

PUNTO

ALMANACCO DELLA POESIA ITALIANA

2 – 2012



puntoa capo

PUNTO

ALMANACCO DELLA POESIA ITALIANA

puntoacapo Editrice di Cristina Daglio
Via Aldo Massiglia 3/4, 15067 Novi Ligure (AL)
www.puntoacapo-editrice.com

ISBN 978-88-6679-120-1

PUNTO

ALMANACCO DELLA POESIA ITALIANA

DIREZIONE DEL PROGETTO

Mauro Ferrari

DIREZIONE

Gabriela Fantato
Giancarlo Pontiggia
Salvatore Ritrovato

REDAZIONE DI ROMA

Luca Benassi, Manuel Cohen

HANNO COLLABORATO

Sebastiano Aglieco, Roberta Bertozzi, Andrea Bianchetti,
Rinaldo Caddeo, Luigi Cannillo, Maria Teresa Ciammaruconi,
Domenico Cipriano, Sergio D'Amaro, Gualtiero De Santi,
Fabio De Santis, Marco Ercolani, Ivan Fedeli, Eloisa Guarracino,
Vincenzo Guarracino, Letizia Leone, Angelo Lumelli,
Franca Mancinelli, Renata Morresi, Alessandra Paganardi,
Plinio Perilli, Ottavio Rossani, Cosma Siani, Emanuele Andrea Spano,
Matteo Veronesi, Giuseppe Vetromile, Marco Vitale

GLI AUTORI A CHI LEGGE

Ci sono (ancora) tante buone riviste in circolazione: “accademiche” e “militanti”; “storiche” o recentissime; “di linea”, rappresentanti di un gruppo di lavoro redazionale o ancora riconducibili a un nome di riferimento; più o meno collegate a realtà editoriali, ed altro ancora. Quasi certamente il momento di maggior fulgore di questo tipo di pubblicazioni è passato da qualche anno, dopo la vera e propria euforia degli anni Novanta. Potrebbe essere fertile cominciare a ragionare sulle cause di questo evidente declino – che non può essere limitato né dalle difficoltà oggettive di natura economica, né dalla contemporanea ascesa di internet, con la sua visibilità massiccia ma virtuale e quasi mai qualificata. Possono esserci stati errori d’impostazione e prospettiva da parte di coloro che costituivano l’anima delle varie realtà; questo ed altro ancora. Crediamo però, accingendoci a comporre il secondo numero della nostra pubblicazione – che ci ostiniamo a non definire rivista, non solo dal punto di vista tecnico – che siano operanti tante forze negative, di natura epistemologica e socioculturale, che stanno frenando non solo il dibattito sulla poesia ma, come spesso accade, il ben più ampio contesto culturale e tutto ciò che attiene alla sfera del vivere civile, del confrontare opinioni con le armi della discussione – in nome di quella “informed opinion” che nella nostra lingua non ha neppure esatta traduzione.

Non crediamo sia auspicabile né possibile pensare a una poesia che viva nel vuoto pneumatico, impermeabile a ciò che accade alle persone (e dunque anche ai poeti, agli artisti, agli intellettuali) quanto dalle loro sofferenze: l’osmosi tra l’uomo che soffre e l’uomo che scrive è evidentemente continua, profonda e va in entrambe le direzioni: come la realtà (ci si passi questo termine vago ma pregnante) dà materiale all’artista, così l’arte – che poi è pensiero e linguaggio – deve affidare le proprie barchette alla corrente del reale. Questa osmosi, già resa tanto difficile e ambigua nel mondo della virtualità e dello spettacolo, nel nostro Paese appare ancor più messa a rischio da fattori specifici di natura “politica” (in senso lato, riguardanti cioè la gestione delle forze operanti in seno alla società) che soffocano tali forze e il dibattito nato da esse, almeno quanto condizionano, avvilendolo, il senso del vivere civile.

La mancanza a più livelli di *senso etico* (che poi ha a che fare con il fine e il modo con cui si utilizzano certi strumenti) rende oggi molto difficile anche solo aprire seri dibattiti su un argomento tutto sommato ben delimitato come il fare poesia: ecco allora lo strapotere delle consorterie editoriali e la non troppo velata (persino masochista) disponibilità degli stessi poeti a riconoscere autorevolezza laddove c’è solo potere; la sterilità, per contro, di posizioni puramente polemiche anche se suffragate da buone argomentazioni; la difficoltà di operare confronti sulla base di idee non preconcepite e con le armi della *ragione critica*).

Stiamo cercando (con i piccoli mezzi di un Editore che sta investendo con convinzione su un gruppo di lavoro, con progetti e un metodo basato sul confronto aperto) di mostrare come sia possibile condurre una *serena* analisi a tutto campo del panorama poe-

tico nazionale e non solo, dando visibilità a chi sta producendo poesia importante senza dare per scontato che il fatturato sia in sé una prova di qualità, e cercando di sopperire alle difficoltà che si incontrano anche solo per creare una mappatura di questo frastagliatissimo paesaggio, con l'entusiasmo e l'autorevolezza che deriva – ed è stato percepito fin da subito, per fortuna – da un atteggiamento critico equilibrato e curioso, appassionato e non supponente. Il che non implica, per nulla, mancanza di coraggio nell'operare motivate inclusioni ed esclusioni.

Abbiamo, in questo ed altro, commesso errori? Certamente, ed altri ne commetteremo: ci saranno sempre libri che ci sfuggono, che abbiamo sottovalutato o sopravvalutato (e chissà cosa è peggio...). Il gruppo redazionale è troppo ampio, o troppo poco ampio? Si è discusso tanto di questo, come pure di quante recensioni dovremmo includere (trenta, sessanta, cento?) e persino di quante recensioni dovrebbero avere una stessa firma.

Stiamo cercando di dare visibilità a questo nuovo modo di fare militanza in modo intellettualmente libero e sereno. Scrisse Yeats che «I migliori mancano d'ogni convinzione / mentre i peggiori sono pieni d'appassionata intensità»: ecco, questa è la nostra preoccupazione, e riflette molto bene ciò che non siamo e non vogliamo.

INDICE

GLI AUTORI A CHI LEGGE	5
------------------------------	---

I – IL PUNTO

INDICE DELLE RECENSIONI	10
I LIBRI DI POESIA	12
SAGGI E ANTOLOGIE	91

II – FARE POESIA

WORK IN PROGRESS

<i>Noi che sognammo un mondo più gentile.</i> Un nuovo romanzo di Umberto Piersanti a cura di Salvatore Ritrovato	107
<i>“Questa non è la patria, è il pianeta”.</i> Intervista lucida ma mai sliricata di Plinio Perilli ad Alessandro Ceni	111

AUTO-ANTOLOGIA

Antonella Anedda	116
Luigi Fontanella	123
Lino Angiuli	134

NOTE A MARGINE

Franca Grisoni, <i>Quattro liriche da «Poesie»</i>	144
Stefano Guglielmin, <i>Da «Canti dell'amore coniugale»</i>	149
Salvatore Ritrovato, <i>Tre poesie sulla poesia</i>	151
Marco Vitale, <i>Due inediti: «Oh sopravvivi cuore» e «È in una luce così netta»</i>	155

SCAFFALI ALTI

Luca Benassi	
<i>Ritratto di Giovanna Bemporad, tra “esercizi vecchi e nuovi”</i>	160
Rinaldo Caddeo	
<i>Poesia e matematica. Un ricordo di Leonardo Sinigalli</i>	163
Salvatore Ritrovato	
<i>“Esisti buonamente...” L'enigma del mondo nella poesia di Zanzotto</i>	168

III - ALIBI

L'INEDITO

Achille Serrao	176
Maria Pia Quintavalla	182
Alberto Toni	186
Giacomo Leronni	189
Stelvio Di Spigno	194
Matteo Veronesi	196

OLTRECONFINE

Carmen Bagan, a cura di Matteo Veronesi	204
Mario Meléndez Muñoz, a cura di Salvatore Ritrovato	216

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE	226
-------------------------------	-----

I – IL PUNTO

INDICE DELLE RECENSIONI

I LIBRI DI POESIA

Francesco ACCATTOLI, *La neve nel bicchiere*, Fara Editore, Rimini, 2011 (*Manuel Coben*); Viola AMARELLI, *Le nudecrude cose e altre faccende*, L'arcolaio, Forlì, 2011 (*Manuel Coben*); Fabiano ALBORGHETTI, *Supernova*, L'arcolaio, Forlì, 2011 (*Manuel Coben*); Nadia AUGUSTONI, *Il peso di pianura*, LietoColle, Faloppio, 2011 (*Renata Morresi*); Mario BERTASA, *Tiro con l'arco*, Lampi di stampa, Milano, 2011 (*Manuel Coben*); Roberto BERTOLDO, *Pergamena dei ribelli*, Joker, Novi Ligure, 2011 (*Sebastiano Aglieco*); Marco BINI, *Conoscenza del vento*, Ladolfi Editore, Borgomanero, 2011 (*Emanuele Andrea Spano*); Donatella BISUTTI, *Rosa alchemica*, Crocetti, Milano, 2011 (*Emanuele Andrea Spano*); Massimo BONDIOLI, *Sotto il segno del taglio*, Gattogrigioeditore, s.l., 2010 (*Mauro Ferrari*); Paolo BORZI, *La Materia di Britannia in ottave libere e incatenate*, Fermenti, Roma, 2011 (*Luca Benassi*); Luca BRAGAJA, *La strada che sale*, puntoacapo, Novi Ligure, 2011. (*Emanuele Andrea Spano*); Anna BUONINSEGNI, *Ann.Alfabeti impronte di linguaggi*, UnaLuna, 2010 (*Luca Benassi*); Michelangelo CAMELLITI, *I colori dei precipizi*, Lietocolle, Faloppio, 2011. (*Sebastiano Aglieco*); Luigi CANNONE, *Le cose come sono*, puntoacapo, Novi Ligure, 2011. (*Sebastiano Aglieco*); Anna Maria CARPI, *L'asso nella neve. Poesie 1990-2010*, Transeuropa, Massa, 2011 (*Franca Mancinelli*); Alberto CASADEI, *Le sostanze*, Atelier, Borgomanero, 2011 (*Ivan Fedeli*); Maurizio CASAGRANDE, *Sofegon carogna*, Il Ponte del Sale, Rovigo, 2011 (*Sebastiano Aglieco*); Alessandro CASTAGNA, *Chiaroscuro*, puntoacapo, Novi Ligure, 2011 (*Alessandra Paganardi*); Manuel COHEN, *Cartoline di Marca*, Marte, Colonnella, 2010. (*Gualtiero De Santi*); Lia CUCCONI, *L'ora e la polvra*, Phasar, Firenze 2011 (*Mauro Ferrari*); Azzurra D'AGOSTINO, *D'aria sottile*, Transeuropa, Massa 2011 (*Manuel Coben*); Francesco DALESSANDRO, *L'osservatorio*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2011 (*Luca Benassi*); Vera Lúcia DE OLIVEIRA, *La carne quando è sola*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2011 (*Sebastiano Aglieco*); Fabio DE SANTIS, *L'eredità silenziosa*, puntoacapo, Novi Ligure 2011 (*Vincenzo Guarracino*); Eugenio DE SIGNORIBUS, *Trinità dell'esodo*, Garzanti, Milano, 2011 (*Ivan Fedeli*); Nino DE VITA, *Òmini*, Mesogea, Messina 2011. (*Manuel Coben*); Vincenzo DI MARO, *La fine dell'opera*, LietoColle, Faloppio, 2011 (*Sebastiano Aglieco*); Nelvia DI MONTE, *Dismenteant ogni burlaz*, Cofine, Roma, 2010; *Nelle stanze del tempo*, Edizioni Dars, Udine, 2011 (*Manuel Coben*); Marco ERCOLANI, *Sentinella*, Edizioni Carta|Bianca, Monteveglio, 2011. (*Salvatore Ritrovato*); Curzia FERRARI, *Lucertola*, Aragno, Torino, 2011. (*Eloisa Guarracino*); Sabrina FOSCHINI, *Terramare*, postfazione di Francesca Serragnoli, Raffaelli Editore, Rimini, 2011 (*Salvatore Ritrovato*); Fabio FRANZIN, *Canti dell'offesa*, Il Vicolo, Cesena, 2011 (*Manuel Coben*); Fabio FRANZIN, *Co'è man monche*, Le Voci della Luna, 2011. (*Luca Benassi*); Gianni FUCCI, *Rumànz. Un'epica familiare in dialetto santarcangeloese*, Il Vicolo, Cesena 2011 (*Manuel Coben*); Francesco GABELLINI, *A la mnuda*, Ladolfi Editore, Borgomanero, 2011 (*Manuel Coben*); Marco GIOVENALE, *Shelter*, Donzelli, Roma, 2010 (*Renata Morresi*); Francesco GRANATIERO, *La chiève de l'urte*, Interlinea, Novara, 2011. (*Manuel Coben*); Mariangela GUALTIERI, *Bestia di gioia*, Einaudi, Torino, 2010 (*Ottavio Rossani*); Francesco IANNONE, *Poesie della fame e della sete*, pref. di Gabriella Sica, Ladolfi Editore, Borgomanero, 2011 (*Domenico Cipriano*); Gianfranco ISETTA, *Indizi... forse*, puntoacapo, Novi Ligure, 2011 (*Emanuele Andrea Spano*); Stefano LOREFICE, *Frontenotte*, Transeuropa, Massa, 2011 (allegato: canzoni in CD di Le-Li) (*Salvatore Ritrovato*); Gianmario LUCINI, *A futura memoria (poesie di un decennio disumano)*, Edizioni CFR, Piateda, 2011; Gianmario LUCINI, *Il disgusto (poesie in difesa dell'uomo)*, Edizioni CFR, Piateda, 2011 (*Manuel Coben*); Francesco MACCIÒ, *Abitare l'attesa*, La Vita Felice, Milano 2011 (*Marco Ercolani*); Dante MAFFIÀ, *La strada sconnessa*, Passigli, Firenze, 2011 (*Luca Benassi*); Loris Maria MARCHETTI, *Regesti del cosmo*, Edizioni dell'Orsa, Alessandria, 2011 (*Mauro Ferrari*); Enrico MARIÀ, *Fino a qui*, Puntoacapo, Novi Ligure, 2010 (*Manuel Coben*); Franco MANZONI, *In fervida assenza*, Raccolto Edizioni, Milano, 2010 (*Plinio Perilli*); Cinzia MARULLI RAMADORI, *Agave*, LietoColle, Faloppio, 2011 (*Manuel Coben*); Mario MASTRANGELO, *Nisciuna voce*, Raffaelli Editore, Rimini, 2011 (*Manuel*

Coben); Maurizio MATTIUZZA, *Gli alberi di Argan*, La Vita Felice, Milano 2011 (Mauro Ferrari); Pietro MONTORFANI, *Di là non ancora*, pref. di Giorgio Orelli, Moretti & Vitali, Bergamo, 2011 (Andrea Bianchetti); Matteo MUNARETTO, *Arde nel verde*, Interlinea, Novara, 2010 (Roberta Bertozzi); Salvatore PAGLIUCA, *Pret' ianch'*, Grafiche Finiguerra, Laveno, 2010 (Manuel Coben); Alfredo PANETTA, *Na folia nt'è falacchi*, Edizioni CFR, Piateda, 2011 (Manuel Coben); Elio PECORA, *Nel tempo della madre: epicedio*, La Vita Felice, Milano, 2011 (Marco Vitale); Alberto PELLEGATTA, *L'ombra della salute*, Mondadori, Milano, 2011 (Domenico Cipriano); Elena PETRASSI, *Figure del silenzio*, Ati Editore, Brescia, 2010 (Luca Benassi); Tomaso PIERAGNOLO, *Nuovomondo*, Firenze, Passigli, 2010 (Fabio De Santis); Carmelo PISTILLO, *I ponti, i cerchi*, La Vita Felice, Milano, 2011 (Angelo Lumelli); Gilda POLICASTRO, *Antiprodiigi e passi falsi*, Transeuropa, Massa, 2011 (allegato: CD omonimo di musiche di M. Sacchi e testi di G. Policastro) (Renata Morresi); Gianni PRIANO, *Le violette di Saffo*, Il ponte del sale, Rovigo, 2011 (Sebastiano Aglieco); Laura PUGNO, *La mente paesaggio*, Perrone, Roma, 2010 (Renata Morresi); Maria Pia QUINTAVALLA, *China*, Effigie, Milano, 2010 (Emanuele Andrea Spano); Silvio RAMAT, *Banchi di prova*, Marsilio, Venezia, 2011 (Matteo Veronesi); Salvatore RITROVATO, *Cono d'ombra*, Transeuropa, Massa, 2011 (allegato: film poetico omonimo, in DVD, regia di A. Laquidara, testi di S. Ritrovato) (Luca Benassi); Alessandro RIVALI, *La caduta di Bisanzio*, Jaca Book, Milano, 2010 (Emanuele Andrea Spano); Davide RONDONI, *Rimbambimenti. Poesie di tipo romagnolo*, Raffaelli Editore, Rimini 2011 (Manuel Coben); Giuseppe ROSATO, *La distanza*, Book Editore, Ro Ferrarese, 2010; Giuseppe ROSATO, *La nève*, Carabba, Lanciano, 2010 (Manuel Coben); Francesco SASSETTO, *Ad un casello impreciso*, Valentina Editrice, Padova 2010 (Mauro Ferrari); Francesco SCARAMOZZINO, *Spiragli*, Edizioni Orizzonti Meridionali, Cosenza, 2010 (Mauro Ferrari); Maurizio SOLDINI, *In controluce*, LietoColle, Faloppio (Como), 2009 (Plinio Perilli); Nevio SPADONI, *Un zil fent, Un cielo finto*, Il Vicolo, Cesena 2010 (Manuel Coben); Antonio SPAGNUOLO, *Misure del timore*, Kairòs, Napoli, 2011 (Giuseppe Vetromile); Alberto TONI, *Democrazia*, La Vita Felice, Milano 2011 (Manuel Coben); Ida TRAVI, *Tà poesia dello spiraglio e della neve*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2011 (Luca Benassi); Giovanni TUZET, *365/terzo*, pref. di G. M. Villalta, Raffaelli Editore, Rimini, 2010 (Salvatore Ritrovato); Giacomo VIT, *Zyklon B. I vni da li' robis*, Edizioni CFR, Piateda, 2011 (Manuel Coben); Simone ZAFFERANI, *Da un mare incontenibile interno*, Ladolfi Editore, Borgomanero, 2011 (Manuel Coben); Massimo ZAMBONI, *Prove tecniche di resurrezione*, Donzelli Editore, Roma, 2011 (Plinio Perilli).

I LIBRI DI SAGGISTICA

Luca BENASSI, *Rivi strozzati. Poeti italiani negli Anni Duemila*, Lepisma, Roma, 2010 (Sergio D'Amaro); Pietro CIVITAREALE, *Poeti delle altre lingue. 1990-2010*, Cofine, Roma, 2011 (Manuel Coben); Sergio D'AMARO (a cura di), *Voci del tempo. La Puglia dei poeti dialettali*, Gelsorosso, Bari, 2011 (allegato: CD mp3 dei testi) (Salvatore Ritrovato); Gabriela FANTATO (a cura di), *Con la tua voce, incontri con dieci grandi poetesse del Novecento*, La Vita Felice, Milano, 2010 (Maria Teresa Ciammarrucconi); Andrea GIBELLINI, *L'elastico emotivo. Sui poeti e sulla poesia*, Incontri, Sassuolo, 2011 (Salvatore Ritrovato); Marco MERLIN, *Oltre il varco, occasioni luziane*, puntoacapo, Novi Ligure, 2011 (Rinaldo Caddeo); Giuliano LADOLFI (a cura di), *Poeti italiani del Duemila*, Palomar, Bari, 2011 (Sergio D'Amaro); Roberto MUSSAPI (a cura di), *Bona vox. La poesia torna in scena*, Jaca Book, Milano, 2010 (Matteo Veronesi); Francesco NAPOLI (a cura di), *Poesia presente in Italia dal 1975 al 2010*, Raffaelli Editore, Rimini, 2011 (Sergio D'Amaro); Salvatore RITROVATO, *Piccole patrie. Il Gargano e altri Sud letterari*, Stilo Editrice, Bari, 2011 (Cosma Siani); Tiziano SALARI, *Essere e abitare. Da New York a Parigi. Dialogo sulla poesia e le metropoli*, Moretti e Vitali, Milano, 2010 (Sebastiano Aglieco); Gabriella SICA, *Scrivere in versi. Metrica e poesia*, Il Saggiatore, Milano, 2011 (Letizia Leone); Aky VETERE, *L'alchimia della parola. Un viaggio nella mistica e nella poesia d'amore tra Oriente Islamico e Occidente Cristiano*, La Vita Felice, Milano, 2012 (Luigi Cannillo).

I LIBRI DI POESIA

Francesco ACCATTOLI, *La neve nel bicchiere*, Fara Editore, Rimini, 2011.

«Accattoli accoglie il mandato umanistico e umanissimo (quindi potenzialmente irto di errori, di conflitti) della poesia come testimonianza e custodia del mondo». Valgono più di un viatico le parole prefatorie di Renata Morresi. Effettivamente ci troviamo al cospetto di un autore che difende a spada tratta il portato di un classicismo e la dignità della cultura classica (ma più fedelmente la dignità della sopravvivenza umanità dell'uomo), continuamente esposti all'ustione della storia e della lingua della realtà: «Ci sono parole / che affondano con altre parole. / Ci attendiamo un avverbio, / una preposizione, è tutto una resistenza, / un ciclo informativo, / una mutilazione. / aspettiamo inermi, profondi, introversi, / prosciughiamo i giudizi / con un'infondata casualità / di sillabe» (*Memini*). Tersa e musicale per intima vocazione, limpida nelle sue morfologie espressive e nel ritmo disteso che, pur continuamente evertendo dai registri e dai metri di tradizione, e conservandone memoria di respiro e prosodia, la parola di Francesco Accattoli è sorretta, mossa, resa inquieta, da una imperativa, quasi irredimibile, istanza etica: quella che impone disciplina ad un io continuamente messo in questione e in relazione da e con gli 'ii', storici, minimi, attigui e prossimi, del mondo. *La neve nel bicchiere* è un libro che racconta slanci, cadute, moti di resistenza al vuoto: «La luna ora / è un dito puntato, sfacciato, / su di noi, / costruiti come case popolari» (*Vicino al temporale*); affondi gnomici o morali e rivendicazioni di un sentire, di un sentirsi nell'epoca, sovraesposto: opponendo una difesa di nitore e chiarezza, di linearità linguistica, di dignità inscindibilmente umana e letteraria. Nella titolazione è indicato un percorso di purezza, altresì nell'enunciato è insita un'immagine che, oltre il simbolo, si pone come paradigma di una ricerca. Scrive la Morresi: «Nell'esperienza di un bicchiere di neve bagnato di sapa, improvvisata granita di scioppo di mosto, Accattoli rinviene una metafora felice per gestire le dicotomie: con esso recupera una memoria viscerale, un sapere limpido, un rito condiviso con gli affetti primari, il cuore dolce e freddo di un'invenzione che tiene insieme la bellezza illimitata della neve nella misura domestica d'un bicchiere». Dopo *Come acqua che riposa* (2002), con *La neve nel bicchiere* il nostro autore segna una tappa ulteriore e convincente nell'*apprentissage* e nella consapevolezza del mondo; la parola tende, per natura e per educazione, a *dire* tutto, dantescamente, e a testimoniare, tra visività e simbolismo, attinenza alla realtà e all'esperienza del vissuto, in fedeltà a un mandato testimoniale: domestico, emotivo e civile mai traditi: «Oggi è giorno di lezione, leggiamo ad alta voce / i nomi delle strade alla finestra: via De Gasperi, / via Pertini, viale Martiri della Resistenza» (*A questa scuola hanno tolto*). (*Mmanuel Cohen*)

Viola AMARELLI, *Le nudecrude cose e altre faccende*, L'arcolaio, Forlì, 2011.

Uno dei libri più certi del 2011 lo si deve alla cura che Gianfranco Fabbri ha della poesia e al considerevole lavoro editoriale che va realizzando nel progetto siglato L'arcolaio. *Le*

nudecrude cose e altre faccende è il titolo di Viola Amarelli, autore il cui peso specifico in anni recenti è stato opportunamente attestato dalla presenza sul web. Non si può non partire dall'*exergo* di Antonio Porta: «Non mi sono mai appagato di una forma, ho sempre cercato di provocarne molte», ed è qualcosa di più di una citazione e una massima, anzi, assomiglia in tutto a un enunciato di programma. E il programma, o meglio, la chiave di volta del libro, sta proprio in quella istanza di ricerca continua, di inappagamento in una *couche* linguistico-formale, e che sia di eversione dal canone, o che sia nella direzione delle «variazioni infinitesime», il libro si muove inquietamente sondando registri (epico e lirico, monodico e frammento, corale e testimoniale, dialogico e *indignatio*, poemetto e aforisma) e modalità espressive, tastando strofe e assetti, prosodie e prosimetri, motivi e temi minimi o massimi: perché se una via è stata indicata da Porta, quella sta tutta nel continuo avanzamento dei confini, meglio, degli sconfinamenti del dire nel tutto dicibile, nel flusso delle *cose* del mondo. Leggendo questo libro, perché di un libro si tratta e non di un assemblaggio indistinto di versi, pur nella evidente disorganicità o apparente incoerenza dei testi, viene da pensare a un'esperienza convenuta con il tutto: le parti e le partiture (si pensi a quanto scritto da Orsola Puecher a proposito dei movimenti musicali di *Le nudecrude cose* su «Nazione Indiana») tendono ad aprirsi, piuttosto che a chiudersi in sé stesse, e i molti contatti con la materia, con l'essere materico del mondo, si stigmatizzano spesso con un clausola a effetto, un lampo d'ironia garbata: «le radici le hanno le piante, / uomini e donne hanno le gambe», una eversione dal luogo comune: «Occorrono ossessioni, / fobie, dolori, démoni / per essere scrittura / sostengono gli amici, / come se grazia e gioia / per lieto contrappasso / fossero riservate / solo agli analfabeti», una tessitura ironica della rilettura della storia. Perché questo sostanziato attraversamento delle cose altro non è che un tentativo di bilancio dimesso nei toni e affidato a una lingua mai compiaciuta o esondante, una critica di giudizio che passa per *Minimalia* (memoria adorniana di *Minima moralia*) che tenta più sentieri per la possibile mappatura o «Faccenda delle mappe. Viuzze e curve doppie». Ecco allora gli inserti dialogici, le enumerazioni e le ordinazioni per lettere e per numeri di intere *suite* di testi, ecco gli elenchi nudi e crudi: «Una punta, un dente di pettine d'osso, / l'ansa di un vaso», la classificazione tassonomica della realtà repertuale e minerale delle cose e degli uomini da restituire al senso della storia: «I picchetti, le foto e i setacci. Gli strati. Ha la cazzuola. La spazzola e i secchi. Nulla d'importante, povera gente, terracotte e fibule. Questo al massimo resta». Nonostante il disincanto che affiora alla luce (si leggano anche i testi 'generazionali' e di militanza: *Generazioni, 1943, 1978, Amnesie*) sondando e dissodando un terreno di cose nude e crude, tra accostamenti figurali e giustapposizioni (quasi ricordando ancora Adorno: «nella specificazione formale si costituisce e determina un antagonismo vitale») a emergere è un elemento di fiducia, razionale e scavata nelle cose, nella scrittura, nel suo valore testimoniale, e nel suo *ethos*: «È la scrittura spugna, materia che respira: quello che hai ridai. Per questo ogni poesia è sempre, dannatamente, anche nolente, politica.» (*Manuel Cohen*)

Fabiano ALBORGHETTI, *Supernova*, L'arcolaio, Forlì, 2011.

Una piccola *suite* di dodici testi inaugura la collana “I nuovi gioielli” diretta da Sebastiano Aglieco per L'arcolaio. A volte basta poco, piccoli libri, per accorgersi della autorevolezza: perché è certo, a prescindere da quello che potrà fare in seguito, che Fabiano Alborghetti possiede un limpido talento. Dopo aver indagato nodi sociali e questioni spinose quali immigrazione, clandestinità, violenza a vario grado, in *L'opposta riva* (2006) e *Registro dei fragili* (2009), l'autore licenzia un libro di ambientazione domestica, molto privata, come può esserlo l'insorgenza di una malattia in una persona cara e vicina. *Supernova* è una silloge di testi brevi, curati e prosciugati quasi, in strutture lapidarie di pochi versi, raccolti in strofe di terzine che si concludono con un verso singolo e caudato: e molto spesso sembrano ottave monche, o comunque strutture di attinenza lirica, registri nuovi per un autore altrimenti riconducibile a una dimensione di parola discorsiva, aperta agli inserti naturalistici e sensibile alla corda comunicativa e sociale. Qui la sensibilità è per il dettaglio emotivo, per gli scarti di pensiero e visione, la bravura sta nel condurre il lettore dentro l'esperienza del male e della degenza, lo fa con garbo, discrezione e con il pudore che si deve a chi ne è vittima: l'immagine di apertura resta fissata nella mente molto a lungo in chi vi si avventura, ed è proprio sull'organo sensoriale della vista che sembra fondarsi la percezione di un universo sensibile e la sua appercezione estetica: «Il panico esplose, irradia / ti ferma: congelata sei ferma / in ascolto della paura // gli occhi fissi come i cervi / di notte, colpiti dai fari. / L'immagine è chiara: // ma il cervo accecato non vede / aspetta qualcosa che non accade. / È cieco, interrotto // resiste alla fuga o aspetta il momento migliore»: il male arriva per l'essere umano come la luce accecante arriva per l'animale: una analogia, che sottace la similitudine nel regno animale, e che si estende per traslato alla stessa luce: meccanica e artificiale dei fari dell'auto, e fisica e stellare, ovvero *supernova*, una esplosione luminosa energetica nell'atmosfera che costituisce lo stadio finale evolutivo delle stelle, e quando accade nella nostra galassia, la scia luminosa è visibile anche dalla terra. Supernova dunque è l'irrompere del male nel corpo ma al contempo rappresenta, apprendo su Wikipedia, l'unico meccanismo naturale conosciuto che dai gas produce gli elementi più pesanti del ferro. Non semplicemente rappresenta l'allegoria di uno stadio terminale, quanto, piuttosto, una allegoresi della vita, e più, del suo rinnovarsi e ricostituirsi in altra, nella consapevolezza del lampo di visione, e nell'esperienza. E poi ci sono gli occhi del cervo terrorizzato: nella storia della poesia non è inusuale l'osservazione del mondo animale per trarre insegnamenti da trasportare nella realtà umana, e in tempi più recenti penso a due poeti che hanno privilegiato tale pratica e che mi pare abbiano un qualche rapporto di contiguità culturale con Alborghetti: mi riferisco a Neri (la farfalla atropo e una natura inoffensiva) e a Pusterla (l'armadillo che caccia l'opossum: la natura ferina e offensiva). In entrambi l'osservazione e il mimetismo naturale sono indicizzazione eziologica della sfera comportamentale umana (antropica ed etnografica). Del terrore, dello spaesamento, degli stadi del male affrontati giorno per giorno, degli umanissimi anticorpi o reazioni, dei farmaci e delle terapie, ci informano i testi che si muovono tra ferialità e allusività di visione, tra concentrazione lessicale e chiarezza espositiva: «Mi sorprende certe sere la tua forza: / quando ridi soprattutto / o se non cerchi. Non più livida // o attenta ai movimenti / per non fare entrare il freddo». Una parola nitida,

marcata da un gusto di raffinata medietà, di controllo tonale e emozionale, una scrittura esatta e acuminata a cui bene si addice il motto di Hoffmanstahl: “la profondità sia nascosta in superficie”. (*Manuel Cohen*)

Nadia AUGUSTONI, *Il peso di pianura*, LietoColle, Faloppio, 2011.

Il peso di pianura è libro di intricate armonie e cifre complesse. La sua voce poetica si muove dalle profondità di una esplorazione psichica non rassegnata, tra terre violentate e cieche, ancestrali ingiustizie, per dar forma a una invocazione alta, mai patetica. Un io gettato in una acosmia senza apparente carità interroga il denso nucleo dell'essere, attraverso gli assalti e le trasformazioni di una natura tagliente: «io vivo al centro dei cerchi / – uno ad uno – nel loro midollo / di preistoria, la mia vita congiura / ha radice capovolta esiste / come se pensasse». La silloge si compone di due sezioni. La prima si intitola, con elegante sprezzatura, *Cosa vuoi che dica la polvere*, la polvere dei dimenticati e della terra che li serra. La seconda porta lo stesso titolo della raccolta e include, a sua volta, l'omonima poesia: «ti crescono selva le parole / e a sporta il peso di pianura, / in un gesto congedi l'inverno / nei prati si strappano i fiori / le piccole code a zittirci: / «per fare stagione e mondo / ogni dono sanguina»». La *mise en abîme* dell'espressione che ritorna su più livelli offre una chiave importante al lettore che si immerge nel denso tessuto simbolico di Agustoni: la pianura, lo spazio geofisico dove non dovremmo aspettarci agguati, sortilegi o altre insidie, è sito stratificato, non risolto, colmo di presenze che chiedono udienza, di segni dal tremendo, di umanità abbandonate, di attese purgatoriali, tra «do solingo piano» dantesco e la «pianura fumida di pianto» di Cristina Campo. S'affaccia forse anche l'allusione a un luogo geo-culturale decisivo per la storia italiana recente: quella pianura (quella Padania) tanto spesso caricata di proiezioni populiste che non hanno però saputo affrontare la questione dei suoi popoli inermi, schiacciati nell'ottundimento da lavoro e dalle storiche prevaricazioni dei forti. Passano, dunque, apparizioni archetipiche, gli «assedati», gli orfani, «l'animale fuggiasco», «gli uccelli impazziti». E i morti, che tornano, sì, ma come condannati a una resurrezione senza pace, senza trascendenza: «non fenice ma lazzaro d'immenso mondo». Insieme a loro s'accompagnano gli sventurati protagonisti del mito, come Edipo e Antigone, le icone di bambini abbandonati, come Hansel e Gretel, i nostri sé sconfitti, nude vita senza biografie. Il *peso* è dunque scendere giù, «raspare la terra fino alle tombe». Capire è addentrarsi in quei recessi, sembra suggerire Agustoni, e difatti, poiché «la grazia è la legge del moto discendente» – scrive Simone Weil – piene di luce e leggerezza sono le accelerazioni analogiche del suo dettato: «[...] c'è in canali / e fondamenta l'oh di voce e il gesto / viene a parentesi niente eterno i passeri / crescono fame picchiano nel gelo di correnti». Nella levità dell'andamento paratattico e nella trasformatività del lessico e della visione sembra giacere l'occasione di umanissima salvezza offerta da questa poesia: «in terra propizia / ciliegio t'entra nel petto / fiorisce casa». (*Renata Morresi*)

Mario BERTASA, *Tiro con l'arco*, Lampi di stampa, Milano, 2011.

Nel Novecento è accaduto frequentemente che gli esordi in volume abbiano coinciso con l'avvento dell'età matura degli autori: così è stato, ad esempio, per Lello Baldini, per Franco Scataglini e per Giampiero Neri e Franco Loi, per citarne alcuni tra i più notevoli, con opere prime che per quiddità di stile si rivelano compiute e mature. Mario Bertasa, nato nel 1967, giunge al primo, compiuto e interessante libro dopo un lungo e laborioso *apprentissage* attestato da apparizioni su riviste cartacee e nel web: anche per questo, forse, più che di un esordio, si potrebbe dire di una conferma o accasamento del precipitato cartaceo di *Tiro con l'arco* nella interessante collana diretta da Valentino Ronchi. Ma accasarsi dove? In quale lingua? Secondo quale procedimento? Il suo accasarsi porta in sé i germi e gli stigmi della riscrittura continua, dello straniamento e della deterritorializzazione semantica e culturale, una istanza di ricerca mai appagata che valica il gioco linguistico, tra hapax e neologismi (compufonini, tacinotturno, autunnatico, grettitudini), allitterante e assillabante, che ingenera spesso ironie e bisticci verbali e de-verbali: «uno strappo negli stracci dei sensi stressati», o nel climax amplificato dall'allitterazione: «la città e il fumo / che esala, che esalta / che esulta nella bella luce delle alogene / rovesciata sull'asfalto divelto». Un processo di espansione linguistica e di 'dislocazione' fonica e semantica della parola (e per interposta voce, dell'io repertuale, inquietamente il-lirico) che avviene per contrasto, per iperbole o per paradosso a forte valenza aforistica: «espandersi provoca ristrettezze»; o si pensi alla venatura sarcastica «Mi peso spesso / ma non ingrasso (sono 2 quinari assonanti)» che accompagna la rilettura di testi (uno su tutti: Montale) o la rivisitazione dei *topos* e motivi di tradizione letteraria e l'annesso frasario e vocabolario più trito: «qui / centellinare il miele del mattino / raccogliere conchiglie / stare sulla panchina di una stazione / versi gesti omaggi faremo un Gran Finale al poetese unto e bisunto al più / scapicollato versificare occasionale pulsionale sciamannato». È questo un primo tratto distintivo, ma anche ricognitivo per un autore che, di fatto, appartiene alla 'generazione perduta' (secondo una formula pronunciata da David Leavitt e presa poi in prestito da Elio Pecora), o semplicemente che sta emergendo alla distanza, di quegli autori nati negli anni 'sessanta. La scrittura di Bertasa è da intendersi come infinito spaesamento che ha valenze di una *Stimmung*, e come ricerca continua di variazioni linguistiche e tonali, in direzione del superamento dei limiti strutturali, ossia ermeneutici, euristici e formali ereditati dal millennio che volge alle nostre spalle, ovvero, in decisa virata anticanonica. Una ricerca, va da sé, non fine a se stessa, bensì tesa vieppiù a rimodulare su nuovi ritmi e accordi tonali le movenze ritmico-prosodiche, e a risemantizzare la sintassi della lingua piuttosto che la parola singola, in sé e per sé. Come in una complessa narrazione continua non immemore e non immune della *complexité*, o nella infinita *possibilité de dire* provocatoriamente combinatoria, il verso della poesia si espande e si apre a complesse e articolate strutture strofiche e morfologie in cui la sintassi è messa a dura prova di elastico: tesa ad arco, allargata e amplificata. Parimenti vengono accolti elementi ritmico-prosodici attinti a codici altri dalla poesia, come e in genere, a quelli musicali. D'altro canto, è lo stesso Bertasa a suggerire nelle note ai testi, l'ascendenza e la cultura musicale, persino e già a partire dall'*exergo* ancillare e enunciato-spia: *continue to search*. Un

monito, quasi, da intendersi questa frase di John Cage, il grande compositore sperimentale che teorizzò l'Indeterminismo, attraverso cui mise in discussione i principi compositivi di tradizione melodica: a queste teorie guarda il nostro autore, anch'egli avviato a intraprendere un percorso di parola sperimentale in cui l'istanza percussiva e sonora preceda e sia anteposta al significato. Anche di questo attesta la strutturazione del libro intesa come una partitura musicale plurima o 'teorema senza soluzioni', e molto libera, informale, tra variazioni, divertimenti, adagi e allegretti, come una lunga riflessione tra musica, retorica e pensiero. (*Manuel Coben*)

Roberto BERTOLDO, *Pergamena dei ribelli*, Joker, Novi Ligure, 2011.

A partire da *Il calvario delle gru*, la poesia di Roberto Bertoldo si è via via concentrata intorno al tema della *bruciante necessità*. L'incipit dell'ultimo libro conferma allora una conclusione banale e inquietante: e cioè che la Storia non è il luogo della verità ma dell'inganno e del mercimonio. Eppure questa miseria è necessaria alla carta, alle pene dei poeti che cantano. Senza questa pena, la lingua non potrebbe dire che l'architettura della Convenzione, conformarsi al beato belare e al lamento. La lingua della poesia rinuncia a pronunciare l'invisibile e si mette a scrivere di guerra, la guerra che è già qui, «senza scomodare inferni», *decapitando le metafore*; perché «questo è il martirio del poeta». Ecco il quadro introduttivo, chiarissimo, l'unico tema portante, il martello percussivo dell'opera, intorno al quale Bertoldo esercita la retorica della lingua, posseduto da una specie di pathos frontale, come a volersi mettere alle spalle le lingue del secolo difficile e ripartire «nel solco delle lacrime»; ma anche dalle scene di devastazione delle grandi guerre, dai segni primitivi di sventura; per esempio «i corvi che azzannavano le pianure». Il paesaggio che descrive, anche se contemporaneo, è probabilmente lo stesso conosciuto da Quasimodo al termine della seconda guerra mondiale, col problema di dover decapitare le metafore in nome di uno sguardo frontale sulle cose, capace di far irrompere nella lingua la verità delle Erinni, senza l'inganno di una pacificazione a tutti i costi o di un abbassamento della crudeltà. Così come *i morti gonfi, l'ululato delle madri*, ancora oggi è possibile dire: «Abbiamo visto i nostri bambini / aperti come zolle / e avevano vermi bastardi anche loro». La parola deflagrata, insomma, è sempre moderna e contemporanea, si nutre degli scarti e delle devastazioni, ricostruisce, come tanta arte povera, poveri e potenti oggetti di parole, corpi sghembi esposti sul piedistallo come i resti avanzati dalle autopsie. Mostra, sfacciatamente, l'orribile bellezza, il brancolare, l'equilibrio precario dei pezzi. È, insomma, l'urgenza della parola a farsi musa di se stessa e questo accade quando il divario tra vita e letteratura si fa insostenibile. Così la poesia di Bertoldo si infligge dei colpi mortali; scoppia in immagini/spari, talmente violente da subire combustione immediata. Esercita la vocazione al grido, come a voler smuovere l'enorme montagna dell'indifferenza delle parole comuni, incapace di capire *quanto soffre un poeta*; l'urgenza di essere utile, di dichiarare senza mezzi termini, che la corsa e il dissanguamento della forma verso la perfezione non ci salverà, non salverà nessuno, nemmeno la stessa poesia come genere. Nostro è, in questo libro, e non solo del poeta, il compito di rinunciare all'esegesi, di saper cogliere, piuttosto, l'amarezza, la

torsione, la sbavatura che sentiamo inferta alle parole; l'urlo, persino la reiterazione, quasi un atto di appello finale, dell'insulto contro *gli uomini a vanvera*, compresi noi stessi, che *cerchiamo un inutile bottino*. (Sebastiano Aglieco)

Marco BINI, *Conoscenza del vento*, Ladolfi Editore, Borgomanero, 2011.

Questo libro di Marco Bini, giovane poeta emiliano alla sua raccolta d'esordio, dichiara sin dal titolo il senso di un percorso, di un cammino a ritroso in un passato personale che non cessa di intrecciarsi con la memoria collettiva. Quei «fotogrammi / coi margini scontornati dal calore», evocati nella lirica proemiale, raccontano una storia che soltanto l'inverno, assunto come simbolo della forza ordinatrice della poesia, può restituire con la necessaria lucidità. Lo sguardo del ragazzino che scopre, attraverso le pagine di un atlante, la precarietà di un mondo prossimo a scomparire si tramuta in un'indagine dentro la complessa cartografia della realtà alla ricerca di una *ratio* e la «conoscenza del vento» è il viatico indispensabile per interpretare i segni di una storia altrimenti oscura. Ma, una volta abbandonate le «stanze» confortanti dell'infanzia, ci si ritrova a dover pagare i «costi» dell'esistenza: quello del lavoro dentro una vertigine di corpi impazziti, tra il «dondolio della masse» e lo «slalom dei fari», eternamente sospesi «tra casa e calvario», e quello di una vita inchiodata ad un avvenire malcerto, in cui il passato torna per frammenti e le tragedie della Storia irrompono dai notiziari. Eppure la poesia di Bini ha anche una vena civile, salva da facili retoriche, che emerge tra le tessere della memoria: come accade nel caso del dittico di poesie ispirato all'attentato delle Torri gemelle che ripercorre, attraverso la calma placida di un paesaggio di provincia, quei due giorni – il 10 e il 12 settembre – destinati a divenire uno spartiacque tra due epoche. Qui l'io-poeta si fonde con il macrocosmo della contemporaneità e il conflitto tra l'individuo e il mondo è esemplificato dallo scontro in rima tra la «bicycletta», degli spensierati vagabondaggi di fine estate, e la «diretta» della televisione, che evoca un'emergenza storica, «un'onda d'urto che viene da lontano» e minaccia di travolgere le nostre precarie certezze. E questo interiorizzare la Storia trasforma la geografia esatta dell'Atlante in una privata, personale, in cui Francoforte è «poco oltre Modena» e «il mondo è un manufatto [...] tra le dita». L'epilogo di questo libro è nella geometria perfetta del quadrato, nel ring in cui ci sfidiamo quotidianamente, sfiorandoci senza toccarci, parlandoci senza conoscerci veramente; è in quell'abbraccio che vorremmo concederci, abbandonando finalmente ogni riluttanza, per sentirci meno soli davanti all'inspiegabilità del presente. (Emanuele Andrea Spano)

Donatella BISUTTI, *Rosa alchemica*, Crocetti, Milano, 2011.

Dietro questo titolo così evocativo, ripreso da un suggestivo trittico di racconti di Yeats, si cela un percorso poetico complesso, che parte da una radice orfica, per tramutarsi poi in un viaggio interiore, che non scade mai in patetico autobiografismo, ed esplorare, attraverso una commossa escatologia degli affetti, l'universo delle pulsioni umane. Si ha la sensazione, leggendo queste pagine, che la Bisutti sappia interpretare una condizione universale, anche quando rievoca un passato privato, che sappia tradurre in poesia quei fantasmi che si agitano appena sotto la superficie dell'inconscio, sublimando la scrittura per farne uno strumento di catarsi spirituale. In lei il mito ritorna come anello di congiunzione tra la sfera del sacro e la carnalità dell'uomo, si riattualizza per assurgere a metafora di una condizione, come accade con la riproposizione di una moderna Persefone, evocata anche nell'accezione originaria Core. E la dea esemplifica il dualismo costante all'interno della raccolta: l'amore disperato, che trova la sua antitesi nella figura di Eros, e la morte, simboleggiata dal legame inscindibile tra la fanciulla e l'Ade, a cui è condannata. Il nesso atavico tra Eros e Thanatos è dispiegato nel libro in forme diverse, sin dalle prime sezioni: l'amore come struggimento e come ossessione, come fusione e al contempo distacco, lacerazione, l'amore come «lama», come gorgo in cui scivolare («giù rotolo nell'interno di te / dentro l'anima tua / improvviso abisso, / oscura Ade»), come falce, simbolo dell'abbondanza, a un passo dal significare un «presagio di carestia». E poi il sentimento si declina in «Compianto» per l'amato scomparso, che vaga cieco «verso il chiarore eternamente grigio, e i toni sensuali («pullulano vermi / nella carne che fu nella mia bocca») si dissolvono in un senso di colpa straziante, in un estremo tentativo di ricongiungere i corpi in un solo afflato. La risoluzione di questo conflitto è nei versi di *Hereafter*, che vagheggiano un aldilà oscuro, in cui la poetessa sgrana il rosario dei suoi lutti: la «madre bambina» con il suo passo felpato sulla neve, la nonna che affiora nel buio con la sua «lingua muta» o ancora gli anonimi annegati del Vasa che reclamano una redenzione; come se la Bisutti in un suo personale «anniversario dei morti» invocasse una pacificazione per tutti. E quella rosa alchemica, sotto il cui segno è accolto l'intero percorso del libro, racchiude «il breve spazio dell'eterno», incarna l'incontro tra il terreno e l'aereo, secondo i principi dell'arte ermetica medioevale, rappresenta l'amore e la purezza (come nel dialogo *L'amor / Rosa*) e si inaridisce infine nella rosa appoggiata sulla bara per l'estremo saluto, in cui si palesa tutta la sua ambivalenza («questo è il mio amore rosso / rosso come la vita [...] questo / fiore / è l'appartenenza»). (*Emanuele Andrea Spano*)

Massimo BONDIOLI, *Sotto il segno del taglio*, Gattogrieditore, s.l., 2010.

La breve e intensa raccolta di esordio del mantovano Massimo Bondioli (illustrata dal disegnatore conterraneo Mauro Ferrari) offre più di un motivo di interesse. Giunto alla poesia in età matura (è nato nel 1959), Bondioli ci offre soprattutto nelle prime due

sezioni una sequenza di *tableaux* lirici incentrati sulla memoria personale, sul tema del crescere. L'ambiente contadino delle origini, l'Italia ancora legata allo sfondo agricolo-pastorale della Grande Pianura, le immagini e i momenti che più si sono fissati – misteriosamente – nella memoria danno grande coerenza alla raccolta, che non punta mai alla compattezza poemica, ma anzi vive, proprio come la memoria, di fuggevoli illuminazioni, rapide impressioni e sensazioni personali che segnano la continuità fra Grande e Piccola Storia: «Per la prima volta / provai un sottile senso di colpa / pensando alla fatica di mio padre». Le figure familiari, ritratte in tonalità spesso bucolica e idilliaca, campeggiano così in primo piano, delicatamente convocate in pochi tratti dalla *pietas* del ricordo, mentre compaiono nello sfondo, ma ben attive nell'economia della struttura globale del volume, immagini meno pacificate e più perturbanti: il disfacimento, il caos, la morte: si veda *Cortile* tutta giocata su un impianto nominale di effetto perturbante. Splendido, nella seconda sezione, ci sembra il poemetto *Europa (Omaggio a Robert Walser)*, in cui il poeta distende il passo sintattico e la misura del verso, aprendo i confini dell'angusto mondo della gioventù (fino a un certo punto “innocente”) ai canti dell’“esperienza”: «Ho inseguito, / avido di storia, / le lente acque danubiane / che ho visto ingrossare, / intorbidire, / succhiare dai mille rivoli / pi mescolare e confondere / il sangue». Identica apertura connota la terza sezione, *Secolo breve*, in cui l'attenzione ai luoghi cede spazio alla consapevolezza del tempo, alle pressioni che sull'Io esercita la Grande Storia, come delimitazione, riferimento ed invasione. Una poesia spesso sussurrata, quella di Bondioli, ma mai tenue, minimalista o peggio banalmente patetica: la testimonianza che anche dall'attenzione ai minuti accadimenti dell'Io e dal personalismo memoriale può nascere poesia vera: «mais d'abord il faut être un poète», come disse Pound. (*Mauro Ferrari*)

Paolo BORZI, *La Materia di Britannia in ottave libere e incatenate*, Fermenti, Roma, 2011.

Paolo Borzi è uno di quei rari scrittori ugualmente abili – egualmente se stessi verrebbe da dire – nel versante della prosa e della poesia. Autore di un romanzo, *Le Sciamanicomiche* e due libri di poesia e prose poetiche, *Il Trivio dell'Innocenza* e *Nuovo Stilvecchio*, il poeta romano affronta con un nuovo testo in versi l'antica, poderosa e archetipica materia del Ciclo Bretone. Si diceva della doppia abilità di questo autore, che è capace di narrare in versi e fare poesia scrivendo prosa: non è un caso, dunque, che il Borzi utilizzi l'ottava rima, libera o incatenata alla moda dei trovatori del Centro Italia, per costruire un poema epico che sistematizzi, attualizzandone gli archetipi fondamentali, l'insieme di storie e leggende costituenti la materia di Britannia. Iniziata con la compilazione della fantasiosa *Historia regum Britanniae*, scritta da un chierico gallese, Goffredo di Monmouth, nel 1135, il ciclo bretone (o arturiano) fu introdotto in Francia e nel resto d'Europa dalla traduzione in versi francesi del *Roman de Brut* del poeta normanno Maistre Wace e dai notissimi scritti di Chrétien de Troyes. La storia, consistente in una compilazione romanzesca di amori, magie ed avventure, ebbe amplissima diffusione, diventando la base per cantastorie, canzoni e poemi, senza

tuttavia un'opera che ne sistematizzasse il contenuto. Paolo Borzi, moderno cantastorie, ne rielabora le vicende in un testo architettonicamente complesso, costruito nella misura dell'ottava rima; ne risulta una versificazione musicale, scorrevole nella progressione delle rime, duttile nella narrazione eppure capace di slanci lirici: «Si canta qui in ottave del profeta / che mise in viaggio Ulisse, non per Sale, / ma per gli abissi interni del pianeta. / Del remo fece Spada inflitta al Male, / estratta poi da un sasso fatto creta / da un Perdente invincibile: un regale / discepolo, sottratto a cure urbane / per farne il Re delle leggende umane». (*Luca Benassi*)

Luca BRAGAJA, *La strada che sale*, puntoacapo, Novi Ligure, 2011.

Come spesso accade per le raccolte antologiche questo libro di Bragaja, che accorpa materiali poetici eterogenei, ha il pregio di testimoniare il senso di un percorso lungo venticinque anni, accolto per la prima volta sotto un'etichetta unificante. E nonostante il poeta avverta, nell'esautiva nota in calce al volume, dell'assenza di una linea tematica definita, al di là di una mera scansione cronologica, e rivendichi la liceità di una cernita a posteriori, è indubbia la presenza di una cifra stilistica costante, pur dentro la «discontinuità di forme» del libro. Esiste nella sua poesia una fedeltà ai paesaggi, alla cose minime della realtà, indagate con uno sguardo lucido e disincantato, tanto che il poeta dichiara, nella nota suddetta, che le dense prose della sezione eponima del libro sono state ispirate dalle fotografie di Paolo Parma – e addirittura furono protagoniste di una mostra veronese nel 2010. Il connubio tra scrittura e rappresentazione si traduce sulla pagina in un'incastità ricca di sfumature cromatiche e di contrasti, come se il movimento che agita i suoi “quadretti”, fosse un'ulteriore nota di colore e fosse assorbito per intero dalla perentorietà della figurazione. Così si avverte un «volume d'eco sui colli», si spande «un suono di colori e squilli / immobili», in una sinestesia che fonde le sfere sensoriali in un'immagine univoca, o domina la «voce del vento» che attraversa le fronde degli alberi e si declina in brezza primaverile o in tempesta d'autunno, mescolandosi ai rumori della civiltà. L'intero libro è percorso da una dialettica insistente tra quella natura, spesso relegata ai margini, e il chiasso della società umana, esemplificato dalle villette anonime della città, dai «fari d'auto in colonna / da una strada deserta», dal clacson percepito in lontananza o dalle «ruote fervide» che impazzano lungo le vie urbane. E Bragaja è alla ricerca di un *locus amoenus*, capace di sottrarlo alla imposture della modernità, che si tratti del giardino di una casa intravisto dalla finestra o della folta vegetazione che circonda la statale, è alla ricerca di «quei luoghi / dove [...] muoverti verso un altrove», del passaggio che conduca in una dimensione pura, salva dalle insidie della quotidianità. E la «volpe morta», che titola una sezione e ritorna come un presagio nelle liriche successive, è forse il simbolo del sacrificio rituale della natura, destinata a sopravvivere solo come traccia incerta di un percorso possibile. Se si vuole individuare, poi, un discrimine tra le differenti fasi della sua scrittura, sarà nella distensione del linguaggio poetico che muove dalla paratassi fortemente nominale delle prime cose, fino al ritmo più narrativo delle ultime; dai bozzetti lapidari, privi di ogni riferimento al contesto che li ha generati, dei *Claustra*, fino

agli *Epiloghi*, in cui è dato talvolta conoscere l'occasione-spinta. Anche se l'efficacia de *La strada che sale* risiede nella capacità di creare un poema compatto, che non patisce le fratture dei diversi tempi di composizione, e armonizza poesia e prosa in un discorso ininterrotto. (*Emanuele Andrea Spano*)

Anna BUONINSEGNI, *AnnAlfabeti impronte di linguaggi*, UnaLuna, 2010.

Libro alchemico, esoterico nei testi come nelle simbologie dei segni e dei disegni riprodotti, curato maniacalmente dall'editore fino al più minuzioso dettaglio, questa ultima fatica di Anna Buoninsegni raccoglie 21 testi, uno per ogni lettera dell'alfabeto italiano, accompagnati da altrettanti disegni, riproduzioni, graffiti e incisioni rappresentanti o riconducibili a, le singole lettere. Viene in mente Italo Calvino quando, nella prima delle sei lezioni americane dedicata alla 'leggerezza', parla della scrittura come metafora della sostanza pulviscolare del mondo: «già per Lucrezio le lettere erano atomi in continuo movimento che con le loro permutazioni creavano le parole e i suoni più diversi; idea che fu ripresa da una lunga tradizione di pensatori per cui i segreti del mondo erano contenuti nella combinatoria dei segni della scrittura: l'Ars Magna di Ramón Llull, la Cabala dei rabbini spagnoli e quella di Pico della Mirandola... anche Galileo vedrà nell'alfabeto il modello d'ogni combinatoria d'unità minime». È proprio l'unità minima, il grado zero della scrittura ad essere cercato dalla Buoninsegni, il graffio, il segno, l'arcano che si cela dietro la mano che incide la roccia della grotta, la pergamena, il silicio dell'hard disk. Non è un caso che il libro parta, corredando la nota prefatoria di Maria Luisa Spaziani, con la riproduzione di alcuni misteriosi graffiti di cervi e caprioli della regione di Tuva, nella Siberia Occidentale, e concluda con il messaggio inviato nel cosmo dal radiotelescopio dell'Osservatorio astronomico di Arecibo, Porto Rico, il 16 novembre 1974. Pensato per essere intercettato e compreso da entità extraterrestri, il messaggio, composto da 1679 bit in codice binario 1 e 0, si avvicina incredibilmente ai segni dei nostri antichissimi progenitori cavernicoli. L'alfa e l'omega si toccano nella poesia della Buoninsegni, cortocircuitando senso attraversando i segni di millenni e civiltà: «ascolto tendo l'orecchio / nell'anteprima notte / sono la nota inizio / passo e ripasso l'identico / frammento/ [...] / mi vedi ovunque / nei tanti lineamenti che conosci e altri/ più forti e crudeli / che annunciano di essere nome». (*Luca Benassi*)

Michelangelo CAMELLITI, *I colori dei precipizi*, Lietocolle, Faloppio, 2011.

Quali sono questi colori evocati nel titolo? Sono, in ordine di apparizione: il grigio di Picasso, il bleu di Derain, il rosso di Matisse. Tre macro sinestesie per attraversare il dolore attraverso la cronaca diretta dell'accadere, del fatto evocato, del fatto trasformato.

Non è, quindi, il precipizio nel quale rischiamo di cadere dopo la scomparsa della persona cara, ma i precipizi, e cioè le fasi della trasformazione, delle successive modificazioni del clima cromatico. «A mezzo tronco, incrociata a un ramo, / una ghirlandetta quasi secca. / Sulla corteccia del tronco erano incisi due nomi»: ecco il bassorilievo, il monumento che i vivi e il tempo cominciano a dimenticare; solo che ogni cosa non è totalmente cancellata ma ridotta alla sua essenza, e anche *l'angelo custode*, prima o poi, sarà distratto da una nuova primavera. Tuttavia, ho anche pensato a un altro clima, quello della follia dei nomi incisi sulle pietre, sui tronchi dell'albero, ad evocare un amore indivisibile, un violento sradicamento. Così, mentre il simulacro è il luogo riassuntivo e rassicurante di ogni fine, *finis terrae*, l'ospedale rappresenta la terra di passaggio, fatta apposta per pensare: lo spazio dei passi da un punto all'altro di una retta finché qualcosa non si rompa e proclami, finalmente, l'eterno turgore della vita: «sono lenti questi movimenti / proprio qui, nel corridoio». In molti passaggi di questi testi, la preghiera indossa la descrizione del referto, della precisa visualizzazione: «L'esplorazione elettrocorticografica ha segnalato / una debole focalità», e questo avviene quando le parole non riescano ad assolvere al compito di una corrispondenza totale con la cosa. Cercano altrove, si attaccano al visibile. Non per ultimo, il libro è diario dei fatti minimi; della stanza, della misurazione di distanze e prospettive: letto-finestra, corpo a corpo in veglia, o in dormiveglia, auscultazione dei minimi respiri, delle aritmie cardiache; spazio e distanza, che poi diventano tempo infinito, o tempo sospeso, quello momentaneamente sottratto dall'evento dell'irruzione. Michelangelo Camelliti sa perfettamente che tutto ricomincia: i passi sono concentrici, la vita e la morte spongono i loro vessilli, reclamano i loro debiti. Così, nel momento del rimpianto e della speranza, leggiamo ancora: «sulle gote arrossate / il velo di morsicatura alla lingua / crisi convulsiva prolungata / che contorce sulla ciglia sinistra». La preghiera si fa ancora supplica: «non fammi vivo / me sul tuo tutto, minuto sulla i / come un puntino, un niente / una scheggia esultante / alla tua ascissa». Gli oggetti diventano feticci: «Risalta il ricamo della tua maglia / luce sul volto d'adolescente / questa sera ho bevuto / e fumato, da stordire i disegni felici / sulla tua maglia». (*Sebastiano Aglieco*)

Luigi CANNONE, *Le cose come sono*, puntoacapo, Novi Ligure, 2011

In questo libro commosso e rigoroso, Luigi Cannone ci ripropone la grande lezione leopardiana dell'infelicità di esistere, ma è anche un'opera che si pone il problema, come altri autori contemporanei, per esempio Cogo, Bonsante ... di come ricondurre la sostanza del pensiero a una essenzialità più autentica, fuori dalle grandi costruzioni logiche occidentali e, piuttosto, più vicina all'accadere, indagato nel suo rapido mostrarsi e deperirsi. *La fine del dolore è la comprensione della realtà momento per momento*. Luigi Cannone costruisce così la sua poetica a partire da un'ipotesi tutta da verificare: l'intuizione che, piuttosto che dire la cosa, la poesia la osserva nella sua immanenza. Per questo motivo il libro si presenta in forma di minimo diario, con l'indicazione della data e del luogo, «con l'invisibile assenza di gioia / che il cuore intuisce», in quanto anche la gioia potrebbe

intorpidire l'acqua che scende dalle nevi «e non serve il dubbio di fronte alla vita». «La realtà», insomma, «non può essere compresa se la si avvicina con opinioni o giudizi» (Krishnamurti, citato in esergo). Ma cos'è, dunque, la realtà, e di cosa è fatta? Cosa sia veramente non lo sappiamo. Intuiamo, però, attraverso l'esperienza, che essa non è statica, ma in mutevole divenire e ripetersi, «muta la vita al divenire». Persino «Dio si agita / e sceglie cadendo il suo fiorire»; «e la mia anima è l'ombra presente / all'ombra che viene». L'essere, dunque, non gioisce ma contempla, resiste alla gioia come al dolore in quanto strumenti dell'inganno dei sensi. Siamo «semplici / ma dentro quale soffocazione, / dietro quali abbagli e grigie sere». Queste annotazioni avvengono in faccia alle montagne, ai cieli, ai laghi, ai fiumi. Davanti agli stormi degli uccelli. Davanti al silenzio «che fa vana la ressa». L'esistenza preme e il pensiero bussa violentemente alle porte delle cose per dirle e in questo modo condannarle alla loro seconda vita. «Le cose come sono / d'ombra e d'azzurro chiaro, / venendo come nulla e come nulla il mio fluttuare. / Potesse avere un volto / quello spazio d'altre voci e venti, / quel mare d'improvviso vivere e morire». È necessario *scordarci*, dunque, rivedere le cose, ogni mattina come la prima volta, riconsegnarle al candore dei fiori, della luce. Aggrapparsi alla vita, ci dice Luigi Cannone, all'unica forma di conoscenza che ci è data, più dell'esatta scienza, della *reverie* metafisica e del nostro pensare; e cioè lo stupore davanti a un bambino che gioca la sua partita di pallone. «Ora sono qui e in me esisto, paziente vivendo la calma che porto». È l'unico modo per vincere la paura e guarire; abitare «il confine che crolla», esistere in se stessi, *vivendo la calma che portiamo*. L'essere è speranza, è vuoto abitato dal vento; le forme si presentano e sono nella percezione momentanea che i sensi permettono, mentre la loro natura intrinseca passa sopra il dolore di pensarle, di fermarle a una loro causa. (Sebastiano Aglioco)

Anna Maria CARPI, *L'asso nella neve. Poesie 1990-2010*, Transeuropa, Massa, 2011.

Una forte fede nella poesia attraversa come una corrente elettrica *L'asso nella neve* il quarto libro di poesie di Anna Maria Carpi, che comprende, oltre ad un'ampia sezione inedita, una scelta dalle precedenti raccolte editate da Scheiwiller, *Compagni corpi* (2005) e *E tu fra i due chi sei* (2007). L'esistenza contiene qualcosa di irriducibile alla morte, qualcosa capace di riscattare la solitudine quotidiana e il suo carico di gesti, di incontri, di oggetti che non bastano a coprire il vuoto. È la poesia questo asso, questa carta di una vittoria impossibile, che non può toglierci di mano nessuno, e che anzi sembra caricarsi di un'energia tanto più grande quanto le circostanze ne annullano il senso. Così nell'ultimo giorno di Stalingrado il soldato tedesco, sorpreso a giocare a preference dai nemici, un attimo prima di arrendersi e di consegnarsi alla prigionia o alla morte «“Un momento...” mormora / e fa il suo asso in pezzi / e sparge l'asso / sulla neve fonda di Stalingrado». Una semina folle, un autodistruttivo gesto di rivincita, un'imprevedibile mossa che libera dallo scacco e afferma all'ennesima potenza l'uomo proprio mentre appare nella sua fragilità, nel suo gioco teso a sospendere il tempo, a rinviare il destino. È «anche un'immagine dell'essere per noi stessi una carta eccezionale che viene invece

fatta a pezzi e sparsa al suolo», afferma in un'intervista l'autrice a proposito del titolo del libro, sottolineando la dimensione esistenziale e autobiografica che lo percorre. Il mito della giovinezza identificata con la leggerezza, con la gioia e con la vita stessa, e l'ossessione della fine, sono i motivi principali di una storia ricostruita allo specchio, con la dolorosa chiarezza di un'autoanalisi. Questa continua ricerca di una definizione di sé la sospinge verso una scrittura come autoritratto aperto, intrapreso più volte senza potere afferrare la propria immagine se non nel passato: lì dove «sanguina la ferita di genitori inetti» e si legge al rovescio il suo istinto di fuga da un'esistenza radicata in una relazione, in un luogo, mentre un assillo d'amore la porta verso i «compagni corpi», anonime presenze a cui si avvicina come per riscaldare il cuore tra i fantasmi di una comunità. Più affonda nella percezione della propria esistenza, singola e sottoposta all'azione del tempo, più invoca la vicinanza degli altri, l'essere insieme. La grazia è in una vita di puro sguardo, libera finalmente dalla tensione tra il bisogno di radicarsi e l'istinto a sradicarsi, una vita presente agli altri, a quell'assoluto richiamo a perdersi-donarsi al mondo: l'esperienza della scrittura, con il suo abbandono attento al «romanzo / delle nostre esistenze», e quella, simile, di «un'altra vita» immaginata dopo, fuori dal corpo, con la leggerezza e la gioia di chi può vegliare su ogni cosa che ama, non abbandonarla. Piccole voragini si aprono nel quotidiano, fessure e squarci da cui emerge il «nero, totale» che la poesia cerca di riscattare con il nitore dell'«esattezza», con una dicitura limpida, capace di catturare il ritmo del dialogo, la sonorità dimessa e prosastica del linguaggio corrente. Tra diario, ritratto e racconto, con versi che “non si interessano del vero” eppure accolgono la storia, inseguendo gli attimi di inconsapevolezza in cui il linguaggio si libera e parla di noi, le poesie di Anna Maria Carpi adottano la strategia dell'ascolto, non potendo tessere un intreccio si aggrappano alla trama del mondo, in attesa che un senso si depositi sull'esistenza: «Mie care poesie, / mie piccole arroganti, / come gechi nella notte estiva, / le dita aperte, in agguato sui muri, / preistoria / in attesa di sbadate parole». (Franca Mancinelli)

Alberto CASADEI, *Le sostanze*, Atelier, Borgomanero, 2011.

È la passione vitale per la storia collettiva che anima la ricerca poetica di Alberto Casadei; una passione etica con forti valenze gnoseologiche. Credo da qui nasca l'architettura compositiva di *Le sostanze* (Atelier, 2011), libro polivalente e riassuntivo dell'attività dell'Autore: polivalente, in quanto allude a una poesia evocativa di una visione altra del reale e, al contempo, suo completamento attraverso una serie di meccanismi compositivi di scarto che fanno leva su pieghe sotterranee, fortemente enigmatiche; riassuntivo, per la sua valenza onnicomprensiva delle tematiche, dello stile, della riflessione di un poeta che è, anche e oltre, una delle voci più lucide, ad oggi credo la più autorevole, nel campo della critica letteraria e della linguistica comparata. Nelle sue parti, l'antologia propone un percorso di indagine delle sequenze spazio-temporali che compongono la res cognita, alla ricerca dei processi di base che rilevano, come un'onda, una radiazione, la mancanza di interezza e, nel contempo, il potenziale

inespresso della dimensione umana: l'intento è arrivare all'a-priori, alla "particella di dio" della poesia stessa, ovvero alla sequenzialità genetica che caratterizza le forme culturali dell'atto poetico e, di conseguenza, il suo riflesso nel sostrato sociale sotteso. Poesia come storia, dunque? Come sintassi dell'umano? O strumento di denuncia di uno scacco, dell'inconoscibile? Casadei, anche nella riflessione teorica, allude alla compenetrazione tra strumenti di ricerca: *non occorre liricità alla vita*, afferma ma, verrebbe da aggiungere, potenzialità espressiva che sia connubio di arte e scienza, quotidiano e metafisico, evento storico, sua introiezione culturale: il poeta, insomma, non è soltanto "chi dice e il modo in cui dice", egli è cellula prima, epicentro. Il suo correlativo, la città di Ur, luogo della scrittura – cultura, dove tutto è accaduto e, perennemente, si ripete nella ciclicità storica, nella vitale trasposizione della sostanza agente in fatto poetico, etico. Ne deriva un flusso vitale, fortemente attivo nel libro, che si cela nelle epifanie di senso della commedia umana, e le rende atto secondario, magma ancora da plasmare: «l'entropia l'epifania manifesta, / lo scriversi in sé corrisponderà / a un movimento / di fluidi normali, bolle di gas / generico, poi inerte, espressione / secondaria del vivere». Sono i luoghi–occasione, i punti dello spazio-mondo dove si squarcia un varco di montaliana memoria, ben presenti nella prima sezione di *Le sostanze*, che danno l'ipotesi di lavoro, il resto spetta al poeta che agisce da homo faber riaggregando in combinazione di atomi-parola le sostanze, generando così una nuova visione seriale della realtà possibile: «tendere ancora dove / occorre, per natura: a inglobare altra / materia, al farsi-disfarsi / e al bloccarsi». In particolare l'ultima sezione del libro, Genetica, già in prima vulgata per i tipi di Aisara, è ricerca di un divenire storico e, nel contempo, personale, che affondi le sue radici alla base dell'uomo, al suo primo apostrofare il linguaggio come radice peculiare dell'essere nel mondo. Casadei, riferendosi a spunti leopardiani, aristotelico – kantiani, fino a giungere alle moderne teorie sulle forme del multiverso, attualizza la speculazione poetica nella forma del viaggio "alla ricerca di": è l'uomo che umanisticamente cerca se stesso, è il linguaggio che vuole determinare una nuova sintassi quale codice di pietà universale, è la storia che si interroga sul suo esistere, sia in quanto proiezione degli atti vissuti, sia in quanto evoluzione umana secondo schemi casualistici. Qui emerge, ma è elemento d'unità del libro, la compenetrazione tra io e massa, tra memoria e storia, da intendersi entrambe come sentire genetico comune, quasi archetipo. Ciò che Casadei consegna al lettore, insomma, è la costruzione di un'identità poetica nuova in grado di essere onnicomprensiva dei valori storicamente in divenire: qui l'io poetico è ammesso ma, in realtà, rappresenta il riflesso di un noi collettivo, come solo nella grande poesia accade. (Ivan Fedeli)

Maurizio CASAGRANDE, *Sofegon carogna*, Il Ponte del Sale, Rovigo, 2011.

Leggendo queste poesie, balza subito agli occhi il rapporto, spesso rude o crudele, e, in contrapposizione, dolcissimo e schietto, con l'esperienza della vita tutta: persone, oggetti, spazi e paesaggi. È una caratteristica della tradizione di lingue fortemente legate

a contesti extraurbani, lungo solchi di carri e sentieri in mezzo ai campi; a uno sguardo assai prossimo alla casa; da un terrazzo. Uno sguardo che tende a cogliere, anche nella dimensione del viaggio, l'aspetto meno urbanizzato dei paesaggi; una familiarità, insomma, con un locus interiore, intuito per somiglianza piuttosto che per precisazioni topografiche. Gli uomini stessi sono percepiti come elementi di natura. Leggiamo, insomma, come nei grandi quadri preromantici all'aria aperta in cui l'essere si perde quasi per reazione spontanea ai teatrini della città, della cultura, della politica. Leggiamo, anche, di come il tema dell'opera, mimetizzato, qui, nella forma di un ricordo dell'infanzia, per sottile pudore, finanche, riguarda l'improvvisa e malevola interruzione del respiro che avvolge come una sciarpa bianca, (bellissima la resa del groppo, del soffocamento, nella lingua originale). Interruzione della lingua, dunque, della lingua «disarmonica e ispida / che si avvolge su se stessa e si districa / sempre più sgangherata», proprio come succede al corpo, nel momento della perdita di contatto con la propria voce. Ed è questa, credo, l'operazione più sottile che questi testi hanno dovuto affrontare in questi anni di formazione: e cioè la riappropriazione di un contatto tra lingua e respiro: dire come si mangia, come si guarda un paesaggio. Per questo mi sembra, ora, che questa poesia debba essere letta nella sua natura di voce roca contro chi si crede poeta ma è cattivo poeta perché traduce la sua lingua interna, aurorale, del sentire il suo canto, nella lingua che «a parlarla... / nemmeno un cane». Il vizio di una falsa lingua è il tradimento più grande verso l'atto originale e animale del lambire, dell'entrare in contatto diretto, per necessità di conoscenza. Parlare una lingua è sentire in bocca la sostanza e inventare il nome della sua anima, senza che la cosa si dissecci nella nuova forma che essa ha assunto davanti agli occhi di tutti. La lingua per Maurizio Casagrande, non è la maschera che bisogna indossare. «È, piuttosto il simulacro del matto / Palmieri vicentino trapiantato / fra le brume della bassa abbandonando / il baccalà per i fagioli pasticciati / con due bicchieri di rosso / presso l'osteria dell'Adigetto». In un milieu sociale in cui l'urlo, il parlare come si taglia il pane col coltello sono considerati gesti relegabili alla sfera dell'istinto e del pericolo, le parole di Casagrande giungono sane e nobili, dotate di quella sfrontatezza e di quella sincerità che ci salvano dall'ipocrisia del ben parlare e del ben vivere. (*Sebastiano Aglieco*)

Alessandro CASTAGNA, *Chiaroscuro*, puntoacapo, Novi Ligure, 2011.

Vittorio Sereni riteneva che tradurre, per un poeta, significasse porre la propria ispirazione a servizio del testo. Forse per questo in *Chiaroscuro*, opera prima di Alessandro Castagna (insegnante di inglese e traduttore per passione), sorprende una qualità davvero rara: l'autenticità. Come la conoscenza di sé è possibile soltanto nella relazione con l'altro, così la puntuale familiarità con i grandi autori del passato innesca sempre un fertile processo d'individuazione grazie al quale il poeta, mettendosi in disparte, trova se stesso. Un processo senza fine, ma concreto: simile, forse, a ciò che Castagna in un bellissimo inedito definisce «l'arte di attendere, il tempo di un quadro». La voce poetica di Castagna, già notevolmente matura, sceglie la porta stretta della

sabiana “poesia onesta” e ne sa la fatica. «Ho varcato la soglia / toccato la poesia: / le mani si sono insanguinate». Tale via trasforma l'esistente, rende la perdita parola: «Ogni ombra sa fiorire la sua luce / [...] le lacrime che stridono la pelle / si fanno melodia». Dalle poche citazioni già si nota uno stilema piuttosto audace, che Castagna utilizza in modo sobrio e personale: l'uso transitivo dei verbi intransitivi, frequente in autori anche italiani, certo molto amati dal nostro (penso a Caproni o a Gatto). Accanto a due testi di Emily Dickinson, tradotti quali *incipit* di altrettante sezioni, ve ne sono altri che si configurano come consapevoli variazioni su un tema citato in esergo. Memorabile a tal proposito è *Rimpianto*, dal motivo dickinsoniano dell'assenza e del silenzio. In *Le stelle fra le dita* la distanza fra il poeta e il mondo reale è resa, nella compostezza di una strofa saffica, da una specie di *bypass* fra identificazione autobiografica, versi ispiratori e reminiscenza del celebre apologo di Talete caduto nel pozzo: «Dondolano stelle fra le mie dita, /più vasta la mia dimora – /eppure inciampo ad ogni zolla / acuta sul sentiero». È certamente complice un finissimo orecchio musicale, di cui il poeta ci dà indizio attraverso l'immagine quasi dedicatoria dell'“allegretto” iniziale. Ma Castagna vuole soprattutto portare testimonianza di un fecondo dialogo, rendendone la traccia come si restituisce un debito. La raccolta appare nel suo insieme come un *climax*: dai pacati chiaroscuri iniziali fino all'inquietudine della distanza, infine alla visione della rinascita: l'ultima sezione, brevissima, non a caso è dedicata al fuoco, archetipo della palingenesi. Forse per ricordare che la vera poesia, anche quando elegge i toni delicati, ha sempre forza eversiva (lo si coglie esplicitamente in testi come *La voce che rinasce*). Natura ed esperienza interiore sono poste sullo stesso piano fenomenologico e guardate sfilare come da un treno, in atmosfere che ricordano a tratti il Pavese narratore (soprattutto nella sezione *Acquerelli*): quel senso dello scorrere impercettibile delle cose, per cui il mare, la luce, lo scorcio di un paesaggio o un ricordo sorprendono all'improvviso, più vicini di quanto non ci si aspetti. La poesia di Castagna accompagna la vita senza mai piegarla a dogma, proprio come quell'*origami* che da semplice gioco diviene figura stessa del divenire: «[...] e ora guarda, il continuo / navigare delle forme – / il loro disfarsi è già risuscitare. (Alessandra Paganardi)

Manuel COHEN, *Cartoline di Marca*, Marte, Colonnella, 2010.

Noms de pays: tanto titola il capitolo finale del primo volume della *Recherche*, che presenta fantasie su denominazioni di luoghi associate a progetti di viaggio. Nulla più che i nomi soggiace infatti alla verità segreta delle cose, un rovello che sta in radice a quegli stessi nomi (così Remo Pagnanelli)... E quando si tratti di paesi (nell'esempio proustiano) o di persone dedite alla letteratura, come si dà nelle azzurrine (e in questo senso marchigianissime) *Cartoline di marca* di Manuel Cohen, allora si ha davvero a che fare con una sorta di nozione geografica che è al tempo stesso culturale: ovvero, secondo quanto annota l'autore, di una «couche geo-antropologica» di pieno rilievo. Cohen come ben sanno i suoi estimatori e lettori (di testi critici e adesso che gli è rispuntata la vena poetica, di liriche) vanta una nascita abruzzese ma è di formazione marchigiana. Dunque

le sue *petites cartes* riguardano lo spazio geocritico delle Marche, dal nord al sud. E delineano personalità in parte intime alla leopardiana «dipinta gabbia», un'arcadia spirituale tra fiume e fiume che trova il suo epicentro in Urbino; in parte a una «Marca plurale» che interessa ciò che sta al di sotto del Metauro, da Fano sino a Macerata o al Piceno. Trattandosi di personaggi assai conosciuti, e che ho anche personalmente frequentato, il primo impulso è andare a controllare se i ritratti in versi colgano l'essenziale delle persone. Così, partendo da Volponi che vaga inquieto e braccato dal suo male per Urbino, sino a Maria Lenti e ai compagni di «Profili letterari», tra cui Salvatore Ritrovato, da Scataglini o da Luigi Di Ruscio esule in Norvegia, sino alle Marche «sporche» (come si sarebbe detto un tempo) contrassegnate nei versi dai nomi di numerosi autori e critici: le cartoline dipinte da Cohen sono cose letterariamente deliziose, operando sul raccostamento tra l'interno e l'esterno, spiegando le parentele ideali tra le diverse personalità, e complessivamente rimettendo in onore il lavoro culturale di intere generazioni in altri tempi predestinate alla diaspora ora invece insediate in una proficua «residenza». Ma se tutte quelle permeanti individualità hanno fornito in un certo qual senso i dati di fondazione per la messa a tema degli estri di Cohen di fronte ai suoi tanti involontari modelli, la dizione necessaria e forse più segreta di questi versi è in un segno che tenta un destino personale e collettivo (quello dell'autore e quello dei tanti che gli fanno da specchio). Dalla prima falda, sorta di archeologico sentire di un mondo e un periodo, quel nomenclare tramite accumuli lessicali e rime di aerea levità, insieme al fatto di dipingere caratteri e gesti, lascia campo a un alfabeto immaginale che fa lega col luogo. Ciò che in poesia, come ricordato da Franco Marotta nel suo testo di postfazione, è «*soglia plurale*» in cui «infiniti volti sostano in attesa dell'atto della nominazione». (*Gualtiero De Santi*)

Lia CUCCONI, *L'óra e la pôlva*, Phasar, Firenze 2011

Di rado la poesia dialettale si presta a una riflessione filosofica che affronti di petto l'ontologia sfruttando il dato esperienziale soprattutto come *exemplum*, senza indugiare nel patetismo della cultura locale, del tempo passato, delle tradizioni e in generale del corredo tematico tipico almeno di una certa accezione (diminutiva, sia inteso) di «localismo». Diciamo questo per segnalare subito la nota più originale e forte della poesia di Lia Cucconi, la quale ci consegna, in questa raccolta, una meditazione metafisica intessuta e resa coesa dal sintagma oraziano (*Odi* IV, 7) «polvere e ombra», che ritorna incessantemente a ripetere il motivo di una poesia che è «classica» nell'equilibrio dei toni e degli accenti quanto nelle scelte prosodiche poggianti sulla regolarità dell'endecasillabo. Ed è, quella di Lia Cucconi, una poesia sapientissima anche nel modulare le note più personali, che non vanno ricercate per nulla in una diaristica minimalista, bensì negli accenti di sofferta creaturalità e di *pietas* cristiana per il dolore universale (modulato all'interno del tempo attuale), redento ma non annullato dalla dimensione cristiana e persino escatologica che permea tanti testi: «E la polvere e l'ombra sono la mia croce nuda / la mia veste vuota della carne del mondo / quando

dirò: “Signore sono qua . . .”». Persino le note all’attualità più bruciante ed emblematiche (il disastro in Louisiana, l’Afghanistan, Bologna, il razzismo) sono spese con minimi accenni alla realtà fattuale, in maniera davvero “metafisica” se il termine ha ancora un valore rapportato alla tensione fra discorso e referente. Nel presente, le tante figure ritratte nella quotidianità del dolore di vivere fungono appunto da *exempla*, da catalizzatori e correlativi oggettivi di una riflessione profonda, più passionale che sentimentale (come si nota anche dagli accenni all’attualità), la quale vira subito dal contingente all’immanente e allo slancio verso l’assoluto; qui l’Io, come punto di vista, abbraccia con lo sguardo il paesaggio e con il ricordo il tempo della vita. In un’ideale (in realtà non formalizzata) suddivisione del libro in tre parti, un blocco centrale di testi affina perciò l’idea degli *exempla* attraverso concreta rappresentazione di una galleria di personaggi citati nel titolo: sofferenza e sopportazione, religiosità dei semplici e attaccamento alla vita naturale sono i valori che ne emergono. Le ultime tre poesie, invece, dedicate a grandi dialettali (Serrao, Loi e Bertolani) inquadrano il compito del poeta e la funzione della poesia, «per lasciare, / nel tempo che ci è dato, a quelli che verranno / a raccogliere la nostra penna, il dire degli uomini» (*Dire: Ad Achille Serrao*): compito di estremo rigore, nella sua apparente semplicità. (*Mauro Ferrari*)

Azzurra D’AGOSTINO, *D’aria sottile*, Transeuropa, Massa 2011.

La parola di Azzurra D’Agostino sembra abitare una soglia continua, un orlo, un discrimine. Eppure non c’è incertezza nella lingua che solca un terreno di datità e nudità naturalistica, e frequenta una lunga teoria di elementi di natura: aria, acqua, fuoco e terra, al contempo lasciandosi sfiorare da un universo simbolico, altro e ulteriore. È, la sua, una parola, nel coacervo di una sostanziale diglossia che le offre due possibilità e più registri di dire e dirsi, concentrata ed efficace, lieve ed esatta. Non c’è esitazione né inciampo nell’esperienza del mondo, quel «tutto intorno dissonante / e perfetto»; né c’è nell’affrontare la distanza e la contiguità, il timore, tra essere ed essere stato, tentando la risalita di un «fiume segreto», lasciandosi agire e agendo tra il silenzio e la voce: «essere solo nient’altro che mare / stare così, lasciarsi nuotare». Il percorso di questo davvero prezioso libro di versi, che attesta della bontà, della serietà e della autorevolezza che c’è anche nella poesia dei trentenni e dei giovanissimi spesso invisibile o tenuta in modesta considerazione, è suddiviso in tre tappe: parte dall’affronto della voce nel ‘rumore del mondo’ in *Il mondo esiste*: «Com’è umano questo tempo, tutto / sghebo sulla sua ossatura di silenzi mentre / le parole che non servono a fatica / ricamano la vita fino all’orlo / delle ciglia, nel nudo fondo dello sguardo»; qui l’intelligenza della vita, fisica e psichica, avviene per continui vacillamenti, o per continui avanzamenti, tra perdite e acquisizioni, affermazioni e negazioni, attestati ad esempio dal ricorso all’iterazione e all’anafora, come nell’uso dell’avverbio di negazione ‘non’ in una prosodia elegante, nella complessità della struttura sintattica per moderato agglutinamento di paratassi, e nell’eleganza suggestiva e nella chiarezza sobria del lessico: «Questo non è un posto in cui stare / questo è un posto a cui tornare»; oppure: «Non una sola legge al mondo

davvero / si conosce che peccato non è dato / di credere a nessuna spiegazione / non si riesce si continua a vacillare / a ogni primo vacillare della stella, / a ogni tremore del bosco, del sole della sera, della mano che piano piano tocca / il cavo del collo, della bocca»; una recursività sonora che ricorda la poesia anglo-americana e le modalità iterative di ascendenza e biblica e dell'oralità. La seconda soglia, o secondo stadio del libro, pertiene un percorso interiore: *Dal silenzio*. La D'Agostino regredisce alla lalìa dell'origine, precipita nella fissità che appare inalterabile di una fase rem abitata da subconscie paure e mine: specie nel testo *Clessidra*, dove, ben oltre lo stigma di spaesamento avvertito come una *Stimmung*, si intravede un primo tratto di similarità con la poesia dello stupore e dell'incanto di Tolmino Baldassari e con i suoi *canutir*, i canottieri fermi nel tutto fermo eppure nel tutto in movimento eracliteo dell'acqua. E c'è, al contempo, una ascendenza culturale che avoca a una qualche teosofia orientale, tra lettura destinale del creato e delle creature, e quieta accettazione della *geschichtlich*. La terza stazione, *Essere amati*, approfondisce le direzioni e le istanze di un universo simbolico e di una continua prossimità tra vita e morte (anche qui in analogia con il continuo dialogo con Baldassari con la tensione a una realtà altra di vite trapassate) nel bellissimo e lungo testo deambulatorio, *Deltaplano*, si chiarificano le ragioni di un sentire profondo, e di un *fare* umano, nella ricerca di senso, tra crolli, epifanie e preterizioni, in un'epoca che appare contrassegnata da un *deficit* di insensatezza: «il confuso sentore / che tutto il senso è lì, in quello sparire». (*Manuel Cohen*)

Francesco DALESSANDRO, *L'osservatorio*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2011.

Non c'è dubbio che *L'osservatorio* sia l'opera più importante di Francesco Dalessandro, non solo perché ad avviso di chi scrive ne rappresenta l'esito migliore, ma anche perché riassume nelle sue pagine le caratteristiche essenziali della poetica e della scrittura del poeta romano. L'importanza del libro è testimoniata dalla ristampa da parte di Moretti & Vitali, sotto l'occhio attento di Giancarlo Pontiggia che firma il risvolto di copertina, di un testo ormai introvabile e del quale si sentiva il bisogno. Il libro ha una storia lunga, la prima parte con il titolo *L'Osservatorio* è originariamente pubblicata nel 1989 dalle edizioni il Labirinto, anche se la scrittura risale al 1985-1987. Il testo, ripubblicato per Caramanica nel 1998, vincitore del premio Dario Bellezza nel 2000, viene rielaborato nel 2009 e 2010. La nuova edizione, infatti, accoglie una serie di varianti, in particolare subiscono profonde revisioni la I e la IV parte, mentre la parte II viene riscritta. Tale lungo processo rende ragione del desiderio dell'autore di lavorare su un testo nel quale si sono sedimentati negli anni i dettati di una maturazione letteraria e umana: «la scrittura del libro attraversa dodici anni cruciali, decisivi della mia vita; che ne affianca e accompagna emozioni e mutamenti e ne registra quasi in presa diretta realtà e visioni» annota l'autore nella notizia. *L'osservatorio* è quello di Monte Mario: un osservatorio astronomico in mezzo a un parco ameno, per coppiette in cerca di intimità e famiglie alle prese con gelati e cappuccini, e dal quale si può osservare tutta Roma, il percorso sinuoso del Tevere, i colli, villa Borghese dirimpetto, il foro romano, il Gianicolo. Di

notte, la bruma e lo smog lasciano il campo a costellazioni terrestri di migliaia di luci, e non v'è romano che almeno una volta nella vita non sia capitato lassù a cercare di strappare un bacio alla ragazza del momento. Il libro, raccolto in sezioni come cantiche di un poema, volteggiava sopra l'Urbe come un gabbiano, raccontandoci delle stagioni, dei temporali, del vento, dei tramonti. Sono pochi i poeti contemporanei che parlano di Roma con una tale sensualità e precisione, con la capacità di penetrare dentro le emozioni, le accensioni e le incandescenze di una città che non riposa mai. Correttamente Gianfranco Palmery, in una delle note critiche che corredano il volume, parla della poesia di Dalessandro come barocca e classica insieme, barocca per «l'esorbitanza del flusso verbale», per la «colata metrica che riempie tutti gli spazi»; classica per quella «precisione descrittiva e nomenclatoria» sempre risolta, tuttavia, in un armonico equilibrio delle forme. Un lungo poema nel quale il nostro poeta impasta la lettura dei classici e dei poeti anglo-americani, cesellando verso dopo verso, endecasillabo dopo endecasillabo. Gli esiti migliori sono da trovare quando Dalessandro rivolge l'Osservatorio dentro se stesso, raccontandoci i palpiti, le emozioni, i dolori dell'uomo e del poeta; ecco allora che un viaggio in metropolitana per andare al lavoro si fa paradigma di un'esistenza, di un cercare se stessi nei dettagli minimi, negli incontri, nelle occasioni perdute, nelle delusioni, consegnandoci un testo di rara intensità e bellezza. (Luca Benassi)

Vera Lúcia DE OLIVEIRA, *La carne quando è sola*, Società ed. fiorentina, Firenze, 2011.

Le cose, a volte, sono belle e felici. Poi, improvvisamente, esse *si mettono a soffrire, come se si fossero pentite della loro felicità*. Nemmeno l'amore si salva, l'amore che non basta mai; chi non taglia il cordone non può assaggiare l'ebbrezza del distacco, rimane rinchiuso nella casa, e se esce senza indossare la dura corazza del distacco, senza aver permesso all'anima il necessario apprendistato della lucidità, finirà per conoscere la paura, l'inadeguatezza del vivere. Questo ci racconta il libro: la pienezza del corpo senziente e i pegni che esso deve pagare all'esperienza: entrare nel corpo per essere corpo, vuol dire non aver «mai voluto vedere l'alba / sapendo di doverla pagare / così cara». Questo io è, in realtà, tanti; ognuno può raccontare una storia, fare un resoconto della sua carne; così i corpi sono lasciati soli, sembrano parlare nella condizione di uno sfiorire, di trovarsi in un limite. Perché, mentre il corpo giovane non sa di essere, la malattia e gli anni aggiunti al calendario acquiscono la percezione, quasi che noi avessimo coscienza del corpo solo quando il vestito non calza più all'anima e la fa sentire pronta per l'avventura di un nuovo corpo desiderante. In questa dettagliata descrizione di gesti franti, di fatica a proseguire verso la conclusione, lo sguardo, come ritorto, realizza una visione al contrario; a luce viva, impudica. Ed è una luce che non salva neanche la presunta capacità del pensiero a rischiarare, laddove, paradossalmente, porsi la domanda più semplice: «che cos'è?», finisce per scatenare il ghigno della nostra ignoranza. I passeri che volteggiano sui morti a raccogliere qualche chicco caduto da un mazzetto di fiori, non pensano la loro salvezza ma la cantano; una gioia che agli uomini è data solo nella

preghiera di lode. L'essere si è espresso in tanti visi e voci, si è allargato, ha conquistato letteralmente spazio, per cui la morte è un contraltare, necessaria a rimpicciolire per far posto al manifestarsi delle forme. Il dolore delle cose che vivono è tale perché esiste una legge naturale scompensata, che non si basa, cioè, sul principio naturale di causa effetto – subisco il dolore perché questo viene da un prima – ma perché il dolore è sempre: un evento che si ripete. Così, se ci fosse giustizia e legge, «le anime piccole dovrebbero andare in cielo» e «i piccoli corpi dovrebbero resuscitare». La conseguenza di questo squilibrio di giudizio ontologico, o forse solo dell'umano genere, è l'odio, la logica ferrea del male contro la fragilità dei propositi buoni, della costruzione di possibili sensi. L'odio diventa così l'arma per far splendere il corpo martoriato, le sue piaghe irrorate con l'acido e l'aceto. È il corpo, oggetto sconcio del creato, che lascia di sé solo una croce da apporre sul calendario. (*Sebastiano Aglioco*)

Fabio DE SANTIS, *L'erede silenzioso*, puntoacapo, Novi Ligure 2011

Chi è l'“erede silenzioso” di cui Fabio De Santis parla nel suo ultimo libro, eleggendolo a eponimo della raccolta? Si suppone che sia “Alfredo” con i suoi “occhi scoperti / dentro un mattino nuovo”, come recita la dedica. Ma non solo lui: è l'autore stesso, sono tutti quelli che si pongono in un'attitudine di accettazione di un testimone ricevuto da trasmettere, in un contesto come il nostro che azzera volentieri ogni debito e valore: un testimone di “vita” (da vivere, da dire, si veda *Individuo*), di memoria (da salvare), di parole, “succose e dolci” ma anche “tremende” (da ascoltare e riconoscere, cfr. *La strada e Appuntamento*). “Una muta eredità / tra la fine e l'inizio di una nuova / messe di colori e suoni”, dice il testo proemiale, a mo' di dichiarazione di poetica, e non ci sarebbe bisogno di ulteriori spiegazioni perché la sensazione che se ne ricava è già sufficiente per comprendere le ragioni che hanno mosso l'autore a dar alle stampe questo manello di nuovi versi dopo un lustro di silenzio dalla precedente raccolta *L'albero del pane* (Edizioni del Laboratorio, 2006). Non ci sarebbe bisogno, dicevo, di maggiori spiegazioni se non fosse che almeno due cose, in questa orgogliosa e insieme umile giustificazione, colpiscono e inducono a una riflessione che può riverberare salutari effetti per la fruizione e comprensione dei testi successivi. Innanzi tutto, l'idea di “eredità”, cui l'essere “muta” conferisce un alone mitico, assoluto e necessario, ben più efficace e superiore all'essere “silenziosa” di cui si dice nella Nota conclusiva: qualcosa che la colloca a metà tra la divinità di Eraclito (che parla solo a gesti) e l'infera Dea Muta dei Romani invocata in antiche formule e sortilegi, nel senso che si pone come termine di confronto con l'eloquenza ammonitrice della sua qualità di “segno”, di presenza. E inoltre, la conclusiva “messe di colori e suoni”, resa esplosiva e coinvolgente dall'esposizione in enjambement del qualificativo “nuova”, in un rapporto di essenziale consequenzialità in cui fine-inizio si pongono come disposizione stessa dell'io di fronte alla vita, come tensione a un perenne ricominciamento, in contesti diversissimi, tra vita e morte, tra avventura e stagnazione, tra attese e sorprese, oltre il tempo e lo spazio (si veda la sezione *La regolarità del silenzio*). Questo per dire che la poesia si fa attestazione di

una condizione per così dire “di viaggio”, con la disposizione ad incontrare e accettare tutto ciò che viene dalla vita (luoghi, persone, situazioni), con la forza della discrezione, con una flagranza che deriva solo dall’essere nella scrittura, in virtù della quale, così come si definisce nel testo incipitario di *Incanti e sorprese*, la prima e più intensa delle sette sezioni del libro, “nasce un mondo / chiaramente lontano” dalla cui apparizione la “carta” si presta ad essere occupata e “violata”. Proprio qui sta la qualità “civile” della poesia di fabio De Santis: nel credere che, nonostante ogni lecito dubbio, la scrittura può farsi ancora testimone del tempo, sulla scena di una quotidianità urbana senza qualità, e dare voce, senza enfasi, nella selva di “intenzioni” velleitarie e di “indicazioni” disturbanti e contraddittorie, a un’esigenza di libertà morale e di capacità di reinvenzione fantastica del reale. (*Vincenzo Guarracino*)

Eugenio DE SIGNORIBUS, *Trinità dell’esodo*, Garzanti, Milano, 2011.

«La vedetta, con lente non servile, / un’obbedienza vede in ogni cosa»: lo sguardo, inerme e inospitale, con il quale il poeta di Cupramarittima cercava la corrispondenza lancinante tra essere nel mondo e sofferenza, quasi in vista di una dichiarazione d’empatia verso il genere umano; quella posizione tra foschia e luce inospitale, d’attesa purgatoriale, con cui si esprimeva la lingua dei non detti, gli irredenti, e sentita come eco da uno spioncino, un ballatoio lontano, che caratterizzava la stasi così intima, umana, di *Istmi e chiuse*; tutto questo si trasforma, nella produzione successiva di De Signoribus, in percorso di purificazione e, nel contempo, in processo di stratificazione linguistica e gnoseologica. Già in *Principio del giorno* e, ancora di più, in *Ronda dei conversi*, si assiste allo spostamento da una prospettiva umana immanente di mancanza a un orizzonte universale trascendente, sopraffatto dalla potenzialità erosiva della contemporaneità, per cui si rende necessario un viaggio iniziatico alla ricerca di una *incompiuta parola*, in grado di contenere la radice prima dell’esistenza, ovvero il valore della consapevolezza tragica, titanica, dell’essere nel mondo. Ma è in *Trinità dell’esodo* che il percorso può dirsi compiuto. L’anticipo, nella plaquette *Memorie del mondo chiuso*, apre all’idea di un rito iniziatico in cui l’evo contemporaneo ha senso solo in vista di una comune redenzione. È utopia, questa, o possibilità? De Signoribus traccia un solco, sia a livello semantico, sia a livello umano; come Dante, si sente attore-messaggero di una comune salvezza: da qui la tripartizione del libro, il riferimento all’allegoria, alla visione – non a caso allude a Holan e Campana, maestri della poesia orfico-visionaria. Da qui lo scavo linguistico, con forte riferimento, nella prima sezione *Evo paterno* al presente come tempo di superamento, fortemente legato, a livello semantico, al linguaggio della terra, del basso: *radice, sterpaglia, seme, pece, faglia, sottoscale, dirupo, vuoto, scavo, liquame, spurgo, bave, pozzo, precipizio, marcio tronco, gorgo, crepa, piombo*, con il quale si intrecciano espressioni tipiche della lingua del poeta, quali *s’impietra, spasura, imperdono, smoina, sfarina, si sfessura, s’inciuffa, smiccia, s’imbreccano, storve, sfibra, stana, suono scontorto, snicchia*. Il sistema rimanda all’idea di un mondo chiuso in pieno disfacimento, un presente ormai compiuto in cui *l’estranea lingua* chiude il segno dei tempi, lo rende vano, e il precipizio è una discesa agli inferi, al

sottomondo da dove riemergere spetta ai pochi, agli eletti, a coloro, insomma, che cercano *l'incompiuta parola*. Forte, in merito, il parallelismo dantesco tra la ninfa crepuscolare («da ninfa crepuscolare / dal greto sale fruscante / bagnati i capelli / nude le spalle e le braccia») e Matelda, alle soglie del Lete; o tra foresta divina e bosco, da cui emerge *l'appena luce*. Il percorso, allora, può essere solo di risalita, come nella seconda sezione del libro *Cruna filiale*: qui il verso, splendidamente plastico, sonoro, si trasforma, diventa strumento di chiarimento, simile al verso-prosa delle precedenti prove: dopo il tempo, chi si salverà? È il *percorso dei rinascenti*, gli *appenati* che evolvono in elemento figurale, cristologico, della rinascita. «Il dolore resta sopra ogni cosa. Regna», eppure «tutto sarà immaginato di nuovo». Dunque una rinascita, l'evoluzione successiva all'apocalisse reale e linguistica, tanto che il viandante trova *il punto di raduno/ magari sopra la più dolosa dolina*, già evocato in *Istmi e chiuse*. Serve dunque un'illuminazione sapienziale, orfica, per trovare il logos, finché *non sia reperito il verbo del vero inizio?* Si apre così la terza parte del libro, il completamento del rito iniziatico, *Rua dello spirito*: l'utopia è, in verità, l'indizio di una voce comune, in grado di dissolvere la lingua dei potenti, il desiderio stesso di potenza del mondo occidentale, fino al *soffio espanso*, la rua che è spirito univesale, anima. Si chiude così il cerchio: il viandante – bambino abbandona definitivamente il *sottopresente* e risorge in una nuova luce, quella del linguaggio puro, che, cristianamente, e ancor più laicamente, tende alla verità mai emersa delle cose. (Ivan Fedeli)

Nino DE VITA, *Òmini*, Mesogea, Messina 2011.

Sebbene non scriva versi per canzoni e non coltivi particolarmente la musicalità e la rima, un appartato, immaginiamo anche per scelta personale, come un Roversi del Mezzogiorno, lontano dai riti dell'editoria, eppure vitale autore che in questi anni ha stampato in proprio diverse *suite* di versi, alcune delle quali raccolte ora in *Òmini*, mi riferisco a Nino De Vita, senza ombra di dubbio uno dei massimi poeti italiani in circolazione su cui sono state scritte pagine critiche memorabili, tra gli altri, da Enzo Siciliano e da Emanuele Trevi. Ricorda molto e si ispira a quella lingua dell'oralità, tanto cara a Ignazio Buttitta, la cui sopravvivenza si deve in gran parte ai cantastorie che animavano le piazze e i centri abitati della Sicilia e del Sud. Le poesie di De Vita, hanno più di qualcosa di raro, di unico, nella prosodia e nel ritmo, nell'ostensione di una rara levità, nella molta umanità e nei sentimenti espressi con misura, garbo e pudore. Sono innanzitutto lunghe, articolate narrazioni, affidate a strutture di versi pressoché brevi che ruotano intorno al settenario. Da anni l'autore scrive in questa maniera, elaborando poemetti suddivisi in paragrafi, parti infinitesime di un discorso mai finito e mai pago. È come se le strutture canoniche o quelle rastremate e minime proprie di tanta lirica neodialettale squisita e preziosa, come pure di tanta versificazione in lingua, non siano per lui bastevoli a dire il *continuum* di un mondo di uomini, di vicende e di ricordi. Le storie, poi, tutte attinte ad un realistico contesto o quadro di riferimento, sono in realtà piccoli aneddoti, a volte vere parabole di vita, di quartiere o di paese, ma anche testimonianze di una stagione culturale irripetibile del Meridione: infatti con dovizia di

particolari, arricchendo di sequenze o inserti dialogici, che aggiungono più di una nota di colore e un retrogusto, l'autore torna indietro nel tempo e ritratteggia la frequentazione e l'amicizia con Leonardo Sciascia, Vincenzo Consolo, Gesualdo Bufalino, Enzo Sellerio e Buttitta, per dire solo dei principali artefici di quello che fu un autentico Rinascimento culturale, etico e civile, e che si costituì probabilmente come l'ultima vera *koine*. Sono gli anni Ottanta ed il giovane poeta (nato nel 1950) partiva dalla sua Marsala al mattino presto per vedersi con i coniugi Sellerio e bere un buon caffè a Palermo. Gustosi i ricordi, come ad esempio, quello molto ironico della dedica del libro di Bufalino scritta però dalla mano dell'editore. O le conversazioni a casa di Sciascia, e l'eloquio straripante, sempre di Bufalino: «'U taliavu, ogni vota, / taliavu e mi vinia – pi stu jittari / ch'avia – 'u parauni / cu 'na bbuttigghia bbona: si cci runa / e ddu trisoru nesci, / nesci a vuccati, annea...» ('Lo guardavo, ogni volta, / guardavo e mi veniva – per la parlantina / che aveva – il paragone / con una bottiglia buona di champagne: si stappa / e quella delizia esce, / esce a fiotti, si spande'). Uomini, da intendersi *latu sensu*, quelli conosciuti, bagaglio di un'esperienza del mondo, e che ha a che fare con il contatto diretto anche se occasionale e fortuito, con la mafia, nel bellissimo poemetto intitolato ad uno dei quartieri simbolo di Palermo, *Ballarò*, in cui l'autore, racconta l'episodio di quando, ventenne appena iscritto all'università, parcheggia la propria auto in un posto 'riservato' al boss del quartiere. Uno sgarbo pagato con un tamponamento, da intendersi quale monito. La lettura di questi versi, ruvidi e delicati, è un'esperienza da non perdere: la grazia e i non detti compensano e si compendiano con la carica naturalistica a dire, e a dirsi, con riferimenti etnografici precisi, passione per il cibo e per il mare: libro di uomini, di colori e di sapori: «Si scorgeva / da là sopra il golfo / di Palermo, con le luci / accese, le piccole luci / del monte Pellegrino». (*Manuel Cohen*)

Vincenzo DI MARO, *La fine dell'opera*, LietoColle, Faloppio, 2011.

Finisce l'opera e il teatro: il loro senso. Niente più riti sociali, «il senso riposante – beneducato e torbido – di una società». Il soprano «vera virtuosa, celebrata ovunque [...] diede un urlo inumano, giusto a metà atto». Ecco, dunque, il racconto dell'antefatto. Il teatro e la sua rappresentazione sono abbandonati, non hanno più funzione. La voce impostata, ridiventa urlo. L'arte, ingabbiata nei rigidi corsetti sociali, lacera il suo vestito e scappa, lascia vuoto il luogo del rito: «Poco distante, il bosco». Ma che cosa indaga esattamente Vincenzo Di Maro? Forse il punto sospeso tra l'aver cantato per tutti, e il mercimonio della lingua. Tra l'essere della/nella lingua, e la cronaca, l'agonia della sua scomparsa. La voce, una volta riconosciuta da tutti, è ora ridicolizzata negli eventi di una cronaca giornalistica: «L'ultima intervista qualche decennio prima / la continuò da sola, un vaneggio»; o imbalsamata nel ricordo di una bella epoca da cartolina, di decadentismo mitteleuropeo. Non si tratta più di memorizzare per ridare sangue al volto pallido di una luna smunta, ma di metaforizzare l'assenza; l'attesa. È in gioco il destino di una *lingua/bestia*: questo perché nella lingua vive ancora la possibilità di una rivolta, di una contesa con l'*altro*, potentissimo nella possibilità destinale che gli è stata data di

ribaltare e strappare, di contendere e possedere. È la lingua del bosco, a cui è ritornata la voce, captando non più i profumi della sala, le lacrime e gli svenimenti, ma «l'uccello che ci sfiora inavvertito [...] Risposte antiche impresse sul volto». Questa paura del pericolo di un ritorno è sicuramente la risposta sociale al dionisiaco, al rischio del senza nome, del senza volto; alla minaccia di «uomini-ontano, uomini-betulla, uomini-ginestre, ciclopi-ippocastano». Ecco, allora, che meglio si chiarisce la funzione di questo sovrano detronizzato: la voce è, essa stessa, rappresentazione in forma di suono, dell'ineludibile, una delle tante icone, «figure sacre, femminili, in cera / a scuola coi bambini, tra le edicole / dietro vetri e tendine», che la modernità ha strappato, o salvato, dai templi, confinandole nella sfera del privato, di una privata spiritualità che, proprio perché privata, non riveste alcuna funzione politica. La voce è sopravvissuta a un naufragio e il teatro con le finestre sfondate e le tende strappate che si gonfiano al vento, è abitato da fantasmi. Questa *altra* voce, è la lingua che deve ancora venire: «L'impreciso, il vago nel linguaggio / è già speranza di un linguaggio nuovo:/carne futura vestirà arto e progetto, / indistinguibili il mondo e la presa» – contro la lingua oggetto di mercimonio: «i bei versi / i fregi gli ornamenti/sono il salterio con cui il nemico muove / la sua accusa, la vostra imputazione». Dietro tutte queste descrizioni della battaglia, vigila perennemente il lamento della bestia, il rischio del realismo, la distruzione del bosco, la speranza, infine, che il canto sia «un richiamo, un fare». L'opera di Puccini, *Madame Butterfly* si conclude con un suicidio rituale; la donna, tradita, si trafigge il cuore con uno spillo, proprio come si fa per imbalsamare una farfalla. Questa fine dell'opera, dunque, si riferisce alla cerimonia di una consegna, nelle mani dell'ineludibile, del corpo trafitto della poesia. (*Sebastiano Aglieco*)

Nelvia DI MONTE, *Dismenteant ogni burlaz*, Cofine, Roma, 2010; *Nelle stanze del tempo*, Edizioni Dars, Udine, 2011.

Per fortuna degli autori e per gioia dei lettori, esistono, rari, premi letterari tesi a valorizzare i vincitori editando le raccolte premiate. Nelvia Di Monte di recente ha beneficiato di ciò, aggiudicandosi il Premio Ischitella-Pietro Giannone 2010 per la poesia nei dialetti d'Italia, premio che ha provveduto a stampare *Dismenteant ogni burlaz* ('Dimenticando ogni temporale'), interamente scritto nella lingua friulana, nella varietà parlata a Pampaluna, paese da cui la nostra proviene; quindi, il Premio speciale alla carriera Elsa Buiese 2011, che ha stampato la *suite*, *Nelle stanze del tempo*, contenente testi in lingua e in dialetto. C'è più di un filo di continuità che lega le due piccole eppure consistenti e coese raccolte: a partire da un motivo caro alla Di Monte: il viaggio; diciamo da subito che generalmente ogni suo testo singolo rappresenta un percorso, prevedendo un passaggio, un transito, a volte un esilio o esodo, da un dove ad un altrove; una istanza di nomadismo, meglio, di migrazione continua, tra culture etnie e *Global economy*, o di conoscenza irredimibile. *Dismenteant* è suddiviso in due sequenze o sezioni: nella prima, *Peraulis sfrisadis (Parole scalfite)* siamo di fronte ad un lungo movimento o poemetto deambulatorio. Il referto di un viaggio nell'est asiatico che si

impone all'attenzione del lettore per l'elemento di oggettiva novità: se infatti la navigazione nei mari asiatici può evocare pirati e tigri malesi della nostra migliore memoria letteraria (e d'infanzia), e inoltre si potrebbe sospettare di un vizio di un qualche esotismo, in realtà siamo di fronte a una letteratura tutt'affatto turistica o in fuga. E se si vuole ravvisare un precedente, occorre risalire al *Viaggio in India* di Pasolini, per concretezza dell'esperienza, lettura sociale della realtà e degli uomini. Perché le cronache di viaggio sui cargo dei clandestini o migranti, per porti e mari popolati da pirati attivi tra le acque che bagnano la Malesia e Sumatra sono addentellati di una "tratta d'anime e di spoglie" dell'inferno contemporaneo, concreto, biologico e simbolico, tra allarmi di ogni tipo, tra deforestazioni e inquinamento crescenti, tra «Robis et omps spaurits che cirin un gnûf / destin e s'imbarcarcjin d'ascôs e cuan che / tu ju cjatis, tu ju quartis istès / daûr – suris che no tu viodis l'ore / di parà vie, jù dal to granâr, / tal scûr, dentri cassis o cartons come / une mercanzie che va al mercjât» ('Merci e uomini spaventati che cercano sempre un nuovo / destino e s'imbarcano di nascosto, e quando / li scopri, te li porti dietro / comunque – topi che non vedi l'ora / di cacciare via, giù dal tuo granaio, / al buio, dentro casse o cartoni come / una merce che si avvia al mercato'). Di questa esperienza erratica farà tesoro l'io stesso della poeta: un io 'illirico' e, questo è un ulteriore elemento ricorrente, continuamente riversato, o abitato, da e in molti *noi*, pronomi che si sostituisce a un più retorico 'tu' novecentesco. Si tratta di un *noi* fortemente implicato nelle vicende narrate in versi chiari e distesi, e nei destini contemporanei, a tal punto da configurarsi come il pronome più 'sociale' che racchiude in sé la dimensione storica e destinale dell'epoca, nella modalità più antiretorica e nell'*understatement* di una lingua piana, mai compiaciuta: quasi una *Stimmung*. Non è un caso che un uso analogo si ravvisa in Giovanni Nadiani, neodialettale coetaneo della Di Monte, in cui il ricorso al pronome si connota di valenze socio-politiche. Probabilmente Fabio Franzin ha aperto una via, è stato infatti in grado di restituirci lo sconcerto del mondo attraverso la lingua delle merci e del mercato (si pensi a cosa rappresenta *Fabrica* per l'innovazione linguistica e l'inglobamento di nuove parole nel vecchio idioma veneto): la Di Monte si è portata su sentieri analoghi, riproducendo elementi di datità in una lingua oggettuale e repertuale: «gru e container e magazzini / e uomini nei gusci di uffici, cabine e SpA». La seconda sezione di *Dismenteant*, implica un viaggio ulteriore, e più direttamente si ricollega a *Nelle stanze del tempo*, per l'ambientazione feriale e domestica, nella ricognizione sugli oggetti quotidiani, sulla memoria visiva e fonologica di genealogie familiari (padri, madri, figli, nonni). Sia che scriva in lingua o nella lingua altra, l'autrice calibra la voce alla scala dell'endecasillabo, al suo fluire nitido, modulando il *dire* su corde di gusto contemporaneo, corporale e figurale. L'emblema della pioggia incombente continuamente evocato a ristabilire le cose, a riverberare sul senso delle cose e degli uomini, accenna a una pioggia risolutoria, catartica e lustrale: «Oggi il mondo era una polaroid / sbiadita – troppi giorni senza acqua / per togliere dalla terra il suo stanco sudore» (*Grondaie*). (*Manuel Cohen*)

Il genere dell'aforisma in Italia ha avuto, soprattutto nel Novecento, illustri autori, ma non tanti che si possano dire esaurite le sue straordinarie possibilità di variazioni e di approfondimento. Marco Ercolani coglie questa possibilità con una intensità che non avrei dubbi a definire unica in Italia, e lo dimostra la sua nuova raccolta, tra verso e prosa, *Sentinella* nelle edizioni bolognesi Carta|Bianca. Composto di sei sezioni, di diversa misura e fattura, il volume si nutre di una «scrittura errabonda, vigile ma dormiente, disattenta ma lucidissima», a viatico di uno sguardo 'superstite', fra materiali vivi e inerti di altre letterature, fra voci contemporanee (da Milo De Angelis a Francesco Marotta a Lucetta Frisa) e maestri dell'aforisma (da Nietzsche a Walser a Herbert, dalla Campo a Cioran a Jabès), tra insonnia e sonno, lungo la soglia "sonnambulica" che guida il poeta di verso in verso, di parola in parola verso il riconoscimento del mondo. È un libro che esclude la metafisica dai diritti e dai doveri della poesia, ed elegge invece un dialogo audace con ciò che ne ha preso il posto: il vuoto; e ne descrive la forma in una condizione radicale di pericolo, per cui l'opera appare come un insieme di pensieri distorti e deliranti, ed è invece esercizio esistenziale di una «realtà estrema»: «Qualsiasi cosa io viva di reale, da uomo, da medico, da scrittore, c'è, nella mia testa, un'unica apocalisse, una sola polverizzazione del mondo, *un bianco totale*. Il solo paesaggio possibile». Se il punto di partenza è la condizione di un soggetto, incapace ormai di riempirsi della sua voce, del suo *ego* lirico o anti-lirico, allora «L'ossessione è mantenere la propria voce nel frastuono che la cancella, trasformandola in un'altra voce». Questa è la voce della *Sentinella* di città disegnate sul muro, come su un foglio di carta, in testi che recitano il silenzio (come in un aforisma di Pascal Quignard), in un libro che rifiuta di essere Libro e si mostra anzi a brandelli, fra macerie e detriti del moderno – e del post-moderno – che si stagliano su un orizzonte nebbioso, di cui lo scrittore può scoprire e fissare dei "dettagli", dal momento che gli sfugge quella "visione unitaria" che ancora, surrettiziamente, si pretende dalla letteratura, dall'arte, in nome di "verità definitive". La verità che sostiene ciascuno di questi testi, «come stracci a folate di vento», è un'«ansia inguaribile» che fomenta la scrittura, l'istanza e la coagulazione dei pensieri, ma è anche una parola fantasma. Aeree e invisibili le parole attraversano le pagine simili a vettori temporali di un 'provvisorio' che supera il suo stato e approda, tra «risveglio e addormentamento», alla «traccia fisica di questa esitazione»: cioè a quella «lezione necessaria del vuoto» che non si esaurisce in un breviario di chiose nichiliste, ma si apre sua volta alla lezione della «materia», alla ricerca di un'opera miracolosa, anche se mai scritta (come nell'aneddoto del poeta Farid Al Din 'Attar, decapitato da un soldato mongolo), in cui si annida l'ultima forma di resistenza della vita. (*Salvatore Ritrovato*)

«Inaccessibili distanze ci separano. / Eppure scommetto che siamo parenti io e te – / piccolo iguana polivalente / che guardi la gente / come se non ci fosse»: partiamo da questo frammento di *Lucertola* di Curzia Ferrari, contenuto nella sua ultima raccolta eponima (Aragno, 2011), per osservarne i meccanismi creativi e ipotizzarne l'attitudine di fronte a vita e poesia. «Inaccessibili distanze», dice la poetessa, la separano dall'animale-guida dell'intera silloge: distanze e insieme "parentela". Su ciò ci scommette, lasciando intuire una complessità del vivere ma anche della scrittura, che della vita è spesso l'archivio più efficace e sincero. Presa di distanza e identificazione a partire da uno stesso punto di osservazione: su questi binari viaggia la raccolta, sviluppando tale antinomia in tutte le sue declinazioni. Non diversamente dalla lucertola, distratta per vocazione della specie in interminabili «estasi di luce», sembra anelare a un'identica condizione anche l'autrice, tesa a un ristoro, a un caldo balsamo di fuga e salvezza dalle oscurità del tempo: «cammina sulle mani» anche lei, *scrive*, Curzia Ferrari, cercando un tepore in grado di lenirle le ferite. È una disposizione fisiologica, che si traduce in un far *camminare* le parole, nella volontà di rendere in certo senso transitivo ciò che pare inamovibile e senza evoluzioni, solitudini e impotenze: nella convinzione che grazie ad esse, alle *parole* scritte e *camminate*, si possa curare l'agrove della vita, proprio come funge per la lucertola il sole. Arrampicarsi oltre la pietra, oltre la muraglia dei dolori, assorbendone la forza refrattaria e al tempo stesso esponendosi alla luce, in atto di pura contemplazione, fino a dimenticarsene: è questo che pare unire l'autrice alla *lucertola*, a livello più vitale e luminoso, in una "parentela" sotto il segno della poesia. Come in altre raccolte, la Ferrari lo dice in un linguaggio solenne e insieme ordinario, organizzato su molteplici piani: colpisce per la sua pienezza, per il suo lessico denso e desiderante, ma soprattutto per quella contraddittorietà-complementarità fra "distanza" e somiglianza, che informa ogni livello del testo. In uno degli ultimi componimenti (*Presentazione*), parlando della sua poesia, appella gli strumenti della scrittura, le *parole*, «vigili sentinelle», a testimonianza del suo impegno meticoloso, quasi filologico, nell'affidare loro un ruolo di veglia e di scoperta, ben lontano da un certo *cliché* di poeta, dall'«incenso» e dall'«euforia» che spesso connotano questa figura. Ne parla come di un «caglio», evidenziando il lato meno dolce, ma fermentante e sostanziale della parola, che la distingue dai versi zuccherosi e lambiccati, dagli «arsenali di zenzero e cannella», propri a certi autori. Suggestiva poi nella raccolta l'eco profonda della sua formazione e cultura, della Russia dei suoi interessi letterari e umani con le sue atmosfere e i suoi protagonisti. Da qui, da questo Est sconfinato, sembrano provenire visioni, simboli e un certo dualismo fra cose e idee, vissuto con naturale disinvoltura, in equilibrio fra dramma e commedia, intuibile diffusamente nei suoi versi. Infine, ed è fra le sue cifre più riconoscibili, la mescolanza fotografica, abbagliante, a tratti voluttuosa, fra sofferenza, «parole [e perciò cose] ordinarie», fra vita, morte, religiosità, meditazioni e miserie umane, il tutto in contesti per così dire da camera, in ambienti domestici non privi di squallore, ma trascesi o rivisitati entro un costante colloquio col mondo. (*Eloisa Guarracino*)

Sabrina FOSCHINI, *Terramare*, postfazione di Francesca Serragnoli, Raffaelli Editore, Rimini, 2011.

Un libro misterioso, sin dal titolo, forse può fare a meno di dirsi in versi o in prosa per entrare in un genere: trova direttamente nella parola una grazia elementare. Così è *Terramare* di Sabrina Foschini, che porta inscritto nella crasi dei due elementi dell'orbe terracqueo, il verbo di cui nessuna epoca della poesia può fare a meno – 'amare' – senza indagarne però la passione irresistibile, anzi evitando, pudicamente, di nominarlo. Quel che appare come un limite fisico da proteggere («Mi chiedo cosa sarebbe della terra, quale punto di miseria toccherebbe, se non ci fosse il mare...») si traduce pertanto in una forma di energia spirituale che si deposita sulla lingua con una densità capace di restituire il senso di uno stupore caloroso e vitale che trascina il lettore in un *amarvord* di volta in volta collocato nel suo *milieu* naturale: «Non ricordo la prima volta che ho visto il mare, non conosco un tempo in cui non è stato. Era in fondo alla mia via, come mia madre in fondo al letto. Da di ogni giorno mi salava d'azzurro le vene». Ma quel che strappa il libro propriamente alla dimensione del diario, del quaderno autobiografico, è lo sdoppiamento delle voci narranti sia nella prima sia nella seconda parte, quasi a dar spunto (come osserva la Serragnoli) a una possibile drammatizzazione radiofonica. Lo sdoppiamento è segnato dall'uso grafico del corsivo e del tondo: in corsivo, la voce soggettiva di un io che conquista la memoria della sua infanzia, fino all'adolescenza, e alla giovinezza, e fa dell'esperienza una sorta di piano inclinato della scrittura; in tondo, la voce oggettiva di uno scenario marino nella prima parte, terrestre nella seconda, che varia a seconda delle proiezioni della memoria personale, in luoghi e tempi diversi, e accoglie nel suo grembo, a scatti, a episodi, le brevi sequenze narrative. Ad uno ad uno i fili della memoria si dipanano, intrecciandosi ma anche giustapponendosi, intorno a un "paesaggio" dalle linee mosse e discontinue. Uno scenario mai immobilizzato, anzi in movimento con la vita stessa del soggetto, che si effonde in una ricchezza di immagini (qualche esempio: «Segnavamo dalla finestra la caduta della neve. Accompagnavamo a terra ogni fiocco come a fargli forza...»; «Quel giorno tutti gli storni della città eterna si erano raccolti sopra la piazza...»; «Mai tanto guardato il cielo... Puntavo gli occhi verso il luogo impossibile, il mistero maggiore, con il gioco delle nuvole di frangersi e mescolarsi...») che testimoniano un'affettuosa, persino commossa attenzione dello sguardo, di concerto con il progetto ritmico (dove non vengono meno respiri tradizionali, come l'endecasillabo: «In silenzio col vento a farci foglie») della prosa più levigata, nelle parti in corsivo, più tagliente, in quelle in tondo. Libro poetico, dunque, che però svicola dal verso e accede alla prosa lungo la via di un minimalismo meticoloso e visionario (cui la Foschini, esperta di arti visive, ha puntato con sicurezza), e così imbastisce in un unico solco esistenziale tempi diversi e lontani, fra la memoria degli uomini e la natura del pianeta: «Non dimentica la terra, nella natura dei suoi granelli la singola molecola della vita che hanno abitato. È un tappeto di storie la terra, raccontate dalla potenza del sole o dal tracciato dei fiumi, e custodite dalla lastra di granito delle montagne, dalla dita serrate delle foreste». (*Salvatore Ritrovato*)

I *Canti dell'offesa* di Fabio Franzin sono stati con molta probabilità scritti contemporaneamente ai versi nella lingua veneta di *Fabrica* (2009) e ne rappresentano un sostanziale controcanto in lingua. Il libro è costituito da un corpo centrale di testi, *Noi altri (canti senza requie)* preceduti da un testo singolo dedicato a Mario Luzi, e chiusi in esodo da un testo che rinvia al *Canto popolare* di Pier Paolo Pasolini. I versi di Franzin si raccolgono, meglio, si sciogliono e risolvono in strofe di terzine distese e ‘cantabili’, impennate intorno alla struttura dell’endecasillabo, sospinte da recursività foniche e allitteranti che offrono una sponda di melicità a motivi altrimenti ruvidi, spinosi; sono, non a caso, i versi della tradizione volgare che da Pasolini regredisce fino al Dante della *Commedia*: ed è la terzina, quella più fluida, duttile e congrua a dire le cose del mondo: *l'offesa*. Dante è il comune denominatore che lega il nostro autore direttamente, quasi per filiazione endogena, o per natura, a Pasolini. Altresì è il *trait d'union* tra Pasolini e Luzi, *ergo*, e di concerto, tra Luzi e Franzin: un collante che si ravvisa idealmente in quell’*ethos* di civiltà, come pure nell’*epos* che sottende una lingua plurale, corale e popolare. Il testo per Mario Luzi, che riprende il motivo dell’*indignatio* del celeberrimo passo *Muore ignominiosamente la repubblica* (1978), è la degna *ouverture* di un libro dai toni e temi forti in cui la delusione per la scena politica è pari allo sconcerto, alla offesa, per l’amoralità diffusa. Una digressione è necessaria ed è il caso di ricordare che il Luzi negli ultimi giorni di vita subì attacchi mediatici spropositati e feroci: nel 2005 aveva osato criticare il presidente del Consiglio dei Ministri, lui, poeta da poco accolto in Parlamento con la nomina di senatore a vita “per altissimi meriti nel campo letterario e artistico”, fu sbeffeggiato da gente che neppure sapeva cosa avesse mai scritto: ci fu persino un Ministro, tale Gasparri, che arrivò a dire che sarebbe stato meglio eleggere senatore a vita Mike Bongiorno piuttosto che lui. L’Italia ‘migliore’ in quei giorni si raccolse intorno a Luzi, come avrebbe fatto poi con Ciampi, e in tempi più recenti, con Napolitano: baluardi costituzionali e istituzionali di moralità e di rettitudine da opporre a governi degradati: «Ignominiosamente sono certo perseverano // (semmai dovessi sovvenirgli nella memoria) / a pensarti solo come un vecchio rompiscatole / che un dì osò offendere quel loro intoccabile leader». La parola di Franzin tende, dantescamente, a dire tutto, a differenza di tanti sussiegosi (e conniventi) autori, senza timori reverenziali nei confronti dei potenti, e non si esime dall’affrontare con tratto risoluto e deciso le ferite aperte anche nella lingua, le lacerazioni e le contraddizioni di un paese occidentale che sembra navigare alla deriva e per acque perigliose. Le questioni economiche (il precariato, la recessione, l’incubo dei mutui da pagare), come le questioni sociali (immigrazione, sfruttamento, xenofobia e razzismo) sono nodi dell’epoca giunti forse a un capolinea. Un *exergo* da Pessoa introduce il motivo, «gli altri non sono per noi altro che paesaggio», a cui si riconducono svariati fatti di cronaca: un ritratto impietoso del cinismo contemporaneo, tra indifferenza e voyeurismo, nelle foto divertite scattate dai curiosi ai corpi esanimi dei clandestini nascosti in un camion-frigo e morti congelati, gli stupri e le violenze di gruppo, l’odio crescente per il diverso, lo straniero, la marginalità degli anziani e dei disabili, la marginalizzazione della povertà: «è solo il male a far rima con sociale / oggi per chi si ostina a continuare / a vivere oltre l’età contributiva». La

lingua dei *canti dell'offesa*, è un grido di dolore e di allarme, un urlo pasoliniano nella lettura sociale dei vizi (il gratta e vinci, il consumismo) e parimenti una corsara 'mania della verità', un «dovere di denunciare» che ci colpisce, ci chiede di prendere campo e posizione. (Manuel Cohen)

Fabio FRANZIN, *Co'e man monche*, Le Voci della Luna, 2011.

Co'e man monche costituisce, insieme al precedente *Fabrica* (2009), un dittico intorno al tema della fabbrica e del lavoro operaio. In questo nuovo libro, il mobilificio dove lavora il poeta è in crisi: gli 85 operai vengono chiamati nel piazzale antistante la fabbrica, insieme al delegato sindacale, e si annuncia loro la messa in mobilità, la cassa integrazione, come preludio di una chiusura definitiva. La fabbrica diventa un capannone vuoto e desolato che va ad ingrossare le fila degli edifici industriali abbandonati e del lavoro perso del Nord Est. *Co'e man monche* è dunque un diario della crisi, speculare al testo precedente. In *Fabrica*, Fabio Franzin adottava una serie continua di strofe di cinque versi, agganciate le une alle altre come una catena, composte in prevalenza di settenari e ottonari, con tre accenti variati su altrettante sillabe. Vi era una sorta di continuum, ottenuto da insistenti enjambements e rime interne, che anche graficamente ricordavano una catena di montaggio o un nastro trasportatore. In *Co'e man monche* il ritmo si ingolfa, a tratti ristagna, subisce la forza di inerzia di un macchinario al quale abbiano staccato il cavo dell'alimentazione. La poesia si poggia su elementi di vita domestica subita dall'operaio che ha perso il lavoro, girando per i capannoni deserti, guardando la tv, oppure aiutando in casa con la spesa e i panni, per non pesare alla moglie che ancora lavora. L'operaio, abituato a correre, regolato da turni e tempi di lavoro, improvvisamente si ritrova a essere uno sfaccendato, un bighellone che guarda le vetrine con le mani in mano. L'operaio è le sue mani: la sua vita e quella della famiglia dipendono dalle mani, dalla loro abilità, dalla velocità, dalla capacità di evitare i pericoli. Le mani sono fisicamente segnate dal lavoro, in un mobilificio possono venir tagliate via da una sega o finire in qualche ingranaggio. L'operaio che ha perso il lavoro non sa che farsene delle mani, gli sono improvvisamente di ingombro, pesano inutili, troppo grosse o nodose per stendere dei panni o riparare le ruote di una macchinina al figlio. Con le mani, vengono mozzati i nomi e le esistenze. *Fabrica* ci aveva presentato una galleria di personaggi mischiati alle cose e agli oggetti della fabbrica, tanto che Manuel Cohen aveva parlato di uno Spoon River contemporaneo, capace di dare un volto alla dignità operaia. In quest'ultima fatica non compaiono nomi, gli operai divengono un volto indistinto, ogni storia è alla fine un unico volto, una sterminata massa che insieme alle sue mani ha perso dignità. Ancora una volta Franzin si fa interprete e cantore del nostro tempo, nel quale la poesia diventa strumento di verità e spirito. (Luca Benassi)

«Poesia o forse enciclopedia, romanzo o mille romanzi che cercan voce? Cosa è questo libro di Fucci, che lega il passato al futuro con l'unica voce che davvero può farlo – la poesia?» Così si interroga nella prefazione, Davide Rondoni. *Rumànz*, l'ottavo libro di versi a cui l'autore ha lavorato per 25 anni, appare strutturato secondo una classica tripartizione in cantiche, tre grandi tempi o scansioni, ognuna delle quali variamente articolata in capitoli oscillanti tra le 15 e le 34 strofe in ottava rima ariostesca (talvolta caudate in 7 versi) affidata a un endecasillabo disteso e cantabile, arioso e narrativo. Siamo di fronte a un raro, rarissimo e poco frequentato dalla nostra poesia, poema epico-storico politico-domestico, che si affida ad un lenticolare lavoro di raccordo e ritessitura di memoria della lingua, della politica, dell'etnografia e delle idee: indimenticabili i versi dedicati alla pittura di Paolo Uccello, agli etruschi, ai carbonai e alla moglie Mafalda, la compagna di tutta la vita. Gianni Fucci ripercorre le origini, e le genealogie, dei due rami famigliari, materno e paterno, toscano-umbro, e franco-romagnolo, a partire dagli albori del Novecento: come e più de *La camera da letto* di Attilio Bertolucci, torna sui luoghi delle proprie radici spatriate, di una famiglia di migranti. Fucci, infatti, nascerà in Francia, a Montbeliard nel 1928, agli inizi del Ventennio fascista, e mentre tutta l'Europa era in balia di venti e idee nazionaliste, xenofobe, razziste, violente. Leggere *Rumànz*, è rivivere e ripercorrere situazioni e temperie politico-culturali, precipitare negli orrori della Seconda Guerra Mondiale, ardere nella passione politica di una democrazia sentita come utopia di egualitarismo interclassista ed economico, come riscatto sociale e morale. Le origini domestiche, con le ricognizioni sui luoghi di una memoria familiare, le origini culturali, con i ritratti e le molte allusioni alla grande scuola francese da un lato, e alla grande scuola di Santarcangelo a cui attinge e di cui sarà uno dei protagonisti, quindi la Resistenza, la Liberazione, la passione politica, il cinema, la poesia dei classici e dei contemporanei. Le trasformazioni dell'Italia del boom economico, l'impegno dell'uomo comunista, la dimensione civile della sua scrittura: nei molti gridi d'allarme, nel rifiuto della realtà mercificata e della cultura dell'individualismo onanista e consumista, le frequentazioni del Circolo del giudizio, *El cirval de' giudèizj*, una comunità molto allargata e eccezionale che si raccoglieva ai tavolini del Bar Trieste, Il bar centrale gestito dalla famiglia Baldini, in cui si davano appuntamento pittori, poeti, giornalisti, sceneggiatori scambiandosi idee sull'arte, la politica e la letteratura, e ponendo le basi a lunghi sodalizi: Lello (Raffaello) Baldini, Tonino Guerra, Giuliana Rocchi, Nino Pedretti, Renato Nicolini (con cui Fucci lavorerà a Roma, collaborando a varie sceneggiature di importanti film), Rina Macrelli, e altri. Tutto questo, e molto altro, in un attraversamento a vario grado del Novecento poetico e dei libri, tra riflessione ad ampio spettro ed empatia, diviene materia di una lunga godibilissima narrazione in versi che si pone l'obiettivo di una summa o ricapitolazione esperienziale, nell'individuazione delle ragioni e delle scelte, fa il punto e riverbera su una cultura novecentesca babelica o enciclopedica, ma certamente vissuta fino in fondo e con autenticità e passione, non provinciale e ampiamente europea: le maggiori ascendenze di Fucci sono infatti da ravvisare nella grande stagione del Simbolismo europeo e nella cultura della Francia tra Otto-Novecento. «Paolo Uccello accende geometrie / urli di lance, cavalli, lampi rossi /

esito esatto delle teorie, / d'emozioni che valicano i dossi / del vecchio tempo: genti
d'altre etnie / dagli argini toscani nei riflussi / di figure che stanno nella Storia / in quei
siti custodi di memoria». (*Manuel Cohen*)

Francesco GABELLINI, *A la mnuda*, Ladolfi Editore, Borgomanero, 2011.

Chi conosce la storia della poesia romagnola sa che esistono due grandi linee, affiorate a piena dignità letteraria tra fine Ottocento e primo Novecento, nelle opere di Aldo Spallicci (lirico-elegiaca, nella rappresentazione della cultura rurale, *tipica*, e della 'piccola patria'), e in quelle di Olindo Guerrini (epico-corale, rappresentazione di una umanità *atipica* venata di anarchismo e follia), nel cui solco si sono successivamente mossi nell'arco del Novecento i neo-dialettali. In esperienze a noi recenti, potremmo indicare in Baldassari e in Baldini i prosecutori rispettivamente dell'una e dell'altra via. In verità, oltre il facile schematismo che, per altri versi riproduce una analoga contrapposizione attiva all'interno della poesia italiana (Petrarca vs. Dante), è indubbio che nei caratteri di fondo dei due autori paradigmatici, ancor prima che nei registri stilistici e nell'orientamento, si ritrovano molti dei poeti romagnoli operanti e in lingua e in dialetto. È il caso di Francesco Gabellini, giunto con *A la mnuda*, quinto libro di versi, e che eredita a pieno titolo questo *background* declinandolo secondo modalità proprie, autonome e mature. Accanto a testi brevi che attestano di una intima vocazione lirica, figurano e sorprendono il lettore testi mossi e variamente articolati nella struttura, negli esiti come nei contenuti: quasi in rapida carrellata aneddoti e fatti di vita o di esistenze minime e marginali, colpiscono per una efficacia rude e *mnuda*, 'nuda' (a una scrittura e a una realtà spoglia e vera, a cui il titolo variabilmente allude), nell'icasticità della rappresentazione, nell'ironia sconfinante nello sberleffo e, sia pure, nella buona dose di follia che il nostro autore sa cogliere nel suo orizzonte di riferimento e «te svüid ch' avém datònda» ('nel vuoto che ci circonda'), in una dizione che a tratti è teatrale, in cui non mancano testi dialogici che attingono a piena voce all'oralità e ai contesti sociali di riferimento. Ecco allora, da questo riminese *Spoon River*, una galleria di esistenze comuni e straordinarie, marginali e umanissime, il racconto di un suicidio, un fatto tragico che nella clausola popolare e nell'attinenza al *sermo merus* si carica di una esemplarità esilarante, da racconto da bar sottocasa: «Quand u s'è bòt a fughé, / sora è pòunt / u i era un sach ad génta. / Mé a l'ò vèst, / l'era tòtt gònfié. // La nòta / a l'ò insugnì. // È dè dòp / u n gn'era piò nisòun. / A gàla / sòra l'aqua / ò vèst un strunzlèin 'd mèrda» ('Quando si è buttato / sul ponte / c'era un sacco di gente. / Io l'ho visto, / era tutto gonfio. // La notte / l'ho sognato. // Il giorno dopo / non c'era più nessuno. / Sull'acqua / galleggiava / un piccolo stronzo', *È dé dòp, Il giorno dopo*). Ma la bravura di Gabellini, oltre che nella notevole efficacia di sintesi, sta nel saper tratteggiare i movimenti impercettibili del pensiero: nel registrare crepe e crolli della mente, esercizi comici e surreali nel marcare il vuoto e l'angoscia come solo in Baldini, prima d'ora, era accaduto: «Dòp ad dis an / ch'e' stèva ciùs at chésa / sènza gnènca savé e' parchè / u s'è decis da scapè fura, / una dmènga matèina / vèrs mizdé. // U i era una pèsa! // U s

santiva snà una lòdla, // mò éлта in céл, / la n si vidèva. // L'è artòrne drèinta ad cursa, / l'à ciùs la porta / a céva» ('Dopo dieci anni / che stava chiuso in casa/ senza neanche sapere il perché / si è deciso di uscire fuori, / una domenica mattina / verso mezzogiorno. // C'era una pace! // Si sentiva solo un'allodola, / ma alta nel cielo, / non si vedeva. // È tornato dentro di corsa, / ha chiuso la porta / a chiave', *At chésa, in casa*). (Manuel Cohen)

Marco GIOVENALE, *Shelter*, Donzelli, Roma, 2010.

Nel 1993 Rachel Whiteread creava *House*, una scultura grande quanto l'edificio di cui era il calco. Whiteread scelse una vecchia casa dell'East End londinese, ne chiuse porte e finestre e la riempì di calcestruzzo. Smantellò quindi i muri e il tetto, in modo tale che il risultato fosse un monolite su cui restava impressa la forma delle finestre, degli interruttori, della carta da parati, dei chiodi. Mettendo gli interni in rilievo, rendendo i volumi pieni, concreti, Whiteread stravolgeva l'idea di casa come riparo. Anche Marco Giovenale realizza una sua inedita versione dello "shelter", allestendo l'opera a partire dalla problematicità del termine nella sua doppia accezione di rifugio, asilo, dimora, da un lato, e baracca, ricovero, gabbia, dall'altro. Una indagine poetica che Giovenale aveva iniziato ne *La casa esposta* (2007), producendo una "figura ossessiva" – come scrive Cecilia Bello nella postfazione – un "riparo" il cui drammatico scacco mette in scena la paradossale condizione umana in bilico tra inermità di fronte al caos-mondo, da cui l'urgenza di protezione, ed esposizione come unica configurazione possibile dell'umano, quest'essere senza habitat. Anche in *Shelter* dunque si indagano gli spazi, della casa e dell'ospedale, sovente interrogandosi circa le soglie che dovrebbero decidere del fuori e del dentro, esplorando oggetti, soggetti e frasi quali oggetti, posizioni e rifrazioni di oggetti come fossero, per dirla con Peter Handke, «il mondo interno dell'esterno dell'interno». Da una parte il «reale / come irrelato», nella sua forza entropica dilagante, cui si oppone la resistenza di una logica allestitiva puramente immanente: ogni cosa è accanto ad altre cose, enormemente distante dalla sua origine come da qualche supposto fine, ogni cosa – oggetto, idea, persona – insieme e giustapposta, prossima e ibridata. «La luce di lutto del lenzuolo caldo / alle quattro della veglia striscia al giro grigio / del palmo che sposta interruttore / e sedia e cerca di arrivare a vista a seme / o seno»: gli oggetti non rappresentano nulla, non sono proiezioni psicologiche, specchi di un qualche io, stanno piuttosto su una superficie ininterrotta con i «personaggi»; lo sguardo è chiamato ad articularli in parti discrete, coesioni inaspettate e iridescenti. Dall'altra parte, appunto, una continuità che è illimitata e inafferrabile, che tormenta e chiama: «clinica 1» è il nome di sei delle sette sezioni del libro, ad indicare una condizione di ripetizione, di continuo svolgimento e riavvolgimento del «nastro». Tuttavia, se nella struttura quel «1» è ironico numero di sezione, all'interno del testo è trasformato in «uno», persona: «nel clima della clinica uno / ride, un continuo. / La libera cattura, delle cose, facce. / Un'interruzione». «Uno» sta anche per un individuo quindi; l'apposizione "un continuo" indica il suo ridere senza freni, o è forse aggettivo sostantivato ad indicare

un essere umano, «continuo» in quanto vivente, di contro alla «libera cattura» della rappresentazione, essa si necessariamente segnata dalla discontinuità, chiamata a condensare il vasto e disarticolato in una sintesi parziale, locale, sospesa. Come dice l'autore nelle Note, si tratta di «un flusso *stabilmente interrotto*». In questa lotta rigorosa per ricompattare la spinta centrifuga del caos la nominazione, l'ostensione sono dunque improbabili: la strategia è nella procedura in sé, per cui ogni nuovo fotogramma registra un movimento, realissimo e indecidibile, e crea una nuova «crepa» – è il metodo stesso del tempo. Ne viene una poesia piena di delicata compassione proprio perché scevra di ogni retorica dell'emozione, una testimonianza misurata che rende solenne la caducità: «Agli anni e al più compiuto e largo / mancare, a *veste infantile*, degli occhi, / pensano loro che stamattina in piccola / riga la lasciano alla pietra». (*Renata Morresi*)

Francesco GRANATIERO, *La chiève de l'úrte*, Interlinea, Novara, 2011.

Da tempo ormai la scrittura neo-dialettale ha proceduto a sdoganarsi dalle pastoie dell'oralità di riferimento, o dalla *koimé*, evidenziando altresì ascendenze, matrici, debiti e saccheggi alla storia della poesia, classicista e umanista, inserendosi inoltre a pieno titolo nel solco della tradizione illustre e culta della poesia in lingua. *La chiève de l'úrte* ('La chiave dell'orto'), di Francesco Granatiero libro scritto attingendo alla parlata garganica di Mattinata, si inserisce nei filoni neomanierista e neometricista, presenti anche in ambito neodialettale; si pensi a Sovente e a Rentocchini, o ad antecedenti illustri nel recupero di stilemi provenzali e duecenteschi, e nel riuso di calchi o forme chiuse e in rima: Pasolini per la terzina, Scataglini per la quartina. La corposa sequenza di risolti, eleganti sonetti, gradati su ritmi e metri di versi settenari, si modula su registri della più collaudata tradizione occidentale. Persino i motivi, li diremo pure, gli archetipi, della 'chiave e dell'orto, l'*hortus conclusus*, sono rilette, attualizzati quasi, in un processo di recupero e di disvelamento, come, ad esempio in *Repasse* ('Ripasso'), dove l'autore è intento a un lavoro di scavo archeologico, a dissotterrare la lingua e il senso: «Sté chi vé pèdda pèdde / e cchi jindre, dessutte-/ rrènne, ce fé u repasse» ('C'è chi vive seguendola superficie / e chi dentro, dissotterrando, / si fa il ripasso'). E viene in mente il lavoro della migliore poesia contemporanea europea, espresso ad esempio da Seamus Heaney (per altri motivi citato nella bella postfazione di Giovanni Tesio), per i temi dello scavare e del rinvenire corpi di uomini vissuti in epoche remote, conservati dall'*humus* sotto le torbiere irlandesi. La stessa struttura del sonetto, chiusa e inaccessibile, eppure duttile ed elastica, offre una sponda corporale, o una zeppa metrica nel ricorso alle strofe di settenari, alla messa in campo di un orto chiuso e inaccessibile, splendido e proibito. E poi c'è la chiave, già enunciata e annunciata nel titolo, un *topos* evidente della poesia occidentale, chiave di volta e di accesso, avvocata ad aprire, disvelare, sciogliere enigma e mistero, la realtà altra o ulteriore. Il lettore avverte la sensazione di essere in presenza di una narrazione notturna, verticale, gotica. Sebbene molto suggestiva e ricca di risonanze, tra i molteplici prelievi ed echi di tradizione (come nella storia della poesia neodialettale non manchino pratiche e ricorsi a citazioni, riuso, manierismo: si pensi al lavoro recente, allusivo, mitico e iperletterario, di Ida Vallerugo), si avverte però che la scrittura attui

come una prova di forza: le strutture, i calchi, rendono i movimenti del libro macchinosi, rigidi; e sembra a volte che l'*intentio* prevalga sul testo e sulle attese. Ma Granatiero è un autore di talento, in questa prova come nelle sue precedenti, l'autenticità della voce affiora là dove si rivela più congrua a dire di un mondo abitato da ombre e figure, presenze-assenze, voci inquiete dell'essere, e dell'essere stati: «È na parléta vècchie / che ndummèisce nd-la récchie / de nu pannòune, n'ècche // de li pparòule-i múrte, / ch'a nnòtte a nnòtte aspècche / p-l'addòure-u fúchemúrte» ('È una parlata vecchia / che rintrona nell'orecchio / di una caverna, un'eco // delle parole dei morti, / che nel cuore della notte aspetto / con il profumo di vitalba') (*Ecce, 'Eco'*). (*Manuel Cohen*)

Mariangela GUALTIERI, *Bestia di gioia*, Einaudi, Torino, 2010.

Quello che emerge, come prima cosa, dal libro di poesie di Mariangela Gualtieri, *Bestia di gioia* è la densità del corpus letterario. Densità determinata dalla scelta calibrata delle parole. Una densità che testimonia, nella scarnificazione dei versi e nella iteratività di alcune giaculatorie mantriche, un abbandono misurato, perfetto, a un'ipotesi di trascendenza con contemporanea materialità quotidiana. Una trascendenza che non attiene a una specifica religione, ma a una religiosità per così dire "generale", lontana da una concezione territoriale o teologica dell'ascesi mentale verso una mistica rivolta a una deità comprensiva di divino e umano, di animalità e altezza spirituale. «Il firmamento è il capogiro di Dio / la sua bestia stellata che conduce / il fuoco nelle strettoie del buio». E: «... Sul ramo / ora Dio con piccoli scatti / collauda la primavera / fino alla cassaforte / del fiore. Prega. / Lo fa col colore. / Lo fa con la luce». Dentro questa ontologia, fondamento delle parole, si avanza la complessità dell'esperienza esistenziale con i dubbi e le aspettative, con la bellezza dei fiori e la necessità del silenzio generativo, con la certezza delle lacune per la felicità. Il titolo è veramente emblematico, con la sua metafora e la sua contraddizione: *Bestia di gioia*. "Bestia" è il filo conduttore dell'animalità, quindi del corpo, delle sensazioni, della frenesia del godimento, ma anche dell'accanimento della crudeltà in tutte le sue forme. "Gioia" è la dimensione salvifica, rigenerante. Dentro una ricerca lunga, faticosa, e non definita, si scopre il dolore, il movimento, l'ascolto, il desiderio di migliorare se stessi e gli altri, la necessità dell'allegria, il raggiungimento della gioia attraverso le salite al cielo. Bestia, l'itinerario orizzontale e materiale, che deve combinarsi e abbellirsi nell'ascesa, nel tragitto verticale verso l'armonia. Questa chiave di lettura ci permette di intuire la scrittura di Mariangela Gualtieri nella sua concezione e gestazione: una scrittura individuale, ma innervata su sollecitazioni comunitarie, dentro il teatro cui i testi sono destinati (lei è autrice per la compagnia del Teatro Valdoca, diretto dal regista Cesare Ronconi). Non si tratta di testi per una performance, ma di elaborazioni progressive di un materiale letterario esplicitato e corretto per sovrapposizioni sceniche ed esercizi di oralità. I temi della scrittura, sviluppati in cinque sezioni quasi come i cinque atti della tragedia antica greca o latina, sono vari e fondamentali. Sono quelli che hanno animato le precedenti raccolte della poetessa cesenate: da *Antenata* a *Fuoco centrale* a *Paesaggio con fratello rotto*. Le parole qui,

dunque, giostrano tra natura, paesaggio ed elementi primigeni come acqua, fuoco, terra e aria. E il vento, e i fiori, e il cielo, e le stelle, e le «... trame misteriose / dell'alveare». Il corpo e la mente in continuo fermento per raggiungere una meta, in cui amore, passione e canto si possano unire in una magica condizione di gioia, che dia senso all'esistenza. Ma niente è lineare. Il silenzio prelude all'ascolto. E la tristezza prelude alla gioia. «Allora io / insemio la gioia / in questa cosa che non consiste / però esiste e tiene entrambi appesi. / La gioia ce la metto io». Una storia, antica come il mondo, che non finirà mai. (Ottavio Rossani)

Francesco IANNONE, *Poesie della fame e della sete*, pref. di Gabriella Sica, Ladolfi Editore, Borgomanero, 2011.

Si ritrova, tra queste poesie, l'ansia dello scorrere del tempo, l'incertezza, la paura di un altrove sconosciuto. Ci si affida alla poesia anche per colmare le attese, cercando di soddisfare la fame di domande. E gli strumenti con cui Francesco Iannone cerca un compromesso sono gesti di vita, elementi naturali, l'osservazione di piccoli animali (uccelli, insetti) che nel loro istintivo comportamento rivelano inconsciamente i segreti dell'esistenza. La fame e la sete di conoscere è così colmata dalla poesia, dal suono dei versi che, in una ritrovata musicalità, annunciano la forza della vitalità, il bisogno di concedersi al resto della natura anche di fronte all'impossibilità manifesta di bloccare i ritmi del tempo che ci attraversa. Vi è, nello scorrere dell'agile libretto, un continuo dialogo con la natura, diventando nell'osservazione di Iannone, l'incipit di molte poesie: «anche se i gerani sono tristi a fine estate»; oppure: «impara la falcata l'uccello impaurito», o ancora: «prego i nidi rovinati dal vento», «dove è caduto il seme un uccello/ ha iniziato a beccare». Ma sono i testi della terza sezione a convincere maggiormente, nel bisogno mai sopito di ricongiungersi con un'umanità spesso dimenticata, con la cura parsimoniosa come la «pulitura di canali» per «dare/ acqua alle [...] mille radici». Francesco Iannone, venticinquenne di Salerno, allestisce così un felice esordio, «poesie nette e pazienti, estreme e dolci, lievi e colme di fame e sete di verità» – come scrive in prefazione Gabriella Sica – pur conservando ancora alcune piccole ingenuità, innocue in un'opera prima (ad esempio una musicalità a volte troppo pretesa, realizzando rime ripetute attraverso le desinenze dei verbi), passaggi di una ricerca che ha già in sé l'antidoto per superarsi e scegliere, dopo questi frutti già maturi, la poesia che sazierà la fame e la sete. (Domenico Cipriano)

Gianfranco ISETTA, *Indizi... forse*, puntoacapo, Novi Ligure, 2011.

Il di Gianfranco Isetta nasce come una raffinata antologia in cui i versi del poeta alessandrino, pubblicati nell'ultimo decennio, sono rubricati secondo una rigorosa

scansione cronologica, ribadita dalle date poste in calce ad ogni testo. Eppure non siamo davanti ad una biografia lirica, perché la scrittura di Isetta non cede a facili sentimentalismi e la figura del poeta si eclissa per lasciare posto all'osservatore imparziale, capace di interpretare i segni di una realtà caotica e di rintracciare quegli indizi che possano condurlo alla verità, sepolta sotto la scorza apparente delle cose. Lo sguardo si incaglia nei brandelli di una natura gonfia di vita che preme agli angoli del cascinale, che si risveglia ad una nuova primavera, nel «volo radente» dell'airone o nel vorticare di una foglia rapita dal vento. E poi, oltre i colori dell'autunno, restano i piccoli oggetti della vita quotidiana – la tazzina, gli occhiali appoggiati sul tavolo – i gesti impercettibili, i riti di un mondo prossimo a scomparire, recuperati dalla memoria. Anche le figure umane, intrappolate nei margini della rappresentazione, sono ingranaggi di un sistema, tasselli di un universo complesso, e il coro degli affetti – la nipotina, i nonni, l'evanescente donna amata – sopravvive come testimonianza di una vita dentro la vita, di una dimensione privata all'interno dell'ordine costituito del mondo. Il referente muto di questa poesia, al quale Isetta si rivolge affabilmente, nasconde in realtà il lettore, chiamato alla difficile missione di sondare gli interstizi del vero alla ricerca di una chiave per decodificare «l'integrale, l'algoritmo / che risolva». Ma la scrittura del poeta non si esaurisce in una componente bozzettistica e accoglie suggestioni dall'esterno: la fascinazione dei luoghi, che custodiscono un loro segreto inviolabile – come i «faggi» di Pian del Poggio o le «magre cortecce dei viali» di Parigi – gli omaggi letterari – da Joyce a Whitman – o ancora le impressioni suscitate dalla musica, dall'arte, dalla scienza. Lo stile di Isetta pare seguire la frammentarietà della figurazione poetica, prediligendo un andamento ai limiti dell'epigramma, scandendo il discorso in quartine e terzine con una chiusa aforistica, e distendendo talvolta il linguaggio in una composta affabulazione. Una scrittura tagliente, che alterna un lessico quotidiano a elementi colti, a tecnicismi, desunti dalla botanica o dalla fisica, quasi a voler compendiare l'eterogeneità del reale nel suo enunciato poetico. Andrà precisato, per meglio comprendere l'esattezza e l'incisività della sua lirica, come Isetta sia approdato tardi all'esperienza della scrittura. Forse il raggiungimento della maturità ha fatto sbocciare un impulso, covato lungamente, o forse quel processo conoscitivo che spinge le parole sulla pagina ha saputo tradursi in una forma tanto perfetta da riunificare i lacerti della realtà in un poema compatto? (*Emanuele Andrea Spano*)

Stefano LOREFICE, *Frontenotte*, Transeuropa, Massa, 2011 (all.: canzoni in CD di Le-Li).

Non è necessario rincorrere la vita nei libri, spesso basta una strada, un angolo, un viaggio. Tale è l'effetto di uno 'straniamento' che, come una grazia affatto umana, mette in moto la scrittura, disseminandola di luogo in luogo, e variandone pazientemente la voce in rapporto alle diverse occasioni, cercando nuove vie e nuovi confini. La raccolta di Stefano Loreface, *Frontenotte* mi sembra che porti questa qualità, propria della scrittura di viaggio, in una misura del verso che rifiuta ogni acquisizione metrico-ritmica programmatica (e prevedibile), e recepisce in modo empirico la realtà – quella che lo

sguardo incontra e centra – come un’istanza alla discesa o all’ascesa in un mondo affondato, forse perduto, nelle sue molteplici maschere. Un mondo di «rovine», «cose infrante», animali fuggiaschi, «esseri-viaggio», stazioni deserte e mattini di nebbia, ma soprattutto di dure rivelazioni o di improvvisi miracoli: «“Guarda il grano che si muove al vento” improvvisamente hai detto “pare un’onda” hai continuato, sorridendo. Io pensavo alle cose che non parlano, alle strade di polvere e qualche albero lungo la campagna; a come eravamo vicini, lontani da quello che non serve, lì in silenzio affacciati. Da ragazzo si scendeva a perdersi lungo i sentieri per arrivare al paese. / Si era come adesso: gatti agili, testardi e felici. / (Mombello – Luglio 2008)». Il fronte della notte, come una metafora capace di abbracciare nell’esistente il visibile e l’invisibile, il desiderio di luce e l’abbraccio dell’ombra, si sfrangia in cinque “piani-sequenza” (*Confine estremo del rumore, Manutenzione degli amanti, Dimestichezza della notte, Campioni lungo lo slalom del vento, Come di schianto*) che descrivono, fra sortite di un diario senza data e appunti di un taccuino scompaginato, in cui la scrittura liquidamente scorre dal verso alla prosa come in due recipienti capaci di modellare e amplificare, a seconda della spinta emotiva, l’istanza poetica; e quel che viene fuori sono momenti di grande felicità lirica, sia nell’attraversamento di paesaggi, colti *en plein air* con l’adesione obliosa del viandante («l’aria suggerisce l’ultima neve / in arrivo, il fieno sotto la tettoia / anche stavolta resisterà e negli occhi del vecchio guardiano / un po’ dello scendere a valle / di questi sentieri / già manca...»), sia nel rapido passaggio di figure reali che tuttavia assumono il drammatico rilievo di un’allegoria vuota («All’angolo, dove la solitudine / urbana si fa sentire e impatta / frontale, tu fermati, noterai / luminoso un omino cieco / che urla “biglietti della fortuna!”, / lì da un tempo non tempo, quasi / che quel volume di spazio ceda / per un momento e non sia / solitudine, ma vedere, dove / non si vede»). Per un accostamento non saprei dire quanto casuale, il songwriting dei Le-Li, al ritmo di banjo, ukulele e chitarra classica, che accompagna la raccolta sembra ispirare l’*actio* della lettura alla condizione di una sofferta ma non sterile solitudine della poesia di Loreface, rifiutandone la dimensione auratica e puntando piuttosto al suo segreto e sempre più stringente rapporto con la vita e il suo senso: «Ognuno per sé, che al buio l’importante è salvarsi. Non c’entra la direzione...». (*Salvatore Ritrovato*)

Gianmario LUCINI, *A futura memoria (poesie di un decennio disumano)*, Edizioni CFR, Piateda, 2011; *Il disgusto (poesie in difesa dell’uomo)*, Edizioni CFR, Piateda, 2011.

Dopo *Sapienziali* (2010), libro che colpiva per quella verticalizzata giustapposizione tra allusività visionaria di matrice biblica, e proiezione della parola nello sguardo obliquo ed *engagé* del mondo, la versatile vena di Gianmario Lucini articola e sviluppa quelle premesse in *A futura memoria* e *Il disgusto*, le prime due scansioni di una trilogia di testi editi a stretto giro. Della terza e ultima parte, in uscita mentre «Punto» va in stampa, avremo occasione di scrivere in seguito. *A futura memoria* raccoglie versi relativi al periodo 1998-2008; due grandi paradigmi sembrano iscriversi nella costellazione di questo autore: da un lato, la parola oracolare e gnomica di David Maria Turolfo,

dall'altra, la parola implicata, da corrispondente di guerra, di Franco Fortini: due totem del Novecento, ma anche due vie possibili per l'alterità della poesia o per una poesia dell'alterità. Come dire che, in Lucini, queste due linee collimano frequentemente originando uno scenario e una prospettiva di allucinata e acuminata visione: l'aura apocalittica, storica e antropologica, della 'guerra perenne' fortiniana, sposa la tensione metafisica e *l'allure* veterotestamentaria di Turolto. Sin nel titolo si annuncia programmaticamente il significato, ma pure, con Fortini, il *mandato* testimoniale di questa parola che registra, alludendo a guerre e sfaceli attraverso i vari addentellati di cronaca e memoria: i bombardamenti della Nato a Belgrado nel 1999 durante la Guerra del Kosovo, o la Seconda Guerra del Golfo iniziata nel marzo 2003, su cui riverberano i testi delle *Elegie per Baghdad*, o la Tragedia del Cermis del 1998 quando un aereo militare americano tranciò il filo di una funivia provocando 20 morti. Dai conflitti, dalle violenze, dalle stragi, la scrittura di Lucini vuole disvelare un minimo di verità da restituire alla memoria futura: nelle invocazioni e nelle allusioni è facile cogliere tutta l'*indignatio*, e pure la vera e propria rabbia, del neo-umanista: «Diranno false verità che già sappiamo / e noi simuleremo meraviglia, / da sempre deferenti all'estetica barocca, / al brivido leggero della malafede, / pur di mutare desideri in desideri, / di morte in morte, senza mai morire». E mentre i versi sono disseminati di un lessico militare (mattanze, pattuglie, attacchi e sortite) e di riferimenti biblici 'violenti', a emergere è la dimensione dell'orrore, dello strazio, delle carneficine, e una colpevole disumanità occidentale che assiste curiosa e quieta davanti alla televisione. In *Il disgusto* la prosodia si apre viepiù a istanze discorsive, il verso si dilata in prosimetri, perde rilevanza il dato formale e metrico, a vantaggio di testi tesi a comunicare una fondamentale radicalizzazione dei contenuti facendo propri e attualizzando alcuni motivi della poetica pasoliniana: «Mi fanno tenerezza quelli che salgono sui tetti a protestare / e vorrebbero tornare nel mondo di ieri / a condividere senza pensieri avanzi / che l'arroganza predatoria dei ricchi pur dispensa / ai poveri per farne la "middle class"»: la lettura sociale della storia contemporanea, il degrado in atto, nel paesaggio, nelle menti, negli animi; la fondamentale visione di un dio della giustizia da contrapporre alla natura iniqua dell'uomo, come pure di una nemesi, a spazzare il male, o solo a trasformarlo in altro male. *Il disgusto* di Lucini è un allarme, l'ultimo, ed è un moto di rifiuto e di orgoglio del cittadino deprivato di cittadinanza, di fronte all'orda e alla lordura (economia, imperialismo, poteri forti e occulti) lanciato da un poeta-profeta nonviolento e disarmato, l'ultimo scriba, il testimone, come l'ultima Cassandra «in questa ruota di sciagure inarrestabile» che è la storia dell'uomo. (*Manuel Cohen*)

Francesco MACCIÒ, *Abitare l'attesa*, La Vita Felice, Milano 2011.

In una sezione di poetica (a più voci) del suo ultimo libro, *Abitare l'attesa*, Francesco Macciò scrive: «Il poeta non ha che il nulla davanti a sé, tutto è maceria dietro di lui: non vedente ma 'veggente', sente voci che lo mettono in cammino, ha visioni che 'dettano dentro'... La poesia nasce dal ricordo di queste visioni, di queste voci». Questa scrittura

rispecchia in modo esemplare e severo l'idea, contemporanea e sempre inattuale, di una poesia che ospita, nella sua musica, frammenti casuali ma rigorosi, cercando se stessa dentro un suo "costruire decostruendo". Sintomatici e originali gli *Ink tablets – biglietti lignei da Vindolandia sul finire del secondo secolo*: ispirandosi a dei foglietti lignei trovati in un avamposto romano scozzese, che descrivono la vita di frontiera dei soldati, Macciò reinventa delle poesie apocriefe, sorprendenti, da ultima Thule, dove emerge il concetto di una poesia «inattuale, estromessa, clandestina», che resiste alle ingiurie del tempo, benché pronunciata da vittime e perdenti: «Non mi restano che poche parole / e questa voce che non riconosco... / poche parole soltanto / in coda a quelle come sempre attese / nelle bussole segrete dei dispacci, / nel vuoto delle consegne». Ma anche dalle altre sezioni del libro, *Di terra, D'acqua, D'aria, In transit, Inappartenenza*, la voce del poeta emerge netta a descrivere lo scacco personale, la delusione storica, la vibrazione dell'anima. C'è un'ombra austera dietro questi versi classici e scolpiti, che ricordano la scontrosa eloquenza di una poesia ligure di caproniana memoria, ma anche la dolcezza sottile e ritmata di certe visioni alla Biamonti. Questa «poesia potente, equilibrata e come intarsiata a bassorilievo sul fondo» (Fantato), ha in sé qualcosa di naturale e di grave, un suo intimo e severo dolore («da poesia esilia il poeta nell'inappartenenza, in uno sradicamento che lo espone ogni volta a un'attesa di esistenza»). Macciò vuole restare, nella pronuncia della sua voce, dell'incisione dei versi sul foglio, testimone. Attraverso un parlare alto, fatto di versi che si ricorderanno («nulla può essere escluso, purché trovi accesso alla memorabilità di un verso»), cerca sempre un'intensa, penetrante pienezza ritmica, che dia sostanza etica ai buchi delle cose, al vuoto dell'essere («dove ogni cosa è un bordo opaco, / un ostinato batticuore»). Poesia quotidiana ma mitica e arcana, ispirata ai Quattro Elementi, quella di Macciò, invasa da una sua accoratezza rigorosa che la sospinge sempre verso mete ulteriori: «Il poeta è su due divergenti strade: la prima, che conosce, è quella falsa; la seconda, che non conosce, è quella vera». Poesia atonale ma classica, mai prevedibile, dolente e straziata, fiduciosa nella «resistenza sovversiva di una musica», di una parola che rimanga come traccia, come incisione runica. Gli ultimi quattro versi di *Ink tablets*, che chiudono la sezione, sono testimoni di una malinconia, non di una resa. «Ma sta per finire / il mio turno di guardia, il dio / del Sonno mi assale, s'inghiette / la mia mano pesante». Quella stessa mano non esita, nella sezione finale, a evidenziare un forte progetto di scrittura: «una partenza, un percorso, un punto di arrivo sono definibili in una costruzione di parole, nel prodotto di un sentimento o di un sedimento. Invece laddove sono voci, visioni a trasportare, è via di inappartenenza, percezione inesauribile da cui scaturiscono forme nuove, indefinibili...» Il progetto di percorrere una via di inappartenenza, dove non si conosce la rotta, dove non si fanno le tappe, ma ascoltare le voci udite nel viaggio, le concrezioni della memoria, i confini e gli sconfinamenti della nostra esistenza, diventa il compito, fluttuante ma rigoroso, del poeta contemporaneo, erede di antiche musiche e sismografo di ritmi nuovi. (Marco Ercolani)

Dante MAFFIA, *La strada sconnessa*, Passigli, Firenze, 2011.

Dante Maffia è autore straordinariamente prolifico in diversi ambiti: la narrativa, in particolare quella breve, la saggistica, la critica militante, la poesia. Eppure a leggere le sue ultime prove in versi, ci si rende conto di una sopraggiunta densità che apparentemente contrasta con la molteplicità di scritture e pubblicazioni. Maffia ha il dono di saper entrare e uscire dalle cose, dai temi, dalle situazioni, lasciando al lettore il compito di afferrare le incandescenze, le scintille che si sprigionano dai silenzi e dai sussurri dei suoi versi, dal non detto che si annida nelle immagini e nelle metafore. La sua ultima fatica in poesia, *La strada sconnessa*, sembra, invece, voler affondare con maggiore (dolente) intensità in un vissuto dal quale emergono dolori, rimpianti, dolcezze, desideri. Non più, dunque, il furore e l'ossessione dei grandi miti: la follia de *Lo specchio della mente*, i libri e gli incendi de *La biblioteca d'Alessandria*, l'amore passionale di "Ultime poesie d'amore; percorrere con fatica la strada sconnessa è portare a galla il limo greve del dare e avere dell'esistere, i patimenti dell'uomo, del marito, dell'amante, del padre, le buche e le fessure nel sentiero della vita. Ogni cosa si risolve nello scarto minimo fra sogno e veglia ad ogni risveglio mattutino, al canto dei galli che si rispondono fra le contrade del paese, fra la dolcezza delle onde del mare osservate dal balcone, l'odore di caffè, il sorriso caldo, imbevuto di notte della moglie: «quel tuo passo felpato che dalla cucina / m'invitava alla colazione, / e quel balcone aperto sul mare / in onde sempre dolci, / quel tuo ammiccare che dava ai sogni / l'incanto delle stelle, / quel tuo accarezzarmi e ridere / di un riso profumato, / quella tua bocca avida». Vi è la concentrazione nell'essenza, in ciò che improvvisamente vale, nella consapevolezza che l'arco lungo della vita inizia il suo tratto discendente: «Ora che quasi spento m'avvicino / alla fine dei giorni e il mio calvario / sta per chiudersi, vengo a sapere / che sono io il labirinto e che dentro di me / le strade si sono intersecate e confuse / fino alla limpidezza del tramonto. / Se l'avessi saputo in giovinezza, / avrei rinunciato ad ogni corsa / per godermi gli spazi. Adesso è tardi, mi piego / ad ogni svolta, a ogni passaggio, / cerco la via più breve, m'abbandono / alla luce che prima o poi s'avvamperà / del nonsenso, in me, che sono stato / perdita perenne di me stesso e del mondo». Dunque le grandi battaglie, le conquiste, i successi, il corpo a corpo con la tradizione, il banchettare alla mensa dei grandi, Tasso, Campanella, Goldoni, De Sanctis, che hanno impegnato lo studio matto e disperato dell'intellettuale Maffia, l'ossessione dei libri, dei viaggi, tutto si riduce alla sfida ultima della parola, nella sua infinita leggerezza, nella sua lama ficcata nella carne, in ciò che ha sottratto e ha regalato. Maffia non ha nulla da temere, da sfidare, da chiedere; eppure l'adolescente che abita un sottoscala muffo e malsano, pieno di libri, quadri e speranze, dalle parti della Stazione di Roma Termini, il giovane poeta che aveva affascinato Palazzeschi è ancora in questi versi, splendidi e rarefatti, come le nubi del cielo, le tempeste, le notti vissute fra le gambe della sua donna, ascoltando il gracidare delle rane. (Luca Benassi)

Un fiero ossimoro concettuale sottende e, in verità, prolunga, ritempra il senso dell'intera raccolta già dal titolo (a sua volta smembrabile, o affabulante per esteso in densa variazione): *Trent'anni di poesia in fervida assenza*... Se poi si torna alla lirica eponima, *tout se tient*, e la sana dichiarazione d'intento lirico è anche un sottile memento spirituale, un caparbio manifesto linguistico, un sintetico ma anche effuso bilancio spirituale: «tuoni distonie nel vento / momento di sonorità di suoni / sull'arte scossa della fuga / musa smossa dal suo nero antro / nei luoghi del dolore accordi dando / diga di microsonorità diffusa mano / per gli assiepati ormai in punta di fine / santi terminali / sai / piano migranti / sbancano il confine / in fervida assenza». Dove per l'appunto tutto torna, tutto si tiene: distonie e sonorità, musa smossa e nero antro, il dolore e i suoi accordi, fuga e confine – la fervida assenza – ma operosa sempre e perennemente meditata, presentita e presentissima... Franco Manzoni è una voce importante, nel nostro panorama poetico contemporaneo, e cogliere, rileggere qui allineati tre interi decenni, testati e *testuali*, rappresenta già di per se stesso un appuntamento di tutto rilievo. Svareti i titoli, di raccolte meditate e vissute davvero “tra anima e ventre”, che hanno segnato pause e afflitti, esiti e dubitazioni, in questo ultimo tempo di crisi che la poesia ha messo in crisi, per fortuna rinnovandola e trasmutandosi: «come è / tenerti così / sillaba / fra i denti / serva di dio / nei seni della notte intiera / credimi solo / gemi per sempre / veloce / pagina / indica il passaggio / avvicinati goccia». «Un filo s'addipana», cantava Montale («Il varco è qui? Ripullula il frangente / ancora sulla balza che scoscende»...). Ecco, in fertile, dissomigliante parallelo, quest'altra lombarda, meno mitica e vetusta Casa dei Doganieri della vita, dove per strenuo filo s'addipana una sorta di affettuoso, umoroso «canzoniere ininterrotto, d'amore e di passione, indignazione civili» – aveva ragione Alberico Sala – «un territorio irrequieto, azzardato e insieme perplesso», e che procede o si taglia insieme «per lampi e schegge, precipiti riflessioni dietro miti paesaggi, o inferni urbani (‘cielo tombino lassù)». Sempre peraltro confermando (e glielo riconosceva un maestro della Parola quale Roberto Sanesi) un'affettuosa, solerte «vocazione quasi minimale – contraria al tono alto per esempio, in qualche modo anti-classica pur nella ricerca di una limpidezza assoluta, ma anche anti-sperimentale, avversa a irrequietezze d'avanguardia»... Noi abbiamo, certo, le nostre personalissime preferenze: e non smettiamo di amare testi “felici liquidamente” come *Esausto amore* (1987), *Totò* (1989), *Padania* (1990), l'epicedio sublime di *Faccina* (1991), per la perdita della figlioletta Beatrice, «volata vita dopo 119 giorni di vita». E il caro bilancio continua, espressivo ed esistenziale, con altri testi centrati e coraggiosi: come quelle *Lettere dal fronte* (“a mio zio Franco” – 1943/1993), che salda con inopinata destrezza invocazione storica e commozione privata («una circolare è giunta ci intima / di denunciare tutti i traditori / domani sfileremo in kaki a passo di corsa»). Ma oggi, ad una rilettura tanto piena e in sorvolo, paiono fulgide, pregnanti, anche prove più estrose come *Figlio del padre* (1999), *La Marisa* (1999) o *Casa di passaggio* (2001) – dove il dialetto cessa di essere un culto andato, e lievita e si distilla proprio “ibridandosi”, cristallina salda lingua materna, come un definitivo approdo (nascondimento e rinascita? primavera o quiescenza?) dell'anima: «volta la fritada / l'istoria se po' mudà, l'è già mudada»...

Dolce punto d'arrivo d'ogni asprezza, ma anche gioia in poesia: «content mi saront de vess tucc / de dagh la vos a tucc / propi tucc» («contento sarò di essere tutti / di dar voce a tutti / proprio tutti»). (*Plinio Perilli*)

Loris Maria MARCHETTI, *Regesti del cosmo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2011.

Dall'esordio, avvenuto nella seconda metà degli anni Settanta, fino a quest'ultima raccolta, attraverso diversi volumi in genere di esigua foliazione, la poesia di Loris Marchetti ha affinato una visione molto personale della poesia, come misura classica di un discorso umano attorno a semplici esperienze quotidiane o a occasioni in cui un fatto, un aneddoto o una coincidenza paiono quasi alludere a uno squarcio montaliano – per poi richiudersi subito, tuttavia, e ritornare piccolo anello di una catena di eventi e fatti quasi inintelligibile; quasi che, se il singolo evento ha una sua dimensione di significato nel vissuto che attraverso, il senso globale (se c'è, è inteso) sia tuttavia destinato a sfuggirci. Si veda l'attacco dell'arguto aneddoto di *Dicembre 2008*: «Di fronte alle vetrine di Hermès / una bionda con occhi di sogno / mi chiede del negozio di Vuitton». Viene allora da chiedersi, e questo è il problema critico nodale che si presenta, dove stia lo specifico di questa poesia, normalmente dissimulato da una scrittura briosa e divertita, quasi da scanzonato (e ironico) affabulatore. Si tenga inoltre conto del fatto che la poesia di Marchetti non fa troppe concessioni al lirismo delle passioni, alla melopea e alla musicalità del verso, accampandosi sempre nei dintorni di una prosa scorrevole e di una tematica che privilegia il tema del viaggio (della vacanza e della scoperta) come infinita fonte di occasioni anche minimali da narrare, con le due polarità di Torino e Parigi sempre attestate al centro. Poesia come diario di viaggio, si direbbe quindi, tirando in ballo obliquamente Sanguineti; ma in realtà pochi paragoni possono essere più fuorvianti, ché a Marchetti non interessa la dimensione metalinguistica, né la critica politica (implicita o esplicita che sia): piuttosto, questa poesia rappresenta bene (e a modo suo, con altezza – termine che lo stesso Marchetti non applicherebbe, crediamo, alla *tonalità* dei suoi versi) un legato centrale nella tradizione letteraria torinese, quell'imagery post-crepuscolare, quella lontananza – per certi versi cautela, diffidenza e persino avversione – nei confronti dell'espressione delle passioni e del disequilibrio armonico: città classica e Juvarriana, Torino; schematica e geometrica nella sua disposizione, anche se “magica” e a volte sotterranea, nascosta. Nella presenta raccolta assistiamo comunque a un rafforzamento del tema del tempo, del ricordo, quasi del bilancio di una vita. Il lungo lavoro poetico di Loris Maria Marchetti, preso ormai nel suo complesso, rappresenta allora un modello quasi classico di equilibrio stilistico e umano, come si evince dalla splendida metafora continuata di *Legami indissolubili*: «Gli alberi della foresta / di Darney si abbracciano su in alto / sopra le teste delle strade / e dei viandanti in un intreccio / di rami vigorosi e appassionati / . . . / e se volessero ora / districarsi non lo potrebbero / talmente sono avvinti e interconnessi...» (*Mauro Ferrari*)

Enrico MARIÀ, *Fino a qui*, puntoacapo, Novi Ligure, 2010.

Nella sua prefazione, *Enrico Marià: post-beat pavese*, Luca Ariano individua alcune possibili ascendenze nella poesia nord-americana di Edgar Lee Master e della Beat Generation, ma anche in Leopardi e Caproni, nella musica di Fabrizio De André e nel cinema neorealista e di impegno: Matteo Garrone e Ken Loach. Che gli ingredienti, i motivi, per una poetica beat ci siano tutti è fuori di dubbio. Eppure il dato che più emerge e con cui il lettore deve seriamente fare i conti, non è tanto con la letterarietà, quel bagaglio di letture di modelli e di paradigmi che l'autore ha fatto propri, quanto piuttosto con la materia incandescente dei testi, un portato di umanità e di vita senza filtri, e senza reti (o appigli critici e teoretici) di protezione. Occorrerà allora intendere la scrittura di *Fino a qui*, quarta e densa, agglutinata prova del giovane piemontese intanto come una materia urticante e feroce, forte e nuda, concreta e non di certo analogica, come una esperienza molto rara nel panorama contemporaneo. La poesia di Marià è poesia che comunica il proprio disagio, un enorme difficoltà nello stare al mondo, e una «disperata sincerità / del mio infinito bisogno d'amore», una parimenti forte pulsione di vita. Forse solo Pasolini aveva avuto l'ardire di confessarsi ad alta voce, e solo Dario Bellezza aveva cantato senza veli la rabbia e la solitudine di non essere accettato. Il libro è un alternarsi di testi lunghi, dalle tonalità colloquiali e discorsive che sono veri affondi nella vita, e di testi brevissimi, che assomigliano a massime lapidarie, gnomici quasi e aforistici: pietre di saggezza dal mestiere di vivere. Viene da pensare a un *bildungsroman*, un romanzo di formazione in versi, tanta è la volontà rammemorante e tanta è l'urgenza, la *necessità di dire*, di fare il punto 'fino a qui', di raccontarsi e di capire: è anche un profondo lavoro di autoanalisi nella ricerca delle più intime ragioni al proprio essere stato e all'esserci qui ed ora: credo sia la registrazione chiara dell'unico caso tra i nati negli anni settanta, di rapporto conflittuale con il padre, di assenza totale di remore e reticenze nel raccontare della perdita d'innocenza e della volontà d'innocenza: «io non conosco le ragioni dell'amore, / né l'innocenza del silenzio di un abbraccio», violenze domestiche e degrado, di esperienza di tossicodipendenza e di carcere, di assistenti sociali e mense della Caritas, di centri di riabilitazione e Sert: «ci sono vuoti impossibili da riempire / e solitudini che non puoi dividere con qualcuno». Ha a volte la scrittura, nella sua chiarezza espositiva, nella precisione e nella consapevolezza del verso, una sua peculiarità maieutica: diviene l'essenza amica a cui si dice tutto, ed ha, può avere una sua valenza terapeutica: medica le ferite le cura, aiuta a vivere, alimenta «la disperata voglia di sentirsi ancora vivo», il bisogno di essere amato e accettato, di amare e accettare, di riconquistarsi alla vita, oltre l'abiezione e l'offesa. Contrariamente a quanto si potrebbe sospettare, *Fino a qui* è una prova mai avvilita su sé stessa, nonostante il taglio marcatamente esistenziale e testimoniale: c'è sempre un aprirsi al mondo, un cercare gli altri, una intima necessità di relazionarsi e amare: lo sguardo è rivolto alle persone care, ma anche alle esistenze anonime e sconosciute o marginali, per una scrittura toccante e autentica, dalla dolcezza sofferta e «affamata di vita, malgrado la vita stessa». (*Manuel Cohen*)

Agave è il libro di esordio di Cinzia Marulli Ramadori, che arriva al primo titolo dopo un lungo percorso e varie presenze su riviste e antologie. Maria Grazia Calandrone nella sua prefazione definisce questo lavoro un “inno alla chiarezza della vita e dell’amore”. L’agave è una pianta molto comune, eppure dalla fioritura rara che può variare dai 6 ai quarant’anni dalla nascita. Generalmente, una volta fiorita, la pianta muore, o si riproduce grazie alla diramazione di bulbi e di radici sotterranei. La pianta ed il suo fiore sono presi dunque a pretesto per dire della vita trasmessa ad altra vita e della morte, della nascita e della continuità nel suo faticoso e silenzioso riaffiorare alla terra e alla luce. L’agave dunque come simbolo della fertilità della donna, tra genitorialità, maternità e filiazione: un portato al femminile, un DNA, implicito nella figura della madre, della figlia, della sposa e dell’amica: ma anche metafora ‘fiorita’ dell’oltre materno, variamente registrato nella frequenza, ad esempio, del lemma grembo: «Nel grembo mio / è nato il mio fiore» (*Di catene avvinta*). Ma con ogni probabilità, più del fiore, è la pianta ad imporsi quale correlativo oggettivo del corpo femminile: «Ed è nel mio grembo che nasce la speranza» (*Amore*). *Agave* è un viaggio iniziatico tra elementi di natura: non casualmente, ma predisponendo la parola al divenire cosmogonico, sin dai titoli delle sezioni sono chiamati a raccolta aria ed acqua, terra e fuoco; o tra biologia ed esistenza, che si impongono sempre come rispecchiamento o spia di una realtà sensoriale, relazionale, emozionale e metafisica. I testi della Marulli ci dicono con elementare esattezza le gioie e i dolori, gli inizi e le fini, le aspettative e le cadute, le passioni e le attese, e ci restituiscono una dimensione della scrittura priva di infingimenti, innervata a una fitta rete interrelazionale: si pensi ai numerosi testi dedicati agli amici, come a voler restituire alla parola poetica una sua dimensione sociale, conviviale, altrimenti e in genere archiviata. Ma questa voce che non si nasconde e non teme di *dire*, e di dirsi, risulta tutt’altro che ingenua nelle sue modalità espressive: basterà una rapida osservazione della lingua. Ad esempio, sarebbe interessante uno studio dei verbi riferiti spesso ad azioni o parti del corpo e usati in efflorescenza di tropi o metafore “in aria e in aura botanica”, come suggerisce Plinio Perilli nella generosa e dotta postfazione: per non dire del particolare uso di molti termini e verbi, ad esempio, il ricorso al riflessivo *si arriccia* usato come metafora dell’onda; o mareggiare: *mareggia il mio sentire*, per non dire dei casi interessanti in cui per fenomeno di conversione linguistica aggettivo e sostantivo si trasformano in verbi: *mi rotondo nell’ignoto*, *s’arancia il mio sguardo*. Al suo esordio, la nostra autrice dimostra di avere le idee chiare circa l’orientamento intrapreso dal proprio percorso: l’oggetto, ovvero la natura dei rapporti umani, i legami e i sentimenti più autentici, e la forma o stile: in direzione di una lingua che si personalizza, si irrobustisce con neologismi e soluzioni non scontate, e nella ricerca di una parola analogica riconoscibile, una volta che avrà del tutto metabolizzato, ed è un augurio che le facciamo, l’inevitabile prontuario metaforico e l’immaginario ‘di tradizione’. (*Manuel Coben*)

Questo di Mario Mastrangelo è il settimo libro di versi in venti anni di scrittura neo-dialettale. La parlata a cui l'autore si affida è quella di area salernitana: dalla vocalità istintiva, resa musicale dalla frequenza dei raddoppiamenti consonantici e dalle vocali aperte. A questo dato naturalistico della *phoné*, il poeta ha sapientemente aggiunto il ricorso alla rima: si tratta per lo più di rime semplici, anche queste attingenti alla lingua dell'oralità piuttosto che al repertorio di una tradizione letteraria: rime sorgive, quasi, nulla di paludato o pedantesco, che consentono al nostro di veicolare, con la naturalezza delle recursività sonore, immagini e pensieri, ovvero, di condensare nell'arco di pochi e sintetici versi, un'idea e un sentire: perché questa è una poesia segnatamente esistenziale, per intima vocazione 'innamorata' della vita: «Sti sguarde e sti parole can un dico / so' 'o primo passo r' 'a via affatata / ca ce porta a fa nzieme 'o juoco antico / 'e cercà 'a gioia uno rint'a l'ata» ('Questi sguardi e le parole che non dico / sono il primo passo della via fatata / che ci porta a fare insieme il gioco antico / di cercare la gioia uno nell'altra', 'O *juoco antico*, 'Il gioco antico'). Ma l'incanto, lo stupore quasi, che molta sua poesia suggerisce, non si presenta mai irrelato, bensì arriva dopo un continuo affondo nella realtà quotidiana dei rapporti, delle vicende, dei destini personali e circostanti, della adiacente presenza dei viventi. Tant'è che si potrebbe sospettare, a volte, di una visionarietà fortemente segnata da un'ipostasi nichilista, già ad altezza del testo ancillare ed eponimo: «Niente, rint' ô silenzio c'arravoglia / sta storia tója nun ríesce a senti niente, nisciuna voce, parluttò, bisbiglio / c' 'a sustanza sulenne 'e l'infinito / te sape fa capisce» ('Niente, dentro il silenzio che avvolge / la tua storia non riesci a sentir niente, / nessuna voce, parlottio, bisbiglio / che la sostanza solenne dell'infinito / sappia farti capire', *Nisciuna voce*) dove di leopardiano non è solo l'orizzonte, ma pure la risata della vita (cosmica, ultraterrena) per la condizione umana (e terrena). La parola stessa, secondo l'autore, sembra non essere in grado di sostenere il peso della frana della rovina, in un destino di continua caduta che accomuna cose ed uomini, ogni forma di vita planetaria: «Avit' a scenne, / caré, ruciulià, chisto è 'o destino / ca tocca a l'acqua, a 'o criaturo ca nasce, / a 'e ffolgie, a 'e fiocche 'e neve, a 'e frutte, a 'e pprete» ('Dovete scendere, / cadere, ruzzolare, questo è il destino / che tocca all'acqua, al bambino che nasce, / alle foglie, alla neve, ai frutti, alle pietre', *E manco cu 'a sostanza*, 'E neanche con la sostanza'). Le sequenze dei versi sono intervallate da alcune brevi prose, o simil-prose, che si costituiscono come fasi di attraversamento ulteriore, a volte autentiche parabole, dell'esistenza, quasi a indicare una via ulteriore alla dizione e alla dicitura del mondo: solo attraverso la prosa riuscendo forse a dire tutto lo sconcerto di una condizione di separatezza, di prigionia (si legga per intero il testo a p. 84, dove l'orizzonte è delimitato da inferriate, oltre le quali sono visibili altri cancelli: ancora una versione dal leopardismo, nella memoria della siepe che preclude e delimita). Eppure, in una scrittura in cui si registrano, e s'affollano quasi, numerose le parole del nulla (come nel migliore Baldini, tutta una terminologia 'a negare': *niente, nulla, nessuno*) emerge l'affidamento a un orizzonte creaturale, e una sostanziale fiducia nella parola della gioia: «Com'a nu cuorpo 'e fémmena â staggione, / 'o munno splenne e ce prumette gioia» ('Come un corpo di donna nell'estate, / il mondo splende e ci promette gioia'). (*Manuel Cohen*)

È una poesia *affabile*, quella di Mattiuzza, poeta friulano dalla variegata carriera letteraria che giunge alla sua terza raccolta. Gli alberi fungono da metafora estesa, che si dipana lungo tutto l'arco della raccolta dando ad essa eccezionale coesione; già dall'incipit si instaura del resto il parallelo fra uomini e alberi: «La fatica degli alberi di qui / noi non la sappiamo / eppure sembra la stessa / degli uomini». Il “qui”, inoltre, evidenzia fin da subito l'idea di *radicamento* (la definizione non è casuale) tanto importante nel pensiero e nell'opera di Mattiuzza: radicamento come identificazione con il luogo di nascita: «morire dove si nasce / è la forza vera / degli alberi», nella propria cultura e nella propria lingua; non a caso, Mattiuzza inserisce nella raccolta diversi testi in dialetto, e continuo è il riferimento alla storia, al paesaggio, alle figure anche famigliari e alle esperienze della sua terra. L'albero è quindi emblema di ciò che non muta e che resiste con caparbieta alla “fatica”, non tanto al di fuori del flusso storico, bensì al di sopra di esso, immutato dalle contingenze e dalle piccolezze, concentrato sul durare, sul prolungare le proprie radici e la propria identità come rappresentazione del *bios* cui l'uomo appartiene: «eppure guarda, la vita / sa ripartire / sempre da sotto». Ma l'uomo, nonostante tutto, non è solo bios, e deve sottostare alle regole del cuore (l'amore, le fedeli) e del mercato, che ne snaturano l'essenza e la coerenza; ecco allora che gli alberi possono costituire un *exemplum* positivo di purezza: «ma la storia, guarda, sai, / non siamo noi / ma le montagne»; «proverò / ad essere così / una quercia, un castagno». Mattiuzza si appoggia spesso a un Tu cui rivolge appelli a guardare la realtà, in un colloquio serrato sull'essenza dell'umano («Guarda quanta fatica fa un uomo») che prende sovente la piega di un colloquio con la presenza (e l'assenza) amorosa: la raccolta, nelle sezioni terminali e segnatamente in *Di treni, valigie e altre cose scoscese* e *Di mani, piedi e nuovi mondi*, assume infatti una coloritura lirica che non la trasforma tuttavia in banale canzoniere amoroso né in confessione autobiografica, in quanto la strutturazione opera attivamente per riportare anche questa tematica all'interno del progetto globale, che punta poi, come rileva Gabriela Fantato nella bella nota di apertura, a un «senso “possibile” del vivere» – un vivere anche minimale, circondato dagli affetti amorosi e famigliari, ma che costituisca una riposta globale; nelle parole della curatrice, «una riflessione poetica complessiva sul senso del vivere e sulla necessità di identificare una sorta di geografia dell'amore», inteso naturalmente nel senso più ampio e onnicomprensivo. Ne è ulteriore testimonianza la nota di sdegno, come emergenza etica della propria consapevolezza del vivere, che emerge in non pochi testi di tematica che si potrebbe definire sociale, e che viene quindi ricondotta al senso dell'*hic et nunc* cui accennavamo in apertura, come ad esempio in *Piccola canzone per Marghera*. Esempio ci sembra *Ducj i arbui* (*Tutti gli alberi*), in cui alla sovrabbondanza proposta dai centri commerciali viene contrapposto «quello che non ci è bastato / e invece era nostro / era abbastanza», con un implicito appello alla semplicità e persino alla frugalità. Un libro sorprendente, quindi, che parla anche della saggezza del vivere. (*Mauro Ferrari*)

Pietro MONTORFANI, *Di là non ancora*, pref. di Giorgio Orelli, Moretti&Vitali, Bergamo, 2011.

Italo Calvino, nelle *Lezioni americane*, scriveva che una delle qualità letterarie da portarci nel nuovo millennio sarebbe dovuta essere la *leggerezza*. Montorfani, classe 1980, deve aver imparato la lezione, perché la sua poetica è quella del perimetro delle stelle: quando si guarda in alto, e non si distingue perfettamente dove la stella, sull'esile confine, termini e dove inizi il fondo nero. È una luce soffusa, appena accennata, che dirada, indistinguibilmente, verso il nero dell'universo. Ogni poeta cela una parte oscura all'interno della sua opera (possiamo ricordare il *Poeta in nero* di Sereni?), Montorfani no. I suoi versi sono fragili bagliori sonori: non cattura le immagini per incanalarle in poesia, le incide con meticolosità, lentamente, con attenzione d'altri tempi, sillaba dopo sillaba, fino a ritrovare la *trasparenza* del verso. Non solo attraverso le parole, ma anche attraverso la solidità dell'oggetto. *Intuisco che ridi*, poesia d'apertura, è un piccolo trattato sulla diafanità. C'è un(a) ospite forse inatteso(a) o al contrario che s'attende con trasporto, con trepidazione fanciullesca; c'è confusione, eppure «dietro il vetro opaco della porta» l'io poetico intuisce che «qualcuno» sta sorridendo. Ecco le *trasparenze* dell'autore: un lento percepire che va oltre gli oggetti, va oltre i perimetri tangibili, come autopsie di luce, per saggiare l'interno, l'essenza interiore, e abbeverarsi di ghiotte luminescenze. Pressoché assente il mondo degli adulti: i vent'anni di Jennifer sono «abisso senza pace»: il mondo dei grandi è la solitudine della misura che va a cozzare (spesso con delicata violenza) contro le intricate trame di giovani trasparenti chiome femminee: «coi capelli bagnati / che si rincorrono dietro il collo» dove quasi percepiamo il pizzicore vagamente erotico del feticcio che ingloba tutto il senso di caos, di turbe: i capelli divengono espressione di un labirintico («i capelli sono piccoli borghi») mondo femminile. L'ambito di Montorfani, studioso di letteratura rinascimentale e barocca, è anche il *capriccio*. Come ne *I giochi di Federica*, dove il poeta s'arrende al passatempo scelto da una scaltra bimbetta. Quelle cose «leggere e vaganti» che Umberto Saba accostava alla propria bambina. Sono i razzi della Rosselli. Sono gli intatti fanciulli di Penna. Ma soprattutto le impertinenze del mondo dell'infanzia, le *gaffes*, i giochi di parole che Giorgio Orelli dissemina nella sua intera poetica. Mai una prefazione poteva dunque essere più adeguata: Montorfani è un poeta che di sottocchi compie un delizioso inchino, non solo alla grande letteratura italiana, ma in particolare alle tradizioni della sua terra natia, il Canton Ticino. Tuttavia, credo sia il motivo della *soglia* ad ossessionare maggiormente il lettore di questi versi. È il titolo stesso ad indicarcelo: *Di là non ancora*. Come costretti in un immobile spazio ibrido, una linea di confine, né al di qua né al di là. Indicativo è pure il titolo della quarta sezione: *Quasi un Hopper*. Non solo per quel «quasi» che aderisce all'incerta idea della soglia, ma soprattutto per la rievocazione di quel grandissimo pittore americano, mietitore di geometrie di luci adattissime alla poetica del giovane poeta ticinese. Nei quadri di Hopper di rado manca una finestra in primo piano, o la sagoma di una porta accennata attraverso le luci dell'interno. Montorfani delimita con meticolosità il regno della soglia; l'ansia e la fragilità del perimetro, del confine che separa l'interno dall'esterno, il bianco dal nero, la morte dalla vita, come depositando «un argine all'orrore» sul quale l'autore ticinese regna sovrano

accanto alla sua *Dama di fiori* (vivacemente spettinata) che altro non è che l'ombra della propria infanzia perduta, malinconicamente anelata: «come tutte le grazie / che tornano ancora». (*Andrea Bianchetti*)

Matteo MUNARETTO, *Arde nel verde*, Interlinea, Novara, 2010.

In questa opera prima di Matteo Munaretto ci sono diversi elementi a conferma di una consapevolezza stilistica già notevole: mi riferisco soprattutto alla forte coesione del registro lirico, giustificato in ogni suo passaggio, e alla reciprocità che si instaura fra musica e concetto, due aspetti qui così intrecciati da rendere impossibile per il lettore intenderli separatamente. La chiave musicale, posta fin dal titolo del libro nel capriccio fonetico del binomio arde/verde, informa e sostiene ciascun componimento, ciascuno retto da una fitta trama di lampeggiamenti, incastri ed echi sonori che nascendo dalle punte emotive del discorso assumono valore strutturale. Il suo è un congegno precisissimo, una architettura fonica che ricorda da vicino sia l'estremismo acustico di Rebora, la sua lingua incandescente e pirotecnica, sia, a mio avviso, il rigore e l'esattezza millimetrica di Caproni – analogia suggerita dal fatto che anche in questo caso rime allitterazioni assonanze agiscono alla stregua di nessi logici, sono generative di pensiero. Un concerto, aggiungerei, intimamente sollecitato dalla materia stessa dei versi: nel scegliere per tema la vita naturale Munaretto è mosso ad assecondarne la ragione ritmica e ciclica, a ricalcare quella segreta intelligenza che la governa, che ne guida cadenze scansioni ritorni. È così che si realizza una sorta di simbiosi fra la voce del poeta e la voce del cosmo, un mutuo scambio di impulsi e moventi, una perfetta unità di stato interiore e dato oggettivo; dove il canto tende a farsi strumento mimetico dell'armonia del creato, delle sue improvvise rivelazioni, così come precisato nei due testi che circoscrivono la sezione più cospicua della raccolta, nei quali viene formulata più volte la complicità esistente fra il dettato della poesia e quello della vita: «O forse / chiedeva d'entrare / la vita / scatto felpato o continuo / esondare che sia, / è lei che ama farsi cantare? / Chiede se c'è / questa lingua. Chiede ci sia». Nell'inseguimento di questa consonanza, ciò che colpisce il poeta per poi riversarsi in un eloquio acceso e stupefatto, è una commozione sensoriale e intellettuale, una intatta meraviglia di fronte anche al più irrilevante dettaglio: «Da te la terra / dolce brezza di marzo scocca vita, / la scorza scricchiola sotto i tuoi voli / anche se dura, / e uno spillo di luce punge tutto. / Da te l'ocra peluria dei boccioli / è intiepidita, un sisma / sottile muove i rami, i capillari, / le linfe finché il flutto sfocia in cima». Il medesimo incanto, o altrimenti quella partecipazione, che è movimento originario di conoscenza, inizio filosofico, condensato in certe intermittenze gnomiche che si palesano solo per essere prontamente riassorbite nel flusso ininterrotto e sinuoso dei versi. L'adeguamento della lingua poetica alla sostanza del mondo, alle sue molteplici e prodigiose manifestazioni, sembra proprio trovare concretezza in questo flusso, nel tentativo di riprodurre quella incessante metamorfosi di cui la natura è maestra. (*Roberta Bertozzi*)

Salvatore PAGLIUCA, *Pret' ianch'*, Grafiche Finiguerra, Laveno, 2010.

Liberamente ispirato alla lettura di *Benjaminowo: padre e figlio* (2004) di Franco Marcoaldi, il quarto libro di versi di Salvatore Pagliuca (1957), interamente scritto nell'idioma di Muro Lucano, suo luogo natio, rappresenta la definitiva certezza di trovarci di fronte a una esperienza complessa, in grado di articolare la voce su più registri, tra le più interessanti della poesia neo-dialettale degli ultimi vent'anni. Sono molte le chiavi di lettura del libro e, in una piccola schedatura, cercherò di farne rapida sintesi. Intanto il libro implica un continuo confronto, una drammatizzazione quasi, dell'argomento: di fatto il testo poetico è aperto alle possibilità di una dizione teatrale. La strutturazione della raccolta fa sì che le singole scansioni e i singoli brani facciano tutti riferimento a una doppia narrazione continua. La cosa è rilevabile già a livello di impaginazione: due racconti contigui si alternano di pagina in pagina. Su quelle di numero pari, una voce narrante, che indicheremo come voce del padre, ci dice la storia dell'uomo che, militare dell'esercito italiano nella Campagna di Grecia, dopo l'8 settembre 1943 viene arrestato dall'esercito tedesco ed avviato, assieme ai commilitoni, verso i campi di prigionia. Seguono brani e lacerti di un diario ritrovato o presunto in cui viene descritto il viaggio di risalita per l'Europa, da Tessalonica a Patrasso, quindi sulle tradotte lungo la strada ferrata in direzione di Beograd, Bratislava, la campagna nord-europea, fino ai cancelli di Oswiecim (Auschwitz, in polacco). Una risalita che è di fatto una discesa agli inferi dei campi di sterminio. Quindi il ritorno in Italia, dopo il 27 gennaio 1944, quando le truppe dell'armata rossa liberano i sopravvissuti. Intanto, nelle pagine dispari, una voce parallela, quella del figlio, racconta il rapporto con il padre, la sua presenza-assenza, la malattia e l'orfinità: anche in questa narrazione il movimento è in direzione di una discesa, meglio di una regressione, alle più intime ragioni di vita e ai nessi, ai nodi, di un rapporto fondamentale: contravvenendo quasi alla nozione cara a Pasolini di un dialetto da intendere quale 'lingua madre', qui appare chiara la paternità dell'idioma: nell'immagine dell'autore bambino che saltella nelle orme lasciate dal genitore sul terreno arato: «Zumpaj cu tutt' e duj li pier' / intr' a rr' pist' ca tu lassavv' / addrét' quann' sumunavv' gran'» ('Saltavo a piedi uniti / dentro le impronte che tu lasciavi / dietro quando seminavi grano', come di derivazione "paterna" appare la cultura di riferimento e la lingua dell'oralità, così ben rappresentate in alcuni quadri di vita paesana: si legga ad esempio *La fiera a muro*, *La fer' a Mur'*, una rappresentazione corale e bruegheliana, popolare, che ha qualche analogia con la poesia di Rocco Scotellaro. Ad emergere è la bravura di Pagliuca a rappresentare la Storia dal punto di osservazione teso a privilegiare una umanità di vinti, di dannati o sommersi (non è un caso che ad aprire il libro sia l'incipit di *Se questo è un uomo* di Primo Levi), l'*epos* memoriale che si affida a modularità orali, la capacità di restituire una dimensione tragica dell'esistenza e della storia (grande o feriale, domestica o ai margini delle vie millenarie della comunicazione e dei commerci, come è, di fatto, l'idioma autoctono e la *koimè* a cui si affida), la capacità di registrare movenze e atmosfere (si pensi alla bravura nelle descrizioni dei momenti di vita e nelle ricostruzioni di dialoghi tra commilitoni), con precisione, garbo e delicatezza, con bravura nel variare registri: tra storia e documento, etnografia e diarismo, lirica ed epica, nell'alternare assetti e punti di vista narrativi: perché, in fine, *Pret' ianch'* ('Pietre

bianche', i piccoli sassolini della memoria dei morti) è un compiuto poemetto in versi, in grado di affrontare grandi temi e consegnandoci alcuni testi memorabili sulla guerra e sulla Shoà. Per non dire di un terzo movimento che chiude il cerchio e il 'dialogo muto' della genitorialità: «ca ij e tich' n' capiemm' a l'uocchj» ('perché io e te ci intendevamo con gli occhi'), e del passaggio di testimone (di esperienza e cromosomi) del figlio, a sua volta padre. Ottimamente curato nella veste grafica, il libro è corredato in appendice dell'intera traduzione del testo in lingua inglese a cura di Nicoletta De Cillis. (*Manuel Coben*)

Alfredo PANETTA, *Na folia nt'è falacchi*, Edizioni CFR, Piateda, 2011.

Con il notevole libro d'esordio, *Petri 'i limiti, pietre di confine* (2005), Alfredo Panetta si è imposto come una delle voci riconoscibili (o 'puntute', per riprendere un aggettivo speso in quella occasione da Gianfranco Pontiggia) della generazione dei nati negli anni sessanta. La sua unicità sta, ancor prima che nei motivi o temi, nella forza di una scrittura (in questo esattamente coincidente con la durezza delle sonorità dell'idioma di Locri, la città calabrese in cui è nato e da cui è andato via molti anni addietro) altamente icastica e tuttavia allusiva, simbolica. Non eravamo probabilmente più abituati a ritrovarci al cospetto di una parola irta e nuda, irata e dolce, intrisa di umori e odori, concreta e terragna, realistica e irredimibilmente visionaria. I nuovi testi raccolti ora in *Na folia nt'è falacchi* ('Un nido nel fango'), derivano in parte dal precedente, approfondiscono una indagine circoscritta da quelle 'pietre di confine', e qui sarà sufficiente rimarcare come dal testo ancillare del primo libro, *A folia*, sia tratto il titolo della nuova raccolta, in una fedeltà e continuità di immagini e motivi, che ora appaiono acuiti, meglio, che precipitano spesso dirottamente gli esiti in un contesto che ha a che fare con la genetica e l'inconscio, l'etnografia e il paesaggio, l'antropologia e la botanica. Gli scenari di questi versi alludono o riferiscono sempre di un universo primordiale e ferino, una realtà in cui la violenza è un dato di natura, prima ancora che di civiltà: dove «a serpi / i vini nzina muzzica cu 'n basu, / è tuttu nu cunzumu lenthu d'ossa / 'u battiri d'acqua e ruggini chi non fini» ('la serpe / mozza le vene con un bacio, / è tutto un logorio sui resti umani / il battito infinito di acqua e ruggine'; è l'*ordo naturalis*, il nido nel fango, registrato dalla memoria sensoriale e emozionale (la vista, l'udito, l'odorato) dell'infanzia e dell'adolescenza. La locride in cui Panetta ha trascorso i primi anni di vita è rappresentata e rappresenta a sua volta un *vulnus*, una ferita carsica dell'essere (e non è casuale che l'autore abbia una percezione acutissima della natura e del paesaggio, uno tra i rari, rarissimi oggi, assieme ai coetanei Fabio Franzin e Ivan Crico) che trova vari correlativi nel paesaggio rurale e primitivo: «nu piruni 'i terra tutt'arruggiatu» ('uno stecco di terra arrugginito'), e che assomiglia alle rughe dei corpi e del terreno, ai greti essiccati dei letti delle fiumare calabresi. La crudezza quasi orografica, la ferocia insita in quel paesaggio, sembrano indicare la durezza dei rapporti: si pensi ai continui riferimenti ad episodi d'amore e di sesso violenti, dove il dualismo *eros vs. thanatos* presenta derive di sadismo, da macelleria dei corpi. Panetta, regredendo nella lingua e nel suo primo tempo di vita, sembra volerci ricordare che la natura della civiltà (contadina, artigiana,

industriale, postmoderna) avviene per scarti violenti, per scelte feroci e sanguinarie decise da rapporti di forza, e da scarti e da scatti di civiltà: non è un caso che uno dei testi più significativi di *Na folia* sia dedicato alla memoria di Rocco Gatto, il semplice artigiano o mugnaio di Gioiosa Jonica freddato a colpi di lupara dalla 'ndrangheta il 12 marzo 1977 lungo la statale costiera di Roccella Jonica. L'uomo aveva denunciato i malavitosi a cui non si era piegato a pagare il 'pizzo'. Divenne l'emblema del rifiuto e dell'orgoglio delle popolazioni vessate da millenni: «A strata mberzù ò mari era l'unica via / 'i scuperchjiari. Tu, figghjiolu scumandivuli / chi 'u sangu d'i voti si ncurmava, nzina / u faci pennu scoppianu i vini / pe' cosi Beji, pe' nu Beni ma' cunzidaratu» ('La strada per il mare era l'unico percorso / da esplorare. Tu ribelle, ragazzo / il cui sangue talvolta comprimeva, fino / a farle scoppiare le vene / per il Bello, per un Bene mai compreso'). (*Manuel Cohen*)

Elio PECORA, *Nel tempo della madre: epicedio*, La Vita Felice, Milano, 2011.

Nel chiuso di una stanza, al riparo dai rumori e dall'aria della vita, una vecchia centenaria convoca le ombre trapassate, nell'attesa inquieta che anche per lei si aprano «le terribile porte». Parte da qui, da un raggelato quadro di estenuazione che potrebbe dirsi barocco, non fosse scervo di ogni compiacimento, un intenso epicedio in quattro sequenze. La vecchia che si consuma nel suo letto di pena è la madre del poeta: una creatura che è stata a lungo bella, privilegiata e estatica, romantica e musicale come poteva esserlo una ragazza di un paese del sud, all'inizio del secolo scorso, e che ha legato in una reticolo di malinconie e di trasporti il figlio primogenito. Che ora la assiste, in preda a un contrasto di sentimenti, e si chiede incredulo che mai ne è stato di quel fascino, di quella voce, di quel sentire a tratti tumultuoso e non sempre facile da intendere, seducente ed elusivo come quei «piedi leggeri» calzati da sandali sottili, immagine, di gusto classico, di una giovinezza agile e sana, e forse anche dell'inquietudine per una possibile perdita. Nel dramma che si consuma al capezzale della madre del poeta, ad abbracciare un secolo altrimenti definito «breve», il singolo destino che viene a compimento si intreccia alle vicende di un mondo ugualmente votato alla scomparsa, quel sud còlto anche attraverso la griglia del grande meridionalismo otto/novecentesco, e in risalto a partire dalla seconda sequenza del poemetto con le sue bellezze struggenti e le sue ferite, nitido come in un'acquaforte. Sono versi incantati, quelli che Elio Pecora dedica al suo paese di collina friabile, che poi è il paese della giovinezza della madre, della loro casa di possidenti con le corti e le logge, le terrazze e gli orti. Vi è qualcosa che fa pensare al Pasolini delle *Ceneri di Gramsci*, se anche il rimpianto per quel mondo appare qui più sotteso, sorvegliato: il suo destino e il destino della madre parlano anche del destino del figlio, e per chi conosca la poesia di Elio Pecora (cfr. *Ai padri*, in *Interludio*, Roma, 1987), raccontano una generazione che ha conosciuto, insieme alla voce delle madri, l'assenza dei padri richiamati al fronte, il loro tacere, se vi sarà un ritorno. «Anche da vecchio / tacque di tutto quello / che aveva passato»: così, in riferimento alle drammatiche vicende che seguono l'8 settembre del '43, mentre le donne restano con i figli nei paesi

corsi da eserciti stranieri, depositarie della vita. È un contrasto allora storico-generazionale e al tempo stesso privato, quello che l'autore vede alla personale luce di una doppia lontananza: del padre su una nave da guerra, e della madre in un complice altrove musicale, nel contiguo dominio della voce: «Crescevano i figli, il figlio / ora cantava anche lui, / e nella voce chiudeva / una diversa pena». A questo modo un tema forte di esistenza, legandosi ai drammi della storia, si fa nodo di poesia, motivo mai più dimesso e interrogato nel tempo fino alle amare riflessioni di fronte al paradosso del capovolgimento dei ruoli, stante che gli occhi ormai appannati della madre, nei suoi ultimi giorni, «chiedono al figlio / di essere il padre, il compagno / la guida sicura». Chiedono, senza poterla più ottenere, una salvezza impossibile. (*Marco Vitale*)

Alberto PELLEGGATTA, *L'ombra della salute*, Mondadori, Milano, 2011.

Dopo l'esordio nel 2002 con *Mattinata larga* e la collaborazione con Massimo Dagnino per il libretto d'artista *Paratrassi*, giunge il nuovo libro di Alberto Pellegatta, pubblicato nella rinnovata collana "Lo Specchio" Mondadori. È la Basilica di Santa Maria della Salute a Venezia, rappresentata negli oli di Turner, il punto di partenza dello sguardo, per un percorso che pone accenti di riflessione e contrastarne il senso. Se, infatti, la visione della "salute" dovrebbe guidare ad una salvezza differita in chi «crede che per vivere si debba aspettare», Pellegatta contrappone il bisogno di salvezza nel sapere vivere l'istante, il presente. Nei versi dell'autore de *L'ombra della salute*, si potrebbe cercare la prospettiva tracciata da Hanna Śvida-Ziemia, interprete attenta del cambiamento intergenerazionale che, in una indagine degli anni '90 in Polonia, coglie nelle nuove generazioni solo l'esistenza del presente; tendenza facilmente riscontrabile nelle generazioni di altri paesi, nel nostro mondo che si globalizza rapidamente. Pellegatta sa guardare e confrontare la poesia con le conoscenze scientifiche e le arti, per cercare dei nessi che sconfinino le conoscenze settoriali e ridiano nuova prospettiva partendo piuttosto da un sapere inconscio racchiuso nei versi. Nella seconda sezione, dal titolo "secondo appuntamento" l'emotività e il rapporto figliare diventano predominanti, rappresentando il mondo degli affetti che governa queste poesie. Qui, la «luna idraulica» apre al microcosmo di un padre architetto e alle incertezze che nascono in via Garigliano a Milano che sembrano rispecchiare le aspettative non corrisposte. Ma sono in questa sezione anche i testi più intrisi di dolcezza, nonché più esposti ed arrendevoli, «quando fuori annaffiano le strade» e la tentazione cresce «nei giardini, dentro le radici / congelata». Infine, nella terza sezione dal titolo *Discordanze* troviamo le indecisioni che fanno nutrirsi del rapporto con la realtà, della domanda sempiterna: «chi siamo?», anche da parte di chi dovrebbe essere sicuro nelle sue risposte. Una consapevole lacerazione che avvolge anche lo sguardo, che sa riconoscere nel discioglimento delle immagini la stessa cosciente visione per cui la poesia ci apre all'indicibile ora che «sento in ogni cosa una perdita/ mentre le spiagge si squagliano». (*Domenico Cipriano*)

Elena PETRASSI, *Figure del silenzio*, Ati Editore, Brescia, 2010.

Il grano, l'albero, la terra, il mare, il sole, la rosa e il suo (s)fiore, la città, la casa invasa dalle lame della luce: Elena Petrassi affonda nei suoi archetipi, scava e taglia nei luoghi della vita, dell'infanzia e del presente, costruendo soglie per poi attraversarle con la liquida forza delle onde in tempesta. Ogni luogo, ogni attimo della veglia e del sogno, ogni cosa del quotidiano viene trasfigurata in una trina di immagini, in un gemmare e fiorire di suoni e incandescenze. Scrive Paola Rutigliano nel risvolto di copertina: «Figure del silenzio è un libro ricco di immagini e metafore che non si ferma mai alla superficie del reale, ma cerca nell'immaginazione lo scarto necessario a far sì che la poesia sia una delle forme più alte della vita». Petrassi cerca lo spirito delle cose, costruisce geometrie non euclidee nelle quali sensualità del corpo e attrazione dell'anima si intrecciano in versi fatti di musica e mistero: «un mondo che ha un'anima: / di libri alle pareti, di alberi / spogli intorno ai libri, di vaste / strade silenziose, di luci che / tremano nella notte ancora / non profonda». Ritornano in questo libro certi temi cari alla poetessa: l'albero, il tavolo, la casa, la luce, soprattutto la rosa e la soglia, il cui attraversamento costituisce l'accesso a una dimensione di fisicità e sensualità dell'incontro che aveva già trovato un suo compimento ne *Il calvario della rosa* (2004). Qui però la figura dell'amato si delinea maggiormente, diviene un Tu con il quale intrecciare i sensi e dialogare, trasformare la realtà fatta di oggetti, atmosfere, pioggia, stagioni, viaggi. La persona amata si identifica con il fumo della sua sigaretta, con la voce arrochita dai troppi pacchetti. Questo persistente fumigare, questo intrecciarsi di volute che pare non cessare mai, è il segno di un sublimare l'elemento di una presenza fisica e carnale nell'esile filo di fumo che impregna la stanza e la pagina: «ora che siedi eternamente nella / stanza della mia immaginazione / preso tra il fumo verticale e / il perfetto reclinarsi della rosa, / non ti chiedo ascolto ma una nuova / premonizione [...] / tu che sei di / quella soglia l'unico custode, torna/ a cantare [...] / Eternamente / salirà il fumo della tua sigaretta, mai / la rosa sfiorirà e la pioggia griderà / al vetro la vertigine felice della caduta». Ad una dimensione quasi orfica e sacerdotale della poesia si affianca il canto d'amore, l'inno alla rosa che fresca non sfiorisce sfidando il passare delle stagioni, l'inverno, la pioggia. La poesia si fa rigore, disciplina in grado di governare una materia oscura, magmatica, inquieta («Disciplina è la scala dritta / che mi avvicina al futuro») dello spirito e dell'amore. Petrassi ci rivela in questo libro una compiuta capacità di impastare la materia del verso, di farla crescere nelle sue mani e lievitare nel segreto, per donarci versi di una sensualità primordiale, dentro i quali si nasconde il palpitare vivo dell'esistenza. (*Luca Benassi*)

Tomaso PIERAGNOLO, *Nuovomondo*, Firenze, Passigli, 2010.

Un'opera di spessore insolito è il poema *nuovomondo*, un ordito intenso, un resoconto progressivo sulla condizione umana, gravata dal peso delle sue malefatte. Un tema che non si colloca sul piano morale, ma tocca la questione essenziale della sopravvivenza

umana, della necessità di un cambiamento imprescindibile. Non attraverso un'osservazione scientifica dell'uomo odierno; la poesia di Pieragnolo è astratto anelito, amore incolmabile, urgenza di un luogo che trova fondamento nella dissolvenza dell'uomo, in bilico oggi forse come mai nella storia. Il realismo dell'insoddisfazione contemporanea, lo slancio dell'immaginazione del poeta; nella percezione di un'apocalisse imminente, Pieragnolo ripercorre il creato disfacendo l'uomo simultaneamente alla sua affermazione, conducendolo progressivamente ad un nuovo inizio, sostenuto dalla certezza universale dall'Amore. Colpisce il coraggio di scrivere un poema che tocca il fondamento dell'esistenza, per approdare ad un spazio sovratemporale nominato con lingua intensa, distante dal facile abbandono alle leggi della comunicazione, con l'intento di compendiare il viaggio umano spronandolo in direzioni imprevedibili, verso un avvenire di sopravvivenza e pacificazione imprescindibili. Un'idea di futuro, di costruzione della Storia e perciò di sopravvivenza della poesia stessa. Il *nuovomondo*, da anelito utopico, si realizza nei versi con la meticolosità del racconto, un'architettura linguistica misura stessa del mondo descritto. L'ordito è compattato da un uso serrato e poco appariscente di corrispondenze sonore e da questa densità il lettore riceve la tensione adatta per proseguire in una narrazione sistematica, dove il nucleo esclusivo è l'uomo nel creato, il suo rapporto particolare con il mondo. La sensazione che Pieragnolo voglia giungere a qualcosa di primordiale si ricava da ogni pagina. La visione antropocentrica del mondo fa sì che egli accolga la versione biblica del peccato frutto della perversione umana, dal quale nasce la profonda dispersione dell'uomo e su di lui il presagio di una catastrofe giunta a maturazione, che in certi frangenti sembra pervenire dall'analisi sociale ed economica del mondo contemporaneo, invasato di materialismo e di mania consumistica, in altri – e sembrano i momenti più frequenti – la sofferenza esistenziale pare essere la condizione da riabilitare, quella che con più impellenza attende di essere lenita. Dall'affermazione dell'Amore come rimedio nasce un ulteriore rivolgimento, quasi una regressione ad un rapporto originario, dove diviene possibile ripartire da una nuova nudità, svincolati dalla costrizione di ripetere l'errore primordiale. Questa affermazione privilegia con facoltà una poesia fortemente utopica, nella prospettiva di una proliferazione di uomini nuovi che sembra non trovare fondamento nella realtà quotidiana, se non nella convinzione di essere davanti ad uno snodo, dove il disastro e la rinascita sono opportunità, il cambiamento la necessità. (*Fabio De Santis*)

Carmelo PISTILLO, *I ponti, i cerchi*, La Vita Felice, Milano, 2011.

Di fronte al nuovo libro *I ponti, i cerchi* di Carmelo Pistillo mi pongo una prima domanda: questa che mi sembra una poesia del ritorno, da dove sta tornando? Mi sembra possibile una variante a questa prima domanda ingenua: si tratta di un'andata verso il luogo del ritorno? Una terza domanda è, a questo punto, inevitabile: il punto di arrivo (qui) è ancora al proprio posto? Le tre domande pongono una questione preliminare: da qualche parte c'è una soglia. Non si tratta soltanto di un segnale che induce alla ri-

flessione, bensì di un ostacolo (la poesia stessa?), come una porta che non è fatta per entrare, prima origine dello smarrimento. Dico ciò perché mi sembra che il senso di queste poesie sia costituito da un principio di insistenza, l'istante in più che il passo sopporta davanti a una soglia e alla sua porta chiusa. Il linguaggio della soglia è destinato a farsi cogliere sul fatto e non saprà rispondere. Se questa è la sua purezza complicata, l'equivalente del corpo mai del tutto coperto dai suoi segni, allora queste poesie sono all'altezza del compito. È in questa posizione che mi sembra consistere il senso alto della poesia di Carmelo Pistillo, intendendo con ciò lo stesso pericolo che la accompagna, in quanto ripete, come su una mappa cieca, ciò che è precluso al cammino, fintanto che la presenza del ripetere sarà il senso realizzato. Occupare il posto del senso non sapendo quale sarà la decifrazione o la sentenza, mi sembra sia l'azzardo che viene giocato in queste poesie, fatte di delicatezza, mai alzando la voce, tuttavia perentorie e ultimative. C'è molta sapienza novecentesca in questo libro, una "prescrizione" dell'esistere (in tutti e due i sensi, giuridico e retorico), una compostezza che è anche un altolà, una tenerezza dei nomi che diventa un giudizio silenzioso su ciò che li insidia. Ci sono versi che enunciano misteri («Il dolore era già / prima di noi, / sconosciuto alla voce») e versi che reggono il mistero sempre presente alle spalle («...dio di morte / sedotto dalle mie spalle / irriducibili»). Ciò che talvolta batte il passo davanti alla porta, sembra altre volte riunirsi, tramite nozze attese e notturne, con i resti mai conclusi di storie, con gli inizi interrotti che si compiono qui, nell'unico modo («Dal tempo sorgono / nuove ciglia / e stanze da abitare, / nella notte ricresce / la natura del muro»). La soglia esterna, appartenente alla esperienza *sconosciuta alla voce*, sembra riprodursi nella poesia stessa, diventando soglia di sospensione del verso. È in quella sospensione che il dire si offre in una duplice espiazione, sia in quanto inerme, sia in quanto sorvegliato da un principio di alta composizione, quella riuscita finale che si riordina in uno spasimo ulteriore, ultima offerta a un'idea di poesia che insegue vanamente il proprio dissolversi («Forse è in gioco / essere per il segreto, / o forse – è capodanno – / dopo il colpo scuro / e più scintillante, / ritorna morbosa / e di carne, l'indovina»). Io dichiaro la mia felicità per l'arrivo di questa "indovina", morbosa e di carne. Non so chi è, infatti l'indovina è essa medesima indovinello. Anche lei può arrivare (un «colpo scuro e più scintillante») alle spalle, spingendoci all'espressione che lascia poveri, ma la sua morbosità ci induce al mistero che è davanti a noi, come liberati dalla eternità e da ogni formula riproduttiva. In questo senso il libro di Carmelo Pistillo è un libro "provato", in primo luogo perché affronta la prova del linguaggio sui confini dell'esperienza, in secondo luogo perché tale prova rientra, con passo sobrio, nell'umiltà del dicibile, vale a dire nei modi strenui con cui la poesia taglia fuori tutto il resto per raggiungere il luogo indiscusso. Tutto ciò si può amare e penso si debba temere, come ogni ultima parola. (*Angelo Lumelli*)

Gilda POLICASTRO, *Antiprodigi e passi falsi*, Transeuropa, Massa, 2011 (allegato: CD omonimo di musiche di M. Sacchi e testi di G. Policastro).

Se i progressisti pensanti in Italia si liberassero del timor panico dinnanzi la poesia certi testi degli *Antiprodigi e passi falsi* potrebbero essere ben usati come manifesti di denuncia,

vessilli di una presa di coscienza personal-politica, ad esporre l'impasse patriarcale, suprematista e gerontocrate in cui versa il bel paese e a rivendicare forme della vita meno incatenate. Sono difatti poesie affilate queste di Policastro, che riflettono con efficacia corrosiva su una morale comune che vuole tutti immobili e ordinati, sul confinamento imposto da relazioni precostituite e impositive, accordate alla volontà di potenza di un pensiero egemonico inoculato soprattutto in chi gli è soggiogato. La metafora portante è ancora quella della malattia, anzi, del “farmaco”, già titolo del fortunato romanzo d'esordio di Policastro, «che corrode, non guarisce / come una cura all'incontrario», e finisce per diventare il mortificante, ammorbante addolcimento dei corpi di foucaultiana memoria, mentre l'ospedale si fa insieme “rifugio” e luogo della disciplinizzazione, «il solo dove rima ancora cuore / con fiore (e non amore)». Dalla tensione ossimorica del farmaco che ammalia, della clinica che ammorba, della famiglia che aliena nascono testi surreali e spietati come *Antiprodigi*, poesia come attraversata dalla Isabelle Huppert de *La pianista* di Haneke, un personaggio che cercava di sottrarsi ai *fortissimo* e ai *pianissimo* delle convenzioni attraverso l'immolazione di sé, o *Hora*, monologo di chi ha scelto di rimanere a terra, supina, ostinatamente immobile. Cercando di sfuggire alla conformità di chi “deve” andare, produrre, adeguarsi, mangiare, nutrirsi di consuetudini, la voce monologante preferisce sacrificarsi nella resistenza impossibile dell'anoressica, per cui sia il cibo che il rifiuto del cibo diventano mortiferi: «Devi mangiare, dice così, / vuole che mangi, mangia E tu / rimani sdraiato, disteso / coi palmi a terra, dove non devi mangiare, non devi ridere, / non devi essere alla festa, non devi Puoi rimanere così, / sdraiato E chi si muove da terra / Si sta così bene». La lingua è franta e distesa in testi lunghi che non rifuggono di farsi scene scomposte da una narrazione possibile; una lingua che canta, è colta e pur chiara, si muove con agilità citazionale amalgamando ai propri motivi guida la tradizione poetica, le arti visive, la critica culturale. Ne emergono figurazioni estreme, irritate, sadomasochisticamente irretite sia dalla propria affezione che dall'ostinata resistenza ad essa, *personae* prese nel tentativo di esplodere i limiti in cui sono relegate e che finiscono per sfasciare il corpo stesso, *locus* dell'emozione negata, della relazione urticante (tra uomo e donna, tra genitori e figlia, tra scrittore e “poet-essa”, tra medico e paziente), di un amore che aspira alla tenerezza ma sovente, per un “passo falso”, esonda nella distruttività. (*Renata Morresi*)

Gianni PRIANO, *Le violette di Saffo, Il ponte del sale*, Rovigo, 2011.

Questo libro, a suo modo straordinario per chiarezza espositiva, attualità dei temi e invenzione narrativa, ricostruisce la storia di quattro autoeducazioni – Bianciardi, Pasolini, Pavese, Sbarbaro – in tempi in cui l'espressione, oggi banale, “educare equivale ad essere educati”, non era certo di moda. Queste biografie attraversano un necessario imborghesimento, se per borghesia vogliamo intendere come la pensava Pasolini, «non una classe sociale, quanto una vera e propria malattia». L'attraversamento delle proprie menomazioni affettive, è in parte radicato in una sorta di scompenso a vivere (malattia,

folia, disagio) in parte motivato da un vivere sociale *perturbato*. Questi scompensi, in verità, fanno la grandezza di queste vite, ma ciò non toglie nulla al drammatico e beffardo *mal di vivere*, al sentirsi sempre ai margini dentro la propria stessa realizzazione che, se pienamente goduta – non certo in termini di autogratificazione, quanto, piuttosto, nella pienezza di un progetto d'arte – niente può contro la banalità del vivere comune. Valga il vivere *altrove*, dei versi di Sbarbaro: «Quando attraverso la città la notte / io vivo la mia vita più profonda»; o la forza ancestrale del mito espressa nell'opera di Pavese; la stanchezza pasoliniana nei versi rivolti a Montale: «Non ho banda, Montale, sono solo»; la ribellione esplosiva di Bianciardi. «Diffidare, pedagogicamente, di ogni educazione a qualcosa». Bianciardi, Pasolini, Pavese, Sbarbaro, insegnanti per necessità e non per vocazione, finiscono così per delineare e mettere in pratica un loro personale modo di intendere l'*educere*, proprio in contrapposizione a quanto uno Stato, conformemente alle esigenze del potere politico di turno, chiede all'insegnante/funziario. Ma insegnare è il mestiere più difficile di tutti, ammette Bianciardi: lui sa benissimo che «quel lavoro [...] non si impara altrimenti che facendolo. Ci si improvvisa insegnante». Il giovane Pasolini, per esempio, sublima nell'esperienza dell'insegnamento giovanile, pulsioni erotiche e paternità rimossa intuendo successivamente che il rapporto tra maestro e discepolo non poteva svolgersi in un rapporto di reciproco amore. «No, io dovevo mettermi in disparte, ignorarmi, dovevo essere mezzo e non fine». Ma in che modo Pavese ha sublimato la pesante dichiarazione del suo maestro Augusto Monti dedicatagli al termine del corso di studio?: «che non siate nella vita gli autori di nessuna incompiuta, che non siate dei falliti». Evidentemente, più che un augurio, questa frase suona come la profezia di un fallimento; che nell'esperienza educativa di Pavese si realizza nella forma di una esponenziale sottrazione, nella constatazione di un fato. Vivere, insomma, «è un mestiere che contempla – se preso sul serio – anche il fallimento». E l'arte non salva, essendo l'arte sempre qualcosa che vive un rigo sotto il tema principale della vita e l'artista, al posto di «un mazzolino di segmenti», sceglie «le violette di Saffo» che «crescono ai bordi dei sentieri appena dietro a Spotorno». Come fa Camillo Sbarbaro; il quale sa di aver scelto di abitare la terra ombrosa della vita, quella che non aspetta altro che il sopraggiungere della notte, dove si apre l'altro mondo dell'immaginazione, della «vita vera». (*Sebastiano Aglioco*)

Laura PUGNO, *La mente paesaggio*, Perrone, Roma, 2010.

La mente paesaggio è un poema in cinque movimenti, cinque sequenze animate da un impulso compositivo unitario, di volta in volta rifratto in diversi scenari dove una perdita primaria è esplorata attraverso procedure simboliche di grande nitore e l'identificazione isomorfica con l'ambiente naturale: «porta forme di pane / accanto alla riva del fiume / cotto in cerchi, / non rafferma, spargilo – // corda sacra, / stringi / il torso fino a fare male // il corpo strofinato col sale / immerso nell'acqua». Di questa relazione originaria nulla ci è detto: il libro testimonia forse proprio il lento processo di mediazione messo in atto per onorare il legame e ammettere il suo scioglimento. Per

l'eroe mitico che dà il titolo alla sezione centrale, Gilgamesh, riaversi dal trauma dell'aver perso chi si è amato comporta inizialmente smarrire se stesso, partire, andarsene lontano. "Trasferirsi" altrove è ancora oggi una strategia psichica funzionale, se è vero che il transfert è l'occasione per lasciar emergere un conflitto, un nodo emotivo, un desiderio sepolto sotto nuove spoglie, ovvero per elaborare il trauma in una scena terapeutica che ne permetta la liberazione. Il trauma, dunque, in quanto tale, è indicibile e imprevedibile: il suo impatto sta proprio in tali latenza e fuggevolezza, nel suo rifiuto a farsi collocare. Esso lascia chi rimane a chiedersi «se in una scatola sei gatto vivo / o morto se in una scatola / tu esisti ancora». In questa opera di riappropriazione di un luogo possibile, la poesia de *La mente paesaggio* esplora spazi fisici estremi, altamente allegorici, alternativamente modulati su diversi gradienti di chiuso e di aperto e sulla ricorrente figura della circolarità. La conchiglia, l'isola, il bosco, il cranio, l'igloo, il sasso, la banchisa sono alcuni dei "paesaggi" su cui di volta in volta si dilata, dilegua, ricomponde e materializza il "tu" che si aggira in queste pagine, inerme vivente, leggerissimo ma esatto. Quasi un "io" che, come una voce al lato della testa, parla del proprio disperdersi. Sin dalla prima poesia del libro *Pugno* invita a immergersi in tale fluidità: «tu-io sei quella che rimane / corpo quasi identico / visibilità estrema del da te / non visto, / non per anni / come per naturalezza viene il vento / a muoverti le foglie / nella mano». In un disegno di grande compiutezza e controllo determinanti sono l'assetto del bianco, del silenzio, l'equilibrio tra parola scritta e spazio della pagina, la sospensione data dalla spezzatura, le minime ma decisive deviazioni grammaticali e lessicali («hai messo luminoso», «accetta adesso, che s'incompleti»). Le variazioni di questa lingua limpida e rastremata sono composte lungo traiettorie dischiuse da una serie di simboli ricorrenti, che sovente attingono al misterico femminile e lo rinnovano senza compiacimenti. La perla, ad esempio, che sia nella simbologia cristiana che nella gnosi è associata alla resurrezione, all'anima che ricresce come embrione nel corpo materno, qui ritorna assiduamente come nocciolo solido e splendente, cuore di una saldezza preziosa che addita al resistere e al rinascere. (Renata Morresi)

Maria Pia QUINTAVALLA, *China*, Effigie, Milano, 2010.

Con la sua ultima raccolta Maria Pia Quintavalla aggiunge un importante tassello a un'opera poetica già ampia e articolata, esplorando la cartografia degli affetti privati, scandagliando la dimensione autobiografica e risalendo con commossa lucidità fino alla figura della madre, archetipo di un dolore trascinato per anni in silenzio e ora esposto in tutta la sua nudità. Ma questo libro, che si legge come un poema ininterrotto, trascende la forma del semplice omaggio filiale e si tramuta in un scavo dentro le ombre del passato per rintracciare le origini di un malessere sopito tra memorie ignote e volti consunti dal tempo. Lo pseudonimo *China*, dietro cui è appena celato il nome materno, evoca le linee del ritratto, le tinte confuse del dagherrotipo di famiglia e l'aspetto austero delle foto, e d'altronde l'intero racconto procede per fotogrammi, per immagini slegate da cui riavvolgere le fila della storia. Il prologo è nello spazio senza tempo dell'ospedale,

nella corsia anonima dove avviene la ricongiunzione con la madre e la morte, anticipata da una serie di presagi, è lo strumento per ottenere il riscatto agognato, il perdono; mentre questo simbolico ritorno nel grembo, scoperchia il calderone dei ricordi. E così affiorano le occasioni di una vita, le offese subite, l'infanzia mancata e un coro di figure diafane in sottofondo, come quella severa del padre, responsabile di una frattura insanabile nelle idealità giovanili della poetessa – esemplificata dal rogo dei libri che sembra soffocare il gesto dello scrivere – o le compagne di scuole ridotte a comparse senza un volto. Se in questa prima parte, legata alla giovinezza e ad una dimensione familiare claustrofobica, il contesto è quello della provincia emiliana, restituito per fugaci lacerti; Milano invece identifica la fase del distacco, della rottura col passato, della crescita della figlia che si tramuta a sua volta in madre. Tra le conversazioni telefoniche troncate e un incessante cortocircuito tra tempi diversi, quello della fanciullezza che torna ossessivamente nel presente, quello maturo della città lontana e l'approssimarsi inesorabile della morte, China è un fantasma che aleggia sui frammenti di un'esistenza che si fatica a restituire alla pagina. Ma nella sezione successiva ritorna la voce della madre nel suo letto d'ospedale, a raccontare stralci di memorie sepolte, mescolando drammi privati e storia collettiva, sgranando il rosario dei lutti, richiamando da un aldilà nebbioso nomi appartenuti all'infanzia. E la palingenesi finale è affidata ad un viaggio nel "sud", in quella riviera adriatica dove «ogni piccolo bar o ritrovo» ha il sapore di «una seconda patria», dove il mare appena intravisto tra le file di residenze estive parla di una salvezza possibile, finché il flusso dei pensieri non si arresta dentro i margini angusti di una fotografia, in cui rintracciare almeno per un momento «lo sfondo ideale di una famiglia». (Emanuele Andrea Spano)

Silvio RAMAT, *Banchi di prova*, Marsilio, Venezia, 2011.

Questo finissimo, coeso volume (nuova tappa di quella *poésie ininterrompue*, di quel *carmen perpetuum*, di quell'assiduo e somnesso colloquio con il profondo del proprio vissuto e della propria interiorità, così come, più e prima ancora, con l'essenza stessa, prelinguistica e linguistica insieme, della Parola, che da anni Silvio Ramat conduce, partendo dalle premesse dell'ermetismo e dalla grande lezione di Bigongiari, ma recandovi una più diretta e sentita nota autobiografica, di romanzo familiare, di cronaca nel senso più alto, quasi medievale, metastorico, del termine) ripercorre, nella forma del "diario in versi", o forse di un moderno machiavelliano "decennale", l'esperienza che ha legato il poeta al mondo dell'istruzione, da scolaro a studente a docente liceale ed universitario. Questo libro è l'ideale, affinata e letterariamente sorvegliata (in un endecasillabo metricamente impeccabile, che accoglie il ritmo discontinuo del parlato calandolo però nella misura predestinata, quasi sovratemporale, del metro antico, codificato ed inclito, pur se ridotto, in molti casi, a non più che ad una lontana reminiscenza, una traccia, un'eco, una sinopia) prosecuzione di quel «flusso di righe» che l'autore bambino tracciava, nella «lingua materna», «per amor delle parole», sulla sua agenda. La storia individuale si intreccia a quella collettiva – o meglio è, all'interno di

essa, come una cella minuta e riparata. «Corre / l'ottobre del Quarantacinque. Fuori, / pacificato ufficialmente il mondo. / Dentro, c'è la maestra. Io la conosco». Il tempo sembra correre a ritroso, a partire dal dopo, dal quasi-presente; le geometrie della vita (giacché «ogni vita / s'imbatte in molti angoli e figure / non però della specie astratta e assurda») non seguono un ordine euclideo, ma si piegano alle movenze del cuore, ai soprassalti della memoria, alle prospettive, alle proporzioni e alle proiezioni della reminiscenza e del vissuto. Irrompono, a volte, nella rievocazione le improvvise epifanie della Bellezza, anche se mai pienamente attingibile: «Quel Pisanello: / in alto, troppo in alto, per goderlo / pienamente. Eppure toccò il colmo / la mia emozione, mai più cancellata». All'Università, fra le altre cose, l'incontro con Eliot, in séguito al quale «il poeta / che in me spremeva la sua incerta vena / a quell'intreccio di lirismo e prosa, / di libresco e vissuto, rimaneva / a bocca aperta, sbalestrato». «Così l'amore / dell'arduo e del moderno penetrava / in alcuni di noi, seme non vano». Anche la tragedia si insinua, quasi come un dettaglio, in questa *sonore, vaine et monotone ligne*, in questo quasi ipnotico rimemorare, scandito e quasi necessitato dall'inanellarsi del metro. «...tragica / la sorte: arso e perduto mio padre / sull'Autostrada del Sole, il 2 maggio» (durezza, fatalità, eterno ritorno della memoria e del destino, pace del silenzio). Il poeta è lo scriba di se stesso; del sé-come-altro. Questa nuova raccolta (che si apre alla narrazione, quasi al romanzo in versi, ma arioso, lirico, meditativo, rimemorante, come in Bertolucci, e come già nel Ramat di *Mia madre un secolo*) sembra quasi costituire una sorta di dittico con *Il Canzoniere dell'amico espatriato* (2009). In quest'ultimo volume il poeta, nella classica finzione del manoscritto che un amico gli invierebbe d'oltreoceano, è il proprio stesso *alter ego*: una sorta di vita parallela, immaginata, possibile, di spazio-tempo virtuale o di dimensione parallela in cui si muoverebbe la parola poetica. «Lo spazio è futile, il tempo una fola». «Rileggo la mia vita rigo a rigo». Ma infine, su questi *Banchi di prova*, deve calare, non senza una sottile amarezza, il «sipario». «Ma altre cattedre / e altri banchi, per mesi e anni, mi accadde / di sognare e rimpiangere». «Occorrono troppe vite per farne una»; «La tua favola è ancora troppo breve / se ti contiene». Ogni esistenza, nell'infinito del possibile, ne esclude infinite altre. (Matteo Veronesi)

Salvatore RITROVATO, *Cono d'ombra*, Transeuropa, Massa, 2011. (allegato: film poetico omonimo, in DVD, regia di A. Laquidara, testi di S. Ritrovato)

La scrittura di *Cono d'ombra* di Salvatore Ritrovato subisce la frantumazione dei viaggi moderni, più simili a spostamenti da un posto all'altro, con mezzi di locomozione efficaci e veloci, che a veri e propri viaggi nei luoghi, nei paesaggi e nelle vicende che li caratterizzano. In questi attraversamenti, la realtà entra a ondate, a lame che penetrano dei finestrini delle macchine o dei treni, dagli oblò degli aerei, dai taxi in corsa. Ci vuole tutta la sensibilità e l'ingegno dei poeti per (ri)mettere insieme ricordi, sensazioni, approfondimenti, incontri. Non è un caso che questa plaquette di Salvatore Ritrovato, pubblicata insieme all'omonimo film di Andrea Laquidara, rechi come sottotitolo *deframmentazione di un viaggio*, chiamando in causa quella operazione di manutenzione informatica, mediante la quale i file vengono riordinati e sistematizzati all'interno della

memoria silicea della macchina. Il libro racconta di un viaggio nella Bosnia del 2010, a quindici anni dalla fine della guerra, compiuto in due fasi. La prima raccoglie versi scritti durante un viaggio attraverso l'Istria, Sarajevo, Mostar, fino a Spalato; la seconda parte entra nel cuore dei Balcani, restituendoci gli appunti e le riflessioni catturate in occasione della visita ad uno dei suoi luoghi più feriti, Srebrenica, l'enclave musulmana sotto la protezione dell'ONU in territorio serbo, dove 8.372 civili, musulmani bosniaci, furono massacrati nel luglio 1995 dalle truppe serbo-bosniache guidate dal generale Ratko Mladić, con l'appoggio dei gruppi paramilitari di Arkan. È in questa seconda parte che la scrittura di Ritrovato si fa meno sistematica, ma sconta la frammentazione di una realtà devastata dalla storia e dalla sua retorica, un cono d'ombra che nasconde identità ed emozioni, e che assomiglia a quello gettato dal tubo catodico attraverso il quale abbiamo osservato le vicende di questa terra al di là dell'Adriatico, ignari del mosaico del dolore, e della quale il poeta urbinato cerca di recuperare un'umanità ridotta in schegge: «questa terra di panni stesi, scalciate, / lapidi al limitare arso di un bosco fangoso, / paraboliche sui balconi scheggiati, / porte scagliate in luoghi che non esistono, / prati divelti alla radice, / volti sommersi da uno squarcio». In questa poesia, spesso sgranata nel flusso lineare di una prosa oculare, ci si interroga sul senso dell'origine, sui boschi, i ruscelli, le sagome degli artefatti umani che nascondono zanzottianamente il passaggio degli eserciti, il mutare dei confini e del paesaggio: «occorre tornare all'origine, dunque. / Risalire. Raggiungere la vetta per ottenere il 'paesaggio' che ci / interroga». In questa opera, concepita come intreccio di parola e immagini del film di Laquidara su Srebrenica, non vi è nessuna tensione verso un 'diario dell'anima', quanto una tragica consapevolezza del tempo e del suo giudizio, «il riflesso implacabile di un'eredità», quella di dirci umani e muoverci guerra. (Luca Benassi)

Alessandro RIVALI, *La caduta di Bisanzio*, Jaca Book, Milano, 2010.

Questo libro, uscito a cinque anni dal folgorante esordio con *La riviera del sangue*, conferma lo straordinario talento e la carica visionaria del giovane poeta genovese, capace di far rivivere attraverso uno stile caustico quel passato, rimasto sepolto negli anfratti della memoria, e restituito ora in tutta la sua tragica bellezza. Sarebbe limitativo etichettare Rivali solo come un moderno cantore perché la sua poesia è "epos", con i toni allucinanti e truculenti della *Pharsalia* di Lucano, quando egli racconta i meccanismi perversi della storia nella loro corallità, ma trascende il genere per calarsi in un realismo orfano della consolazione del mito, quando ritrae i supplizi estenuanti dei vinti, schiacciati dai meccanismi del potere. Si potrebbero rintracciare i motivi di questa raccolta già nel trittico di poesie proemiali: le vicende della tazza farnese, passata fortunatamente di popolo in popolo nel corso dei secoli, simbolo di «un'armonia primaria» ormai infranta; la rievocazione dell'episodio di Bisanzio e il ricordo della fuga dal *Barrio Gotico* di Barcellona, estratta dal memoriale di famiglia. E proprio la cronistoria della caduta della capitale d'Oriente, narrata con il rigore filologico dello studioso, costituisce la parte più corposa del libro: Rivali descrive, in tutta la sua ripugnanza, lo

sterminio perpetuato negli ultimi giorni dell'assedio, insistendo sui particolari più strazianti, sulle esecuzioni sommarie, sulle torture, sul sangue versato dagli innocenti senza una ragione («i lamenti dei sepolti / s'affievolirono dopo giorni»). E la scelta dell'imperfetto, che sospende la vicenda tra un passato lontano e un presente senza memoria, testimonia l'intenzione di assumere quell'evento, trascurato dai manuali, come simbolo della storia dimenticata, mentre Pompei, travolta dalla furia della lava, è rimasta cristallizzata, quasi a segnare un discrimine tra la perfezione del mondo antico e le barbarie del moderno. Anche la "corona" di liriche dedicate a Giovanni della Croce esplora i recessi di un'epoca piena di contraddizioni: quel cinquecento, percorso dalla follia della controriforma, magistralmente incarnato dai supplizi subiti dal sacerdote spagnolo, in cui la purezza dell'estasi religiosa si scontra con il fanatismo dell'inquisizione. Esiste quindi nella pagine della raccolta un cortocircuito tra tempi lontani e apparentemente inconciliabili e così, tra i relitti di civiltà scomparse, si insinuano, nella loro monumentale retorica, i sacrari, che paiono custodire l'eredità dei martiri, dei morti in battaglia (Redipuglia o il Turchino) o dei caduti per il gelo e per la fame (Kolyma). I luoghi conservano lacerti del passato, evocano nomi, fatti, occasioni; e il ritmo discende, in un cammino simbolico, attraverso il gorgo della storia: dal mito di Pompei fino alle fastose rovine di Persepoli, dall'Eldorado fino alla leggenda di Atlantide, incarnazione della città del sogno. E il fuoco accompagna ogni vicenda umana, il fuoco che distrugge e conserva allo stesso tempo, il fuoco dell'estasi e del peccato, il fuoco del sacrificio rituale, il fuoco della ragione. (Emanuele Andrea Spano)

Davide RONDONI, *Rimbambimenti. Poesie di tipo romagnolo*, Raffaelli Editore, Rimini 2011.

Che Davide Rondoni sia un autore di versi tra i più duttili ed efficaci della sua generazione, è un dato che nella sua evidenza può apparire quasi ovvio. Ma che dietro alla duttilità e alla congruità della lingua e della prosodia adottate già ad altezza de *Il bar del tempo* (1999), o ancora prima, in *A rialzare i capi pioventi* (1993), ci sia imperativa l'esperienza concretissima di un attraversamento della 'prosa del mondo', anteposta e antecedente la letteratura 'di per sé', questo non è parimenti ovvio, per una generazione che ha ereditato "la letterarietà trionfante" (come diceva Mario Luzi) come una bandiera. Il nuovo libro, *Rimbambimenti*, riverbera di nuova luce, e conferma, tutto il percorso dell'autore fino ad oggi. All'apparenza è un libro di versi minori: «non chiudere mai queste visioni minori, / benedici la mia fronte / con le albe di provincia sperdute / sugli umani, sugli amori», quasi feriali e d'occasione, il cui destinatario è iscritto in uno spazio fisico definito, ed è un libro di ricapitolazione e di raccordo, in cui si fanno i conti, anche fonologici e fonosimbolici, con le fioriture coloristiche, con la cultura di riferimento e con il mondo dell'oralità in cui Rondoni è cresciuto: la Romagna e i romagnoli, Forlì e i forlivesi. Il titolo è già spia di un portato di ironia, come pure di una giocosità linguistica che non disdegna il parlato e il *patois*, sconfinando spesso e volentieri nella gergalità della dialettologia: «bella burdèla», o «gli viene un quello», ad esempio, che fa da *leit motiv*, quasi un tormentone, e che è espressione gergale tradotta alla lettera da «u j' è vnu un quel», che in romagnolo sta a significare l'insorgere di un

colpo o di un mancamento positivo, una fascinazione improvvisa: da questo i rimbambimenti, il rincretinimento di vecchi e giovani negli appellativi coloriti, da bar, di *ismìto* e *invornito* ('rimbecillito', 'rintronato'), il cantilenare, da filastrocca salmodiante, e il biasciare delle parole della romagnolità che si configurano come un mondo di scarabocchi: la sagacia e l'ironia contrassegna i racconti, gli aneddoti e le parabole, la gratitudine e la simpatia, con cui vengono ricordati personaggi *sui generis* o nominati, nel computo di una genealogia domestica, i parenti e gli affetti. E si pensi, analogamente, all'allusività de *I scarabòcc* nella poesia di Tonino Guerra, ma anche alla «registrazione di un gran numero di matti» (Contini) nella poesia (e nella società) romagnola (un nome per tutti: Lello Baldini). Una scrittura che si propone a vario grado di *understatement* nei toni e nei temi, di apparente medietà, nel ricorso a luoghi comuni, a compiaciuti e stereotipi, o a *dichés* ridotti a fulminanti e musicali rime bacciate: «Se in pochi metri tra mare e collina / abbiamo tanti tipi di piadina», all'aria distesa e cantabile, al *divertissement*, nel ricorso alle assonanze, ai ritorni sonori delle *Romagnografie* e della *Autocoscienza romagnola*: «La vita, dice, la vita va in vacca / se quando lo fai / non t'accorgi più / di fare il patacca». Chi conosce questa regione, unica e strepitosa, e la sua civiltà, potrà apprezzarne le manie, i gusti, i tic, le contraddizioni, assaporarne il gusto concreto e ironico, e al contempo considerare più che positivamente la disponibilità e l'intelligenza di un autore che sa mettersi in gioco, o per dirla con un sorriso, uno che sa 'scendere giù dal pero', affrontando la provincia senza per questo ridursi a provinciale. (Manuel Cohen)

Giuseppe ROSATO, *La distanza*, Book Editore, Ro Ferrarese, 2010; *La nève*, Carabba, Lanciano, 2010.

Dopo il notevole *Lu scure che s'attonne, versi in dialetto abruzzese, 1990-2007*, edito presso Raffaelli (2009), Giuseppe Rosato nel 2010 dà alle stampe contemporaneamente un volume in lingua, *La distanza*, ed uno in dialetto, *La nève*. Autore di lungo corso, generoso e versatile, Rosato ha animato la scena letteraria co-dirigendo riviste: «Dimensioni» (1958-1974); «Questarte» (1977-1986); occupandosi inoltre di critica d'arte, co-fondando uno tra i più prestigiosi premi riservati alla poesia neo-dialettale: il Premio Nazionale Lanciano (poi, Mario Sansone) nel 1966. Rosato è oggi uno dei più considerati autori neo-dialettali. Ma va ricordato che è anche scrittore in lingua; il suo esordio avviene con il "paterno italiano", per usare una formula cara a Pasolini, con *L'acqua felice* (1957). In una sostanziale diglossia, il nostro ha continuato ad operare, elaborando inoltre svariati testi in prosa. La lingua della *Distanza*, feriale e domestica, risulta altresì molto curata, ricercata nelle soluzioni e nei neologismi: *dislaghi*, *disveli*, *dissipa*, *disavvinta*, *s'appattuglia*, *insonora*, che attestano di una cultura raffinata, dal lessico lievemente arretrato, di ascendenza o area post-ermetica: *parea*, *nebula*, *singulto*, come pure il ricorso all'anteposizione dell'aggettivo alla maniera aulica: *serrata distanza*, *sonoro lume*, *alterato sguardo*. *La distanza*, come gran parte dell'opera dell'autore, è contrassegnata da uno stigma di dolente percezione del tempo e della vita: un passato archetipico e autentico da contrapporre al presente dell'inautenticità. Un'arezza malinconica che è

già nell'enunciato programmatico del testo: distanza e separatezza, dalle care ombre della memoria, i trapassati con i quali il dialogo sembra non essersi mai interrotto. La scrittura per il nostro è un gesto che colma la distanza tra essere ed essere stati: torna alla mente, per un tratto di similarità e per una sensibilità affine, la poesia di Tolmino Baldassari, per quel ponte continuamente lanciato tra vivi e morti. Il libro evidenzia alcune delle coordinate fondamentali o motivi cari al nostro: la soavità della pena, l'inquietudine raccolta e sempre composta, l'intensità dei rapporti, la centralità del ricordo («Se la memoria è un luogo, o forse/ un tempo, può essere una sera/ di confluenze, o di invasioni e battere/ alle porte»), la fedeltà alla parola, al suo valore testimoniale: «Di silenzio in silenzio ora s'accampano/ ma non di rado s'aprono un varco/ tra le parole, forzano le chiuse/ del pensiero e dilagano». La neve, come emblema o metafora, ricorre in tutta l'opera dell'autore, basti pensare a un titolo: *La 'ddore de la neve* (2006). L'omonima *La nève*, una plaquette edita dalla storica Carabba di Lanciano, è una *suite* di 15 testi accompagnati dai disegni del figlio Lucio, e scritta con ogni probabilità contemporaneamente all'ultima sezione de *La distanza*. In entrambi i testi la neve si fa correlativo oggettivo della purezza e del rigore. Parimenti, ha valenza di cronotopo: una regressione all'infanzia, culla memoriale e morale; ma pure alla lingua dell'oralità: nei due libri, laddove il tema è la neve, la parola si espande, si distende, assume tonalità medie, recupera morbidezza di sonorità domestiche, come negli addensamenti di particelle pronominali che attestano il ricorso al parlato: «Dirai nevicata, nevicata ripeterai / di stanza in stanza, ma guarda / come s'è messo a nevicare, o / sta nevicando, sì, nevicata proprio. / Ti devi preparare, fatti / trovare pronto al primo fiocco / che non uno ne sfugga / al tuo dirla e ripeterla la neve / così che sia vera come / non era più da tanto». (Manuel Cohen)

Francesco SASSETTO, *Ad un casello impreciso*, Valentina Editrice, Padova 2010.

Se si esclude l'ormai lontana silloge in lingua e dialetto veneziano *Da solo e in silenzio* (Montedit, Milano 2004) e diversi piazzamenti in Premi di valore Francesco Sassetto, è poeta poco conosciuto al pubblico di poesia. Eppure *Ad un casello impreciso* (quasi interamente in lingua) dimostra non solo intensa forza poetica, ma anche ottime frequentazioni poetiche metabolizzate in una cifra espressiva originale che sa rendere sulla pagina un nucleo poetico che si può senza tema definire "civile"; fra i punti di riferimento, puntualmente indicati da esergo puntuali, citeremmo almeno Montale per gli accenti di sdegno ma anche per alcune scelte di alta caratura stilistica; all'opposto, il Sereni più dimesso e colloquiale, e persino certo Gozzano, specie nei momenti di sofferto ripiegamento, danno indicazioni su un'altra sfaccettatura della versificazione di Sassetto, quasi sempre contigua al parlato dimesso e colloquiale. Genere difficile la poesia civile, soprattutto quando la definizione non sia limitata a una vaga "consapevolezza del proprio tempo" che traspare in sparsi accenni all'attualità e in una certa tonalità sdegnata: Sassetto, invece, mantiene una coerenza espressiva quasi assoluta, seppure mitigata da alcuni testi di stampo più lirico-amoroso che, tuttavia, bene

si inseriscono in una poesia dell'*hic et nunc*. Se la raccolta si apre infatti con la sezione *Parole per un amore*, già la seconda sezione, *Io sono rimasto a queste calli*, trasforma la rappresentazione di una Venezia statica, fuori dall'«acqua spietata del tempo» descritta come sospesa sull'«acqua verdastra / di laguna» dove i ricordi svaniscono, in una sineddوحة della stagnazione morale del nostro presente («Il presente è un immobile silenzio / acqua stagnante»); Sassetto non concede, tuttavia, aperture all'ontologia o alla fuga in un pessimismo cosmico: quella che potrebbe sembrare una scelta limitativa – o un limite tout court della sua poetica – gli permette però di aprire a squarci di un'attualità esplicitata nella sua bassezza, degradazione, immoralità. Sassetto dà così voce a chi vorrebbe opporre la ragione alla putredine ma quasi non trova motivi di ottimismo. L'esergo della terza sezione, la più esplicita, è preso da Galileo Galilei, ed è un incoraggiamento al “voler vedere”, cioè al prendere consapevolezza: il titolo, del resto, *La bufera che viene*, con i suoi echi montaliani sapientemente ripresi nella filigrana del discorso poetico, riparte da Venezia («città senza futuro né presente», bordello, / giostra e baraccone») per allargare subito lo sguardo a temi non frequenti nella nostra poesia: i precari della scuola, lo sfruttamento della prostituzione, le guerre “giuste”, la deduzione degli ideali nazionali (*Non sei la terra*); più oltre si parlerà delle nuove generazioni e dei non luoghi del consumismo (*Auchan*). La quarta sezione (*La mia generazione*) e la quinta (*Dalla mia riva*) sono un riconoscimento dell'*impasse* di una nazione che non ha saputo cambiare; ancora, l'idea portante è quella di stagnazione («la storia è asente o si chiama fuori», che rimanda all'«acqua spietata del tempo». Del resto, se in controtuce a E. B. possiamo rileggere la *Piccola storia ignobile* di un Guccini di oltre trentacinque anni fa, possiamo rimarcare quanto l'idea di staticità sia non solo il *leitmotiv* della raccolta, ma il punto cui converge la coesione del macrotesto. «Qui della vita è cessato il movimento», no fa che chiudere il cerchio di una poesia densa di rimandi ed echi con pochi equivalenti in Italia, se si eccettua probabilmente il quasi conterraneo Fabio Franzin. (Mauro Ferrari)

Francesco SCARAMOZZINO, *Spiragli*, Edizioni Orizzonti Meridionali, Cosenza, 2010.

Libro dopo libro, l'ormai ampia produzione del lombardo Francesco Scaramozzino si configura come una delle più interessanti e consapevoli in senso assoluto. Se ad una lettura superficiale tanti indizi potrebbero far collocare questa poesia in un ambito minimalista, in linea quindi con alcuni dettami della poesia lombarda degli ultimi cinque decenni, è anche vero che la cifra più autentica emerge quando dal ricco catalogo oggettuale, composto dai reperti e cascami della quotidianità, ci si concentra invece sull'operazione che tramite questa refertazione preferibilmente “domestica” Scaramozzino compie sull'Io, sul senso di fare poesia e, infine (ma *in primis* negli scopi del poeta) sul senso globale del vivere. Si coglierà allora come la realtà sia qui filtrata attraverso un'acuta sensibilità (alle cose e al testo), per farsi consapevolezza e ritornare quindi alla dimensione intima del vivere; passando, appunto, dal significato al senso. *Spiragli* rappresenta un altro tassello di questa “ricerca” (termine che somma in sé tanta

dell'acuta Postfazione autoriale); qui, modulata come ricerca del femminile; non, si badi, in senso piattamente erotico (anche se la poesia di Scaramozzino è sempre oggettuale e quindi obliquamente erotica in sé) ma come dimensione mancante della personalità (col che si giunge alla nostra interpretazione del senso ultimo di questa esperienza letteraria e umana). Le varie sezioni della raccolta rappresentano altrettante tappe e momenti: *Interni* con la sua descrizione di una dimensione caotica, invasa e occupata da presenza iperreali (quindi non di rado inquietanti e fantasmatiche); *Esterni* come indagine sugli spazi di attraversamento ma non di appropriazione, in cui prosegue l'indagine proprio in quanto ospiti ed esclusi; *Pigiama occidentale e breve bestiario*, come scoperta del proprio crescere biologico, e della necessità di affrontare la maturità; *Divaricazioni* come lotta fra significanti e significati in cui il poeta è volte spettatore inerme. Proprio nelle due sezioni finali in discorso giunge a momenti di grande pregnanza, quando il linguaggio basso, colloquiale e quasi sussurrato (ma disteso in una sintassi cogitante, ampia e avvolgente) sembra puntare e giungere alle realtà ultime: «Sapessi quanto poco superficiale / è questo scorrere che riempie la pagina / e non va oltre l'inizio». Si legga lo splendido testo di p. 56, una delle poesie più struggenti sull'immaginarsi vecchi, in possesso oramai delle certezze, o *Pharmakon*, probabilmente il testo più alto e perfetto della raccolta): «Niente che possa rassicurarmi / in questo passaggio che va / dall'essere al pensiero / alla voce, parole che dividono / il poco che resta da dividere»: qui Scaramozzino indaga sulla scrittura come mezzo più che come fine, mostrando come, dal pensiero che individua e quindi *diabolicamente* divide l'Essere monolitico in particelle discrete (e quindi nominabili), si giunga tramite essa alla «ricongiunzione» dell'Io come *unità* che può agire nel mondo, recuperando una minima armonia psicologica e persino sociale. La «mancanza» da cui parte il libro diventa allora punto di partenza per un'ennesima ricostruzione parziale e provvisoria, in un'incessante dialettica fra maschile e femminile, Io e Tu, Io e Non Io che è l'anima stessa del poetare di Scaramozzino. (Mauro Ferrari)

Maurizio SOLDINI, *In controluce*, LietoColle, Faloppio (Como), 2009.

In un brano famoso dell'ultimo Pasolini, il poeta di *Trasumanar e organizzar* ci parlava della luce *di taglio* che caratterizza il paesaggio dantesco del Purgatorio, e non solo: «So anche che in Dante la luce / è tutta controluce e di taglio. / Se qualche momento di luce 'piatta' c'è, / essa è però radente, con le 'ombre lunghe'»... Qui trionfa e anzi vige il *controluce*, in un umano troppo umano che transustanzia e non s'inginocchia, ma prega egualmente una continua, ispirata preghiera laica – rivolta alla figura di una Madre semplice e sacra: la propria, ma forse anche quella di tutti gli altri, strepitosamente dolce e vera, fiorita anche in dolenza, composta e benedetta di grazia come assunta Madonna dal proprio ultimo letto, rimato insieme, petrarchescamente, di vita e morte: «Lei calma nel letto candido respirava / nella sua camicia da notte stirata / con la solita premura. Sembrava un angelo, / ma in quel momento la sua bellezza sobria / incuteva un tremito tremendo. 'Buonanotte, mamma'...» Maurizio Soldini è medico (come alcuni dei più memorabili poeti del secondo Novecento: e penso su tutti a Nelo Risi, ma anche a Carlo Levi e Bonaviri, Michele Pierri ed Armando Patti, Giovanni Ruggiero e Rossano

Onano...), e ci squaderna da par suo un'anàmnese lirica di inopinata struggenza, valenza, e vorremmo proprio dirlo, anche necessità esistenziale. Non è affatto facile parlare di cellule, tessuti, materia organica – e non perdere un grammo (21 grammi, dicono, il peso dell'anima?...), di questo terrestre approdo al Dio umanato, *in controluce* tra fede e scienza, corpo e spirito, linguaggio, ripetiamo, e materia usuale, usurata del Sublime: «Chissà come sarà quella sostanza grigia / e quella bianca sempre e ora anche più / che mai adesso che il cervello di cui si sta parlando / è quello di sua madre che lui conosce solo / in controluce di una vita spesa insieme / da quando ne ascoltava nel suo grembo / avvolto di amnios le sensazioni in filigrana / filtrate dalla telepatia simbiotica dell'essere / così ravvicinati nel tepore della carnalità filiale».

«In controluce' è la peculiare angolatura delle relazioni umane» – rileva Stefano Verdino, nobile prefatore – «che Soldini non vede in una relazione di luce-buio, come spesso è capitato, ma nella particolare dimensione del controluce, che garantisce una luminosità parzialmente accecante e non consente una netta visione, ma un'approssimazione e un sentore, con un forte margine di enigma e non compreso, anche tra/da due vite così connesse come tra madre e figlio.» Il linguaggio, a volte, opera questi prodigi, creaturale creazione che insuffla senso e logica al mistero più fitto, e chiede con le parole udienza a un Altissimo che comincia quaggiù, palpito a palpito, e forse più rallenta infausto più, *in controluce*, ci avvicina al cielo, perdona e libera il male che ci dannava, limita ed anche accelera il canto ad urlo d'ultrasuono, e finalmente concede al buio che ci plasma, al niente che ci impasta o ci adombra, una strepitosa e *cristiana* aura di luce: «La vita è un in-contro *con la* luce e l'infinito / eccolo alfine l'ethos della vita / vivere la vita è un continuo / essere in-contro *alla* luce / la morte è solo un punto / d'ombra il più infernale»... Splendido manifesto, rigogliosa e temprata illuminazione – questa di Soldini – non meno stilistica che spirituale, e che incornicia a perfezione, in sentito fulgore lirico, la sua ammirevole missione saggistica, ed educativa, quale docente di Bioetica: «buono e beato è l'uomo che sa vivere / e comprendere (non capire) / guardandosi e vedendo mentre agisce / e sceglie e crea e ama *in contro luce*».
(*Plinio Perilli*)

Nevio SPADONI, *Un zil fent, Un cielo finto*, Il Vicolo, Cesena 2010.

Per le raffinate edizioni cesenati vede la luce *Un zil fent* ('Un cielo finto), settimo libro di versi nella lingua dell'area ravennana di Nevio Spadoni, critico e drammaturgo, tra i più apprezzati neodialettali romagnoli. Si tratta di un *corpus* di testi brevissimi, fulminanti quasi, nella sapiente velocità con cui tratteggiano un motivo, una immagine, o un pensiero: molto spesso coincidono con veri aforismi o massime, non di rado accompagnate da una sapida sentenziosità raggelata dall'ironia, e relative tutte a uno scenario contemporaneo postumo e postmoderno, di plastica e di *fiction* quasi, come il titolo indicherebbe nel ricorso all'aggettivo dell'inautenticità. Emerge in tutta la sua inquietante evidenza la percezione di un spaesamento che riguarda umani e esseri viventi (si pensi ai numerosi, attoniti, fuggitivi, disorientati volatili che abitano questi testi), una

dimensione deterritorializzata e destrutturata in cui sembra smarrito il bandolo della matassa, la *ratio* sulle cose: «A s’sen truvé in che pont / in do che e’ fion / e’ pôrta a e’ mèr al su raçon. / La burbutléva l’acva int un zet d’giàz, / e nó a n’avema piò / una raçon ch’la tnes» («Ci siamo trovati in quel punto / dove il fiume / porta i suoi discorsi al mare. / Borbottava l’acqua in un silenzio di ghiaccio, / e noi non avevamo più / una ragione che tenesse»). La condizione in cui gli esseri viventi si ritrovano a vivere è dunque quella dell’epoca del ‘dopo storia’, che si apre o che inizia con un fatto privato, la morte della madre, a cui si riferisce la prima parte del libro, e che si risolve in emblema di una orfanità senza riferimenti, immersa com’è ormai tutta la vita sul pianeta nella proteiforme e ‘liquida’ natura in mutazione. Luciano Benini Sforza, da anni attento studioso dei poeti romagnoli, non a caso tira in ballo una nota questione dietro cui molto spesso si è trincerato tanto pregiudizio della critica e si chiede: «Può la poesia in dialetto affrontare egregiamente temi e argomenti contemporanei ed essere una complessa, duttile espressione artistica, allo stesso modo della poesia italiana?», ripartendo dunque dalle notorie perplessità circa l’uso o la congruità (Brevini) delle lingue altre a dire il presente (non più, non solo elettive o congrue a enarrare il passato, il rifugio in una qualche Arcadia del paesaggio e della lingua, o i registri della lirica *tout court*). La positiva risposta del critico trova naturalmente conferma nella lettura di *Un zil fent*, un libro che sa coniugare grandi temi a questioni minime, alta percezione figurale e attinenza alle cose. Qui la liquidità appare rappresentata o allusa da un cielo o da un orizzonte in cui le parole e le cose (le barche, le navi) finiscono nella terra immersa d’acqua, campi irrigati, risaie allagate, porti per imbarcazioni, in una visionarietà, talvolta apocalittica, in cui l’acqua ricopre e cancella: «a j ò gvardê un vèc piantê int e’ mm,mêr» («ho guardato un vecchio piantato nel mare»); «a m’so ignascöst un dè / a fisè l’acva che l’anghéva al tēr», ‘mi sono nascosto un giorno / a fissare l’acqua che annegava le terre’; «al nèv a e’ pôrt: / arivli o a partesli?» («le navi nel porto: / arrivano o partono?»); «e pu e’ ven che la bêrca la fa dâñ / e on u s’asvêrsa» («e succede / che uno si rovescia, / perché la barca perde»). Sono i luoghi irriconoscibili e le dimore precarie delle parvenze di vita e dell’amore sopravvivate. (*Manuel Cohen*).

Antonio SPAGNUOLO, *Misure del timore*, Kairòs, Napoli, 2011.

Se ogni parola esplora la memoria, quella chiara, ogni segno autorizza la trama ed i contorni, le benedette forme e ogni nascosto fiato. Ecco i sentieri, le dolci congiunzioni al di là dell’inchiostro nero, il questo qui presente, l’altro di se, sicuramente là e affabulato: una bellezza morena diventata luminosa, una corsa ad inseguire il sole: non c’è mai mestizia, un inatteso frutto, questa speranza: che anche il cielo possa diventare chiaro. Il 21 luglio scorso Antonio Spagnuolo ha compiuto ottanta anni. Meravigliosi ottanta anni, portanti con la semplicità ed il fervore di un giovincello. Per l’occasione offre una “Antologia” di testi tratti dai suoi volumi di poesia editi tra il 1985 ed il 2010. Nel museo immaginario di una cultura divenuta globale alla «poesia» viene accreditato un immenso simulacro di immagini, uno sterminato album fotografico di figuratività al

quale attingere liberamente. La poesia contemporanea si trova così davanti uno sterminato campo di possibilità espressive: una sterminata galleria di figuralità, una infinita serie di simulacri, di fantasmi, di lapidi che attendono una convocazione. Una storia delle immagini priva di genealogia storica, priva di uno storicismo è, di fatto, una preistoria, un qualcosa che sta al di qua della «nostra» storia e che non ci riguarda più. Mille sospensioni e ricordi, mille illusioni e speranze in queste pagine tutte sospese tra Eros e Thanatos, in quella continua altalena che rende il verso sorpresa e vigore. Questa antologia (1985-2010) di Antonio Spagnuolo ci consegna un autore significativo della poesia contemporanea, un autore tra i maggiori del Sud e del nostro tempo. A ragion veduta, oggi, possiamo affermare che nella “sua” poesia si rinviene una sterminata gamma di figuralità e di possibilità espressive, lessicali e semantiche come quasi presso nessun altro autore. L’inquietudine stilistica del poeta è la spia di una inquietudine (e di una instabilità) più generale che ha attraversato e attraversa tuttora la poesia italiana almeno da trent’anni in qua, è la spia che non c’è nulla di stabile nel Dopo il Moderno, men che mai lo sperimentalismo. Spagnuolo sconta sulla propria pelle la caduta tendenziale del saggio di profitto della cultura dello sperimentalismo adottando, in sua vece, uno sperimentalismo privato, cinetico, magmatico, che ruota attorno al feticcio dell’io, proprio come una danza tribale ruota attorno al sacro fuoco delle vestali. Alla fine, lo stile, ma più che parlare di stile io direi la stilematica di Antonio Spagnuolo, viaggia, intrisa di dubbi, di eros, di illusioni, in direzione del «Nuovo», un po’ come un palombaro può viaggiare nell’empireo degli spazi galattici con quella tuta adatta alle profondità delle vertigini marine. Ecco allora il “viaggio” che conforta, che illumina le pagine di un diario, che si sviluppa nel chiarore sensuale, coinvolgente e conturbante al tempo stesso. (*Giuseppe Vetromile*)

Alberto TONI, *Democrazia*, La Vita Felice, Milano 2011.

Sulla buccia di banana della poesia eroico-civile era scivolato rovinosamente Giuseppe Conte nel 1992, tradito da un eccesso d’enfasi e dall’ostensione retorica di marca dannunziana, nel tentativo di misurarsi con i versi celeberrimi di Walt Whitman dedicati alla *Democrazia*. Con il tema, meglio, con questa grande idealità del pensiero occidentale, si misura ora, sorretto da una buona dose di *understatement* e buon senso, Alberto Toni, giunto al suo ottavo libro di versi, autore raffinato che si affida da sempre a una lingua chiara e garbata, di ascendenza penniana (il poeta su cui discusse la tesi di laurea) sobria e luminosa, distesa e numinosa, anche quando affronta argomenti etici e civili, come se ne ravvisano tracce in *Dogali* (1997), e in *Alla lontana, alla prima luce del mondo* (2009). Quasi a conclusione della puntuale e articolata introduzione Gabriela Fantato scrive: «Per questo autore – a mio avviso – la poesia nasce e fortemente vive proprio là dove tutto sembrerebbe perduto, dove occorrono ancora di più la speranza e la pazienza che sempre alimentano la vita e nutrono anche la convivenza comune». Ed il poemetto, articolato in cinque movimenti, si apre con una citazione da *Primavera di Bellezza* (1959), di Beppe Fenoglio, con ogni probabilità il miglior narratore di guerra nel romanzo

italiano del Novecento, il più epico e popolare, che in *Primavera di bellezza* affronta le questioni delusive emerse dopo l'8 settembre 1943 in coloro che avevano creduto nell'avventura di guerra propugnata dal fascismo. Ora, se il passo di Fenoglio riverbera su un preciso episodio della Seconda Guerra Mondiale, occorre tuttavia dire che il poemetto di Toni allude e rinvia a svariati episodi della storia dell'umanità e a nessuno in particolare; infatti quello che è avvertibile e quanto a lui preme segnalare è una percezione di destino individuale e collettivo, una *Geschichtlich* da anteporre a una lettura della *Historisch*, la storia come esistenza di vite e passioni. Elio Pecora nella postfazione rimarca come «il tema, centrato, è ampiamente assolto e risolto»: così la guerra, la sofferenza e il dolore, sono parte di quel progetto attivo che ha nome democrazia «Primavera di popolo e d'ogni singolo individuo:/ allentare la tensione, è il coro che dilaga». Rimbalzano di verso in verso scene, sequenze, immagini e fotografie di gruppo: di vita militare e domestica, di accampamenti e rifugi di fortuna, di allarmi e sortite, di percezioni di minaccia latente e diffusa, di bandiere e di speranza, di statue abbattute di despoti o tiranni, di sangue versato colpevole e innocente. Continuamente si allude a scenari di mutamenti sociali e politici, e continuamente si allude a un lavoro di pazienza e pulitura a cui è chiamata la scrittura: così «Dipanare, attendere, rifare il filo sciolto / ai legami, riagguantare il lavoro perduto» sembra quasi il compito, in altri tempi si sarebbe detto di un qualche mandato sociale, dell'autore che ritesse la trama, ritratteggia e riscrive le aspettative le attese i sentimenti dei popoli che aspirano alla libertà e alla giustizia, alla fine della guerra e del dolore nell'archetipo di una grande madre, con un occhio al Pasolini più civile: «chi ha qualcosa da dire di buono», e un occhio a De Amicis: «Gli alberi vivi. Frassini, acacie, pioppi, / ippocastani, platani: tutti sono alberi / per la vita. Un semplice ricordo di / ragazzo, le foglie, le strade ne erano / piene». Quegli stessi alberi, simbolici e mitopoietici, che attestano di una memoria emotiva e vegetale «Alberi vivi, tutti gli alberi dell'infanzia qui raccolti./ Alberi secolari con radici / enormi che la strada non le tiene» in dialogo fitto e in segreta corrispondenza con la tensione ideale di Withmann: «pianterò amicizie folte come gli alberi lungo i fiumi d'America,/ e lungo le rive dei grandi laghi e per tutte le praterie, / costruirò città inseparabili, con le braccia l'una al collo dell'altra, / con l'amore dei compagni» (*Per te, democrazia*). (Manuel Coben).

Ida TRAVI, *Tà poesia dello spiraglio e della neve*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2011.

Ne *La Strada* di Cormac McCarthy, un padre e un figlio si muovono in uno scenario apocalittico, cercando la sopravvivenza nei rimasugli di una civiltà ormai scomparsa. Ciò che colpisce e angoscia nel romanzo, è il trovarsi di fronte a un mondo che non produce più nulla, un mondo radicalmente e ineluttabilmente postumo. Senza evocare alcuno scenario apocalittico, *Tà* di Ida Travi racconta però di un universo frammentato, fessurato nelle sue strutture portanti, le cui cose, gli oggetti, gli accadimenti, i personaggi vengono osservati come attraverso i tagli pieni di buio di una tela di Fontana: «c'è una fessura nel legno. Se guardi bene vedi un pugno di terra. Se ascolti bene senti un colpo di bastone. C'è qualche cosa che cade e non rotola. C'è una goccia che non disseta. C'è

un sasso proprio in mezzo alla stanza. C'è una spoliazione in atto. C'è un albero, uno sfrondamento», scrive la Travi nella prosa introduttiva *Tempo d'attesa tra le quattro mura*. È un mondo postumo, abitato da personaggi postumi, sopravvissuti al lavoro, alla vita, alla letteratura, al viaggio: «post-studenti, ex lavoratori, viandanti. Uomini e donne trasfigurati dalla poesia». Sono personaggi dai nomi universali – Olin Atté, Inna, Antòn, Katrìn, Usov – posti fuori dallo spazio e dal tempo: «Un tempo avevamo l'orologio, c'era tutto buio / ogni tanto accendevo un fiammifero per te // Vedevo la fiammella al posto tuo, pensavo / – che fiammella! adesso è tutto chiaro – // Poi un giorno hai alzato il braccio / e s'è visto il tuo peso dappertutto, dappertutto... / era soltanto fumo quel tuo spirito, finché / si alzarono le colombe in volo... // Lì cominciò il mio incanto, lì di colpo / fu la tua fortuna». Questi esseri umani si osservano, come dalle assi sconnesse di una quinta, muoversi nel teatro buio di esistenze impoverite. Questa teatralità, che fa sì che il libro proceda per scatti, per fotogrammi, per sequenze affatto lineari di immagini, è specchio di una contemporaneità essa stessa impoverita e disastrosa, dove pure ciò che è archetipo e origine è visibile solo per epifanie abbaglianti e subito svanite. La stessa lingua ne risulta impoverita, ossidata, scheggiata, soggetta ad un procedimento di continua iterazione di versi e sintagmi. I personaggi sono in continuo scontro, vivono la minaccia costante della parola eccessiva, della parola di troppo, preferiscono il mutismo e l'enigma. Come la cenere che ricopre strade e rovine ne *La Strada* di McCarthy, così la neve copre con il suo manto gelido e farinoso l'essenza di ogni cosa. Risulta allora chiaro il sottotitolo del volume: *Poesia dello spiraglio e della neve*, ciò che viene visto è subito ricoperto: idee, oggetti abitudini, sono soggetti ad un continuo processo di impalpabile scomparsa nell'indistinto, in una neve che, se con il suo candore è segno di purezza, con la sua gelida uniformità conduce verso una massificata omogeneità. Sbucano come pennacchi i versi di questa poesia: distici, strofe di pochi versi, battiti, esclamazioni. Ciò che rimane di un mondo freddo e austero, il nostro mondo di contemporanei. (Luca Benassi)

Giovanni TUZET, *365/terzo*, pref. di G. M. Villalta, Raffaelli Editore, Rimini, 2010.

Non è facile entrare subito nella poesia di Giovanni Tuzet. Per alcuni aspetti essa appare introversa e distante, per altri ama circoscrivere ogni pretesa di verità assoluta, e porre interrogativi, sollevare dubbi; così come leggiamo, quasi in via programmatica, nei primi versi del *sillogismo dello scettico*, in testa alla raccolta *365/terzo*, con un taglio che fa pensare ad alcune nitidi e rastremati passaggi di Zanzotto: «questi dolcissimi spruzzi di erba / davvero non so, non penso, non credo / o forse non sono neppure, so / di non sapere – e dubito tutto». *365/terzo* di Tuzet ricapitola oltre quindici anni di prove, esperimenti, lavori: le sue tre sezioni *Ordine e pulizia*, *Il bene* e *Sillogismi* mantengono la fisionomia originaria di “libri”, articolandosi come parti di un tritico nato, sviluppato e concluso, lontano da una vera e propria estetica fondativa del luogo, apparentemente refrattaria a ogni retorica dell'*erlebnis*. Qui, il ‘vissuto’ di Tuzet cede alla scomposizione della poesia, simile a una scenografia su cui cala il sipario e a poco a poco viene smontata nei suoi

vari elementi, onde poter essere rimontata, come avviene in *Cose che fanno la campagna*: «a) le piste polverose dove secca il fango / b) le file di fieno e i fossi assopiti / c) la vola di erbe vaporose...» ecc.; cui segue *Cose che fanno la città*: «a) la lotta e l'abbraccio delle case / b) le luci d'ogni ora e filigrana / c) le ritmiche piazze e i cestini colorati...» ecc. Poesia in disarmo? Niente affatto. La vitalità di questa *ars*, nel senso tecnico della parola, attende di mostrarsi, sia pure a lampi folgoranti, in tanti versi che rilanciano antifrasticamente *Ordine e pulizia*. Alla ricerca di una pista post-lirica (che culmina, direi, con *prende le ossa, cosa c'è, le tenui popolazioni dell'Illiria, la madonna di legno monco*), nel bosco di caccia della poesia di inizio millennio, fra campagne in odore di pioggia immerse nelle nebbie autunnali e osterie di novembre, roghi e grandinate, la poesia di Tuzet cerca di esercitare il suo dominio nella sfera del logos, o del "dia-logos", come in *la ragazza alterata asserisce*, e di mirare al cuore delle cose, al noumeno inafferrabile, a quel "bene" che l'autore assedia nelle prose toccanti del secondo libro il quale si apre sul mistero della morte. *Il bene* è una prosa tersa e opaca nello stesso tempo, che lascia fuori le lacrime senza distogliersi dal dolore, e scava i gesti nel corpo, oltre che nei sentimenti o nei ricordi, e si dissolve solo, per necessità dell'opera, all'imbocco del nuovo 'libro' di *Sillogismi*, composti di 12 testi di 3 quartine di 4 versi (quindi 12 versi), in un ingranaggio perfetto come un orologio che ci riporta esattamente dove avevamo cominciato, al *sillogismo dello scettico*, con un nuovo dubbio, nell'ultimo componimento, che forse «la Grazia non c'è, o c'è / ma non si vede, né / ci parla, né ci presta / le carte per estinguere il pedaggio». (*Salvatore Ritrovato*)

Giacomo VIT, *Zyklon B. I vui da li' robis*, Edizioni CFR, Piateda, 2011.

Giacomo Vit, uno tra i migliori neo-dialettali in attività, ha scritto numerosi libri in poesia ed in prosa, affidandosi alla lingua friulana, in quella varietà parlata a Bagnarola di Sesto al Reghena che sta su un discrimine linguistico: tra veneto limitrofo e friulano di Casarsa, la città e la lingua care a Pasolini. Che questa sia una lingua di discrimini e di margini, e che sottenda ad una implicita marginalità di riferimento, è evidenziato dal fatto che sia continuamente contesa tra due aree o continuamente imparentata o debitrice al veneto e al *furlàn*: una delle lingue elettive della poesia del Novecento. I testi di *Zyklon B. I vui da li' robis* ("Gli occhi delle cose") prendono spunto e attingono a un repertorio di 600 fotografie visionate dall'autore sul web. Si tratta di foto relative alla Shoà, e *Zyklon B* è la sigla che indicava il tipo di gas utilizzato dai nazisti nei campi di sterminio. La paradossale affermazione di T. Adorno secondo cui, dopo Auschwitz sarebbe stato impossibile fare poesia, è stata, nei decenni successivi, sistematicamente smentita da una istanza irrimediabile dell'uomo e da una pratica mai venute meno. Per non dire della monumentale messe di versi scritti da sopravvissuti e da testimoni aventi per oggetto l'Olocausto, la persecuzione, la tragedia immane: produzione a cui di recente si va ad aggiungere la scrittura sulla Shoà fatta da non-testimoni diretti. È questo il caso di Giacomo Vit, che, come Salvatore Pagliuca affronta una pagina della grande Storia (di cui leggete sempre su «Punto») e che, anche per ragioni anagrafiche è da considerarsi *estraneo* alla vicenda. Ma l'*estraneità*, che vuole *l'uomo all'uomo straniero* (E. Jabès) accomuna

le epoche e le lingue, crea nessi di solidarietà che valicano culture e razze, religioni ed etnie, orrore e conoscenza dell'orrore, e qui diviene estraneità alla insensatezza o *banalità del male* (H. Arendt). Versi dunque da intendere come istantanee, o letture empatiche e simpatetiche a corredo di foto: rapide e concise, tese nell'arco di piccole strutture generalmente oscillanti tra i 10 e i 12 versi. I versi, poi, brevi e brevissimi sono pasoliniane e minimali *descrizioni di descrizioni*: la piccola tazzina, la scatoletta di lucido per scarpe, il clarinetto, gli occhiali, i piccoli oggetti quotidiani, feriali e domestici, rimasti a testimoniare chi più non è al mondo, il colore e l'odore, quasi, della cenere dei gassati nei forni, sparsa dai carnefici nei fiumi perché non ne rimanesse traccia. La forza dell'arte, e delle arti, sta proprio nella capacità di farsi testimone, oggettuale testimonianza di vita, come nei bei versi di *Clarinet* ("Clarinetto") in cui lo strumento si fa percezione acuta del dolore: «sembrava / morto, cadavere / fra i cadaveri, ma / invece suona / con una voce sottile, / ago di suono» o nella sua vocazione all'*ospitalità*, alla accoglienza della *residuale umanità dell'uomo* (M. Luzi) come nel testo *Occhiali* ("Occhiali"): «Lint rota ch'a iacara da la so / imperfession, nostalgia di piel, / ombrena di vuli ch'a si moveva / par brincà li' robis sparnissadis / tal curtil dal mond. Lint ch'a grata / i to' vui ciùmps tal bosc di stangiëtis / e stagions...» ('Lente rotta che parla della sua / imperfezione, nostalgia di pelle, / ombra d'occhio che si agitava / per acchiappare gli oggetti sparpagliati / sul cortile del mondo. Lente che gratta / i tuoi occhi sbilenchi nel bosco di stanghette / e stagioni...'). Lingua essenziale, rastremata e pudica, ridotta all'osso, a un ossario di figure e di cenere, questa di Giacomo Vit, modulata su lievi ritorni sonori che le danno cadenza di laica e dimessa preghiera, tra invocazione ed evocazione: si pensi alle anafore (*Lint, lint, in duà, in duà*), alle ripetizioni variate e accresciute, motore sonoro impercettibile e movimento dei testi: «Montagna di ciaviei, in duà / a sonu i tos? Chei che to mari / a ti caressava prin che cualchidun / al rabaltàs ingiostri tal mond? / In duà ch'a duàrmin, sporcs, / intorgolàs, distacàs dal to / ciavùt di pipina inciocada / tai binaris dal gas?» ('Montagna di capelli, dove / sono i tuoi? Quelli che tua madre / ti accarezzava prima che qualcuno / rovesciasse l'inchiostro sul mondo? / Dove dormono, sporchi, / aggrovigliati, strappati dal tuo / capino di bambola ubriacata / nei binari del gas?'). (*Manuel Cohen*)

Simone ZAFFERANI, *Da un mare incontenibile interno*, Ladolfi Editore, Borgomanero, 2011.

Nato nel 1972, Simone Zafferani ha all'attivo la raccolta *Questo transito d'anni* (2004). Sarebbe un errore di prospettiva considerare alcune sequenze de *Da un mare incontenibile interno*, come possibili elementi per un manifesto generazionale, tra precarietà e spaesamento culturale: «Nel punto / della febbre più nascosto / ci si raccoglie, custodi di se stessi / ma senza risorse. / Al chiuso ma esposti al vento». Probabilmente nulla di più lontano, considerato che Zafferani è mosso in una direzione di ricerca molto solitaria, direi anche minoritaria e non di moda, nella ricerca di senso, forse del senso, e del confronto con l'alterità del mondo, del creato, della trascendenza. La raccolta, molto coesa per motivi, stilemi e movenze, ha la compattezza e l'organicità di un vero libro in

versi. Si articola seguendo due distinti e sincronici movimenti: orizzontalità di sguardo, e verticalità della visione. L'autore è consapevole della *necessità di dire*, e dell'urgenza delle cose, di nominarle, facendo ricorso ad una lingua essenziale e basica, di medietà tonale, eppure articolata e curata, oggettuale e radente il terreno. Eppure, ogni elemento naturalistico o, se si vuole, la realtà esperita, viene sempre letta e filtrata da una lenticolare istanza di trascendenza, di metastoria e di soprannaturale. Siamo di fronte ad un autore che attraversa i sentieri della mistica e dell'ontologia, con un gusto modernissimo (nell'attenzione all'epoca di profonda crisi dell'umanità globalizzata) e contemporaneo: con umiltà di parola affronta «tutto il rumore del mondo» o dove «batte il tumulto del mondo» e la condizione di umana 'gettatezza' (Heidegger) di un io che, al pari di tanti 'ii', vive la propria soggettività nel flusso della storia e della vita cosmica. Questa sua parola-pensiero ha matrici ed ascendenze illustri: Rebora e Luzi, ad esempio, in una linea filosofica non ignara della teosofia di Teilhard De Chardin, del pensiero della metamorfosi e dell'essere nel cosmo. Ma, come raramente accade, in Zafferani interrogazioni filosofiche e teologiche valicano gli ambiti specifici, aprendosi o regredendo ad una originaria teosofia dei dati di natura. Ecco allora che la disputa tra gli elementi (terra, acqua, fuoco, aria), si risolve, non senza combattimenti e traumi, non senza interrogativi, nell'incontro atteso e risolutivo (leggasi *"Finalmente il tuo corpo è il mio" disse*). Il mare interno, incontenibile nella sua istanza di visione, incommensurabile nella vastità, archetipo millenario della vita e della sua continuità: «tracce di noi che ce ne andiamo e/ semi di noi che verremo», si fa *couche* del reperimento delle ragioni dell'esistere, dove «nasce la vita interiore». Nella voce dell'autore, non ancora quarantenne, sembra riverberarsi l'auroralità trascendente e metamorfica del Luzi interrogantesi sul 'pensiero fluttuante della felicità'. Perché quello di Zafferani è un libro che attraversa le problematiche oggidiane, ma è segnato dagli stigmi di una inquietudine non risolta e di una vertigine metafisica, volte a una visione evangelica, di destino: «vi lascio la pace vi do la mia pace» (*Un albero separa la speranza*). (Manuel Cohen)

Massimo ZAMBONI, *Prove tecniche di resurrezione*, Donzelli Editore, Roma, 2011

«Amore è la risposta» sentenza – ma certo anche canta – una delle più belle liriche-canzoni di Massimo Zamboni. La sentenza è nel titolo, e il primo verso irradia un gesto, battezza una perdita cui tutto il libro in fondo reagisce, e costruisce, ambisce, anela di ritrovare: «Qual era la domanda?». Un piccolo ma intero brano per ribattezzare l'amore perfino nel suo lessico, nella sua etimologia manifesta e segreta d'anima: «La lingua inglese utilizza 'to fall in love', per 'innamorarsi'. / Cadere»... «Quello che popolarmente si vorrebbe sentir dire, si potrebbe / rendere meglio con 'to raise in love'. Sollevarsi. Sorgere». Figura storica del nostro panorama musicale e in qualche modo rock contest, pop cantautorale di fine millennio, Zamboni, già fondatore (ma ricordiamo anche il vecchio amico Giovanni Lindo Ferretti – e compagni di strada e di musica come Gianni Maroccolo, Francesco Magnelli, Giorgio Canali) di gruppi mitici come i CCCP e i CSI, annota qui e insieme *intono* ma *sliricizza*, «parole intimamente legate tra loro, complementari» – lo confessa da sé medesimo – «dove l'esperienza umana si consolida

attraverso la ricerca e la scoperta dei denominatori comuni tra gli uomini: l'accettazione della Sconfitta come sorella e compagna di strada». Il percorso è lunghissimo, esausto ed estenuato come ogni vero ideale che si fa moderna, anarchica e sincera viandanza, erranza, militanza nuda e cruda di libertà: «Quanta Europa trascorre tra di noi / e come l'inesausto ragionare congiunto ci incombe, ora / che si scardina l'asse stesso del tempo». «Per chi conosce Massimo Zamboni» – annota Emilio Rentocchini come clausola d'affetto e al contempo esergo stilistico, prova d'ascolto che mixi, celebri il canto con la sua immersa/riemersa radice – «non è semplice separare le parole delle sue canzoni dalla pigra e struggente monodia della musica, ferita di quando in quando dal fremente barrito della chitarra elettrica o sgranata dal frullo misterioso e concavo delle voci di contorno, sostenuta dal ritmo addolcente della ripetizione.» Più ci colpiscono quelle parti in cui il raziocinio emotivo, il gioco o più spesso malessere memoriale incalzano i ricordi, e li rigemmano come ferita verde sulla scorza di un tronco – il tronco che fummo, la giovinezza che incarnammo e ci diede ali di legno, tronchi e linfa di passione: «Non sono che un animale poetico. / Un organismo costretto all'amore». Molto più lontano – forse anche troppo – ci condurrebbe invece un'analisi (solo per ora rimandata) sul rapporto tra prosodia lirica e ritmo musicale, accompagnamento cioè strumentale (qui invisibile eppure presente) e suggestivo, provvisorio accordarsi in poesia di ogni parola alla sua nota opinabile o prescelta. Scriveva Wittgenstein del resto già nel '48 – «che un tema musicale, suonato con velocità (molto) diverse, cambi il proprio *carattere*. Passaggio dalla quantità alla qualità»... Non c'interessa adesso rintracciare la filosofia del rock o la poematicità frammentaria del pop (mancate entrambe o perfettamente risolte!). Conta invece che questo libro *annulli* la falsa distanza tra la pagina e l'onda della voce, tra il cielo di carta e i continenti terracquei, l'odissea d'ogni ricerca che ci conduce – volendolo – alla Mongolia trasognata e durissima della Libertà... Il resto è cronaca, è bilancio generazionale, resoconto annoso ma mai nostalgico. Zamboni riparte sempre, e si rimette in gioco: riaccorda la chitarra dei suoi errori e prepara ancora e sempre lo zaino, la sacrosanta bisaccia pagana delle sue esperienze. La Storia è lontano o forse già intorno a tutti noi, omessa o confusa solo per colpa dell'immensa caligine del potere, del mercato, del consumo – di tutto ciò che della poesia insidia, sprezza lo sforzo e sfiata quella voce che ci appartiene e noi sempre a Lei, la Storia, dedichiamo, amata rinnegata, disamore sempre rinato, sempre in fiore: «Come un animale / per l'istinto che ho, so di scivolare / da uno squarcio nel cuore». (*Plinio Perilli*)

I LIBRI DI SAGGISTICA

Luca BENASSI, *Rivi strozzati. Poeti italiani negli Anni Duemila*, Lepisma, Roma, 2010.

Luca Benassi è un giovane critico che ha già fatto significative esperienze anche come autore, avendo a suo vantaggio pluriestetico una forte sensibilità per l'arte e per la musica. Il suo spiccato profilo militante lo ha perfezionato mettendosi in contatto con riviste che tengono il polso della situazione contemporanea italiana come «Polimnia», «La Mosca di Milano» e «Capoverso». Attivando una geografia che comprende Roma e Milano, Benassi trova maggior agio a squadrare terre fertili distese da Nord a Sud, evitando di farsi catturare da consolidati stereotipi e da frastornanti fenomeni di spettacolarizzazione. Del resto, la crescita di interesse attorno alla poesia è pari all'aumentato tasso di dispersione editoriale di essa e alla controversa canonizzazione di autori che hanno acquistato da tempo il crisma di una loro visibilità nazionale. La domanda risulta sempre la stessa: che futuro ha la poesia? Che futuro ha la critica? Invece di antologizzare, Benassi raccoglie invece un ventaglio di proposte, le ordina in forma di recensione – o al massimo ne fa ritratti più organici come nel caso di Domenico Cipriano o di Giovanna Bemporad – e gli dà una scansione tripartita: *Poeti nati negli anni Settanta*, *Poesia come atto etico*, *Quattro poeti narratori*. Molti i nomi recuperati, rivalutati, sorprendentemente vivi e significativi. Nella pancia obesa della poesia di oggi abitano felici schiere di autori che ardiscono fare sul serio, con una loro distinta e dichiarata poetica, una loro coerenza di percorso, un loro lavoro perseguito con sobrietà. L'operazione di Benassi ne risulta anticonvenzionale, non ha in mente fiumi della Val Padana né troppo frequentate autostrade, ma è giustamente attento ai flussi d'energia che irrorano le mille province della nazione. Con i suoi coetanei Under 40 condivide l'atto equilibrato, la parola chiara, la tecnica strenua ma non esagerata. Sa che la poesia nasce nella coscienza e nell'istinto e sa che non è un animale facilmente adattabile a palcoscenici *glamour*. L'introduzione al libro, d'altronde, affonda proprio nelle questioni che per anni hanno agitato questo ed altri settori letterari, ma che per la poesia ha voluto dire soprattutto esclusione da circuiti nazionali di una gran massa di autori validi. Il merito di Benassi sta nel coraggio con cui ha individuato e proposto personalità quasi mai apparse in antologie canonizzanti, dando conto finalmente di progetti creativi rimasti fatalmente in ombra, anche per l'enorme difficoltà della poesia di suscitare interesse presso un pubblico medio di lettori. Singolare e benvenuta la scelta, poi, di comprendere nel libro nomi affermati in altri campi: Antonio Barolini, Marcello Fois, Carlo Levi, Stelio Mattioni. È una linea che segue anche il direttore dell'editrice Lepisma, Dante Maffia, che nei suoi lavori critici tende appunto ad attenuare gli steccati tra le scelte testuali e ad attestarne feconde interrelazioni e sotterranei continuum. (*Sergio D'Amaro*)

Pietro CIVITAREALE, *Poeti delle altre lingue. 1990-2010*, Cofine, Roma, 2011.

Poeta, traduttore e studioso di poesia contemporanea, Pietro Civitareale è da anni uno dei più attenti critici della poesia neo-dialettale. Svareti sono gli studi, i volumi e le

antologie da lui curati. Per le edizioni Cofine di Roma, dirette da Vincenzo Luciani, una delle realtà editoriali più serie nell'opera di salvaguardia e di divulgazione delle così dette lingue minori, esce ora *Poeti delle altre lingue. 1990-2010*. Al contempo un saggio critico e, per ammissione dell'autore, un "campionario testuale minimo". Un lavoro che viene a corredo e a completamento della raccolta di scritti critici sulla poesia dialettale del secondo Novecento, *La dialettalità negata* (2009). Si potrebbe sospettare di un affollamento eccessivo, dal momento che gli autori presi in considerazione sono 91, suddivisi per aree linguistico-territoriali. In realtà, l'attenzione del critico abruzzese si sofferma su autori ampiamente metabolizzati dalla critica dell'ultimo quarantennio: Baldini, Bertolani, Dell'Arco, Grisoni, Guerra, Loi, Maffia, Marin, Pierro, Scataglini, Serrao, Zanzotto; ed è ugualmente riservata a quegli autori confinati nel cono d'ombra della ricezione: Angiuli, Bertolino, Bressan, De Vita, Dorato, Giannangeli, Marè, Marino, Rosato, Vit, Vivaldi; infine, sono svariate le voci tra quelle emerse nell'ultimo quindicennio: Brindisi, Cappello, Finiguerra, Gabellini, Monti, Noris, Pagliuca, Pennisi, Scalabrino, Teodorani, Tommasino. Inoltre, tra le aree regionali, alcune sembrano più indagate di altre: accade per evidenti ragioni anagrafiche per l'Abruzzo, il Piemonte e la Toscana, dove Civitareale ha vissuto; o per una assiduità di frequentazione: è il caso della Romagna; o ancora per la evidente vivacità di alcuni territori: Lucania, Sicilia, Puglia e le Venezie. Il libro, per ammissione dell'autore, non ambisce alla completezza, consapevole della complessità e della capillarità dei segnali, dei fenomeni e delle esperienze; tant'è che sfuggono diverse personalità poetiche alla rete e alla lente del nostro: Rentocchini e Sovente, ad esempio, ma anche Salvo e Dina Basso, Brancale, Cavasino, D'Agostino, Restivo, Serpilli, per fare qualche nome. Nel saggio introduttivo, *La poesia dialettale come reidentificazione del soggetto linguistico*, il critico abruzzese esalta la funzione resistenziale della parola neo-dialettale rispetto alla massificazione della lingua italiana, e alla sua inevitabile mercificazione. Ed emerge l'altro aspetto decisivo secondo cui l'idioma locale, o la *phoné* di riferimento, non è più un dialetto oggettivo, un socioletto condiviso, bensì un idioletto, soggettivo e autoriale o, come afferma il nostro: "manipolato e strutturato nell'ambito del proprio sentimento e delle proprie esperienze". È un fatto che invariabilmente accade in autori lirici o esistenziali, epici o corali, meticcii o sperimentali, due nomi per tutti: Baldini e Nadiani. Il prezioso volume ripercorre in rapida sintesi le tappe dell'avventura neodialettale dell'ultimo quarantennio, tracciando parimenti il parallelo percorso della critica: dalla grande lezione della filologia: Stussi, Isella, Mengaldo, alla critica militante e divulgativa di Pasolini e Dell'Arco, Chiesa, Tesio e Brevini, per giungere ai più recenti lavori critici ed antologici di Maffia e Serrao, non dimenticando l'opera delle riviste: «Diverse Lingue», «Il Belli», «Lengua», «Tratti», «Rivista italiana di letteratura dialettale», «Periferie», «Incroci»; e rendendo omaggio all'opera di segnalazione e informazione resa da Franco Loi sulle pagine de «Il Sole 24 ore». Nelle sue articolate conclusioni, lo studioso individua quale elemento comune agli autori indagati il rifiuto dell'italiano come lingua della spersonalizzazione a favore di un recupero della lingua delle origini, che si attua nel ritorno attraverso la lingua nazionale (volgare). E aggiunge: «È una rivendicazione di inattualità, ma nello stesso tempo, di riconoscimento, nel trapasso di un'epoca storica nella quale la cultura delle 'piccole patrie' rappresenta ancora un codice di identificazione e di risarcimento individuale». Eppure, l'impressione è che la situazione sia in rapida evoluzione, e la velocità delle

trasformazioni sembra maggiore rispetto alle molte acquisizioni espresse nel saggio: se si pensa solo all'ultimo decennio, appare evidente come anche la lingua dei neodialettali sia soggetta ad una trasformazione, si mescoli e si ricicli, a volte, all'interno del flusso e della metamorfosi delle lingue peninsulari e planetarie: e probabilmente solo in questa ottica, e nella pratica di una lingua vieppiù contaminata e meticciosa, è possibile una qualche sopravvivenza. Un altro dato che sfugge alla pur notevole lentezza di Civitavecchia, specie nel paragrafo dedicato alla fortuna critica, è rappresentato dal fatto che la critica e l'editoria hanno abbandonato a se stessi gli autori neo-dialettali. Esclusi dalle più recenti antologie, dagli studi accademici e dall'editoria maggiore (si pensi che negli ultimi 10 anni sono solo 4 i poeti usciti presso Garzanti, Einaudi e Mondadori), ormai ignorati dalla saggistica militante che si esprime sulle testate nazionali, specie i più recenti autori, sembrano relegati ai margini dell'irrilevanza critica e della comunicazione mass-mediale. (*Manuel Cohen*)

Sergio D'AMARO (a cura di), *Voci del tempo. La Puglia dei poeti dialettali*, Gelsorosso, Bari, 2011. (allegato: CD mp3 dei testi)

La Puglia sta conoscendo un periodo di straordinaria fioritura poetica. Lo si deduce dal moltiplicarsi di iniziative, eventi, pubblicazioni, ma anche dalla qualità dei suoi autori, dalle ricerche intorno a una "tradizione" che affonda le radici su un terreno ancora fresco (da raccomandare, in proposito, l'ampia raccolta di studi di vari autori, *Letteratura del Novecento in Puglia 1970-2008*, a cura di E. Catalano, Progedit, Bari, 2009; e la monografia di D. M. Pegorari, *Les barisiens. Letteratura di una capitale di periferia 1850-2010*, Stilo, Bari, 2010). In tal senso vanno accolte anche le proposte antologiche, che contribuiscono in qualche modo alla formazione e al costante aggiornamento di un canone poetico, e talvolta alla sua discussione, come *Voci del tempo* curata da Sergio D'Amaro per un piccolo e sensibile editore barese, Gelsorosso di Noci, che mette insieme sei autori, scelti da ciascuna delle sei odierne province pugliesi: Pietro Gatti (1913-2001), Nicola Giuseppe De Donno (1920-2004), Claudio De Cuià (1922), Grazia Stella Elia (1931), Lino Angiuli (1946), Francesco Granatiero (1949). Una scelta geograficamente corretta, che non pretende di costituire un canone, bensì di offrirsi a una discussione intorno ad alcuni temi critici enucleati e riassunti nell'introduzione dal curatore, già noti ai lettori più attenti della poesia neodialettale, non solo pugliese. Le voci dei poeti, raggruppabili in tre principali generazioni (quella dei nati negli anni dieci, la gloriosa generazione di Caproni, Sereni, Luzi, Bertolucci ecc.; quella dei nati durante il fascismo e quella dei nati dopo l'ultimo conflitto mondiale), in successione cronologica, capovolgono ogni interpretazione definitiva, non univoca, del quadro letterario pugliese. Vi troviamo l'elegia pura e asciutta della parola e il plurilinguismo autoironico, sperimentale, il minimalismo bozzettista e la tensione antimetafisica. Che cosa accomuna questi autori, di là dall'anagrafe? La consapevolezza che siamo di fronte a una mancanza di un paradigma normativo, e che anzi la vera specificità della poesia pugliese sia proprio quella di funzionare come una sorta di cerniera tra diverse scuole e correnti nazionali e internazionali (si pensi a un poeta come Vittorio Bodini), operando delle sintesi

fruttuose. Non sembra che si possa dire della Puglia quello che accade in altre regioni: la sua tradizione letteraria appare estremamente flessibile, come il midollo spinale dei giovani organismi viventi, e perciò aperta a nuove e diverse soluzioni. Si può parlare, dunque, di «puglitudine» (cui accenna il curatore nell'introduzione), ove non si intenda per essa una sorta di doppia *illusione*: quella di sentirsi in Occidente, ma guardando a Oriente, e quindi di sentirsi europei sia pure con le orecchie protese a captare stimoli ed echi che provengono dal Mediterraneo? Illusione non priva di una sua singolare e oggi più che mai attuale attrattiva. Alcuni elementi, infatti, accomunano i testi antologizzati intorno a una liricità non ferma nel tempo, ma in grado di assumere registri diversi, da una sceneggiatura più mossa e generosa sul piano del canto (soprattutto in Gatti, De Cuia ed Elia), a una malinconia segreta che tuttavia si cela nella calda tessitura del sonetto (De Donno), fino alle più moderne – o post-moderne – inquietudini che sfoderano i poeti più giovani, nel movimento della parola (orizzontale, in Angiuli, quasi ad abbracciare in un gesto ampio la contraddittoria varietà del mondo, e verticale in Granatiero, che invece tenta la conoscenza delle “gravi”, che si inoltrano nelle viscere del Gargano, intese come *abissi*). E a quest'altezza la poesia di un angolo del Mediterraneo finisce per coincidere con quella di una provincia dell'Europa: la terra diventa paese, la campagna città, l'io si fonde con l'*autre*, la solarità intensa con la luminosità lunare, e viceversa, con una spigliatezza nuova, inconsueta. (*Salvatore Ritrovato*)

Gabriela FANTATO (a cura di), *Con la tua voce, incontri con dieci grandi poetesse del Novecento*, La Vita Felice, Milano, 2010.

Si è soliti chiedere alla saggistica quel rigore metodologico e quella dose di oggettività che restituiscano al lettore un'immagine critica coerente e motivata dell'autore esaminato. E certamente i dieci saggi contenuti nella raccolta in oggetto assolvono a questo compito. Lo assolvono e lo superano. Le parole della poesia non sono *termini*, né i versi sono sintagmi; quindi non basta il mestiere per misurarsi col testo poetico, ma è necessario sentirsi pronti ad un'operazione tutt'altro che innocua che, se compiuta con senso di responsabilità intellettuale e umano, implica una trasformazione dopo la quale nessuno è più come prima: né l'esaminato né l'esaminatore. È il rischio scelto dalle dieci poetesse italiane contemporanee, ognuna delle quali propone un saggio breve e appassionato dedicato ad una poetessa del Novecento con cui si è voluta incontrare. È un modo di *fare memoria*, come oggi si dice in troppe occasioni, dove il fare memoria – lungi dal cadere in una consolatoria proiezione di sé – significa il coraggio di selezionare nel magma delle voci del passato quelle note che forse annunciavano una musica nuova, memoria per trovare un modo di essere adesso, nel presente. Nasce così, nelle pagine di questa raccolta di saggi, una sorta di sorellanza che si ramifica in senso diacronico, le giovani poetesse leggono le antiche, e sincronico. Infatti, pur nella diversità degli interventi, il filo che tutti li attraversa ne fa un'operazione corale, non una semplice giustapposizione di monadi. Ogni saggio, poiché necessariamente breve, tende a focalizzare un tratto forte dell'universo poetico analizzato. Ed ecco l'ossessione del doppio che Alessandra Paganardi evidenzia in Sylvia Plath; doppiezza che segna le

fantasie religiose di Else Lasker Schuler, come dice Mariolina De Angelis, ambiguità che spacca le visioni di Gabriela Mistral oscillante tra le lamentazioni apotropaiche delle sue radici e gli archetipi cristiani, secondo l'analisi di Cristina Sparagna. In queste donne poete viene spesso vissuto con dolorosa contraddizione il ruolo di moglie/madre che dà ossigeno alla donna, ma toglie spazio al poeta. Prima tra tutte, a questo proposito, la Cvetaeva nel saggio di Pasqualina Deriu, e ancora Fernanda Romagnoli analizzata da Adele Desideri. In alternativa incontriamo l'aristocratico isolamento di Marianne Moore nelle parole di Laura Cantelmo e quello drammatico di Amelia Rosselli che Maria Pia Quintavalla iscrive nel regno sghembo e ossimorico del linguaggio. E ancora poete che pur nell'ambivalenza ostentano baldanza: Anne Sexton, nella cui icona corporea Mariella De Santis vede il profilarsi di quella che sarà la body art; Daria Menicanti che secondo Gabriela Fantato argina i sentimenti con ironia e sguardo acuminato. La regale ala del cigno di Cristina Campo amata da Isabella Vincentini sembra proteggere questo coro di voci che nella libertà e nell'asimmetria cerca una sonorità nuova. (*Maria Teresa Ciammarruconi*)

Andrea GIBELLINI, *L'elastico emotivo. Sui poeti e sulla poesia*, Incontri, Sassuolo, 2011.

Quando un poeta giunge a raccogliere i suoi scritti sugli autori che ha letto e percorso, esponendo, sulle loro orme, le idee che hanno accompagnato il suo lavoro negli anni, allora è come se mandasse un segnale preciso. Più che fare un resoconto dei suoi interessi e descriverne la varietà o la originalità, gli interessa probabilmente fare il punto della situazione, in cui si annida anche il senso del suo lavoro creativo. Non è necessario che la raccolta mostri un ordine sistematico, sia esso nel tempo (cronologico) o nello spazio (geografico), ma è importante che dia l'idea di un disegno poetico. Così Andrea Gibellini raccoglie in *L'elastico emotivo* i suoi principali interventi, pubblicati negli ultimi due decenni, con l'obiettivo di aprire un varco nuovo alla comprensione del lavoro solitario – ma non isolato rispetto alla società – del poeta che «elege la propria libertà di pensiero a suo fattore determinante, a sua pulsione esistenziale». A chi si rivolge un libro come questo? Evidentemente, non a un «lettore conquistato per categorie sociali o politiche o religiose», ma a un «lettore creativo», in grado cioè di confrontarsi con l'energia emotiva della parola poetica che Gibellini esplora senza tregua con fiducia raddomantica e umile entusiasmo, alla ricerca della propria poetica. E che cosa insegna un libro come questo a un lettore creativo? Che per scrivere un verso occorre leggere molti versi, anzi occorre saperli leggere. Ma *L'elastico emotivo* è anche un libro sul Novecento appena trascorso e sul suo passaggio al nuovo secolo e millennio; e ci parla di noi, del nostro modo di scegliere i libri e di ricordarli, di affrontarli, di lasciarci convincere, abbandonando schemi ideologici e preconcetti, aggiornando i canoni e sottolineando per contro il metodo del *dunque* (quello del grande Elitis): un paesaggio, un volto, una suggestione letteraria, una citazione, un giardino, una passeggiata, e altri dettagli, forse inezie, che spiegano come – osserva Gibellini nell'introduzione – «da concentrazione del poeta e le sue implicite dichiarazioni di poetica non siano mai assimilabili integralmente all'interno di un contesto sociale: c'è un conflitto sotterraneo, limaccioso, a volte

silenzioso che le attraversa». Un sopralluogo agli autori citati ci dice l'ampiezza delle letture di Gibellini sia in rapporto ai singoli autori (da Pascoli a Montale, da Zanzotto a Heaney, da Bertolucci a Roversi, da Brecht a Larkin, da Giotti a Valeri, da Celan alla Bishop, dove non mancano le sorprese, come interventi sulla Bachmann e sulla Trotzig, e su Delfini e Cavani, su Pagnanelli e Benzoni, per finire ai viventi: Rentocchini, Piersanti, Villalta, Pusterla, Neri, Bandini, Donati, Sissa, Bonito, D'Elia, Ceni...), e la forza con cui ciascuna di queste voci si lega a un paesaggio interiore che trova proprio nella lettura una *quiete* leopardiana (non pochi i riferimenti al grande poeta, cui Gibellini dedica – non a caso – il saggio conclusivo del libro) un punto di osservazione per decifrare il 'senso' del mondo, e per proiettarsi in uno spazio che non rifiuta la modernità, ma ne vede i limiti, ne sonda i confini, sciatti e abbandonati come quelli delle periferie metropolitane, dove è possibile ancora parlare, senza illusioni, di idillio perduto (come ci avverte l'autore in una prosa d'avvio, *Irradiazioni*), di «ipotetico eden», di «una natura immaginata con parvenze di reale», di una imperfetta ma quotidiana bellezza. (*Salvatore Ritrovato*)

Marco MERLIN, *Oltre il varco, occasioni luziane*, puntoacapo, Novi Ligure, 2011.

«Se Montale viene considerato, fra i contemporanei, il “poeta centrale, normativo, integralmente *novecentesco*”, il nostro secolo trova in Luzi il poeta che lo ha attraversato più intimamente e che si avvia ora a superarlo. Le sue opere si dispiegano, senza soluzione di continuità, lungo il corso di oltre sessant'anni, da *La barca* del '35 all'attuale silloge inedita, anticipata in parte nell'*Opera poetica* curata da Verdino». Mario Luzi, insomma, assurge al ruolo duplice di massimo interprete della tradizione sia simbolista sia ermetica e di principale traghettatore di questa tradizione (rivista e corretta) nel nuovo millennio, oltre le secche della Neoavanguardia e le forche caudine degli schieramenti artistico-letterari secondo novecenteschi. Marco Merlin arriva a questo assunto, messo giustamente alla fine del suo libro, (nel capitolo intitolato *Il secolo di Luzi*), dopo un'attenta analisi, articolata nei capitoli precedenti, con un confronto serrato, con i testi e con la testualità, dell'opera poetica di Luzi. Evitando il rischio apologetico e unidirezionale della monografia, Merlin non risparmia le critiche, quando ritiene che siano necessarie, volte a limiti e a fasi di opacità della poesia di Luzi e mette in gioco gli accostamenti indispensabili, come metratura e come dialogo, del Nostro con i classici, da Agostino a Dante a Petrarca a Leopardi, e con i contemporanei, soprattutto con Teilhard de Chardin, Betocchi, Eliot e Sereni. Le raccolte prese più ampiamente in considerazione e messe sotto esame, sono: *Per il battesimo dei nostri frammenti*, *Fraresi e incisi di un canto salutare*, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*. È patteggiamento di fondo dell'*umiltà*, da intendersi non come falsa modestia ma come adesione all'*humus*, alla terra, al sentire delle cose, a determinare quell'*amalgama* speciale, coeso e inconfondibile, dell'interrogarsi dilemmatico di Luzi sulle cose e sui fatti più disparati, dal paesaggio toscano all'esecuzione di Aldo Moro, in un impasto allitterativo che segue e incalza un ritmo dalle ampie volute, fluide e cangianti. *I fiumi*, ad esempio, così presenti in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, con la loro corsa verso il mare, sono un emblema del *divenire*,

dell'eterna metamorfosi del tempo della storia umana. Una metamorfosi, avventura conoscitiva e scrittura, che corre verso un punto virtuale di *coincidentia oppositorum* (terrestre/celeste, visibile/invisibile, vita/morte, infinitamente piccolo/infinitamente grande). La slancio visivo dei versi di Luzi, sottratto alla *servitù* della metafora e delle similitudini, si evolve in nuova visionarietà. È con il *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* che la metamorfosi diviene trasmutazione epifanica. La donna-madre, emblema della *natura naturans*, conduce all'epifania dell'Immacolata Concezione. Gli ori e i lapislazzuli di Martini compenetrano definitivamente nomi e cose: «entrano le cose / nel pensiero che le pensa, entrano / nel nome che le nomina, / sfolgora la miracolosa coincidenza». In questo *Punto supremo* Simone Martini, divenuto Mario Luzi, oltrepassa i confini dello suo sguardo e della sua ragione, ci osserva, ci parla, come se fosse presente, come se Lui si avvicinasse a essere un nostro contemporaneo tanto da fare di noi dei contemporanei di Lui. La creazione rovescia la sua inevitabile contingenza e parzialità, la sua finitudine, in plenitudine. La pittura non è più *come* la poesia ma, al di là di Orazio e di Ruskin, è poesia che dipinge una nuova realtà, «incremento d'essere, attività intimamente partecipe del 'progresso spirituale' dell'uomo». (Rinaldo Caddeo)

Giuliano LADOLFI (a cura di), *Poeti italiani del Duemila*, Palomar, Bari, 2011.

Quando Luzzatto e Pedullà pubblicheranno il terzo volume dell'*Atlante della Letteratura Italiana* edito da Einaudi, sarà interessante andare a rilevare la mappa dei luoghi e dei progetti che emergono dalle diverse geografie letterarie italiane del secondo Novecento. Intanto, molto parzialmente e provvisoriamente, si può dire che è in atto un certo 'riscatto' di periferie e di terze e quarte capitali. Nel giro dell'ultimo quindicennio sono uscite in Italia più di una decina di antologie di poesia degne di menzione, a cominciare dai *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995* di Cucchi e Giovanardi, edita da Mondadori nel 1995, aggiornata poi nel 2004, subentrato Antonio Riccardi al secondo curatore, col titolo *Nuovissima poesia italiana*. L'editoria grande e piccola ha proposto rassegne di Ladolfi, Manacorda, Buffoni, Santagostini, Pontiggia. Abbiamo sotto gli occhi ora l'ultimo lavoro di Giuliano Ladolfi, *Poeti italiani del Duemila*. Servendosi di una mentalità di tipo storicizzante Ladolfi si avvale di un metodo microanalitico: tutti i brani degli autori selezionati, dal più anziano Giuseppe Conte alla giovanissima Serena N. Di Lecce, sono attentamente commentati. La sua preoccupazione sembra voler rispondere a talune domande: quale senso e quale destino ha oggi la poesia? In cosa consiste la poesia degli autori nati nel decennio Settanta? Quale identità presenta rispetto alla poesia precedente? Intanto si coglie nell'antologia una piacevole sorpresa: c'è lo sforzo di inventariare tutto il territorio italiano, di includere autori delle regioni meridionali, di documentare attività emergenti e geografie più lontane, di inserire nel discorso riferimenti e suggerimenti che provengono da aree finora silenti o tacitate: una per tutte, la Puglia e la produzione critica di Daniele M. Pegorari. Mentre si respira quest'aria di novità e si intuiscono nuovi percorsi di future letture, ci si imbatte nella sostanza dell'indagine, sintonizzata implicitamente sulle prospettive dei più giovani, gli Under 40, che hanno cercato e trovato un nuovo orizzonte espressivo, abbandonando avanguardie

e decadentismi. Questo nuovo clima degli anni Duemila si può sintetizzare servendosi dell'utile elenco in cinque punti proposto da Ladolfi nella sua introduzione. Esiste un gruppo di poeti italiani che intende la poesia come "lavoro comune", un lavoro cioè di edificazione di valori e significati che superano decisamente il postmoderno e il pensiero debole, attingono ai fatti autentici della vita e ad un linguaggio chiaro e comprensibile, ad una metrica ridiventata dignitosa, ad una tradizione riammessa nel suo ineludibile rapporto storico. Dalla generazione di Cucchi, De Angelis e D'Elia fino a quella nata negli anni '60 dei Rondoni, Deidier, Ritrovato, si è andata formando la trama dei versi e degli orizzonti che oggi si trovano di fronte i più giovani Federico Italiano, Alessandro Rivali e Matteo Fantuzzi. Il barometro di Ladolfi ci indica che potrebbe sopravvenire una nuova primavera capace di rompere la coltre di nebbia che si è andata addensando in questo primo decennio del Duemila, e che ha investito ugualmente nuove e vecchie generazioni. È presto per dire se si sta facendo giorno, e se i giovani che diverranno adulti tra qualche anno troveranno un mondo più razionale, magari riacquistato al nitore dei classici e alla più netta felicità di un gesto artistico. (*Sergio D'Amaro*)

Roberto MUSSAPI (a cura di), *Bona vox. La poesia torna in scena*, Jaca Book, Milano, 2010.

Alla linea Eliot-Luzi (evocata da Roberto Mussapi, nell'introduzione a questo libro, come diretto antecedente della recente rinascita del teatro in versi, alla quale l'antologia stessa è dedicata), basata sullo spostamento del "teatro di parola" dalla sfera artaudiana, brechtiana e pasoliniana della mimesi distorta, dello straniamento, della carnalità esasperata e dolente, della serrata dialettica ideologica, al piano della Parola, del Verbo assoluto, affacciato sulla vertigine dell'altezza e dell'abisso, sul mistero dell'Essere e del Male, se ne potrebbero accostare altre, fra l'ultimo Ottocento e il Novecento, dagli irrepresentabili, liricamente astratti *monologues* di Mallarmé e del suo ideale discepolo Valéry alla «tragedia moderna e mediterranea» di D'Annunzio, da Claudel a Péguy a Testori, con la loro dizione liturgica e insieme intensamente esperienziale. Il monologo in versi, dice Mussapi, ha come tratto essenziale un «passo acquatico, fluente»: è «un testo che scorre fluttuando come la parola in scena»; un dominio fluido, liquido, avvolgente, un moto circolare, quasi amniotico. In Gabriela Fantato, la memoria è «acqua che corre / tra l'invocazione e il silenzio», poiché il dettato teatrale si colloca nel solco dell'attesa e del desiderio sottesi ad ogni atto di umana comunicazione; Gianfranco Lauretano, la cui voce emerge anch'essa da caverne ondose e popolate d'alghie, rievoca a suo modo, in una luce di apertura metafisica, l'idea, già di D'Annunzio e Mallarmé, del teatro e della poesia come danza, «danza di parole» («La danseuse n'est pas une femme qui danse», ma un'essenza creaturale sospesa fra terra e cielo, fra la materia e lo spirito, una metafora incarnata che riflette «la danse idéale des constellations»): «Divento la mia danza che mima / l'infinito – e l'infinito / che si posa in quella danza / e lì si mostra bello». E onde di fuoco e di luce, luziane, sono quelle di Francesca Merloni, che canta la mistica «fame del Logos», il viaggio dal «cerchio delle apparenze» fino al cuore e al centro dell'essere e del vero; in Mussapi, il moto del mare segna e scandisce la lontananza di Arianna dall'amato, evocativa di quella della Sposa dallo Sposo, e dunque

dell'Anima dal Signore, nel *Cantico dei Cantici*; mallarmiano, ancora, «di carne senza carne», Panelito sensuale dei versi di Cristina Sparagana, in cui è inoltre rivissuta la eliotiana «morte per acqua»: «Entra in me, drago, sposa l'astinenza / e la celibe traccia del naufragio. / Fatti specchio affilato. Sii presago / della tua limpida dissoluzione». In Patrizia Villani, l'acqua e il mare evocano invece la partenza, il viaggio, la conquista: ma il discorso arrogante dell'Occidente conquistatore rigetta il bianco silenzio delle spume e della poesia, rimuove ed esorcizza la condizione degli «eremiti / persi nella libertà infinita del silenzio, deliranti / per la benedizione di un suono umano», così come quella dei poeti che lottano con i limiti del pensiero e del silenzio. Eppure, come ci ricorda infine Marco Vitale, «Il verde che accompagna chi ci assale / anche dal nulla di una linea d'aria / Il verde che ricuce le ferite / a una più fonda pagina soggiace». Come a dire che anche il naufragio conoscitivo sulla mossa ed insidiosa pagina del mare può condurre ad un fondamento e ad un principio di conoscenza e di rivelazione. (*Matteo Veronesi*)

Francesco NAPOLI (a cura di), *Poesia presente in Italia dal 1975 al 2010*, Raffaelli Editore, Rimini, 2011.

Antologia prudente e saggia quella di Francesco Napoli, uscita col titolo *Poesia presente in Italia dal 1975 al 2010*. Esclusi i salernitani Maurizio Marotta (citato nelle introduzioni ai testi) e Giancarlo Cavallo (esemplato), un terzo dell'Italia poetante, e cioè il Sud, è praticamente assente. Colpa di Napoli? No. Forse colpa del sistema, anzi del non-sistema, della letteratura nel Mezzogiorno di proporsi e di entrare nel circuito delle segnalazioni e delle considerazioni? È probabile. Alcuni anni fa Michele Dell'Aquila lamentò apertamente il velo pietoso (anzi impietoso) calato sulla produzione letteraria da Roma in giù da parte dei critici e antologisti, autorevolmente sparsi tra le due capitali (Roma e Milano) con energiche appendici localizzate in Padania. Anche da questo, si direbbe, si misura il grado di unità di una nazione. Se il milanese Arbasino si sentiva pressato ad andare a Chiasso per respirare altra aria, figuriamoci se un Quasimodo o un Gatto avrebbero potuto rinunciare ad andare a Milano per conoscere il giusto lustro. Ma erano, beninteso, altri tempi. Recentemente Daniele Pegorari ha pubblicato *Critico e testimone* e *Les Barisiens*. Ha mostrato come anche il Sud abbia dato il suo contributo, decidendo, per esempio in Puglia, di rimanere stanziale, di elaborare testi e idee senza spostarsi sotto altri cieli. Se n'è accorto qualcuno dei nostri critici e antologisti che hanno apprestato dense mappe letterarie per Mondadori, Rizzoli ed Einaudi? La risposta è ovvia: Francesco Napoli, prendendo e dichiarando le sue responsabilità, sembra aver seguito una strada già battuta. Troviamo così tonnellate di Cucchi, De Angelis, Conte, Mussapi e altri, soliti, *happy few* schierati a presidio degli ultimi quarant'anni di poesia italiana (e tutti quasi usciti per i tipi di Mondadori, Garzanti, Einaudi, Guanda e Jaca Book). Unica concessione, il riferimento alla rivista «L'immaginazione» dell'editore Franco (sic!) Manni, assunto alla gloria per via del solo fatto, sembra, di aver ospitato il Gruppo 93. Mancanza di tempo, distrazione, pregiudizio? Per discutere seriamente di poesia oggi in Italia, bisognerà ormai sottoporsi a lunghe sessioni di documentazione, regione per regione, e capire che cosa si è veramente fatto in tutti questi anni. Non

mancano gli strumenti di 'localizzazione' e di verifica. Siamo d'accordo con Napoli sulla periodizzazione: partire dal '75 (morte di Pasolini e uscita de *Il pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli) e proiettarsi verso i primi anni del 2000, cogliendo filamenti e luminescenze di una produzione diventata pulviscolare, periferica e quasi autopunitiva. Facciamo pure nostre le parole di Quasimodo allorché scrive: «Faremo un giorno una carta poetica del Sud, e non importa se toccherà la Magna Grecia ancora, il suo cielo sopra immagini imperturbabili d'innocenza e di sensi accecanti. Là, forse, sta nascendo la 'permanenza' della poesia» (dal *Discorso sulla poesia* del 1953). Non, si badi, per opporre Italie, ma per integrarle e farle reciprocamente riconoscere. (*Sergio D'Amaro*)

Salvatore RITROVATO, *Piccole patrie. Il Gargano e altri Sud letterari*, Stilo Editrice, Bari, 2011.

Nel 1994 – mi sia consentito un ricordo personale, e perdonata per una volta l'autoreferenzialità – pubblicai in stampa locale il volumetto *Microletteratura. Scrittori e scrittura a San Marco in Lamis nel Gargano*. La compianta Lidia De Federicis, recensendolo l'anno dopo sull'*Indice dei libri del mese*, parlava di «una porzione minuscola di storia degli intellettuali meridionali», e aggiungeva: «C'è stato in Puglia fra gli anni settanta e ottanta uno sviluppo vivace di microsocietà mosse e autonome, una bella stagione di politica culturale, di cui Siani si fa testimone mentre ne segnala l'esaurimento». *Piccole patrie* dimostra che, se si è esaurita quella stagione, non lo è l'impegno dei singoli studiosi nei confronti della realtà locale; studiosi che vivono e lavorano sui luoghi, o lontano senza aver rescisso il legame con le origini. Ritrovato appartiene a questo secondo gruppo; e il fatto di vivere altrove, e l'incessante moto pendolare fra l'altrove e le radici, conferisce a lui, come a tutti coloro che si sentono *déraciné*, una fisionomia e perfino un tipo di parola particolare. Quanto ciò sia vero lo si vede leggendo l'ultimo capitolo di *Piccole patrie*, dedicato alla memoria dello scomparso preside di liceo dell'autore. È scritto in forma di lettera personale, e vibra corde profonde quando richiama «anni dedicati ad assaggiare la vita con le parole», quando constata che «Quello che manca oggi [...] non è una cultura della vita, ma una saggezza della morte», e quando attinge a una sofferta visione globale dell'esistenza: «mettere a frutto il tempo, quel che resta di ogni giorno, dissipato – lo diceva Seneca – in vane occupazioni, viaggi inutili, incontri sfortunati». Dei numerosi scritti apparsi in periodici fra il 2000 e il 2010 e qui collezionati, restano in effetti impressi quelli più radicati nel mondo emotivo dell'autore, che gli danno modo di sposare l'emozione indotta dalla vita e dal tempo alla sua passione intellettuale e razionalizzante (così le recensioni di amici poeti: D'Amaro, E. Coco, Fraccacreta, Serricchio, Luciani, Granatiero; e non sono tutti). Ma sarebbe far torto al Ritrovato studioso e docente di letteratura a Urbino trascurare il valore scientifico che il volume racchiude. Ritrovato va alla ricerca di una chiave, si impegna a individuare i referenti colti, puntella la propria esposizione con rimandi a scritti altrui, si sforza di fornire un'interpretazione (quand'anche possa suonare personale e opinabile all'orecchio del lettore); cioè, svolge il lavoro del critico, e non dell'amico cronista propenso all'elogio. A quest'ultimo proposito è esemplare il corposo saggio di apertura, su uno studioso settecentesco, padre Michelangelo Manicone, di Vico del Gargano, un intellettuale

illuminista in cui «si intrecciano lo sguardo dello scienziato e del geografo umanista e quello dell'uomo che viaggiò molto e si confrontò con altre realtà», descrittore impareggiabile di Gargano e Tavoliere nella sua *Fisica appula*, razionalista che anticipava l'editto di Saint Cloud sostenendo che «i morti non si devono seppellire tra i vivi», scrittore – infine – di cui Ritrovato studia la lingua e mette a fuoco la qualità non asciuttamente arida: «La “divisa” letteraria di un'opera scientifica che sia “grave e fiorita” si riassume in “dimostrazione, dolcezza e gentilezza”, dove la prima convince, la seconda annuncia la verità con “cuore dolce”, e la terza accattiva il lettore». (*Cosma Siani*)

Tiziano SALARI, *Essere e abitare. Da New York a Parigi. Dialogo sulla poesia e le metropoli*, Moretti e Vitali, Milano, 2010.

Suggerirei di incominciare a leggere questo libro a partire dalla famosa dichiarazione leopardiana sulla doppia vista, citata da Tiziano Salari a p. 251: «All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo e immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi». E poi Salari aggiunge: «A questo secondo genere ne aggiungerei un terzo, che sono le immagini depositate in noi dalla poesia e dai romanzi, e che sogliono soprattutto colpirci nella visitazione di città o luoghi che hanno avuto il loro inconfondibile sigillo poetico, e che si sovrappongono o si confondono con le immagini reali, anche se profondamente trasformate (e talvolta violentate) dallo sviluppo edilizio o dal traffico impazzito». Così se ne deduce che le rappresentazioni di certe città consegnate ai posteri, altro non sono che le visioni personali di grandi scrittori, i quali le hanno visitate o immaginate nella forma di una meraviglia conoscitiva capace di realizzare, nella parola, le allucinazioni/verità delle modificazioni subite dai paesaggi a partire dalla rivoluzione industriale. Queste metamorfosi mostruose, certo, non hanno riguardato solo le topografie – mappe implose, spesso, verso un centro infernale e irredento – ma la stessa umanità che le abita e ne informa, con il proprio dolore, ogni anfratto più recondito. Insomma: la città reale spesso non coincide con la percezione che ne ha avuto il poeta – si pensi, per esempio, a come la Londra abitata da Rimbaud non sia esattamente la Londra descritta nelle *Illuminations*. – Eppure, in tutti questi poeti che hanno esercitato la doppia vista, si avverte una concordanza nel descrivere *il male*, intuito come la perdita del colore di un intero mondo; così Salari coglie i risvolti di premonizioni e conferme dei mutamenti, facendoli ruotare intorno al fulcro di un ribaltamento ontologico, che egli colloca nell'anno 1910 adottando come perno della sua narrazione, le conseguenze dell'espressionismo estremo riferite a *Morgue* di Benn. Prima e dopo questo evento, la prosa di Salari sembra dunque procedere per navigazione, a volo d'uccello, sorvolando le grandi distese urbane dal ventre gonfio e infetto, e poi inoltrandosi nei vicoli, nei budelli asfittici dei bassifondi, non rinunciando ad evocare il ricordo delle campagne; di quel colore, appunto, ormai definitivamente perduto di un paesaggio, a volte evocato come sostrato di utopie non realizzate, altre volte tenuto a bada, riconoscendone il rischio di un'arcadia, contro il progetto della lingua nuova. Da Parigi a New York passando per l'Italia, la Russia...: Dickinson, Whitmann, Rimbaud, Apollinaire, Rilke,

Michelstaedter, Rebora, Campana, Sbarbaro, Boine, Artaud, Kafka, Benn, Esenin, Roth, Céline... Ma anche avventure letterarie semisconosciute come quella, per esempio, dell'italiano Emanuel Carnevali, tutta da riproporre ai moderni, se non altro per il suo significato epigonale di esperienza a ritroso verso le ragioni più intime del nostro primo essere; quindi, a suo modo, viaggio nel ventre della modernità e sua negazione: «Sono tornato e ti ho trovato / tutta nuova e amica, o Patria! / Sono tornato con un grave carico, / con l'esperienza dell'America in testa – /quella testa che non batte più contro le stelle. / O Italia, o grande stivale, / non buttarmi ancora via a calci!». (*Sebastiano Aglieco*)

Gabriella SICA, *Scrivere in versi. Metrica e poesia*, Il Saggiatore, Milano, 2011.

Torna nei tascabili de Il Saggiatore, con aggiornamenti bibliografici e una minuta revisione dell'intero testo, la terza edizione di *Scrivere in versi. Metrica e poesia* di Gabriella Sica, atipico manuale che già schiere di giovani e di appassionati di poesia hanno letto nel corso dei quindici anni dalla prima uscita. Un libro che vuole ricondurre al centro della riflessione sulla poesia quei valori di antica *humanitas*, con l'obiettivo ambizioso di rendere più umana la metrica: «Questo libro sulla metrica non ha come fine la metrica, ma la persona». *Scrivere in versi* si pone come il tributo pedagogico dell'autrice a quegli studenti che ancora si riuniscono per leggere Dante, e rappresenta un compendio della sua lunga esperienza didattica svolta all'università "La Sapienza". Intento educativo non soltanto tecnico che si apre a una visione inclusiva più ampia. E proprio come un poeta antico, a ogni edizione, consegna il libro nelle mani dei lettori attraverso una lettera, dimostrando con questo gesto di nobile tradizione come non esista cesura tra la poetica di un autore e la sua scrittura teorica. Nella *Lettera sulla poesia, 1995*, incentrata sulla «resistenza estetica» attraverso il recupero di un sapere radicato nella tradizione «postumo e invisibile» in tempi di decostruzionismo della memoria, di mercificazione insensata e dilagare caotico in internet del prodotto 'poesia', Gabriella Sica ci rammenta che quelli della poesia sono reperti vivi che si alimentano nella continuità dello scambio tra antichi e moderni. Nella *Lettera sulla poesia, 2011* sottolinea come i 150 anni dell'Unità d'Italia sono già celebrati dagli oltre otto secoli di poesia, monumento spirituale e miracolo di unificazione nazionale nella «meravigliosa lingua del sì», ma non trascurando di considerare il dibattito più attuale sulle interferenze delle neuroscienze nell'atto creativo e «poetico». «Dopotutto le forme metriche», ci dice la Sica, «sono orme biologiche dell'esperienza poetica nella sua evoluzione, residui concentrati e mirabili del lavoro del poeta che ha fatto poesia con tutti i nervi, le idee, il Dna...». Il sentimento della memoria, il segno di uno stile "familiare" e la drammaticità severa delle "lacrime delle cose", cardini fondanti della sua poetica, tornano in queste pagine nel segno di una lettura "accogliente", frutto di un lungo e accurato lavoro sulla lingua. Come non pensare allora, leggendo questo vero saggio-racconto della poesia italiana, alle *Poesie familiari* e al loro portato di immagini e di lessico rimosso della grande civiltà contadina estinta e delle più nuove estinzioni delle famiglie oppure al suo ultimo libro *Emily e le Altre*, dove la narrazione procede, attraverso una «struttura a mosaico o a rete invisibile e simultanea».

La metrica è dunque memoria da custodire nella circolarità di incontri, nelle inesauribili possibilità di interferenze tra poeti lontani che «si riconoscono e diventano contemporanei attraverso passaggi sotterranei di sonetto in sonetto, rilanciando un verso e una forma metrica, sintesi di fugacità e permanenza...». (*Letizia Leone*)

Aky VETERE, *L'alchimia della parola. Un viaggio nella mistica e nella poesia d'amore tra Oriente Islamico e Occidente Cristiano*, La Vita Felice, Milano, 2012.

Poesia, Filosofia, Antropologia, Teologia, Mistica: il libro di Aky Vetere è un insieme di anelli aperti, ognuno dei quali interagisce con gli altri superando ogni limite settoriale. Le riflessioni collegano testi appartenenti a diverse discipline ed epoche storiche, unite però da un discorso organico su due tematiche principali: gli scambi del pensiero filosofico tra Oriente Islamico e Occidente Cristiano e la componente alchemica all'interno della parola poetica, nella quale si fondono istanze materiche e metafisiche. Gli anelli aperti si allargano poi da un capitolo all'altro ed estendono il loro raggio nel comune elemento della cultura considerata come spazio aperto. Anche l'immagine iniziale, ripresa da un testo del filosofo, mistico e poeta arabo Ibn al Arabi, suggerisce lo spirito e il metodo per inoltrarsi nella conoscenza: «...l'uomo dotato di comprensione più sottile, il tuffatore che pesca le perle della saggezza, sa indicare per quale ragione una Verità divina si è vestita di quella forma terrena [...] giungendo così alla consapevolezza inaccessibile a quelli che non hanno questo genere di conoscenza.» Nella nota introduttiva Gabriela Fantato sottolinea nel lavoro di Vetere «la centralità dell'arte e della poesia in particolare come vie maestre per la crescita interiore dell'individuo e per la creazione della civiltà». Infatti, proprio come il pescatore di perle, l'autore parte dal rapporto tra umano e divino e tra fede e sentimento morale per giungere alla consapevolezza e alla conoscenza assolute. All'interno del rapporto tra Oriente e Occidente un ruolo specifico viene assegnato alla cultura dell'Islam andaluso, le cui forme di poesia, che risentono dei modelli della poesia classica mediorientale, hanno influenzato la successiva poesia europea attraverso l'incontro tra la poesia araba e la lingua d'oc. All'interno di questo quadro generale uno dei capitoli è dedicato all'influsso della dottrina averroista su Dante Alighieri, che nel *Convivio* e nella *Commedia* inserisce la poesia in un piano di riflessione esegetica della teologia. Una cultura mediatrice tra manifesto ed occulto è rintracciabile poi in Francesco d'Assisi, nel *Cantico di Frate Sole*. E Vetere considera anche l'Umanesimo come confronto fra la civiltà classico-medievale e islamica, arrivando successivamente, nel capitolo *L'incontro con la parola*, a occuparsi di Leopardi per esemplificare il rapporto tra senso letterario e senso allegorico, e, infine, all'Alchimia nella parola poetica, fino a riapprodare in superficie nel capitolo conclusivo, ambientato nel Sud della Francia e dedicato al rapporto tra Eros e Thanatos in Van Gogh. (*Luigi Cannillo*)

DIREZIONE DEL PROGETTO

Mauro Ferrari

DIREZIONE

Gabriela Fantato

Giancarlo Pontiggia

Salvatore Ritrovato

€ 20,00

In copertina:
foto di Antonella Ronzulli

ISSN 2281-065X

ISBN 978-88-6679-120-1



9 788866 791201