

PUNTO

ALMANACCO DELLA POESIA ITALIANA

1 – 2011

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 978-88-960209-90-6

PUNTO

ALMANACCO DELLA POESIA ITALIANA

DIREZIONE DEL PROGETTO

Mauro Ferrari

DIREZIONE

Gabriela Fantato
Giancarlo Pontiggia
Salvatore Ritrovato

COLLABORATORI

Sebastiano Aglieco, Luca Ariano, Luca Benassi, Roberta Bertozzi, Donatella Bisutti, Alessandro Carrera, Daniele Ciacci, Domenico Cipriano, Manuel Cohen, Tommaso Di Dio, Daniele Di Lorenzi, Nelvia Di Monte, Donato Di Stasi, Umberto Fiori, António Fournier, Mario Fresa, Guido Mattia Gallerani, Stefano Guglielmin, Gianfranco Lauretano, Giorgio Linguaglossa, Davide Luglio, Francesco Macciò, Dante Maffia, Stefano Maldini, Massimo Morasso, Ivano Mugnaini, Adriano Napoli, Giampiero Neri, Francesca Nicosi, Alessandra Paganardi, Elio Pecora, Daniele Piccini, Antonella Pizzo, Fabio Pusterla, Silvio Ramat, Jean Robaey, Ottavio Rossani, Tiziano Salari, Andrea Sirotti, Emanuele Spano, Sarah Tardino, Nicola Vacca, Matteo Veronesi, Aky Vetere

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

MAURO FERRARI (Novi Ligure 1959) ha diretto fino al 2008 il semestrale di cultura letteraria *La clessidra*, da lui fondato nel 1995, ed è direttore editoriale di puntoacapo Editrice. Ha pubblicato le raccolte poetiche: *Forme* (Genesi, Torino, 1989); *Al fondo delle cose* (Novi Ligure 1996); *Nel crescere del tempo* (con l'artista valdostano Marco Jaccond, I quaderni del circolo degli artisti, Faenza, 2003); *Il bene della vista* (Novi Ligure, 2006, che raccoglie anche la precedente plaquette). Ha pubblicato riflessioni di poetica, *Poesia come gesto. Appunti di poetica* (Novi Ligure, 1999), ora confluiti con altri saggi in *Civiltà della poesia* (puntoacapo, Novi Ligure, 2008). Con Alberto Cappi ha curato *L'occhio e il cuore. Poeti degli anni 90*, Sometti, Mantova, 2000; ha collaborato alla silloge critica *Sotto la superficie. Letture di poeti italiani contemporanei* (Bocca, Milano, 2004).

GABRIELA FANTATO, poetessa, critica, saggista. Raccolte poetiche: *A distanze minime*, in "Almanacco de Lo Specchio" (Mondadori, 2009); *Codice terrestre* (La Vita Felice, Milano, 2008); *il tempo dovuto, poesie 1996-2005* (editoria&spettacolo, 2005); *Northern Geography*, trad. E. Di Pasquale (Gradiva Publications, New York, 2002); *Moltitudine*, in *Settimo Quaderno di Poesia Italiana*, a cura di F. Buffoni (Marcos y Marcos, 2001); *Enigma* (DIALOGolibri, 2000) e *Fugando* (Book editore, 1996). In uscita *The form of life*, trad. E. Di Pasquale (Chelsea Edition, New York, 2011). Ha curato con L. Cannillo *La Biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani* (Novi Ligure, 2006). Dirige la rivista di poesia, arte e filosofia *La Mosca di Milano*. Per il teatro ha scritto i libretti in versi: *Messer Lievesogno e la Porta Chiusa*; *La bella Melusina*; *L'elefante di Annibale*; *Enigma* e *Ghost Cafè* andati in scena nei maggiori teatri italiani.

GIANCARLO PONTIGGIA ha pubblicato due raccolte poetiche (*Con parole remote*, Guanda 1998; *Bosco del tempo*, Guanda 2005), due volumi di saggi (*Contro il Romanticismo. Esercizi di resistenza e di passione*, Medusa 2002; *Selve letterarie*, Moretti & Vitali 2006) e un testo teatrale (*Stazioni*, Nuova Editrice Magenta 2010). Traduce dal francese (Sade, Céline, Mallarmé, Valéry, Supervielle, Bonnefoy) e dalle lingue classiche (Pindaro, Sallustio, Rutilio Namaziano, *Disticha Catonis*). È redattore di diverse riviste, fra cui *Poesia*, e critico letterario per il quotidiano nazionale *Avvenire*. Vive a Milano.

SALVATORE RITROVATO (1967) ha pubblicato le raccolte di versi *Quanta vita* (Book, 1997), *Via della pesa* (Book, 2003), *Come chi non torna* (Raffaelli, 2008); alcune plaquettes di traduzioni e imitazioni, *Asclepiade* (Levante, 2000), *Prévert* (Cartotecnica veneziana, 2002); e il libretto in e-book *Dedo* («Quaderni di RebStein», XIV, 2009) sulla vita di Modigliani, per musiche di Delilah Gutman. Ha curato l'antologia tematica *Dentro il paesaggio. Poeti e natura* (Archinto, 2006) e pubblicato *La differenza della poesia* (puntoacapo, 2009), in cui raccoglie diversi suoi interventi di critica militante; in corso di stampa è *Piccole patrie. Il Gargano e altri sud letterari* (Stilos). Collabora e scrive per giornali e riviste (*Ali, Alias, Atelier, clandestino, Corriere del Sud, incroci, l'Attacco, Poesia, Semicerchio*, ecc.) e per web-magazine. Insegna Letteratura Italiana all'Università di Urbino, dove vive.

GLI AUTORI A CHI LEGGE

Ancora una pubblicazione dedicata alla poesia: ce n'era bisogno?

Dovessimo rispondere ai nostri umori privati, diremmo di no: di poesie, nel mondo, ne girano anche troppe; e spazi dove pubblicarle, in fondo, non mancano. E poi – minaccioso fantasma che aleggia su chiunque scriva con un minimo di consapevolezza (storica e morale) – c'è che il mondo nel quale viviamo non sembra fatto per la poesia. Per la poesia, almeno, come la intendiamo noi: un linguaggio di libertà, di utopia e di bellezza, che nutre la forza dell'immaginazione e dell'avventura, e sostiene le grandi domande dell'uomo, senza dimenticare il sentimento del limite, che è nel cuore di ogni verso come una innata, fantastica tensione al dialogo. Una Poesia che il lettore possa sentire e riconoscere come sua, in quanto dice qualcosa di più grande dei poeti stessi che la scrivono.

La poesia si esercita, da anni, a sostenere una sua battaglia silenziosa, una sua severa resistenza alla baraonda dei sistri inquietanti e stordenti della società mediatica. Si può dire che essa preferisca il silenzio allo sfarfallio abbagliante delle immagini. Perché, senza silenzio, non c'è ascolto, ma soltanto animosità, rancore, ripicca, e magari la presunzione di essere depositari della verità. Intendiamoci: anche nel Novecento, nel “secolo del rumore” (com'è stato di recente battezzato), i poeti hanno amato il silenzio. Ma si trattava di un silenzio che li accompagnava, che li difendeva, prefigurando un mondo in cui la parola era a fondamento del sapere e delle relazioni fra gli uomini, in grado di dire qualcosa di autentico e di meditato. Lo scenario è cambiato radicalmente, e sono diverse le ragioni per cui i poeti appaiono da troppo tempo incerti, sospesi dinanzi al bivio che si spalanca dinanzi a loro (continuare a credere nella forza conoscitiva, immaginosa e insieme morale, di un verso o perdersi nei trucchetti che i tempi nuovi ci richiedono). Non saremo noi a dire cosa fare, semmai qual è il lettore che ci augureremmo di trovare con questo nuovo annuario: un lettore attento, critico, generoso, che continui ad aver voglia di pensare, di sentire, di fare scoperte, di distinguere tra le pieghe dell'irrazionalismo e ciò che invece costituisce il movimento segreto, realmente nutritivo, dell'anima: un lettore che trovi in queste pagine una sosta lungo il cammino verso una meta necessaria, e si misuri con la nostra storia, con le nostre inquietudini. Ci conforta sapere che poeti e lettori così non sono pochi: sono soltanto nascosti, resi come invisibili nel tam tam della vita contemporanea, che non ama il bianco e nero della parola essenziale, limpida, esatta.

Conosciamo le condizioni e le peculiarità del mercato editoriale nel suo complesso; e sappiamo come non sia facile per un editore promuovere poesia, in un momento in cui persino libri di valore e autori già consacrati faticano ad ottenere la giusta considerazione. Ma proprio per questo, ci verrebbe da dire, abbiamo scelto e tentato di avviare con PUNTO un lavoro che desse conto di ciò che viene pubblicato oggi in Italia, evitando ogni forma di ideologismo e valorizzando la “qualità”. La qualità è un principio non descrivibile, teoricamente non dimostrabile, mutevole come tutto ciò che è umano, che però, sul piano etico, niente può sostituire.

Convinti che non dovessimo fermarci a una pura mappatura del presente (così come ci viene restituito nell'ampio spazio concesso alle recensioni), abbiamo ritenuto utile indagare anche il nostro passato più prossimo: autori, libri, poetiche, tendenze, panorami internazionali, e altro ancora che di volta in volta ci paia indispensabile per comprendere quello che si definisce come "Fare poesia". Abbiamo iniziato spinti da un impulso quasi immediato, forse ingenuo, cercando di allontanare le ombre di un presente che ci inquieta, sostenuti dal pensiero di una storia più lunga con cui occorre confrontarsi. Una storia che continua in fondo a dirci che la poesia è un "Alibi" (questo il titolo dell'ultima sezione), cioè un altrove, ineliminabile per l'uomo, e che senza poesia, l'immaginario umano sarebbe ben povero, la vita stessa meno consapevole delle sue responsabilità, forse meno felice.

INDICE

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

I – IL PUNTO

I LIBRI DI POESIA	10
I LIBRI DI SAGGISTICA	69

II – FARE POESIA

WORK IN PROGRESS

Il tragico non può fare a meno della luce

Gabriela Fantato dialoga con Milo De Angelis a proposito di <i>Quell'andarsene nel buio dei cortili</i> (Mondadori, Milano, 2010)	86
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

La forma del pensiero è l'amore

Giancarlo Pontiggia dialoga con Gianfranco Lauretano a proposito della raccolta <i>Di una notte morente</i> , di prossima pubblicazione	90
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

FOCUS

Alessandro Carrera, <i>Della filosofia poetica</i>	95
Gabriela Fantato, <i>Esiste una poesia delle donne?</i>	108
Fabio Pusterla, <i>Sulla poesia di Francesco Scarabicchi</i>	115

AUTOANTOLOGIA

Giampiero Neri	119
Elio Pecora	124

NOTE A MARGINE

Umberto Fiori	131
Daniele Piccini	135
Silvio Ramat	137

SCAFFALI ALTI

Stefano Maldini, <i>Tolmino Baldassari: la natura gentile della poesia</i>	141
Daniele Ciacci, Per una lettura di <i>Luciano Erba</i>	145
Nelvia Di Monte, « <i>Na lénghe a ffluocbe</i> »: <i>la magmatica poesia di Assunta Finiguerra</i>	148
Salvatore Ritrovato, <i>Una «poesia molto quotidiana». Appunti su Sanguineti</i>	152

III - ALIBI

L'INEDITO

Rosita Copioli	159
Riccardo Emmolo	161
Anna Maria Farabbi	164
Andrea Gibellini	166
Stefano Raimondi	169
Filippo Ravizza	172

OLTRE CONFINE

« <i>Un boccone fantastico della notte</i> »: <i>il nettunismo onirico di Edmundo de Bettencourt</i> a cura di António Fournier e Donatella Bisutti	177
Jan Hendrik Leopold, <i>Cheope</i> , a cura di Jean Robaey	188
Dubravko Pušek, <i>Erbario</i>	201

I – IL PUNTO

I LIBRI DI POESIA

Sebastiano AGLIECO, *Nella storia*, Aisara, Cagliari, 2009.

Di questo libricino mi impressiona prima di ogni cosa l'immagine di copertina di Marina Girardi. Rappresenta un uomo anziano e curvo, un lavoratore, un artigiano che indossa una gonna, o meglio un camice da lavoro, un grembiule, un camiciotto color terra. Quest'uomo ha nelle mani un coltello con il quale taglia qualcosa che sembra un pane ma che ha il colore delle zolle di terra; che sia parola-segno, che sia parola-seme, a qualcosa porterà. La raccolta inizia con il *Poema per una terra*, e la terra in questione è la terra d'origine di Aglieco, la Sicilia, ma potrebbe essere la terra d'origine di ciascuno di noi. Ognuno di noi *ha* dei volti dimenticati. Sono volti che non vediamo più, che crediamo di aver dimenticato ma che sono sempre contenuti dentro noi. Ci sono nomi che abbiamo pronunciato nel passato e che ora non pronunciamo più, ma nulla si perde e l'appartenenza resta. Così la raccolta si protende verso un altrove, *Oriente prossimo venturo*, poesie che, come dice lo stesso autore nelle note: «sono state scritte ai tempi della guerra nella ex Jugoslavia». E di poesie tragiche infatti si tratta, del dolore e del sangue versato, dei fratelli uccisi e di bambini trucidati come agnelli. E se l'appartenenza ad una terra matrigna, immutabile come la Sicilia, incapace di trattenere i propri figli costringendoli alla diaspora, se questa appartenenza è stata causa di una nostalgia, quasi di un dolore malinconico, tutto sommato, contenibile, qui, invece, c'è assoluta vergogna («io mi vergogno / d'essere appartenuto a questa razza»), ed è incontenibile, come è incontenibile la visione degli orrori della guerra: «E se tu eri la mia donna / adesso sei un ginepraio funesto / e i miei occhi non ti possono contenere». C'è la terra e c'è la storia, e siamo tutti *Nella storia*, che è anche il titolo della terza parte della raccolta e dell'intero libro. Apparteniamo tutti alla storia, e alla parola: *sì, eccomi sono qui*, e il *sì* deve essere incondizionato. Appartenere è radicarsi, è togliere, dire *sì* alla storia è dire *sì* alla poesia. La poesia di Aglieco turba per profondità e leggerezza come quando la terra è rivoltata e le zolle prendono aria e camminando ci affondiamo i piedi dentro. Tuttavia non ci sporchiamo, perché la terra, ricca dell'humus che si è formato in secoli e secoli da materiale vivo andato in decomposizione, è soffice, è pulita, è sincera, è vera, è viva, come i versi di questo poeta, cedevoli, sussurrati, mai fuori le righe, mai gridati, sempre composti.

Antonella Pizzo

Lino ANGIULI, *L'appello della mano*, Aragno, Torino, 2010.

L'appello della mano, l'ultimo lavoro letterario di Lino Angiuli, è un manifesto poetico, e insieme morale e religioso. Angiuli elabora il suo messaggio senza la minima concessione alla retorica tradizionale, senza assecondare nessun *cliché*, usando sempre l'ironia come strumento comunicativo privilegiato. Se questi elementi sono una costante nell'opera del poeta di Valenzano, sorprende, in quest'ultima silloge, una tensione etica insperata per qualsiasi lettore che si cimenti e confronti con la poesia degli ultimi anni. Lungi dal

soffermarsi sulle miserie della contemporaneità, e senza alcun indugio nel privato, Angiuli tiene fermo il baricentro su una *concezione collettiva* dell'esistenza. Ne risulta un'«unione carnale e insieme spirituale» tra gli uomini, le stagioni, il mare, il *Creato* intero, in cui l'autenticità è «intravedere il firmamento / buttarsi addosso a un lenzuolo di terra / per il forte desiderio d'accasarsi con l'argilla». Anche la morte smette di essere uno spartiacque («vivi o morti che differenza fa?»). Nel *panteismo* angiuliano, la materia si personalizza fino a spiritualizzarsi («è una vita che mi giro di qui e di lì senza accorgermi / che tu stai dentro una boccata d'aria come a casa tua»). Con maggiore evidenza rispetto alle raccolte precedenti, la silloge è incastonata in una struttura formale che rende omogeneo il discorso letterario, colonna portante di quello etico. Tale tensione tocca l'apice nelle «orazioni settimanali» della seconda sezione, dove leggiamo una dichiarazione programmatica: «Intanto io mi darò da fare per rispolverare una ad una / quelle invisibili parole da voi depositate nei saecula / saeculorum dentro l'umido cavo dell'orecchio buono / parole scasate dal vocabolario dove abitiamo adesso». Angiuli è un poeta che ha qualcosa da dire, e lo dice senza artifici, elaborando un *umanesimo moderno*, scevro da atteggiamenti nostalgici. Stavolta non usa il suo dialetto, ma sviluppa un parlato basso, quotidiano, frutto di contaminazioni lessicali e sintattiche, ibridato dal dialetto (verbi come *screscere*, *acquacquagliare*, *scarvottare*, *scassare*, *trapanare*, *sdivacare*, *abbottare*, *scimunire*, *stipare*, *arricareare*, o aggettivi e sostantivi come *tiraturò*, *quantiera*, *arruzzinìto*, *abituro*, *zocche*, *lastro*, per citarne alcuni). Mai come ne *L'appello della mano* il senso diviene esplicito, manifestato senza esitazioni, e si capisce come ci sia una corrispondenza stretta tra significante e significato: così come il poeta abbatte qualsiasi barriera linguistica («Tutto quello che volete ma non venitemi / a dire che giuseppe vale più di yusef / solo perché è spuntato qui anziché lì»), lasciando intendere un superamento delle divisioni culturali («mi pento e mi dolgo nella tua lingua se necessario»), allo stesso modo la sua poesia si fa testamento esistenziale e sociologico della memoria, degli affetti, fondato su una *pietas* non cristiana, ma squisitamente umana e universale, perché «adesso che il nespolo d'inverno non si usa più / dobbiamo rappezzarlo noi e ripiantarlo insieme».

Vito Russo

Cristina ANNINO, *Magnificat. Poesie 1969-20097*, a cura di L. Benassi, nota critica di S. Guglielmin, puntoacapo, Novi Ligure, 2010.

Fra le voci più persuasive del teatro attuale della poesia, Cristina Annino lavora ferocemente e pazientemente con i segni dell'esistenza e della realtà; opera di taglio con contrazioni, cesure, anacoluti, rigenera le frasi idiomatiche, rende unici persino i pleonasmii. Parte sempre da una discorsività di basso livello, subitamente elevata al rango estetico, in virtù di un'energia scrittoria che si avvale di un'enorme e originale quantità di catene semantiche e metonimiche. Approda con questo volume a una meritata sinossi della sua quarantennale devozione alle muse e alle furie della poesia: *Magnificat* offre uno scecheraggio convulso di surrealismo, espressionismo e pseudoermetismo. Trattene

molti significati dentro un multiverso poetico implica una *scrittura geologica*, una compresenza di strati semantici, un accumulo di stati d'animo che pulsano sopra e sotto la pelle delle pagine e che rinviano a un analogo movimento tensivo all'interno degli eventi ruvidamente rappresentati. Lo studioso, qui scrivente, asserisce il carattere poroso di *Magnificat*, che assorbe umori e timori della nostra condizione antropologica e sociale, restituita in forma di diario anticanonico per la dissimmetria dei moti psichici, per l'arbitrarietà delle reazioni ai vari accadimenti e per le strane messe a fuoco. Indossata la maschera del *fool*, Cristina Annino dà di piglio a fustigare e inveire, a cacciare urlacci e a sibilar sapide riflessioni: ogni volta che apre il sipario per mettere in scena il suo spettacolo, crea disorientamento, non solo per gli schiocchi di frusta contro le comode poltrone delle prime e seconde file di dormienti, ma soprattutto per le invenzioni, per la visionarietà, per lo scambio di ruoli tra il bene e il male. Negli otto capitoli di *Magnificat*, fin dal titolo, neghittosamente iperironico, il mondo si rovescia: è il trionfo rabelaisiano del carnevale recalcitrante alle norme impantananti. L'altro rovesciamento riguarda la scelta espressiva: scritto per frammenti, *Magnificat* si legge come un romanzo in versi, una sorta di poema fluviale, in cui però risulta assente qualsiasi struttura lineare, poiché le continue interruzioni sintattiche e le sovrapposizioni distorte mirano a dare l'idea di simultaneità (*entrelacement*). Senza un particolare centro tematico, senza un asse temporale fisso, senza nemmeno un plausibile ordine logico, i testi di Cristina Annino reagiscono alla distruzione dell'individuo, causata dalla melmosa massificazione contemporanea, per questo moltiplicano la forza del soggetto, non a caso maschilizzandolo, così che all'io crepuscolare e malaticcio, viene sostituito un eteronimo virile, antieroico, antipatico, una contro apologia di se stessa in forma di Altro. Messo al riparo l'umano dalla cancrena del nichilismo, l'autrice può impegnare la sua scrittura a un massimo di impersonalità e di oggettività per riaffermare nuovi valori, nuove tensioni etiche, capaci di rifondare il senso della collettività, ritrovando la dispersa rete sociale. Da *Non me lo dire, non posso crederci* del 1969, passando per *Ritratto di un amico paziente* (1977), *Il cane dei miracoli* (1980), *L'udito cronico* (1984), *Madrid* (1987), fino a giungere alle prove mature di *Gemello carnivoro* (2002), *Casa d'Aquila* (2008) e *Magnificat* (2009), il *werk* anniniano se ne vola alle nostre menti con la sua leggerezza gravida: si tratta di un capolavoro di prospettivismo lucido, di un progetto poetico il meno metafisico e consolatorio possibile.

Donato Di Stasi

Luca ARIANO, *Contratto a termine*, Farepoesia, Pavia, 2010.

L'impressione della gente comune è di un paese in affanno. Non vi è solo una crisi economica che divora stabilmente posti di lavoro, diritti, speranze, e desideri; vi è l'idea di una precarietà, che prima che essere una forma di utilizzo del fattore lavoro, è un'assenza di idee, prospettive, innovazione. Luca Ariano sembra guardare tutto questo con una lucidità poetica e narrativa disarmanti, opponendo alla precarietà della devastazione momentanea, il passo lungo e lunghissimo di un romanzo in versi, del quale "contratto a termine" costituisce un capitolo, pubblicato da Farepoesia nel 2010.

Un libro, scomodo, scomodissimo, che però inchioda alla pagina il lettore con una folla di luoghi e personaggi, riuscendo a narrare attraverso sequenze e squarci liricamente tesi. Francesco Marotta, nella prefazione, parla di «poesia di recupero e testimonianza»; lo è in prima battuta attraverso una radicalizzazione dello spirito e dei suoi rapporti con il reale in un luogo, che sembra opporsi alla sistematica, pulviscolare “deteritorializzazione” del linguaggio nel mondo delle merci e della rete globale: «Di cancelli serrati, di ciminiere / spente – ma senza viaggiare / troppo lontano: per sentire / il sapore delle zanzare sulla pelle/ e il calore umido del riso. / [...] / Non si sono incrociate le finestre / e ti porti sulla Via Emilia una lunga / discussione da film, / col nome uscito da un cartone,/ un aria di neve che domani/ impasterà le strade». Vi è in questo inquadrare preciso dei personaggi, Enrico, Emilio, Teresa, fra strade, cascine, taverne, nebbia e panorami dell’Emilia, un recupero della tradizione letteraria del Novecento, non esente da una carica civile (i riferimenti alla Resistenza e ai Partigiani) che si risolve in una «scrittura animata da una profonda ragione etica» (Marotta). Tale prospettiva etica si sostanzia in una capacità di ascolto dell’altro, attraverso una mappa interiore di quei barbagli di umanità che riescono a balenare nel nero dell’instabilità dei rapporti: l’altro è «un contadino che raccoglie i suoi coppì», dopo «la tromba d’aria dell’altra sera», oppure l’Enrico che «con qualche sua paura / [...] / scende con una canna di fortuna, / rubata davanti a un cassonetto / tra carruggi smalatati di sole e bagnati di fiori, / dopo una sera d’amore di sabbia: / lo sa che domani lui odorerà il muschio della notte, / cercato da una vita per il suo presepe». Ariano ci ricorda la precarietà del tempo, delle stagioni, delle relazioni umane affidate ad accordi instabili e temporanei. Il popolo si è trasformato in massa, reificato e calcificato all’interno di un palcoscenico sempre più sguarnito di emozioni, fatto di false partenze e valige da preparare, inverando quelle profezie di Pier Paolo Pasolini delle quali Ariano è tutt’altro che muto testimone: «trent’anni dopo non puoi non pensare / a quel cuore scoppiato, spappolato fegato / nella cassa schiacciata, / negli istanti fracassati del corsaro/ all’Idroscalo di Ostia».

Luca Benassi

Franco ARMINIO, *Cartoline dai morti*, Nottetempo, Roma, 2010.

Nell’opera di Franco Arminio si riconoscono due linee che si intrecciano e si sostengono a vicenda: quella della ‘paesologia’ che ha raggiunto, per ora, il suo culmine in *Vento forte tra Lacedonia e Candela* (2008), e quella malinconica, anzi “ipocondriaca” della malattia dell’esistenza, quale si era compiutamente affacciata in *Circo dell’ipocondria* (2007). Mi pare che *Cartoline dai morti* di Franco Arminio costituisca un ritorno importante a questa seconda linea, echeggiando, in una sequenza di voci moltiplicate, l’apertura de il *Circo dell’ipocondria*, l’*Intervista a un morto di nome Arminio*. Ma non si tratta di interviste, e non siamo di fronte a versi, racconti, aforismi. Queste 128 “cartoline” – titolo che mi ha immediatamente richiamato le *Cartoline dall’aldiqua* (2004) di Lino Angiuli – restituiscono, in un disegno incalzante, l’accidentalità del ‘passaggio’ terreno, la sua assurdità: soste ed episodi contrassegnano un viaggio privo di un piano, che rimette

in scena storie concluse, assorbite dal nulla e dall'oblio, concisamente riassunte in brandelli irrecuperabili di esistenza. Come in *Spoon River* a parlare in questo libro sono gli assenti, i trapassati, ma a differenza del capolavoro americano questo libro rinuncia all'energia narrativa delle singole vite rievocate, non ricostruisce nomi e identità, anzi si frammenta in flash inquietanti, paradossali, che mettono fine all'esistenza e al suo racconto *a posteriori*, insomma rinunciano all'autonecrologio. Chi va "di là" porta con sé un bagaglio tipico di esperienze, e a noi rimanda, da quell'Erebo, una cartolina in cui ha fissato un gesto, una parola, un oggetto, un segno, un semplice foto- o fonogramma della propria vita (*bios*), qualcosa di necessario, anche se incapace di descriverci il senso complessivo del film, la sua vera vita (*zoe*): «Qui la fine della primavera e la fine dell'inverno sono più o meno la stessa cosa. Il segnale sono le prime rose. Ne ho vista una mentre mi portavano nell'ambulanza. Ho chiuso gli occhi pensando a questa rosa mentre davanti l'autista e l'infermiera parlavano di un ristorante nuovo dove ti fanno abbuffare e si spende pochissimo». L'istanza profonda del libro è il tentativo di recuperare l'incognita della vita di fronte alla devastante coscienza della propria morte; ma si tratta di un'incognita per equazioni esistenziali irrisolvibili. Anche dall'angolo estremo della morte – sembra dirci il libro di Arminio – è difficile ricucire il tessuto esistenziale nel quale la memoria delle singole vite appaiono disciolte nel ciclo eterno della Vita, e del quale perdiamo, giorno dopo giorno, il disegno. Le finestre dell'aldilà, dal quale i nostri morti ci guardano e ci parlano, sono anguste e buie, quasi delle feritoie, che consentono una visione a lampi lancinanti del vissuto, dove il non-senso conta più dell'impatto emotivo, anzi viene persino il sospetto – ed è il messaggio più doloroso – che la rimozione sociale della morte, la sua virtualizzazione mediatica, comporti a sua volta, nelle diverse esperienze, la rimozione stessa della vita.

Salvatore Ritrovato

Pier Luigi BACCHINI, *Canti territoriali*, Mondadori, Milano, 2009.

Le opere della piena maturità di Bacchini sono contraddistinte da un equilibrio sorprendente tra pienezza della visione poetica e precisione scientifica. La fusione ad alta temperatura raggiunta da queste due componenti ne rappresenta ormai il marchio di fabbrica peculiare, come testimoniano anche questi ultimi *Canti territoriali*, che ponendosi sulla scia dei libri precedenti ne riprendono e approfondiscono le fondamentali linee di ricerca, tematiche ed espressive. La natura, come un immenso palinsesto, rivela tutti gli strati, le "sottoscritture", anche le più profonde, di una storia in costante evoluzione, su cui la divinità, con il concorso dell'ingegno umano (si veda a tal proposito nella presente raccolta l'allegoria dell'uomo-giardiniere sfuggito agli uffici per trasportare escrementi nei vasi di fiori), continua incessantemente a imprimere i segni del suo progetto di creazione in eterno divenire. Pertanto nell'occhio fisso del *cinghiale* «vi sono stati mondi», tracce ancora visibili di «universi sprofondati. Diverse / fertilità, / dimensioni. Ben prima di questa, / che le primordiali ascendenze nel mare, / e lo sguardo viscido dei padri». Sulla pagina di Bacchini la ricerca empedoclea di una forma capace di contenere in sé

un'immagine chiara e lucida del mondo naturale, scavalcando i confini angusti dell'erudizione, si incontra felicemente con la concretezza empirica e la solennità di uno stile che si fa strumento al contempo di ragione e poesia, rifiutando ogni tentazione mitica o panica. Le due fondamentali modalità espressive adottate dal poeta anche in questo libro, si rispecchiano alternando alla composizione di testi nucleari (*Rimandi; Scoperta*, ad esempio, capaci di condensare in immagini-sentenze la percezione dinamica dell'universo) l'esuberanza stilistica e i processi di accumulazione verbale, di ascendenza poundiana, dei poemetti che si estendono in ampiezza nella pagina (si osservi, nella sua esemplarità, l'inaugurale *Mappe dei voli*), quasi simulando nel loro dinamismo espressivo la vitalità drammatica di una materia colta nel suo vigore di realtà vivente, che pur rinnovandosi conserva la sua unità, concentrando in sé i domini del vegetale e del vivente, del minerale e dello spirituale. In questo ritmo polarizzato della scrittura, tra contrazione e dilatazione, sembra fissarsi, come in una visione al microscopio, la meccanica elementare di ogni processo evolutivo, restituendone la forma unitaria, che non origina da un processo astrattivo, intellettualistico, ma da un continuo ritorno al sensibile, assecondando ritmi e figure archetipiche che contengono in sé il principio di metamorfosi interna al manifestarsi dei fenomeni.

Adriano Napoli

Corrado BAGNOLI, *In tasca e dentro gli occhi*, Il Foglio Clandestino, Milano, 2009.

Corrado Bagnoli è un poeta con un chiaro progetto di poetica: una parola in grado di parlare all'umano, caricandosi di tutta la forza, la debolezza e la chiarezza delle cose che non hanno nome. Rinominare, dunque. Non secondo un'invenzione immaginativa fine a se stessa, ma con la forza dello sguardo capace di una responsabilità di senso. Se questo tema della responsabilità ha variamente attraversato i dibattiti degli ultimi anni, con approdi anche molto divergenti tra di loro, in questo caso «il poeta cerca il nome delle cose che tocca», semplicemente, come afferma Nicola Vacca a proposito dell'ultimo libro di Bagnoli, *In tasca e dentro gli occhi*, anticipazione di un'opera più vasta. Vincere, insomma, la stanca tendenza tutta novecentesca il cui grande peccato probabilmente, è stato quello di separare il nome dalla sua cosa. «Sapere che non è svanire, questo nuovo / sciogliersi dovunque, che in ogni polvere / che si alza quando muove le gambe stanche / c'è un destino, un posto vicino o lontano/in cui ritorna». La poesia, insomma, è esperienza e incontro: del poeta con la cosa, e del lettore con la cosa stessa che, rinominata dalla parola, rivive nel suo essere *rosa* dotata di senso spirituale. La grammatica del mondo, forse, è esattamente la grammatica della lingua. In questo moderno *correlativo*, può capitare, dunque, che un testo risuoni nella bocca del lettore in assonanza col significato dell'atto creativo: leggere per necessità. Per trovare parole che siano utili alla nostra vita, alle nostre urgenze quotidiane. Perché, dove le azioni non hanno parole, lì giungono le opere d'arte. Dove le parole non hanno azioni, esse rimangono serene, nella condanna a un perfetto silenzio, sorrette, al massimo, dalla stampella di una critica di maniera. «Adesso il nome viene su come una parola dura / da dire ancora». Compito difficile, dunque, che esige chiarezza e forza conoscitiva; ma

anche coscienza delle poetiche che hanno attraversato la parola del secolo appena trascorso; compito teorico, non per ultimo, prima di rimettersi a scrivere e fermare lo sguardo, come per la prima volta, con apparente semplicità, su noi stessi: «Il nome è questo amore che è passato di qui / come per caso – come se fosse possibile il caso – / il buio che si tiene dentro la sua notte di occhi / già più che una promessa appoggiata al fianco».

Sebastiano Aglieco

Fernando BANDINI, *Quattordici poesie*, L'Obliquo, Brescia, 2010.

Simile ad un continente in miniatura, quest'ultimo libro poetico di Fernando Bandini si iscrive entro i confini di un orizzonte memoriale coincidente con il luogo di iniziazione dell'infanzia, che torna ad avverarsi attraverso la scoperta insita, per incanto, nella pronuncia di ogni nome. Nel poemetto *Behemot*, ad esempio, dal sapore montaliano (lo si confronti con *Ricordo di una spiaggia* del grande ligure), la rievocazione di un'avventura infantile coincide con il momento inaugurale di una immaginazione del mondo sotto specie poetica, scontata con l'esperienza della diversità, quando l'inadeguatezza del futuro poeta suggella una volta per sempre la dolorosa frattura con il senso pratico dei suoi amichetti: «Fernando ha nella testa solo sogni e chimere». Per Bandini la presa d'atto traumatica e precoce della perdita di destino è sempre tuttavia bilanciata da un incremento delle potenzialità della parola, che scava le radici di un "altrove" notturno, nel cui dominio sia possibile esercitare una conoscenza del reale ed una possibile autodeterminazione. Così, in *Oscuramento*, il gecko che fa capolino di notte dalle travi della casa materna, mentre fuori imperversa la follia della guerra, distoglie il piccolo Fernando dall'invadenza della Storia, spingendolo nel dominio eccentrico di un "non luogo" in cui il sentimento di lontananza dalla vita, presagio di un fallimento storico ed esistenziale, favorisce la scoperta di un tempo di attesa, fertile d'immaginazione. A scandirne con esattezza il pomeriggio concorrono le risorse e le stratificazioni di una lingua che cresce su se stessa, e in cui, come gli anelli che si sviluppano di anno in anno nel fusto delle piante arboree, gli innesti del dialetto e del latino rivelano i gradi di sviluppo e le trasformazioni che si celano dietro la forma dimessa dell'invisibile evidenza quotidiana. Anche l'inversione del nome della città natale, Vicenza, nel retrogrado *Aznèciv*, contrappone alle topografie dell'apparenza il rovescio di un *noumeno* sul punto di rivelarsi. Una riflessione a tal proposito meritano le immancabili ornitologie; canori *Leitmotiv* variopinti e ossessivi, gli uccelli affollano le stanze poetiche nel tentativo di chiudere, entro il rassicurante spazio perimetrato di gabbie e voliere, gli emblemi di una visione del mondo all'insegna ovidiana del perturbante. Gli uccelli sono i cantori e le sentinelle di una sopravvivenza del sacro nel dominio umano, anche nello sconosciuto paesaggio post-industriale: «Da poco l'Occidente / aggiungeva alla data un altro mille / e sottili Dialettici evocavano / la fine della Storia dopo il crollo / del muro di Berlino. / Ma io sentivo ancora quel mattino / la voce della fata di Cuma che proclama / il ricominciamento del mondo» (*L'invasione dei beccofrusoni*). Ascoltandone il canto non si ottiene l'approdo nella smemoratezza, ma si

varca la soglia oltre la quale la coscienza si affaccia sulla vertigine di una consapevolezza senza speranze: «In quel momento / io che fino ad allora ero rimasto / ininterrottamente bambino diventai / di colpo vecchio. E adesso quel bambino / è dentro, protesta e si lamenta» (*Ballata della metamorfosi*).

Adriano Napoli

Dina BASSO, *Uccallamma*, Le Voci della Luna, Sasso Marconi, 2010.

La poesia di Dina Basso, giovane autrice che scrive nel dialetto della sua città natale, Scordia presso Catania, trae la sua forza da una capacità fuori del comune di dare inusitata vivacità alle esperienze di vita tramite un verso apparentemente spontaneo ma sobrio e controllatissimo pur nelle scelte lessicali basse, in cui splende la forza espressiva tutta colloquiale e concreta della parlata dialettale: «Quando mi guardo i piedi, / so che sono la figlia di Basso, / la nipote della signora Dina, / quella col culo grosso» (p. 17): così ai apre il libro, in un tono difficilmente abbassabile; eppure qui c'è già *in nuce* la poetica della giovane siciliana: l'individuazione del dialetto, certo, ma anche il situarsi in una linea di discendenza (che ha prodotto fra l'altro un poeta come Salvo Basso, zio di Dina), resa visibile da tratti somatici concretissimi e delineati con ironia. Dalla *Bocca dell'anima* – così la resa in lingua del titolo – esce una voce sommessa e monologante sull'intimità del corpo femminile (una *terra d'altri* secondo la dizione di Lea Melandri) ferito da eventi autobiografici contingenti che però riescono ad assurgere ad emblemi di assenze, ferite, soglie non oltrepassabili, mentre la citata corporeità insita nell'uso del dialetto e nella sensibilità della poetessa (che l'ha eletto a strumento artistico) ci fanno partecipi, anche e soprattutto, di una capacità di resistenza agonica, primitiva e tellurica molto raro nella poesia di oggi, e che sconfinava a volte in uno sguardo disincantato e freddo di chi annota le perdite come inevitabili, inscritte nella resistenza di vivere: «Penso ogni giorno alla tua disgrazia / [...] / Poi mi giro e vedo / i libri che voglio leggere, / quelli che devo imparare, / le cose che devo fare, / quelle che devo dire: / e mi viene la forza / di impastare la pasta» (p. 37). *Uccallamma* è, a suo modo, un canzoniere amoroso (o una sovrapposizione di più canzonieri possibili) e, come giustamente annota Manuel Cohen nella *Prefazione*, un «romanzo di formazione in versi per frammenti», in cui è possibile rintracciare una *fabula* che trapassa dalla presenza, goduta sensuosamente, alla perdita e assenza dolorosa dell'amato, mai però offerta in modo patetico, piuttosto trascritta come segni nella carne, come cicatrice visibile di ciò che non c'è più: «E m'attorciglio / cercando le parole per dirti / che di te non mi dimentico, / che le tue scarpe sono sempre lì, / che i tuoi dischi suonano anche per me» (p. 31). Ma la poesia di Dina Basso possiede anche una straordinaria lucidità intellettuale, perché proprio questa è una maniera modernissima di acquisire coscienza di sé, della vita e del dolore; non sono quindi casuali, in questo libro, le frequenti riflessioni sul fare poesia – la vena poetica che si sovrappone a quella sanguigna dell'intenso testo a p. 22 – che dimostrano come il vivere e il fare versi – darsi voce – siano i due lati della stessa medaglia: «mi sono buttata subito nella poesia, / perché mi sembrava / l'unico

modo, / per fare e dire quello che m'ispirava il cuore, / restando in me, / facendomi maestra» (p. 23).

Mauro Ferrari

Marco BELLINI, *Attraverso la tela*, La Vita Felice, Milano, 2010.

Si presentano come costruzioni calme e meditate questi poemetti di Marco Bellini, tutti attraversati da un'aderenza alle cose, con una messa a fuoco dei particolari. Eppure il realismo di Marco Bellini non ha nulla dell'oggettività dello scatto fotografico. C'è sempre un rapporto tra lo spunto iniziale, concretissimo, e la strada della riflessione: nel tempo (diario delle parole) e nello spazio, (la campagna, il microcosmo). *Attraverso la tela* è, infatti, da intendersi come attraversamento della realtà tangibile, illuminata dalle facoltà sensibili e immaginative dell'essere il quale, oltre che piegarsi verso le cose, cerca di spiegarle e intenderle. Questa responsabilità del dire la realtà è la traccia che il poeta lascia sulla pagina come pegno dell'aver visto con attenzione, finanche dell'aver provato a vedere da dentro, *attraverso*. Il poemetto che dà il titolo al libro è dedicato ad Artemisia Gentileschi, a un *riposo* che «non è stato levigato dal marmo»; nel senso di un'arte lontana dal museo, ma ancora viva, scolpita, piuttosto, nello stupore del contemporaneo. Ecco allora la nomina di oggetti semplici: lo spazzolino da denti, i piatti di una cena consumata. *L'osmosi* tra il senso di un'opera *alta* e la corrispondenza con il nostro vivere più semplice, si realizza nell'immagine più forte del testo: «il tovagliolo con le tue iniziali taciute». La presenza della voce occupa, insomma, uno spazio ben definito, ritagliandosi il suo nome nell'enigma di due lettere custodite nelle pieghe delle proprie domande. Questo cercare qualcosa, lentamente, insistentemente, è anche lo stesso percorso di consapevolezza della scrittura, il suo conoscer/si all'inizio, umilmente, agli albori di un cammino di parole: «Anch'io vorrei essere un viaggiatore dell'incanto / il polso è debole nel racconto / ma sono qui».

Sebastiano Aglieco

Remigio BERTOLINO, *Versi scelti. 1976-2009*, puntoacapo Editrice, Novi Ligure 2010.

Questo libro propone una scelta accurata dei versi composti nell'arco di un trentennio abbondante di una delle voci più interessanti degli ultimi anni, una raffinata antologia poetica che abbraccia integralmente la sua opera a partire dagli esordi con l'intensa prosa lirica dedicata alla madre fino alle ultimissime cose e a una nutrita sezione di testi inediti. Quella di Bertolino è una poesia dialettale che sfugge qualsiasi intento vernacolare; la sua lingua, quella di una ristretta comunità nelle montagne del cuneese, è quasi un "idioletto", secondo l'accezione più novecentesca del termine, un codice interiore, pensato come un'alternativa a quella lingua letteraria ufficiale, inflazionata da una

tradizione ingombrante e divenuta sterile. Se il paesaggio, con le sue valli desolate e il profilo austero delle montagne, entra nelle poesie fino a fondersi con le storie dei personaggi, è nelle umili cose della vita quotidiana che si incaglia lo sguardo del poeta, negli oggetti miseri che da presenze inerti ai margini della vita, assurgono a simboli di una condizione: quella dell'uomo disperatamente solo davanti alla cecità del fato. Un inverno perenne attanaglia i personaggi, costretti in una dimensione senza tempo, in un passato indefinito, che sopravvive come un lacerto di memoria collettiva e la neve, che confonde tutto in un grigiore soffocante, preme ai bordi delle case, presagio di una morte silenziosa prossima a venire. Ma non esiste redenzione dentro questa natura appassita che fagocita l'uomo nel ritmo ossessivo delle stagioni, non esiste traccia capace di condurlo fuori da quella gabbia di terra e ghiaccio né palingenesi che possa riscattarlo dal suo destino.

L'insistito uso della prima persona che trasforma il poeta in affabulatore crea un cortocircuito tra il dato autobiografico, sapientemente mimetizzato tra le pieghe della scrittura, e le storie raccontate, e alimenta quella dialettica, destinata a innervare l'intero libro, tra il "particolare" e l'universale. Forse perché Betolino è consapevole che le cose hanno smarrito ogni valenza consolatoria, che la letteratura ha perso la sua capacità mitopoietica e perciò interiorizzare la narrazione, fondere in uno sguardo univoco tutte le dimensioni della realtà, equivale a dividerla, ad offrirla totalmente al lettore.

La poesia di Bertolino rifugge però gli artifici della retorica e rifiuta ogni forma di patetismo: il linguaggio è paratattico, la versificazione frantumata, il lessico parco ed esatto, mentre le parole del poeta si mescolano alle voci fuori campo, riemerse dal vortice della memoria, e ai gesti vuoti di personaggi muti come fantasmi. Quella dimensione narrativa, che si insinua nelle prime raccolte, si sgretolata lentamente fino a tramutarsi in un monologo ossessivo, cadenzato dal ritmo degli inverni e resta la parola nuda, scavata, come le pietre erose dalla neve, a significare da sola tutto il travaglio dell'esistenza umana.

Emanuele Spano

Matteo BONSANTE, *Dismisure*, Manni, Lecce, 2010.

Ho scritto di recente a proposito di Cristina Campo: «Trattare cose universali come questioni personali serve a ricordare un punto nodale, quasi inconcepibile, ormai, per l'Everyman poetante postmoderno: la poesia senza consapevolezza, crescita e intensificazione spirituale è o poesia mediocre, e dunque non-poesia, o ingannevole, come tutto ciò che è inessenziale. Un discorso fondamentalmente autocentrato di cervelli che non possono neanche avvicinare il disegno di una mente, come quella di Vittoria Guerrini e di pochi altri "imperdonabili", che cerca di far coincidere la parola con il suo seme nascosto – *leggendola sempre di nuovo come un ponte, sorta di crocevia spirituale che segna, per testimoniarli, i riti di passaggio di un cammino teso verso le dismisure dell'Oltre*». Matteo Bonsante è uno di questi imperdonabili. E *Dismisure*, come racconta con intensa sottigliezza Stefano Guglielmin in sede di introduzione, e come recita Barberi Squarotti

nella quarta di copertina, è per davvero un raro esempio, oggi, di poesia metafisica. Viviamo in un'epoca complessa, aperta alle (s)ragioni di soggetti morali ed estetici plurali, in cui la poesia ha assunto tutte le forme del possibile, e i versi così sfacciatamente *borderline* che animano questo piccolo, insolito, sapientissimo libro ci ricordano che bisogna continuare a fare anche della poesia mistica, perché (ribaltando i termini del detto di Unamuno) *convergere è convertire*. Fin dal suo primo libro, Bonsante non ha mai avuto paura di innervare la propria scrittura di tensione intellettuale e afflato meditativo e di cantare senza belletti minimalistici affinché la potenza del reale torni a imprigionare i suoi cieli, l'assoluto a trasmutare la sua terra. Tale intenzione, spirituale nella sua natura, poetica nella sua realizzazione, si carica adesso in senso ulteriormente, quasi "eversivamente" emblematico nel tentativo di liberare il nostro mondo sublunare dalla sua presunta dipendenza dall'io. Da sempre la poesia, per il poeta barese, è nostalgia dell'altro mondo, o non è. Che poi l'altro mondo sia anche qui, nei segni del paesaggio e nella vita preumana e divina del mondo creaturale, questo ovviamente non gli sembra discutibile. Le dismisure evocate nel titolo di questa sua ultima raccolta e inseguite in quel territorio di confine in cui il dicibile si scontra/incontra con il paradosso dell'ineffabile, danno conto proprio di questa dialettica: sono "dismisure" che pervadono l'intero sospese in uno spazio di mezzo tra *qui* e *là*, tra tempo ed eternità, tra umano e divino. Prima e perfino al di là degli esiti stilistici, giova rilevare come l'infinito sia la "materia" e la cassa di risonanza di un gesto poetico che punta con rigore e quietà, cogitabonda pervicacia a coltivare l'artigianato della parola come sintesi dell'atto immaginativo. Il che, vale come ulteriore testimonianza di un certo risveglio della poesia onesta, dopo le grandi ubriacature del secondo Novecento.

Massimo Morasso

Franco BUFFONI, *Roma*, Guanda, Parma, 2009.

Nell'ultimo decennio, aperto con *Il profilo del Rosa* (2000), Franco Buffoni licenzia quattro ponderosi volumi di versi che lo impongono definitivamente tra le personalità di punta della migliore poesia europea e tra i riferimenti paradigmatici per le generazioni successive. Sono testi contrassegnati da una specifica vocazione all'opera-libro, piuttosto che a raccolte di versi, in cui l'autore persegue con sconfinamenti e approfondimenti, un particolare disegno, una struttura macrotestuale, di visione e pensiero: laicista, pedagogico e civilmente implicato, nella accezione più libera da *diktat* ideologici o categorie e nei molti addentellati di critica storica e sociale, che legge o lega nodi e snodi di vicende personali o marginali alla grande Storia, coniugando *sermo merus* e lingua colta, l'eredità lombarda di *understatement* a una raffinata educazione letteraria e alla memoria del Grande Stile: o spolverando una formula suggestiva, potremmo considerarle *opere-mondo*, per la duttilità della lingua congrua a rappresentare con ampiezza di spettro, scenari divaricati, per la polisemia dei testi, la capacità di elencazione e nominazione, o il ricorso a uno *stream of consciousness* del soggetto lirico e dell'interiorità che si confronta con la contemporaneità e il passato. *Roma* deriva, e in parte riprende, le premesse da due

grandi coordinate o costole: da *Noi e loro* (2008), almeno per quanto attiene la particolare osservazione della città, vie e piazze frequentate da un contemporaneo *ladro di sguardi*, e annotate in un personalissimo *Cahier de voleur* genetiano, unitamente all'attenzione dedicata a una umanità colta nei suoi tratti marginali o feriali: versi e luoghi pullulanti di extracomunitari, emarginati, diversi, ai quali l'organizzazione della città sembra aver destinato «tasche di degrado», periferici «terreni di risulta» o, nella migliore delle ipotesi, «case con pareti sottili». Il motivo baudelairiano della passeggiata, un flusso deambulatorio pasoliniano, «Dai nuovi percorsi integrati / Bus-tram-metro-qualche passo a piedi», si coniuga all'osservazione 'morale' della vita cittadina tesa a cogliere fili o nessi tra passato e presente, nella congerie di stili architettonici ed epoche, nella rilettura sociale dell'arte e della città pontificia, nel *melting pot* di lingue, religioni, etnie. L'altra coordinata, appunto, sembra derivare direttamente da *Guerra* (2005), dalla lettura storico-politico-antropologica dei rapporti di forza stabiliti nei millenni e nella lotta per i diritti negati. Lo sguardo di Buffoni si stratifica e archeologizza tra le molte emergenze del passato nel presente (nella lezione di Sereni), nella replicazione-amplificazione spaziale e topografica, sovrapponendo piani culturali, storici, sociali, in colate di versi che procedono per dilatazione polimetrica, ancorandosi ai nessi della poesia: versi-frasi monorematiche, raramente e strategicamente *enjambées*, versi liberi dalla metrica raffinata, legati da catene di suoni (allitterazioni, assonanze, rimalmezzo e rime) a garanzia di *periodicità*: le catene consonantiche e vocaliche funzionali a riprodurre la dimensione tattile e visiva del movimento: «Scivola tra le vene / Diviene verità / Divino al tempo saldo / Di navicellain». Con *Roma*, Buffoni sancisce progressivo distacco dalla sua originaria allusività analogica per approdare ai lidi di una nudità naturalistica in cui molto è detto e che, pur priva di allegorie, risulta profondamente allegorica.

Manuel Cohen

Alberto CAPPI, *Poesie 1973-2006*, puntoacapo Editrice, Novi Ligure, 2009.

Realizzata con la diretta collaborazione dell'autore e uscita poco prima della sua scomparsa, questa antologia finisce per rappresentarne la testimonianza umana e poetica, attestando il valore di una ricerca dominata da un incessante movimento dialettico, intesa a una continua rielaborazione dei propri esiti. Dagli esordi degli anni Settanta, segnati da una sperimentazione vicina a quella delle avanguardie, alla svolta degli anni Ottanta, che vedono la sua scrittura condensarsi in una dizione di qualità felicemente epigrammatica e orientarsi, specialmente a partire dalla raccolta *Quaderno mantovano* del 1999, verso istanze decisamente più lineari e dialogiche, Alberto Cappi è sempre rimasto fedele a una pratica poetica generata dai valori fonici e timbrici delle parole, al punto da perfezionare una vera e propria plastica sonora, al punto da semantizzare, rendere cioè corporea e concreta, la musica del verso, in una estrema applicazione di quanto espresso da Valéry a proposito della poesia: che essa è una "hésitation prolongée entre le son et le sens". Operazione che parte (e qui vale la lezione di Mallarmé) dalla tavola degli elementi primi del discorso, dalle lettere dell'alfabeto,

sollecitando tutte le loro possibili aggregazioni per il tramite di rime, allitterazioni, anagrammi, lapsus, ribaltamenti logici, in una vorticoso destrutturazione e conseguente ristrutturazione verbale; in una rastremazione via via più spericolata quando a restare isolate sulla pagina non sono le sillabe (che già sarebbero un'unità molecolare del linguaggio, un suo compimento in germe), ma le singole vocali o consonanti. Parole dunque pestate e sminuzzate fino al pulviscolo, digradando verso i semi, la fisiologia basica del linguaggio, la sua radice laringea (si veda il neologismo posto a titolo di un brano, *Filastrozza*, che mima la tensione, al limite dello strangolamento, causata nella cavità orale dal susseguirsi di suoni omofoni); secondo un esercizio che, lontano, a mio avviso, dal risolversi in puro gioco combinatorio, diviene azzardo teoretico, esplorazione costantemente puntata a un nucleo espressivo e significativo del tutto inedito, sorpreso e fissato nella sua forma ancora volatile, germinativa. Perché questo torcere il collo all'eloquenza ha l'effetto di scardinare la normatività del segno linguistico, di smorzarne la dissolvente, accecante chiarezza: «cuce l'arsura / spoglia depreda / luce tritura / scaglia / in un sole d'uncino / la faglia / del suono». La disciplina di Cippi consiste nel provocare queste faglie, questo sisma nel corpo compatto del senso, dove le parole, restie a essere totalmente assorbite dalla comunicazione, conquistano pregnanza grazie alla fittissima trama di equazioni ritmiche e sonore, orizzontali e verticali, che le sostengono e le conglomerano dentro una giustizia superiore che è quella del testo. Ogni elemento della sua poesia si tiene allacciato a un tutto (e questo condiziona anche la possibilità di estrapolare dalla sua opera dei versi a motivo esplicativo) – ogni singola giuntura complice dell'architettura totale, da essa necessitata e in essa strettamente giustificata. Anche le prove della maturità, dove la spinta atomizzazione e disseminazione verbale della prima stagione si ricompatta in un disegno assolutamente più fluido e disteso, non tradiscono questo assunto: la veridicità di affetti e sensi resta data dalla loro cantabilità, dal loro strutturarsi in canto, o meglio, dal loro esserne fondamentale promessa.

Roberta Bertozzi

Domenico CIPRIANO, *Novembre* (con CD *Ultimo volo. Orazione civile per Ustica* di Pippo Pollina), Transeuropa, Massa, 2010.

1980 potrebbe essere il titolo di un libro: chi dimenticherà il 27 giugno, giorno della strage di Ustica, e il 23 novembre, giorno del terremoto in Irpinia? Si tratta di ferite ancora aperte, che dividono e uniscono: dividono gli schieramenti politici e l'opinione pubblica sulla gestione dei misteri militari o delle risorse devolute alla ricostruzione delle regioni colpite dal cataclisma; e uniscono la nostra storia, la geografia dell'Italia, le coscienze. Vi è, a proposito, una letteratura abbondante, spesso di alta qualità (penso, per esempio, a *Viaggio nel cratere* di Franco Arminio, uscito nel 2003 da Sironi, presso la collana "indicativopresente" curata da Giulio Mozzi), cui possiamo aggiungere ora *Novembre*, breve raccolta di 25 testi poetici sul terremoto dell'Irpinia di Domenico Cipriano, e il CD dello spettacolo di Pippo Pollina (voce narrante di Manlio Sgalambro),

Ultimo volo, rappresentato a Bologna al Teatro Manzoni, il 27 giugno del 2007, per l'inaugurazione del Museo per la Memoria della strage di Ustica. Prima di celebrare, occorre riflettere, misurare il dolore. C'è una distanza fra la ricerca della verità e quel che resta della realtà, siano macerie di case o frammenti di un aereo precipitato in mare, come toccò al DC-9 dell'Itavia, e ricostruito in un hangar. Insomma, occorre ricordare. Nello spettacolo di Pollina è l'aereo abbattuto che ricorda, in diversi quadri, di straordinaria tensione lirica e narrativa, la storia del suo ultimo volo, da Bologna alle profondità del mare, presso Ustica, fra splendidi intermezzi musicali. Nei versi di Cipriano (nato a Guardia Lombardi, bambino al tempo dei fatti) vi è una voce che narra con tono appartato, sommesso, dietro lo schermo dei ricordi di tutti, anche se – osserva giustamente Antonio La Penna nell'introduzione – «Il termine rievocazione è inadeguato: il contatto con le forze spaventose della terra sembra ancora immediato e schiacciante». Cipriano fa tesoro della *ratio* classica, maturata con fruttuose collaborazioni artistiche (di qualche anno prima è la sua performance poetico-musicale, nel CD *Le note richiamano i versi*, con musiche di Enzo Orefice, 2003), ora ne prova la tenuta descrivendo l'orrore di una terra devastata e lo smarrimento di quell'antica civiltà che l'aveva fino a quel momento abitata. I giorni, i mesi, gli anni che seguono il terremoto sono voragini che inghiottono il "luogo": arriva la ricostruzione di nuovi anonimi edifici, «grigioscuro cemento» che rimpiazzano case cadute e pericolanti; si modifica il paesaggio («erano quattro pietre senza strade, si dormiva / con le pecore e il mulo. poi il progresso / dove tutto è permesso...»), e con esso si perde l'antica cultura rurale («... sui racconti prevale / l'invito ad arricchirsi come senso della vita»). Qualcosa si è rotto per sempre, nel «punto in cui / tutto si ferma, si affanna per uscire / ma si stringe nel restare». Allora l'immagine della rovina, e quindi delle "crepe" che diventano, negli anni, «rughe» da rimuovere, sedimenta negli anni, come una tragedia cui questa età di plastica sembra aver tolto senso anzitempo.

Salvatore Ritrovato

Emilio COCO, *Il dono della notte*, Passigli, Firenze, 2009.

Il dono a cui allude, fin dal titolo, questa esile e delicatissima raccolta poetica del fine ispanista Emilio Coco è, certo, quello del silenzio, della pace, della meditazione, della quiete. Ma è anche, e proprio per questo, il dono, apparentemente paradossale, della morte: morte come estremo e definitivo farmaco, sorella del sonno che è, come diceva un poeta con respiro breve ed amplissimo, «de' mortali egri conforto», *analogon* ed emblema, o antonomasia, del «piacer figlio d'affanno» che sgorga (in Platone come in Leopardi) dalla cessazione del dolore. E la morte è quella, «subitana ed atra» (le memorie letterarie, leggendo questa poesia pur così limpida, intima, vibrante, diaristica nel senso di un diario trascendentale e metatemporale, quasi immagine mobile dell'eterno, sorgono spontanee, anzi necessarie), del fratello Michele, non solo un fratello, agli occhi occhi del poeta, ma anche un maestro, quasi come Anneo Cornuto agli occhi di Persio, o come il padre grammatico, capace di far rivivere Omero nella sua prosa ritmata, *numerosa*, agli

occhi dello Stazio delle *Silvae*. Fu proprio il fratello a rivelare al poeta, suo postumo cantore, la melodia archetipica, immutabile, dell'endecasillabo, usato in tutta la raccolta: misura dapprima artificiale, acquisita con duro apprendistato, poi divenuta una seconda natura che può (*ars celare artem*) appianare o raddolcire, in un sommesso diaristico colloquiare o monologare che ricorda a tratti lo Sbarbaro di *Pianissimo*, il dolore (che pure parrà, infine, più forte di ogni cosa, troppo acre rovente tagliente per qualsiasi velo, maschera o balsamo) per l'atroce perdita. La Morte è la Donna, è il grande archetipo edipico dell'amante-madre: con lei il defunto potrà forse, su un'isola deserta, come Ulisse con Calipso, come Ruggiero con Alcina, «inebriarsi di baci e di carezze, / senza voler sapere del domani», con un'eco sottile, tragicamente ironica, del motivo epicureo del non curarsi del futuro. Ma, come un'amante e una madre, la morte è anche spietata, avvinghiata protervamente alla sua preda, «toute entière à sa proie attachée», come Afrodite nella *Fedra* di Racine: «Abbarbicata a te la farabutta / fa risuonare il ghigno vittorioso / nel silenzio stranito della stanza». Musica digrignata e metallica, questa; dissonanze che sembrano lacerare e dissolvere il recitativo sommesso, la melodia lievemente sospesa ed ovattata di cui la raccolta è intessuta. Eppure, non si tratta, verrebbe da dire, di dissonanze dodecafoniche, ferree, inumane, e meno che mai caotiche ed aleatorie. Semmai, sono come le dissonanze di Stravinskij, che serbano l'eco e l'impronta, come ombre lontane e contristate, di un'armonia per sempre perduta, ma che pure continua, quasi da deserti incolmabili, a far sentire il proprio incorporeo riverbero, distinto solo di un soffio dal bianco silenzio. E il libro, infatti, si chiude, come a risolvere, musicalmente, la dissonanza di cui si diceva, con una petrarchesca immagine d'idillio: «Le fronde / saranno cetre mosse dallo zefiro / che ci accarezza e ci stordisce i sensi». Dove il presente è quello dell'eterno, quello della serena acronia della letteratura, di un tempo oltre il tempo in cui il vento è immobile, e il fruscio risuona senza voce.

Matteo Veronesi

Alessandra CONTE, *Breviario di novembre*, Raffaelli, Rimini, 2009.

Il breviario, nelle sue varie accezioni, è un libro contenente salmi, inni, preghiere che gli ecclesiastici recitano alle ore canoniche, o, in linea subordinata, un'opera di un autore che si consulta con assiduità o un compendio di opere del passato o di una determinata teoria, filosofica o scientifica. Il senso con cui viene declinato da Alessandra Conte in *Breviario di novembre* è quello di un libro di preghiere non precostituite, ma *in progress*, attribuite al mese in cui l'anno volge verso il suo declino. Flaubert intitolò *Novembre* una delle sue opere giovanili di delusione sentimentale. Ma invano si cercherebbe, nel *Breviario di novembre* di Alessandra Conte, un colore autunnale. Qui novembre è un colore dello spirito, di un tempo che tramonta. E tuttavia *Breviario di novembre* non è un trattato di asceti spirituali. Abbiamo da una parte il mondo che va perdendo senso, e dall'altro una preghiera che interroga dio sul senso e chiede un intervento di dio nelle opere del mondo. Interventi e interrogazioni che non vengono fatti in nome di un Io (anche se questo pronome è talvolta pronunciato), ma in nome di una soggettività in cui si esplica

la “differenza ontologica” del femminile. L’esserci si svolge qui nel senso heideggeriano del prendersi cura, il che significa che il *Breviario* non va letto in senso religioso ma esistenziale. «Prega per dio e gli ammalati [...] per noi e loro tutti, tutti i genitori»; «O dio rendici liberi di santificare / ogni luogo»; «donami un crepuscolo / che sia degno di questo nome, e che io lo possa sapere»; «Padre nostro donami futuro», tanto per citare alcuni passaggi di questo «prendersi cura» che rivelano il mondo all’interno del quale si alzano le preghiere. Dio (dio), sempre citato con la lettera minuscola, è, e non è, il dio cristiano, ma l’iconologia, le invocazioni che seguono alla madonna, testimoniano l’appartenenza a una tradizione e a un’educazione cattolica. E tuttavia, il dio di Alessandra Conte è opposto al dio dogmatico del cattolicesimo, che impone ai credenti verità inoppugnabili di fede, è quello che potremmo chiamare, con Vattimo, un Dio relativista, e quindi nell’ottica della trasformazione della celebre affermazione di Heidegger, «solo un Dio ci può salvare» in «solo un Dio relativista ci può salvare» (Gianni Vattimo, *Addio alla verità*). L’idea di una via o delle vie di dio, implica l’uscire di dio dal suo essere primitivo per passare in un altro essere, sostituendo al posto di quell’*actus purissimus* in cui consiste lo spirito divino, un *actus* immerso nella sua antitesi, in breve in un processo che dovrebbe ristabilire o riprodurre l’originario essere divino nella carne e negli umori della creatura vivente. Questa immersione implica regressione, ciò che Stefano Guglielmin definisce “un viaggio a ritroso nella terra degli avi”. «Dio testuggine dio porcospino dio puma, gatto, / dio animale, bestia che sputa che maledice / sugli uteri protesi in alfabeto morse»: ma siamo pur sempre all’interno di un processo di rivelazione (della religione degli avi) che culmina nella figura del Cristo e della sua *pietas* nei confronti della creature. *Breviario di novembre* ci parla dal fondo di questa solitudine, ponendo interrogazioni fondamentali sulla morte di e sulla necessità di una sua rinascita *senza memorie*, ammaccato da tutti gli infortuni della storia umana. E credo che non sia caricare di troppa responsabilità un libro che, nella sua ariosa musicalità, torna a chiedere umilmente del senso e della verità dell’essere.

Tiziano Salari

Milo DE ANGELIS, *Quell’andarsene nel buio dei cortili*, Mondadori, Milano, 2010.

Subito riconosciamo, nell’ultima opera di Milo De Angelis, il clima della sua poesia: «Torna antica la parola». Ma avvertiamo anche le vibrazioni: «bisogna consegnare, / tra qualche minuto, bisogna / consegnare anche la brutta». Ed è proprio questa urgenza rispetto a un tempo che precipita verso «l’unica data che mi osserva e mi aspetta», a suggerirci la geografia di piccoli sommovimenti, quasi che, *quell’andarsene nel buio dei cortili* segnasse l’avvicinamento a un tempo che è già stato, che ora è, e che tornerà a ripetersi. Questo tema di una *fatalità mortale*, è ribadito come una necessità prima della parola stessa – la parola, in fondo, non fa che dare forma a una vocazione – e la forma ha un andamento sentenziale, una più esplicita pronuncia del dettato, come una riflessione fatta risuonare a voce alta. Questa comunicazione che rinuncia, spesso, ai grumi irrisolti presenti in altre opere importanti, sembra appartenere a una vicinanza con i morti: le voci percussive che parlano da un citofono o che si ripresentano in forma di chiare

immagini. La periferia, grande scenario di quasi tutta la poesia di questo autore, qui sembra concentrarsi nel perimetro di spazi riassunti: un cortile, poche strade, un citofono; come se tutti i sensi volessero riassumersi, giungere a una parola più breve, più urgente. Così appaiono gli eroi del passato: «Parlo di eroi, naturalmente, corpi / che sul quaderno avevano una spina»; i suicidi: «Il ragazzo / con la fronte schiacciata sul marciapiede»; la forza che informa la voce: «Ciò che vedo mi fu consegnato / da un respiro fratello e nemico». E poi le voci, uno dei temi meno indagati nell'opera di De Angelis: «Giungono, stanno giungendo». E infine la scrittura, l'atto misterioso e drammatico del dare senso alle prime sillabe, al primo imprimere su un quaderno: «Abbiamo scritto per un mandato / certo come il nostro smarrimento, / [...] così giunse la notte umana, nel tempo / delle sillabe tronche, così il vero / inizio di ogni cosa». Questo sostanziale nichilismo non taglia fuori, la poesia, dalla ricerca di una spiritualità, dal vero nome nascosto dietro ogni cosa. Piuttosto l'indagine, se così si può dire, traccia le sue strade nel seno dell'umano, dribblando, come in una partita di pallone, gli ostacoli e le menzogne che la portano verso un falso apparire, una immediata e inutile consolazione. Così in questo libro, De Angelis ci lascia, quasi per testamento, alcuni dei suoi versi più scoperti e più fragili, laddove, nella serietà e ineluttabilità del discorso, riusciamo a vedere sprazzi di cielo, momenti brevissimi di una infinita calma: «Con l'esametro di un gatto bianco e nero / e le alberelle serene nella pioggia, / il tuo sguardo diventava astronomia / e tutto era vasto e fuori tempo e tutti / gli incubi, per un intero pomeriggio, / mi lasciarono».

Sebastiano Aglieco

Evelina DE SIGNORIBUS, *Pronuncia d'inverno*, Canalini e Santoni, Ancona, 2009.

In *Paesaggio invernale (o quasi)*, Remo Pagnanelli scriveva: «la poesia stava e sta attraversando una stagione *invernale*, un vero e proprio inverno-inferno, che poi, debordando dai limiti estetici, ci compete e compenetra tutti. Credevo che, per omologia o parallelismo, alla discesa del *rigore* invernale si appaiasse quello stile *testamentario, refertuale*, che si riscontra, per opposte ragioni, da Montale a Sanguineti, la fascinazione di una *poesia-prosa* prossima al grado zero [...]. Ora scorgo [...] l'altro versante di una scrittura dalla qualità semantica altissima». Le riflessioni del poeta-critico, ben si addicono agli scenari di dispersione, di solitudine e insignificanza, frequentati dalla nuova parola agonica di Evelina De Signoribus, in cui un io straniato e residuale persa ogni «prospettiva», incede tra «sommessi segnali di voci» e una «microscopica vista»: ormai invalsa ogni appartenenza da una condizione di espropriante «malessere universale»; percorrendo passi «come su una terra instabile», dove l'attitudine umana è alla capitolazione, alla rinuncia: «era cessata anche l'impronta naturale del calore della terra». *Pronuncia d'inverno* è una allegoresi del viaggio: nell'atmosfera irrelata o in attesa, nella vicissitudine sospesa di tensione analogica, di un «panorama uniforme», contrassegnata da «un nero immoderato», in un «tempo rarefatto», l'incalzare della stagione e l'emergenza della sua *pronuncia*, cioè il suo articolarsi nei suoni e nei segni della lingua, affidata ad un verso modulato sulle note di un basso-continuo, una consapevole

medietà dalle fioriture colloquiali, di parlato, o nell'uso insistito e confidenziale quasi, di confessione: 'mi sembra', 'mi accorgo', 'penso', 'è difficile spiegare', 'guardo', 'credo di osservare', 'mi illudo di ricordare'. Alle scelte prosodico-ritmiche tendenti alla prosa si oppone un frequente ricorso all'aggettivo aulicamente anteposto, qui assunto a vero stilema: «scaduta forma», «vano mestiere», «ansioso entrare», a denotare contrastivamente la forte endiadi del vivere *naturale* a contatto con *l'innaturale*, con prelievi lessicali che registrano l'uso di sostantivi quali desolazione, disperso, disagio, disequilibrio, disamore, paura, sgomento, orrore; o le locuzioni «sottospecie umana», «malessere universale». Il viaggio attraverso la luziana *sotto specie umana* è un incedere con una sensibilità affidata quasi esclusivamente a un orizzonte di riferimento al femminile rintracciabile nella tensione alla maternità da opporre all'«immaterno» del mondo: l'io poetico *in primis*, ma anche la registrazione di altre, Anna, Elsa, Emma, alle quali è affidata la pronuncia. Dall'universo femminile attraversato dall'autrice, vengono la razionalità riaffermata nel testo, e pure una sua visione di *pronuncia*, allucinata, di lingua oracolare e profetica, di annuncio, di presagio, di precognizione: «Annettere luoghi ormai disabitati / scommettere su pochi presagi», che non rinuncia al più rilevante elemento gnomico-valutativo, di lettura del presente e della Storia: «il vano mestiere di resistere», «la beffa del vivere occidentale», «l'innaturale maniera di sopravvivere». Presente e Storia, qui, nella profonda accezione destinale di *Geschichtlich*. Con il notevole libro d'esordio, la *De Signoribus* aggiunge un tassello probante all'edificazione di una nuova stagione della poesia italiana, ponendo alcune questioni di fondo, e per questo ineludibili.

Manuel Cohen

Stelvio DI SPIGNO, *La nudità*, peQuod, Ancona, 2010.

È una voce sommessa quella che ci accompagna lungo l'ultima raccolta di Stelvio Di Spigno dal titolo *La nudità*. Un percorso che si apre sempre più alla ricerca delle ragioni ultime dell'esistere, racchiuse nella memoria personale e insieme collettiva di una generazione giunta agli anni della maturità, ma che si ritrova smarrita di fronte alla mancanza di futuro. Il mare ancora una volta è il punto fermo degli azzurri quotidiani, ma è un mare sempre più distante, racchiuso in rimembranze da far rivivere per ritrovare un «indirizzo» a un bisogno affettivo troppo spesso negato. L'autore ha una severa fiducia verso la poesia, tanto che realtà e segni di essa si intrecciano e diventano tutt'uno, come rileva nell'intenso e dettagliato saggio a chiusura del libro Fernando Marchiori: «E dalle larve nascoste nella vita che si è data – nelle sue pieghe più intime, nelle sue ferite – muovono allora le vite ulteriori che potevano essere e non sono state – ma lo sono adesso» (*Una strategia del dissolvimento*). Di Spigno crede nei contatti umani autentici ma in questa raccolta sono citati anche quelli di amici poeti, in particolare marchigiani (ai quali è dedicato il libro), riconquistando un senso al succedersi di luoghi e situazioni, che a tratti diventa occasione per mirate dichiarazioni di poetica (*La resa*), bilanciando il bisogno di ricercare incessantemente una strada di ritorno verso casa. Così

i rapporti familiari, e in genere i luoghi dell'origine, giungono con impatto concreto attraverso la sezione *Familiari*. Un tema ricorrente nella poetica dell'autore, visto che ogni suo libro presenta testi dedicati a questo argomento, ma in questa raccolta Di Spigno fa un passo ultimativo, dopo aver superato il dovere di fare i conti con il passato, soffermandosi sui cambiamenti avvenuti. L'autore ci propone delle riflessioni sull'oggi, e i confronti diventano importanti per comprendere l'origine delle mutazioni 'epocali' della nostra esistenza, come nella poesia dedicata al padre: «Fissandomi all'interno dei tuoi pensieri irreali / guarda come la tua vita s'è incuneata nella mia / trasformandoti sempre e modificando anche me» (*Dissolimento*). *La nudità* è un titolo chiaro: è mostrare la debolezza dei tempi che viviamo, ma è anche la forza di essere, senza più nascondere nulla di sé, di riportarsi all'umiltà di un'ammissione quasi religiosa delle proprie fragilità. È questo denudarsi che fa venire fuori il meglio del mondo, spogliato dalla brutalità della finzione, per questo anche la poesia diventa meno artificiale, si fonde in narrazione, collima con la confessione. Questo libro è il giusto prosieguo al precedente *Formazione del bianco*, dove lo stile avviato con quella raccolta qui si è decisamente rinforzato, ed è confermata la scelta di una poetica solitaria espressamente dichiarata anche a chiusura della raccolta: «ma io rimango a qualche metro dal campeggio / fuori città, come il buon amico Saba, / che aspettava lettere di due anni prima a vuoto» (*Ai poeti del secolo*).

Domenico Cipriano

Paolo DONINI, *L'ablazione*, La Vita Felice, Milano, 2010.

«Segna con una traccia rossa la prima pagina del libro, perché la ferita è invisibile al suo inizio»: così Jabes, nell'epigrafe al *Libro delle interrogazioni*, e così apre Paolo Donini il suo *L'ablazione*, con l'*antefatto* di un omicidio camuffato da suicidio, la cui soluzione viene via via oscurata, quanto più l'indagine si focalizza sul dettaglio, slegandolo dall'unità che tiene stretti i particolari al senso complessivo, a quella forza primeva di cui sono fatti i nomi e le cose. La ferita di cui ci parla Donini è quella prodotta dall'Occidente, che ha separato l'iperurano dal brulicare terrestre, creando gerarchie e dominio nel nome della verità, che s'irreggimenta nel metodo per il quieto vivere dei dominatori. *Ablazione* dice appunto il pericolo della parola escoriata, quand'essa è ridotta a utensile per riorganizzare lo spazio civile, così celando le tracce della sua origine sacra, e dunque violenta come «da buia / bestia in delirio nella strada», ma anche salvifica perché capace di indicare «la via [...] / da posare nel sospiro». La grazia selvatica che ancora si sente cantare nel silenzio della montagna e in quel «sospiro» pieno d'amore per la bellezza del creato, e non estraneo al sentire dantesco, è quanto ancora la parola poetica riesce a conservare delle origini, se si mantiene capace del «balzo che scavalca lieve» l'apparente frammentarietà del reale, per far proprio «l'ultimo varco nell'azzurro».

Il libro di Paolo Donini, in questo senso, va letto allegoricamente, tanto da identificare la donna trovata in «discarica» con la poesia stessa, secondo alcuni morta per necessità, essendo giunti, tutti noi, al «capolinea della Storia». Eppure l'autore non piega la testa e nemmeno adatta, in perdita, il proprio dialogo con la grande tradizione ontologica (da

Hölderlin a Rilke, da Montale a Celan), ma sceglie invece la voce che meglio risalti all'interno di un'apertura epocale in cui il fondamento è roso alla radice come da una «talpa», e la superficie del mondo – «nei giardini esattamente suddivisi / nei lotti delle proprietà [...] / nell'aritmetica educata delle siepi» – è battuta da un vento senza pace. E che tutto non sia che linguaggio, lo dice diffusamente il libro, sino all'espressione decisiva, secondo cui vivere spaesati significa esser «recisi / da ogni etimologia».

Ablazione, tuttavia, significa anche asportare il superfluo, levigare sino all'essenza, come fanno i monaci (non rari sono infatti i richiami alla disciplina conventuale, spesso colta nell'emblema della «ciotola», già forte in *Incipitaria*, il suo precedente volume) e come mostra lo stile di Donini, che – movendosi sul solco montaliano, tra gli *Ossi* e le *Occasioni*, ed avendo assimilato la lezione *tragica* del suo maestro De Angelis, cui dobbiamo la rigorosissima «presentazione» – orchestra tappeti sonori in cui la non rara rima baciata trova così frequenti controcanti da opacizzarsi, per una più felice armonizzazione antiretorica, pur nell'inequivocabile intento lirico-sapientziale. Il verso lungo sostiene questo obiettivo, scandito da incisi che costringono a rallentare la corsa, creando tensione ed avvicinando all'endecasillabo il metro proprio di questo bel libro.

Stefano Guglielmin

Marco ERCOLANI, *Il diritto di essere opachi*, La Vita Felice, Milano, 2010.

Il diritto di essere opachi, di Marco Ercolani racchiude in diciannove componimenti, articolati in due sezioni, trent'anni di attività poetica dello scrittore ligure. Ercolani arriva negli anni della piena maturità a questo primo convincente libro di versi. Ed è un caso singolare, anche perché molte di queste poesie, già apparse in importanti riviste fin dagli inizi degli anni Ottanta, lasciavano presagire, per la qualità dei contenuti e degli assetti prosodici, la pubblicazione di un'imminente silloge. Del resto è un caso singolare l'intera vicenda artistica di questo scrittore che, ignorato dai centri di consenso della critica, ha dato alle stampe un'opera imponente e sfaccettata in multiformi modalità di scrittura ma fitta di plurime connessioni intertestuali e intratestuali. Una scrittura spesso debordante, scomoda perché difficile da affrontare, soprattutto quando si incastra nel genere narrativo sostituendolo e ricreandolo con un esercizio magmatico della parola, sempre indagata nel suo farsi, nel suo misterioso venire a galla. Ed elaborata con precisione nella sua transitività, come sostanza connettiva capace di estendersi e di aderire, fino ai limiti delle proprie possibilità, a un sovrapporsi di surreali scenari interiori, sempre sul punto di sfaldarsi o di virare nell'irriconeoscibilità o, appunto, nell'opacità: «fogli / come muri, violentemente bianchi, / dove le parole tracciate sono lavate via / dalle regole del pensiero e le frasi, tutte le frasi, / aspettano nere, / col peso dei verbi e dei nomi / il tuo andar via dalla stanza». Ercolani non è lo scrittore della metafora, come è stato osservato, ma semmai dell'allegoria, un'allegoria incompiuta, slogata in acquisizioni frammentarie, innescata da una continua tensione onirica e fantasmagorica, che sonda tutti gli spazi più oscuri dell'interiorità proprio distendendosi in una osservazione particolareggiata della realtà esteriore. Una costellazione di immagini colte nella loro concretezza e sorvegliate nei loro scatti polisemici, un pulviscolo che avvolge in un

guscio di vetro il mondo, o la sua rappresentazione ridotta all'osso; anzi un mondo *in vitro*, osservato con attenzione scientifica e trasfigurato in un'indecifrabile proiezione sullo schermo dell'esistenza.

Il diritto di essere opachi, ultimo tassello del complesso mosaico ercolaniano, è uno dei libri più belli e più alti di poesia che ho avuto tra le mani in questi anni. Compatta la struttura, attraversata da un *continuum* di segnali isotopici, riconducibili al tema di “un enigmatico viaggio marino” ed espressi in cadenze bisillabiche, che danno luogo a scansioni trocaiche all'interno dei singoli testi (*pietra, terra, buio, stella, vela, remo, rupe, acqua, sole, vento, luce, occhi, notte, nebbia, ombra*). Frequenti le impunture aforistiche, iscrivibili anche alla categoria simbolista delle folgorazioni, ma rastremate e riportate alla dimensione del quotidiano; tagli vertiginosi, in cui l'opacità gioca con la luminosità in quel risvolto dell'*obscur* – ma anche dello spettrale – che si muove soprattutto in un accumulo di materia e di parole frammentate e laconiche. E tuttavia tali folgorazioni e tali frammenti, espressi in costruzioni spesso nominali e rinforzati da nodi analogici e sinestetici, si intrecciano in un doppio percorso, in una doppia polarità: quella di minime unità di senso in sé conchiuse, fortemente incise e pienamente fruibili anche nella loro ontologica impenetrabilità, e quella di stratificazione di particelle organizzate nelle loro valenze pluriprospectiche, che delineano in controluce la possibilità di un discorso o di una pluralità di discorsi: «Una frase dopo l'altra, / frana altra terra, / non appare mai / il cielo. / Sottile la carta, si torce, / esige odori di luna, di mare. / [...] / Parole, a notte alta, / dissolte / dal foglio. / Carta, / nelle tenebre del tavolo, / bianca.»

Francesco Macciò

Assunta FINIGUERRA, *Tatemije*, Mursia, Milano, 2010;
Fanfarije, LietoColle, Faloppio, 2010.

All'indomani della sua scomparsa, due libri postumi tributano il dovuto omaggio ad Assunta Finiguerra (1946-2009), poeta guerriera e “zappatora” (si deve la definizione a una tesi di laurea sulla sua opera di Alessia Santamaria), con Franca Grisoni e Ida Vallerugo, una delle più autentiche voci contemporanee. LietoColle accorpa due lavori editi, aggiungendo la sezione eponima di inediti, che è coeva e adiacente, per motivi e tratto di stile, alla raccolta organica curata da Guido Oldani per Mursia. Si tratta dei versi ultimi e terminali dell'autrice, scritti durante la sua malattia devastante, e trafitti da una luce di allucinata verità di destino. Ironica, sarcastica, viscerale e iracunda, vera più del vero, la grande lottatrice Finiguerra mette a nudo la condizione di infermità, il disamore per l'uomo, il continuo combattimento tra ira e carne, parola e angelo, verità e dio: *Tatemije*, Padre mio. Così, attingendo a un orizzonte di similitudini e metafore domestiche e rurali, registra nel suo ultimo diario in versi: «Nge só juorne ca me sende na strazze / nu zùfere de grandinje arse o sole / nu muandarine fràcete sott'a mole / de nu silenze ca parle cchiù de Dije» («Ci sono giorni che mi sento uno straccio / un torsolo di granturco arso al sole / un mandarino fradicio sotto la mole / di un silenzio che parla più di Dio»). Tutta l'opera della poeta è stata un corpo a corpo, agonico e agonistico, con l'amore declinato ed esteso variamente all'uomo, l'amato, al dio, alla natura, alle origini lucane, alla comunità di dis-appartenenza, alla memoria della lingua

madre, viscerale e ferina, terragna e lunare. Ma in questo corpo a corpo, la potenza della sua parola, arcaicamente connaturata e sorgiva, affondava e traeva linfa dall'oralità e dalla tradizione: non è un caso che Assunta sia una ottima rimatrice e che prediliga la quartina, il sonetto e l'endecasillabo, il verso *princeps* della nostra letteratura, impastandolo sempre terragnamente a un dato di concretezza assoluta e di ironia, autoironia o sarcasmo con cui ha ritessuto la tradizione: «A rose ca gallegge ndó bicchiere / me garde cu duje uocchje annammarute/ pe ddireme ca pe esse só fenute / i tiembe de spascézze ndó giardine» ('La rosa che galleggia nel bicchiere / mi guarda con due occhi amareggiati / per dirmi che per essa son finiti / i tempi di goduria nel giardino'). Un caso, una data, riconnette la Finiguerra a un poeta molto divaricato da lei eppure dall'analogo e tragico destino, che ha fatto della sua ultima opera una leopardiana *lingua mortale*. L'autrice esordisce relativamente tardi, nel 1995, mentre Dario Bellezza è intento a redigere i suoi ultimi versi di *Proclama sul fascino* e a combattere la sua battaglia contro l'aids. In entrambi i casi, la parola si fa referto e regesto, clinica e lucida disanima del male e del dolore; in entrambi, la vita minacciata e giunta a una ricapitolazione di sé, valica la lettera, oltrepassa i confini invisibili del *pre* e del *post* letterario. Si tratta di due vicende estreme, straordinariamente non canoniche, che non saranno facilmente codificate, incuranti delle convenzioni del poeticamente corretto e aliene da ogni medietà linguistica. Destinate, anche per questo, a pagare con il silenzio: «Tenghe a càtredre a scóle d'u turmiénde / re mmalepaténze mbare de l'amore / poche studiénde hanne a chiòcca bbone / e cchi re fface pecché le vatte u córe» ('Ho la cattedra alla scuola del tormento / le sofferenze insegno dell'amore / pochi studenti hanno voglia d'imparare / e chi lo fa perché gli batte il cuore').

Manuel Cohen

Umberto FIORI, *Voi*, Mondadori, Milano, 2009.

Se la modernità esibisce una forsennata ossessione per l'Io e i meccanismi attraverso cui si sostanzia, individua in contrasto con la Massa – creazione rinvenibile nei fremiti di Poe e Baudelaire – e si frammenta, tocca alla tarda e post-modernità fare i conti con l'esigenza di sopravvivere con ciò che resta. È la poesia ad affrontare per prima il problema (ontologico prima che sociale), dando conto della lotta all'interno dell'Io e fra questo e gli Altri. In *Voi* il tema è affrontato con la modalità tipica di Fiori, poeta lontano dalle astrazioni e dedito a una ricerca espressiva che, con modalità personali e saltando a pié pari i dualismi fra petrarchismo e dantismo, presenta la propria materia tematica con un insistito monologo che non si apre mai al dialogo e alla coralità di una dialettica – monologo più esternato che interiore, anche in presenza del destinatario ideale, quel *Tutti* a cui è dedicata la sua raccolta fin qui più apprezzata. In *Voi* il dualismo assume valenza agonica: l'Io diventa protagonista (anzi, lo diventa il personaggio letterario *Io*) e si apre non solo alle proprie ferite interiori, ma proprio alla diatriba con un assente/presente ineludibile. La Massa, il *Tutti*, diventa un *Voi* astratto perché non definibile per sommatoria ma allo stesso tempo psicologicamente e fisicamente concretissimo, che si oppone fin dall'*incipit* a un *Io* disilluso, giunto al limite della

resistenza e della sopportazione. Il protagonista, la *persona*, è qui un Io esemplare si oppone al divenire Tutti e anzi punta a mantenere la propria individualità. Il Voi è il nemico «un'ombra, un dispiacere» (p. 9) che affiora proprio «nel punto più buio, dove / sono più solo, sono più io» (p. 11): l'attrazione del Voi è quindi più avvertita non nella folla, nel momento indifferenziato, bensì quando l'Io è solo con se stesso, e si rivela alla fine attrazione del nulla, paura e ossessione dell'annullamento («vi penso: continuamente», p. 14). Ecco quindi che Io immagina un'inadeguatezza ontologica, una colpa kafkiana, una processo cui sottostare inerme (p. 23) – conoscendo ma trascurando la verità secondo cui anche Voi è composto da tanti Io («Che poi – / anch'io sono voi. / E voi siete io, si sa», p. 21) e che quindi si porta dietro, amplificati a livello ontologico, un problema speculare: anche Io, visto da Voi, è oggetto di invidia e rancore per la sua strenua resistenza alla fusione e il vitalismo agonico (ma non eroico) che mostra fra debolezze e patetismi. Il dilemma è che Io più Voi non dà mai origine a un Noi, e quindi entrambi i termini vivono nella completa solitudine. «Potrò essere mai / dalla vostra parte?» si chiede Io (p. 32) in preda a una nostalgia primordiale («potessi io / essere il prato», p. 60). Se c'è un movimento, in questa raccolta ossessivamente mono-tematica, è la progressiva presa di coscienza di Io che di fronte alla supposta onnipotenza del Voi (Ragione, Logos e Dio: cfr. p. 37 e 59) passa dalla constatazione dei propri limiti alla comprensione che la totalità – cui Io è escluso – è insufficiente di per sé: «Non siete disperati: / siete tristi» (p. 70). La paura diventa disprezzo verso la mediocrità (statistica, del resto), e infine comprensione che anche essa non è auto-sufficiente. La tragedia affratella quindi i due termini del confronto, come prova la resa del finale: «a quante cose ho rinunciato. / [...] / Da tanto tempo le ho lasciate andare» (p. 90) fino all'estremo cedimento: «Solo la faccia mi resta. / Eccola: è vostra».

Mauro Ferrari

Fabio FRANZIN, *Fabrica*, Edizioni Atelier, Borgomanero, 2009;
Siénzìho e orazìhòn, Edizioni Prioritarie, Motta di Livenza, 2010;
Rozni venec iz tisine, *Rosario de siénzhi*, Koderjana, Stazioni di Topolò, 2010;
Co'è man monche, *Le Voci della Luna*, Sasso Marconi, 2010.

Senza dubbio il valore di un autore non si misura dalla quantità ma dalla qualità, e se un dubbio può destare l'opera di Fabio Franzin è forse quello di essere cresciuta senza pause negli ultimi anni. Forse, però, nel recensire la produzione più recente di Franzin, non ci troviamo davanti a una sola grande raccolta, ma ci troviamo davanti a un grappolo di libri diversi, e in qualche modo legati fra loro, che si dispongono concretamente, per singolari imprevedibili occasioni, in un quadro mobile, polimorfico, sperimentale, di tensioni poetiche contrapposte. La ragione di tale vivacità va cercata, probabilmente in quel *vulnus*, cioè in quell'«offesa privata, riverberante altresì una offesa dimidiata e comune» (secondo le parole di Manuel Cohen, nella prefazione di *Co'è man monche*), che fa di ogni raccolta di Franzin una sorta di capitolo essenziale per comprendere, all'interno di una dimensione esistenziale, la realtà contemporanea.

Sottolineo *all'interno* perché il dialetto, nei versi di Franzin, non è solo un esperimento stilistico, ma coincide esattamente – non per scelta, meditata o istintiva – con la lingua del lavoro dell'autore. Dalla vita privata al tema religioso, dal paesaggio al lavoro, Franzin riesce a tradurre tutto con una straordinaria fedeltà al dettato linguistico del suo opitergino-mottense. Di qui, il senso di “vissuto” dei versi, delle singole opere, e l'impressione che il poeta abbia ancora, a sua disposizione, molte carte da scoprire. Se da *Fabrica a Co'e man monche* – l'hanno osservato diversi lettori – sembra svolgersi una partita in due tempi con il mondo del lavoro (primo tempo dedicato ai tempi della condizione operaia, ai suoi ritmi di produzione alienante, così come vuole il fordismo; secondo tempo dedicato alla ‘mobilità’ degli operai di un'impresa del mobile, travolta dalla recente crisi), *Siénz'ibò e oraz'ibòn* e *Rosario de siénz'ibì* sembrano aprire, nell'universo concentrazionario della fabbrica, delle finestre (il primo libro sul ‘sentire’ religioso, quale si afferma nel paradosso di una preghiera di ricerca, che in apertura di volume Franca Grisoni sottolinea, citando Kierkegaard; l'altro sul ‘guardare’ nel paesaggio, ispirato e scritto a Topolò, in Friuli, sede di un interessante festival). Non è difficile smentire ogni luogo comune circa lo statuto di Franzin di “poeta-operaio”, e consolidare, per contro, l'ipotesi che ci troviamo di fronte a un autore estremamente complesso, attento a cogliere le istanze drammatiche del quadro sociale di questi anni (in cui egli si trova coinvolto in prima persona), ma senza cessare dal percorrere vie nuove, né dismettere quanto già intrapreso (penso, per esempio, al tema della natura, che Franzin aveva già osservato da vicino in *Mus'cio e roe*, ‘Muschio e spine’, 2007). Dunque, due raccolte sul lavoro, da un lato, e due raccolte sul “silenzio” (fra preghiere e paesaggi) dall'altro, che però convergono, tutte, nell'ambito di una poetica coerentemente orientata verso la consapevole ripresa della tradizione lirica: sia nel verso anisossilabico, ma commisurato al respiro regolare dell'endecasillabo, sia nell'architettura strofica (da tre a otto versi), che sembra dilatare il tempo lirico in movimento narrativo.

Salvatore Ritrovato

Lucetta FRISA, *Ritorno alla spiaggia*, La Vita Felice, Milano, 2009.

La letteratura e la vita, la malattia e la cura. La poesia di *Ritorno alla spiaggia* di Lucetta Frisa è un caleidoscopio di rimandi, intrecciati e avviluppati, tra citazioni, osservazioni del mondo e dell'animo, escursioni nei meandri cupi e nei sentieri assolati della psiche. La spiaggia a cui allude il titolo, è, come rileva Gabriela Fantato nella prefazione, luogo immaginario: la coscienza, la memoria, o qualche altra dimensione incerta e imprescindibile. L'autrice si muove per ondate concentriche, seguendo gli impulsi dell'attrazione e della repulsione, la riflessione e l'oblio. È come se ad ogni pensiero tetro si opponesse la lievità, e ad ogni disciplinata marcia verso la logica del rientro tra le mura della cognizione del dolore si sovrapponesse, con uguale forza, la voglia di fuga. Il libro è una lunga *Passeggiata*, per citare il titolo della sezione conclusiva. L'autrice porta con sé la consistenza di ciò che sa essere saldo, il bagaglio degli affetti: le parole degli autori più amati, autori di varie epoche e diversi idiomi: Wallace Stevens, Bernard Noel,

Louise Glück, Josep Maria Lopez-Picò, tra gli altri. Non è casuale, anzi, è del tutto consono e di per sé significativo, quasi allegorico, che l'idea che domina il libro sia quella della circolarità. Inizia con la memoria infantile e termina con una poesia dall'andamento classico, come una sorta di elevazione dal quotidiano, dalla vita di ogni giorno, verso qualche meta lontana, tanto più essenziale quanto più incorporea, sfuggente, ma, forse proprio per questo, vitale, anche nel senso più etimologicamente stretto del termine. Primo punto di riferimento è e rimane la casa, simbolica ma anche reale, corporea, salda difesa, eretta a barricata insieme agli altri baluardi indicati con sincera emozione, l'infanzia e la madre. Riferimenti "antichi" e tuttavia sempre presenti, costantemente portati con cura e diligenza, come un peso necessario, come un ricordo vivo, sentito sulle spalle e tra le mani, oltre che nella mente e nel cuore, ad ogni passo del viaggio, ad ogni tappa progressiva di quel moto verso un luogo che è anche, metro dopo metro, ritorno, l'arte del perdersi per ritrovarsi. Questo viaggio rende la speranza della gioia un luogo quasi concreto, una spiaggia su cui si sogna di poter tornare. Un luogo dove non arrivano voci perché «il battito marino / impone il suo silenzio». Ma là, al tempo stesso, l'autrice può rivelare: «Sento in me molte voci / un brusio allacciato al vuoto». Il dono, in quel brusio vasto e complesso, è la consapevolezza della sorpresa, la meraviglia dell'individuare, dentro di sé, la vita, presente, nel profondo, capace di stupire se stessa: «Una bambina mi porge una palla / scappa via. / Resto con quel dono tra le mani. / Oh se così fosse tutto / in questo orizzonte chiaro come la visione / prima e dopo la parola». I segmenti alla fine si uniscono e formano una retta, una cammino percorribile: «Anche settembre è finito / e lo stabilimento chiude. / Ma il mare lo lascia aperto / l'Ignazio che ripone le sdraio / e non ascolta nessuno / si è infilato un maglione / guardato l'orologio / spento, tranquillo, il sigaro».

Ivano Mugnaini

Vincenzo FRUNGILLO, *Ogni cinque bracciate*, Le Lettere, Firenze 2009.

Dalle Olimpiadi di Monaco del 1972 a quelle di Mosca del 1980, l'ex DDR conquistò una straordinaria serie di primati. Oggi il motivo di quelle vittorie è tristemente noto: gli atleti della Repubblica Democratica Tedesca erano stati sottoposti a un massiccio dosaggio di steroidi, tale da compromettere le loro stesse vite. Vincenzo Frungillo ci parla di una di queste storie, quella di Renata, Karla, Lampe e Ute, le eroine della squadra femminile di nuoto. E lo fa adottando una forma poemica capace di coniugare referto documentario e scandaglio psichico, codice pubblico e codice privato; capace di far collidere i diversi piani di esperienza della realtà e le loro diverse traduzioni, per quell'inquietante impatto fra notazione lirica, nelle confessioni delle ragazze, e timbro declamatorio, nella retorica degli officianti del regime. Un contrasto equilibrato, a livello stilistico, dalla scansione simmetrica del poema: distribuendo la materia in cinque canti, a loro volta suddivisi in cinque sequenze, e affidandone il flusso alla misura dell'ottonario, respiro versale atto a simulare la stessa sublime monotonia della disciplina natatoria, Frungillo congegnava un plot drammatico perfettamente coerente, in cui dall'iniziale

esaltazione del vigore fisico delle atlete e del loro fulgido destino si passa, per agnizioni successive, per sottili incrinature della dizione, a scoprirne l'anomalia, la cattiva sorte – quel servire da vittime sacrificali di una cieca ragione di Stato che sulle loro prestazioni andava edificando la propria leggenda: «Renate sa che per ogni vittoria / c'è un vuoto che non ha memoria, / che scende in fondo come un patto di sangue / stipulato in Europa prima che lei nascesse / che vale per lei e per le sue compagne». È in questo passaggio, là dove l'epos nero della storia prevale sulla parabola del singolo individuo, a precisarsi un altro, rilevante oggetto del poema. Oggetto che, palesandosi in due sequenze consecutive (*Un organismo mondiale* e *Il corpo della nazione*) in cui viene esposto il programma ideologico dello scempio perpetrato sulle atlete, si profila come un orizzonte politico dai tratti sicuramente abnormi e tuttavia, di questi tempi, non tanto inconcepibili: un "nuovo mito di fondazione" occidentale, basato sul criterio di una pianificazione e di una omologazione totale delle collettività, in una ingerenza del potere fin nella stessa carne delle persone, nella loro identità organica e genetica. Senza ridurre, come ha cura di notare lo stesso autore, il senso del libro a una "questione biopolitica", credo che il merito e la forza di questa opera stia nell'indicarci come ancora sia possibile, a fronte della generale latitanza o disgregazione della storia, rinvenirne il complesso anche a partire da un solo sintomo, una sola circoscritta vicenda; nel mostrare come essa continui, se pure per vie carsiche, sotterranee, non simbolicamente eclatanti, a incidere i suoi tagli nei corpi e nelle coscienze, tagli che reclamano testimonianza.

Roberta Bertozzi

Massimo GEZZI, *L'attimo dopo*, Sossella, Roma, 2009.

Accolto e accompagnato con favore dalla critica, *L'attimo dopo* di Massimo Gezzi (1976), è un libro da leggere e rileggere con cura, sui cui esiti, soluzioni e scenari occorrerà tornare a confrontarsi molto a lungo, mentre già alcuni testi si fissano nella memoria di chi legge, un'antologia quasi, per quiddità di stile, lucidità e intensità di sguardo: *Sul molo di Civitanova*, *Grottammare*, *Marco Polo*, *32 anni dopo*, *Gelsi*, *Poco prima*. Una conferma non scontata, dopo *Il mare a destra* (2004), che lo proietta in avanti, ben oltre le categorie generazionali in via di archiviazione, e oltre confine, in dialogo con la poesia che si fa in Europa e in area anglo-americana. L'impianto prosodico-ritmico e l'ampiezza di spettro delle strutture strofiche classicamente informali tende ad arcate versali contrassegnate da un sorvegliato, elettivo *understatement*: nulla di esornativo o di vieppiù linguisticamente esibito, tutto ricondotto a una medietà di lingua e tonalità che si rivelano gli strumenti più congrui alle *possibilità di dire*, ovvero: descrivere, elencare, registrare, osservare e *immaginare* (un verbo che ricorre, anche sorprendentemente, liberato da ogni ipostasi di pensiero) gli stadi dell'esistere ridotto all'osso, alla traccia minima, alla «insorgenza di luce» cui nessuno fa più caso, alle «ombre delle piante / che impercettibilmente si allungano» a un sussulto di precarietà, *pietas rerum* che si fa *Stimmung*. Dire ben oltre gli addentellati di realtà socio-politico-economica, nelle riverberazioni della Storia che, per altri versi sottendono analogie con certo Buffoni, con

il Pusterla delle vite marginali, e che incontra storie minime, domestiche e feriali; dire *ad includendum* nella gamma di corde e argomentazioni riverberanti condizioni dell'io escluso, attualizzato in modalità nuove per scelte di gusto, e repertuale; un non egotico soggetto lirico che si segnala, *malgré tout*, inestinguibile, in costante relazione sebbene tenuto *A distanza di muri*, con gli esseri adiacenti, in adeguamento con le cose, in ascolto e dialogo con l'esistente e materico, col presente ricognitivo di storie, scorie, "minimo orizzonte", "organismi piccolissimi", particelle infinitesime di vita, o dei suoi resti: non parrà fuori luogo una certa analogia con la scrittura archeologica, mineraria, dei rinvenimenti di vite nelle torbiere della poesia di Heaney: «oppure se è come / se non fossero affatto transitati / in quella terra stinti del tutto, divorati da insetti» (*Reperti*). Gezzi sembra tra i pochissimi in grado di rendere, verrebbe da dire: di restituire, il senso dell'avventura della poesia del secondo Novecento italiano. Dove più che a Montale e a Cattafi si intravede una sensibilità affine al Sereni e al Luzi delle raccolte degli anni '50-'60. Anche questo viene in mente leggendo *L'attimo dopo*: il giovane autore intento ad assorbire in maniera del tutto autonoma e personale, non ecolalica, accenti e modalità di tradizione: sarà un caso, ma basti notare, ad esempio, un qualche nesso parentelare cortocircuitato dall'uso della congiunzione 'mentre' con l'analogo uso luziano (rinvio a G. Orelli, *Sul "mentre" nella poesia di Luzi*, «Strumenti critici», IV, 11 febbraio 1970) che appare nelle raccolte degli anni '50-'60: più innovative nell'impianto e più attente alla registrazione dei mutati scenari linguistico-culturali, antropologici-materici. Come *Nel magma*, così *L'attimo dopo* registra una "scenografia provvisoria", l'ora incerta della luce a un nodo e ad uno snodo delle epoche e delle lingue: «poco prima / che scocchi il rintocco sul quadrante / e si popolino di altri le stanze / che occupavamo noi».

Manuel Cohen

Stefano GUGLIELMIN, *C'è bufera dentro la madre*, L'arcoliaio, Forlì, 2010.

Non apparirà casuale il richiamo alla *Bufera* montaliana. Un'opera che variamente alludeva, nella gravidanza analogica, a una tempesta-guerra negli uomini e nella storia: l'opera di Montale accoglieva i versi di *Finisterre* nati dall'esperienza bellica e ripresi in fase postbellica. Questa riassuntiva premessa per introdurre e riverberare sull'interessante testo di Guglielmin, *C'è bufera dentro la madre*, introdotto con originalità da Cristina Annino. Si tratta di una compatta partitura, una *suite* numerata da 1 a 39: testi di cinque versi, l'ultimo dei quali frequentemente caudato (memoria di quinario, settenario), lacerti di acuminati prosimetri in cui il verso procede per dilatazione polimetrica; l'abbassamento prosodico ritmico è confermato dall'assenza delle maiuscole negli *incipit*, quasi a risemantizzare la narrazione procedendo da un azzeramento temporale e significazionale per accogliere un *continuum* di senso; quasi a suggerire un filo che leghi realtà frante, spaesate, ctonie, equiparate per entità o destino; quasi a dire di una impossibilità di morfologie di tradizione (endecasillabi distesi, ad esempio, che qui non si trovano): *finis terrae*. E che la madre, generatrice di nature urticanti, sia l'epicentro degli eventi, centrifuga di una interno sconvolgimento, di una «impazienza nella fila», di un «delirio nella specie», si coglie in ogni sequenza, perché in ogni sequenza è registrato

uno smottamento, una frana della ragione, una *débâcle*. Se nel paradigma montaliano Clizia, l'universo femminile, si fa emblema dell'alterità ma anche di una laicissima ipotesi salvifica, l'alterità della madre guglielminiana è tutta dentro, tutta parte dello sconcerto in atto: è dentro la terra il disastro, è "senza riparo" fisico e linguistico, morale e planetario, perché «il crepo è totale» e «smania i bordi anche al nido». La lingua, elegante e spietata nelle disanime, offre continui esercizi di surrealtà tesi a ribaltare gli elementi di ovvietà naturalistica del discorso: in questo senso, il lavoro contrastivo per immagini proposto in *C'è bufera*, con richiami al mondo vegetale e animale, e allusioni a situazioni lavorative, politiche, antropologiche, evita l'avvitamento agli addentellati di un trito sociologismo, preferendo una lingua che con allucinata *ratio* innalza e precipita all'occorrenza le situazioni, per paradossi di senso e per ricorso a tropi, sortendo un feroce, gnomico e caustico effetto di straniamento: «una ventata di femmine gli stira le pieghe / gli alza il livello del mare»; «poi c'è l'anima universale, la ghisa su cui tutto cresce»; «il lago dentro si muove / e così i piombi con cui pesca la quiete». Che si attesti «al fondo della buca», o per opposto, che sieda «sull'orlo della crepa», la materia dentro la madre partecipa dello stesso dirupante destino in cui le cose hanno da tempo sopravanzato il loro nome: inutile dire che nell'immaginario di chi legge questi versi affiori la percezione di una *Dammerung*, una interminabile sera occidentale, ormai colta in piena, precipite notte, basti pensare alla frequenza di verbi che suggeriscono fuoriuscita o distruzione: *squassa, svacca, sfoca, sversa, squaglia, fa crateri, apre, strappa, cavare, travasare*. Ma è un fatto che il Guglielmin metamorfico e civile, usando e disfacciandosi della strumentazione retorica e metrica, offra una congrua traccia, una *Stimmung* autentica del non più codificabile, non più coglibile se non per lacerti desultori: «quel solido nulla dove la vita trottola e canticchia».

Manuel Cohen

Federico ITALIANO, *L'invasione dei granchi giganti*, Marietti, Genova-Milano, 2010.

La passione scientifica dell'autore per i luoghi e per le mappe, teorizzata nei suoi saggi di 'geopoetica', confluisce coerentemente anche all'interno dell'ultimo lavoro in versi di Federico Italiano. Fedele a un'idea sostanziale che l'autore ha della poesia, la sua lingua tenta qui un viaggio ai limiti del fantastico, attraverso un tempo e uno spazio i cui confini corrispondono sempre meno a quelli geografici e per mezzo di un aggiornamento e allargamento del lessico base della lirica, al fine di esaudire la scrittura di una visione del mondo quanto mai "post-moderna". Uno stile che non resterà immune da certe finezze metaforiche («il mio materasso è un pendio / giallo, costiero» e «dal mio stomaco quadrangolare / fuori dalla mia edicola insonne») che lungo il procedere del libro traslano il viaggio stesso dalle straniate topografie della prima parte *Invasioni* («in cui una pagina era una mappa, geografia / rilievo») alla volta di un'indagine più interna, non immune dalla necessità di una perlustrazione riutilizzabile solo in chiave più personale, privata, simbolica: forse anche Italiano scrive a sua volta un *Voyage autour de ma chambre*, soprattutto nell'ultima parte nominata, con forte introflessione del movimento, *La nuova lingua*: «Hanno circumnavigato per anni / le credenze di casa [...] finché finirono in camera mia / sentinelle sul comodino, armata / dalla specchiera

duplicata / alfieri dei miei scacchi minimali». Con lo sguardo gettato sopra *Il Nuovo Mondo*, per riprendere ancora il titolo di una delle poesie della sezione finale, l'autore si crea l'occasione per afferrare la coincidenza di lingua e terra, definizione di una realtà sfuggente oggi sempre più in movimento, superando anche il centrale poemetto de *I Mirmidoni*, già pubblicato e qui reinserito in funzione di cerniera fra i due estremi, luogo di un vertiginoso *pastiche* storico di presente e passato; e infatti uno degli ultimi testi recita: «dico la voglia / nella scelta della virgola, / nel fissare l'unico aggettivo concessomi, / poiché non c'è spazio / quando ci separa un mondo e non c'è tempo». Ma è anche forse un'altra sottile vena che attraversa questo secondo libro di poesie di Federico Italiano. Il mondo che il poeta descrive pare colto sull'orlo di un soffocamento per eccesso e per accumulo; una realtà umana opulenta sembra schiacciare l'intero globo: «Tutto pesa nei miei taccuini / ma nulla quanto l'addizione». Il viaggiatore si muove dunque su una «terra / anfibia, non tua – nemmeno d'altri – / col gesto incerto di straniero, gli occhi / violenti del turista». Che non ci sia nella catastrofe prospettata dall'Invasione dei granchi giganti anche un sussurrato ma pungente richiamo ecologista o, quanto meno, d'accortezza a un rapporto più coscienzioso tra uomo e spazio abitabile e abitato?

Guido Mattia Gallerani

Mia LECOMTE, *Terra di risulta*, La Vita Felice, Milano, 2009.

Il titolo *Terra di risulta* allude a una terra smossa, movimentata. Ed è l'allontanamento, il ritrovarsi “altri” e “altrove” il tema principale di questa nuova silloge poetica di Mia Lecomte. E nello spostamento ci si trova sfocati, straniati, relegati in ruoli alieni. La cifra stilistica ricorrente di queste liriche è proprio il dislocamento, uno slittamento semantico che dà il senso di un perpetuo disequilibrio, in bilico tra presente e passato, al confine di luoghi, sentimenti e perfino del corpo stesso. La deviazione normativa, grammaticale e sintattica, si fa “segno” linguistico della precarietà, e la troviamo più volte nella raccolta con esiti a volte assai felici. Lo squilibrio è dato anche dalla sottesa brutalità di un mondo dove regna la volontà altrui, una volontà torva che si oppone alla realizzazione del sé, negando il senso di appartenenza, l'identità rassicurante. Nella raccolta ci sono molte varianti di questa pervasiva autorità. La precarietà di Lecomte è sia spaziale che affettiva e comunica il senso di una trasformazione irrisolta, di eterne crisalidi che non mutano in farfalle. Ed emerge nella descrizione dei luoghi. Luoghi amorfi, involucri, gabbie. *Houses* che faticano a diventare *homes* (o che non lo sono più) appaiono soprattutto nella sezione *Viario in rilievo*. Un altro topos ricorrente è l'assenza, in tutte le varianti di vuoto, scomparsa, rimpianto. Sin dalla preghiera-epigrafe della raccolta: «...pietà, dei nostri / ambienti vuoti, pietà del suono e / della luce, ancora spenti // pietà, di noi qua dentro, pietà, / con le finestre finte...», in cui si afferma (quasi un dolente coro) il tema del guscio vuoto, dell'apparenza posticcia. Tutta la silloge è pervasa di figure assenti, e delle sagome e dei simulacri che li rappresentano. In questo quadro sconfortato e spiazzante, fanno eccezione i bambini. Nella lirica *Asumi*, i ragazzi di casa sono paragonati a «piccoli uccelli [...] sul filo». E mentre l'io poetico fa i conti con la

precarietà: «...io vado e vengo / sul confine mal tracciato di me», loro rappresentano la continuità, la ragione di un ritorno, ma anche la speranza che per loro le cose saranno diverse «sul filo che dovrete lasciare / prima o poi forse adesso / mai con me».

Andrea Sirotti

Serena MAFFIA, *Le carte volano*, Passigli, Firenze, 2010.

«La Maffia scrive versi assolutamente non politici, l'esterno non la riguarda minimamente, sono poesie di saggio egoismo, benedette da una cantabilità nativa, non legate a nessuna gabbia metrica anche se le 'tentazioni', in questo senso, non sono poche», così, con queste parole in prefazione, Attilio Leonini ci apre alla lettura della raccolta di poesie *Le carte volano* di Serena Maffia. La prima parte del libro, che ha per titolo *L'albero del pane*, è una continua ricerca di sé in cui la donna bambina già espressa nelle precedenti raccolte, in particolare *Sradicherei l'albero intero*, cresce, scopre, si scopre e si trasforma, muta il suo corpo e muta il suo animo, diventa altro, ma con le radici profonde in quell'essere stata bambina e figlia, anche ora che è donna e madre. È una poesia matura, sofferta, a tratti scaraventata con forza, quasi sbattuta in faccia, anche se si serve della metafora e dell'ironia, «rifugiandosi nella 'biografia', nello sberleffo e non di rado nell'epigramma» (dalla prefazione). C'è molta sensualità in questo libro dove la musicalità, il ritmo, fanno in modo che i versi quasi si rincorrono nel dipanare il senso della scrittura; una sensualità che si mostra come una linea guida del percorso di crescita, ma anche del bisogno del sapere (*Casabiblioteca*) innegabile in chi ha fatto dell'arte, tra pittura, poesia e scrittura teatrale, la sua esistenza e il suo lavoro. È «l'albero del pene» – ci ricorda Serena Maffia – «e non l'albero del bene», quello che è mostrato realmente, ed esiste «per piangere al vento dell'inverno»; una ferita aperta che sa trovare, dopo il dolore, una spiegazione alla mancanza o all'allontanamento del bene: non si sa che farsene di un «albero senza frutti», senza il coraggio dell'esistenza e dell'amore. Dopo averci accolto nella sua intimità e averla vista trasformare attraverso il fiorire della poesia, l'autrice ci regala una «pausa» di brevi riflessioni, sferzanti e scanzonate, dove, tra l'altro, si interroga sul perché scrive poesie. Ma è un breve accenno per entrare nella sezione *Al cospetto della penna*, la seconda vera sezione della raccolta, dove il rapporto con la scrittura poetica assume significato di estrema devozione. I poeti, una 'razza' di cui ha avuto conoscenza e stima fin da bambina, nella casa del padre («Eserciti di libri finanche dentro i bagni / [...] / La Poesia avvolge il pianeta completamente / mio padre a mani giunte attende»; *Guerriero*), diventano occasione di confronto continuo e, col tempo, vera e propria 'materia artistica'; così il «mostropoeta» che ci appare quasi con un significato mitologico, diventa protagonista della sua poesia, nonché di un progetto artistico ed una mostra di cui parla con delicatezza anche nella poesia *La mano osa*. Con questa nuova raccolta, la figlia ha ceduto il posto alla donna e alla madre e, se l'infanzia ha costruito i castelli, ora «le carte volano».

Domenico Cipriano

L'incessante procedere di un tempo misurato da un cronometro oggettivo scandisce l'ultimo libro di poesie di Stefano Massari, delimitando le diverse sezioni in precisi frammenti temporali di ore, addirittura di secondi: a partire dalle 00:00 di un giorno simbolico qualunque fino a ritrovare la coincidenza, quasi in un tempo ciclico, in un finale alle 23:57. Ma più che racconto che esordisce all'alba per terminare al tramonto, il percorso del volume assomiglia a un conto alla rovescia, che proprio in quei secondi mancanti, breve spazio che solo uno strumento fine come la poesia è capace di misurare e percepire come significativi, sembra incepparsi nel momento in cui manca poco, in cui la meta, il 'Ritorno', sembra ormai a portata di mano. Il pericolo, che lo scorrere del tempo acutizza nell'approssimarsi della sua incombenza, è d'altro canto sentore portante di queste 'serie poetiche di Massari. Il lettore è guidato al confronto con i temi dell'abisso e della risalita dalla *Presentazione* di Milo De Angelis: «queste parole [...] sono infestate dall'urlo dei morti. [...] Con improvvise rinascite, barlumi, terre felici» (non senza un ideale filo conduttore col resto della produzione di Massari, per esempio in antitesi, al precedente *libro dei vivi* – d'altronde si potrebbe citare un verso, strappato a *Serie del ritorno*: «scrivo da sempre un unico libro»). Lo stile peculiare di De Angelis innerva anche la tecnica compositiva di Massari, ben distinguibile nei suoi ritmi e nelle sue sperimentali, ma delicate, strategie di versificazione: «hai la ferita terrestre sul fianco» scrive, quasi ponendosi in linea ideale con *Tema dell'addio*. Ma la presenza della morte s'insinua bel al di là della presentazione discorsiva nel "poema", concentrandosi piuttosto nell'elemento referenziale di un malattia che ammorba il soggetto di un'afasia annichilente, continua minaccia del libro e della voce che di volta in volta è passata fra più labbra: «[io ho un cancro e nessuno mi chiama per nome / solo cavi dentro elettrodi addosso [...] io non sento io non capisco / io perdo tutte le parole». I segni visibili saranno le ferite disseminate ovunque nel volume e medicate da un continuo tentativo di ricucitura: «penserò poi io a ricucirti . curarti non avere paura» scrive l'autore in un testo centrale, in senso sia tematico che strutturale. Le figure che lo popoleranno, come presenze che cercano riparo dall'incombenza del pericolo e della morte, della perdita di contatto a cui solo la poesia può tentare di rimediare, diverranno le più diverse, ma soprattutto le più familiari. Madri, compagne, amici, figli: tutti nuove Euridice per un solo Orfeo. Esempio la poesia dedicata a *[francesco . figlio]*: «prego che il respiro non ti si faccia pianto / notturno e torno sul tuo pasto abbandonato sul passo mancato / lungo la salita la stessa dove sempre bestemmiavo il mondo / [...] quello che le tue braccia presto / distruggeranno».

Guido Mattia Gallerani

Francesca MATTEONI, *Tam Lin e altre poesie* (con CD *L'amore è fortissimo e il corpo no* di Nada), Transeuropa, Massa, 2010.

Nella mia prima lettura della poesia di Francesca Matteoni mi colpì il paesaggio di *Appunti dal Parco* (2007): «Il vento asciugava il paesaggio – / staccava netti blocchi di vapore / premendoli sui muri, sul fogliame...». Ne ho avvertito immediatamente la forza intensa, ' lirica ' di un verso nutrito da letture profonde, mai ostentate, mai autoreferenziali, tutt'altro che celebrative. D'altra parte, che il paesaggio fosse più di un semplice 'tema' da attraversare, nella poesia della Matteoni, lo provava anche *Artico*, la prima plaquette, giunta alla pubblicazione con il concorso "Nodo Sottile 4", nel 2005, in cui la soglia metaforica del titolo costituiva uno scenario inappuntabile alla nascita o, meglio, alla rinascita della poesia dalle rovine dell'inverno (giusto che era cominciato il nuovo millennio), dalle sue forme crudeli e glaciali. La poesia è ancora la lingua profonda di una umanità che ha bisogno di ritrovare la grammatica elementare della mitopoiesi (dalle leggende ai pleniluni), e di liberarsi dalla tentazione delle «verticalità ermetica», ovvero dall'«irrelatezza impressionistica» (come osservano i curatori della plaquette, Andrea Sirotti e Vittorio Biagini). Sono le premesse di un percorso che a piccole tappe, non ultima l'ingresso nel X Quaderno italiano di poesia contemporanea con la silloge *Higgingjuk la lappone* (2010), riceve una nuova accelerazione con *Tam Lin e altre poesie*, uscito nella confezione sperimentale della collana "Inaudita" di Transeuropa, con il CD di Nada, *L'amore è fortissimo e il corpo no*. Un abbinamento di cui non occorre sottolineare tanto le affinità e le intersezioni, più che tematiche, 'vocali', quanto le differenze fra la «tela / dove si sporca il mondo, si attutisce» della poesia della Matteoni, da un lato, in cui alla fine emerge, da uno sfondo fiabesco decostruito, addirittura decomposto, la figura di Tam Lin, il protagonista di una fiaba scozzese, prigioniero della regina degli Elfi, e liberato da una ragazza, cifra di un amore "fortissimo", e il mondo ruvido e disincantato, dall'altro lato, delle canzoni dell'artista livornese, che mettono in scena situazioni di grande impatto emotivo. È un dialogo intenso, privo di ombre, fra la poesia e la canzone, che stimola a guardare l'una nello specchio dell'altra, e a cercare un linguaggio in fondo "inalienabile", rispetto agli standard comunicativi di quest'epoca. Ma attenzione, «La Terra delle Fate non è il crepuscolo radente / un eterno sfrondarsi delle morti, / ma è l'assenza del moto piuttosto, / lo scolo di vecchie memorie / rabberciate al paesaggio...»; anzi, nella stessa ballata di Tam Lin, recita un passo precedente: «Se mi toglì ogni sogno / dillo nella tua lingua-albero / se mi svuoti in un figlio / lavalo nell'olfatto delle bestie – / fallo perfetto, estraneo, crudele. / Io sono una madre senza latte / e con un laccio al polso.» Sono versi come questi a comporre il passo esatto della raccolta, a incidere sul respiro dei versi che arpeggiano, come un pentagramma mitico snebbiato dai soliti *clichés*, il gesto fisico, corporale della poesia.

Salvatore Ritrovato

Guido MAZZONI, *I mondi*, Donzelli, Roma, 2010.

Ho incontrato subito *I mondi* di Guido Mazzoni, ad apertura di pagina. Critico (basti ricordare la bella raccolta di saggi *Sulla poesia moderna*, 2005), e poeta (esordi quasi venti anni fa nel III quaderno della poesia italiana, nel 1992; poi un lungo silenzio, interrotto da sporadiche apparizioni su *Nuovi Argomenti*, *Versodove*, *Trame*), Mazzoni perviene in questa ‘opera prima’, scritta fra il 1997 e il 2007, a una sintesi matura della sua poesia. È una poesia che si rende presente alla vita e, nello stesso tempo, estranea, in quanto si chiarifica nello “sguardo” e insieme si dilata nella memoria, perdendosi nelle sue stanze, fra versi e prose, scandite in sei brevi sezioni. Due citazioni di Kafka e di Nietzsche in epigrafe guidano come una bussola il dipanarsi di un discorso che fonde in figure di drammatica durezza, in volti e paesaggi familiari, il disegno opaco delle cose. Si tratta di un disegno biologico, conchiuso, anzi impenetrabile, fermo in un silenzio che ricorda Hopper, catturato – come ha rilevato Franco Buffoni in un intervento su «Nazione Indiana» (11 marzo 2010) – da una sguardo vigile e pronto a sdoppiarsi «fra lo spazio dell’io, dei destini privati, della prima persona singolare, legato a una tradizione di lirismo tragico che fa capo a Montale, Sereni e Fortini», e la «movenza saggistica che riflette sul “campo delle forze” (*Elephant and Castle*) collettive dove gli individui si trovano presi». Momenti che si intrecciano e si alternano, componendo una sorta di anamnesi autobiografica, che procede per illuminazioni, frammenti, episodi di sogni: «Ogni voce torna nel risveglio / quando le forze compresse in questo sogno / sono il mondo che attraverso...» (*Questo sogno*). Con questi versi il testo di apertura introduce immediatamente la figura di un io dissolto sullo sfondo di una storia che lo trascende nei rapporti sociali e generazionali, nelle grandi costanti della vita naturale e cosmica, nel paesaggio curvo della terra, sotto un «cielo puro e indifferente» (*AZ 626*). Che cosa sono, dunque, questi «mondi»? Piccole sfere di vita, mondi-monadi, in cui ogni individuo si trova o, meglio, si illude di (r)esistere, entrando in relazione – tramite vetri, finestre, finestrini, schermi, disseminati nella raccolta – con una realtà delle cui sorti il poeta non si ritiene depositario. «Guardavo i tetti coperti di brina e un pezzo di campagna industriale dalla finestra dell’ex-albergo in cui vivevo», leggiamo nel testo eponimo della raccolta, scritto sui trent’anni, ed è «un istante di assoluto straniamento» che afferra il punto di vista dell’autore, costringendolo a rendersi conto di non lasciare alcuna traccia intorno a sé, ma solo un’«aria vuota», fra «oggetti presi in affitto». Perciò, paesaggi urbani o periferie, non-luoghi, periferie di città occidentali (da Milano a Parigi, a Londra, a Chicago) prevalgono sui paesaggi naturali: indizio di un’alienazione intollerabile che il presente esercita sul soggetto alterandone la percezione. In questa scrittura che addomestica, con passaggi repentini, contrazioni e slanci, il verso e la prosa, si adempie il miracolo cui il poeta non rinuncia: «l’idea di essere vivo», che rimbalza, in negativo, nello stupore di chi «non comprende come potesse / – e in generale come si potesse – / dopo tutti questi anni morire...», *Bambino*).

Salvatore Ritrovato

Daniele MENCARELLI, *Bambino Gesù*, Nottetempo, Roma, 2010.

Raccolta intensissima, che accorpa nella terza parte il volume precedente del poeta romano (*Guardia alta*), *Bambino Gesù* in un certo senso risistemizza tutto il lavoro di Mencarelli, poeta attento alla dimensione quotidiana, persino narrativa e minimale del vivere, ma che sa inscrivere anche i suoi rapidi bozzetti (specie quelli di *Guardia alta*) all'interno di una complessa visione della vita. *Bambino Gesù*, in qualche modo, è collegato al *Libro di Giobbe*, quell'inesausta indagine sul dolore immotivato che tuttavia fonda la nostra vita e non frena la ricerca della felicità. Ed è questa consapevolezza che innalza la poesia di Mencarelli al di sopra di tanto minimalismo che al bozzetto si ferma e indulge. *Bambino Gesù*, la sezione eponima e vertice del libro, ha le sue radici in un'esperienza lavorativa nell'omonimo ospedale pediatrico, a contatto con la dimensione più concreta del dolore, quindi lontanissima da ogni sua giustificazione e persino celebrazione: qui Mencarelli ci consegna immagini vivissime, con primi piani pudichi e pietosi (ma quasi crudeli nella voluta resa cronachistica), toni e lessico dimessi, partendo da un punto di osservazione "basso" quale è la realtà di un addetto alle pulizie, testimone e cantore di questa umanità *a latere*. Di fronte alla necessità di giustificare il dolore, Mencarelli risponde con un atto di fede, non distante dal *credo quia absurdum* di Tertulliano («Per questo credo di più ancora», p. 28) e che tuttavia presenta anche momenti di rifiuto («In quell'istante sì, sì l'ho odiato il mondo», p. 24). La sua capacità è riassunta in un verso bellissimo, che parte dalla precisione dello sguardo, cioè della vista, e si innalza alla vera visione: «quegli occhi opachi di vecchia devota / guardavano un punto oltre l'orrore», p. 33). *In marcia*, la seconda sezione, sembra abbassarsi verso una poesia più minimale e basata sull'osservazione dei mille fatti che avvengono in strada, ma in realtà mette in scena la potenza della casualità, di ciò che avviene negli incontri, negli scontri e nelle coincidenze gestite «dal caso e dalla necessità». I quasi insignificanti avvenimenti riportati vanno cioè a costituire una precisa fenomenologia delle strade e delle vite umane chi vi si scontrano con rilevanti riflessioni sull'ontologia, come si vede in «Anche questo ingorgo passerà / come ogni sera mollerà la sua presa / per stringerla di nuovo domani e sempre» (p. 59), dove l'impatto dell'ultimo lessema, "sempre" è proprio quello di innalzare il contingente al piano dell'universale. Siamo, appunto, «senza rimedio contro l'emorragia del tempo» (p. 64), e Mencarelli non ci addita soluzioni, né – per fortuna – ci ammannisce facili fughe religiose. La sincerità del poeta è tutta nel presentare la vita con possibile oggettività, avvertirci che il male c'è, e ci opprime come «un pollice invisibile, gigantesco» che tuttavia non deve lasciarci senza parole. Quella che in *Guardia alta* (la raccolta del 2005 riproposta in chiusa del libro) sembrava una cavalcata sul tema dell'infanzia e dei ricordi nel momento di passaggio alla vita adulta, a volte un po' troppo aneddotica, è adesso da rileggere alla luce di ciò che precede, e che dimostra una grande e convincente crescita poetica.

Mauro Ferrari

Prima di aprire la porta sul reale Morasso avverte: «Se chiudo gli occhi / penso a una costruzione della gioia, / qualcosa come un'alta cattedrale fatta d'anime / che abitano nell'aria in preda al sogno / di un altro mondo, più essenziale, dietro al nostro». Questa architettura bachiana, infatti, è immediatamente bombardata dalla dissonanza; la scala per il cielo crolla: non siamo ancora al sogno, siamo nel magma iniziatico dell'ascesa. E sulla soglia appaiono gli ospiti di questo purgatorio terrestre, in una comunione d'anime-specchio che il poeta convoca come suoi veri portavoce, testimoni, invitati all'estremo banchetto. L'innesto, fra l'autore e i suoi spirituali compagni, è di un rapporto d'amorosa eteronomia internamente scossa, apre spazi difformi, allucinazioni di uno stesso viaggio onirico: Yvan Goll, Guerrini, Yeats, Tarkovskij, Rilke, è un «non-luogo senza negazioni // dove i morti hanno indietro ciò che persero / e il perpetuo si mischia con il tempo». Proprio Rilke è la guida di queste strane e sconosciute vie, il suo insegnamento è che «Una parola parla, quando vuol dire / cose», ma «Tra la poesia e la cosa / c'è tutta una vicenda di rinunce e di incantesimi». L'insegnamento di Morasso è che in una mitografia autobiografica come quella in cui Rilke è, fuori di sé, un altro Rilke, questo terzo figurale può anche annoiare, finché non diventa nuovo, vale a dire compiutamente *l'Altro*. Cosa fare nell'attesa? Credere, dice il poeta, sperare umanamente in qualcuno, qualcosa «che inizi fin da adesso a rovesciare la realtà /oltre la fragile materia del mio sogno». A un occhio spiritualmente attento queste pagine ricordano il vivido splendore del *Cimitero marino* di Valéry. C'è una lingua della felicità terrena che le scuote telluricamente, e sfida i canti delle sfere, traduce «sogni furibondi in note», mentre *l'alter ego* presta orecchio alla voce di Dio per percepirne un'eco. Questo Orfeo vuole abitare una casa diroccata, e lì, selvatico e rapace, entrare nello spazio abissale della lotta corpo a corpo con l'anima, nudo di tutte le controversie da cui la puntura del dolore non dà scampo. La sezione di più alto valore del libro, *Eternità e svanimento di S.*, dantesca e amorosa vigilanza metafisica sulla malattia della donna amata, mostra il tema della poetica di Morasso: l'opposizione gioiosa al dramma dell'immanenza, o meglio l'opposizione al reale mediante l'esercizio della gioia scaturita negli attimi della tregua del male, dalla permeabile membrana dei ricordi, e nella costanza di balenare fra istanze di fuga e d'appartenenza, regalando versi fra i migliori della produzione poetica in lingua italiana degli ultimi lustri. Finisce con una silloge dedicata al padre, dai toni sfumati il *Viatico* di Morasso e si porta dietro, in appendice, una breve antologia di poesie tradotte con splendida manifattura. Con la saggezza dei becchini dell'Amleto di Shakespeare, Morasso canta canzoni che sembrano persino oscene per la profonda intimità che esigono, per l'imbarazzo a cui riducono il lettore nella loro verticale richiesta di una lettura totale, su molteplici piani. Lo sguardo inconsolabile di questo poeta che irride la morte danzando con lei, sembra rispondere alla richiesta di Yeats di «un qualche movimento dall'alto preceduto da un'Annunciazione violenta» a dissodare il terreno pesto dal traffico delle eterne avanguardie. Ecco qui affastellate memorie di cose piccolissime, riconvertite in grazia. Una collezione di icone messa insieme con popolare, superstiziosa devozione. Morasso è un computatore dell'impossibile, vuole l'Eterno e lo sfiora con mani leggere.

Francesca Nicosi

Renata MORRESI, *Cuore comune*, peQuod, Ancona, 2010.

Preceduto da uscite su riviste e antologie, tracce di un inquieto *excursus*, di un *ricercare*, eminentemente linguistico volto a disvelare senso con l'allegoresi, il notevole esordio in volume di Renata Morresi parte da una locuzione, *Cuore comune*, quasi un tabù per chi fa poesia o se ne occupa. Il ricorso a *cuore*, abusata parola di tradizione e di trite soluzioni rimatorie, sembra anche invisibile al gusto contemporaneo. Come l'inattualità dell'aggettivo *comune*: allusione ad una *res* condivisa, ipotesi di *comunità* a cui rinvia nelle varie occorrenze: «linea comune», «comune traffico», «l'ultimo sogno comune»; come pure all'*understatement* richiamato dalle occasioni o ponti lanciati dall'io agli altri: «da posizione orizzontale / sul mare ci livella frontali al cielo», «evento condiviso», «un discorso che continua sul selciato / per conto nostro», «comprendere tutto», «un gesto che ci lega», «in lento dialogo con il resto». La direttrice più ambiziosa dell'enunciato, sta nell'affrontare elementi di *comune* quotidianità, *in primis* l'orizzonte feriale domestico e affettivo, di genealogia come nel caso della sezione *Album di famiglia* in cui la Morresi ritratteggia foto di memorie alla luce ustorica del bilancio presente, tesse le coordinate e i paradigmi di una qualche continuità o appartenenza. Un merito non da poco riuscire a dire del proprio mondo evitando l'asfissia ombelicale, facendo del vissuto un'esperienza condivisa, legandola e connaturandola alle movenze e alle sorti degli umani. Ecco forse il punto focale del disegno del libro: un progressivo, circospetto avvicinamento di un io che non rinuncia all'appercezione lirico-estetica, ma la estende, ne fa *radar* e *sonar* per captare i suoni degli *ii* della vita esperita, fedele all'esergo dickinsoniano: *L'esperimento non ci lascia mai*: «le voci non previste dei passanti / che si cercano più umane, "siamo tutti / mezzi mezzi", dalla solita canzone / che ci faccia dire ah, che ci faccia dire eh, / passare quasi candidi o schiantare». Non sfuggirà al lettore il particolare movimento di *Cuore comune*: da una *Casa delle case*, come recita la prima sezione, della esperienza di nipote, figlia, moglie e madre; da un interno-interiore (leggasi *Ecografia*, dove tuttavia l'autrice evita elementi di corporeità *à la page*) a un fuori, a vere e proprie stanze all'aperto, in sempre più distese, chiarificate soluzioni di campiture di versi nelle sezioni: *Nel campo*, *Il mare alto*, *La terra distesa*, e l'eponima e risolutiva *Cuore comune*. Parallelamente, la lingua della «intelligenza ornamentale», quel che di esornativo che c'è nella retorica di un «cantiere potenziale», si ridiscute, si rimette in moto o gioco nel «mormorio condominiale». La lingua elegante e sinuosa ricorre a soluzioni di versi in-formali: rare rime, strategicamente a fine testo, più frequenti le assonanze, le anafore, le rimalmezzo, gli *enjambements* e le catene allitteranti, ripetizioni di suoni e lemmi, variati e accresciuti, in cui coniugare sapienza artigianale e recuperi dal parlato o *phonè*, a garanzia di periodicità: «Non dovrei forse chiedermi quanto / tempo ha tremato nel grano, il grano / già alto quanto tempo ha nascosto / i pezzi interi del suo corpo assolto? / Se ha tremato col volto verso il cielo / bevendosi il carico assoluto / della notte o a lato avuto asilo / in un bosco segreto, in una zolla?». L'orizzonte muove nella ricerca comunitaria di un senso, in cui le logiche della differenza cedano il campo alla residuale umanità dell'uomo: «Ciabatte sparse fuori dalla tenda / né da uomo né da donna. Ciabatte / umane, buone al viaggio verso Marte»

Manuel Cohen

Giovanni NADIANI, *Guardrail*, peQuod, Ancona, 2010.

Giovanni Nadiani, nato nel 1954, tra i massimi e più innovativi autori neodialettali, raccoglie i versi dell'ultimo decennio in *Guardrail*, che, con *Tir* (1994) e *Sens* (2000), si rivela il suo libro migliore e il più maturo, scritto in romagnolo, nella varietà faentina, innestato alle parole della contemporaneità piovute dai linguaggi del pianeta e delle merci. La direzione di Nadiani, docente e traduttore dal tedesco, va verso l'affrancamento della *phoné* romagnola alle altre lingue: una operazione di meticcio e svecchiamento linguistico che attesti trasformazioni e migrazioni della realtà globalizzata. Il percorso rigoroso di questo autore sembra indicarci che *essere tra le lingue* del mondo sia una modalità congrua a favorire la sopravvivenza di dialetti o lingue minoritarie o in via di scomparsa. La globalizzazione dell'economia e delle idee impone l'uso di lingue planetarie (l'inglese, il cinese) che assomigliano sempre più a enormi contenitori-socioletto, rottamando di fatto esperienze linguistiche millenarie. La storia della parola insegna che ogni lingua è spuria, si trasforma, si adatta o soccombe alla bisogna. In ragione di ciò Nadiani innesta il faentino con le allotrie, lo nutre con il tedesco e l'inglese, con i linguaggi specifici; ne fa uno *slang*, che abbia pari dignità nella babele degli *argot*, lo conduce nei non-luoghi oggidiani: centri commerciali, tangenziali, aeroporti, capannoni, strade, autostrade, autogrill, stazioni di servizio, carrozze di *Eurostar*, treni merci, TIR e Land Rover. Una lingua Rom, in movimento, in campiture di versi eleganti e informali, dal ritmo soul-blues che dice del nostro spaesamento, della deterritorializzazione culturale e morale, dell'assenza di centri nelle periferie diffuse: persino l'io lirico si fa plurimo, ricorre all'uso insistito del deittico pronominale «nó», *noi*, affidando ad esso gli stigmi di una traccia identitaria in movimento e l'ultima ipotesi di una comunità di riferimento: «parò a j a pensat / fat lavór / nench la lèngva / piò sfata e strancalèda / muribonda e ormai gminghèda / la camparà sèmpar piò ch'n'è nó / cun al paròl nascòsti / int al carvai dla ca / avèrta da e' nöst' rispìr / tra la porbia di marciapì / ch'a j aven stamzê / 't e' fond dal tazin de' café / ch'a j aven suciè...» ('però ci pensi / che faccenda / anche la lingua / più distrutta e a pezzi / moribonda e ormai scordata / vivrà sempre più di noi / con le parole nascoste / nelle crepe della casa / aperte dal nostro respiro / tra la polvere dei marciapiedi / che abbiamo calpestato / nel fondo delle tazzine del caffè / che abbiamo succhiato...'). È l'ultimo *noi*, per nulla elegiaco eppure molto delusivo, che ci riguarda da vicino, ancora in grado di resistere, di respirare per un attimo l'aria dei campi che viene oltre il *guardrail* dai finestrini dell'auto in corsa, di percepire l'essere e l'esserci tra sapori e colori dell'esistenza: quella vita che sembra così spesso urtare contro le lamiere, finire sulla soglia o discriminare rappresentata da un *guardrail*. L'erede di Lello Baldini si interroga sulla straniata natura umana. Il paesaggio allora è un parcheggio notturno di facce senza nome antistante l'Ipercoop dove ragazze ucraine salgono a bordo di pick-up dai vetri neri per sbarcare il lunario. Luci di insegne luminose, di lampioni a neon, sirene e suoni meccanici di mezzi e merci, ci dicono dell'ora «e' mèz dla nòb», 'al centro della notte': «e la mia memoria dove va? / Dove va a finire la mia storia? / E anche gli errori che ho commesso dove saranno?».

Manuel Cohen

Luciano NERI, *Lettere Nomadi*, puntoacapo Editrice, Novi Ligure, 2010.

L'opera di Luciano Neri – almeno così come si profila in questo libro dalla più che decennale gestazione – sembra suggerire l'esigenza di un lettore che accetti un particolare tipo di esperienza. Egualmente lontana dal semplice usufrutto temporaneo di una volatile somma di gradevoli aspetti sensibili, come dalla ricerca di un mero apporto conoscitivo sul mondo, cui obbliga una qualsivoglia percezione estetica. Il tipo di esperienza a cui bisogna dichiararsi pronti allorché si intraprende la lettura delle *Lettere Nomadi* è di un tipo speciale, in cui i sensi – e quindi il Senso stesso – si trovino ad essere in uno stato di apparente sospensione, in una costante fluttuazione verso un dove essi possano trovare una soglia di appagamento. Dico “appagamento”, in quanto la scrittura di Neri mi pare che abbia molto a che fare con la tematica del desiderio e che, anzi, più nascosta essa sia nella pieghe di una versificazione raffinatissima, sfuggente e liquida, più essa emerga come necessaria angolatura ermeneutica. *Lettere Nomadi* ci mette nel bel mezzo di un'aporìa. Fin dal titolo, esso richiama subito alla mente una strategia testuale che ospiti in sé la tipologia pragmatica della niente meno che ultra umanistica epistola. Un mittente, un destinatario, dunque. Ma sfogliando il libro le epigrafi di Maurice Blanchot e di Antonio Porta minacciano un'altra ben complessa lettura. Va da sé, poi, che la parola nomade si situa all'interno della nostra cultura occidentale in un'assiologia ben lontana dalla tranquillizzante e comunicativa struttura epistolare. Essa suggerisce una precarietà, un'impossibilità di giungere ad un luogo definitivo; una radicale condizione di transumanza, di attraversamento di territori inospiti in cui le singole tappe si rivelino nient'altro che virtualità ideali della definitiva meta a cui il percorso, infine, tende. Mano a mano che si avanza nella lettura, il riferimento alla struttura epistolare trova un chiarimento solo a patto di essere disposti a disinnescare i suoi due necessari componenti pragmatici: il mittente e il destinatario. Essi scompaiono, si rivelano punti perduti nella trama dei mille variabili percorsi. Ciò che resta è soltanto l'effetto di una sovraesposizione: una eco riverberata. Inondato di luce, in questo libro si fa mostra, in tutta la sua solitudine e in tutta la sua peculiarità, dell'unico corpo realmente nomade di tutta la tradizione occidentale: il corpus della scrittura. Il libro si dipana in nove sezioni e la struttura è quella di un viaggio. Con una costanza quasi assillante, molti testi espongono il luogo reale dove transitano, dove hanno trovato una precaria stabilità. E sono luoghi vicini e lontani, tutti connessi da quel magnete sciabordante che è il Mare Mediterraneo. Neri enumera Primosten, Delfi, Capo Sounio, sottolinea i nomi di Edirne, Urfa, Patmos, Kardamyli. Più egli cerca di tenere strette le parole allo scoglio del reale, più il testo, per moto contrario e ondosso, si pretende rete gettata al largo e ancora più in là, verso il punto laddove i sensi non sanno che abbandonarsi senza più tentare alcuna presa. Chi si decida a leggere questo libro di Luciano Neri sappia che si troverà a confrontarsi con un'esperienza che non è concessa a nessun altro genere letterario che non sia questo. Scoprirà che leggere un testo che si offre come poesia non è nient'altro che «come se il mare bagnasse / le labbra di un muto».

Tommaso Di Dio

Con *Salva la notte*, Luisa Pianzola conferma di essere una delle migliori poetesse della mia generazione. In particolare l'autrice porta qui a compimento il suo viaggio verso il termine della finzione, per darci il mondo nel suo crudo malessere, nel suo quasi zero che è diventato. Non solo: l'umana compulsione a costruire e distruggere, narrata nella sezione *Il tempo delle cose*, non viene semplicemente osservata nel suo stucchevole non-senso, bensì interrogata, quasi nella convinzione che la stessa idea critica sul mondo in sfacelo sia un pregiudizio, un effetto dell'umano orizzonte, visto da chi ha perso. L'ideale sarebbe diventare invisibili al desiderio, essere come l'ultima cosa del mondo, così da vivere la libertà della presenza senza contagi di sorta. Come la vecchia che si vorrebbe «liquame [...] per vedere cosa c'è dietro tutto questo». Questo, direi, è la griglia che tiene in tensione dialogica la *res cogitans* e la *res extensa*, è il reticolo dentro il quale ogni evento accade e che noi riconosciamo come «il vero». Intrecciato a questo motivo ontologico, troviamo il filo esistenziale, la *vita agra* che insegna a non tentare voli azzardati, per ambientarsi, invece, «al buio / o al massimo a un breve chiarore». Altro non possiamo, ci dice Pianzola, per sopravvivere alla crudeltà della natura, che ci fa a «pezzi», e a quella della cultura, che ci soverchia «la gioia». Il richiamo, mi pare, è al Leopardi del pessimismo cosmico, anche se nel titolo traspare invece il poeta ancora illuso che un tempo buono sia forse esistito nell'antichità e forse ancora sopravviva negli ingenui: «Dolce e chiara è la notte e senza vento», il memorabile verso incipitario de *La sera del dì di festa*, mi pare infatti sopravviva, sia pure mutilato, in *Salva la notte*, se non altro grazie al riscatto che l'amore potrebbe offrire, se vissuto pienamente. Purtroppo, tuttavia, anch'esso, qui, si dà lacerato, corrotto da una bufera dal piglio dantesco: «Dio dei terremotati e dei dispersi, che cosa si è abbattuto su di noi?» chiede implorante una voce in cerca d'amore in principio della sezione dedicata agli affetti, dall'emblematico titolo *Tempesta, tempesta forte, tempesta dura*. Questi canti del disamore, tuttavia, lasciano intendere che abiti qui la via d'uscita dal non-senso storico, non tanto nell'agire dei corpi e delle parole, ma nei loro silenzi, nelle loro pause, nelle quiete attese che fanno fiorire la speranza di un tempo non operoso, di una foscoliana «sera», anzi di una *notte* che salvi dallo struggimento diurno. «Qualcosa tace e ci conforta» recita infatti una delle ultime poesie del libro, aprendo all'infanzia quale altrove salvifico, purché legato alla consapevolezza d'essere mortali. Sta in questo confine, in questo stare «tra due fuochi», tra la vita e la morte, il farmaco capace di sollevarci dal dolore e dalla solitudine che la misura razionale della realtà comporta. Lo dice bene la poesia di epilogo: «Prima di andare, Lorella, siediti un po' qui con me. / Prima di vederci chiaro, per un attimo, spoglia lo sguardo / della prospettiva, stai tra due fuochi. / Che non s'incendi la vista, però. Che s'innesci una nascita / anche minima, da morituri».

Stefano Guglielmin

Raffaele PIAZZA, *Del sognato*, La Vita Felice, Milano, 2009.

Tutto quello che appare nei versi di Raffaele Piazza è sempre acquoso e duro, velato e cristallino. La prospettiva della parola poetica si confronta con la drammatica dialogicità di un confine che indica, illusivamente, infinibili percorsi, ma che pure sconvolge e abbandona il viaggiatore, ponendolo sull'orlo di una estesa specchiera che tutto moltiplica e infrange, potenziando e riformulando i suoni e le immagini con il soccorso di inaudite esplorazioni. La poesia di Piazza è autentica e potente: perché sapientemente cieca e involontaria; perché sempre coraggiosa e incontenibile nella sua anarchica energia. È davvero una poesia che si proietta in alto, con la festosa libertà di una libellula che non conosca gli argini e i limiti di qualsivoglia finitudine; il suo dire meravigliato – così fitto di esplosive accensioni; e di improvvise modulazioni; e di strabici e incalcolati ondeggiamenti – scruta il mondo con la passione labirintica di un perenne innamorato; o, di colui che adesso, selvaggiamente, è abitato da un dio furente e oscuro, la cui formidabile comparizione apporta, insieme, la fiamma di un'alta conoscenza e l'inatteso precipitare nelle viscere del buio (testimoniando l'impossibile sorte della vita della scrittura poetica, costantemente fragile e nuda; e sottomessa alla lama di una impreveduta visitazione estranea, indicibile e altra). Il nuovo libro di poesie di Raffaele Piazza, *Del sognato*, accolto nella bella collana curata da Gabriela Fantato, raccoglie e riprende testi singolarissimi, percorsi da una trasparente misteriosità. La lingua pare adagiarsi sulla superficie del gioco, del bianco, del lieve; ma essa è una superficie instabile e bruciante, capace di far riemergere parole dimenticate, sembianze sconosciute: così lo sguardo è trascinato, senza fermarsi mai, verso l'irrequieta contemplazione di quadri enigmatici e ambigui. Respirano, inquietamente luminosi, versi che cantano la nascita di una felicità quasi interdotta, pronta a esplodere e a smarrirsi: una felicità sottile che rimane, tuttavia, sospesa e lontana, come racchiusa nella bolla di una visione imprevedibile e remota. Qui, le presenze intraviste si fanno, nello stesso momento, vicinissime e stellari: nello spazio di un istante già si ritraggono nella sinuosa evanescenza di un mondo sotterraneo, magicamente pieno di una letizia incommunicabile e incompleta; e, per tale ragione, ancor di più necessaria, desiderabile e viva.

Mario Fresa

Giancarlo PONTIGGIA, *Stazioni*, Nem, Varese, 2010.

Ha il significato di un apologo morale questo libro di Giancarlo Pontiggia, necessario per quello che dice: monologhi brevissimi, dialoghi; non per il decoro delle psicologie, s'intende, ma per la conflittualità frontale che sa immaginare con un pubblico, quello reale, della rappresentazione scenica: che viene preso a calci; fatto riflettere, letteralmente, in uno specchio portato dagli attori con le rotelle, costretto a rivedersi nello specchio dei personaggi rappresentati, dialogo dopo dialogo, situazione dopo situazione. Perché non si tratta, qui, di spiegare, di convincere, quanto di esercitare il nostro diritto a sapere, perfettamente consapevoli della fine e per questo totalmente immersi nel gioco carnascialesco delle falsità, fino alle luci dell'alba. Di che cosa parla, dunque, questo libro? Se ne stupisce lo stesso autore: «È stato come un'apertura

improvvisa su un territorio di cui ignoravo tutto, e che mi ha immediatamente soggiogato. [...] Stazioni, appunto, come riferimento alle stazioni della *via crucis*, ma anche al significato etimologico del vocabolo: luoghi dove si sta, spesso per caso, dove si è condannati a stare, e quindi anche gironi purgatoriali». Dunque incontriamo, quasi sempre per le vie di Milano: mimi che cercano la felicità; funzionari, militari, vagabondi; sbandati, passanti, pazienti, analisti; attori martirizzati dal testo senza senso di un commediografo narcisista; spettatori ebeți, senza midollo spinale; ricchi e poveri, ladri, pazienti, assistenti; barboni in piedi e barboni seduti; funzionari di borsa silenziosi e vuoti; istruttori di *call center* sfruttatori di manodopera. La Fortuna. Coreuti, angeli, ombre. Infine anche la morte, necessaria e rassegnata. Tutti espongono un problema, inducono a una riflessione, ora amara e disarmata, ora tragicomica con finale ad effetto. Ogni parola, ragionamento, frammento di dialogo, si riveste di senso, passa velocemente sulle travi di un palcoscenico girevole come la vita dove si alternano gli uomini, sempre uguali a se stessi, fuori e dentro il tempo, sempre in preda ai fumi delle grandi domande, ricchi e poveri, saggi e stupidi, dannati per scelta o per caso, o aspiranti al divino. Fino al testo più disperato: quello di una madre che obbliga a un giuramento il suo bambino: «Abituati al male, piccino, sii forte fin d'ora, rinuncia a tutto, cresci come un nobile in esilio [...] vivrai nello schifo fino infondo, sfiderai l'orrore senza un gemito, senza un batter di ciglia. Sarai duro, e spietato, e dirai no ad ogni seduzione. È questo che voglio da te, ricordalo! Per questo ti ho partorito. Giuralo». Un incitamento alla resistenza, nel modo a cui forse i tempi nuovi ci preparano; e cioè l'indifferenza necessaria, il soggettivismo eroico che ha dato i frutti che conosciamo.

Sebastiano Aglieco

Fabio PUSTERLA, *Corpo stellare*, Marcos y Marcos, Milano, 2010.

«Proteggere il silenzio con parole / minime, rispettose, memorabili», recita il risvolto di copertina, e la costellazione Custodire/Proteggere/Conservare ci sembra da sempre centrale per Pusterla: è una terna che identifica la missione della poesia in anni in cui essa corre sul confine fra un territorio da conservare con amore e un Potere (una violenza) che assume forme politiche, economiche e culturali e a cui si oppone una serena resistenza morale. «Potere comanda, famelico, da sempre; / e noi come sempre ubbidiamo. // La mia casa si chiama Resistenza», dicono i versi di *Marmorera*, il cui tema è preservare la casa, la memoria e l'identità da una razionalità che impone sradicamenti. Anche la semiotica degli spazi dà coerenza a questo arcitema e lo trasforma in immagine del mondo: a uno spazio “culturale” del fondovalle che corrispondono alla dimensione collettiva e impersonale della civiltà, si oppone uno spazio alto e “naturale” dominato dalla ruvidità, dal freddo, ma anche dalla libertà individuale. Lo sforzo e la missione di conservare e proteggere sono anche inscritti nell'ontologia: se il *bios* è destinato a disfacimento e oblio, la parola salva in quanto preserva: Pusterla non cade nella retorica, ma ci racconta ad esempio (*Il respiro di Ermanno*, dedicata a Krumm) «del respiro del padre scomparso trovato in cantina / con stupore, dentro un materassino gonfiabile / di trent'anni prima»: è difficile immaginare un cozzo più fertile tra il *pathos* dell'immagine e

l'altezza dell'idea. La raccolta si apre con una galleria di vittime animali. In *Pasqua del toro*, l'animale dà voce alla coscienza di essere vittima sacrificale (inutile se non per un divertimento insensato), la cui fine acquisisce senso proprio nell'espone e fare spettacolo del martirio, tragicamente «accetta[ndo] la fine». La galleria dei *Cani*, poi, affianca la storia umana a quella animale, come servitù a favore del violento, mentre *Galleria dell'evoluzione* passa agli animali estinti della storia profonda, con uno sguardo bacchiniano che affiora anche altrove, evidenziando l'orrore e «la colpa innominabile dei vivi», sopravvissuti – non necessariamente vincenti – attraverso la violenza. La scrittura è minimale, asciutta tanto più residuale quanto più si alza il tono e il tema si fa cosmico: uno stridore avvertibile nelle notazioni secche, anche quando la *pietas* prende il sopravvento. Più “politica” la seconda sezione («dico no», conclude *Per un operaio precipitato*), attenta al lato cronachistico di un'Italia moralmente devastata. Insieme alla grande ode civile di *Babel*, il punto più alto è raggiunto dalla sottosezione poematica *Uomo dell'alba*: la parola, ancora più residuale che in *Bocksten*, passa a chi non è neppure esistito, frutto di un falso scientifico ma che diventa vittima, perché, con geniale paradosso (lui, cui è stato rubato tutto al momento della creazione), accusi portando se stesso come prova, ma anche desideri, speranze, auspici. È sua la visione del nostro futuro: «Guardo al vostro viaggio senza fine, / verso l'alba dell'uomo che verrà, verso quel mondo / che io non so immaginare e che risplende distante / a voi, come un'ansia di pace». Il suo riscatto sarà il perdurare oltre la vita di chi è esistito (ed è morto) come un nome che non ha mai vissuto ma non morirà: «chi non esiste rimane». Libro folto di parentesi liriche, ironiche e favolistiche (un esempio: Le storie dell'armadillo), che arricchiscono senza cadute la visione poetica dell'Autore, *Corpo stellare* è una grande raccolta di poesia, col citato *Bocksten* e con *Pietra sangue* il vertice dell'arte pusterliana.

Mauro Ferrari

Stefano RAIMONDI, *Interni con finestre*, La Vita Felice, Milano, 2009.

A volte i poeti lacerano il velo di Maya sull'enigma di ogni ricerca attorno alla parola. Assassini, disseminano tracce. Il lettore può, come Edipo, cogliere la profondità di un mistero che va oltre il libro. In quest'opera Raimondi lascia diversi indizi. Uno, decisivo, quando scrive: «Qui non è una città». Eppure riconosciamo Milano, come nel libro d'esordio, *La città dell'orto*. Gli «interni» hanno ancora una duplice prospettiva, da dentro e da fuori, come dimostra la progressione divaricante delle sezioni: dall'iniziale claustrofobia di «Pareti» alla scenografia di degrado e disperazione di «Una piccola piccola storia», fino agli «esterni» finali, solo apparentemente ossimorici rispetto al titolo. Torna in mente una poesia del primo libro: via Pietrasanta, l'abitazione devastata che lasciava intravedere la vita nei suoi particolari più minuti (le piastrelle superstiti, le suppellettili). Come allora, interni ed esterni sono prospettive cangianti: sottoposte all'eraclitea legge dei contrari, ma unite a tenaglia nello stritolare i progetti di chi tenta di abitare la vita. I fotogrammi di Raimondi sono ad altissima risoluzione: la concretezza del particolare si definisce immaginando l'invisibile. La soluzione del mistero è la

metafora dell'esistenza umana come tragedia (nel senso attico del termine) e di Milano come suo teatro. Non una città, ma lo scenario continuo, inesausto di un corpo a corpo con il destino. Non c'è nessuna "piccola storia": la definizione fa parte dell'enigma e non a caso è reduplicata, come per una *excusatio non petita*. Ci mette sulle tracce di quella *grande storia* che è la mancata occasione umana. Non personaggi, ma fantasmagorie di perdenti: donne e uomini, un'alienata, un clochard, un volo suicida, una madre che abbandona i neonati. Ognuno entra nell'altro, come gli esterni entrano negli interni. Siamo in un «girotondo di fantasmi». Gli interni si dilatano. Anche nella scrittura, dove il verso non basta più. Dilaga nella pagina, come l'acqua che la ricopre, avvertendoci che non è una città. I dialoghi, gli assolo che nel primo Raimondi fungevano da esergo, ora hanno sostituito il verso, l'hanno inondato. Sono divenuti *scriptio continua*, pagina. Tuttavia quest'opera è, senza catalogazioni, poesia. Riporto per intero il testo citato prima: le pause sono aggiunte da me. «La tua sagoma ferma il girotondo / dei fantasmi, i capogiri sudati / dei sogni, dei nomi nascosti / cuciti, sotto le giacche, quelle / lasciate senza dentro nessuno, / sulle panchine». Il primo 'endecasillabo' è solenne, *a maiore*; il secondo, con eterodosso accento sulla terza, rincorre l'ictus irrinunciabile della decima, come a marcare la vertigine; il terzo è un onirico novenario, musicalissimo e infinitamente dilatabile; dilatabili anche il quarto e il quinto, che, supponendo una suggestiva dieresi su *qu*elle e *lasci*ate, sono anch'essi endecasillabi a minore, con arsi precocissima sulla seconda; la chiusura è la lapide quinaria, metropolitana di una panchina. Fine di un enigma, che dentro la pagina nasconde la poesia. Ho fatto queste considerazioni non per pedanteria, ma perché sono certa che la poesia sia tale anche per l'appartenenza al ritmo, cioè a un'energia di pensiero ben più vasta del verso. Non vorrei dunque che si definisse la recente scrittura di Raimondi come "prosa poetica". Vorrei la si chiamasse "pagina poetica", oppure semplicemente poesia.

Alessandra Paganardi

Silvio RAMAT, *Il canzoniere dell'amico espatriato*, Vienneperre, Milano, 2009.

Con questa raccolta poetica, Silvio Ramat aggiunge un importante tassello a una produzione lirica già ampia e articolata, attraverso un nuovo passo che si pone in una continuità ideale con il resto della sua opera, e in cui la limpidezza del suo stile poetico è arricchita da un tocco di originalità raffinata, che ne rende più accattivante la lettura. Infatti questo *canzoniere* è reso unico da un abile espediente letterario: Ramat si pone nella condizione di curatore ed editore di un testo non suo e nella nota che precede la raccolta, *Da dove questo libro*, ci racconta le vicende che hanno portato alla sua fortunosa pubblicazione. I versi testimoniano la tormentata storia di un amore mai veramente realizzato e la totale devozione verso la donna e verso il sentimento stesso, vissuta, in una parabola discendente, dal pieno dell'illusione fino al disinganno e alla sofferenza per l'impossibilità di concretizzare il proprio desiderio. Ramat concepisce questo libro sotto una chiave squisitamente petrarchesca, cui d'altronde rinvia già la definizione di canzoniere del titolo, presentando un poema composto di 366 quartine; si inquadra

sicuramente in questa prospettiva la decisione di lasciare intravedere in trasparenza le fattezze della Laura petrarchesca e anche quella di tracciare una sorta di divisione *in vita* e *in morte*, che registra il passaggio dall'amore ricambiato a quello rifiutato. Ma se il tributo al Petrarca è scoperto e ostentato da principio, tanti sono i modelli e gli autori della tradizione: in particolare significativi risultano gli echi montaliani, soprattutto le tante presenze dalle *Occasioni* e dalla *Bufera*, abilmente dissolte nell'opera e solo talvolta esposte in forma di omaggi e citazioni. Il ritmo agile delle quartine, cesellate con una estrema attenzione stilistica, crea così un poema compatto dove, sulla linea di fondo della vicenda amorosa nella sua evoluzione, o involuzione, si innestano nuclei diversi ed elementi sempre nuovi, pur con una fedeltà costante al tema principale. Il bagaglio che costituisce lo sfondo di questo poema lirico è certo complesso e articolato, ma ancor più affascinante risulta il tratto sicuro e originale di Ramat, capace di ricavarci un suo spazio e di sostituire alla mitologia classica della lirica amorosa uno scenario del tutto nuovo, fatto di sensazioni e di momenti strappati alla realtà e trasfigurati nella mimesi poetica. Ciò che colpisce di più però è il verseggiare sicuro del poeta, capace di dar vita a un poema, in cui l'andamento lirico è continuamente spezzato e infranto, in cui si alternano discorsi diretti, indiretti liberi e citazioni; dove parentesi, puntini di sospensione e incisi incrinano il dettato, ma in cui l'organicità del progetto non viene mai lesa. Questa poesia ariosa è sempre aperta alle molteplici possibilità della lingua e fa della varietà di spunti e di proposte una ricchezza. Ed è qui che si ritrova il vero valore del testo: non tanto la passione amorosa che agita i pensieri del poeta e che risulta tutta tesa verso una donna ai limiti dell'immaginario, quanto la poesia in sé, che può farsi all'occorrenza strumento di indagine dell'uomo e del suo inconscio o mezzo per decifrare i segni della realtà, ma che, con Ramat, rivela il suo volto più aperto e chimerico, adattandosi perfettamente ai labirinti della mente umana.

Emanuele Spano

Antonio RICCARDI, *Acquarama e altre poesie d'amore*, Garzanti, Milano, 2009

Colpiscono, nella produzione di Antonio Riccardi, il continuo lavoro sulle varianti e la cura nella costruzione delle singole raccolte, che ogni volta vanno a ridisegnare le precedenti, con un effetto complessivo che potrebbe richiamare sia la figura del labirinto che quella del bosco. A ciò si aggiunga la presenza di un libretto (*Un amore di città*, La Vita Felice, 1997-2000), rimasto come misteriosamente sospeso tra *Il profitto domestico* (1996) e *Gli impianti del dovere e della guerra* (2004), da cui derivano diverse poesie di *Acquarama*. Una poesia di *Un amore di città* («Ho visto la cometa salire / tra corso Garibaldi e corso Como. / Dice l'astronomo: / australe o boreale, se transita / per la testa del Serpentario / porta veleno nel sangue del primo uomo») si sdoppia per esempio in quest'ultima raccolta nelle prime due poesie di *Orbis coelestis typus*. Un'altra («Dice Tycho: la terra / è massa inanimata, pesante e senza moto, / come può Copernico saperla stellare / e mobile nel nostro cielo? // Stasera è Milano la perfetta luna che bilancia / da questa campagna tutto il pianeta») si semplifica, incorporando però nel finale («Ma tu non la vedi la vena d'oro»), con profonde varianti, la

conclusione di un'altra poesia di *Un amore di città* («sentiamo la nostra vita salire nell'oro»). Come se Riccardi continuasse a ripensare i propri versi non nella prospettiva delle singole raccolte, ma in quella di un unico libro che le reincorpori trasmutandole per via alchemica, fondendo e rifondendo i propri materiali nella ricerca di un suo oro puro, stellare.

Il libro si apre con una sequenza onirica dipinta come una tavola di *ex voto*: «il figlio vede in sogno il padre / nuotare in camera da letto»; il padre, prima di accomiarsi, secondo uno schema arcaico che ritroviamo fin dalle origini della poesia classica, consegna al figlio una sorta di ammonimento profetico; «ricordati che gli adempimenti / hanno la forma del futuro». Ed è proprio nel segno di questa sentenza che il poeta si avvia ad attraversare le acque e i boschi della vita, a decifrarne i segni più ambigui, fra talismani, numeri magici, celesti geometrie, comete, segni astrologici, ninfe, sirene, ragazze in fiore, animali bloccati in una loro straniata e araldica fissità, e che vanno a costituire, pagina dopo pagina, quasi una sorta di fantastico bestiario moderno.

Eppure, i luoghi di questo libro sono anche luoghi riconoscibili, e il passo di queste poesie è un passo feriale, nutrito di voci concrete e di situazioni umanissime, sovrastate da pensieri d'amore ma anche da sensi di colpa, da rivelazioni crudeli e tormentose desunte dall'osservazione della vita animale e vegetale, da interrogativi di natura morale («E sarà vero che sotto ogni segreto / nessuno è giusto, nemmeno uno?», p. 11; interrogativo che si fa sgomenta constatazione verso la fine del libro: «L'hai sempre saputo anche tu, / nessuno è giusto per sempre», p. 69). Ma sta proprio in questa naturalissima sintesi di quotidiano e di favoloso, in questa capacità di generare un incantamento poetico da un paesaggio urbano o da un museo di storia naturale, la forza di *Aquarama*, le cui singole poesie hanno l'iridescente luore delle lanterne magiche di Proust, e il vasto respiro delle *città invisibili* di Italo Calvino. E forse non sarà un caso se questo libro, che ha inizio con un sogno, si concluda con gli occhi rivolti al cielo, quasi che sia proprio l'acqua del sogno, in cui il poeta-figlio nuota (e in cui nuota l'ombra del padre), a trasmutarsi per virtù analogica in luce stellare. Forse l'astronomo che disegna geometrie celesti, non è altro che una nuova metamorfosi della figura paterna.

Giancarlo Pontiggia

Giovanna ROSADINI, *Unità di risveglio*, Einaudi, Torino, 2010.

Unità di risveglio Giovanna Rosadini è più di un libro di poesia: è un «resoconto-limite, scritto davvero sul confine della sparizione» (Galaverni). La raccolta si ispira, infatti, alla dura esperienza del “risveglio” dal coma in cui l'autrice ha ripercorso la via a una verità quotidiana, ritrovando, anzi verificando una traiettoria di senso della sua vita, che portava nel cuore stesso della poesia. Forse è un libro unico, irripetibile, in quanto stana le profonde istanze esistenziali del rapporto fra vita e letteratura («Fare di questa inedita debolezza / un'arma lucida di consapevolezza», leggiamo nella poesia *Manifesto*), e segna un acquisto fondamentale per l'autrice: il passaggio ineludibile da un verso ghermito alla tradizione letteraria, qual era nella precedente raccolta d'esordio, *Sistema limbico* (2008), a un verso maturo, autentico, afferrato sul limitare della vita. Possiamo allora dire che la

‘felicità’ di questo libro consiste innanzitutto nel rovesciamento che l’io poetico compie della sua “infermità” fisica, durante il ricovero ospedaliero, cui segue la degenza, e quindi la riabilitazione. Si tratta di affrontare una prova decisiva, e di affermare, ogni giorno, con voce ferma e appassionata, le ragioni della vita, i suoi valori, a cominciare dall’affetto *per* e *dei* cari, che significa solidarietà e conforto, e a cominciare dal valore dell’amicizia. Il libro oscilla, quindi, tra il buio del presente e una parvenza di luce che trapela dalle cure giornaliera, tra il sogno e la veglia, l’angoscia e la speranza: il compito è sostenere quella *res gravis* per eccellenza che è la battaglia tra la vita e la morte, entro un perimetro consueto di vocaboli, se non salvifici, necessari (da resistere a ritrovarsi, a rinascere e, appunto, a risvegliarsi). Un filo invisibile sospende, dunque, l’io sull’orlo dell’abisso, e ne trasforma i tratti con la conquista di nuovi spazi per l’esperienza umana e per l’autoconoscenza. Al sogno muto e cieco segue la vita; e la Rosadini ritesse, perciò, le fibre percettive del nostro esserci, ritrova la via per risalire alla sua coscienza, in cui riconoscere, di volta in volta, la presenza dell’altro. È la poesia di un nuovo umanesimo, che non si sottrae al male, non lo rimuove, anzi lo interroga: «Ma la morte, noi, l’abbiamo mai pensata? [...] quell’ombra non è stata / assecondata, siamo rimasti nel giorno, nel sole / fino all’ultimo spicchio, incendiato e senza ritorno...» L’abisso nel quale, un giorno, il soggetto precipita, rivela la fragilità e l’incoerenza del racconto e dell’immagine che noi abbiamo di noi; ma rivela altresì il conflitto interno – spesso rimosso – del nostro corpo, fra la ragione e il male, il progetto e l’inerzia, la luce e il buio. La percezione del tempo si dilata nel presente, diventando estremamente ricettiva, attraversando, sul crinale del risveglio, nuovi suggestivi territori: il mare, la notte, il gelo, la foresta, l’abisso di silenzio, il pozzo, la prigione, ma anche miraggi edenici, sogni di quiete e di riposo.

Salvatore Ritrovato

Adelelmo RUGGIERI, *Semprevivi*, peQuod, Ancona, 2009.

«Ti chiamerò per scambiare due parole semplici allora / quando i giorni a venire saranno meno incerti di ora» (*Dipendenza cellulare*). La critica più accorta ha ampiamente registrato «l'impronta totalmente lirica» (Raffaelli) della «voce rastremata ma limpida» (Frabotta) che «sceglie di correre sul terreno rischiosissimo dell'immediatezza» (Gezzi) di Adelelmo Ruggieri (1954), giunto all’esordio in età matura con *La città lontana* (2003), quindi *Vieni presto domani* (2006), ed ora alle stampe con *Semprevivi*, terza e perfetta tappa di una evidente trilogia-canzoniere o politico *in progress* uscita tutta da peQuod. Eppure, il percorso di questo autore parte da molto lontano, dalla fine degli anni Settanta, quando a Fermo, assieme al narratore e sodale Angelo Ferracuti, fonda la rivista «Alias», nel momento in cui tutta l’area regionale è un pullulare di avventure letterarie e un affiorare di nuove voci. Questo forse va ricordato, per un poeta e prosatore che ha fatto della scatagliniana *residenza*, e del Moloch leopardiano, una declinazione molto personale ed elettiva. In questo senso, la trilogia del nostro, può essere letta alla stregua di una lapide votiva, a motivi e stigmi *residenziali*, in cui il paesaggio non fa da sfondo per un qualche *Grand Tour* pubblicitario, né da cartolina

oleografica, ma interagisce con l'umano, ne consustanzia attitudine e destino. Tutta la poesia di Ruggieri vive nel continuo movimento di risistemazione e riadeguamento dei rapporti tra il soggetto eminentemente lirico e gli altri, il presente e il tempo, l'attualità e la memoria, la natura e il sentire; e in fondo, la poesia ha questo, di autenticamente *civile*, intendo il ricollocare i rapporti affettivi ed elettivi attraverso l'assetto della voce, il dato ancora umano, il collante tra astanti e trapassati, vite in atto e vite vissute. Un viaggio stanziale, da dimora quotidiana, la casa, metonimicamente terrena e ultraterrena, provvisoria e definitiva. Un continuo cammino tra presenze discrete e ossessi, tra avvertire e immaginare; qui, leopardianamente, un'attitudine razionalista e scienziata che coniuga l'endiadi ragione-sentimento: «È un pezzo che ci vado pensando / a qual è stato il sentimento dominante / e non so nominarlo. / Certi pomeriggi, tuttavia / che ho da fare poco, alle quattro / pressappoco, quella tale cosa / che giudico essere un sentimento / io l'avverto». La parola di Ruggieri è un corso placido di chiare lettere e sabianamente oneste formule espressive, in cui sapienti inserti di parlato (un ricorrente e ossessivo «vai a sapere» in luogo di 'chissà', ad esempio) in cui si annidano le profondità e gli smottamenti di un fiume carsico: deriva infatti e precipita nei gorgi della *ratio* alle prese con un'autobiografia marcata a fuoco dalla perdita del padre e del fratello. In botanica i semprevivi sono piantine grasse particolarmente resistenti e adattabili ai vari climi, e *sempervirens* è anche il genere del *cupressus*, il cipresso, la pianta ornamentale che solitamente fa compagnia ai defunti e, per sineddoche, evocato nell'enunciato ruggieriano; il richiamo non è casuale per una poesia che deambula quotidianamente tra le tombe e i loculi, i fornetti, del cimitero fermano, e che palesa qualche ascendenza con la poesia cimiteriale e romantica inglese (Shelley è protagonista di una *suite* di testi), ma il richiamo botanico, per analogia rinvia ancora alla ginestra leopardiana, duttile, solitaria, resistente: «Tu guarda un albero / guardati in un albero / Guarda nel tuo sguardo / come scrive un albero / piano nello spazio / solo rami e fronde e nodi / e nidi».

Manuel Cohen

Francesco SCARABICCHI, *L'ora felice*, Donzelli, Roma, 2010.

La persistenza della lirica è un fatto riscontrabile in quegli autori che procedono per adeguamenti graduali e non ecolaliche attualizzazioni di gusto. Scarabicchi in trent'anni di poesia nulla ha concesso alle mode e al novecentismo della 'letterarietà trionfante', come la chiamava Mario Luzi. *L'ora felice* conferma un'opera edificata in fedeltà di registri e motivi, mai tradendo una naturale vocazione alla parola onesta e luminosa, nel rigore formale e lessicale, che più che *habitus* è da intendersi quale stigma di *ethos*. La chiarezza del dettato, affidata ora alla scansione di versi, spesso endecasillabi distesi, è attestata dalla frequenza di *incipit* memorabili, ora ad un *melos* connaturato alla *phoné* dal gusto raffinato e mai esornativo, di una «memoria che si traduce in musica» (Gezzi): «Pensami in questa lingua che resiste / a dire di ogni vivo quel che manca». Nata da una ferita insuturabile, la lingua ha fedelmente detto la perdita, l'assenza, la percezione di una orfanità filiale che acquistava le valenze di una *Stimmung*: del luogo vissuto, della generazione, dell'epoca. Ha fatto della vita che incontra il dolore una dimora abitata.

Tutta l'opera del nostro si configura come un diario di viaggio ininterrotto; esperienza del mondo circospetto e circoscritto a un orizzonte relazionale. Come in un canzoniere, con rinvii interni, parallelismi e riprese, come nella dislocazione strategica dei sonetti tradotti da Shakespeare, tre nella seconda sezione e tre nella penultima, da intendersi quali soglie significazionali, nell'alternanza delle partiture o *suite* scritte *in praesentia* ed *in absentia* del destinatario, registrando tutta intera la fenomenologia dell'amore (*sogno, insonnia, trema, fedele, timore che trema e geme, ansia di abbandonarsi, paura, oscuro amore*) il nostro ci affida la lingua basica, di dimessa e classica veste lessicale, nell'adunanza degli elementi costitutivi (come accade in *Una lingua di terra*) scritte con il linguaggio intellettuale degli occhi, affidando ancora all'interposta voce di Shakespeare in traduzione, i gesti subliminali del proprio *fare*: «Fra gli occhi e il cuore è stretto un patto». La lingua dell'*ora felice* affida alla vista e alle cromature coloristiche l'allusione a stati d'animo, alla condizione degli esseri. Perché, se di canzoniere si tratta, il destinatario è in un'accezione plurale: dal richiamo genitoriale, alla moglie, agli amici, a un allargamento a vario grado alla *polis*, nell'ultima sezione, *Soglie*, dove l'autore non si esime dalla sentenza e dal giudizio: «siete voci che indossano un parere». Canzoniere per più destinatari: «La luna nel rio», sezione dedicata ai figli, dove la lingua raggiunge vette di *felice* levità, nella nenia incantatoria di filastrocche o canzoni, lasciandosi portare dalla cantabilità della *phoné*: suoni, rime, ritmi percussivi di quinari e senari (si veda *Stagioni*), o recuperando elementi di un immaginario infantile attestato dal ricorso ai diminutivi. Testimone di un senso e del sentire acutamente la perdita che è tutta dentro, eppure tutta oltre «l'ora ferma dentro gli anni» la parola di Scarabocchi arriva a cogliere la sua *ora felice*, l'istante di pace conquistata nella *ferita carità dell'anno*, consapevole che di un istante si tratta, e che la si coglie nella presente *grazia* compositiva, artigliata di pena in pena, di dolore in dolore. Giunta a uno dei suoi esiti migliori, nella coincidente maturità di vita e d'arte, questa voce, elettivamente lirica e visiva, ci dona uno dei più intensi e perfetti libri dei nostri anni».

Manuel Cohen

Francesco SCARAMOZZINO, *Una breve stagione*, Il foglio clandestino, Milano, 2010.

Ci sono autori assai appartati la cui prosa ubbidisce a un'idea di verità spirituale che precede la parola stessa. Il lavoro, graduale e faticoso, contro una semplificazione della lingua, sia parlata che scritta, è messo in evidenza, quasi come cifra di poetica e necessità etica, dallo stesso Scaramozzino in una nota finale: «La scrittura è soprattutto fatica e nel lavoro duro del dubbio e della scelta trova le sue ragioni e il suo significato». Lo stile, cioè, è un modo complesso di intendere l'opera d'arte, che è oggetto sicuramente dotato di corpo spirituale. Così, capita, in questi racconti, di assistere a un pensiero che si ridimensiona o si allarga a seconda della materia, innestandosi laddove il racconto debba essere supportato da un esempio, una riflessione finale, un'illuminazione improvvisa che ne chiarisca il senso; o che, piuttosto, dia senso all'inconcluso. Alla retorica della narrazione, Scaramozzino oppone l'inconcludenza di un finale mancato o interrotto, la mancanza di soluzioni nel grande dramma della vita. La materia del ricordo è possibilità moltiplicata della narrazione, la quale procede per variazioni, a partire dallo stesso fatto,

svilupandosi in possibilità di procedere, in angolazioni del comprensibile, a volte da un racconto all'altro. Il narratore è cosciente di cosa sia la letteratura; e cioè *passaggi* della forma in cui, partendo da una traccia del reale, il ricordo e il sogno la conducono al di là della sua fragile esistenza attraverso l'invenzione, lo svariare della forma. Così, per esempio, a partire da un vecchio racconto abbozzato in quaderni e dimenticato (*L'ambulante*), il narratore sviluppa nel presente altre soluzioni; variazioni, appunto, del dato oggettivo della realtà, portandola, misteriosamente, attraverso la letteratura, ad essere molteplice e quindi inconsistente. Ma anche personaggi con un loro doppio (*I gemelli Raggi, Voci, Topini*) ci dicono di un'inquietudine leggera che si innesta nel dato sensibile, e che raggiunge il suo culmine nel breve sogno della nonna che mostra al bambino una bambola con una cicatrice nella pancia. Non per ultimo, questi racconti sanno cantare il rapido sbocciare e sfiorire delle illusioni, l'essere andati verso direzioni che non immaginavamo, o l'essere rimasti sospesi, a volte, senza riuscire a capire quale fosse il nostro destino. Il ragazzo col pigiama, per esempio, non sposato, ospite di casa in casa, con bonarietà e naturalezza, ci dice di un essere a parte, di un fallimento, forse; o semplicemente, anche in questo caso, di un altro rivolo che prende la vita, lontana dai grandi mutamenti sociali e dal dolore della condivisione. In un mondo in cui anche il simbolo ha perduto la sua realtà di simbolo (*Il pavone*), rimangono i resti di una fabbrica dismessa con tutte le vite che si porta dietro a dirci come, contro l'illusione della realtà, ci possa consolare ancora l'illusione della letteratura.

Sebastiano Aglieco

Pietro SECCHI, *Solo gli occhi ci possono salvare*, puntoacapo Editrice, Novi Ligure, 2010.

Solo gli occhi ci possono salvare è un diario in versi, leggibile come un poema, nel quale vi è una rievocazione degli eventi che hanno segnato le tappe di un'esistenza. Nel curare il volume ebbi modo di annotare: «Pietro Secchi affronta la prova più difficile, l'affondo dentro la sua vicenda umana, scandita attraverso il ricordo delle circostanze biografiche [...], che ne hanno segnato lo svolgersi nel segno del dolore e dell'improvvisa crescita. Crescere, conquistare a unghiate la vita è, per il poeta, affetto da una disabilità motoria che rende difficili gesti comuni per gli altri esseri umani, un processo a balzi, lacerazioni, scarti improvvisi come scosse telluriche che incidono la coscienza e si risolvono nel brillare del manufatto poetico». Ecco comparire la giostra («La giostra era lì, a destra, gialla e blu. / Dall'altra parte la salvezza, / la mano di nonno»), la scuola, le maestre, il cortile, le aule, le scale («Non ricordo un tragitto in piano, / per una volta avrei voluto correre»). Si inizia dalla rievocazione di spazi fisici, di luoghi conquistati o perduti, fra i quali assume una rilevanza particolare il campetto di pallone, dove «mendico un gol / come mendico un corpo». Il campetto è il luogo della sfida con se stessi, prima ancora che con gli altri, un luogo nel quale, come nella vita, non si fanno sconti e ci si gioca il tutto per tutto per mettere una palla in rete: «Ho pianto al campetto, / era pomeriggio / [...] / Un tocco col destro, / è dentro! Non è stata pietà, / nessuno vuole perdere. / La corsa, quasi disperata, inciampata, / a dritto a calpestare il mio pudore, / senza più controllo. / Ho pianto perché sono io, / perché faccio ridere, / perché parlo e non sogno. / ho pianto dolore puro, / nudo di fronte alla vergogna. / Ho pianto perché dio

non c'è / ed io stavolta ho segnato davvero.» Ben presto il mondo di Secchi si slarga oltre le barriere imposte dalla fisicità nella sete di conoscenza. I testi si dilatano in una dimensione filosofica, nella quale l'abisso del proprio dolore fisico si ampliano verso prospettive universali. La riflessione poggia sulla filosofia, cara al nostro poeta studioso in ambito accademico, chiamando a raccolta Avicenna, Heidegger, Eckhart, Proudhon, contrastando l'affermazione di Quasimodo secondo la quale i filosofi sono «i nemici naturali dei poeti». La disabilità diventa paradigma dell'uomo contemporaneo e del poeta. Vi è in tale condizione una “debolezza” dalla quale trarre forza: «Non ho altra forza / che la mia debolezza di spirito», parafrasando le parole di Paolo di Tarso, «Quando sono debole è allora che sono forte» (2 *Corinzi* 12, 10). In questo testo emerge una coscienza netta della vocazione poetica: «Stanze bianche stupefatte. / Non aspettavo nessuno tra i granelli / dei nomi dei mondi. / La mia poesia è piaciuta / perché ha ancora un oggetto alto, / ma io cercavo solo di espellere liquidi. / Non ho altra forza / che la mia debolezza di spirito». Vi è nella poesia una forma di remissione del dolore nella bellezza, nella quale l'espulsione del liquido – che è catartico ritorno alla nebbia dell'origine – è l'oggetto alto della poesia stessa. Non vi sono riscatto o redenzione che non siano l'esposizione di una nudità, di una bruciatura. L'ultimo testo risponde al primo, in un cerchio nel quale si rivela, in tutta la sua disarmante lucentezza, l'anima dell'uomo Pietro Secchi.

Luca Benassi

Francesca SERRAGNOLI, *Il rubino del martedì*, Raffaelli, Rimini, 2010.

Con *Il rubino del martedì* (Raffaelli, 2010) Francesca Serragnoli coinvolge il lettore attraverso brevi trame narrative. I personaggi delle tre sezioni li troviamo di volta in volta sulla nostra strada, ai bordi o agli angoli della città o nascosti in piccoli paesi, intenti a superare il giorno nell'attesa di uno sguardo oltre il loro volto. Il pakistano venditore di rose, il lavavetri, la coppia di anziani che si fanno coraggio a vicenda per superare e dare senso ai residui della vita, nonostante i malanni dell'età, le solitudini di tanti passanti incontrati e scomparsi senza sapere nulla della loro tristezza, popolano questa poesia, dove la domanda sull'eternità è cercata e ripetuta, con una risposta univoca oltre ogni ipotesi (inesistente per la nostra autrice) del nulla: «Il nulla non lo vuole nemmeno / il cane che abbaia al vento / perché anche l'odore / promette un senso». È una poesia etica, che fa emergere nella scrittura il senso della comprensione e del rispetto degli altri, nonché la leggerezza impalpabile di un altrove sconosciuto, qui filtrato e mostrato con le parole «aria» e «vento», ripetitive e significative per l'uso metaforico: «daggiù qualcuno spezza il vento»; «da prima amicizia del mondo che è l'aria»; «hai lasciato un'orma larga nell'aria». Ma oltre ogni metafora anche «Dio» è spesso richiamato, cercato in azioni semplici, nominato per sentirlo vicino e presente nel passaggio di questi personaggi sconosciuti o, al contrario, familiari (zia Mira e zio Dante), o rivissuti in ricordi riaffiorati da piccoli gesti (la vicina Betta). Ancora, in queste poesie c'è più volte il richiamo di versi scritti da altri poeti, o frasi di rara bellezza, quasi i propri versi non fossero così efficaci (Madre Teresa di Calcutta) o più direttamente per

riprendere dei discorsi, delle riflessioni racchiuse in quei frammenti di poesia e ridiscuterli (Baudelaire) o più spesso accudirli come una persona amata (Sicari, Caproni). Ma è anche un libro che racconta tanta solitudine, spesso riparata nel silenzio delle cose o nella ripetizione di una consuetudine che cerca un interlocutore o un senso: «aspetto che viene bel tempo / perché io non ho più nessuno sa / ho solo i fiori». Infine, va citato l'uso del linguaggio, come sottolinea Massimo Morasso nella prefazione: «il registro medio-basso del suo lessico, la vivace baldanza rusticana che ne caratterizza alcuni testi, fra inseriti dialettali e ibridismi tipici del parlato popolare, il tono elaboratamente colloquiale della sua voce [...]», un linguaggio che usa, come citato, a volte anche il dialetto per far parlare gli anziani, con le loro microstorie, ancora portatori di piccole e pazienti verità, o significare alcuni comportamenti che spezzano la solitudine, oggi purtroppo sempre più in disuso: «“perché non l'hai fermata?” / mi ha chiesto mia mamma / “è contenta sai, se qualcuno la riconosce”».

Domenico Cipriano

Gabriella SICA, *Le lacrime delle cose*, Moretti&Vitali, Milano, 2009.

Per amare la poesia di Gabriella Sica, non basta avere nelle orecchie il canto armonico della tradizione italiana, di quel monolinguisimo del *Canzoniere* che divenne, anche sulla scorta della classicità latina, petrarchismo bembiano, ossia un fare che ha nell'armonizzazione di compostezza e levigatezza, di equilibrio e uniformità la propria cifra stilistica. Occorre anche entrare nel vivo del laboratorio romano cresciuto, tra la fine degli anni Settanta e tutti gli Ottanta, attorno a *Prato pagano* e *Braci*. Il rinvio della critica a questi due momenti è consolidato, ma non abbastanza compreso, se ancora oggi la Sica lamenta studi inadeguati in tal senso. E ciò a partire dall'influenza che quella *koïnè* ha portato alla poesia italiana contemporanea se è vero, [come scrive l'autrice nella prefazione al libro di Flavia Giacomozzi, *Campo di battaglia* (Castelvecchi 2005), che con quell'esperienza si è voluto ricominciare da capo, rifondando non soltanto il verso italiano, frantumato dallo sperimentalismo dei due decenni precedenti, ma anche l'intera “civiltà” nostrana, che aveva avuto in Pasolini l'ultimo martire. Questo assunto – che lega stile ad etica, tradizione linguistico-retorica millenaria a scelta di vita, riconducendo entrambe ad un dialogo con l'*origine* – fa della poesia di Gabriella Sica il punto d'arrivo del viaggio lirico italiano, secondo la linea Petrarca, Leopardi, Pascoli, Saba, Penna, Caproni e Pasolini, in un abbrivio carico di presente (l'avventura romana) in cui, nella Sica, il conflitto moderno tracima, per approdare in un tempo solo apparentemente arcadico, e tragico invece nel suo darsi eventuale: Certo, in Leopardi il grido è lacerante e lo stile non intende contenerlo, raccontandolo, ma semmai incanalarlo in conoscenza dell'orrore che lo fonda. Tale differenza (lo stile che dà forma accettabile al dolore, anche sulla scorta della fede cristiana; lo stile che trasforma il sentimento in conoscenza che “tutto è nulla, solido nulla”) costituisce una forcilla ben distinta, nella quale il primo ramo rifonda il vero a partire dal principio di vita, dalla ciclicità palinogenetica, dove conoscere significa cantare l'impeto vitale che respira in ogni cosa, mentre il secondo, in

sintonia con il *Gallo silvestre* leopardiano, riconosce alle cose, quale unico destino, il morire. L'autrice d'origine viterbese, virilmente etrusca nell'impeto con cui s'abbandona alla volontà della natura, vede la gemma sopravvissuta all'incendio, l'erba nuova dopo il nubifragio, con un ottimismo che attinge al mito dell'origine, appunto, allo sguardo del *fanciullino*, alla fede che tra i vivi e i morti ci sia un dialogo appartato e profondo. Lo stesso titolo dell'ultimo libro attesta la visione drammatica da cui parte il suo verso: le *lacrime delle cose* sono parole dette da Enea a Didone, di fronte alle macerie della guerra troiana; ma questo è solo un inizio, scritto su di una porta che non introduce alle stanze del dolore, ma che anzi ci avvicina pietosamente alla piaga, che c'insegna a curarla, cantando con l'apparente incoscienza di un folle o di un bambino.

Stefano Guglielmin

Italo TESTA, *La divisione della gioia*, Transeuropa, Massa, 2010.

«qui ho appreso la luce sciolta sugli scafi al mattino / il bordo incandescente e l'anima buia dei rami...»; inizia così la nuova raccolta di Italo Testa, *La divisione della gioia*, in una luce albina che, sulla Romea, mette a nudo la solitudine inesorabile del protagonista davanti a un paesaggio estraneo. Se dovessi tradurre in fotogrammi questa sequenza, penserei all'Antonioni in bianco e nero, di *La notte*; altrove, invece, fra non luoghi e paesaggi distopici (in particolare post-industriali), mi torna in mente quello di *Deserto rosso*. Di più: il soggetto 'io', che muove lentamente il suo sguardo in «luoghi qualunque» e su «ogni cosa», è simile a quello di un regista che fissa i dettagli, ne scontorna l'opacità, fino a intravedere un senso metafisico, e intanto adopera piani-sequenza, legando in ipotassi immagini diverse, ma senza fermarne il 'quadro'. Penso a testi come *Skeyjuice*, dall'incipit sintomatico («guarda, non resta che ritrarsi / a questo punto / la topografia è incerta...»), che apre una scena di probabile addio in un paesaggio degno – per restare ad Antonioni – de *L'avventura* («dampi inconcludenti del mare», «la massa scura, profonda, enorme / dell'acqua ormai fusa all'orizzonte», «non so che cielo o sfondo bianco / di acque smaltate nella sabbia» ecc.). Non saprei dire quanto l'accostamento al linguaggio cinematografico, sia pure di un regista esemplare che vive (e vivrà sempre) nella memoria di tanti, possa effettivamente riuscire a definire la ricerca di Testa; non è che una metafora, ovviamente, che consente di cogliere, rispetto alle precedenti raccolte (da *Gli aspri inganni*, 2004 a *Biometrie*, 2005, fino a *Luce d'ailanto*, 2010), la tensione drammatica di un linguaggio in lotta con una viva urgenza di 'chiarezza'. Se l'elemento stilistico precipuo della poesia di Testa è di assestare in forme regolate (distici, terzine, e in genere stanze di varia dimensione), come in un vestito classicamente tagliato, fra apprensioni e inquietudini, su misura di sentimenti ormai insondabili, persino inabitabili, allora si può dire che il poeta raggiunge la maturità piena in questa raccolta. E lo conferma non solo la sapienza registica delle visioni, spesso all'insegna di luci pulviscolari e foschie che segnano un confine indistinto tra la lucidità del pensiero e l'impenetrabilità dello stesso *noumeno*, ma anche la capacità di intervenire chirurgicamente su singoli passaggi («l'ombra obliqua che taglia lo stipite», «le secche

incenerite dalla luce», «il groviglio rugginoso dei tiranti», ecc.), in cui si dipana il canzoniere d'amore. Canzoniere, non storia, infatti, che soffre, nelle diverse sezioni (*Cantieri*, *La divisione della gioia* e *Delta*), l'incedere contraddittorio del presente, fra audacia dell'abbraccio fisico e pudore estremo della parola "amore", lasciata da parte come una variabile inaudita, o trasfigurata in un gesto quotidiano – per esempio, nell'innaffiare i fiori – che «sbadatamente» può levare o dare significato alla vita.

Salvatore Ritrovato

Ida TRAVI, *Neo/Alceste. Canto delle quattro mura*, Moretti&Vitali, Bergamo, 2009.

Nella sua *Ars poetica* Ezra Pound ha scritto che «quando uno sente e pensa veramente balbetta le parole più semplici». Affermazione che credo ben adattarsi all'opera di Ida Travi, sia per quanto concerne il dato espressivo della sua poesia, calibrata su una pronuncia tesa e trasparente, vicina a quella solidità della nominazione che appartiene al primo articolare parole, sia nei presupposti teorici che da sempre accompagnano la sua ricerca (da ricordare, del 2007, la raccolta di saggi *L'aspetto orale della poesia*). Condizione di *semplicità* è l'attingere della sua scrittura da un fondo archetipico, in senso strutturale e biologico, da uno strato linguistico intimamente connesso al nostro immaginario e alle sue pulsioni. Al punto che, pur muovendo da una narrazione tragica (qui la vicenda di Alceste, sposa di Admeto, che dopo essersi sacrificata per lui fa ritorno dal regno degli inferi), ciò che vibra sulla scena del testo sono unicamente gli stati, oggettivi e psichici, provocati dalla narrazione, che non coincidono neanche più con essa quanto con l'impressione, proprio nell'accezione di marcatura, che ne abbiamo ricevuta. Nel riferimento, in questo come in altri suoi libri precedenti, a figure e motivi arcaici non vi è dunque nulla di didascalico o di estensivo: tutto si gioca nell'immediatezza di un riconoscere, di un'adesione esperienziale, di un *reve éveillé*: «O ti adatti o sogni. Si fa presto a dire / il muro era altissimo, io sono uscita / dall'altra parte. Era aperto dall'altra parte / giusto il tempo di prendere il paltò // giusto il tempo di vedere / l'inverno dappertutto / l'inverno è arrivato / dappertutto // Tu trova il germoglio, avvolgilo nella lana // Dove la madia era vuota presto ci sarà del pane / dove c'era del pane adesso per un attimo c'è buio». Il sipario è chiuso, la stessa Alceste non è più che un'ombra: a ripercuotersi nei versi è una dimensione anteriore o posteriore all'azione drammaturgica, il suo lascito confuso – impasto di voce parola presenza diretto a sollecitare quella matrice interpretativa, quel nucleo percettivo ed emotivo che, sedimentatosi in noi fin dall'infanzia, consente il nostro accesso alla realtà. Detto altrimenti, ci troviamo di fronte a una creazione allografica, generata da un intreccio di reminiscenze visive e di gestualità vocale, sostenuta da una cadenza intraducibile in termini musicali e di cui tuttavia intuiamo la risonanza, un remoto deposito nel nostro essere. Agendo su questo deposito l'autrice ne mette in funzione la scarna, assoluta rosa semantica consegnandoci tutto l'impressionante suo registro di variazioni timbriche: dagli imperativi, nella duplice flessione interdittoria o esortativa, alla pura efficacia delle constatazioni, alle interrogazioni, che hanno spesso la taratura delle domande prime e come tali sono

destinate a restare sospese – ripristinando la sacralità del grado zero del discorso, quando non solcando delle zone estranee ad esso, portatrici di altre urgenze, altra ragione.

Roberta Bertozzi

Paola TURRONI, *Il mondo è vedovo*, Carta Bianca, Bologna, 2010.

Si alza forte il canto, in questo libro di Paola Turrone, primo titolo pubblicato per la collana dell'associazione *Carta Bianca*, diretta da Stefano Massari. La terra si riappropria della sua lingua, una lingua impastata di necessità e dolore. È il canto dei profughi; donne, uomini, bambini, costretti ad abbandonare la propria terra per necessità di sopravvivenza, e per sfuggire alla guerra, a ogni forma di guerra. Perché «La guerra è per sempre». E ci sentiamo coinvolti in questa marcia forzata fatta di *valichi* e punti cardinali, marce a tutte le latitudini della terra, di uomini senza lavoro, bambini senza pane, madri che riavvolgono tappeti: unica casa. Questi testi sembrano attraversare tutta la Storia, ma tenendosi strettissimi agli avvenimenti di una cronaca, quasi che, la materia dei grandi poemi, degli esili, dei padri persi e delle spose vendute, fosse rimasta sempre nell'urgenza di avere un canto da tramandare ai posteri; per i nostri giorni, per i nostri eterni giorni di guerra. Così, leggendo, passano davanti agli occhi le immagini terribili dei grandi reportage, le parole delle testimonianze, il non senso di ogni guerra. Sentiamo, dunque, al presente, l'urgenza di queste parole, ma nello stesso tempo ritorniamo al lamento disperato delle *supplici*, i cori dei superstiti. Innestandosi in una linea che da Jahier arriva fino ad Alba Donati, proclamando come musa la dea dell'indignazione e della pietà, i testi di Paola Turrone mai rinunciano alla costruzione severa del senso all'interno di un ambizioso obiettivo: quello di raccontare la storia, lo sdegno e la pietà, con parole udibili da tutti, senza stampelle critiche o giustificazioni metaletterarie. «Le persone che stanno cadendo / le persone che sono state mie / le persone ti chiamano in causa // con le persone sei dalla parte della terra». L'io, dunque, con tutta la sua caparbia sedimentazione novecentesca, qui si fa da parte, ma non nel modo ipocrita di una rinuncia alla presenza della voce. Cosciente che un canto non può essere mai totalmente soggettivo, Paola Turrone sceglie la presenza forte di un io narrante, indignato, affiancato dal coro delle voci che raccontano il loro peregrinare, dolenti nella descrizione di gesti minimi, soggettivi, o delle grandi scene in cui tutti, contemporaneamente, devono compiere lo stesso gesto. La nudità delle immagini, la loro funzione involontariamente cerimoniale, improvvisamente ci spoglia degli ammennicoli della vita, dell'immorale quotidianità: «Guardati nudo, mostrati orgoglioso, le tue ferite sono / la loro vergogna, mostra il vuoto di quello che hanno preso. / Questi corpi spellati si seccano, come aringhe, come funghi. / Corpi stesi secchi, messi alla prova/destinati alla terra». Forse la terra è vedova della pietà ma non della poesia quando essa sappia riappropriarsi della sua forza e della sua necessità.

Sebastiano Aglieco

Ida VALLERUGO, *Mistral*, Il Ponte del Sale, Rovigo, 2010.

«E i vuardàn la citât che sot di nô/a impîa li sô lûs e a vîf./ Sigûrs ch'i sini vîs?/ Soul cui ch'al vîf si lu domânde?/ Sôsta dal vivi, viva eternitât?/ O si preparè a vampâ la flama/ che finalmînti a fai uman il timp?» («E guardiamo la città che sotto di noi/ accende le sue luci e vive./ Sicuri che siamo vivi?/ Solo chi vive se lo chiede?/ Pausa del vivere, viva eternità?/ O si prepara alla vampata la fiamma/ che finalmente fa umano il tempo?»). La vicenda letteraria di Ida Vallerugo (1946) assomiglia al percorso di un fiume carsico: alle raccolte in lingua (1968, 1972) segue un silenzio editoriale lungo un quarto di secolo, interrotto sporadicamente da rare uscite su riviste e antologie (1983, 1984, 1987), fino all'esordio neodialettale di *Maa onda* (1997) che raccoglie testi scritti dal 1979, ed ora *Mistral*, una ponderosa raccolta di testi risalenti al 1981-82, nelle raffinate edizioni de Il Ponte del Sale, per l'ottima cura di Anna De Simone. Franco Loi, presentando un'anticipazione di testi in *Nuovi poeti italiani* (2004), afferma che «La sua poesia è come un mare in cui ci si perde»; risulta infatti di non facile impresa il tentativo di storiografare questa esperienza singolare, che per molti aspetti appare come un meteorite sul *parterre* della poesia contemporanea: siamo di fronte a una poeta dalla postura classica, che ricorre all'invocazione, all'esclamazione, all'enfasi e all'ode, che ricorda per potenza di voce e per intensità di sguardo i lirici greci e i tragici romantici: una parola in bilico tra apocalittico presentimento e preveggenza: «il prisintimint al é di ruvina» («il presentimento è di rovina»). Una lunga riflessione sulla vita, il tempo, l'eternità, una continua richiesta di immortalità. Una voce che affonda letteralmente nella notte dei tempi e ne evoca motivi e luoghi, affidandosi a una *phoné*, la parlata originaria della Val Meduna, che diviene lingua elettiva della scrittura poetica: un attraversamento a vario grado della lirica, che riaffiora nei suoi miti e motivi mediterranei e occidentali (l'uva, le olive, l'amore e la morte, il mare e i molti fiumi che fanno da sfondo: il Rodano, il Danubio, l'Eufrate e Il Tamigi) nel paradigma del Pasolini provenzale, dotto e prezioso, segnato da ascisse e coordinate riconducibili all'interiorità del soggetto lirico, al suo mondo di relazione: «La fadia da inventâssi un necessari ceil/ par gî da nô a nô, e magari incjantâssi inmò / iessint da l'anestesia dai dîs/ a sisili alêgri naturâls che tai voi a pàssin, ('La fatica di inventarsi un necessario cielo/ per andare da noi a noi, e forse incantarsi ancora/ uscendo dall'anestesia dei giorni/ a rondini allegre naturali che negli occhi passano»)). O meglio, al suo porsi 'da noi a noi' con i modi e i mondi dell'essere e dell'essere stati: un continuo colloquio con le ombre passate e trapassate, in un confronto contrastivo tra luce e buio (in ideale comunanza con la poesia di Tolmino Baldassari), che trova qui una pronuncia allucinata, una ossessa chiave d'accesso alla comprensione del mondo, attraverso una parola attinente e straniata (nell'evocazione di sirene e sibille, nell'erranza o spatriamento: la Jugoslavia e la Grecia, la Provenza e la Cornovaglia, Arles e Londra) abitata dal *foréist*, lo straniero, incarnante il *topos* della diversità: una alterità di luoghi lontani da 'mappe sicure' e da 'sentieri battuti (*mapi siguri, tròis batús*) di vissuti (su tutte, Giovanna d'Arco), di immagini di libertà a forte densità analogica, nel dominio della metafora.

Manuel Cohen

Che cos'è un conglomerato? Non ha niente di poetico l'idea di un ammasso caotico di cose diverse, sia esso uno strato di pietrisco e bitume usato nella pavimentazione stradale, o una congerie eterogenea di edifici alla periferia di una metropoli? L'ultima raccolta di Andrea Zanzotto raccoglie la sfida di questi ultimi anni (dalla globalizzazione alle grandi questioni ambientali), ricomponendo insieme i versi scritti fra il 2000 e il 2009 in un volume denso, alla ricerca di una cifra impenetrabile e spettrale (può essere decifrato altrimenti un conglomerato?), che sin dal titolo riporta il lettore a un'era geologica, pre-umana. Ma *Conglomerati* sembra anche l'ideale prosecuzione della conversazione con Mario Breda, *In questo progresso scorsoio* (2009), e ovviamente un suo superamento propositivo della figura autobiografica (torna a proposito un verso: «E in asso per un istante lascio ogni me stesso...») in direzione di una "lirizzazione oggettiva", dentro un paesaggio stratificato: dalla visione crepuscolare della campagna veneta alla descrizione paleografica di crode, feudi e isole immaginarie, relitti ossificati della micro- e della macro-storia, come in *Fu Marghera (?)* (testo che appariva, come *Rio fu*, già in *In questo progresso scorsoio*), onde acquisire una universalità tragica: «siamo ridotti a così maligne ore / da chiedere implorare / il ritorno della morte / come male minore». Qui il drammatico caso singolo è proiettato sull'orizzonte di un secolo – il Novecento – finito troppo presto, e però rimasto incompiuto, in cui il «male minore» non consente comunque di tollerare carte false, altre menzogne. Allitterazioni, poliptoti, esitazioni lessicali sollecitano l'ispirazione a inerparsi lungo i versi, che si distendono tra i "conglomerati" «dei verdi dei versi / dei ghiacci / nel supremo tepore o torpore dei colori / indulgenti inclementi insolenti / senza tempo senza ore». *Conglomerati* chiarisce l'avversione del poeta al dinamismo autoreferenziale della "sperimentazione", nutrendo una linfa stilistica tutt'altro che purista o esclusiva della poesia italiana, che amalgama e impasta i diversi strati della lingua, dialetto compreso, in una severa interpretazione della dialettica fra tradizione e innovazione, ora in rapporto di risoluzione, ora di dissoluzione.

Nella percezione dei cambiamenti epocali («Inciampando nel 3° millennio e nell'equinozio di primavera...»), tornano le stagioni, sì, ma sull'orlo di un tempo, «usuraio feroce», saccheggiato e deriso dai ritmi di produzione delle merci e dal consumismo; unico consolante rifugio è il ricordo di un'altra "stagione", meno propensa ad abbandoni, spinta a rappresentare umilmente la sua parte nello scenario dominato da un progresso fuori controllo: ellebori, topinambur, papaveri, brughiere ecc., personaggi lirici già incontrati nelle precedenti raccolte, restituiscono barlumi di una "beltà" come forma di riscatto «in cui s'insinua il sublime», e come gesto di resistenza contro lo spettacolo quotidiano dell'orrore. Non è il 'sacro' a salvare la poesia? Essa, infatti, non può tralasciare la comprensione del brusio incessante di fonemi e cascami sonori, voci e rumori del mondo, che mettono in azione la memoria in cui è sedimentato il "dire pre-edipico", e ne sviluppano una naturale varietà di toni e registri che sfocia in uno "stile tardo" colmo di un'esperienza affatto terrena, e ancora «mossa dal sentimento di un eterno vero».

Edoardo ZUCCATO, *Olona*, Il Ponte del Sale, Rovigo, 2010.

Sebbene il paradigma resti Carlo Porta, occorre risalire a *Stròleggh* (1975) e a *Teàter* (1978) di Franco Loi, per ritrovare gli scenari sociali di una *lombardità* dai tratti corali o popolari. *Olona* di Edoardo Zuccato (1963), tra gli autori certi di una non-generazione in sordina, si inserisce con modalità autonome in questo solco. Nella nota al testo l'autore suggerisce l'ascendenza bruegheliana della sua 'cumédia da circol': che si tratti di una rappresentazione dalle valenze realistico-allegoriche è indubbio. La poesia di Zuccato è popolata di nomi e persone, la sua attenzione è rivolta alle movenze umane e ai rimandi all'oralità attestati dal repertorio, un'attendibile filologia *in re*, di espressioni gergali, modi di dire autoctoni e frasi idiomatiche; ma nulla di più inapplicabile a lui quanto sentenziava Franco Fortini a proposito della scelta del dialetto in poesia: «una via più facile». In *Olona* lo scarto ulteriore in direzione di una *mise en scène*, icastica e grottesca, una rappresentazione polifonica in ampie sequenze dialogizzate animate come nelle tele di Bruegel e Bosch, di una piazza o via, un paese o quartiere, affollato e giudicato come nella *Commeddia* dantesca. Spetta alla natura, nelle fattezze del fiume Olona, allegoresi del viaggio di esperienza e della parola poetica, ma pure della *couche* linguistica, condurre la narrazione in un mondo icastico e allegorico, di cui sarebbe auspicabile una resa teatrale. Una curiosità: l'Olona compare nel primo libro, *Tropicu da Vissévar* (1996), per ricorrere in *La vita in tram* (2001) e, non nominato ma alluso, in *I bosch di Celti* (2008). Il fiume dice, ricorda, scorge e scorre nel letto di civiltà e natura, «canta con la sua gente le canzoni», offre le proprie sponde alla genealogia di una storia privata o alla galleria di cento verosimili storie; così la prima scena è notturna: «La mè storia P'è la storia du mond / e cumincià la cumencia dul scür» ('La mia storia è la storia del mondo / e per cominciare comincia dal buio'). Nel suo viaggio verso l'alba l'Olona s'imbatte nelle vite notturne o pre-albali: il panettiere Bram, sfornatore di parole (il nome sembra un diminutivo dall'ebraico: 'padre di molti', 'colui che viene da oltre il fiume'), i netturbini, il cacciatore Dantén che si produce in un gustoso discorso libero diretto, un canovaccio tra interiezioni, puntini di sospensione e elencazioni di nomi: tra discorsi di strada e *Commedia dell'arte*. È la prima di 4 scene o quadri di vita, un polittico delle relazioni, 4 stadi del giorno e della notte, in sequenze affollate di figuranti e figure straordinarie come Carlo Porta, che inveisce contro i professori di parole, una prozia dell'autore, imparentata con C. E. Gadda, alias Pirobutirro Gaddus, «murné de paroll», 'mugnaio di parole', che offre un saggio della sua ingegneria linguistica. Zuccato ha scelto la via non facile, silenziosa ed allegorica del neodialettale che dialoga con l'italiano: tutto il libro è linguisticamente concepito come un continuo scambio con l'italiano e la parlata gallo-italica nella varietà dell'altomilanese o bosino (tra Cassano Magnago e Fagnano Olona), a tal punto da risultare vano il computo delle attribuzioni o dei prestiti dall'uno all'altro: l'impressione è che il dialetto accolga parole dall'italiano (in qualche passaggio si rinuncia al testo a fronte) contaminandosi in un processo di adeguamento alle lingue in atto. Con *Olona* è di scena la vita, la *phonè* sganciata dalla lettera, libera e potente nelle sue morfologie informali, si distende nel grande fiume-lingua *lumbard*.

Manuel Cohen

Emilio ZUCCHI, *Le midolla del male*, Passigli, Firenze, 2010.

Il poeta parmigiano Emilio Zucchi con *Le midolla del male* vira decisamente verso la poesia storico-civile. Con la sua terza raccolta, la seconda presso Passigli, e prefata da Giuseppe Conte, l'autore ci riporta alla poesia civile e neorealista del dopoguerra e a poeti come Gatto, Fortini, Quasimodo, Piovano. A differenza di questi – non solo per ovvie ragioni anagrafiche e storiche – il poema di Zucchi è privo di retorica ed ideologia di cui è impregnata tanta poesia di quel periodo. Come ben evidenzia Conte: «Emilio Zucchi non ha paura di raccontare», e lo si evince subito fin dalla prima poesia: «Arno brunito, / senti il silenzio solidificare / il grido perforato / di Anna Maria Enriques». La storia di questo poema diviso in XXXIII poesie o canti (numero crediamo non casuale ma di richiamo dantesco) è ambientata tra Firenze, Roma, Parma e Milano tra il 1944 e il 1945 in un periodo tra i più cruenti della Seconda Guerra Mondiale e della storia italiana del XX Secolo. Numerosi sono i personaggi che compaiono, ma i veri protagonisti sono la partigiana Anna Maria Enriques e Pietro Koch, fondatore della famigerata 'banda Koch' e delle due Villa Triste create a Firenze e a Milano, luoghi di sevizie e torture: «Pietro Koch / guarda il cristallo ambrato del cognac, / mentre di sotto ustionano le ascelle / ai legati alle sedie». Si è detto dei numerosi personaggi storici chiamati con il loro nome e cognome che si alternano nel poema di Zucchi in una disperata stagione di sangue e morte: Bruno Fanciullacci (l'uccisore di Gentile a sua volta giustiziato), Osvaldo Valentì, Luisa Ferida e Luchino Visconti («Cinepresa / come l'occhio perfetto di un dio greco: ad azionarla, Luchino Visconti»). Leggendo il poema pare proprio di vedere un film di Luchino Visconti o di Roberto Rossellini; il linguaggio di Zucchi è diretto, a tratti crudo, ma mai volgare, sempre ben curato anche metricamente e ci riporta, come detto, ad una certa poesia del dopoguerra anche da un punto di vista stilistico. Opera coraggiosa quella di Zucchi, in anni di revisionismo in cui vengono descritti avvenimenti storici con profonda sensibilità e spiritualismo come nell'ultima poesia che ha la voce di Anna Maria Enriques dall'aldilà: «Anna Maria, Anna Maria Enriques / questo è il mio nome, Pietro Koch, ricordalo. / Ero già morta, quando tu salivi / verso Milano per aprire un'altra / Villa Triste, peggiore della prima, / perché è sempre peggiore il male fatto / per la seconda volta».

Luca Ariano

I LIBRI DI SAGGISTICA

Sebastiano AGLIECO, *Radici delle isole*, La Vita Felice, Milano, 2009.

«Vorrei che questo libro fosse letto come un racconto dell'attenzione e della cura, non come un saggio letterario». Per Aglieco la poesia è compito e offerta. Compito di dare forma e senso; offerta del mettere le parole da qualche parte; lasciarle lì, malgrado noi, perché qualcuno le accolga. Il bisogno di conoscere da vicino l'autore delle parole spinge Aglieco a inventare un modo originale di fare critica letteraria sulla poesia contemporanea. Questo diario dei libri è un libro necessario, perché chi lo stila crede ancora con grande entusiasmo che ha ancora senso testimoniare la poesia. I poeti che Sebastiano Aglieco predilige sono quelli che considerano il fare poesia un atto collettivo del percepire e dell'essere percepiti, del chiedere e del dare conto. Insomma i poeti che sanno rendere conto del loro attraversamento, che sanno guardare le cose sporcandosi le mani con la vita. «Se la poesia è, in fondo, – scrive Aglieco – un dialogo col Nulla, con la natura deperibile delle parole e delle cose, essa deve prima attraversare l'umanità tutta, non c'è scampo. Forse è in questo attraversamento che si logora e nello stesso tempo si rende necessaria. Da questo punto di vista, dunque, non si scrive per narcisismo – è pura illusione – ma per attraversarsi». Le dichiarazioni di poetica che piacciono a Sebastiano Aglieco sono quelle che remano controcorrente, che cercano nella parola non il compiacimento del canone, ma la ragione per testimoniare il passaggio del nostro essere qui e ora, perché «scrivere poesie è un gesto che ci lascia soli, nudi di fronte alle cose, agli altri, a noi stessi». Oggi che anche la letteratura è in pericolo l'esperienza di scrittura di Aglieco, che nasce dai gesti e dagli incontri che solo in seguito diventano libri, va preservata perché riporta all'attenzione soprattutto quella naturalezza del poeta che si avvale del linguaggio delle parole per affermare lo sporgersi dell'essere nel mondo senza maschera e soprattutto evitando di parlare al mondo sotto le mentite spoglie dell'affabulazione. Il poeta cui guarda Sebastiano Aglieco è colui che ha cuore la condizione della parola e che scrive perché sa di trovare nella corrispondenza misteriosa tra le parole e il proprio sentire la giusta via per agire mettendosi sempre in cammino verso l'altro, senza il quale non potrà portare a termine l'esperienza dell'ascolto da cui passa inevitabilmente la salvezza che ogni giorno sembra a tutti noi un traguardo irraggiungibile. Recentemente Adonis ha scritto: «La poesia è sempre contro: anzitutto contro il poeta, intendo contro la sua debolezza, sottomissione e arrendevolezza. Contro la macchina dello schiavismo nella società, che è una macchina infernale, contro la bassezza del mondo». Di questo è convinto anche Sebastiano Aglieco, quando in assoluta libertà scrive che se la parola si fa luogo di un corteggiamento da puttane, meglio un poeta in meno se egli si fa servo del mondo.

Nicola Vacca

Alberto CASADEI, *Poesia e ispirazione*, Sossella, Roma, 2009.

È possibile definire l'idea del linguaggio poetico a partire dalle scoperte delle scienze cognitive nel campo della linguistica e della psicologia, delle neuroscienze e dell'antropologia? Tale questione è al centro di un insieme di ricerche che, a partire dai

lavori fondamentali di Reuven Tsur, hanno dato origine a un nuovo ramo della teoria letteraria nota con il nome di *cognitive poetics*. È nel contesto emergente di tali studi che si inserisce *Poesia e ispirazione* che intende avvalersi dei risultati di questa nuova critica per interrogarsi sulla poesia come ispirazione e come forma di conoscenza nel momento in cui, scrive Casadei, questi aspetti del linguaggio poetico sembrano poco pertinenti a causa del carattere stesso delle opere letterarie che, oggigiorno, tendono «sempre più a diventare elaborazioni del comunicare, e quindi a entrare a far parte del circuito informativo mass-mediatico». La ricerca di Casadei – a questo stadio tutto sommato esplorativa e mirante, soprattutto, a sottolineare l'interesse di un approccio cognitivo per affrontare il discorso poetico in una prospettiva gnoseologica – considera in particolar modo la prossimità esistente fra la struttura linguistica delle forme embrionali della conoscenza e la struttura dei processi linguistici poetici. In effetti, poiché la conoscenza prende forma quando «la lingua comincia a svolgere un'opera che è tipica della genesi biologica, collegare tra loro elementi diversi», e tale lavoro linguistico è un processo analogico, cioè metaforico, si può pensare che il campo estetico della poesia costituisca una sorta di laboratorio in cui ci è dato osservare il funzionamento di questo procedimento analogico di costruzione della conoscenza. In base agli apporti delle scienze cognitive, sarebbe quindi possibile ipotizzare che le competenze linguistiche impiegate nel lavoro poetico dipendano da una specializzazione delle facoltà cognitive. Queste, lungi dal porre semplicemente le basi delle competenze necessarie all'elaborazione di una sintassi lineare normalmente utilizzata nel discorso comunicativo e argomentativo, si sarebbero fin dalle origini specializzate in una forma alternativa di linguaggio e di comunicazione «la quale per lungo tempo è stata impiegata soprattutto con un valore sacrale, implementando gli aspetti del significante (soprattutto dei ritorni fonici) e del ritmo piuttosto che quelli della costruzione sintattica complessa». Così, «la capacità di collegare parole e pensieri per via analogico-musicale resterebbe *in potenza* anche dopo lo sviluppo dell'attività razionale e potrebbe favorire la creazione delle metafore complesse e dei linguaggi “altri” (espressionisti, nel senso più generico del termine) rispetto a quelli *standard* grammaticalizzati-comunicativi». Su tali basi, scrive Casadei, è probabilmente possibile rivendicare un nuovo statuto del poetico. In effetti, oggi più che mai, si rifiuta di riconoscere una qualsiasi portata cognitiva alla poesia, ridotta essenzialmente a un'espressione lirica ora riservata a qualche iniziato ora, attraverso la canzone, rivolta alla maggioranza, ma sempre confinata in una funzione «consolatoria». Si trascura così di interrogarsi sulla capacità che hanno certi poeti di raggiungere «una percepibile superiorità di senso pur scrivendo in modo lontano da ogni categoria logico-razionalistica». Un'interrogazione che può trovare nell'apporto delle scienze cognitive nuovi elementi di risposta per «riattribuire socialmente all'azione poetica un senso conoscitivo, per quanto distinto da quelli di tipo religioso-sacrale o scientifico-razionale».

Davide Luglio

Adele DESIDERI (a cura di), *La poesia, il sacro, il sublime*, Fara Editore, Rimini, 2009.

Un'antologia poetica deve essere come una finestra aperta al mondo esterno, capace di porre l'osservatore davanti ad un paesaggio rivolto ogni giorno oltre l'orizzonte reale. Guardare la poesia come metafisica della creatività, è sperimentare un pensiero che si confronta con delle istanze che richiedono, per essere comprese a fondo, una revisione critica che contestualizzi le dinamiche umane alla luce delle nuove correnti. Questo è quanto appare nella antologia curata da Adele Desideri: *La poesia, il sacro ed il sublime*. Il «farsi del mondo dentro l'anima, dentro il logos» come dice la curatrice, «nasce da questa misteriosa tenerezza, da questo stato di grazia che ti fa vibrare il cuore». La sfida in ogni generazione, non è quella di accusare il passato, semmai quella di ricusare un pensiero sostenuto da obsoleti paradigmi. Gli autori presenti nell'antologia sono moderni, perché osservano il tempo seguendo una scala che indica una verticale dal basso verso l'alto e viceversa, come vuole la migliore tradizione ermetica, in cui la fluidità osmotica del pensiero umano si definisce come riflessione tra due piani di lettura dinamici. Valori quindi che cercano nuove armoniche in alto, dove il sublime dovrebbe portare ciò che si è elevato dal basso ed infine offrire lo sguardo non alla sola realtà verificabile ma nell'eccelso, dove non esistono né paragoni, né gradazioni. Alcuni "segni" chiave, vengono subito dati al lettore per trovare quella geometria del volume che si vuole inscrivere entro le radici della nostra cultura occidentale. Avvinto nel sublime della sacralità, ma anche entro la sublimità del profano, il mondo attuale necessita di questa ambivalenza, perché purtroppo il sacro oggi spesso viene ridotto a profano e tuttavia il profano è innalzato a sacro senza movimento convettivo, riconducendo il sublime (che servirebbe da elemento osmotico e mediativo tra i due), soltanto entro un'estetica vuota. L'edonismo omologante a cui siamo indotti, porta a confondere la geometria dei significanti. Relegata a divinità confusa e svuotata del suo significato concreto, la sublimità perde il ruolo di piena completezza tra bellezza somatica e bellezza spirituale. Ogni stato contemplativo deriva dalla applicazione del principio ermetico enunciato precedentemente. Ne conseguono alcuni recuperi che la poesia vuole ordinare per salvaguardare la conoscenza dalla volgarizzazione in atto. Questa sfida protende l'uomo verso il mistero, che non vuol dire lungo un significato non concettuale. La concettualità si ottiene da quell'avvicinamento degli estremi che nella unione dialogano. Questa è l'arte che dà senso a tutto il vivere e quindi alla storia, perché, come dice la curatrice, «in essa inseriscono attimi di eternità in virtù dei quali è possibile costruire il dialogo, il confronto, la conoscenza collettiva e individuale».

Akey Vetere

Stefano GUGLIELMIN, *Senza riparo, poesia e finitezza*, La Vita Felice, Milano, 2009.

Senza riparo, poesia e finitezza di Stefano Guglielmin si articola seguendo una tripartizione. In *Poesia e finitezza*, la sezione in ideale continuità con le coordinate epistemologiche di *Scritti nomadi* (2001), l'autore si sofferma su alcuni nodi e snodi inerenti natura e rapporti della poesia, tentando definizioni nuove. È il caso della

nozione di poesia *civile*, derivante in parte dal pensiero di Nancy alcune conclusioni ontologiche: in quanto atto di singolarità imprescindibile dalla comunità, esposta e «dislocata». È inoltre sociologicamente civile, in quanto realtà che muove idee, e intesse relazioni con il mondo rappresentato e «av-veniente», poi riprese nel paragrafo *Poesia, pubblico e il secondo Novecento italiano*, dove a una nozione socio-politica di *pubblico* viene preferita quella meno ideologizzata e più attinente a «identità nomadi» di *comunità*. O i nessi poesia-esperienza, conoscenza, riconducibili a una lettura destinale della Storia, la *Geschichtlich*, di «finitzza “gettata”» di matrice heideggeriana. O nelle pagine dedicate alla complessa esperienza dei poeti di «Anterem», tesi all'approssimazione ontologica all'inizio o origine, e alla declinazione continua dell'esilio da essa, nella oscillazione della identità tra memoria e magma. La seconda sezione, *Sul canone*, affronta una questione ineludibile del fare critica: liberata dall'indole didattico-pedagogica e ideologica, e dalla «vocazione evolucionista», osservata dal versante della finitezza, la risultante del canone non sarà data dalla mediazione con la civilizzazione, ma dalla adozione di *canoni personali* (Bloom) e *generazionali* (Stein), esperienze di singolarità intese quale espressione ontologica di finitezza e di risposte ad essa. A corredo del secondo capitolo, Guglielmin consegna un regesto di note critiche apparse sul suo sito, *Blanc de ta nuque*, spesso minirecensioni, letture di libri di poesia che testimoniano di una vivace pluralità di voci emergenti o non riconosciute. L'ultima sezione, *Lecture*, attraverso profili e interventi attenti alla testualità, e sorretti da un ampio spettro di strumentazione critica, Guglielmin mette in relazione esperienze isolate, in prevalenza poete in cui si avverte una comune *Stimmung*. Ecco allora Cristina Annino, la cui forza venata di ironie e armata di un «io maschile», si offre nella singolarità dirompente di continuo fronteggiamento di opposti nel movimento tellurico e asimmetrico del verso; Gabriela Fantato, in cui si dà rilievo alla dimensione drammatica e tragica (non casuale il richiamo alla Zambrano) di una parola cesellata e sottoposta alla cura di continue variazioni; Anna Maria Farabbi, il particolare sconfinamento nel mito, e la corporeità sottoposta a un flusso metamorfico, iniziatici e cosmogonico. Sono i primi tre esempi di scritture caratterizzate da presenza di un *io plurimo*. Ma anche nelle voci maschili esaminate, l'analisi punta a evidenziare le fuoriuscite dell'io, postume alla crisi novecentesca della lacerazione del soggetto, risolta in parte nell'accoglienza dei movimenti conflittuali e armonici rilevati negli elementi naturali di Roberto Cogo, o l'identità franta, dialogica e problematizzata di Sebastiano Aglieco, confitta nell'*alter ego* Madre/Padre, che ritorna, per altri versi, nella scrittura neodialettale di Fabio Franzin, tra elementi di nudità naturalistica e educazione della voce, o l'io dello spossessamento e dell'erranza jabèsiana nell'ontologismo dei margini di Francesco Marotta che 'getta' la parola nel deserto analogico e la finitezza degli umani. Il saggio offre sollecitazioni e spunti tali, e raggiunge esiti di raffinatezze critiche da cui il lettore di poesia oggidiano non potrà prescindere.

Manuel Cohen

In quel punto entra il vento. La poesia di Remo Pagnanelli nell'ascolto di oggi, a cura di F. DAVOLI e G. GARUFI, Quodlibet, Macerata, 2009.

Remo Pagnanelli fu una delle figure più luminose e intense del panorama poetico italiano tra fine anni Settanta e inizio anni Ottanta, e ne sono la riprova il suo lavoro critico, di pregevole e straordinario acume, e la ricerca poetica, che testimonia una scavo incontentabile nel verso e nell'essere. La sua opera non ha cessato di tornare in libreria (con la meritoria pubblicazione, nel 2000, di tutte le *Poesie*, a cura di Daniela Marcheschi, presso Il Lavoro Editoriale di Ancona, dopo gli *Studi critici*, curati dalla stessa Marcheschi, per Mursia, nel 1991; senza dimenticare gli *Scritti sull'arte* editi a cura di Amedeo Anelli, nel 2007, per Vicolo del Pavone di Vicenza), e di essere testimoniata in giornate e numeri speciali (basti ricordare il numero di «Istmi», del 1997) che riprendono e riannodano i diversi temi del suo lavoro letterario. A vent'anni dalla scomparsa, avvenuta nel 1987, l'associazione culturale "Remo Pagnanelli" ha organizzato il convegno «In quel punto entra il vento», di cui Filippo Davoli e Guido Garufi hanno raccolto e pubblicato, nel 2009, gli atti. A intervenire sono antichi amici di Pagnanelli e nuovi lettori, in segno di una continuità della 'presenza' dell'autore negli scaffali alti della poesia contemporanea. Questa scheda basta appena ad elencare gli intervenuti riuniti in un'unica grande sezione: Amedeo Anelli, Danni Antonello, Filippo Davoli, Andrea Di Consoli, Gianfranco Fabbri, Piero Feliciotti, Roberto Galaverni, Guido Garufi, Massimo Gezzi, Andrea Gibellini, Maria Lenti, Daniela Marcheschi, Daniele Mencarelli, Umberto Piersanti, Andrea Ponso, Massimo Raffaelli, Massimo Sannelli, Francesco Scarabichchi, Giancarlo Sissa, Lucia Tancredi. Ricordi, letture di testi, saggi, si amalgamano in un concerto di voci che, a prescindere dalla circostanza, restituiscono un quadro assai interessante e vivace non solo della figura di Pagnanelli, ma proprio della sua eredità, per cui è opportuno rimandare – fra tanti di sicuro interesse – al saggio di Massimo Gezzi (*L'eredità di Remo Pagnanelli*), che mette a fuoco e puntualizza gli aspetti più interessanti per ricostruire la fortuna di Pagnanelli nella poesia italiana, e cioè: a) «l'aspra battaglia – secondo la definizione della Marcheschi – di restituire dei significati forti alla poesia»; b) «la letteratura e la scrittura, al di là dei loro esiti stilistici, non sono una finzione né una menzogna»; c) «Pagnanelli fu disincantato e spietato nel voler comprendere a fondo "il gioco letterario / e la sua merce"». Al fondo dell'opera di Pagnanelli, come molti relatori tengono a sottolineare, è insomma una "ricerca del senso", che ribalta sia lo sperimentalismo gratuito sia il gioco minimalista e, magari, 'decostruente' che, proprio a partire dagli anni Ottanta, si diffondeva nella cultura letteraria italiana. Questo consente di svincolare le trappole di quell'estetica che Garufi, riprendendo una definizione dell'amico scomparso, chiama felicemente «patetico-illustrativa». False 'ideologie' letterarie che la poesia intesa come «esperienza dell'altro tempo, o nontempo», scrive Pagnanelli, ovvero del tempo «dell'invenzione e del ritrovamento del Vero» (rilancia ancora Marcheschi), non può accettare. Quel che fa di Pagnanelli un poeta "conflittuale", uno "scandalo" negli ultimi rantolanti colpi di coda del Secolo Breve, è proprio la sua irriducibilità a ogni categoria, il suo sfuggire agli schemi con cui siamo abituati a giudicare chi esce di scena troppo presto.

Salvatore Ritrovato

Giuliano LADOLFI, *Per un nuovo umanesimo letterario*, Interlinea, Novara, 2009.

Forse è una prova del nove l'ampio intervento sullo stato della critica letteraria che Giuliano Ladolfi argomenta in *Per un nuovo umanesimo letterario*: senz'altro esso invita a una seria riflessione sul lavoro che attende chiunque si avvicini, oggi, alla poesia. Composto di quattro capitoli, già usciti in forma di contributi monografici sulla rivista «Atelier», fra i più importanti laboratori della poesia degli ultimi decenni, diretta da Marco Merlin e dallo stesso Ladolfi, questo libro tenta di descrivere, entro un quadro complesso e approfondito della situazione mondiale in questo scorcio di inizio secolo (in cui sembra venga richiesta una nuova figura di “intellettuale”), il ruolo che la poesia, come modello di interpretazione estetica del mondo, può avere; ma si perita di entrare anche nel discorso concreto della critica come “militanza” non ideologico-politica, ma propriamente culturale, nonostante i margini di manovra per la poesia, nella società dello spettacolo, appaiano sempre più ridotti. Occorre fede, sì, nella sostanza spirituale – e poco addomesticabile dal mercato, anzi refrattaria alla “cultura emporio-centrica” (come la definisce l'autore) – della parola umana; ma è necessario anche dimostrare una consapevolezza precisa dei movimenti di pensiero e delle correnti che, sia pure da settori oggi riservati, di nicchia, consentono di avere un panorama organico delle trasformazioni culturali in Occidente e, in qualche misura, nel resto del mondo. Non si tratta di idealizzare il passato e magari di rimpiangerlo, né di prendere atto e accettare il sistema di cooptazione dell'industria culturale, bensì di individuare gli interstizi nei quali è possibile praticare modelli alternativi e proporre, guardando al futuro, o meglio «oltre il post», un'ancora di salvezza alla deriva ‘consumista’ di questa società, e quindi una soluzione fra le spinte ‘individualiste’ delle società occidentali e quelle fondamentaliste degli stati teocratici. Sembra che la debolezza della critica abbia radici più profonde di quelle della sua complessiva marginalità nella società dello spettacolo. È una debolezza che traduce un nobile ‘disincanto’ in una incapacità di indignarsi e quindi di fare della letteratura uno strumento per prendere posizione, e nello stesso tempo si abbandona alle lusinghe (concolcate dai massmedia) di comparire in qualche ‘vetrina’ di prestigio. La poesia non è spettacolo, non è vetrina; anzi aspetta una classe di critici-intellettuali che sappia interpretare il poeta come “persona”, prima che come “individuo”, e punti, in tal modo, a ritrovare il sapere umanistico nel punto di raccordo fra lo scavo nell'anima e il confronto con la realtà fisica, fra un passato che ci invita ad assegnare «a ciascuna cosa l'esatto valore» (Lucilio), e un futuro che attende una testimonianza nuova di coerenza e di passione per la vita (com'è vero che – sosteneva Unamuno – «La vita più oscura vale di più, infinitamente di più della più grande opera d'arte»).

Salvatore Ritrovato

Paolo LAGAZZI, *Forme della leggerezza*, Archinto, Milano, 2010.

Paolo Lagazzi definisce la sua idea di leggerezza come «la direzione di fondo del suo rapporto con la letteratura»: non un concetto definito e tanto meno un riferimento

ideologico (essendo anzi l'intento del critico quello di liberare l'ermeneutica da ogni troppo rigida e schematica petizione di principio), quanto un tipo di atteggiamento di fronte ai testi letterari amati e interrogati. Certo Lagazzi non ignora la definizione di leggerezza fornita da Italo Calvino e la sua relativa genealogia di autori, ma sente il bisogno di integrarla alla luce di uno spirito-guida quale Simone Weil, sottolineando «il respiro incontenibile dell'anima, il soffio dello spirito innamorato d'infinito» come elementi qualificanti della levità. Si tratta, dunque, di una fluttuazione e capacità di sospensione spirituale, che si incarna ad esempio (si veda il saggio più impegnativo del volume) nell'*Infinito* leopardiano; ma si tratta, anche e soprattutto, di accostarsi ai testi letterari in modo partecipe, quasi complice, armati di un' indefinita disponibilità al loro gioco e al loro intrattenimento, alla loro capacità di prolungare all'infinito un possibile senso. Secondo la proposta di una critica 'leggera', ispirata a Ermes, il compito del lettore risiederebbe insomma nella capacità di ascoltare, annodare fili, espandere, quasi cassa di risonanza, il complesso armonico del testo, piuttosto che cercarne le regole o racchiudere in forma meccanica le leggi che presiedono al suo funzionamento. Lagazzi aveva già sostenuto idee simili in lavori precedenti, come ad esempio il programmatico *Per un ritratto dello scrittore da mago* (1994 e 2006²); qui, in una scelta ampia di saggi e recensioni, si incarica per medaglioni e tagli cronologici e tematici, di verificare *in re* una tipologia di lettura refrattaria alla scientificizzazione della critica e all'adibizione di una metodologia rigidamente definita e affidata invece al gioco della reinvenzione. I veri maestri e mentori dell'autore vengono così evocati e spesso citati, più o meno direttamente: sono in primo luogo Pietro Citati e Gaston Bachelard. L'uno è maestro di scrittura, di esplorazione sulla base di una cartografia letteraria e culturale dai vastissimi orizzonti; l'altro è modello di un'ermeneutica ariosa, partecipe ed entusiastica. È proprio un concetto bachelardiano, quello di "entusiasmo linguistico", che sovviene nel tentare di definire i caratteri dell'indagine di Lagazzi, il quale rifugge per sua stessa esplicita idiosincrasia dalla specializzazione di una prosa scientifica e tenta invece l'adesione, il coinvolgimento con le ragioni fantastiche e propriamente linguistiche del testo. Ancora Bachelard fornisce a Lagazzi uno dei termini-chiave delle sue perlustrazioni, quello di *rêverie*, già utilizzato nel titolo della monografia dedicata all'altro suo grande maestro, Attilio Bertolucci (*Rêverie e destino*, 1993). Il testo per Lagazzi ha ragioni intime e misteriose, che il critico deve 'compatire' e risentire, restituendone l'aperta e problematica tensione, spinta verso l'infinito.

Daniele Piccini

Giorgio LINGUAGLOSSA, *La nuova poesia modernista italiana (1980-2010)*, Edilet, Roma, 2010.

Ormai la figura del critico militante capace di operare una analisi/valutazione della marea dei libri di poesia (se ne pubblicano circa cinquantamila all'anno) è quasi del tutto sparita. Perché sobbarcarsi un lavoro improbo, da dannati, nel leggere, sfogliare, postillare centinaia di libri ogni mese, magari annusarli soltanto? Meglio restare nel piccolo orticello degli amici e così non solo non ci sarà spreco di giornate, ma non ci sarà neppure bisogno di preoccuparsi del «prodotto», soprattutto se porta un'etichetta

prestigiosa. Linguaglossa aveva già pubblicato nel 2003 *La poesia italiana del tardo Novecento tra conformismi e nuove proposte* e molti altri saggi, scomodi, contro corrente, alcuni dei quali sparsi sulle riviste più prestigiose, e meno politicamente corrette, ma con questo libro mi pare che il critico entri pienamente nel centro del discorso. Ecco i principali problemi oggi sul tappeto della poesia: a) l'invasione dei linguaggi mediatici all'interno della forma-poesia; b) «la via indiretta all'oggetto» (Raboni); «la via diretta all'oggetto»; c) fine della cultura dello sperimentalismo (che inizia con la pubblicazione de *La beltà* – 1968 di Zanzotto); d) impossibilità, nelle condizioni date, di una «nuova avanguardia»; e) che cosa significa, oggi, nel Dopo il Moderno, scrivere poesia; f) dissoluzione del «canone maggioritario», ovvero, del «duopolio» sperimentalismo e «poesia degli oggetti»; g) evoluzione «dal discorso lirico alla post-poesia». Linguaglossa parte dai testi per arrivare a teorizzare, e non viceversa, quindi niente pregiudizi di nessun tipo, men che meno metodologici, e ciò gli permette di affrontare le tematiche con obiettività, non lasciando mai le affermazioni a se stesse, ma giustificandole con appropriati esempi. Si va dalla «fenomenologia del poetico» in cui spiccano i nomi di Zanzotto, di Raboni e di Pennati, passando dalla «generazione degli anni Novanta», alle «linee laterali del secondo Novecento», «Dal posti-ermetismo alle poetiche del realismo». Poi è la volta della «nuova poesia modernista», nonché della «nuova poesia modernista femminile»; segue «Il versante lirico della nuova poesia modernista»; non manca la sezione «Verso la Post-poesia». Particolare attenzione viene data alle novità introdotte dalla scrittura di Giannotta e Di Consoli, così come viene data anche a «La parola remota», che comprende autori come Manzi e Pontiggia; una importante diramazione è quella denominata «la poesia lirica dopo l'età lirica». In finale, è trattata la «linea meridionale».

È evidente che Linguaglossa si pone nella visuale del periscopio che osserva l'orizzonte e prende atto dei minimi eventi atmosferici, del moto delle onde, dei venti, delle correnti sotterranee. Mi auguro che altri contemporaneisti prendano il libro di Linguaglossa come un utile, anzi indispensabile, parametro di lavoro critico. È un lavoro che va continuato (al di là degli steccati di appartenenza), anche criticato, certo, ma che non può essere passato sotto silenzio. Quanto all'impianto metodologico, direi che la procedura centrale può essere riassunta così: *la critica radicale del presente stato delle cose poetiche e non, l'esercizio dell'intelligenza critica dentro e fuori ai testi di poesia, uno sguardo duplice e concentrico sull'evoluzione della poesia verso la post-poesia*. Il libro è uno stimolo a leggere con occhi diversi la «poesia contemporanea», che sembrerebbe alla deriva visto ciò che viene imposto dalle maggiori case editrici. Insomma, un lavoro critico davvero *politicamente scorretto* questo di Linguaglossa ma con il quale, credo, bisognerà pure fare i conti.

Dante Maffia

Marco MERLIN, *Nel foco che li affina. Verifiche su nove poeti contemporanei, ad uso strettamente personale*, Edizioni Atelier, BorgoManero, 2009.

Dal trovatore provenzale, dall'Arnaldo Daniello dantesco, e dal suo fuoco purificatore è colta la citazione del titolo. Marco Merlin, con questi saggi apparsi fra il 1997 e il 2001

sulla rivista «Atelier», di cui è co-direttore, cerca parimenti quello strumento che possa chiarificare le opere di alcuni poeti di lungo studio, oggi riuniti sotto l'egida di un nuovo contenitore. Il percorso non avrà le false pretese del canone compilativo: quasi come il viaggio di Dante, ambirebbe piuttosto all'incontro con alcune figure della propria passione poetica nell'affinamento della conoscenza di una materia, come la poesia dei nostri ultimi anni, affollata quanto mai attorno a un purgatorio italiano troppo stretto. La direzione seguita da Merlin è quella del percorso attraverso due o tre generazioni: i capitoli procedono da una *Nostalgia di futuro* con due monografie cronologiche che ripercorrono quasi interamente la produzione di Giudici e di Raboni; attraversano la tappa intermedia de *L'erede immaginario* dove è vagliata l'opera aggiornata alle ultime uscite di Cucchi, Viviani, De Angelis; e concludono a *Nel cuore dell'orfanità* con interventi più mirati su Carifi, D'Elia, Fiori e Magrelli, in cui sono soprattutto singoli libri che diventano rappresentativi. Già dai titoli dei capitoli s'esprime l'approdo di Merlin a un giudizio complessivo sulla poesia italiana contemporanea in perdita rispetto all'eredità antecedente, costituita in questo caso da due esponenti maggiori come Giudici e Raboni dopo le importanti prove della "terza generazione". Inevitabili alcune omissioni per saggi oggi giorno così datati. Alcune vengono confessate preventivamente: come il mancato aggiornamento della produzione di De Angelis con *Tema dell'addio* (2005). Altre restano invece sospettosamente taciute: nel saggio su Raboni almeno un incontro fortuito con *Barlumi di storia* (2002) era, se non obbligatorio, almeno atteso. Si segnalano ricostruzioni critiche eccellenti che concernono, per esempio, Viviani, Fiori o Magrelli, al cui fianco fanno forse più riflettere interventi come quello sulla poesia di Carifi, eccessivamente celebrativo (nonostante un ambiguo finale). In sostanza, all'interno del quadro cronologico e interpretativo di Merlin, le certezze non mancano, i singoli dettagli sono ben messi in risalto; ciò non toglie che il percorso che segna la poesia italiana contemporanea di Merlin lungo opere di diversa età sia quella di una discesa piuttosto che di una risalita verso le cime del monte poetico italiano. Avremmo forse voluto ricevere da Merlin, conoscendo le sue potenzialità, un qualche segnale di maggiore fiducia, affinché il necessario "fuoco critico" non rischi di diventare un incendio doloso che consumi la contemporaneità stessa della nostra poesia.

Guido Mattia Gallerani

Massimo MORASSO, *In bianca maglia d'ortiche*, Marietti, Genova-Milano, 2010.

Fra l'ormai cospicua saggistica cresciuta attorno alla figura di Cristina Campo, che si staglia sull'orizzonte storico letterario della cultura italiana come una discreta protagonista, *In bianca maglia d'ortiche* di Massimo Marasso occupa un posto di rilievo. L'agile raccolta di saggi, infatti, offre stralci dell'eccellenza del pensiero e dell'originalità del metodo di un'autrice sfuggente, che fu insieme raffinata teosofa, traduttrice e antesignana di una forma di poesia liturgica estranea al petrarchismo elegiaco della prima metà del Novecento. La peculiarità di questa raccolta risiede nell'analisi a tutto tondo che Morasso riesce a condurre in cinque intensi, brevi capitoli, cui corrispondono nuclei

tematici, il primo dei quali esamina la dottrina ermeneutica di Campo: tensione stilistica, intesa come elemento cardine della riflessione teoretica ed esegesi nata dalla necessità d'approccio ad altro autore, opera o tema dominante ed evidenza «la radicale inattualità» di un'autrice che mostra la permanenza di un classico, e nei tempi e luoghi mentali di una modernità pienamente vissuta e nel contrasto irrevocabile che tale modernità pone con l'esigenza di dire e fare precisamente. Il terreno è quello delle infinite analogie che la mente affilata dissoda fino ad auto proclamarsi *campo* di un dettato bipolare fra attenzione poetica e fedeltà filologica. Attitudine che emerge dal mestiere di traduttrice. La traduzione vive come forma letteraria autonoma e crogiuolo del senso dell'alterità e del rispecchiamento: «Il dovere di esprimere la cosa muta», cioè di dare voce al dormiente spirituale che si nasconde nella pagina scritta. Movimento contrario, diremmo sinestetico, all'appropriazione del tu insita nell'atto del tradurre è lo stigma della sparizione, il reliquiario dell'assenza che percorre la riflessione intorno alla *lettere a Mita* e l'esercizio rilkiano del continuo prendere congedo con l'angosciante sentimento che non esista il banale neppure «in questo tempo in cui tutto è perduto», come scrive la Campo. L'assenza diventa *medium* per la convocazione nella preghiera, parola liturgica e, fa notare Morasso, sulla scorta di Benjamin «è possibile dire che i versi di Cristina Campo testimoniano la scomparsa storica del carattere sacrale della lirica» e, in senso figurale, la perdita del destino. Il libro si chiude con un saggio, il più originale, che ipotizza un fantomatico incontro letterario con Rilke, incontro non mancato secondo la prassi di Morasso, ma sotteso nel tessuto della scrittura campiana. Fa da cornice una squisita postfazione di Alessandro Spina, che annota come Morasso nello studio di questa ostica e complessa autrice «Ha il dono di schivare con naturalezza tutti i trabocchetti, primo fra tutti (le vittime, specie sui giornali sono numerose) di chi cerca di imitarne il dettato». Affermazione condivisibile e riassuntiva del senso di un'ottima prova saggistica.

Sarah Tardino

Guido OLDANI, *Il realismo terminale*, Mursia, Milano, 2010.

Libro che potrebbe passare quasi inavvertito, in tempi di lunghe compilazioni e raccolte mastodontiche di saggi senza centro focale, *Il realismo terminale* ha l'indubbio pregio di raccogliere, in forma garbatamente ironica com'è nello stile del personaggio Oldani, una serrata e concreta riflessione sul fare poesia – ma anche sull'antropologia fenomenologica dell'uomo moderno – in quest'epoca di feticismo della merce. Oldani capovolge il punto di vista, con un metodo tanto provocatorio quanto fecondo: invece di partire dalla posizione di un *Homo oeconomicus* che, dal dominio della produzione di massa, è passato attraverso il feticismo della merce fino all'asservimento nei confronti di oggetti che fungono da sostituti della vita, e che comunque ingombrano l'Essere con la loro pesantezza, il poeta milanese parte dagli oggetti, dimostrando la possibilità di riscrivere una storia della poesia proprio a partire dalla posizione che gli «oggetti-diluvio» («i prodotti», p. 12) hanno man mano evoluto nei confronti dell'uomo, sostituendosi alla Natura con paradossale vitalismo (p. 11): «più auto che stelle, più ruote

che grani di sabbia nel deserto» (p. 17). Oldani ripercorre a volo d'uccello un secolo di storia letteraria dal Futurismo, col suo contraltare Crepuscolarismo, attraverso Ermetismo e Surrealismo fino all'implicitamente citata Linea Lombarda della poesia *in re*.

La poesia non potrà più né indulgere alla contemplazione di una Natura quantitativamente e qualitativamente quasi inesistente, né tantomeno – ed è una nota che ci pare estremamente innovativa – opporre ad essa un minimalismo cittadino, fondato anch'esso su una visione del mondo superata e «patetica» (p. 30), in cui era l'uomo a dominare la merce. Una posizione apocalittica, dunque? Per nulla; vero, si parla di «ironica brutalità» del realismo terminale (p. 25), ma Oldani è piuttosto incuriosito provocatoriamente dalle inaudite (e mai scritte) possibilità che questa visione del mondo *à rebours* sottintende ed apre. Ad esempio, Oldani immagina una sintassi (come forma del pensiero, alla Sapir-Whorf) che parta dall'oggetto, come protagonista della frase, ed arrivi a un Soggetto umano che è ormai suo complemento oggetto, dominato e spinto all'adesione e all'acquisto, con la pura forza di una merce che inesauribilmente si rinnova e sostituisce, che persino origina le ondate migratorie attratte da un benessere che è la pura possibilità di godere di nuovi e più prodotti che ci tengono in vita quanto la stessa forza del *bios*, della spirale di dna che si replica attraverso le generazioni umane e che detta le scelte più profonde persino del singolo. «Il soggetto è la pioggia della roba», afferma Oldani apoditticamente (p. 40), e forse questa è una delle più lucide affermazioni sulla fine della modernità e dello stesso Postmoderno, che in fondo non ha sostanza propria se non come contraltare di un Moderno della merce da cui noi tutti, come massa, siamo fagocitati.

Mauro Ferrari

Daniele M. PEGORARI, *Critico e testimone. Storia della poesia italiana 1948-2008*, Moretti&Vitali, Bergamo, 2009.

Critico e testimone di Daniele Maria Pegorari dichiara, sin dall'inizio, di voler approfondire le radici plurali della poesia italiana contemporanea e di tracciare un canone novecentesco «vischioso», compromesso dalla passione e dall'ideologia, per dirla con Pasolini, con l'obiettivo di riconsegnare la letteratura al «terreno della storia collettiva e dell'etica». Storia collettiva che non significa dare popolarità alla poesia, bensì individuare gli intrecci che legano sentire comune e forme dell'immaginario e del simbolico rappresentate nel ruvido dello stile, evitando l'equivoco secondo il quale il senso della poesia, oggi, debba coincidere con la comunicazione orizzontale dentro la società di massa. In questo senso, Pegorari sottolinea anzitutto l'importanza avuta dalla «terza generazione», i nati tra il 1910-1920, in particolare Gatto, Sereni, Caproni, Bertolucci, Luzi e Zanzotto, sulla scorta di altre precedenti radici, quali quella bucolica, orfica, crepuscolare e avanguardista, tutte agenti nel contemporaneo. Alla base, c'è l'idea che poesia e pensiero siano il connubio vincente del Novecento, non solo grazie all'avvio magistrale del *pensiero poetante* leopardiano, ma per la sua declinazione luziana e caproniana, per quella «tensione metafisica» che loro hanno conferito al verso. Certo

uno spazio meritavano anche i Vociani, qui tagliati fuori, schiacciati, tra Campana e gli ermetici fiorentini, tuttavia il quadro che ne fa Pegorari è convincente, sia pure spostato sul versante del tragico religioso che ha, appunto, il suo centro nella tensione immanente, verso un aldilà, delle cose e della storia. D'altro canto il pregio maggiore del libro sta nella libertà tutta esposta con cui il critico si fa testimone delle differenti poetiche, evitando di strutturare un controcanone, bensì arricchendo l'esistente, e organizzandolo per generazioni decennali, così da tracciare un filo rosso che trattenga l'intero Novecento, dipartendolo per aree fondanti: la *metafisica*, lo *sperimentalismo* e il *realismo* (politico, del «quotidiano» e del «corpo»), e dedicando ampio spazio alla *neodialettalità* e al *plurilinguismo*. In questa complessità corale, dove la nostalgia verso un'origine perduta e l'utopia della sua rifondazione passano di poeta in poeta, c'è spazio comunque per tradizioni più spostate verso la laicità anziché la metafisica, quali la linea lombarda, che si muove tra «discrezione retorica e eticità», sulle spalle del Parini, del «Caffè», del Manzoni, del Risorgimento italiano e, nel XX secolo, di Banfi, Anceschi. Ecco allora che utopia, qui, si coniuga con dissenso, laddove nei poeti metafisici diventa, come in Luzi, «attesa di una “rivelazione” (non necessariamente sacra) che giustifichi il dolore dell'uomo e lo risarcisca nella pienezza della sua umanità». Credo che riposi in questa unità dinamica – tra impegno e stile, tra comunità e prassi etica, unità poggiante sulla perdita dell'origine, in un dialogo fra realismo materialista e messianesimo metafisico – la proposta post-moderna di Daniele Maria Pegorari, punto di arrivo di un viaggio che accompagna il lento estinguersi dell'occidentalismo, per traghettarci in un'epoca dove la parola sia ancora capace di additare verità e destino, una parola che abbia estinto Auschwitz senza rimuoverlo, che tenga in gioco il senso, quale risultante sempre aperta di un dialogo appassionato con il dissenso.

Stefano Guglielmin

Salvatore RITROVATO, *La differenza della poesia*, puntoacapo, Novi Ligure, 2009.

Se la critica della Poesia è, in genere, non praticata come si dovrebbe, la critica della Critica è cosa quasi del tutto irrilevante perché si sa, mentre i libri di poesia si può far finta di averli letti, un testo che si occupa di critica letteraria – o che sollevi questioni non specificatamente legate alla letteratura, come è dei libri migliori – no, per la semplice questione che richiama a problemi concreti, obbliga a letture e rimandi comparati, difficilmente accende partecipazioni emotive ma richiede una lettura stratificata, la capacità di legarsi a visioni, scenari e polemiche in atto o assopite. Né, detto questo, leggere un libro di critica letteraria può essere demandato alle specializzazioni di pochi se il problema più urgente rimane, come è detto, *Leggere*, leggere, semplicemente. La disaffezione alla lettura, uno dei grandi mali individuati in questo libro (che raccoglie, rimaneggia e raccorda interventi e saggi pubblicati fra il 2003 e il 2008, su diverse riviste, da «Atelier» a «Pelagos», da «L'almanacco del ramo d'oro» a «L'Ulisse», e in miscellanee, italiane ed estere, a parte la *Nota d'avvio*, affatto inedito, e *Il “maestro unico” del realismo*, che riprende una lettera personale, inedita, a Andrea Cortellessa, del 4 novembre 2008, in

merito al dibattito aperto dalla rivista «Allegoria», sul realismo, poi ripreso da «Nazione Indiana» e lo «Specchio+», fino all'uscita di *New Italian Epic*), mette ancora di più la poesia in una situazione di marginalità per la sua intrinseca vocazione ad essere linguaggio individuale, che non si rivolge al gruppo, come fa la canzone, erroneamente associata, come genere e fruizione, alla lirica. L'analisi della lirica come genere, è condotta, quindi, nella tensione e nella chiarezza di considerare l'evoluzione nel tempo dell'utilizzo delle forme e di come queste mutino sotto i nostri occhi e si rivestano di una certa ignoranza semantica; e di come noi ne tradiamo l'evoluzione, ghiacciandole all'apice del loro successo e continuando a fruirne per ciò che non sono più, che sono state nel momento della loro massima rilevanza storica – vedi l'importante saggio *Ciò che resta della lirica*: «Oggi, nell'involuzione finale di ciò che significa “fare poesia lirica”, s'intende l'evacuazione spettacolare di un soggetto che rimedia allo stress col narcisismo e al senso di colpa della “Coscienza” con l'ansia di dire tutto, ovunque, sempre». Secondo questa interpretazione, la crisi della poesia, oggi, sarebbe dovuta alla sua *inattualità*, «perché non le importa di disattendere la sua contemporaneità con il pubblico». Temi cruciali, dunque, per le sorti della letteratura, che ricevono in questo testo, risposte illuminanti.

Sebastiano Aglieco

Gabriella SICA, *Emily e le altre*, Cooper & Castelveccchi, Roma, 2010.

Una raccolta di saggi, una serie di ritratti di poetesse (Charlotte ed Emily Bronte, Elizabeth Barrett Browning, Elizabeth Bishop, Margherita Guidacci, Cristina Campo, Nadia Campana, Amelia Rosselli) e, a far da contrappunto, la traduzione di 56 poesie di Emily Dickinson a cui è dedicato il primo profilo che apre il libro, dopo l'introduzione. Questo, in sintesi, il libro di Gabriella Sica, *Emily e le altre*: In Emily Dickinson, nella sua scelta coraggiosa di lanciare attraverso la parola il suo sguardo sul mondo, nell'affidarsi fiduciosa al *fare* poetico con l'intima convinzione che esso ha la capacità di rischiarare il buio della notte, nel rivendicare la propria identità nel momento in cui essa viene negata, nel proposito tutto naturale di vivere *nella* poesia, insomma, si specchiano altre poetesse: chi, come le sorelle Bronte e Barrett Browning l'hanno di poco preceduta nel cammino ed a cui lei guarda come ad una sorgente vitale da cui trarre nutrimento; chi, come la Guidacci, la Bishop, la Campo, la Campana, la Rosselli, nel corso della vita, ha trovato una sua traccia dentro di sé e l'ha investigata fino a farla emergere in filigrana, sempre sul crinale del *non detto*, che è la cifra dell'essere poeta. È così che la *diadema* Emily – così come appare nel vecchio dagherrotipo che ce la tramanda: gli occhi attenti con atto di sfida impaurita, la bocca semiaperta a trattenere parole – *traspare* nei volti delle altre come “postilla”, per dirla con Dante: immagine rispecchiata di un destino. È proprio con il destino – quell'identico filo che unisce, ad anni di distanza, profili diversi di donne, il “fortino rosa” che si misura col suo tempo, il vulcano sull'orlo dell'eruzione che emette con violenza il magma incandescente della vita – è proprio con il destino che Gabriella Sica fa i conti nel suo libro: il rapporto tra Emily e le altre non è fatto solo di

rispecchiamenti, di echi, di allusività ma si concretizza in un “attraversamento” che si nutre delle combinazioni della vita e, soprattutto, di consonanza emotiva. L’autrice ricostruisce i percorsi, confronta i dati, dà forma alla trama dell’esistenza. Non è un caso se Margherita Guidacci, per esempio, “traduce” le poesie di Emily Dickinson che si trova per caso tra le mani durante i giorni della Liberazione e quella poesia come rivelazione di un orrore profondo al ritorno dal viaggio nell’*altre* che giace in ognuno di noi le tornerà in mente quando scriverà i versi di *Nerosuite* con cui cerca di fermare in fotogrammi lirici l’esperienza dell’elettrochoc; non è un caso se Amelia Rosselli, che copia giovanissima alcune poesie della Dickinson, ritrova nella poesia di Emily il «passo spasmodico» del ritmo che è anche il suo (e non è solo questione di ritmo: la cadenza musicale contiene un nucleo di verità, una verità che è sotterranea ed epidermica); non è un caso se Sylvia Plath – la cui vita *in* poesia si affaccia nella vita delle altre – riconosce nel dolore del poetare di Emily il suo dolore: quella ferita dell’esistenza che solo la poesia può rimarginare e (per magia o necessità) riaprire. In una poesia – una delle 56 tradotte da Gabriella Sica, che appaiono in alcuni momenti del libro ad intessere un dialogo tematico e stilistico ininterrotto con le voci delle poetesse – Emily Dickinson sostiene che: «l’Anima sceglie i suoi Compagni»: non esistono regole, leggi, prescrizioni nel mondo dell’Anima, non esiste ‘tempo’ ma attraversamento del tempo e scelta, coraggiosa, dell’esistere. *Emily e le altre*, allora, è anche la storia di una scelta, di una scelta coraggiosa di anime che, nel corso del tempo, solo convenzionalmente hanno vissuto su questa terra ma hanno attraversato il tempo nel segno, indecifrabile, del destino.

Daniele Di Lorenzi

II – FARE POESIA

WORK IN PROGRESS

Il tragico non può fare a meno della luce

Gabriela Fantato dialoga con Milo De Angelis a proposito di *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (Mondadori, Milano, 2010).

G.F. La prima sezione del tuo nuovo libro *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (Lo Specchio Mondadori, 2010) si intitola "Alfabeto del momento". Compagno un po' tutti i temi del libro, tra cui anche il tema dell'adolescenza, che da sempre abita la tua poesia. L'adolescenza qui si coniuga sia con la dimensione del tragico e del mondo greco, sia con il tuo cercare con forza la parola "esatta", ma anche con il tema a te caro del destino. Perché per te l'adolescenza resta sempre un grande tema, un elemento centrale per la tua poesia?

M.D.A. Il mondo greco, come sempre, qui appare come forza sotterranea, più che come diretto riferimento. Artemide è molto severa e segreta: non vuole essere citata con il suo nome. Quanto poi all'adolescenza, non cessa mai di parlarmi. È un tempo che si dilata nell'anima, è una solitudine ricorrente. Perché il ragazzo, in quei pochi anni, capisce di essere solo. Non c'è più la madre e non c'è ancora la donna. Si trova nei cortili, tra i giochi, le gare, le battaglie. Si trova tra altre creature che sono sole come lui e che, come lui, cercano se stesse. Pavese, in *Feria d'agosto*, aveva disegnato stupendamente questo tempo cruciale della vigna e delle stagioni che ritornano. Ho tentato di portare la sua intuizione in un luogo sportivo, agonistico, urbano. La mia adolescenza, le mie prove del fuoco, si sono svolte nei campi di calcio o nelle palestre alla periferia della città, dove ho saggiato, attraverso gli altri ragazzi, la forza e i limiti del nostro valore.

G.F. Il tema del dialogo con le ombre si mostra con evidenza in tutto il libro: le ombre che tornano e ti parlano, si mostrano. Forse (visto anche il titolo della prima sezione) significa che per trovare le parole dell'oggi hai dovuto interrogare il passato, i morti, le ombre?

M.D.A. La parola "ombre" fa pensare ai defunti. Ma le creature che incontrate nel libro non lo sono. Difficile definirle. Sono molte cose insieme: esseri sconosciuti, esseri intravisti e poi persi nell'esistenza, parti di noi, creature che verranno, frammenti onirici, brani di realtà, essenze segrete di persone quotidiane. Non sono morte. Al contrario, sono le sole viventi in un mondo di gelo e meccanismi, puntano sempre al cuore dell'incontro.

G.F. C'è anche nei testi un legame evidente tra perdita e ritorno: ciò che è passato, perduto, lasciato, ciò che è morto, però non è mai tale per sempre: tutto ritorna. Le ombre sono per te presenze vive e sfuggenti, in fondo, inafferrabili in parola, legate al loro "luogo" e "tempo": «Talvolta/ li ho portati alla vita, al grande alfabeto del momento. Ma loro tornano lì, / muti, si stringono a un palo (...)». E anche: «e allora

tornano / in questo bar di Affori, dove li aspetto/ con un piede nel vuoto» (p. 31). Senti che questo è il compito della poesia?

M.D.A. Queste ombre – o meglio, queste creature che incarnano la nostra linea d'ombra – tendono sempre al ritorno. Sentono che solo così si attua l'attesa più urgente: sapere cosa ci è veramente accaduto. Vogliono sapere cosa avveniva dietro le quinte di ciò che abbiamo visto, nel fondo assoluto che sostiene la nostra esperienza. Ascoltare questa rivelazione diventa il compito e, nello stesso tempo, il fondamento della parola poetica. Di quali luoghi possiamo parlare se non di quelli che abbiamo conosciuto e che ci hanno conosciuto? Tutto il resto è turismo, new age, esperimento. Perché lo sperimentalismo ci appare così fatuo? Perché è legato alla curiosità e all'ingordigia. È legato a uno sguardo che non è riconoscente per ciò che ha già avuto. A uno sguardo libertino, nel senso della vita estetica di Kierkegaard, tende al collezionismo. Per noi che non ci stanchiamo mai di interrogarci è improsciugabile l'acqua di ieri, per noi che siamo l'avventura di restare.

G.F. La seconda sezione è “Finale d'assedio”, titolo a mio parere che è “doppio” nel senso, si può intendere come la partita finale, dove si gioca il tutto per tutto, ma anche come la fine di un assedio. Che senso ha avuto per te scegliere proprio questo titolo, che ad un certo punto (così mi ricordo) eri quasi deciso a tenere come titolo per l'intera raccolta?

M.D.A. “Finale d'assedio” può significare che la fortezza sta per essere espugnata oppure, al contrario, che i difensori hanno avuto la meglio, hanno respinto l'attacco. È comunque un momento decisivo. È qualcosa che allude a una nuova epoca. È un titolo fortemente simbolico. Forse troppo. Così ha prevalso un titolo più lirico e aperto a diverse direzioni – come tutto il libro lo è – un titolo capace di dire l'andarsene che c'è in noi, il buio della mente e della notte non stellata, i cortili dell'adolescenza, di oggi, di sempre, i cortili che rappresentano la cerniera tra il noto e l'ignoto, tra il noto della casa e l'ignoto delle strade.

G.F. La poesia è voce che sale dal profondo, ma è anche sguardo della vita, la poesia è addirittura «pane che si mescola / al sangue» e, ancora, come scrivi: «Era la stessa / sillaba che ci chiama / dai sotterranei, perduta / impronta digitale, sguardo / dei gradi occhi senza ciglia» (p. 33). In che senso la parola poetica appartiene alla superficie della vita e allo stesso tempo è qualcosa che viene dal suo fondale oscuro? È voce del destino, lingua del presente o parola che attinge a entrambe?

M.D.A. Le zone oscure e profonde di una poesia e il guizzo della scena presente devono entrare in un solo respiro. Assurda l'idea del correlativo oggettivo. Non c'è lo stato d'animo da una parte e dall'altra l'oggetto che lo incarna. Quel prato del Parco Lambro deve essere in quanto tale il luogo della malinconia o dell'ebbrezza, deve sprigionarle da sé come un vapore dalla terra. La superficie dell'esistenza contiene già i suoi inferi. E questi ultimi non possono manifestarsi al di fuori del gioco vivo e sognante degli incontri umani.

G.F. La solitudine compare con evidenza nei tuoi versi come condizione propria dell'uomo (per esempio a p. 53 e p. 55), ma anche come tua ricerca personale: «Volevi l'altissimo dono, / la perfezione di essere solo» (p. 57). Dunque la verità della vita e anche la perfezione sono col legati alla solitudine per te. Questo lo senti più oggi che in passato o è sempre stato così? In che senso?

M.D.A. La solitudine è un momento sacro della vita. Appare all'improvviso. Poi se ne va, gatto imprevedibile. La solitudine non ha fissa dimora. Non è l'isolamento (ossia la sua riduzione patologica) e nemmeno l'ascetismo, ossia la sua forma religiosa. È luminosa, tragica, veloce, come Atalanta. Non puoi sposarla o fartene un vanto. Appare all'improvviso, dicevo, nella voce della donna amata, nel suo grido più fedele, nel figlio che credevamo nostro. È la forma più profonda dell'amore, lo spazio di nessuno dove avviene l'incontro. Ma per entrare in questo luogo solitario e poetico, occorre avere conosciuto a fondo altri esseri umani ed essere pronti alla loro indomabile presenza.

G.F. L'ultima sezione è "Canzoncine" e sono testi legati alla vita quotidiana: c'è la tua casa ("Scala F"), ma anche via Selvanesco e altre su momenti di vita anche gioiosi. Come mai hai scelto di chiudere il libro con una sezione che ha questo titolo poco ... deangelisiano... e meno tragico di quelli delle altre sezioni del libro?

M.D.A. Le Canzoncine sono poesie brevi e dense, frammenti, epigrammi, un'epica della giornata che parte da un episodio per farne mondo e visione: una gara di lotta nella risaia, una volée di rovescio, una ragazza che gioca a pallone aprono quello spazio di nessuno. Questa sezione si intitolava (da un verso del Pascoli) "Trascorre una gioia leggera". Poi il titolo è cambiato in "Canzoncine", che indica un allegretto, una facilità apparente che avvolge il nucleo drammatico, una danza intorno al perno oscuro della vita. È anch'esso un titolo tragico, ma per antitesi e paradosso, in maschera.

G.F. Noto però che il libro si chiude con il bellissimo poemetto "Voci", dove ritorna il tema del dialogo con i morti, con le ombre. L'ultima poesia è un'invocazione: «insegnatemi il cammino, voi che siete / stati morti» (p. 77). E l'ultimo verso dice: «torneremo a casa, vi diremo». Dunque ancora le ombre e tu che ti unisci a loro. E infine parli al plurale, come se volessi appartenere anche tu al regno delle ombre e fosse necessario farlo per trovare la voce e la verità. È così?

M.D.A. Il primo verso che hai citato, con quel forte enjambement («insegnatemi, il cammino, voi che siete / stati morti») sembra indicare una condizione temporale e temporanea della morte e nello stesso tempo sembra suggerire che soltanto chi l'ha conosciuta può insegnare la via. E l'ultimo verso («vi diremo») vuole mantenere i due significati del complemento oggetto e del complemento di termine. Diremo voi e diremo a voi. Vi rappresenteremo nella vostra vera natura, ma anche vi daremo notizia, una volta a casa, di quello che ci è avvenuto. C'è dunque, in questa poesia, un'esigenza di tornare e più precisamente di tornare in un luogo di affetti, in una casa già abitata, gettando via le astrazioni del pensiero, bruciandole per ritrovare l'essenziale.

G.F. Questo, per me, è un libro che vive fortemente di una “interna doppia voce”: ci sono momenti di gioia e contemporaneamente la presenza della morte e del dolore; ci sono di forti presenze e una grande solitudine; c’è il tempo presente con i suoi luoghi, ma anche molti elementi, persone, luoghi del passato che tornano. È un libro nato da una sorta di tua “doppia condizione interiore”?

M.D.A. A parte, forse, *Millimetri*, ogni mio libro è attraversato da questa doppia voce, che poi è la voce stessa dell’essere poetico. Più passa il tempo e più mi sento lontano da autori interamente monocromi, come Beckett o Bernhard. Cerco il contrasto, la discordia, la guerra tra le forze, il tragico: che non sancisce in partenza la condizione umana ma piuttosto la trafigge e la fa rinascere con i suoi scuotimenti e si trova, in pieno delirio, abbagliato da una chiarezza improvvisa. Il tragico non può fare a meno della luce.

da *Quell’andarsene nel buio dei cortili*, Lo Specchio Mondadori, 2010

Mi attendono nascosti. Talvolta
li ho portati alla vita, al grande
alfabeto del momento. Ma loro tornano lì,
muti, si stringono a un palo,
non ne vogliono sapere. E il mondo
sembra un’eco della frase
che non trovano più, caduti nel buio
di un gesto qualunque, un sabato,
in un centro commerciale.
Parlo di eroi,
naturalmente, corpi
che sul quaderno avevano una spina.

Nota biobibliografica

Milo De Angelis vive a Milano, dove è nato nel 1951. Negli Anni Settanta fondò *Niebo*, una delle più autorevoli riviste da cui ebbe poi origine almeno in gran parte la linea neoerfica della poesia italiana, e non solo. Ha pubblicato: *Somiglianze* (1976), *Millimetri* (1983), *Terra del viso* (1985), *Distante un padre* (1989), *Biografia sommaria* (1999), *Dove eravamo già stati* (2001), *Tema dell’addio*, 2005; la fiaba poetico-filosofica *La corsa dei mantelli* (1979), la raccolta di saggi *Poesia e destino* (1982), la raccolta di su interviste *Colloqui sulla poesia-Milo De Angelis*, a cura di Isabella Vincentini, con DVD dei 2 video d’autore ideati e realizzati da Stefano Massari e da Viviana Nicodemo (La Vita Felice, 2008)

La forma del pensiero è l'amore

Giancarlo Pontiggia dialoga con Gianfranco Lauretano a proposito della sua raccolta *Di una notte morente*, di prossima pubblicazione.

G. P. *Mi piacerebbe, prima di cominciare a parlare del tuo nuovo libro, che facessi un piccolo ritratto di te e della tua poesia per un lettore che ancora non ti conosce. Idealmente, per un lettore giovane. Che cosa gli diresti?*

G. L. Gli direi che la cosa più interessante da esplorare e conoscere è se stessi e che la poesia serve a questo. Io leggo e scrivo poesie perché riconosco in esse un formidabile strumento conoscitivo dell'uomo. La narratrice statunitense Flannery O'Connor diceva che l'umano viene prima dell'arte e questa è la posizione che mi descrive. Io non credo in una religione delle lettere né in un assoluto della poesia. Il poeta non è lo sciamano di uno spirito ma, più semplicemente, un fabbro di parole, per dirla con un altro americano, Ezra Pound. Per poter affermare questo, è ovvio, occorre la convinzione che ci sia qualcosa da conoscere nell'uomo, occorre affermare qualcosa di definitivo e universale dell'essere umano; e questo patrimonio di coscienza antropologica e di scoperte io lo trovo custodito anche dalla letteratura. Oggi stiamo perdendo proprio questa coscienza, ma scrivere poesie significa mettersi sulla scia e continuare quella sterminata riflessione che da secoli conduciamo e che non è ancora finita.

G. P. *Cominciamo con il titolo: Di una notte morente mi ha subito fatto pensare a Occorrevva che nascessi, la tua precedente raccolta: c'è, in entrambi, l'idea di un passaggio, di qualcosa che deve accadere, e che è bene che accada.*

G. L. *Occorrevva che nascessi* cerca di esprimere l'idea che siamo all'inizio di qualcosa, storicamente ma, in qualche modo, sempre: Cesare Pavese diceva che l'unica gioia al mondo è cominciare. In quella raccolta ci sono tre sezioni, la prima della quale è dedicata a mia figlia che nasceva, «cominciava» proprio allora; poi c'è una sezione più esistenziale e una terza di poesie che si paragonano con la cronaca e la storia. Ebbene, anche nei tempi attuali io scorgo i segni di qualcosa di nuovo che sta iniziando, pur nel disastro antropologico che ci sembra di vivere e che si concretizza nell'ignoranza della stessa stoffa umana e quindi, anche, nell'incapacità di stare insieme, di costruire una società. *Di una notte morente* continua il discorso, fin dal titolo, preso da un verso di una poesia che racconta di un viaggio a Loreto, il paese marchigiano di cui il mio cognome è l'aggettivo. Quindi il viaggio dentro la parola, alla ri-scoperta del senso di ogni singolo termine (fino al proprio nome, quella parola che non scegliamo noi e con cui veniamo stranamente designati tutta la vita) mi fa scoprire una sorgente di continua novità, una bellezza, una concentrazione di significato che apre alla possibilità di una nuova alba, di una notte morente, cioè che sta per finire. Io scommetto su questo.

G. P. *E in effetti tu cominci con un testo, Dieci grazie, che dialoga apertamente con il Cantico di frate Sole di san Francesco, e in cui dici cose scandalose e provocatorie per la cultura contemporanea. Finisci persino per ringraziare Dio della «storia d'oggi», pur sapendone tutta la miseria. E giungi a dire, nella nona parte: «Lunga vita a me. Al cuore della battaglia / dove è impossibile non stare / inutile fuggire dalla mischia / la mischia è il nostro cuore». Proprio in versi come questi, con quel loro piglio persino un po' guascone, riconosco la parte più*

generosa e più forte della tua poesia, che non gioca mai al ribasso, e non cede di un millimetro alle tentazioni nichilistiche che pervadono un po' tutta la nostra cultura.

G. L. Posso confessarti una cosa? Il nichilismo che tenta di giustificarsi come visione del mondo mi sembra ridicolo. Sostenere che non c'è nulla è strampalato e chi lo afferma e continua a creare qualcosa (una poesia, un'opera) attua una contraddizione. Gli unici nichilisti coerenti di cui ho notizia sono i suicidi; gli altri sono dei pigri o degli egolatri, benestanti che non vogliono porsi seriamente domande (tanto meno sul sacro) per non rinunciare ai loro privilegi. Ma un altro nichilismo mi spaventa, il mio. Non si tratta di pensiero ma di esperienza; permettimi di definirlo "tentazione". Proviene dalla stessa egolatria che è anche mia, ma pure dalla constatazione che l'opera – il lavoro, i rapporti, le poesie, il tempo stesso – sembrano destinate al... nulla, proprio così. È la stessa tentazione espressa in un passaggio dell'*Edipo a Colono*, l'estrema tragedia che Sofocle scrisse già vecchio: «Non esser nati vince ogni guadagno, ma una volta venuti alla luce, tornare presto là donde si venne è senz'altro il rimedio migliore». Sofocle era un uomo molto religioso, eppure alla fine della sua vita esprime questa terribile conclusione, sintetica di tutta la cultura greca antica. Mi pare che ci troviamo a scegliere stando su questo crocevia, dove l'essere e il nulla si intersecano. È la battaglia di cui parlano i versi che citi e la bellezza della poesia – mia e altrui – è per me richiamo potente non solo a resistere (sarebbe poco) ma a sorprendersi dell'essere. Da lì vengono il gusto e la baldanza, quello che tu con un'espressione che mi piace definisci «piglio guascone».

G. P. *Un'altra forma di battaglia, in fondo, è la caccia. E tu usi proprio questo termine in una poesia della prima sezione (Estate tra la spiaggia e lo studio), dove parli della tua ricerca di Dio: «estate a cercare Dio dopo che m'ha braccato / tanto, tutti gli anni in cui sono stato piccolo / fino a oggi. Due infatti le possibili estati e civiltà / di chi aspetta Dio e di chi ne va a caccia // solo la seconda ha un futuro». Un tema centrale di tutti i tuoi libri (penso alla splendida conclusione di Occorreva che nascessi, con quel «grido / unanime nella storia» a suggellare il libro: «Io sono cristiano»), che si esprime in versi sempre sorprendenti e ventosi, come questi, appartenenti al poemetto intitolato Passeggiata bolognese: «Quanto vorrei che sbucasse / sul piazzale il tuo profilo, Signore / nella foresta dei semafori». Oppure, in un'altra poesia: «Sto ancora qui, aspetto che tu esca dal temporale / dal mare fresco e limpido, dal bar / che tu venga a parlarmi, a restituirmi / le parole». Mi piacerebbe che parlassi di questo nesso fra la parola e il divino, anche alla luce di una tua poesia del libro, che inizia così: «Parlare è un miracolo per me».*

G. L. In un raccontino intitolato *Io e l'ebreo* Giovanni Papini ricorda che, ai tempi della scuola, suo padre lo aveva esonerato d'autorità dall'ora di religione. Così lui passava quell'ora nel corridoio della scuola, assieme ad un compagno esonerato perché di religione ebraica. Una volta, curioso di sapere cosa succedesse in classe durante quell'ora misteriosa, approfittando della porta socchiusa si mise ad origliare e sentì che il professore stava spiegando il comandamento che dice «onora il padre e la madre» e conclude il racconto pensando, stupito e perplesso: «Perché dunque mio padre proibisce che impari ad onorarlo?». Mi sembra una storia esemplare della posizione contemporanea rispetto al divino, rifiutato ormai senza ricordarne il motivo, spesso furiosamente, soprattutto dalle classi colte e da gran parte dei poeti italiani. A me sembra più naturale riconoscere che sono costituito da un rapporto con l'infinito, un rapporto magari drammatico, come Giacobbe che lotta con Dio e ne rimane sciancato; un Dio a cui è meglio dare la caccia – e il riferimento a Caproni è quasi scontato – che negare. L'alternativa non è la libertà, ma la solitudine e la schiavitù del potere, come mi pare stia accadendo oggi alla maggioranza. Nelle poesie in cui parlo delle parole a cui ho diritto, il tema è invece quello di mio padre e della

mia famiglia d'origine. Io sono cresciuto con genitori che non mi hanno parlato quasi mai, non mi hanno raccontato nulla, per questo «parlare è un miracolo per me». Trovo nella parola poetica qualcosa che eccede le intenzioni e persino l'educazione ricevuta, una bellezza che può giungere ad essere una specie di redenzione.

G.P. Il tuo è d'altronde un libro pieno di mondo, di gente, di luoghi, di cose guardate, di cose che si annunciano, di viaggi, di sogni: insomma, una celebrazione costante della vita che trova nella poesia conclusiva del libro una sorta di conferma cosmologica: «Persino nel genoma solitudine è smentita / gli atomi si cercano, le cellule / pulsano domande di amicizia / così la danza dei pianeti con le stelle / le fantastiche spirali delle galassie / il fumo luminoso del party astrale». Eppure, resta sempre un tarlo, tra queste pagine, la sensazione che proprio il mondo, nella sua chiacchiera variopinta, non riesca mai a dire «l'essenziale / la spiegazione, l'estrema / / soluzione dell'enigma» (Questa stasi non sta zitta). La parola della poesia è redenzione, ma anche contraddizione. Si potrebbe dire, usando un altro verso decisivo di questo libro, che «ogni strada cammina sul baratro» (Non fa mai giorno sul mondo tutto intero)?

G.L. Io ho scritto pochi libri, di importanti (almeno quantitativamente) due: la già citata raccolta poetica, *Occorrena che nascessi*, e una monografia su Cesare Pavese – più diverse opere più esili, di poesia e di critica. Soprattutto questi due libri, usciti nel 2004 e nel 2008, mi hanno fatto viaggiare molto, hanno avuto la ventura di essere abbastanza conosciuti e di procurarmi inviti, incontri, letture. In questa nuova raccolta riverbera dunque la vita intensa di questi anni, principalmente i viaggi. Ma il dato biografico importa poco; il fatto è che, come dici tu, nel mondo c'è di tutto, e a volte si vive una pienezza, altre ci si trova su un baratro. Ciò vale per ognuno, ma neppure qui sta il punto; è una questione di scelta, ogni circostanza nasconde l'opzione fondamentale, dato che siamo liberi. Un'esperienza in sé non significa niente, conta il giudizio dato di quella esperienza: m'è accaduto un viaggio, un incontro, un orizzonte o un'evenienza impreveduta. Cosa mi dice? Cosa me ne faccio? E com'è l'ipotesi esplicativa di fondo? Negativa o positiva? La poesia partecipa di questo giudizio, anzi ne è un motore determinante per il tipo di sguardo che attua. Alla fine tutti scelgono di servire qualcosa, il problema è che spesso i poeti scelgono di servire la poesia (quella con la P maiuscola) il che, a mio parere, è una riduzione che alla fine toglie forza alla loro stessa opera.

G. P. Sarebbe bello continuare la nostra conversazione, che è durata – è giusto che il lettore lo sappia – più di un mese, con tantissime interruzioni, s'intende: ma ci è stato dato un limite, ed è giusto che lo rispettiamo. Allora vorrei chiederti, per concludere, di scegliere una poesia di questo tuo nuovo libro, di leggerla (i lettori che ancora non ti avessero udito, cercheranno di intuire la tua voce, traendola magari dai tuoi versi, dal loro ritmo quieto e intenso, meditativo e insieme appassionato) e di commentarla brevemente.

G. L. Allora scelgo questa:

Quando sei assente anch'io lo sono
i rumori della casa si moltiplicano
nel buio diventando nuovi e ignoti

quando manchi dal letto accendo la luce
dalla tua parte mi risponde un vuoto
solo un immenso smarrimento

anche i nostri mille libri rivelano
la loro solitudine, pochi ne reggono
l'urto, quelli prossimi al Vangelo

quando sei lontana tornano i brusii
si spalancano le bocche del nonsenso
perché l'amore sta lontano con te.

Mi sembra una poesia semplice, come vorrei sempre scriverne, senza però riuscirci ogni volta. Semplice perché il tema è chiaro, anche se poi sotto sotto vi ritrovo una complessità che, come diceva Pavese, non sapevo di averci messo. Parla del dormire senza mia moglie, il che è straniante, come sa chi è sposato. Quando accade, comprendo che l'amore non esiste se non incarnato in un essere preferito, l'esistenza del quale, però, rimanda al senso stesso dell'amore. Credo di essere un materialista dello spirito e forse non ho scritto d'altro, forse la storia della cultura e quella della letteratura non sono altro che la secolare tradizione della riflessione dell'uomo sull'amore. Anzi, addirittura comincio a persuadermi che la forma stessa del pensiero e della ragione non sia sillogismo, sequenza, categoria, ipotesi-dimostrazione-tesi. La mente ragiona prima di tutto per metafore, non si fa problemi ad avvicinare ciò che è lontano, ad amare e accostare l'inaccostabile. La forma del pensiero è l'amore.

Nota biobibliografica

Gianfranco Lauretano è nato nel 1962, vive e lavora a Cesena. Ha pubblicato i volumi di poesia *La quarta lettera* (Forum 1987), *Pregiera nel corpo* (NCE 1997 – ristampa: Ellerani 2011), *Occorreva che nascessi* (Marietti 2004), *Sonetti a Cesena* (Il Vico 2007) e il volume di prose liriche *Diario finto* (L'Obliquo 2001). Svolge attività di critica letteraria su periodici e quotidiani, e ha recentemente curato il volume monografico *La traccia di Cesare Pavese* (Rizzoli 2008). Dirige la collana «Poesia contemporanea» e il trimestrale letterario *clanDestino* per la casa editrice Raffaelli di Rimini.

FOCUS

Alessandro Carrera

Della filosofia poetica

I. Entusiasmo poetico ed entusiasmo filosofico

Tra la fine di giugno e la metà settembre del 1821, l'*annus mirabilis* della sua maturazione filosofica, Giacomo Leopardi allinea nello *Zibaldone* una serie di note sul rapporto tra filosofia e poesia. Ormai ha compreso che la sua poesia, come quella dei suoi contemporanei romantici, gli stessi da lui fino a poco tempo prima pochissimo apprezzati, sarà inevitabilmente “patetica” e “filosofica” (e se avesse letto Schiller l'avrebbe chiamata “sentimentale”). La beata innocenza di un dettato poetico fondato sull'eloquenza invece che sulle idee è un paradiso al quale non si può fare ritorno. Ma se questo è il segno dei tempi, e Leopardi è certo che lo sia, bisognerà allora chiedersi quale ostilità tenga ancora lontane poesia e filosofia, nonché quale inaudita alleanza potrebbe fortunosamente forgiarsi tra l'una e l'altra.

Il pericolo, che però è anche il segnale del futuro, viene dal Nord Europa, dalle terre anti-classiche dalle quali scende come un vento di tramontana il temuto contagio romantico-intellettuale. Le “poesie straniere”, annota inizialmente un Leopardi ancora sulla difensiva, saranno pure “trattati profondissimi” di psicologia e di ideologia, ma non sono poesia. La filosofia nuoce alla poesia, come la poesia guasta la filosofia, perché tra le due “esiste una barriera insormontabile, una nemicizia giurata e mortale” che non si può riconciliare in alcun modo (*Zib.* 1231, 17 giugno 1821). Purtroppo Leopardi non ha le idee chiare intorno alle “poesie straniere”. Sono poche quelle di cui ha conoscenza diretta, non mediata dagli scritti di Madame de Staël, e quelle che ha letto in traduzione sulle riviste che ha potuto consultare non sono necessariamente le migliori. Ma l'inimicizia “giurata e mortale” alla quale Leopardi si riferisce non è solo quella messa in campo dai neoclassici gelosi della loro arcadia. Il 1821 è l'anno in cui Leopardi si pone seriamente a leggere Platone, e la cacciata dei poeti dalla *res publica* platonica non può essere estranea alle sue riflessioni. Leopardi tuttavia comprende che per accedere alla modernità filosofica delle “poesie straniere” presto dovrà prendere partito pro o contro Platone, a meno di non trovare una via che lo porti a una sintesi culturale di poesia e platonismo. In effetti, osserva Leopardi, una filosofia come quella di Socrate (prudentemente non dice Platone), nata nei tempi in cui si formarono la lingua greca e latina, non è per nulla estranea alla poesia, così come è molto più utile agli uomini suoi contemporanei di quanto non lo sia la filosofia moderna, quella di Locke e Leibniz, “che riduce la metafisica, la morale ec. a forma e condizione quasi matematica” (*Zib.* 1359-1360, 20 luglio 1821).

Con Locke e Leibniz la poesia non può avere nulla a che fare, o così parrebbe, però è proprio da Locke che Leopardi impara e accetta la critica all'innatismo, la quale diventerà presto una delle pietre miliari della sua convinzione che la sola “assuefazione” è alla base tanto dell'apprendimento quanto del talento. La questione vera, però, è il ruolo che l'immaginazione può giocare in filosofia come in poesia, e cioè se grazie

all'immaginazione il poeta possa mai varcare il confine filosofico e farsi promotore, poeticamente, di quella stessa "ragione" che sarebbe altrimenti "micidiale" alla sua arte. Ma potrebbe accadere anche il contrario, nel qual caso sarebbe il filosofo a varcare i confini della poesia. Leopardi, che non nomina mai la *Teodicea*, probabilmente ignorava di quanta "immaginazione" fosse capace Leibniz, e intendeva piuttosto prendere le distanze dall'ottimistico "*Calculemus!*" del filosofo di Lipsia. Il fondamento retorico e immaginativo della poesia, da Omero in poi, sono le similitudini, i nuovi epiteti, le metafore ardite, l'arte insomma di scoprire rapporti di analogia tra cose che all'occhio impoetico non appaiono analoghe per nulla. Ma questo lo fa pure il filosofo; la "facoltà di conoscere e scoprire i rapporti", "legare insieme i particolari" e "generalizzare" è ciò che fonda anche il ragionamento filosofico (*Zib.* 1650, 7 settembre 1821). Tra l'analogia come fondamento della poesia e l'astrazione come fondamento della filosofia, la distanza sembra farsi più breve.

E però, la poesia è scritta in versi. Non è forse la sua peculiare struttura ritmica a porla a rigorosa distanza da qualunque prosa, eloquente o filosofica che sia? Proprio su questo punto, sul quale la poesia potrebbe fondare la sua estrema difesa rispetto a ogni intrusione argomentativa, la posizione assunta da Leopardi è sorprendente. Se l'assuefazione è la base di ogni pratica, nemmeno la poesia può sfuggire all'"uso", ed è solo l'uso ad aver introdotto "che il poeta scriva in verso". Ma la versificazione non è sostanza "né della poesia, né del suo linguaggio, e modo di esprimer le cose". È pur vero che, scrivendo in modo diverso dal linguaggio ordinario, il poeta guadagna una gamma di effetti che altrimenti gli sarebbe negata. "Ma in sostanza, e per se stessa, la poesia non è legata al verso".

Qui non è in discussione la poesia come genere letterario o come pura pratica di scrittura. Leopardi sta cercando il luogo del poetico come categoria estetica. Proprio perché il poetico non include la necessità del verso, la prosa pura e semplice può assolvere la funzione poetica senza per questo dover tendere all'affettazione della prosa poetica: "L'uomo potrebb'esser poeta caldissimo in prosa, senza veruna sconvenienza assoluta: e quella prosa, che sarebbe poesia, potrebbe senza nessuna sconvenienza assumere interissimamente il linguaggio, il modo, e tutti i possibili caratteri del poeta". È solo l'assuefazione, derivata forse dal costume originario dei poeti di scrivere per la musica, che oggi ci impedisce di apprezzare la poesia della prosa, che in sé non presenta "niuna discordanza" con la natura del linguaggio né con lo "spirito poetico" (*Zib.* 1695-1696, 14 Settembre 1821).

La questione fondamentale, in Leopardi, è che il linguaggio è *uno*. Le stesse radici, le stesse metafore formano tanto la poesia quanto la prosa. E ancora di più perché il linguaggio, originariamente, era *scarso*, fondato sulla scasià originaria di pochi radicali, e si è dunque sviluppato moltiplicato a forza di figure retoriche alle quali attingono tanto la poesia quanto la prosa: "La massima parte di qualunque linguaggio umano è composto di metafore, perché le radici sono pochissime, e il linguaggio si dilata massimamente a forza di similitudini e di rapporti" (*Zib.* 1702, 15 settembre 1821).

In forza di questa origine comune, "le stessissime verità" possono presentarsi sotto aspetti diversi, che è come dire rivestite di diverse metafore, di abbigliamenti retorici tra i più vari, non solo a un filosofo e a un poeta distinti, ma anche alla stessa persona, che assommerà in sé entrambe le loro qualità o per meglio dire le esplicherà ora più in una

direzione ora più nell'altra. Tanto il filosofo quanto il poeta, conclude Leopardi con un palpabile senso di compiacimento (come se, avendo razionalizzato e verbalizzato la doppia natura che riconosce in se stesso, si sentisse infine pronto a sfruttarne le potenzialità), può “in una stessa verità diversificarsi ed essere originale” non solo rispetto agli altri ma anche rispetto a se stesso (*Zib.* 1766-1767, 22 settembre 1821).

A un primo sguardo, l'apparente svalutazione del verso sembra aver spinto Leopardi verso una concezione essenzialmente retorica della poesia, quasi come se l'arte poetica si identificasse con l'amplificazione stilistica e tropica di alcuni specifici contenuti, al puro fine di garantire alle parole una maggiore capacità di persuasione. All'incirca, è questa la teoria della poesia propugnata dal sofista Gorgia nell'*Encomio di Elena*: la poesia non è qualitativamente diversa dall'oratoria; è solo “discorso col metro”, ma il suo potere non risiede nel metro, che è fondamentalmente un'amplificazione, bensì nella parola, “che con piccolissimo corpo e invisibilissimo, divinissime cose sa compiere” (*Encomio* 9). Sarebbe però una valutazione errata.

Nonostante la sua critica alle idee innate (l'anti-innatismo di Locke gli serve soprattutto per rigettare la dottrina platonica delle idee), Leopardi è troppo permeato di platonismo “poetico” per poter anche solo contemplare una qualche forma di riduzionismo sofistico nei confronti della poesia. Platone, in fondo, bandisce i poeti dalla città appunto perché riconosce il potere del loro discorso come altro dalla filosofia e irriducibile alla filosofia. Al contrario di Gorgia, non vedrebbe mai nella poesia uno strumento a disposizione della retorica. E infatti, in un'annotazione successiva, datata ai primi di ottobre del 1821, Leopardi appare molto più vicino ai passaggi sull'ispirazione divina di cui si discute nello *Ione* platonico, là dove il poeta viene descritto come “leggero, alato, sacro, che non sa parlare se prima non sia stato ispirato dal dio, se prima non sia uscito di senno, e più non abbia in sé intelletto” (*Ione* 533d-536d). Pur senza sottoscrivere la perdita del ben dell'intelletto, è nell'avvicinamento alla teoria dell'ispirazione come *enthousiasmos* che Leopardi trova infine se stesso, rivelandosi a sé come a noi.

Chi non sa provare “immaginazione, sentimento, capacità di entusiasmo, di eroismo, d'illusioni vive e grandi, di forti e varie passioni, chi non conosce l'immenso sistema del bello, chi non legge o non sente, o non ha mai letto o sentito i poeti”, afferma Leopardi, non sarà filosofo se non dimezzato, non importa quanta fine dialettica o matematica sottile sia in grado di dispiegare. Non perché il calore della poesia sia di per sé portatore di maggiori verità che non la “freddissima ragione”, ma perché anche la fredda ragione deve pur conoscere, e per conoscere la natura bisogna penetrare nel suo “poetico”, e il poetico è il modo di essere della natura.

Leopardi, che in questa fase della sua maturazione sa pochissimo di Vico, si esprime qui in maniera assolutamente vichiana. Nel secondo libro della *Scienza nuova*, infatti, Vico raccoglie sotto il titolo *Della sapienza poetica* una lunga serie di capitoli sulla “metafisica poetica”, la “logica poetica”, la “morale poetica”, l’“economica poetica”, la “politica poetica”, e ancora paragrafi sulla storia, la fisica, la cosmografia, l'astrologia, la cronologia e la geografia poetiche. Tutti i saperi fondativi sono poetici, tutte le istituzioni fondamentali della civiltà hanno parlato inizialmente in poesia. E dunque, anche l'istituzione della filosofia. Al “vero e perfetto filosofo”, sostiene perciò Leopardi, è indispensabile essere “sommo e perfetto poeta”. Non per “ragionar da poeta”, e

tantomeno per scrivere in poesia, bensì proprio per esaminare da filosofo ciò che solamente da poeta ha potuto conoscere. “La ragione”, conclude qui Leopardi, “ha bisogno dell’immaginazione e delle illusioni ch’ella distrugge”, come il vero ha bisogno del falso, il sostanziale dell’apparente, l’insensibilità della sensibilità, il ghiaccio del fuoco (*Zib.* 4 ottobre 1821, 1833-1839).

Non è una conclusione conciliatoria. Il conflitto tra ragione e immaginazione (ma si dica pure tra verità e illusione) non è stato per nulla risolto; si è anzi trasferito nell’anima stessa del poeta-filosofo o del filosofo-poeta. La “nemicizia giurata e mortale” dovrà ora combattersi nell’intimo stesso di colui che è insieme creatore e indagatore. È precisamente la presenza di tale conflitto, di una tensione così ineludibile, a far sprizzare la scintilla della creazione poetica o della razionalizzazione filosofica. Leopardi ha così tracciato la propria via intellettuale alla poesia moderna. A guardar bene, è la stessa aveva inaugurato istintivamente con *l’Infinito*, con la differenza che ora la seguirà con consapevolezza teoretica.

Un’ultima osservazione, posteriore di quasi due mesi, sembra però gettare acqua sul fuoco sulla possibilità che d’ora in poi non si possa dare se non poesia entusiasta, nata da una mescolanza di conflitto e di accordo con una filosofia altrettanto entusiasta. Leggendo la prosa degli antichi, fa notare Leopardi, viene quasi spontaneo di cercarvi “il numero e la misura”, perché le idee di quella prosa sono di per sé poetiche, e già di per sé contengono numero e misura in gran copia, mentre leggendo la poesia dei moderni, o ponendo mano a scriverla, viene da dare ragione a Madame de Staël quando osserva che, in particolare in francese, ma l’appunto si può estendere anche alle altre lingue, “la prosa sarebbe più confacente del verso alla poesia moderna”. Chi scrive oggi in poesia, in altre parole, non desidera “numero e misura”, quanto invece “la libertà, la scioltezza, l’abbandono, la scorrevolezza, la facilità, la chiarezza, la placidezza, la semplicità, il disadorno, l’assennato, il serio e il sodo, la posatezza, il piano della prosa”; tutte caratteristiche di stile molto più in sintonia con quelle idee moderne che, di per sé, “non hanno quasi niente di versificabile” (*Zib.* 2171-2172, 26 novembre 1821).

L’analisi del dissidio, insomma, riparte da zero. Dopo tutto quello che Leopardi ha detto, pensato e scritto, l’unico punto fermo è che le idee, e in particolare le idee “moderne”, non si possono mettere in poesia—appunto la considerazione dalla quale era partito. Una via d’uscita ci sarebbe, tuttavia, ed è quella di concepire la poesia come *la prosa delle idee*, vale a dire come la forma più adatta alla loro esposizione. Non si tratta, insomma, di mettere le idee in poesia, bensì di trovare quell’espressione prosastica che manifesti il poetico delle idee stesse. L’unica poesia confacente alla modernità sarebbe dunque la prosa delle idee, perché solo attraverso la libertà della prosa può emergere e brillare il fondo poetico del processo intellettuale.

Sarebbe qui riduttivo identificare il poetico con l’analogico e il filosofico con il logico. Con questa serrata sequenza di osservazioni, però, anche attraverso tutti i suoi ripensamenti e incongruenze, Leopardi ha ripensato radicalmente quella che in anni recenti Enzo Melandri ha chiamato la “guerra civile” fra analogia e logica, il nonsenso dell’analogia che svela l’insensato del rigore della logica. È una lotta, sostiene Melandri, “che l’analogia non può perdere; anche se probabilmente non può neppur vincere”, visto che nessuno dei due contendenti avrebbe qualcosa da guadagnare dall’eliminazione dell’altro (*La linea e il circolo*, p. 3).

Nel caso di Leopardi, è ancora più guerra civile perché è combattuta all'interno della stessa ispirazione, dello stesso linguaggio e della stessa anima. Può darsi benissimo che Leopardi, mentre scriveva le note qui discusse, fosse non poco preoccupato del suo avvenire di poeta, e che sinceramente non sapesse come mettere in versi – o se fosse il caso di mettere in versi – le idee che stava apprendendo dalle sue letture filosofiche, scientifiche e sociali. Ci sarebbe poi riuscito, ma ricorrendo al sarcasmo della *Palinodia*, alla satira de *I nuovi credenti*, o all'aperta "critica della lirica" che costituisce una delle nervature della *Ginestra*. Se il moderno non si può versificare, la *critica del moderno* sembra essere l'unico spazio rimasto alla poesia gnomica e argomentativa.

Al di là delle soluzioni adottate da Leopardi, però, restano però da discutere l'eredità e le conseguenze del nodo teoretico da lui individuato: la poesia moderna prende sempre più le movenze della prosa, non per rinnegare se stessa, non per uscire dal "poetico", ma anzi per riaffermarlo al di là della costrizione del verso. Il movimento così delineato non condanna la poesia all'impotenza; ne amplia anzi il potere e gli scopi. La poesia può insinuarsi nella prosa, rivestirsi di prosa o farsi prosa, senza recidere il suo legame con il poetico. La prosa non può fare altrettanto, non ha la stessa libertà. La poesia prosastica, anzi perfino la poesia interamente dissolta nella prosa, è ancora poesia. In fondo, non c'è vera prosa che non sia anche e soprattutto poesia (sarà il caso di ricordare che per il Mallarmé del saggio *Crise de vers* la prosa, in quanto tale, non esiste; o c'è stile, e quindi metro e misura, oppure c'è solo l'alfabeto). Lo stesso non si può dire dei tentativi di "prosa poetica", che nel territorio del poetico si aggirano come ibridi senza cittadinanza, sempre a un passo dal confine della poesia senza poterlo mai varcare.

II. Del poetico in filosofia

Da Socrate a Nietzsche, la filosofia è lotta per il possesso della verità, guerra contro le immagini false della caverna e gli idoli della piazza, allo scopo di servire il demone affermatore della parola vera. Se la luce della verità potesse risplendere senza i veli della retorica, pensa il filosofo "persuasivo", inclinato all'intellettualismo morale, lo splendore filosofico non mancherebbe certo di convertire i dubbiosi. Ma la verità non velata dalle figure del linguaggio acceca o si rende invisibile. Anche il filosofo dunque, non diversamente dal sofista, non può esimersi dal ricorrere al discorso evocativo e immaginoso, e non solo per convincere chi non è stato ancora illuminato dalla luce della conoscenza, ma anche perché affermare unicamente la verità negando la presenza incontestabile delle apparenze (delle immagini false, ma efficaci), lascerebbe i dubbiosi più dubbiosi ancora: se l'apparenza non c'è, eppure io me la vedo intorno, come farò a riconoscere in essa la verità? Come farò a non scambiarla a sua volta per un'altra apparenza?

È per rispondere a questa serissima obiezione che Platone, tattico e strategico insieme, tempera l'assolutezza del sistema parmenideo, sostenendo che le apparenze si dividono a loro volta in false e vere. L'apparenza falsa è la *dóxa*, la pura opinione, la voce, la chiacchiera che circola tra la gente, mentre l'apparenza vera è l'*eikón*, l'icona,

l'incontestabile apparire dell'idea. Su questa lotta tra immagini false e immagini vere si fonda la filosofia occidentale.

Trasportiamo ora il conflitto nel tempo che ci è più vicino, nei commerci che intercorrono attualmente tra filosofia e poesia. Che cosa accade quando un pensatore contemporaneo, e stiamo qui pensando a Emanuele Severino, decide di riportare l'orologio della filosofia all'ora precedente a questa disputa, per affermare con forza che la distinzione tra immagini false e immagini vere è a sua volta fasulla? Che le immagini da noi giudicate false quanto quelle che crediamo vere, tutte le apparenze insomma, nascondono la pura e semplice verità che solo Parmenide intravide, e cioè che solo l'essere è, mentre il non-essere non è. Se un'immagine, una teoria, un'ipotesi, un'apparenza, dicono qualcosa di diverso da questa incontestabile verità, esistono, come tutto esiste, ma non hanno niente a che fare con il pensiero.

Una filosofia rigorosa non dovrebbe ricorrere a immagini, miti, suggestioni, evocazioni, parole o concetti che debordano nei territori della poesia, della teologia o del sacro. Per non comprometersi con l'apparenza, dovrebbe basarsi solo ed esclusivamente su rigorose deduzioni. E il sistema edificato da Severino vuole essere assolutamente logico-deduttivo, così come auto-evidente deve risultare la negazione che le cose possano essere e insieme non essere (essere apparenza). A tale scopo, Severino deve però creare un edificio filosofico in completo contrasto con l'esperienza del senso comune. Nella sua filosofia il tempo e il divenire sono apparenza, la libertà del soggetto, la possibilità e la contingenza sono apparenze. Il che non significa che "non siano", perché l'errore che accompagna l'intera storia dell'occidente è la credenza, introdotta da Platone a dispetto di Parmenide, che si diano stadi intermedi tra l'essere e il non essere, o che gli enti che ora sono un tempo non erano, e un giorno non saranno più. Delle apparenze facciamo apparenza avendo dimenticato che sono apparenze; avendo dimenticato, soprattutto, che la più pervasiva e tenace di tutte le apparenze è quella del divenire (la credenza che le cose possano nascere dal nulla e morire nel nulla, emergere dal nulla e poi rientrarci). In realtà, sostiene Severino, tutto il nostro affannarci tra passato e futuro si staglia sopra una inscalfibile immutabilità ontologica, una totale staticità dell'essere nella quale anche le nostre contraddizioni e i nostri abbagli, senza che noi lo si sappia, sono già da sempre accantonati e risolti.

Questa è la medicina che Severino vuole somministrare alla malattia di cui soffre l'occidente, quella che ci farebbe allucinare che le cose e le persone cambiano e divengono, nascono e muoiono, mentre nella totalizzazione del suo sistema nulla muta, e ogni ente gode della prerogativa dell'eternità. Ma è qui che comincia il nostro problema di interpreti, perché quando Severino vuole dare un nome al sostrato immutabile dell'essere che sarebbe la nostra "vera casa" o, com'egli stesso si esprime, "l'inconscio più profondo del mortale" (*Destino della necessità*, p. 592), esce dal terreno deduttivo e ricorre a nomi evocativi, suggestivi, poetici e perfino teologico-mistici, che reinseriscono nel suo argomentare quella retorica della filosofia immaginativa, del poetico e del sacro, o per essere più precisi dell'analogico, che nel suo procedimento deduttivo non dovrebbe essere inclusa.

Questi nomi sono "Gioia", come tonalità ontologica dell'essere nel quale le contraddizioni sono già da sempre risolte, e "Gloria" come manifestazione della Gioia, come sua "veste", potremmo dire, al modo in cui la luce è veste di Dio nelle invocazioni

del Salmista: “come oltrepassamento della totalità della contraddizione del finito, il Tutto è la Gioia” (*Destino della necessità*, p. 594); “L’immenso da cui [gli enti] sono attesi è la “Gloria ... Secondo il suo etimo indoeuropeo, la Gloria è la manifestazione della Gioia” (*La Gloria*, pp. 30-31).

L’uso di questi termini spezza il rigore deduttivo del ragionamento, cambia il tono della pagina, inducendola a costeggiare un universo linguistico parallelo. Non c’è deduzione, o principio di identità e differenza, in forza dei quali si debba concludere che la connotazione emotiva dell’appartenenza all’essere è la gioia, o che tale gioia debba essere a sua volta connotata dalla gloria. Questi termini non sono ricavati da un sillogismo; sono imposti come un poeta medievale imponeva un nome alla sua dama. E una volta che la catena deduttiva è spezzata si apre una zona ambigua. Il linguaggio filosofico, potente nei confini del suo argomentare, tanto da essersi creduto per secoli *il* linguaggio supremo, davanti al cui tribunale gli idioletti del sapere, del sentire e del credere dovevano affannarsi a trovare legittimazione, si scopre delimitato, esposto su un terreno non suo, con il rischio di trovarsi spossessato. La filosofia che vuole appropriarsi dell’analogico non si fa per questo più potente. Semmai è vero il contrario. Come Platone aveva capito, basta la presenza del poeta tra le mura della *pólis* per mettere in questione l’autorità del filosofo.

Benché entrambi ricorrano all’analogia, il discorso poetico e il discorso sacro restano procedure di enunciazione ben diverse, tra le quali non c’è mai totale coincidenza. Il poetico è la politeizzazione del sacro. Nessuno è più politeista del monoteista Dante, che usa con totale libertà il pantheon classico anche quando deve descrivere le più divine gerarchie del cristianesimo. Anche un poeta religioso più dottrinario di Dante dovrà però servire almeno due dèi, Dio e il linguaggio. Il discorso sacro, invece, tende idealmente alla sparizione del linguaggio e della sua logica anche quando, nell’autore di testi mistici, il fluire della scrittura deborda nella glossolalia. Il fine del discorso poetico è l’effabilità, il potere del dire che celebra se stesso. Il fine del discorso sacro è l’ineffabile, non in quanto ineffabile in sé, ma in quanto mostrato nella scrittura. La modalità di questa autocancellazione, che pure si deve mostrare, consiste nel costeggiare un’argomentazione non riconducibile nei parametri del principio di non contraddizione, nell’avvicinarsi all’indimostrabile, all’alogico, per non dire all’oracolare. Il principio di causalità viene messo in dubbio, la basilare unità di tempo e spazio sulla quale si edifica il pensiero deduttivo (“ciò che io dico qui ed ora non può essere diverso da ciò che io dico qui ed ora, non può avere un altro significato”) viene scossa alle fondamenta. Per molti aspetti, ciò vale anche per il poetico. Con il poetico e il sacro si può dire moltissimo, ma non si possiede ciò che si dice, e dunque non si può né sapere né dire di sapere. Si può mostrare ma non si può dimostrare.

Questa esperienza può apparire trascendentale, ma è anche molto quotidiana. È ciò che Wittgenstein a conclusione del suo *Tractatus* chiama il mistico. Il puro fatto del mostrarsi del mondo, non il suo “che cos’è” ma il suo puro “che”, il suo puro accadere davanti ai nostri sensi (il fatto “che” il mondo esiste e ci si dà), è ciò di cui facciamo continuamente esperienza, pur senza poterlo dimostrare. E non lo possiamo dimostrare perché non è un fatto del linguaggio. Usando il termine *das Mystische* per indicare l’esperienza quotidiana, Wittgenstein non intendeva secolarizzare il mistico. Puntava piuttosto a mostrare la coincidenza del discorso mistico con l’elementare presa di

coscienza del mondo, ponendola di fatto alle stesse altezze, o relative bassezze, della visione ultramondana.

La crisi alla quale va incontro il linguaggio di Severino quando usa il linguaggio del “che” (il linguaggio del poetico, del sacro e del mistico) per dire il “che cosa” del mondo della verità (il “che cosa” del mondo è Gioia, mentre la “veste” del suo “che cosa” è Gloria) va inquadrata in queste coordinate. È una crisi ancora filosofica, perché raggiunge quei limiti del linguaggio filosofico che Platone aveva ben presente, e che non possono essere varcati senza far cadere l’argomentazione nel rischio dell’indifferenziato. Tuttavia, proprio perché questi limiti in Severino sono effettivamente varcati, ma varcati filosoficamente (è un caso, direbbe Leopardi, in cui il filosofo dà prova di possedere l’immaginazione del poeta), non siamo davanti a un trionfo del poetico o del sacro a spese del filosofico, perché da questo sconfinamento anche il poetico e il sacro emergono come problema. Anche i *loro* limiti risultano evidenziati dalla mossa severiniana. L’insondabilità del poetico e la sempre possibile autofagia del discorso del sacro vengono investiti da una luce nuda e inattesa.

Il poetico è il modo di essere della natura, sosteneva Leopardi. Ma sostituiamo pure la natura con l’universo dell’esperienza o, come direbbe Severino, con la totalità dell’apparire. Se il poetico è il modo di essere della totalità dell’apparire, Severino non ha torto nel cercare nomi poetici per definirlo. Non può fare altro, se vuole andare vicino al cuore del suo stesso argomento. Ma a tale scopo deve trasformare la sua filosofia nella poesia di una prosa ormai giunta ai suoi limiti. Per completare la sua filosofia deve uscirne. Per chiudere il cerchio deve spezzarlo. L’immenso apparato logico-deduttivo messo in atto dalla sua filosofia si conclude, sia pure provvisoriamente, in nomi che non possono diventare concetti. Ancora rifacendoci a Melandri, potremmo dire che qui la semantica nominale (il significato della parola come nome, come *épos*) si rivela incompatibile con la semantica proposizionale (la semantica del *lógos*). Il significato di Gioia e di Gloria è dunque incommensurabile non solo con questa o quella singola proposizione (si tratta, in tutti e tre i casi, di unità non ulteriormente analizzabili), ma anche con la successione delle proposizioni tenute insieme, per quanto è possibile, dai concatenamenti della logica (*La linea e il circolo*, p. 166).

Queste analogie, questi nomi, sono, a tutti gli effetti, poesie di una parola sola. Avendole create, Severino ha però restituito alla poesia una funzione che nell’estrema modernità sembrava essersi perduta, vale a dire la capacità rilkiana di trovare nomi, di nominare, di “dire” poeticamente (e non solo alludere o allegorizzare), senza per questo prendere le movenze della prosa. È chiaro che i libri di Severino sono filosofia e sono scritti in prosa. Ma “Gioia” e “Gloria” non sono in prosa. Sono, appunto, poesie di una parola sola, rese tali dallo sforzo immane del lavoro logico che le precede, e che davanti a esse si ferma. Severino incarna così una tendenza della filosofia contemporanea, evidente da Heidegger in poi, e che tende ad assumere su di sé non solo l’ermeneutica della poesia, ma anche la sua funzione, il suo compito e il suo destino. La poesia moderna è la prosa delle idee, potremmo dire sulla scia di Leopardi, perché solo attraverso la prosa, e non più attraverso il verso, può emergere il poetico delle idee stesse. Severino ha rovesciato la posizione leopardiana senza alterarla. Il culmine della sua filosofia è una brevissima poesia delle idee, una tenue isola poetica circondata da un

mare di prosa, perché solo su quell'atollo di poesia può salvarsi, pur facendovi naufragio, la filosoficità delle idee che vi rumoreggiano intorno.

III. La scrittura della filosofia poetica

La poesia del nostro tempo, in gran parte, suppone la sospensione della funzione descrittiva del linguaggio. Non aumenta la nostra conoscenza degli oggetti non linguistici. Nella poesia moderna il linguaggio rispecchia se stesso, “performa” se stesso, celebra e distrugge se stesso. Affermare questo della poesia non significa sottoscrivere una teoria della conoscenza di stampo banalmente oggettivista, come se solo la conoscenza empirica godesse dei richiesti attributi di verificabilità e oggettività. Non si tratta di riportare sugli altari un concetto di verità potente, ma inevitabilmente ristretto, come quello di *adaequatio intellectus et rei*. Dovremo chiederci piuttosto se l'abolizione, all'interno del discorso poetico, della funzione referenziale del discorso, non sia piuttosto la condizione necessaria per accedere a una funzione più nascosta, più primitiva e originaria, ormai declassata o trascurata solo perché il discorso descrittivo ne ha usurpato la posizione, assumendo la preminenza nell'esperienza quotidiana. Il linguaggio poetico, se compreso in questa luce, può farci risalire a una condizione nella quale l'oggetto non era semplicemente opposto al soggetto.

Abbiamo qui parafrasato un passaggio cruciale, almeno ai nostri fini, di un saggio di Paul Ricoeur, “Herméneutique de l'idée de Révélation”. A partire dall'ermeneutica della rivelazione religiosa, Ricoeur intende condurci alla “funzione rivelatoria” del discorso poetico, che avrebbe la capacità di far apparire se stesso in relazione a un referente, senza che la relazione in questione venga riassunta nella struttura soggetto-oggetto (o, per esprimerci in termini linguistico-semiotici, nella coppia segno-significato). Quando questa relazione non oggettuale accade, ecco che un'aderenza, un'improvvisa continuità sostituisce la faglia, la soglia, l'intervallo, la differenza che altrimenti si aprirebbero proprio qui, tra il soggetto e il mondo. Il discorso poetico sopravanza la necessità dell'*adaequatio*, non perché la neghi, ma perché ne va al di là, perché la eccede. La referenzialità non viene eliminata, ma rimane la parte non propulsiva del discorso stesso, la zavorra necessaria a non perdere contatto con il suolo. Permane, ma ridimensionata, e va lasciata indietro nel momento in cui si deve spiccare il volo. Per accedere al poetico, il discorso deve dunque trasgredire la funzione che intendeva espletare.

Ora, il discorso filosofico che per avventura o per necessità, per vanagloria o per coerenza, sconfina nel poetico, si ritrova a trasgredire le proprie leggi logiche senza per questo eliminarle, lasciandole come sfondo, panorama e orizzonte del nuovo territorio nel quale ci si è inoltrati. E la nuova contrada, va detto per dissipare equivoci, non è quella dell'oracolarità o della versettistica. Lo *Zarathustra* di Nietzsche non è filosofia poetica perché si dia un tono oracolare o cantabile—peraltro volutamente di superficie, e che si scrosta via in fretta. L'oracolarità non rifiuta, in linea di principio, la referenzialità. I suoi referti possono risultare ambivalenti, ma il loro ultimo fine è quello di travalicare le regole del discorso per aderire assolutamente a un mondo futuro del quale si annuncia un grado di possibilità. Del linguaggio oracolare, dopo che l'oracolo si

è realizzato, ma anche se si è semplicemente disperso, non resta nulla come linguaggio. Può anche darsi, a ben vedere, che lo *Zarathustra* non sia affatto un esempio di filosofia poetica, proprio perché sul viso la biacca poetica è stata spalmata con troppa generosità, perché il *coté* teatrale è troppo esplicito.

L'evidenza eccessiva del poetico, peraltro, non è in opposizione al risultato che Nietzsche intendeva raggiungere. Anzi, l'ostentata verniciatura poetica poteva risultare lo stratagemma perfetto per nascondere ai lettori non iniziati, e forse non iniziabili, il carattere severamente logico-filosofico del lavoro. No, il discorso filosofico sconfinava coscientemente nel poetico (senza includerlo, e senza dissolversi in esso) quando diviene *manifestazione* e nient'altro che manifestazione, quando giunge a essere ciò che si mostra solo nel modo in cui si mostra. E, per tornare a Ricoeur: "Ciò che si mostra è ogni volta una proposizione del mondo, un mondo tale che io lo possa abitare al fine di progettare in esso alcune delle mie più intime possibilità. È in questo senso 'manifestativo' che il linguaggio, nella sua funzione poetica, è il sito di una rivelazione" (Ricoeur, p. 41).

L'esercizio della filosofia poetica non sta nel fare filosofia come se fosse poesia. Consiste piuttosto nell'individuare una chiusura del discorso, e nel forzarla. La filosofia poetica compie l'opera filosofica riaprendola, e rimandando la nuova conclusione a un'ulteriore forzatura. "Non conclude", come non concludono né la fenomenologia (nessuna descrizione fenomenologica esaurisce il territorio descritto) né l'ermeneutica (nessuna interpretazione può invalidare un'interpretazione successiva). Non prevede nemmeno che si possa dare una conclusione all'infinito, un accordo futuro delle menti. Nella filosofia poetica le forme della scrittura filosofica (siano esse la dialettica platonica, il sillogismo aristotelico, il sillogismo disgiuntivo hegeliano, l'aforisma nietzschiano, la concatenazione proposizionale wittgensteiniana, il parallelismo husserliano di pensiero e scrittura, e quant'altre ancora) vengono sospese. Il testo tende piuttosto a precipitare nella risonanza, nel colore, nel peso genealogico di una singola parola, così che l'argomentazione si organizza come commento critico o parafrasi apologetica, continuamente preludante e postludante alla parola stessa. La *Gelassenheit* heideggeriana, l'"abbandono" del pensiero, ne è un esempio probante, non meno della Gioia e Gloria severiniane.

Anche in Heidegger, infatti, ci troviamo di fronte a una poesia fatta di una parola sola, circondata da una prosa che non può affatto chiarirne il senso analogico, e la cui funzione consiste nell'esaltarne l'unicità. In spregio a ogni teoria del linguaggio come catena differenziale o come insieme di atti linguistici, in cui nessuna parola, da sola, può far essere la cosa unicamente nominandola, la filosofia poetica reintroduce il fantasma della comunicazione assoluta, senza mediazioni né discrepanze tra significazione e significato. La parola che nomina l'abbandono, che lo fa essere, che *lo è*, viene posta a lato della filosofia, in un universo parallelo che la prosa filosofica può costeggiare, contemplare, circoscrivere e illustrare, ma il cui confine non può varcare.

Tuttavia la filosofia poetica non ha, come unica opzione di scrittura, la minuziosa propedeutica all'analogia o, che in questo contesto è quasi lo stesso, alle poesie di una parola sola. La prosa della filosofia può trasmutarsi in filosofia poetica anche gradualmente, entrandovi così come entrerebbe in un *hortus conclusus* dove ogni sentiero va percorso, ogni corteccia va incisa e ogni tipo di frutto va gustato. Una simile prosa tende certamente al digressivo e al divagante, per non dire alla fantasticheria o al *musement*, seguendo i fili delle somiglianze, connessioni e suggestioni che il parco

filosofico offre al suo esploratore. La poesia richiede una certa esattezza, mentre la prosa del *musement* (ricaviamo il termine da C. S. Peirce, *Collected Papers* 6.465) non ha nulla da provare neanche quando prende un andamento dimostrativo, né ha nulla da contraddire nemmeno se imbraccia l'arma della confutazione. Sta sulla soglia del festino sempre rimandato della rivelazione, al quale non viene mai veramente invitata.

Il tono del *musement* è la meraviglia verso l'esistente in quanto esistente. È la poetica del passeggiatore, ma depurata di eccessive aspettative come di un'altrettanto eccessiva disillusione. La meraviglia poetica qui si indirizza alla scrittura filosofica in quanto tale. È il filosofo che si meraviglia della filosofia. Perché c'è stata e perché c'è, perché ha prodotto la tradizione che ha prodotto e perché ancora la produce. Dalla meraviglia per l'esistente è nato il filosofare, ci è stato ripetuto da Aristotele a Seneca, e da Vico a Heidegger. Ma dalla meraviglia perché si è filosofato e perché ancora si filosofa nasce il *musement* del filosofo-poeta. Che è anche la meraviglia rispetto al suo stesso filosofare, nato dalla contemplazione della pratica che il filosofo stesso mette in atto ogni volta che specula o commenta.

Alcuni testi di Cacciari, in particolare le sue opere teoretiche più dense, come *Dell'inizio* o *Della cosa ultima*, testimoniano appunto la filosofia come inesausta meraviglia del filosofare. Sarà sufficiente, ai nostri scopi, un breve passaggio: "Ma rappresentabile è soltanto l'in-finito nel suo definirsi, l'in-finito cioè in quanto illimitante: non il Punto in sé, l'Uno, ma quel punto che è armonizzabile con linea e triangolo (con due e con tre). Tutte le possibili armonie di cui l'anima si dimostra capace, la loro più vasta e complessa *sinfonia*, non possono esaurire l'in-finità dell'Armonia tra i puri principi del Limite e dell'Illimitato, e tuttavia ad essa debbono riferirsi per concepire la propria stessa possibilità" (*Della cosa ultima*, pp. 260-261).

Il paragrafo citato si inserisce nel contesto di una serrata discussione (intitolata "Anima e numero") sui fondamenti del neoplatonismo, ma al di là del suo valore di commento a una data tradizione traspare, nell'andamento della prosodia, la meraviglia per la sinergia creatasi tra l'interprete e la bellezza sinfonica di ciò che viene interpretato, puntualmente riflessa dalla sinfonicità della prosa che la commenta. La poesia nominale, l'*épos* della parola sola, lascia qui il passo al *lógos* proposizionale di un'ermeneutica infinita che tende inevitabilmente alla condizione della musica per via della distanza sempre più crescente che pone tra le proprie volute sintattiche da un lato e l'oggetto di riferimento dall'altro. Ma se qui la prosa filosofica brama di varcare il ponte che porta alla filosofia poetica, ciò non accade a causa di una virata estetizzante del *prorsus*. Non è affatto in questione lo "scrivere bene". Semmai possiamo ricordare ciò che notava Ricoeur a proposito della funzione poetica: il linguaggio ermeneutico tende fortemente a rendersi manifestativo, a farsi "sito di una rivelazione". Sospensione della funzione descrittiva, nonché rivelazione della pratica filosofica a se stessa, sono gli effetti ai quali questa poesia delle idee perviene. Ma l'effetto più rilevante è la messa tra parentesi della funzione veritativa del linguaggio.

Non stiamo dicendo che il testo che abbiamo preso in esame non punti alla chiarificazione di una verità, sia pure la verità transeunte che pertiene all'interpretazione di una tradizione, e che domani può essere sopravanzata da un'altra interpretazione. Il filosofo non ha abdicato alla lotta per la verità, ma può darsi che il suo linguaggio abbia silenziosamente abdicato per lui. La meraviglia è l'opposto della genealogia e, se si

potesse dare una differenza più grande dell'opposto, starebbe ad ancora maggiore distanza dalla decostruzione grammatologica. Non affronta la domanda sul senso della pratica filosofica né sulla forma logica della propria scrittura, anzi sono proprio queste le domande che evita con cura. S'intende che la meraviglia per la tradizione non va confusa con l'atteggiamento storiografico o museale che Nietzsche stigmatizzava nella *Seconda inattuale*, quella del ricercatore *bourgeois* che si aggira soddisfatto nel giardino della storia, contento di cogliere fior da fiore. La meraviglia è una disposizione attiva, è misticismo dell'azione, se si vuole, ma è anche condannata a dover prendere tremendamente sul serio gli infiniti rivoli della tradizione di cui si occupa. Non la può "dimenticare", non può ricorrere a quel potere fondativo dell'oblio che sempre Nietzsche, dalla *Seconda inattuale* alla *Genealogia della morale*, vedeva come condizione indispensabile per la *creazione del nuovo*.

La meraviglia non è l'entusiasmo creatore di cui parlava Leopardi, e la filosofia poetica non è l'unione del poeta e del filosofo nella stessa persona. La meraviglia del (*e per*) il discorso filosofico non si organizza, come accadeva in Severino, intorno alla parola "trovata" (nel senso che il sintagma "parola trovata" può avere in poesia, da Hölderlin a Ungaretti). Piuttosto, permette di ricombinare indefinitamente la tradizione anche quando il valore veritativo di tale tradizione è tramontato. Dionigi l'Aeropagita credeva alle gerarchie angeliche che descriveva; il filosofo "meravigliato" si esalta poeticamente al potere intellettuale della costruzione di Dionigi, ma al posto di quell'enorme edificio intellettuale non potrebbe mettere nulla di suo, anzi troverebbe disdicevole il solo tentativo, correndo così per primo il rischio di ridurre la filosofia a storia della cultura. Non è questo il caso di Cacciari, nelle cui opere teoretiche non si riscontrano certo cedimenti alla *cultural history*. Si ha però l'impressione di entrare, in sua compagnia, in un labirinto dal quale l'autore per primo non vuole affatto uscire—tale è la felicità che vi ha trovato.

Questa esperienza dell'"essere-nella-filosofia", questo stare dentro la sua pratica, abitando, facendone un esercizio giornaliero, anche venerando la tradizione alla quale si è stati consegnati invece di ribellarsi edipicamente ad essa—invece di uccidere padri e scegliere compagni di strada, che è quello che i filosofi facevano quando la posta in gioco della loro professione era più alta—è forse oggi l'etica della teoresi pura. Con l'avvertenza, però, che pura non è più. La filosofia può uccidere la poesia, ma è anche vero che la poesia "guasta la filosofia", come diceva Leopardi all'inizio delle sue riflessioni sul tema. Invece di far sparire la rete del linguaggio nel fuoco dell'argomentazione, il *musément* poetico la riabilita in tutta la sua ramificata complessità. E con tutto il suo peso retorico. Non potendo persuadere il dubbioso con i suoi contenuti (con le sue verità), la filosofia cerca di convincerlo (e di convincersi) con uno *stile*.

Il discorso dovrebbe qui muoversi su Michelstaedter, la cui opera attraversa tutti i temi finora toccati, né sarebbe fuori luogo considerare questo scritto come una molto diagonale introduzione a molti dei problemi affrontati dal pensatore goriziano. Come in Leopardi, anche in Michelstaedter troviamo presenti nella stessa persona la tendenza poetica e filosofica (senza dimenticare la pittorica), il ricorso a poesie di una parola sola come "peso" e "filopsichía" (introdotte ad apertura de *La persuasione e la rettorica*) o "salute" e "leggerezza" (introdotte nella seconda parte): nomi "epici" giocati e rigiocati,

costellazioni semiotiche immuni dal sintagmatico, e quindi anche da ogni troppo insistente chiarificazione ermeneutica; parole che non fanno parte di una catena deduttiva, che “non si sa da dove vengano” anche nel caso in cui la filologia sia in grado di dischiudere il loro passato, e che entrano nel discorso per scorciatoia analogica.

Troviamo anche, in Michelstaedter, una prosa che costantemente eccede l’argomentazione, mostrando nei fatti che la consistenza della scrittura filosofica non regge, s’incrina, deve chiedere aiuto a un andamento musicale, dialogante, martellante, il più possibile “convincente”, proprio nel momento in cui tocca l’entusiasmo dell’idea e per l’idea. Con la sua scrittura, Michelstaedter verifica filosoficamente che la filosofia è necessaria ma insufficiente a persuadere, e che l’*enthusiasmous*, unica chiave di accesso alla grandezza, tanto per il filosofo quanto per il poeta, è una forza che non si fa domare né dall’uno né dall’altro.

Testi di riferimento

Massimo Cacciari, *Dell’inizio*, Milano, Adelphi, 1990, 2001²; Massimo Cacciari, *Della cosa ultima*, Milano, Adelphi, 2004; Martin Heidegger, *L’abbandono*, introd. di C. Angelino, trad. e note di A. Fabris, Genova, il melangolo, 1983; Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991; Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull’analogia*, con un saggio introduttivo di G. Agamben, Macerata, Quodlibet, 2004; Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la retorica. Appendici critiche*, a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi, 1995; Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in *Opere di Friedrich Nietzsche, Vol. VI, tomo 1*, a cura di G. Colli e M. Montinari, trad. di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1968;

Charles Sanders Peirce, *Pragmatismo e oltre*, trad. e cura di G. Maddalena, Milano, Bompiani, 2000; Paul Ricoeur, “Herméneutique de l’idée de Révélation”, in *La Révélation*, a cura di P. Ricoeur et. al., Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1977, pp. 15-55; Carlo Sini, *Teoria e pratica del foglio-mondo. La scrittura filosofica*, Roma-Bari, Laterza, 1997; Emanuele Severino *Destino della necessità. Katà tò chreón*, Milano, Adelphi, 1980; Emanuele Severino, *La gloria. Assa ouk èlpointai: Risoluzione di “Destino della necessità”*, Milano, Adelphi, 2001; Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. di A. G. Conte, Torino, Einaudi, 1964.

Nota biobiografica

Alessandro Carrera è professore di letteratura italiana alla University of Houston, in Texas. Nel campo dell’ermeneutica letteraria e filosofia ha pubblicato *L’esperienza dell’istante. Metafisica tempo scrittura* (Milano, Lanfranchi, 1995), *Giacomo Leopardi poeta e filosofo* (Fiesole, Cadmo, 1998), *Lo spazio materno dell’ispirazione. Agostino Blanchot Celan Zanzotto* (Fiesole, Cadmo, 2004), *I poeti sono impossibili* (Roma, Il Filo, 2005), *La consistenza del passato. Heidegger Nietzsche Severino* (Milano, Medusa, 2007), *La consistenza della luce. Il pensiero della natura da Goethe a Calvino* (Milano, Feltrinelli, 2010), *La distanza del cielo. Leopardi e lo spazio dell’ispirazione* (Milano, Medusa, 2011). Recentemente ha curato l’edizione americana di una raccolta di saggi di Massimo Cacciari, *The Unpolitical: On the Radical Critique of Political Reason* (New York: Fordham University Press, 2009), il romanzo *Skyline* (Lecce, Manni, 2009) e i racconti brevi *Librofilia* (Milano, Cairo, 2010).

Dirige la collana Crinali di puntoacapo Editrice.

Gabriela Fantato

Esiste una poesia delle donne?

Corpo, immaginario e scrittura

*Ciò che per l'uomo comune
è spirito
per il poeta è quasi carne*

Marina Cvetaeva

Il corpo è il nostro *essere al mondo*: noi *non abbiamo* un corpo, noi *siamo* il nostro corpo, dunque, esso non è certo da intendersi come datità biologica, oggetto di studio della medicina, insieme di parti: il corpo non è solo tessuti e pelle e cellule, ma –scrisse Merleau-Ponty – *soglia* tra Io e mondo, dove si realizza *l'incontro chiasmatico* tra interno ed esterno, tra soggetto ed oggetto. È infatti nel *gesto corporeo* (nelle pratiche del corpo con/ nel mondo) che percezione e memoria, immaginazione e parola risuonano e trovano senso, così come è in esse che si situa il rapporto (ancora da indagare) tra *bios* ed *ethos*. Nel gesto si dà *l'apertura-aprente* in cui la mano (il corpo) e il mondo si rispondono/ si corrispondono e, in tal senso, anche la poesia è un particolarissimo “gesto corporeo”. Per la filosofa Maria Zambrano la poesia è «*sapere erotico* del mondo»: parola che origina dalla relazione “amorosa” (intensa, ustionante, stratificata e mobile) con le cose, le persone e l'intera realtà nel suo darsi a noi. Per questo la poesia per la filosofa spagnola è simile all'incontro dei corpi degli amanti: vicinanza e distanza (in poesia e in amore) non sono opposti, ma parti risonanti che si definiscono *nella tensione, nella relazione* e nel testo poetico si danno in forma di senso, suono e ritmo inseparabili tra loro. È dalla risonanza delle percezioni con il vissuto, dall'eco interna (memoria individuale, ma anche immaginazione ancestrale e collettiva) che nasce un'immagine poetica, in cui finitezza e immediatezza si svelano e si eccedono. Nella grande poesia non è mai iscritto solo il momento di un presente esperito: non c'è rappresentazione o mimesi del mondo, ma un *trattenersi nella dimensione del possibile*. La poesia è una lingua non astratta, né generica o magmatica, neppure casuale o diaristico-intimista: lingua perturbante e al contempo quotidiana, complessa e semplice che sempre reca in sé e con sé *la traccia del corpo* di chi la scrive. Scrivere poesia è dare «forma vivente» all'esperienza vissuta, alla *relazione complessa e flessibile tra corpo e mondo*. Pensiamo anche a ciò che scrisse il grande poeta Zanzotto sul *petè*: *lingua-a-due* tra madre e figlio; parola prima dei neonati, poco più che balbettio, lingua della *relazione iniziale*: è da questo ritmo iniziale che nasce la parola di poesia, per Zanzotto. Solo se il soggetto saprà poi elaborare la distanza e la mancanza del corpo della madre come “gioco”, continua il poeta, sarà possibile la parola di poesia che è imprevista elaborazione della distanza: lingua acuta, dissonante, materia.

Il soggetto della poesia non è mai neutro

L'io poetico è *Io-mondo*: soggetto corporeo che si dà voce e forma in un modo che è insieme “singolare e plurale”, in modo che in poesia risuoni e appartenga anche ad altri. Non esiste un *soggetto neutro*: non c'è un *Io scrivo* astratto e senza corpo, senza passato e

memoria, senza una sua specifica relazione col mondo: *si scrive a partire da ciò che siamo*, dal corpo che siamo e dalla percezione di sé e dell'altro da sé che ci è dato avere anche per la storia e la cultura trasmesse, in immagini che alimentano il nostro immaginario. Se dicessimo che esiste un *Io neutro* autore di poesia ricadremmo nell'errore dell' *Io penso* cartesiano, con tutto il dualismo che la filosofia del Novecento ha messo in crisi e basti ricordare Husserl e il "mondo-della-vita", l'ermeneutica di Heidegger, filosofi come Galimberti, Rovatti, Vattimo e la De Monticelli in Italia, solo per citarne alcuni; tutti i lavori di Jean-Luc Nancy, le riflessioni di Luce Irigaray e di Maria Zambrano, ma anche i libri di Adriana Cavarero e di Luisa Muraro.

Voglio ricordare che in Italia c'è stato un momento – tra la fine anni Settanta e gli Ottanta – in cui, qui come altrove in Europa e in America, ci fu una notevole attenzione al tema della *scrittura delle donne*: attenzione collegata agli studi e alle ricerche di ampio respiro e di portata filosofica, che inerivano alla *differenza di genere* poiché – come scrisse la filosofa Luce Irigaray – è quella la sola "Differenza", l'unica che supera per profondità e vastità le altre differenze (nazionalità, religione, colore della pelle, etnia, lingua): la *sola fondante*, la sola che, se indagata, può superare l'idealismo che segna tutto il pensiero del soggetto neutro, unico e astratto, ancora collegato alla tesi del *cogito ergo sum* con cui si separano vita e forma, eros e logos, ragione ed emozione. Indagare la *Differenza di genere* è ancora oggi – a mio parere – il punto di partenza che porterebbe avanti il discorso filosofico-antropologico, le ricerche in campo artistico e persino in area scientifica. Dopo le antologie *Poesia femminista*, edita da Savelli nel 1977, a cura di Nadia Fusini e Mariella Gramaglia, ampliata poi con il volume *Poesia femminista italiana*, edito da Savelli nel 1978, a cura di Biancamaria Frabotta, Mariella Bettarini e Sandra Petriggiani; uscì l'antologia, curata da Maria Pia Quintavalla, *Donne in poesia* e poi anche il bel libro di Maria Luisa Spaziani *Donne in poesia*, dieci interviste immaginarie a grandi voci della poesia mondiale. Dopo questi volumi ne uscirono molti altri: il cammino era iniziato. Emersero riflessioni importanti, eppure oggi a mio parere un po' superate da altre ricerche, e penso soprattutto alla già citata Maria Zambrano con le sue intuizioni sul rapporto tra parola poetica e filosofia.

Una questione aperta: la Differenza di genere

Il corpo (ricordiamolo ancora!) è esperienza, desiderio e memoria, misura di prossimità e distanza con l'Altro da sé, eppure il corpo oggi è solo *esposto*: carne nuda, merce volgarizzata dai media, violentata dai maniaci e usata dalle mode. Si può dire, come sottolinea il filosofo Umberto Galimberti, nel suo celebre libro *Il corpo*, che il corpo «da centro di irradiazione simbolica nella comunità primitiva è diventato in Occidente il "negativo di ogni valore" che il gioco dialettico delle opposizioni è andato accumulando». Il corpo è *origine* del nostro essere al mondo e anche dell'immaginario individuale e collettivo: è nella corporeità che si radica il "saper fare", le tecniche del sociale ed è nel gettarsi "fuori da sé" che il corpo si apre all'incontro con il mondo e lo abita *esperando il possibile*, perché *abitare* è più che *conoscere*. Solo se il corpo sfugge all'*assedio* delle cose, alla loro *ottusa estraneità*, può avere il mondo come "luogo da abitare" e, annota ancora il filosofo, «possiamo avere il mondo solo se facciamo del nostro corpo

non l'ostacolo da superare, ma il veicolo nel mondo». Per questo penso che non sia importante oggi ribadire l'uguaglianza tra uomini e donne, o almeno non è solo questo il tema, non lo è in Europa e in America, dove peraltro sono nate cattedre universitarie di *Women Studies* e molti i libri pubblicati sul "gender". In Italia non è ancora ben capita la *vera questione* posta dalla *Differenza di genere* che, di fatto, è questione complessa e di natura filosofica, di ampia portata culturale. Occorrerebbe la collaborazione e l'interazione di molti saperi e, invece, da anni e anni, in Italia c'è stato e c'è ancora un enorme silenzio. Noi dovremmo invece cercare di capire e mettere a frutto la portata storica, concettuale e formale di cosa *significhi* e che *conseguenze* comporti porre come dato affatto secondario la *specificità sessuata dei soggetti* e indagare come in poesia l'*Io-corpo* nomini l'esperienza, dando ad essa forma, nome e ordine. Mi piace ricordare che in USA alcuni ricercatori hanno messo in luce la differenza anche delle aree del cervello tra uomini e donne, molte le ricerche e le testimonianze dell'esistenza della *Differenza di genere* nei vari campi della biologia e della genetica; molte le analisi sui diversi stili di vita e sulle malattie, molti i dati sulle specificità del cervello umano e sulla differente capacità – per esempio – di sopportare il dolore o sui diversi modi di uomini e donne di esprimere le emozioni e dare ad esse voce e forma strutturata. Solo da circa due decenni la tradizionale struttura antropologica sta modificandosi, ma non va dimenticato che, come dice il filosofo Gaston Bachelard, il nostro immaginario è « come una cantina»: conserva tutte le cose vecchie, non butta via nulla. Accumula. Infatti antropologia e psicologia rilevano come la personalità e l'agire quotidiano di ciascuno di noi siano segnate ancor oggi, dai millenni della storia precedente e come ancora "pesi" nell'inconscio, nella gran parte dei casi, il fatto che agli uomini fosse assegnato da secoli l'impegno nel/ con il mondo – la vita nella *polis* (la politica e il lavoro nella comunità) – mentre alle donne spettava la cura della casa, la preservazione dell'*oikos*. L'immaginario è stratificato: scende in profondità e ci condiziona ogni giorno, intrecciandosi con l'esperienza vissuta nel delineare la forma del nostro stare al mondo ... ma anche segnando di sé la nostra lingua, ancor più in poesia, dove immagini, emozioni e pensieri sono inestricabili. Si sottolineano le diverse capacità e modalità di abitare il mondo tra i due sessi non per dire "meglio i maschi" o "meglio le femmine", sarebbe una stupida contesa, senza scopi scientifici, ma per indagare "la Differenza" e cosa essa implichi per tutti noi, uomini e donne, anche per i poeti e le poetesse. La poesia è lingua propria e specifica di un *Io* che reca in sé la traccia dell'esperienza del suo essere al mondo in un corpo e, dunque, sensazioni, emozioni, pensieri e ricordi di un uomo o di una donna sono differenti. Né peggio, né meglio: *differenti*.

Esiste una scrittura poetica delle donne?

Spinta da una viva curiosità, a partire dalla fine Anni Ottanta, inizio Novanta, ho letto con particolare attenzione i libri delle poetesse, eppure non credo esista una particolare poesia che è "solo delle donne". Ho letto le opere delle poetesse perché sin da quegli anni mi pareva (e mi pare tuttora) che fossero meno conosciute dal grande pubblico, e non solo. Anche a scuola si leggono poco (tradotte o in originale) i versi di autrici straniere di grande rilievo, come Silvia Plath, Marianne Moore, Emily Dickinson, Marina

Cvetaeva, Gabriela Mistral, Anne Sexton, solo per fare degli esempi. Autrici che sono grandi nomi in altri Paesi, ma in Italia non sono conosciute se non da un piccolo pubblico di “addetti ai lavori”, per non parlare delle italiane, infatti, se si escludono forse Amelia Rosselli e, più di recente, la poesia di Alda Merini, il pubblico non saprebbe dire il nome di una poetessa che ha letto o di cui conosce qualche verso. Ma per poter amare la poesia, per avvicinarsi al suo essere *parola perturbante*, forma impreveduta e che ci spinge verso la complessità e l'intensità del sentire, bisogna leggere i libri di poesia: *educarsi all'ascolto* di tutta la poesia, la sola lingua che ci «allena all'intensità», come dice sempre il poeta Giancarlo Majorino. Ancora oggi molti, e anche molte donne, sono scettici, a volte ... ironici su questo tema; a volte denigratori o persino indignati al solo sentire sollevare questo discorso. Molte poetesse non vogliono che le si pubblichi in antologie di sole donne per non sentirsi “ghettizzate”, per il timore di venir messe in una zona “separata” dal gruppo umano: separata dai poeti (uomini). Eppure *concettualmente* si deve poter indagare la soggettività sessuata separando i “generi”, proprio per fare luce sull'umano (uomini e donne) e capire cosa renda il modo di stare al mondo di donne e di uomini *particolare e specifico*. Questa è la “sfida” teorica ancora aperta. Detto ciò, non credo che esista una poesia “propria delle donne”, lo ripeto, sarebbe puerile e riduttivo dirlo: nessuna poesia è propria di un “gruppo umano”: sarebbe astratto. La poesia è sempre *lingua individuale*, però non è mai lingua neutra, incorporea, atemporale e astorica. I Poeti non sono una categoria metafisica: angeli, androgini o puro spirito. Sono esseri umani, soggetti di esperienza, fatti di carne, memoria e pensiero. La parola poetica emerge dall'esperienza vissuta e reca in sé traccia della *finitezza* e della *carnalità*, anche se nel nominare il dato reale concreto lo *eccede*, cogliendo il *telos* che lo attraversa: superficie e profondità sono inseparabili in poesia.

Oggi, nel *mare magnum* di dubbi, critiche e persino litigiosità sul tema della scrittura delle donne, in assenza di ogni certezza, si può però dire qualcosa sulla scrittura delle poetesse? Io credo di sì. Per dare una risposta seria dobbiamo partire dall'esperienza vissuta e alla ricchezza e complessità dell'immaginario. Banalizzando, per motivi anche di spazio, punto l'attenzione sul fatto già rilevato che, nel nostro *abitare la terra*, un uomo vive esperienze tendenzialmente diverse da quella che vive una donna, e mi pare evidente. Diversa la struttura fisica, cerebrale e nervosa tra i due generi. Diversa è anche la *memoria antropologica*, conscia e inconscia: diverso ciò che è inscritto nel patrimonio immaginativo e antropologico di uomini e donne. Anche l'educazione lo è, e persino le “aspettative” familiari. La *Differenza di genere* opera dunque a livelli vasti, profondi e complessi e, mio avviso, per questo si notano *differenze* tra la poesia scritta da donne e quella scritta da uomini, il che non vuol dire che l'una è migliore o peggiore dell'altra: non è questione di gare e/o graduatorie. La *Differenza* è “forma formante”, direi parafrasando George Simmel in modo del tutto personale, tale da plasmare le scelte stilistiche e tematiche di uomini e donne. Approfondire tutto ciò richiede tempo, volontà di trovare parametri condivisi di analisi e letture vaste. Mi direte: troppo complesso, troppo presto... per la lentezza culturale italiana. È vero, ma insisto.

Leggendo i testi di molte poetesse già da ora si può dire qualcosa, secondo me: nei testi di molte autrici si nota emergere con chiarezza il *corpo*, non come emblema, né come simbolo ma come *concreta presenza* al mondo, il che segna la parola poetica delle poetesse, determinando nei loro versi una lingua carnale e materica. Non allargando troppo la

prospettiva, mi limito a ricordare alcune voci molto significative, di cui mi sono anche occupata in alcuni saggi. *Jolanda Insana* — della cui poesia ho scritto nell'antologia di saggi critici, a cura di Fresa e Salari, *La poesia e la carne* (La Vita Felice, 2009): un'autrice che, da *La Clausura* a *Medicina carnale*, da *La Stortura* a *La tagliola del disamore* fa del corpo l'origine dell'esperienza e anche la sua parola poetica si fa materica: *lingua-corpo*, mobile, corposa e ricca di torsioni nella sintassi, slogature e slittamenti morfologici, suoni duri e anche aspri, a volte in dialetto messinese, ma anche prossime al latino o auliche, cariche di forte carnalità e teatralità. Penso anche a *Patrizia Valduga*, che da *Medicamenta a Requiem*, sino alle varie *Centurie* (le raccolte più recenti erotico-carnale), ci dà una poesia in cui il corpo è insieme desiderio e frattura, tensione erotica e sapienza dolorosa della morte. Emerge una *visione carnale del mondo* in alcune opere di poetesse del recente passato, di cui mi sono a lungo occupata — a partire dal mio saggio "L'incontro con lo straniero", in *Annuario di Poesia* (Crocetti, 2000): Antonia Pozzi, Fernanda Romagnoli, Daria Menicanti, Cristina Campo, Gilda Musa, Maria Luisa Spaziani. Ognuna ha dato voce singola e singolare alla propria esperienza, recando nella lingua "la memoria" del suo abitare "da donna" il mondo. Non si può dimenticare la poesia di Antonella Anedda che, in *Residenze invernali*, *Notti di pace occidentale* e anche (ancora di più!) nel recente *Il balcone del corpo*, sa dirci della vita quotidiana e di una memoria ancestrale della terra, con versi insieme scabri e intensi, tenaci e carnali, in cui la solitudine è anche sempre tensione verso l'altro.

A volte le parti specifiche del corpo (labbra, collo, pancia, genitali, occhi, ventre, ...etc) sono nominate in modo tale da diventare elementi di una sorta di *fenomenologia carnale* dell'abitare l'esperienza che si fa lingua e voce in poesia, come accade nei versi delle due giovani poetesse: Silvia Caratti ed Elisa Biagini che danno mostra di un corpo "senza organi", tanto che le parti del corpo diventano quasi "oggetti" di un'azione carnale, crudamente esposta in poesia. Il corpo nei testi di molte poetesse si intreccia sovente con l'*eros*, come nei versi dei poeti, ma dalle autrici la tensione erotico-amorosa è vissuta spesso come "dono totale" all'amato, a volte persino come sacrificio, in una specie di annullamento del Sé individuale nell'altro da Sé, il che fa sì che il corpo si sublimi, trasmutandosi in poesia in *corpo glorioso*: corpo "spirituale" da offrire all'amato, tanto da richiamare in ciò un atteggiamento di mistiche, quali Margherita Porete, Caterina Da Siena, Angela da Foligno etc... che donavano se stesse al Cristo nella loro carne spirituale. Di conseguenza accade spesso che la parola poetica delle donne si faccia prossima alla preghiera nel tono, nell'uso di anafore anche in un'elencazione invocante, nell'uso di metafore oblativo, tese tra sacro e profano. Basti pensare ai versi di Anne Sexton, alla sua mistica carnale che si rivolge a un maschile sentito quasi prossimo alla potenza del divino, ma non scordiamo la parole di Alda Merini, dove "sacro" e "profano" della carne si fondono in una sorta di "francescanesimo eretico" direi, in una tensione amoroso-donativa che caratterizza la sua poesia, sin da *Vuoto d'amore*. Ricordo con affetto e stima, sempre in questa direzione di senso, la poesia di Giovanna Sicari, scomparsa nel 2003, che dalla raccolta *Decisioni* a *Sigillo*, da *Uno stadio del respiro* a *Roma della vigilia* e *Nudo e misero trionfi l'umano*, culminando in *Epoca immobile* del 2004, sempre ci offre una poesia di *piétas* per l'umano, per i corpi feriti e segnati dalla vita: un amore per "i perduti", le donne e i bambini, in una parola carnale e spirituale di invocazione a un dio intuito, ma mai certo e presente (per un approfondimento ricordo il mio saggio

Poesie come corpi vivi - Note sulla ricerca poetica di Giovanna Sicari). In questa fusione tra eros e tensione mistica, tra le autrici un po' più giovani, ho in mente anche le poesie-preghiere di Tiziana Cera Rosco, in un crescendo visionario da *Lluvia* a *Il compito*.

Non posso dimenticare un gruppo di poetesse che evoca il corpo nel recupero del mito della Madre Terra o della Grande Madre, intrecciandolo al tema della Natura, come accade nei versi di *Rosita Copioli* che, da *Splendida lumina solis*, del 1979, a *Il postino fedele* del 2008, rivive nel presente il mito antico, con un'energia di parola che dà voce ai corpi sentiti "sacri" nel mistero della loro carne. Prossima a tale visione "mitica" del corpo è anche la poesia di *Gabriela Galzio*, che da *Sofia che genera il mondo* e sino a *Ishtar dagli occhi colmi* ha cercato una parola di "contatto" con la Madre del mito di tutti i tempi e, in parte, tale è anche la ricerca poetica di *Maria Luisa Vezzali*, soprattutto in *Lineamadre*. Il corpo è al centro della poesia di quasi tutte le autrici italiane di cui ho letto i libri, anche se con diverse connotazioni e sensi: corpo come origine di esperienza, si diceva, ma anche "voce iniziale" da cercare o a cui tornare in poesia. Molte poetesse, infatti, cercano nei versi un ritmo e un suono originari, in una parola pre-logica e materica, recuperando in parte l'ipotesi del *petit* a volte, di cui si diceva a inizio saggio, citato da *Zanzotto*. E questo si nota anche nel tono tra fiaba e filastrocca che è di molte poesie di *Vivian Lamarque*, da *Il signore d'oro* a *Poesie dando del lei*, ma anche in *Una quieta polvere*. A volte, per tornare alla potenza eversiva del corpo, dalle poetesse viene usata una lingua "spuria": parole slogate e dissonanti, non dimentiche dell'*humus* da cui vengono, testimoniando così la natura corporea e terribile del vivere, il che trova luogo nella poesia di autrici come *Cristina Annino* e anche in *Ida Travi*, qui in una tensione fortemente performativa, legata al recupero dell'*oralità* della parola di poesia, e penso al recente *Neo/Alceste*, tra i suoi vari libri. Una ricerca simile c'è anche nei versi di *Maddalena Capalbi*, *Lucetta Frisa*, *Nadia Campana* e *Maria Teresa Ciammarruconi*, per fare alcuni nomi. Nella generazione di poetesse nate negli Anni Sessanta, penso alla poesia di *Maria Grazia Calandrone*, *Rosaria Lorusso*, *Anna Maria Farabbi* e *Lucianna Argentino*, poetesse che con toni carnali ed erotici danno centralità al corpo: origine di parola, oltre che di una tensione carnale verso il mondo. Il corpo c'è anche in modo diverso nei versi scarni ed essenziali di *Lina Salvi* e *Luisa Pianzola*, così come nel poetare di *Gabriella Sica* e *Mia Lecomte*: poesia come parola "volutamente semplice", a volte ironica e di "registro basso", così come nei versi di *Giusi Busceti*, *Mariolina De Angelis* e *Alessandra Paganardi*, dove la poesia dice la vita tra amorevole cura dell'altro, dedizione e dolorosa mancanza.

Una parola *carnale*, tra le poetesse, anche nel senso di ricerca di una "specialissima" lingua dialettale, come nei versi terragni della brava, e recentemente scomparsa, *Assunta Finiguerra*; nella sobrietà classica di *Franca Grisoni* e nella potenza sonora irruente della poesia di *Ida Vallerugo*. Infine voglio ricordare la voce di *Dacia Maraini*, più nota come romanziera, ma anche poetessa significativa, di cui ricordo, ormai di vecchia data, *Viaggiando con passo di volpe. Poesie 1983-1991*; quella di *Patrizia Cavalli*, con la forza anche "urticante" del suo registro quotidiano-basso-carnale e la ricerca di *Maria Pia Quintavalla*, di cui menziono il recentissimo *CHINA*, un articolato poema dedicato alla madre (ecco un altro tema forte e molto presente tra le autrici italiane!), dove il corpo è al centro, tra relazione amorosa e perdita, tra potenza e mancanza. Tra le più giovani cito l'esperienza poetica evocativo-visionaria di *Paola Turrone*, *Francesca Serragnoli*,

Sabrina Foschini e il particolare modo di Roberta Bertozzi di registrare eventi di grande potenza carnale con tragica freddezza, in *Gli enervati di Jumèges* del 2007, per ricordare almeno alcune autrici.

Potrei continuare l'elenco, ma sarebbe inutile: troppe le voci, mi fermo qui, mi scuseranno le altre che non nomino.

Qualche osservazione in finale

Uno “specifico” della poesia delle autrici mi pare essere la *presenza* del corpo: fonte dell'umano rapporto con il reale; origine di eros e di tensione spirituale, fondamento che “collega” alla Madre Terra e immette nella Natura; corpo che è anche il legame con la terra per cui la lingua di poesia dice il nostro essere “creature terrestri” (ricordo in tal senso anche il mio *Codice terrestre*). Posso dire che, per scelte lessicali, ritmo e timbro mi pare che la poesia di molte autrici si esprima in questo ambito in modo *diversa* rispetto a ciò che accade nella poesia dei poeti, ma non voglio scordare che nella psiche di ognuno di noi – come diceva Jung – c'è l'*Ombra* che, per un uomo è il Femminile e, per una donna, il Maschile: ognuno di noi ha in parte qualcosa dell'altro sesso, a livello immaginativo e inconscio. Ci sono poeti con un'Ombra forte e che danno molto spazio nel loro immaginario e nella loro lingua alla carnalità: penso a grandi voci del Novecento, come Pavese, Bellezza e Penna, per esempio, ma penso anche ai versi di poeti attuali, in cui si dà voce a un *abitare materiale-materico il mondo*, quali Zanzotto, Majorino e ai più giovani Maurizio Cucchi, Cesare Viviani e Milo De Angelis, per fare solo alcuni limitati esempi di poeti di cui mi sono occupata in alcuni saggi, ai quali rimando.

Detto tutto questo non so dire *se* esista una, o più specificità, proprie ed esclusive della *scrittura delle donne* – il problema resta da sondare – e forse non mi interessa dare qui una risposta definitiva e totalizzante. Affermo che ci sono delle *differenze* tra la scrittura di poeti e di poetesse a livello formale, così come nei contenuti, poiché è operante la *Differenza di genere*, che resta comunque problema aperto, da indagare, per poter nominare la sua “potenza formante” (in filosofia, in poesia e nella vita). E mi pare un compito interessante, ancor più in poesia, dove poeti e poetesse hanno sovente un atteggiamento idealizzante che porta a dire che “il poeta non ha sesso” o che la parola poetica è “voce che vien da altrove”, non da una soggettività carnale. Comunque sia concludo ripetendo le parole di Maria Zambrano che, in *Poesia e filosofia* (Pendragon, 1989), annotava: la poesia è «sapere erotico» del mondo, parola che «origina dalla relazione ustionante con il mondo», con le cose e le persone. Io concordo con queste parole, a voi decidere cosa pensare.

Fabio Pusterla

Sulla poesia di Francesco Scarabicchi

Nel 2001, giusto dieci anni or sono, l'editore peQuod dava alle stampe *Il cancello*, un'ampia antologia di Francesco Scarabicchi (con una bandella critica di Pier Vincenzo Mengaldo), che offriva così, raggiunta la cinquantina, un bilancio della propria attività poetica, iniziata circa vent'anni prima con *La porta murata* (del 1982), cui erano seguiti *Il viale d'inverno* (1989) e *Il prato bianco* (1997), tutti titoli pubblicati presso editori raffinati ma minimi, e ormai introvabili. Nel decennio successivo, l'opera di Scarabicchi si sarebbe ancora arricchita con *L'esperienza della neve* e con il recentissimo volume *L'ora felice*, entrambi editi da Donzelli (nel 2003 e nel 2010). Sicché, per tacere delle importanti traduzioni (soprattutto dall'amatissimo Machado e da Lorca), dei raffinati libri d'arte e delle prose liriche, diaristiche, di critica d'arte o giornalistiche, l'attività poetica di Scarabicchi si sgrana a tutt'oggi in cinque principali raccolte, saggiamente disseminate a intervalli quasi regolari; di questo percorso, tra i più notevoli, coerenti e ammirevoli degli ultimi decenni, *Il cancello* costituisce una sorta di baricentro, un'opera antologica e insieme un libro nuovo, che chiude un periodo e ne apre un altro, proiettando la sua luce mite fino ai nostri giorni, e tracciando la via appartata e coraggiosa che l'autore ha continuato a seguire con fedeltà e costanza.

Chiunque si interessi alla poesia italiana contemporanea conosce bene Francesco Scarabicchi, e vede in lui una figura di riferimento, una voce riconoscibile e sicura, silenziosa eppure essenziale, appartata e severa (prima di tutto nei confronti di se stessa). Cresciuto culturalmente ad Ancona, partecipe fin dagli anni giovanili della straordinaria avventura di *Residenza* guidata da Franco Scataglini e animata da un gruppo di giovani entusiasti, tra cui Massimo Raffaelli, amico fraterno di sempre, e Gianni D'Elia, Scarabicchi è rimasto assolutamente fedele a quell'idea originaria, a quel tentativo di scardinare una gerarchia ormai sorpassata che vede nella provincia un luogo da cui fuggire verso i grandi centri, e nell'attività letteraria una *carriera* da declinare secondo i dettami della moda. La sua poesia mette radici sin dalle origini in una urgenza biografica e in una scelta di campo stilistica: urgenza e scelta altrettanto radicali, altrettanto impegnative, altrettanto duramente vissute. L'urgenza, dapprima, che nasce dalla sofferta esperienza di una precoce orfanità, prima del padre, perso troppo presto negli anni infantili, poi della madre; da qui la coscienza assoluta di una mancanza, di una solitudine raggelata, di una precarietà esistenziale che, lo dice l'autore stesso al suo lettore nella nota che chiude *Il cancello*, si deposita in una riassuntiva preposizione: «*senza*, nel fiato dell'esclusione, nell'opaca e bassa luce della perdita». Il *senza* diventa così la lente attraverso la quale un giovanissimo poeta scruta la vita e il mondo, e ne rappresenta con le parole la bellezza minacciata, ne protegge la luce, ne dichiara l'inganno e il destino; trasformando così, attentissimo ai grandi modelli che ha scelto come guide, Leopardi e Saba, il dramma privato in allegoria di una condizione umana priva di salvezza ma forse non di speranza. Il *senza* rimarrà così l'asse portante, il cornicione pericoloso su cui Scarabicchi muove i suoi passi, cosciente del vuoto sopra cui si inoltra; ma contemporaneamente quel *senza* tanto ingiustamente subito e sperimentato diventa

anche la ragione di un opposto *con*, la difesa di una piccola comunità d'affetti da costruire e preservare, strappandola a quel vuoto che tutto inghiotte.

Un *cerchio familiare*, secondo il celebre titolo di Giorgio Orelli (un maestro che, insieme a Caproni, Scarabicchi tiene da sempre caro), che non è dato una volta per tutte, ma ottenuto pazientemente, edificato e custodito; ne fanno parte, appunto, le figure familiari presenti e passate, ma con non minore intensità le figure dell'amicizia, altro elemento caratteristico del mondo di Scarabicchi. Non sono molte le opere poetiche moderne in cui tanto spazio sia dato alla dimensione dell'amicizia, che permea questa poesia e lotta strenuamente contro l'orrore del *senza*; gli amici sono talvolta vivi, più spesso già scomparsi, come Ferruccio Benzoni o Remo Pagnanelli, o come il già ricordato Franco Scataglini, la cui morte ha rinnovato in Scarabicchi un senso di perdita antico, che invano si poteva sperare quasi sopito dal tempo. Sono poeti, artisti o persone d'ogni tipo; ma l'amicizia di Scarabicchi le illumina con un riflesso d'assoluto, come piccole immagini classiche, di cui il poeta coglie il bagliore di un gesto, la nostalgia di una luce che si è spenta, e che con l'autore condividono qualcosa di semplice e di essenziale, una sorta di etica del vivere ridotta all'osso, sfrondata d'ogni retorica:

Nulla che resti,
neanche l'ombra
dell'ospite che va
lasciando intatti
il garbo e la misura.

Ma appunto questo nucleo essenziale di bellezza da difendere, cioè *il garbo e la misura*, costituisce anche la cifra stilistica di una poesia nata già pressoché matura con *La porta murata*, e che da allora non fa che affinare la propria capacità espressiva, in un costante lavoro di lima e bulino che la rastrema talvolta fino al puro tratto di penna (di *rastremazione formale* parlava del resto già Mengaldo), alla nudità più rischiosa, al ritmo di pochi versi, scanditi in misure classiche (il settenario, il novenario, più raramente l'endecasillabo) e in cui trova accoglienza un lessico apparentemente quotidiano, eppure leggermente sommosso, quasi inavvertitamente teso verso l'alto, verso una dissimulata, modesta solennità. Si sono già nominati alcuni degli autori cui Scarabicchi guarda da sempre con maggiore attenzione; e mettendoli in fila, da Leopardi a Saba (passando magari attraverso Pascoli), e da Saba a Caproni, a Orelli e a Scataglini, si intuisce subito come Scarabicchi abbia scelto di coniugare l'urgenza espressiva a un'istanza formale che un tempo si sarebbe quasi detta "antinovecentesca", e che oggi possiamo meglio riconoscere come una delle piste avventurose che attraversano il secolo, aggirandone coscientemente certe zone centrali e troppo affollate, e accettando senza troppo timore il rischio della marginalità.

È, quest'ultimo, un rischio che Scarabicchi conosce bene, per averne sperimentato a lungo le conseguenze sulla propria pelle; vuoi per l'oggettiva marginalità geografica (benché le Marche siano, nell'ultimo Novecento, una delle regioni poeticamente più ricche e più vivaci della cultura italiana), vuoi per la scissione tra il poeta, coltissimo e avido di letture ed esperienze, e l'uomo che deve rimandare alla sera o ai giorni di festa l'esercizio della propria passione («e cammino / con passi da impiegato / fino a quel

luogo in cui, / per tutte quelle ore, / di me non so che sia»), vuoi, soprattutto, per la quasi sdegnosa, coerentissima *inattualità* della sua scrittura, unita a un po' di sfortuna editoriale e a un'epoca in cui la solidarietà umana e culturale ha subito un tracollo anche nel mondo delle lettere: per tutte queste ragioni l'opera di Scarabicchi non ha ancora goduto di tutta l'attenzione e di tutta la considerazione che merita, e solo con le ultime due raccolte, finalmente pubblicate in una sede degna, abbiamo assistito ad un parziale risarcimento, comunque troppo tardivo. Eppure, nel silenzio e nella solitudine di cui da sempre si nutre, Scarabicchi ha distillato lungo trent'anni di lavoro una tra le poesie più nitide e più memorabili che sia dato leggere. Difficile dire cosa, dei nostri anni, potrà sopravvivere in futuro; ma non è impossibile che proprio da questo poeta che avanza caparbio «come il viandante / sul mare di nebbia» possa giungere ai lettori del domani qualcosa di noi. Quando anche il nostro sarà divenuto «tutto il mondo di là / che, in lontananza, / è dato di vedere / e non toccare, // vuoto di voce, voce di sembianza / persa nell'aria / che non sa tornare», chissà che qualche parola nitida di Francesco Scarabicchi non possa sopravvivere, più vera e più tersa di tante altre, oggi più celebrate, ma non per questo al sicuro dall'usura del tempo.

Nota biobibliografica

Nato a Mendrisio nel 1957, Fabio Pusterla si laurea a Pavia con Maria Corti. La prima raccolta di poesie, *Concessione all'inverno*, esce da Casagrande, a Bellinzona, nel 1985. Si succedono, per Marcos y Marcos, *Bocksten*, *Le cose senza storia*, *Pietra sangue* e *Folla sommersa*, che risale al 2005. Del 2009 è l'antologia *Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008* (Einaudi), mentre nel 2010 Marcos y Marcos ha pubblicato *Corpo stellare*.

Ha tradotto varie opere di Philippe Jaccottet, tra cui *Il barbagianni e l'ignorante* (Einaudi). Nel 2007 gli è stato conferito il Prix Gottfried Keller, prestigioso premio letterario svizzero; nel 2009 il Premio Dessì. Vive ad Albogasio, sulla frontiera fra Italia e Svizzera

Francesco Scarabicchi è nato ad Ancona, dove vive, nel 1951. Ha pubblicato, in versi: *La porta murata* (Residenza, 1982), *Il viale d'inverno* (L'obliquo, 1989), *Il prato bianco* (L'obliquo, 1997), l'auto-antologia *Il cancello* (Pequod, 2001), con una nota di Pier Vincenzo Mengaldo, che raccoglie una scelta dai tre libri precedenti e copre un arco di tempo dal 1980 al 1999. Per Donzelli ha pubblicato nel 2003 *L'esperienza della neve*, con cui ha vinto il Premio Crati e il Premio Metauro nel 2004.

In collaborazione con il pittore bresciano Giorgio Bertelli ha realizzato, fra l'altro, *Via Crucis* (Sestante, 1994) e *Diario di Càlena* (Stamperia dell'Arancio, 1995). Ha tradotto da Machado e da Lorca raccogliendo una selezione di brani in *Taccuino spagnolo* (L'obliquo, 2000). Si occupa da sempre di arti figurative. Alcune delle sue cronache d'arte (1974-2006) sono state edite in *L'attimo terrestre* (Affinità elettive, 2006). Ha ideato e coordina, dal 2002, la rivista semestrale di scritture, immagini e voci *nostro lunedì*.

AUTOANTOLOGIA

Giampiero Neri

Autoantologia

Lo “sguardo nudo” di Giampiero Neri

La forza gnomica dei testi di Giampiero Neri, da *L'aspetto occidentale del vestito* e sino a quest'ultimo *Paesaggi inospiti*, credo sia evidente a tutti, forse per questo non è necessario dire molto. Personalmente ho scoperta la potenza del suo dire poetico a una lettura pubblica, in un caffè letterario di Milano, molto tempo fa e già allora gli dissi: “*Tu sei un poeta-filosofo!*” – e lo penso ancora. Se con queste parole intendiamo colui che sa esprimere il *pensiero sensuoso* che T. S. Eliot amava in poesia: un pensare che sia immagine corporosa; un'immagine che sia anche pensiero concentrato. Oggi stiamo proponendo qui una scelta di testi dai suoi vari libri – scelta fatta da Giampiero stesso – ma stiamo anche testimoniando – a quanto ci ha detto lui, conversando amabilmente a casa sua – un evento importante della sua vita di poeta, ovvero, il fatto che con il libro del 2009 si è chiusa una “fase” della sua vita. Giampiero, infatti, mi ha confidato che non ha più intenzione, necessità ed urgenza di scrivere versi: “Ciò che dovevo dire l'ho scritto”, mi ha detto con semplicità, e ha aggiunto: “Adesso scrivo prose, racconti, riflessioni, che sono già numerose, ma non più poesia.”

Ecco perché ci pare ancora più importante, significativo ed essenziale rileggere ora, in queste poche pagine, un breve *percorso scelto* della sua poesia. Scorgendo ancora una volta la forza eversiva di questo “sguardo” nudo” e anche “acuminato”, direi: un guardare il reale senza implicazioni psicologiche, di fatto del tutto epurate dai versi di Neri, eppure è un vedere capace di fissare e svelare le cose, le persone e gli animali, fissandoli in un dettaglio, in un gesto semplice ma in cui si condensa un'intera storia che ci riguarda tutti o che è tale da farci intuire la lotta per la sopravvivenza dei viventi, solo nel dirci della civetta e del suo ruotare il capo attorno, o parlando dell'ocello dell'ala di una farfalla che è lì: ben in vista per i predatori! I dettagli del reale nei versi di questo poeta diventano, dunque, visione personale e insieme sintesi della vita stessa; ricordo privato e al contempo storia collettiva, tanto che con la rapidità di un miniaturista medioevale Giampiero delinea un paesaggio e la sua mancanza; con la lucidità di un naturalista del Settecento ci regala la immediatezza della vita di un animale, e lo fa con lucidità, ma anche con un misto di freddo stupore e timore trattenuto davanti al mondo.

Forse per questo spesso nei versi di Neri ciò che è *familiare* (animali, oggetti quotidiani, dettagli di strade e case) assume una sfumatura strana, un'ombra imprevista che ce lo fa apparire *estraneo*, motivo di *straniamento* anche per noi. *Perturbante*, appunto, capace di farci interrogare ancora... sul mondo e sulla vita. Ecco, questa è la poesia che ci resta da leggere, e rileggere. Ogni volta.

Gabriela Fantato

II

La Pavonia maggiore o Saturnia
la farfalla Atropo ed altre specie notturne
sono un notevole esempio di mimetismo.
Si adattano in parte all'ambiente
per il colore più scuro e intenso
grigio bruno sulle ali
ma anche per i continui segni
che vi ricorrono in forma di cerchi
e nel modo uguali.
All'origine di questi ornamenti
si incontra una simmetria,
uno schema fissato in anticipo
muove insieme chi cerca
e chi ha interesse a non farsi riconoscere,
una corrispondenza alla fine.

Due tempi

La civetta è un uccello pericoloso di notte
quando appare sul suo terreno
come un attore sulla scena
ha smesso la sua parte di zimbello.
Con una strana voce
fa udire il suo richiamo,
vola nell'aria notturna.
Allora tace chi si prendeva gioco,
si nasconde dietro un riparo di foglie.
Ma è breve il seguito degli atti,
il teatro naturale si allontana.
All'apparire del giorno
la civetta ritorna al suo nido,
al suo dimesso destino.

Da *Livio* (Acquario-Guanda, Palermo-Milano 1982)

Dallo stesso luogo

*alta memoria di Edoardo Persico
(Napoli 1900-Milano 1936)*

Come l'acqua del fiume si muove
contro corrente vicino alla riva
si disperde dentro fili d'erba
lontana dal suo centro
la memoria fa un cammino a ritroso
dove una materia incerta
torna con molti frammenti.

Effimere

Volano sulle correnti
di un invisibile oceano
che si suppone infinito
le diverse specie di effimere
dalla forma inconsistente.
Si manifesta allora
il principio di contraddizione,
benché duri soltanto un giorno o due
questo breve dominio,
effimero come dice il nome.

Segnali

Dei vari colori
pericoloso è il giallo
accompagnato al nero
nella forma dell'ape
e di altre specie più rare,
e la diversa varietà dei grigi
dei bianchi specialmente.

Tracce

Preso fra i sassi dove si nasconde
la lumaca fa udire un breve suono
unico segno manifesto
della sua muta esistenza.
Del suo andare solitario
si vede qualche volta una traccia,
come una scia luccicante nell'erba.

Da *Dallo stesso luogo* (Coliseum, Milano 1992)

*

Lungo la strada provinciale
si riconosceva la casa
nell'incipiente oscurità della sera.
Il grande terrazzo al primo piano era vuoto,
la casa sembrava disabitata
deserta di quelle care ombre
che il tempo aveva cancellato

Da *Armi e mestieri* (Mondadori, Milano 2004)

*

A sentire il contadino
che guidava il carretto
l'asino era stato colpito
da una pallottola vagante.
Si era trovato sulla scena
di un crocevia conteso
negli ultimi sussulti della guerra
e come un eroe di Metastasio
vi era andato a morire.

*

Sedute in tram
una di fronte all'altra
due donne parlavano a voce alta
ma a nessuno sembrava importare.
Entrava dai finestrini
un'aria di cambiamenti
che si presentava
senza che si potesse dire cosa era

*

Gli anni cominciavano a volare.
Nel paesaggio che cambiava
le nuove costruzioni non assomigliavano alle vecchie,
concettualmente erano diverse

da *Paesaggi inospiti* (Lo Specchio Mondadori, Milano, 2009)

Nota biobibliografica

Giampiero Neri (pseud. di Giampiero Pontiggia), è nato a Erba nel 1927 e risiede a Milano. Dopo alcune apparizioni in rivista (*Il corpo*) e sul primo numero dell'*Almanacco dello Specchio* Mondadori (introdotto da Giovanni Raboni, 1971), ha esordito in età già matura con un libro, *L'aspetto occidentale del vestito* (1976). In seguito, Neri ha pubblicato un secondo libro, *Liceo*, che ne costituisce l'ideale continuazione. Segue *Teatro naturale*, dove Neri ha riunito l'insieme dei suoi testi, recuperando anche quelli dell'esordio. *Erbario con figure* è una sua recente plaquette, poi confluita nel più recente libro, *Armi e mestieri* (2004). Nel 2007 l'edizione completa dei suoi lavori, *Poesie 1960-2005*, è stata pubblicata negli Oscar Mondadori, e nel 2009 sempre Mondadori ha pubblicato *Paesaggi inospiti*.

Elio Pecora
Le ragioni del poeta

Mi occupo di poesia, la mia e l'altrui, da più di un quarantennio. E mi riferisco a scritti critici e recensori su quotidiani, settimanali, riviste, letture pubbliche, programmi radiofonici, laboratori e incontri in scuole di vario ordine e grado.

Credo siano strumenti primari, per chi si occupa di poesia, anzitutto quelli che vengono da un'assidua frequentazione con la poesia contemporanea, ma prima ancora da quella con la poesia antica, anzitutto quella dei greci e dei latini. Solo da una tale frequentazione discende quell'affinamento del gusto e del sentimento che mette in grado di scegliere e di valutare quanto andiamo avvicinando e leggendo. Vale ricordare che il poeta, oltre a quel che appartiene alla qualità e all'esattezza della parola, debba possedere in larga misura la capacità di vedere e di sentire, e dunque debba arrivare a consegnarsi all'opera parimenti nella forma che nella sostanza.

Non credo nelle professioni di poetica, tendono a pietrificare quel che deve essere mobile e non incasellabile. Ritengo invece che il poeta, in quanto tale, si esprima dietro una forte urgenza (ed è questa l'onestà di cui scrive Umberto Saba). Ed è l'urgenza che viene dalle sue proprie passioni, ossessioni, attese, pretese e il seguito di quanto lo rende pensante e senziente.

Per quanto mi riguarda, fin dalle mie prime adolescenziali poesie quel che appariva dominante e tornava nella mia scrittura era il sentimento del tempo come consapevolezza di precarietà e di morte, ma anche come il vero solo dono di cui è dato godere. Le letture mai smesse di Nietzsche, mi portarono già verso i vent'anni a cercare altre misure, a riconoscere la verità nel contrasto, a travalicare negazioni e assenze così tanto perseguite dalla cultura e dalla poesia novecentesca. Allora la stanza interiore, il giardino come luogo del desiderio, come recinto in cui l'amore e la delusione, la gioia e il dolore s'annidano e si consumano per un bene diverso che è conoscenza e compassione, il presente come istante da abitare e in esso la sola eternità, si presentarono come temi ininterrottamente accostati e indagati. Furono scrittori e saggisti e narratori, da Max Frisch a Canetti, da Auerbach a Edmund Wilson, dalla Wolf alla Ortese, e poeti come Saba e Penna, Auden e Milosz ad accompagnarmi verso quella che s'è pronunciata e affermata come la mia qualità espressiva. Se, come recita Borges, sono pochi e da sempre i temi della poesia, pochi sono gli assilli e le ossessioni che nutrono e spingono quel che ancora alcuni di noi seguivano a chiamare ispirazione e tutto il lavoro che ne segue. Credo, e qui concludo, che la poesia – raro uccello – si pronunci solo per una forte necessità, che va al di là della stessa ragione di chi la va cercando e interrogando.

*

A patto di zittire le voci
che dentro mi parlano
in troppe lingue confuse
e s'interrompono e gridano,
anche bisbigliano,
a patto di svuotarmi
per abitare l'assenza
(che pure è un ronzo minaccioso)
questo forse varrebbe
ad accorciare l'attesa:
andrei così, nel presente,
taciturno e contento
– il passato sarebbe un luogo mai visitato,
il futuro un ingresso vietato,
il mondo la piazza da attraversare,
la stanza dove sostare,
il tempo uno scalpiccio, un rombo,
due rondini, una che guizza nell'aria
l'altra nel vetro,
il mio cuore un segreto
da negare all'istante,
guardarmi, nello specchio,
indifferente, muto,
rimandarmi il saluto.

da *Motivetto* 1978, in *Poesie 1975-1995* ed. Empiria, Roma, 1997

*

Hai sognato il tuo gatto che affogava.
È mattino sui monti, nella stanza
trapela un fresco sole, mi domandi:

(esiti prima, ti guardi le mani
lievi, sottili come foglia o vetro,
attendo un poco ansioso, ti sorrido)
“Ora, promettimi di essere eterno”.
La tua voce pretende una risposta.

Io dico: “Eterno è questo che viviamo”,
dico che t’aggrediscono fantasmi
dissennati nel mezzo della gioia.
Ma nelle mie parole v’è il morire
che ci spetta, la brevità del tempo
che ci fu dato in oscura misura,
v’è la passione che non sa durare
oltre il fievole battito del cuore;
v’è la sconfitta e, pure in questa, il bene
di restare nel sole del mattino,
di attraversare strettamente insieme
l’ora della stagione ed il destino.

da *Poesie 1975-1995*, Empiria, Roma, 1997

Nel fondo

Premunirsi, contro l’insidia
imminente. Quando
la sola misura
è conoscersi inerme
nel mondo che ruzzola e ruota
dentro l’abisso
e quel che innamora, accompagna,
pure affama, affatica.

Lasciate le stanze, le strade
(le stelle si sfaldano, scemano
come nuvole o fiati)
il figlio della scimmia
e dell’ansia
cerca appigli nel buio.

Sotto le terme e le esedre,
più sotto del fiume,
scale, altre scale,
antri, anfratti, cunicoli,
muri lesi, scritte che si divincolano
come radici in una torba fradicia,
luci bianche uniformi,
frecce, mappe, segnali nello sprofondo.

Ressa di facce, di mani,
di panni, di piedi,
per gradinate che rullano
verso banchine
dove una torma in attesa
si guata assiepata.

Ansimi, tanfi,
giubbe, sacche, cappotti,
sguardi veloci,
intese fra palpebre schiuse,
gridi, risa, richiami,
pianti, bestemmie.

Nel tumulto una voce
“querida presenza”,
altra voce, un violino,
un’armonica, un flauto,
quindi il tamburo
di una foresta africana.

Soffia, sibila un vento,
avanza, deflagra
(un dio si palesa
da chi chiamato in soccorso?)
la torma spinge, stringe,
s’accalca alle porte,
ostacola ad altra torma
il passo e l’approdo.

Tante strade e un ritorno:
nel mondo di sopra,
Ciacco, lo stesso tumulto,
diversa/uguale la pena,
nella mota ciascuno
il fianco rivolta,

la bufera non cede,
la speranza è tolta!

Pure la coppia abbracciata
accerta l'amore,
nel giornale un uomo
compie un cammino,
"La vie en rose"
annuncia rauca la donna
fissa sdegnata
la costretta platea.

Quindi la luce,
l'ora del giorno, finestre,
palme, magnolie, androni,
un ragazzo, una ruspa,
non più che istanti
di un'apparenza che fugge,
ancora il buio
"Dovrei scendere qui."

Chi va fra le ombre
alle ombre risale.
Quali mostri ha placati?
chi bada al suo canto?
fra labirinti di muri
sperduto ritorna.

Non è la meta
questa dove procede,
pure s'inoltra:
un inatteso silenzio
– come uno spasimo, un'ansa
lo accoglie, lo spinge.

Da *Simmetrie*, Lo Specchio Mondadori, Milano, 2007.

Nota biobibliografica

Elio Pecora è nato a Sant'Arzenio (Salerno) nel 1936, abita a Roma. I suoi libri di poesia: *La chiave di vetro*, Cappelli 1970; *Motivetto*, Spada, 1978; *L'occhio corto*, Studio S., 1985; *Interludio*, Empiria, 1987 e 1990; *Dediche e bagatelle*, Rossi & Spera 1990; *Poesie 1975-1995*, Empiria, Roma, 1997 e 1998; *Per altre misure*, San Marco dei Giustiniani, Genova, 2001; *Favole dal giardino*, Empiria, Roma, 2004; *Nulla in questo restare*, Il ramo d'oro, 2004; *L'albergo delle fiabe e altri versi*, L'orecchio acerbo, 2007; *Simmetrie*, Mondadori, 2007; *La perdita e la salute*, I quaderni di Orfeo, 2008; *Tutto da ridere?*, Empiria, 2010; *Nel tempo della madre*, La vita felice 2011, *In margine e altro*, Oedipus, 2011.

I suoi libri di prosa: *Estate*, Bompiani 1981; *Sandro Penna: una biografia*, Frassinelli 1984,1990, 2006; *I triambuli*, Pellicano, 1985; *La ragazza col vestito di legno e altre fiabe italiane*, Frassinelli 1992; *L'occhio corto*, Il Girasole, 1995; *Queste voci, queste stanze* (conversazioni con Paolo di Paolo), Empiria, Roma, 2009. *La scrittura immaginata* (cronache di lettura), Guida, 2008.

Fra i premi ricevuti: per la prosa il Premio Città di Enna; per la biografia il Premio Castiglioncello; per il teatro il Premio IDI (Istituto del Dramma Italiano). E per la poesia il Premio Circe-Sabaudia, il Premio Città di Salerno-Alfonso Gatto, il Premio Matacotta, il Premio Dessi, il Premio Calliope, il Premio Internazionale Le Muse, il Premio Venezia, il Premio Internazionale Mondello, il Premio Penne, il Premio Frascati, il Premio De Lollis, il Premio Il Fiore, il Premio Tagliacozzo. E per la poesia per bambini il Premio Fontelibro.

NOTE A MARGINE

Umberto Fiori commenta *Di guardia*
(da *Chiarimenti*, 1995)

*

Mi conoscono bene, hanno ragione:
io sono come un cane,
una di quelle bestie nere che dormono
intorno ai capannoni industriali
e se passi, si avventano di colpo
sulla rete metallica
e più gli dici “Buono!”, più si sgolano.

Adesso, chi li consola?
Finché non hai girato l'angolo
gli bolle il sangue. Tirano tutti sordi.
Scoprono i denti, mordono
anche il filo spinato; ma sono gli occhi
che fanno più paura: sereni
e puri come quelli di un neonato
o di una statua.

Hanno imparato il compito: questo recinto
tenerlo sgombro. Sia senso del dovere
o invece solo istinto, non ti commuove
almeno per un attimo
la scena che – loro – sempre, tutta la vita,
li fa smaniare, li esalta
e li avvelena?

Io, per me, lo capisco
meglio di tutti gli altri che ho mai sentito,
questo discorso.
La riconosco bene la voce
fanatica, che sbraita per difendere
– così, alla cieca, per pura gelosia –
l'angolo dove l'hanno incatenata.

Tu non sai che cos'è, stare di guardia,
in ogni odore
sentire una minaccia
a quei tre metri di terreno,
urlare in faccia al mondo intero

fino a perdere il fiato, e non sapere
cosa c'è da salvare, a che cosa veramente si tiene.

“Spiegare” ciò che si è scritto – soprattutto in poesia – è sempre un rischio. Se accetto di correrlo è, innanzitutto, perché mi è difficile resistere alla tentazione (l'analisi critica è – potrei dire – l'altra faccia della mia vocazione poetica) e poi perché sono convinto che una poesia, se davvero c'è, dovrebbe essere in grado di resistere persino alle spiegazioni di chi l'ha scritta.

Come altri miei testi, anche questo nasce da un'immagine. Lo spunto è banale: come si dice nei versi d'apertura, a più riprese è capitato che il mio modo di stare al mondo fosse paragonato, da chi mi conosce, a quello di un cane da guardia (quello dei cani è, tra l'altro, un motivo ricorrente nel mio lavoro). Di per sé, l'osservazione non era più profonda delle tante che emergono in una qualsiasi conversazione, subito dimenticate; a furia di sentirlo ripetere, però, quell'accostamento cominciava a suonarmi come una rivelazione. Pensavo: è vero; c'è, nel mio carattere, qualcosa che mi spinge a stare all'erta, a tracciare dei limiti, ad avvertire una minaccia in ogni ombra.

Con questo, naturalmente, la poesia era ben di là da venire: non sono tanto egocentrico da presumere che le personali inclinazioni del signor Umberto Fiori siano talmente interessanti da poter pretendere l'attenzione anche di un solo lettore. La scrittura lirica – questo io sento – si regge in bilico sul crinale che la separa dal resoconto che l'amico il conoscente o il collega ci propinano intorno ai loro amori o alle loro cartelle cliniche. Poeta non è qualcuno che ci confida, seppure “col cuore in mano”, gli affari suoi. Ciò non significa che la singolarità non abbia nulla a che fare con la poesia. Ma basta. Senza voler formulare teorie, dirò solo che l'osservazione sul mio “essere cane” cominciò a lavorare in me come un'interrogazione. In che senso “stavo di guardia”? E a che cosa facevo la guardia? E poi: questa attitudine era solo mia? Quel paragone, sentivo la necessità di approfondirlo, di farlo germogliare per comprenderlo meglio. Si trattava di andare oltre la mia personale psicologia, di attraversarla, di *consumarla*, per muoversi poi in direzione di un senso meno ristretto dell'immagine; un senso che mi sembrava già – seppure oscuramente – di indovinare.

Come in altri casi, anche qui ho lavorato su una similitudine. Da un certo momento in avanti, questa figura retorica un po' desueta mi è sembrata la più adatta alla mia ricerca di una chiarezza nella scrittura, di una trasparenza dei significati. L'analogia, che nella metafora collega per vie nascoste aspetti diversi e lontani della realtà, fin quasi a fonderli insieme, nella similitudine è del tutto esplicita: i due elementi messi a confronto restano separati, distinti; sono due, ma in ciascuno di essi il mondo è là, intero. Attraverso il *come* la realtà si rispecchia, si ritrova, si lascia rinviare da una parvenza all'altra. Il poeta che ricorre a questa figura lo fa per chiarire ciò che vuol dire facendo appello a un'esperienza condivisa, comune: anche in questo riconosco una mia personale inclinazione.

A qualcuno, l'aspetto retoricamente “servile” della similitudine potrà dare fastidio; in me, questo “spiegare” qualcosa richiamandomi ad altro è un procedimento spontaneo. Ad affascinarmi sono soprattutto le similitudini – frequenti ad esempio in Dante – in cui l'elemento che “spiega” assume un rilievo quasi pari a quello che viene “spiegato”. Ed è appunto questo il caso del testo di cui sto parlando: già dai primi versi, l'immagine del

cane perde la sua funzionalità retorica e viene in primo piano, fino a dare la sensazione che proprio l'animale e la sua condizione siano al centro del testo. Il *come*, il paragone che li introduceva, è sempre più in ombra: l'attenzione è tutta sulla scena che apparentemente doveva servire solo a chiarire l'argomento principale. A questo effetto contribuisce, credo, il passaggio – quasi inavvertito – dal singolare al plurale: mentre all'inizio si parla di *un cane*, subito dopo l'animale entra in una molteplicità, è *una di quelle bestie nere che dormono/ intorno ai capannoni industriali*. La “pluralizzazione”, in teoria, dovrebbe condurre a una maggiore genericità: non si sta parlando di questo o di quel cane, ma dei cani da guardia in genere; invece, all'entrata in gioco del plurale “eventuale” e astratto corrisponde, nel testo, una sempre più marcata precisazione della scena. Dalla logica del paragone, siamo entrati in quella di un racconto “in presa diretta”. Il cane non è più un'istanza logica: è lì, davanti a noi. Il plurale ha anche la funzione di rimuovere (provvisoriamente) il riferimento iniziale all'*io*: se avessi parlato di *un cane*, magari di un certo cane, la sua identificazione col soggetto sarebbe stata troppo immediata; il riferimento ai cani, al plurale (insieme all'introduzione di un *tu* impersonale), mette una distanza tra l'*io* e il suo dolente, apologetico autoritratto e attenua (spero) il patetismo che lo minaccia. Rimossa la prima persona, è ora possibile ritrovarla indirettamente: la comprensione che si chiede per le “bestie nere” che disperatamente difendono “l'angolo dove [le] hanno incatenat[e]” riguarda, in realtà, l'*io* che il testo ha da tempo lasciato cadere. Solo nella quarta strofa quell'*io* torna in gioco, ma come dall'esterno, quando ormai i cani hanno perso quasi del tutto la loro funzione di termine di confronto, per assumere quella di figura centrale del testo. Le considerazioni che la prima persona fa su di loro (in realtà su se stessa) allargano la riflessione e la spersonalizzano (così spero) fino alla conclusione, dove la similitudine iniziale riemerge obliquamente: il cane non sa a che cosa fa la guardia, proprio come *noi* (tutti noi, in quanto soggetti) siamo condannati a difendere – in ogni faccia a faccia, in ogni discussione, in ogni tentativo di “chiarimento” (*Chiarimenti* è il titolo del libro) – qualcosa che infinitamente ci sfugge.

Qualche osservazione sul piano formale. Come altri miei testi, anche questo è articolato in strofe (tre di sette, due di otto versi, di varia misura), legate tra loro e al loro interno da rime (quella tra *recinto* e *istinto* è forse la più caratteristica) e da svariate assonanze e consonanze. Questa articolazione non costituisce una struttura chiusa, stabilita “a priori”, ma si è venuta a formare a partire da quelli che, scrivendo, avvertivo come i passaggi “natural” del discorso che andavo costruendo. Il ritmo che li anima – così come io lo sento – nasce, più che da una esteriore “musicalità” del significante, da una serie di variazioni dinamiche sul piano della grammatica, della sintassi e soprattutto della discorsività. Ogni strofa – e ogni verso al suo interno – ha (o dovrebbe avere), oltre a un suo proprio “impasto” grammaticale e sintattico (e metrico, di riflesso), una sua particolare “presa”, un suo particolare “contegno” in quanto *atto linguistico*. Come in musica, ogni movimento “prepara” armonicamente e dinamicamente il successivo, che dal precedente prende le mosse e lo slancio. Nell'*incipit*, una prima persona riflette su di sé; subito, però, la riflessione trapassa in una descrizione più distaccata, in terza persona, poi in una serie di considerazioni più turbate, che a un certo punto chiamano in causa un *tu*, come per condividere l'emozione, per metterla in questione insieme a lui/lei (la terza strofa si conclude con una lunga domanda). La prima persona torna direttamente in gioco nella quarta strofa, dove l'identificazione con l'animale è più scoperta, più scottante, e le contraddizioni insite nella condizione del cane da guardia emergono senza

schermi. Nell'ultima strofa torna l'appello al tu, che assume però, stavolta, un tono conclusivo, quasi di resa: la prima persona, ora, si identifica definitivamente col cane alla catena, non in quanto segnata da questa o quella particolare psicologia, ma in quanto *soggetto*, buia *volontà* che nessuna razionalità, nessuna dialettica, riusciranno a chiarire e a giustificare.

Nota biobibliografica

Umberto Fiori (Sarzana 1949) si trasferisce giovanissimo a Milano, dove si laurea in filosofia e dove vive tuttora. Negli anni della contestazione entra a far parte come voce e chitarrista (e più tardi come autore) del popolare gruppo rock Stormy Six. Nel 1986 viene pubblicato da Marcos y Marcos il suo primo libro di poesie intitolato *Case*, al quale seguono le raccolte *Esempi* (1992), *Chiarimenti* (1995), *Parlare al muro* (1996), *Tutti* (1998) e *La Bella Vista* (2002), tutte per Marcos y Marcos. Insegnante e saggista, ha collaborato come docente di letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano. Nel 2007 sono stati pubblicati il suo primo romanzo breve, *La vera storia di Boy Bantàm*, e la raccolta di saggi sulla poesia *La poesia è un fischio* (Marcos y Marcos). *Voi*, per Mondadori, è la sua raccolta più recente (2009).

Daniele Piccini commenta *All'improvviso cresce nella morte*
(da *Canzoniere scritto solo per amore*, Jaca Book, Milano, 2005)

*

All'improvviso cresce nella morte
il lampo del tuo andare,
i valichi compiuti d'Appennino,
un viaggio così semplice
e avventuroso, di te che varcavi
le porte della montagna, da Roma
verso Parma, il tragitto
della breve fortuna.

Linea gotica del tempo
e fronte delle piogge: mi chiamavi
passando Verghereto
con l'amico di sempre.
Ti credo – mentre buco la montagna –
a un ennesimo passo,
ancora in viaggio, laconico, asciutto
come i nostri antenati:
nel punto esplosivo di tutti i tempi
sorridi come quando
un'altra volta ce l'avevi fatta,
a un niente dal tuo lupo, vero amico
a cui stendevi la mano,
un'ora sola nel tempo, soltanto
una pausa della battaglia.

Coloro che hanno attraversato prima di noi il passo miracoloso di montagna, che hanno reso dolcemente leggendari i nomi dei luoghi, la loro evocazione, da dove ci guardano, che cosa custodiscono ancora, in noi o oltre di noi? Queste domande muovono la poesia, scritta nell'atto di attraversare l'Appennino, dal versante toscano verso l'Emilia Romagna. Questo umile viaggio, tante volte ripetuto, ne richiama alla mente un altro, compiuto dal padre, da Roma verso Parma: il suo tragitto breve e colmo di fortuna, il suo passaggio di stella segnaletica – quale appare agli occhi del figlio – per le strade misteriose e intricate del mondo. Se siamo qualcosa, lo siamo per i lampi ricevuti negli occhi dagli occhi del padre, per le cose viste e riviste attraverso di lui,

pensate per una trasmissione di conoscenza dalla sua alla nostra generazione. Egli compiva il viaggio, attraversava – lasciando scie luminose e magiche – il mondo e così scriveva il proprio leggendario destino.

Dopo che un lungo buio, una tenace spoliazione – quella della morte – ha immerso nella sua rete segreta i luoghi, il volto e la voce di quell'uomo, che cosa ne resta e che cosa siamo ancora noi? Noi siamo l'adesione amorosa e totale a quel volto, a quella strada. Noi siamo ancora lui, che per un ennesimo passo tentiamo il passaggio, come egli ci ha tacitamente insegnato. Noi siamo la sua fortuna illeggibile e indecifrabile, la sua breve leggenda, tutta ricaduta, per grazia e per necessità, sulle nostre spalle. Con lui ci troviamo di nuovo nel punto esplosivo di tutti i tempi: il luogo compresso, astratto e concentrato in cui le generazioni, i vivi e i morti, si guardano e sono compresenti, il punto che non contempla ancora storia, che genera il flusso delle vicende, impossibili da risalire. Lì, in quella zona cava, tutto può ancora accadere: rivedersi, ritrovare il sorriso misterioso, il sorriso, come si dice altrove, di ragazzino punto da uno spino che fu del padre, il suo vivere. Si può, oltrepassando ciò che inesorabilmente accade, ritrovare il senso umile e certo di un coraggio, di una sfida al mondo, accettando di attraversarlo. Il gesto con cui egli carezzava la bestia amata, con mano sicura, è ancora al mondo, è ancora, per chi scrive, parte della formula alchemica del mondo: senza di esso, nulla starebbe in piedi, nessuna cosa sarebbe possibile. Esso, perduto, è per questo più acutamente presente e struggente e quindi di là da venire, imminente, prossimo, ancora in procinto di nascere. La morte vela la storia leggendaria e obbliga a compulsarla amorosamente, come ancora in essere, flagrante, esplosiva, tenacemente viva in questo stesso attimo.

Nota biobibliografica

Nato a Città di Castello nel 1972, Daniele Piccini vive tra Sansepolcro e Milano, dove si occupa di critica e giornalismo. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Studi italianistici presso l'Università di Pisa e collabora con la cattedra di Letteratura Italiana I dell'Università Cattolica, sede di Brescia. Le sue raccolte poetiche: *Terra dei voti* (Crocetti, 2003), *Canzoniere scritto solo per amore* (Jaca Book, 2005) e *Altra Stagione* (Nino Aragno, 2006). Come critico ha scritto *La poesia italiana dal 1960 ad oggi* (Rizzoli, 2005), *Le poesie che hanno cambiato il mondo* (Rizzoli, 2007) e *Letteratura come desiderio* (Moretti & Vitali, 2008). Collabora a *Poesia, Letture, Famiglia Cristiana*.

Silvio Ramat commenta *Fine di secolo*, da *Tutte le poesie (1958-2005)*, Interlinea, Novara 2006.

*

Pessimi nuotatori tutti e due.
Chi ci aveva suggerito di prendere
la barca? Forse il terzo che non esiste
o non si lascia, tra un padre e un figlio, scorgere.
E i remi, che disastro. Avevamo, ciascuno,
i calli alla mano destra, ma per abuso di penna.
Il lago era un incanto, specchio di molta montagna,
approdo escluso dai troppi recinti,
palizzate e cancelli torbidi nel riflesso.
Come succede nei sogni, nulla emetteva suono,
nulla invitava a parlare. Tacevano
anche le doghe, a una a una cedendo.
I remi troppo corti per far leva sul fondo
benché fossimo ancora presso la riva.
Così finiva il nostro novecento.

1997

Sognai tutto questo, al risveglio dicendomi che un sogno così dovevo trascriverlo senza indugio. Pochi mesi dopo (m'è grato ricordarlo), potei leggere in pubblico i versi di quella "trascrizione" al primo festival mantovano di letteratura: mi ci avevano invitato, suppongo, a fare da "spalla" a Mario Luzi ma con facoltà di leggere io stesso un paio di testi miei. Si sa che la materia dei sogni è un energico stimolante, e non era la prima volta che lo constatavo. Mai però la trama onirica mi era parsa altrettanto serrata e nitida. Mio padre era andato a fuoco, trent'anni addietro, lui con la sua macchina, sull'autostrada del Sole dalle parti di Orvieto. Forse, rimuginavo – in quel sogno – il nostro sprofondare insieme nelle acque di un lago rimandava, per simmetria, al modo – all'agente – della sua morte. E lo sciagurato consiglio di prendere la barca, inesperti quali eravamo nell'arte natatoria, fungeva da premessa a un castigo fatale che ci riuniva, noi due e nessun altro.

Dei vv. 3-4, gli unici oscuri dell'intero dettato (dove l'endecasillabo c'è ma non predomina), si può trovare la fonte nella sezione finale della *Waste Land* – poema da me

saccheggiato a più riprese –, dove T. S. Eliot si rifà al racconto di una spedizione antartica generatrice di allucinazioni: i viaggiatori, ormai spossati, hanno la sensazione che nel gruppo ci sia un componente in più. Io ipotizzo che il nostro cattivo consigliere sia appunto uno che non c'è (o che evita di farsi scorgere). Saliti sulla barca, subito si dimostra la nostra inettitudine: noi gente di penna (anche mio padre era un letterato) non sappiamo come si manovrano i remi. Sì, lo sguardo coglie la bellezza del paesaggio: nel lago si rispecchia la vastità della montagna (dev'essere appunto un lago alpino; mio padre praticò sempre la montagna, e un po' la pratico anch'io, sia pure con meno slancio), ma il divagare non aiuta. Del resto, fra il lago e i monti non si vedono passaggi: fanno ostacolo cancelli e palizzate. Colpisce il silenzio dell'evento; un'insonorità che non sollecita la parola. Non fa rumore nemmeno lo sfasciarsi graduale della barca, il cedimento delle doghe. E anche se non abbiamo percorso che un brevissimo tratto di lago, è comunque abbastanza perché i remi più non ci servano come pertiche con le quali far leva sul fondo.

Il testo s'interrompe sulla soglia dell'annegamento, che è un tòpos diffuso nella poesia di ieri e di oggi. Ma il richiamo esplicitario al secolo che sta per concludersi s'inquadra in una serie di presagi, per lo più nefasti, che io legavo al vistoso mutar delle cifre: da 1999 a 2000 (e in *Per more* [Crocetti, 2000], dove uscì *Fine di secolo*, c'era una poesia del '98, *Le quattro cifre*, che cominciava proprio da un allarme per l'imminenza di quel cambio sconvolgente).

Nota biobibliografica

Silvio Ramat è nato a Firenze nel 1939. Dal 1976 è titolare della cattedra di Letteratura italiana moderna e contemporanea nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova. La sua attività di critico, avviata nel 1965 con una monografia su *Montale* (Vallecchi), è proseguita studiando alcune delle principali correnti e figure della poesia del XX secolo (*L'ermetismo*, La Nuova Italia 1969), fino a tentarne una ricognizione sistematica (*Storia della poesia italiana del Novecento*, Mursia 1976), a partire dalle sue origini (*Protonovecento*, Il Saggiatore 1978). Il risultato più cospicuo del suo lavoro degli anni recenti è *La poesia italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari* (Marsilio 1997). Poeta, ha esordito nel 1959 con *Le feste di una città* (Quartiere). Fra le sue numerose raccolte: *Gli sproni ardenti* (Mondadori 1964); *Corpo e cosmo* (Scheiwiller 1973); *In parola* (Guanda 1977); *L'inverno delle teorie* (Mondadori 1980); *L'arte del primo sonno* (San Marco dei Giustiniani 1984); *In piena prosa* (Amadeus 1987); *Orto e nido* (Garzanti 1987); *Una fonte* (Crocetti 1988); *Serials* (Biblioteca Cominiana 1988); *Ventagli* (Amadeus 1991); *Pomerania* (Crocetti 1993); *Numeri primi* (Marsilio 1996); *Il gioco e la candela* (Crocetti 1997); *Le rose della Cina* (Medusa 1998); *Per more* (Crocetti 2000), *Mia madre un secolo* (Marsilio 2002); *Nel bosco sibillino* (Jaca Book 2005). Una prima antologia dei suoi versi risale al 1995: *Origine e destino* (I Quaderni del Battello Ebbro); una successiva, *Sharing a Trip*, è uscita negli Stati Uniti (Bordighera Press 2001) con traduzione inglese di E. Di Pasquale a fronte.

SCAFFALI ALTI

Stefano Maldini

Tolmino Baldassari: la natura gentile della poesia

«e' ciacaréva e' ciacaréva / par furtòna che a lè dri / u j
éra dal càni vérdi / ch'al s'muvéva int e' vent»
(Tolmino Baldassari, da *E' zet doa finèstra*)

«Parlava parlava / per fortuna che li vicino / c'erano delle canne verdi / che si muovevano al vento»: in un tempo come il nostro, in cui il linguaggio appare inevitabilmente usurato, consumato dalla frenesia e dall'utilità, accostarsi al percorso di Tolmino Baldassari (1927-2010) per ricordarne la figura, ci restituisce invece il sapore di una parola sapienziale, in contatto con la sua forza originaria, in grado di farci riscoprire il segreto del nostro stare al mondo. Ho usato la parola 'nostro' perché, nonostante la forte consapevolezza dell'orizzonte individuale cui tutti siamo consegnati («ognun e' sa che cl'èt l'è 'lè / mo quési an s'avden», 'ognuno sa che l'altro è lì / ma quasi non ci scorgiamo'), la radice della sua ricerca è sempre stata di natura relazionale: «en caminé int al strêdi pini d'porbia» ('abbiamo camminato nelle strade piene di polvere'), dice l'incipit de *La néva*, e quel "noi" di reminiscenza dantesca è senza dubbio un topos dell'autore; è lui stesso, d'altronde, a dichiarare che il fondamento della cultura è «sapere che al mondo ci sono anche gli altri». Senza dimenticare che indagare storie particolari fino ai loro confini estremi significa rovesciarle, sbucare in un luogo dove si incontra la storia di ciascuno e attingere così all'universale: «un fat e' basta par capì tot chj étar» ('un fatto basta per capire tutti gli altri'). Per queste e altre ragioni Baldassari ha raggiunto, soprattutto nell'ultimo decennio della sua produzione, il respiro di un classico contemporaneo.

La prima polarità intorno alla quale gravita tutto il mondo poetico di Baldassari è la *natura*, termine polisemico che nel significato più immediato fa riferimento a tutta una serie di elementi del paesaggio che come frammenti vanno a fecondare i testi: dalle piante («te férma acsé / cumè l'êlbar int e' mezdè», 'tu ferma così / come l'albero sul mezzogiorno') ai fiori («s'a sen incóra a que / l'è pr un pinsir ad viôli ch'al turna», 'se siamo ancora qui / è per un pensiero di viole che tornino'); dal fiume («l'è pasê i canutir ch'i lanséva / a j en vest int la curva de' fiun», 'sono passati i canottieri che ansimavano / li abbiamo visti nella curva del fiume') agli animali («u j è una lèngva par capis», 'c'è una lingua per capirsi', come sanno le rane che lo guardano senza timori o la pavoncella il cui lamento «diş caicvël / ch'u s'asarméja a e' mònd», 'dice qualcosa / che assomiglia al mondo'); fino alla luna, alla pioggia, al vento che si appoggia alla finestra per chiacchierare con lui, alla neve amatissima e, con crescente intensità, anche alla luce («a so stê int l'aqua e int e' vent / a j ò pruvè d'şlunghé una mân / int la luş de' siröch / ch'la lustréva la strêda», 'sono stato nella pioggia e nel vento / ho provato a allungare una mano / nella luce dello scirocco / che lustrava la strada'). Si tratta di una creaturalità non priva di elementi conflittuali («Prema l'è vent cun i pi d'giaz e pu / l'è neva scura che la chesca in t'l'ämna», 'Prima è vento coi piedi di ghiaccio e poi / è neve scura che

cade nell'anima»), che ha la capacità tuttavia di ricollocare il poeta in un ordine di appartenenza più ampio, farlo sentire una docile fibra dell'universo: «a so stè d'dentr int una nòta d'maz / tot l'éra férum tot e' rispiréva» ('sono stato dentro a una notte di maggio / tutto era fermo tutto respirava'). In questo dialogo non si avverte mai un ripiegamento regressivo, quanto «un allargamento della conoscenza, un approssimarsi della verità» (Lauretano), tanto che sono gli egoisti gli unici a non farne esperienza: «ad nòta nota quânt e' chesca la néva / a 'tagh d'ascólt e' zet dla finëstra / int e' mònd ch'e' gventa grând / férum par sèmpar» ('la notte quando cade la neve / ascolto il silenzio della finestra / nel mondo che diventa grande / fermo per sempre'). C'è, insomma, una percezione del miracolo della vita, nei suoi aspetti più elementari, che è anche una dichiarazione di poetica: «e parchè a j ò pinsê che Stradivari / l'épa fat i su viulen / dôp che int un dè d'sól cumè quest / l'à 'tè d'ascólt agli évi int un prè?» ('e perché ho pensato che Stradivari / abbia fatto i suoi violini / dopo che in un giorno di sole come questo / ha ascoltato le api in un prato?').

Il termine natura in Baldassari immette tuttavia a un livello di significato ulteriore: la natura profonda delle cose, l'essenza di ciò che esiste, il suo vero sapore. Esiste un senso, si chiede continuamente l'autore? È una domanda sulla sofferenza e sul male che si fa strada con la morte prematura del cognato Sandrin, ma che poi è continuamente sollecitata da uno sguardo incapace di mistificazioni: dal sentenziale «la môrta l'è un gnit mo la j è / quaicadun u l'à nenca vesta / mo pu u s'è smèng» ('la morte è un niente ma c'è / qualcuno l'ha anche vista / ma poi se n'è dimenticato') al dolorosissimo «mo un dè – l'è méi nôi pinsê – / me an so piò gnit ad li / e li gnit ad me / cumè san fòsum mai sté» ('ma un giorno – è meglio non pensarci – / io non so più niente di lei / e lei niente di me / come se non fossimo mai stati'). Il dialogo con chi non c'è più appare «sempre molto teso e niente affatto nostalgico» (Bertoni), disegnando così non una retorica del ricordo («E' temp de' nòst arcòrd / u ni diş gnit a ló», 'il tempo del nostro ricordo / non dice niente a loro'), quanto un'indagine di tipo conoscitivo.

Il rapporto col passato è davvero un chiodo piantato nella fronte, che assume molte figure: «j oc de' temp ch'è andè / iss mägnä j oc de' temp ch'e' ven» ('gli occhi del tempo passato / si mangiano gli occhi del tempo che viene'); i volti sconosciuti che «i s'è afazé par d'drida e' mur» ('si sono affacciati da dietro il muro') chiedendo di cercare qualcosa, ma poi sono scomparsi lasciando il poeta solo e a mani vuote; i morti alla ricerca di risposte che «i guërda cum chi po' sänz'occe» ('guardano come possono senz'occhi'), oppure «in vö piò gnit da nun» ('non vogliono più niente da noi') e mentre piangiamo «i dis d'no cun la têtä» ('dicono di no scuotendo il capo'). Quello che il poeta abita, allora, è lo spazio della soglia, dove si vede e insieme non si vede («an saven quant mònd ch'ui sia / o ch'u n'i sia», 'non sappiamo quanto mondo ci sia / o non ci sia'), dove anche le domande talora scompaiono e si sfiora, come in *Éiba* (*Alba*), il limite della profezia: «mament a mēzavì tra zil e tēra / o un êtar mond che nun an cnunsen / o fórsi a ni sen piò / e u s'è farmê gnacvël» ('momento sospeso tra cielo e terra / o un altro mondo che noi non conosciamo / o forse non ci siamo più / e tutto si è fermato').

Questa presenza dello smarrimento e della possibile mancanza di comunicazione («e acsé fórsi tot / as parden da quëica pèrta / e u ngn'e' piò manira ch'is vega», 'e così forse tutti / ci perdiamo da qualche parte / e non c'è più modo che ci vedano'), introducendo la consapevolezza della fragilità del vivente, paradossalmente ne intensifica

però l'attrattiva e la preziosità: «int i puch èn ch'u s'armasta / s'u j è incóra un fringvël / us piaşreb ad savël // nenca döp nenca döp ciuş int e' scur» ('nei pochi anni che ci restano / se c'è ancora un fringuello / ci piacerebbe saperlo // anche dopo anche dopo chiusi al buio').

L'autore quindi cerca un senso che non sia imposto e nemmeno proiettato, lontano dall'esercizio di qualsiasi forma di potere, fosse anche della sua mente, della sua educazione, delle sue idee: «la luş la s'è indurmenta int i cespòi / e me int la mi stracheza / u j è cumè cla luş / vita che la vô fê dal dmândi incóra / e alóra a stagh ad gvêrgia» ('la luce s'è addormentata sui cespugli / e io nella mia stanchezza / c'è come quella luce / vita che vuol fare domande ancora / e allora sto di guardia'). Si può affermare allora che il cammino di Baldassari si sia mosso davvero in direzione della verità, bruciando anche le scorie delle proprie intenzionalità e librandosi in una nudità dell'esperienza che fa tremare per la sua trasparenza, evidente anche nel progressivo nitore della lingua: «u j éra int l'êria e' svùit de' mònd / un filter fen ch'un s'passa» ('c'era nell'aria il vuoto del mondo, / un filtro fine che non si passa').

La seconda polarità decisiva è invece rappresentata dalla *gentilezza*, quella particolare forma della personalità che lo rendeva disponibile non solo all'ascolto, ma anche alla comprensione e alla condivisione, che in lui apparivano assolutamente necessarie: «dal vòlti arves la pôrta / pr avdé s'u j è nisun ch'i voja intrê / acsè sânza ch'i bosa / e dagli êt vòlti a gvêrd int la strêda / ch'a vreb ciamê ch'us firma e' prem ch'e' pasa» ('a volte apro la porta / per vedere se c'è qualcuno che voglia entrare / così, senza che bussino / e altre volte guardo nella strada / vorrei chiamare che si fermi il primo che passa'). Per Baldassari questa dimensione dell'alterità è così determinante che diventa anche fisicamente una parte di lui: «u n'è arcurdês ad cvel ch'l'è stê / mo cvel ch'l'è dentr a nun / cumè una pèrta ch'lan s'è mai stachêda» ('non è ricordarsi di quel che è stato / ma quello che è dentro noi / come una parte che non s'è mai staccata'). Si può parlare di «gusto della coralità» (Bertoni), o di «partecipazione col mondo, con la storia e ancor di più con la natura, una segreta fratellanza che coinvolge tutto il creato» (Lauretano), ma anche della volontà, nuovamente, di attingere a uno sguardo diverso, più largo e straniato rispetto al proprio punto di vista.

È proprio questa gentilezza che ha permesso al poeta di entrare in intimità con tutto ciò che ha incontrato, producendo esiti straordinari, per esempio nei testi dedicati a Giuliana e all'esperienza dell'amore («a so intrê int e' tu respir / chêlum / cumè un mêt da dalòng / intórna u j éra un zérc / alzir / a l'avèma fat nun», 'sono entrato nel tuo respiro calmo / come un mare da lontano / intorno c'era un cerchio / leggero / l'avevamo fatto noi'), oppure in quelli scritti per gli amici perduti («è mònd l'è fat nench par lujétar / nench s'in coi piò i radec int l'òrt / e' mònd i l'à fat ló cun nun / a j en da zarchè 'que», 'il mondo è fatto anche per loro / anche se non raccolgono più i radicchi nell'orto / il mondo l'hanno fatto loro con noi / li dobbiamo cercare qui'). Anche la prospettiva della morte, grazie a questa forza dell'accoglienza, pare nel tempo svuotarsi del suo aspetto più distruttivo, e l'angoscia appare piuttosto originata dalle scelte miopi degli esseri umani: «a j o pavura che la zenta / lan tēga piò d'ascòlt e' zet dla néva» ('ho paura che la gente / non ascolti più il silenzio della neve').

L'intrecciarsi continuo delle due polarità, natura e gentilezza, che rappresentano l'oggetto e la modalità della ricerca di Baldassari, hanno avuto come loro spazio di fermentazione e di realizzazione proprio la *poesia*, che Piero Bigongiari definiva giustamente una «scienza nutrita di stupore». Ma quello che colpisce, specie nelle ultime opere, è l'estrema naturalezza raggiunta dalla sua scrittura, capace di restituire la complessità attraverso versi di una semplicità disarmante: «quânt ch'l'è la nōta s'us faşes e' dè / quânt ch'l'è dè s'l'avnes la nōta» ('quando è notte se spuntasse il giorno / quando è giorno se venisse la notte'). Così, a chi gli chiede cosa ci sia di più importante al mondo, risponde subito "i bambini", e poi, sollecitato sull'argomento della natura, "gli alberi e i fiori". Ma c'è ancora chi domanda: «alóra nō la puisi?» ('allora non la poesia?'): «mo la j è cvel ch'ò det / i babin j élbar i fiur» ('ma è quello che ho detto / i bambini gli alberi i fiori'). Incanto e lavoro rigoroso, che in lui rappresentavano espressioni dello stesso volto, hanno quindi contribuito a forgiare una vera e propria «esperienza in atto» (Bertoni); d'altronde, la parola stessa, per lui, è «un fat ch'e' suzzéd» ('un fatto che succede'). Un'esperienza, occorre aggiungere, che è una memoria vivente, perché luoghi, voci e volti delle sue poesie riaccadono ogni volta che vengono pronunciati.

Baldassari è riuscito infatti, come ogni grande artista, a offrire a tutte le cose che ha amato e conosciuto una forma di possibile e umanissima salvezza, infrangendo per loro le «muraji de' temp» ('muraglie del tempo'): «E' fazzulèt che la Candina Bondi / la lassè còma segn de' su passàg / int una còrta d'Ross / quânt che i tedesch i la purtéva vi / la spariva ingulèda da e' disten / ch'l'éra un svùit e ch'l'éra un gnit / mo da che gnit l'ariva la su vòsa» ('il fazzoletto che la Candina Bondi / lasciò come segno del suo passaggio / in un'aia di Russi / quando i tedeschi la portavano via / spariva ingoiata dal destino / che era un vuoto e che era un nulla / ma da quel nulla arriva la sua voce'). È riuscito a costruire con estrema cura e a lasciarci in eredità dei veri e propri «rastel d'luş» ('cancelli di luce'): sarà per questo forse che, a un anno ormai dalla sua scomparsa, noi continuiamo a vederlo mentre cammina in mezzo alla sua campagna, ci fa dei segni, si stringe nella giacca e poi guarda ancora lontano, dove il cielo soffia nel tramonto.

Nota biobibliografica

Tolmino Baldassari è nato a Castiglione, frazione di Cervia. Ha lavorato come meccanico, funzionario politico e sindacalista. Ha pubblicato: *Al progni sérbi*, Ed. del Girasole, Ravenna 1975; *E' pianafört*, ivi 1977; *La campàna*, Forum/Quinta Generazione Forlì, 1979; *La néva. Poesie 1974-1981*, ivi 1982; *Al rivi d'èria*, Il Ponte, Firenze 1986; *Quaderno di traduzioni*, Nuova Compagnia Editrice, Forlì 1990; *Òmbra d'luna*, Campanotto, Udine 1993; *I vidar*, Mobydick, Faenza 1995; *E' zet dla finèstra*, Book, Castel Maggiore 1998; *L'éva*, P. G. Pazzini, Villa Verrucchio 2002; *Se te l'gverà*, Pulcinoelefante, Osnago 2005; *Canutir*, Raffaelli, Rimini 2006. puntoacapo Editrice ha pubblicato nel 2010 *L'ombra dei discorsi. Antologia 1975-2009*, a cura di Gianfranco Lauretano.

Stefano Maldini è nato a Cesena nel 1972 e vive a Rimini, dove lavora come insegnante. La sua opera prima in versi, *Luce instancabile*, con prefazione di Ezio Raimondi, è stata pubblicata a Rimini da Raffaelli Editore nel 2005. È inoltre autore di numerose guide dedicate alle regioni italiane, tra cui *Puglia* (Mondadori, 2003) e *Provincia di Forlì-Cesena* (Touring Club, 2003).

Daniele Ciacci

Per una lettura di Luciano Erba

Quando il critico Luciano Anceschi inserisce l'omonimo Erba all'interno della sua raccolta, negli anni Cinquanta, *Linea Lombarda*, aveva ben chiare almeno due qualità dello scrivere del poeta. La prima, seguendo l'intuizione del titolo, la sua 'lombardità', intendendo quel sostrato culturale che, nei secoli, filtrò un atteggiamento di dimessa moralità e, conseguentemente, di tensione al realismo (sentiero già tracciato da Parini e Manzoni, Porta e Bonvesin de la Riva, e che secondo Pasolini era dovuto a una carenza di canto naturale, cioè popolare, di questa regione – ovvero un limite alla liricità). La seconda, forse più interessante, risiede nell'asimmetria potenziale del legame parola-realtà. «L'oggetto, avvilito / non ha più da noi il suo nome / né senso di terra e di cuore. / Ci è accanto remoto. Così / senza traccia né attrito, ci siamo / estraniati, ci siamo un po' persi / in questa identità pulviscolare» (ne *La memoria insiste*) scriverà, più tardi, Maurizio Cucchi (anch'egli d'estrazione meneghina), interpretando con acutezza la frustrazione dovuta all'impotenza del dire. Ma sono parole che utilizza lo stesso Erba, verso la conclusione della sua parabola letteraria: «così i miei versi, rincorrono le cose / ma alla fine incontrano se stessi» (ne *Il moscerino*).

Testamento poetico? Può darsi. Sicuramente ad Erba non era nuovo questo “ritardo” nel proprio scrivere, già esperito nella sua prima raccolta, *Il male minore*, del 1960 (anticipata dalla plaquette *Linea K* del 1951). Si è introdotto nell'orizzonte poetico del secolo scorso nascondendosi dietro a brevi epigrammi che tendevano al centone. D'altronde, quando la poesia non riesce ad essere adeguato strumento di conoscenza della realtà, la sola alternativa possibile, l'unica modalità che possiede per resistere è l'autocelebrazione, il rinvoltarsi in se stessa. Erba era colto, sostenuto da una ricca *paideia*, solido conoscitore della cultura italiana e anglofona, studioso permeabile della letteratura francese. Vestire maschere indossate da altri non gli era difficile. Ma (verrebbe da dire “ovviamente”) spesso, nei lapsus del testo, il vero Erba si manifesta. Evidentemente, come ogni maschera, la poesia vela e rivela chi la scrive, e le sue parole dicono sempre qualcosa in più, non progettate a tavolino, che il poeta tendeva a celare nella sua pretestuosa ed imperfetta intertestualità. Al momento della pubblicazione della sua prima silloge, la critica più interessante si trovò tra le pagine di «Aut aut», ed era firmata Sergio Pautasso: «Egli gioca con le parole, fa l'enigmatico, a volte si crogiuola tra simboli oscuri per poi rasentare altrove la banalità tanto è chiaro, ma al fondo noi troviamo sempre una tensione morale che rivela la sua inadattabilità alle aberrazioni del mondo moderno. La stessa sfiducia che egli dimostra verso i mezzi che possiede l'uomo per risolvere i conflitti sociali non è del tutto gratuita ma riassume un atteggiamento che, pur non condividendolo, tutti possiamo comprendere. [...] Il male minore questa volta non è un gioco: Erba si è scoperto».

Luciano Erba non riesce a sorvegliare completamente il proprio Io-scrittore. Si lascia andare ad accorati quesiti di senso («miei sogni aprirò / le vostre chiuse cerniere?», in *Il cavaliere del garbo*), al desiderio di essere compreso («io restavo l'ultimo segreto / ma inviolato», *Nel parvo di Versailles*) e di comprendere («Io non so fermarmi / al segno dell'infinito / in quest'ombra di cose: / la mia pioggia / ha il rumore degli anni»,

Sentimento del tempo), e tutto ciò testimonia l'autore, supera l'ironia con cui è stato troppo spesso – ma non a torto – identificato. È la stessa, spesso cinica, ironia che già diciassette anni dopo, nella raccolta *Il prato più verde*, lascia spazio a una rivisitazione positiva del proprio dire. E gli anonimi personaggi (allora più “vestiti” che carnali) di Luciano Erba riacquistano spessore spaziale, ombre, sono torniti e scolpiti come i nudi prigionieri michelangioleschi. La titolazione è la prima spia di queste riprese dirette: *Il dottor K.* de *Il male minore* diventerà *Off limits for Doctor K.* (nell'*Ipotesi circense*), oppure *Il dottor K. raddoppia* (da *Nella terra di mezzo*). Da qui in poi, l'elegia dimessa del primo Erba si rinnova in senso tragico. Ed è particolare osservare come tra le prime due raccolte erbiane spunti *Satura*, opera d'un Montale che si sta evolvendo in senso opposto al nostro poeta. Come tutti i poeti della sua generazione, Erba non poté prescindere da Montale, e dal suo lessico pesca a mani basse. Ma è sempre in antitesi, come se volesse colmare i “varchi” montaliani con la sua carica di disillusione. E la «carpa che timida abbocca» di *Dora Markus* diventa in Erba la «carpa è astuta e non abbocca mai» (ne *Gli ireos gialli*); e sempre in *Dora Markus*: «La tua leggenda, Dora! / Ma è scritta in quegli sguardi [...]», in Erba si traduce nella retorica: «Se io avessi una leggenda tutta scritta / direi che questo tempo che ci sfiora / ci appartiene da sempre [...]» (in *Senza risposta*). Le opere più recenti, benché forse meno “cardinali” di quanto sia stato a suo tempo *Il male minore*, gli permettono di conseguire una certa fama che gli vale il premio Bagutta nel 1988 per la raccolta *Il tramviere metafisico*, e nel 1989 il Montale-Librex per *L'ippopotamo* e infine, per *L'ipotesi circense*, il premio Pen Club sei anni dopo.

Nonostante la critica a favore delle ascendenze ermetiche nella Linea Lombarda, forse l'influenza di Giuseppe Ungaretti non è stata poi così rilevante per il giovane Erba. La dimensione lessicale di *Sentimento del tempo*, a causa di una conscia estrema rarefazione, è poco appetibile a una memorizzazione e più facile alla dispersione. Il lombardo impara dallo stile di Ungaretti la veloce apposizione analogica senza soluzione di continuità (viene in mente *Torino-Milano*: «ogni casello è una vampa / allegra tra i ferri dello Stato», oppure *Altra passeggiata*: «restiamo noi pietre chiare nell'azzurro»), ma anche l'utilizzo di particolari giunture di aggettivo e sostantivo che instaurano nuovi rapporti semantici (modalità che, a ben vedere, si diparte già da Pascoli e trova un rappresentante autorevole in Clemente Rebora). Se ne vedano due cenni esemplari, *Caino e le spine*: «intorno erano cose molto femmine», e *Il parco di Versailles*: «sul liquido morto del bacino».

Il suo vocabolario rappresenta un esempio di quel riferimento alla *koiné* pascoliano-dannunziana, mediato dall'azione montaliana, inteso a nominare con precisione gli oggetti a cui ci si riferisce. Si è ben lontani dalla furia elencativa delle *Occasioni* o della *Bufera ed altro* del ligure, ma la predilezione per tecnicismi e forestierismi lo avvicina, per conseguenze espressive, all'attività di un altro settentrionale, massimo esponente del prosastico in poesia (insieme però agli scapigliati, anch'essi del Nord): Guido Gozzano.

La seconda antologia, *Quarta Generazione*, ammette, tra le righe dell'introduzione, un certo scarto rispetto alla generazione precedente, quella ermetica fiorentina. Il nostro poeta partecipa come curatore (nel 1954, insieme a Piero Chiara) e come autore, e non nasconde un preciso intento polemico nei confronti di quegli studiosi che muovono la loro analisi «dal presupposto assai arbitrario secondo cui i poeti cosiddetti “postbellici” avrebbero dovuto farsi interpreti della nuova età e inoltre portare una decisa innovazione di temi e di stile». L'anno che seguirà la pubblicazione de *Il male minore* vedrà pubblicata l'antologia dei *Novissimi*, che contiene molti degli autori che

confluiranno nell'esperienza del Gruppo 63, ed aprirà le porte alla neoavanguardia, caratterizzata dalla smaterializzazione lessico-sintattica votata a nuove finalità espressive e ideologiche. Che l'estrema rarefazione semantica ermetica possa essere stata l'origine dell'anarchia segnica della neoavanguardia, non si vuole indagare in questa sede. Ma è chiaro che Erba amava ben di più la concretezza oggettuale, le cose cariche di carne e di terra, gli aspetti umbratili e opachi del mondo. Non a caso, si è creato facilmente un sodalizio ideale con il Leonardo Sinisgalli delle prime opere, quello del periodo milanese, che infarcisce i suoi epigrammi di oggetti tratti dalle memorie d'infanzia, dalle immagini del suo suolo natio.

L'ultimo lascito di Erba è simile a un dono ricevuto, un'intuizione umana che scavalca i limiti della parola così spesso imprigionante, ma subito riciclato perché possa essere condiviso, rivolto a noi. L'impotenza del dire, l'accidia che tanto bloccava l'iniziativa all'atto poetico del milanese è superata nel suo stesso farsi, quando l'autore, grazie ai suoi oggetti, dà risonanza a frammenti di sé tanto inaspettati quanto, forse, desiderati. Luciano Erba, "cacciatore di immagini", esploratore di un mondo sconosciuto, dai più non considerato. Una volta disse che gli interessava più il grigiore dell'anonimo piccolo borghese, che torna a casa la sera e rivede la famiglia dopo un'intensa giornata di lavoro, che la rappresentazione di strati sociali più bassi, più mendichi d'attenzione (e forse più poeticamente strumentalizzati). Forse, nei personaggi che popolano la confusa e nebbiosa Milano, egli poteva ritrovarsi. E in questo rappresentarsi immaginare, scovare tra le pieghe dei gesti minimali che fioriscono nella giornata un'ipotesi di senso, una manifestazione di possibilità di scampo, di riuscita vitale di dire, di comunicare una speranza. Si potrebbe concludere citando l'introduzione alla raccolta completa delle sue opere, *Poesie. 1951-2001* a cura di Stefano Prandi e pubblicata da Oscar Mondadori: «Mi piacerebbe scrivere poesie religiose. D'altra parte il mio mondo è quello che è, il mondo di un pigro chasseur d'images. Posso forse trovare ancora qualcosa da dire nelle smagliature e nelle contraddizioni del quotidiano, soprattutto nei deserti della disattenzione. Se le immagini, appunto, si degnano di capitarmi a tiro».

Nota biobibliografica

Luciano Erba stato docente universitario di letteratura francese e di letterature comparate all'Università cattolica di Milano. Poeta innovativo nel seno della "linea lombarda", esordì con *Linea K* nel 1951; sono seguite poi le raccolte *Il bel paese* (1955), *Il prete di Ratanà* (1959), *Il male minore* (1960), *Il prato più verde* (1977), *Il nastro di Moebius* (1980), *Il cerchio aperto* (1984), *Il tranviere metafisico* (1987), *L'ippopotamo* (1989), *Variar del verde* (1993), *L'ipotesi circense* (1995), *Nella terra di mezzo* (2000), *Si passano le stagioni* (2003), *Un po' di repubblica* (2005) e *Remi in barca* (2006). Tra i premi vinti, il Viareggio, il Bagutta, il Librex Montale e il premio alla carriera del festival internazionale di poesia civile di Vercelli. È scomparso il 3 agosto 2010.

Daniele Ciacci è nato a Urbino nel 1987. Vive da sempre a Milano, dove attualmente frequenta l'ultimo anno della facoltà di Lettere e Filosofia all'Università Cattolica del Sacro Cuore. Conseguita la laurea triennale con lode, avendo presentato uno studio comparativo su Luciano Erba ed altri poeti contemporanei, al momento sta approfondendo la lettura di Vittorio Sereni. Nel 2008 è stato finalista del premio di poesia *De Palchi-Raičičis* e vincitore del premio *Antonio Albini* di Segrate.

Nelvia Di Monte

«*Na lénghe a ffuoché*». *La magmatica poesia di Assunta Finiguerra*

Il libro *Tatemije* (Mursia, Milano, 2010) mi è giunto inatteso come, a settembre del 2009, la notizia della morte di Assunta Finiguerra. L'avevo sentita telefonicamente all'inizio dell'estate e mi ero lasciata illudere dalla tonalità decisa della sua voce che avrebbe ancora una volta superato la ricaduta della malattia. Le parole di Paul Valéry scelte per l'esergo («oggi non vedo niente che implichi un domani»), il titolo-invocazione (*Padre mio*) e la tematica delle poesie pubblicate postume mostrano invece la consapevolezza del loro essere testimonianza ultima di una vita e di una scrittura portate avanti con forza contro un destino soverchiante:

me nerguglissce u suanghe ca me cambe
fiume de ire, vespre e terra sande
e vónghele cernière de penzriere

(«m'inorgoglisce il sangue che mi campa / fiume di ira, vespro e terra santa / e tenero baccello di pensiero»).

In questa raccolta si è acuito il rapporto tra le aspettative del soggetto e tutto quanto cerca di annientarlo. Si può chiamarlo il male e declinarlo come malattia, dolore, delusione, insensatezza del vivere, togliendogli ogni idealistica necessità e riportandolo dentro le fibre della realtà poiché un tratto saliente della poesia della Finiguerra è l'adesione agli aspetti concreti della vita, la fisicità del patire, il farsi carne dei pensieri. Un realismo vivificato da un'energia indomabile, che tiene nello stesso cerchio l'io, le cose e le persone, Dio e la morte. Un mondo intero trova il suo fulcro e la sua intrinseca unità nella lingua utilizzata, il dialetto lucano di San Fele, piccolo paese della Basilicata. Attraverso parole legate ad una precisa realtà geografica e antropologica si rappresenta la precarietà dell'esistenza con immagini che rendono con immediatezza un significato drammatico, come nei versi conclusivi dove il vuoto spalancato dalla malattia è simile al pericolo vischioso che incombe su una minuscola creatura:

è granne è granne è granne
l'abbisse ndu è ca me só truwate
è cesterna d'uoglije pe na formiche

(«è grande è grande è grande / l'abisso in cui mi sono ritrovata / è cisterna d'olio per una formica»).

La capacità di rendere concetti astratti, esperienze e stati d'animo servendosi di elementi reali è connaturata ad una espressione poetica che sembra scaturire come forza tellurica dagli anfratti del paesaggio, dall'interno delle case, dall'orizzonte umano – col suo intrico di oggetti quotidiani e tradizioni – di San Fele e «al mio paese che amo e non amo» era dedicato *Puozz'è Arrabbìa* (La Vallisa, Bari, 1999), il primo libro di poesie in

dialetto, dove questa inconciliabile opposizione comincia a porsi come il paradigma con cui tradurre in parole le infinite contraddizioni della vita. E se a prevalere sarà sempre la negatività di promesse deluse e di un'incolmabile solitudine, tuttavia ci sarà spazio anche per affetti e attese. Emergono da subito le caratteristiche di una scrittura che fluisce irruenta ma cerca una misura che ne moduli la forza dirompente, che diventi ritmo veloce in grado di star dietro all'urgenza del dire ma, contemporaneamente, argini la frantumazione. La forma chiusa della quartina, la prevalenza dell'endecasillabo e della rima, favorita da un dialetto dove predominano parole terminanti in 'e', il ricorso a forme orali sacre e profane (preghiera, maledizione, scongiuro, proverbio...), la drammatizzazione che dà corpo e voce alla propria interiorità, sono scelte espressive che marchiano lo stile inimitabile della Finiguerra, gli danno quel ritmo ossessivo e incantatorio, che prima accumula e d'improvviso abbandona lasciando l'eco di una sconfitta, l'amarezza per una richiesta d'amore rimasta inevasa.

Cifre stilistiche che permangono, affinandosi, nelle opere successive. «Fragilità, dunque, di un soggetto sensibile esposto ai colpi della sorte e poesia che origina dal dolore (ne è spia costante il lemma *croce*), da un lato; tutto un lussureggiare crepitante di metafore, dall'altro», scrive Achille Serrao nella prefazione a *Rësciddë* (Zone Editrice, Roma, 2001). E Franco Loi, introducendo le poesie di *Solije* (Zone Editrice, Roma 2003), sottolinea il legame di questa poesia con una terra: «Assunta è forse l'unica voce poetica del Novecento ad avere questa identità fusa con la vita e i sentimenti della sua gente». Nel segno della continuità, le due pubblicazioni stabiliscono una piena maturità espressiva e un deciso approfondimento tematico. San Fele diviene un'entità personificata a cui rinfacciare l'incapacità di arginare una creazione che non sa esimersi dal lutto, come chi metta al mondo una creatura destinata presto a morire: «assëmmigliè a na femmëna fëgliandë / e pperdë u figljë pë u chërdonë ngannë» («assomigli a una femmina che partorisce / e perde il figlio per il cordone in gola»). I molteplici esempi che la Finiguerra prende dall'ambiente naturale e sociale non sono mai generici accessori perché di ogni elemento è enucleata l'essenza che li accumuna alle vicende umane in una sorta di empatico rispecchiamento, come se oggetti, animali e paesaggio fossero in grado di rappresentare più direttamente sia le aspettative («fammi essere lumaca sul muro / la casa addosso e una credenza / per metterci covate d'aria fine»), sia la delusione individuale tramutata in sentimento cosmico che spande infelicità da ogni lato:

gguardë u ciélé
 è nu luttë dë rëspirë, è nu sfuacélé
 ca më pisscë a tuttë partë a vvrachë apertë

(«guardo il cielo / è un lutto di respiri, è uno sfacelo / che mi piscia dappertutto a braca aperta»).

È una scrittura dai tratti accesi, per le immagini esplicite, il sarcasmo, la tonalità di sfida, quasi da poeta *maudite* che non teme di ricorrere a frasi gergali virili o all'invettiva. Rivolto innanzi tutto a un uomo, per la Finiguerra l'amore si dilata a religione della vita, diviene il legame più intimo attorno al quale vortica ogni creatura bisognosa di affetto e proprio dalla sua mancata corrispondenza deflagra una rabbia non arginabile che giunge fino a Dio, passivo testimone delle delusioni o diretto destinatario della recriminazione dei figli dispersi «come quaglie» a cui la poeta dà voce: «Io non ti dico grazie

padreterno / per non assoggettarmi alla tua luce / abbaglia, perciò non vedi bene / se no miserie avresti messo a freno». In *Rësciddè* la natura conserva anche valenze positive, è l'ambito in cui, mancando il pensiero, viene meno la preoccupazione e dunque si può trovare quella quiete immemore del dolore che è negata all'essere umano ma consente alla pianta o all'animale di sopravvivere pure nella deformità che le sferzate della vita hanno procurato:

Së vuósta' bbuonë scuordëtè ca esistë
ammischëte a rë ffichë nda rë vvignë [...]
e dduzzinë dë lacertelë a ddojë codë
të passënë u vandagljë e ttu ngë stajë

(«Se vuoi star bene scordati che existi / mischiati ai fichi delle vigne [...] e dozzine di lucertole a due code / ti fanno da ventaglio e tu ci stai»).

Questa raccolta si conclude con un testo in cui l'amarezza si stempera in momentanea dimenticanza («È l'aria che spezzando le giornate / dice al cuore respira e batti piano / senza che aspetti al varco qualcuno / che t'ha raschiato il fegato perbene»), mentre in *Solije*, e forse più ancora in *Scurije* (LietoColle, Faloppio, 2005), l'empatia tra gli esseri viventi sprofonda dentro una condizione in cui il dolore diventa dominante e si concretizza in immagini che delineano una situazione irrigidita e senza via d'uscita, resa più drammatica dalla crudezza delle metafore:

ósce só na farfalla mbusumuate
na fémmene ca nun póte cambià a mute
pecché ru ssuale de préte nge ha ffatte

(«oggi sono una farfalla inamidata / una donna che non può cambiar la muta / perché il sale di pietra gliela ha resa»).

Se la poesia neodialettale ha saputo rimodulare il dialetto per esprimere la complessità dell'io novecentesco, lo ha fatto spesso a scapito della presa 'comunitaria' di una lingua comunque radicata all'oralità e agli umori di una terra. Assunta Finiguerra è riuscita invece ad ancorare il soggetto lirico dentro il patrimonio atavico conservato dalla sua lingua. Le contraddizioni tra io e mondo vi si incidono a fuoco allorché l'aspra concretezza, che sentimenti e pensieri assumono quando sono detti attraverso immagini consolidate in realtà e tradizioni secolari, viene utilizzata per esprimere l'inquietudine di una donna immersa nella sradicata società contemporanea:

Nge só juorne ca me sende na strazze
nu zùfere de grandinje arse o sole
nu muandarine fràcete sott'a mole
de nu silenze ca parle cchiù de Dije

(«Ci sono giorni che mi sento uno straccio / un torsolo di granturco arso al sole / un mandarino fradicio sotto la mole / di un silenzio che parla più di Dio»).

Ne deriva il fascino di una scrittura in bilico su istanze individuali inconciliabili, tra un sogno quasi domestico di felicità e un pessimismo esistenziale; una poesia che fuoriesce come magma da un legame di amore-odio verso un luogo di condivisione simile a un'originaria promessa che, come l'eden, è inesorabilmente perduta.

Tuttavia Assunta ha sempre conservato nel proprio mondo psichico e nella scrittura un angolo d'infanzia, intesa come periodo senza colpa né delusione e aperto al cambiamento. Lo testimoniano alcune poesie ma soprattutto *Tunnichje - Interpretazione lucana di Le avventure di Pinocchio* (LietoColle, 2007), dove le note vicende del burattino di legno vengono traslate nel paesaggio e nel dialetto di San Fele, in una ambientazione insieme realistica e arcana. In questo testo in prosa si ritrovano alcune delle più consolidate motivazioni della scrittura poetica ma virate verso tonalità di leggerezza e fantasia. Una leggerezza contraddittoria, in sintonia con l'alternarsi dei momenti di malasorte e contentezza in cui incappa Pinocchio-*Tunnichje*, che qui aggiunge alla sua carica cinetica anche il desiderio di volare per acchiappare le farfalle e immergersi nel loro mondo. *A poddele d'a Malonghe (La farfalla del bosco della Malonga)* è infatti il sottotitolo del libro ed esprime un desiderio di gioiosa libertà che corre sotterraneo in questa insolita trasposizione e, a ben guardare, in tutta la poesia di Assunta Finiguerra che, nella postfazione, ribadisce il profondo legame con la lingua della sua terra: «Non mi vergogno di dire che, con *Tunnichje*, non solo ho rivissuto la mia infanzia [...], ma ho scoperto ancora di più quanto il dialetto sia nel mio DNA, perché la carica di pathos che custodisce non è altro che il sentimento di chi parla, il suono della vita».

Nota biobibliografica

Assunta Finiguerra (San Fele, Potenza, 1946), è autrice di quattro libri di poesie, il primo in lingua italiana, gli altri tre in dialetto sanfelese, e di una "interpretazione" delle avventure di Pinocchio in dialetto (*Tunnichje*, LietoColle, 2008).. Le sue raccolte: *Se avrò il coraggio del sole* (Basiliskos, 1995); *Puoççe Arrabbià* (La Vallisa, 1999); *Rescidde* (Zone Editrice, 2001); *Solije* (Zone Editrice 2003); *Scurije* (LietoColle 2005). Ha vinto alcuni premi tra cui il "Giuseppe Jovine" e il "Premio Pascoli". Sue poesie sono state pubblicate sulle riviste *Gradiva*, *Lunarionnuovo*, *Pagine*, *Poesia* ed altre. Franco Loi l'ha inclusa nella sua antologia *Nuovi Poeti Italiani* (Einaudi).

Nelvia Di Monte è nata a Pampaluna (UD) nel 1952; è insegnante. In friulano ha pubblicato i libri di poesia: *Cjanç da la Meriche*, Gazebo, Firenze 1996; *Ombrenis*, Zone Ed., Roma 2002 (Premio "Mario Sansone-Lanciano 2003"); *Cun pàs lizér*, La barca di Babele, Circolo Culturale di Medino, 2005. È presente in varie antologie, tra cui *Dialect Poetry of Northern and Central Italy* (a cura di L. Bonaffini e A. Serrao, Legas, New York 2001), *Fiorita periferia. Itinerari nella nuova poesia in friulano* (a cura di G. Vit e G. Zoppelli, Campanotto, Udine 2002), *Tanche giaintis – La poesia friulana da Pasolini ai nostri giorni* (a cura di A. Giacomini, Associazione Culturale Colonos, Udine 2003). Collabora a diverse riviste con testi di critica letteraria.

Salvatore Ritrovato

Una «poesia molto quotidiana». Appunti su Sanguineti

«La poesia è ancora praticabile, probabilmente: io me la pratico, lo vedi, / in ogni caso, praticamente così: con questa poesia molto quotidiana (e molto / da quotidiano, proprio)...»
(Edoardo Sanguineti, *Postkarten* 62)

Sofferinarsi sulla poesia di Sanguineti¹, prescindendo unilateralmente da questioni culturali ed esistenziali riguardanti l'autore, comporta qualche rischio: ogni parola, ogni verso del poeta, quindi ogni testo vanno riportati in un sistema-opera estremamente complesso, prodigiosamente ricco di aperture e stimolante. Poeta, narratore, autore teatrale, critico fine e puntuale, saggista problematico, polemista: è impossibile mettere a fuoco solo una di queste corde senza toccare le altre. Nella figura di Sanguineti l'intellettuale convive con il poeta: si può dire che se c'è una scrittura che *insegna* all'animale-uomo che deve morire², questa potrebbe essere la poesia, ammesso che non se ne comprenda più, oggi, la funzione. Che non è più quella – per entrare nel merito della poetica sanguinetiana – di smaterializzare romanticamente la Natura, ma di impadronirsi del “montaggio” dei materiali lirici in articolate frasi-sequenze e, quindi, della loro implosione. Il Novecento ha un debito incolmabile, rispetto ai secoli precedenti, con i suoi lettori: avverte i sintomi della “ideologizzazione” della bellezza, cioè la possibilità che essa appaia come una “falsa coscienza” borghese che giustifichi, in qualche modo, la “perdita dell'aureola”. In tal senso, l'avanguardia di Sanguineti non riflette un particolare momento del suo lavoro poetico, ma costituisce le sue fondamenta: come dire che non si può dare altra letteratura (realista, allegorica, simbolista ecc.), che non sia “avanguardia”, cioè che non *guardi avanti*. Questo comporta, da una parte, il recupero della Tradizione, entro cui vanno incluse le avanguardie storiche del Novecento, e d'altra parte spinge a superarne, entro il nuovo quadro geopolitico e culturale determinato dalla Seconda Guerra Mondiale, le premesse estetiche o addirittura estetizzanti (si pensi al Futurismo), snidando l'intimo legame fra il linguaggio e l'ideologia. E la poesia? È possibile ancora rivolgersi a una donna per lodarne gli orecchini, o ricordare il sentimento che ispira il rudere di una vecchia casa, o un luogo all'aperto sulle scogliere? Ha *sensò* ancora una poesia che esprima ciò? Quel che non ha senso è rispondere con un sì o con un no, senza vedere, per contro, dove si deposita il tempo esistenziale, in quali fessure di esperienza fermenta, ed entro quale prospettiva – non più piccolo-borghese, tanto meno minimalista – viene accolta la «quotidianità privata», come leggiamo in un testo di *Reisebilder*.

Durante una conversazione serale, piuttosto squallida (non ricordo i particolari, ormai), e a tratti astrattamente teorica, ho sentito che eravamo segnati da una mortale malattia morale:

è stato quando ho parlato della degradazione della quotidianità privata: (e dovevo insistere meglio sopra questo nostro

lasciarci andare così, schiacciati tra il patetico e il volgare, chiusi
nel deforme dell'esperienza borghese):

(I, 135)

Non è del tutto superfluo immaginare, nel percorso dell'autore che esordisce alla poesia con le 27 poesie di *Laborintus* (1956), una traiettoria che porti “dentro” (così come prescrive la rubrica didascalica della raccolta: *Laborintus quasi laborem habens intus*) le cose, i corpi, il linguaggio, i modelli umani di comportamento e di apprendimento del mondo. Si tratta di un travaglio (il *labor*) che erode e rivolta i luoghi comuni da sempre, come in un testo dedicato al massimo testimone delle affezioni erotiche:

ritorna mia luna in alternativa di pienezza e di esiguità
mia luna al bivio e lingua di luna
cronometro sepolto e Sinus Roris e salmodia litania ombra
ferro di cavallo e margherita e mammella alata e nausea...

(I, 23)

La morte: non c'è altra soglia invalicabile nella scrittura, a qualunque latitudine poetica si pretenda di appartenere, che la fine della vita, della sua “privazione”. E chiunque provi a leggere Sanguineti da questa angolazione esistenziale, senza tralasciare il campo specifico della sua battaglia “antiletteraria”, dagli evidenti risvolti politici, non potrà soprassedere di fronte a un dato di fatto, subitaneamente confermato della seconda raccolta, *Erotopaegnia* (1960), che non risiede tanto nella incommensurabile ma astratta distanza fra la parola e l'oggetto, e quindi la poesia e la vita, ma nella ostinata opacità della lingua, che nel momento in cui afferma la verità la nasconde, nel momento in cui pretende di sottrarsi alla storia – alle divisioni sociali, alle tensioni politiche, ai conflitti in essere – pure l'accoglie. Una poesia, tra le più intense di Sanguineti, merita di essere letta per intera:

in te dormiva come un fibroma asciutto, come una magra tenia, un sogno;
ora pesta la ghiaia, ora scuote la propria ombra; ora stride,
deglutisce, orina, avendo atteso da sempre il gusto
della camomilla, la temperatura della lepre, il rumore della grandine,
la forma del tetto, il colore della paglia:

senza rimedio il tempo

si è rivolto verso i suoi giorni; la terra offre immagini confuse;
saprà riconoscere la capra, il contadino, il cannone?
non queste forbici veramente sperava, non questa pera,
quando tremava in quel tuo sacco di membrane opache.

(I, 54)

Del resto, la poesia è un discorso ‘politico’ come qualsiasi discorso umano, per quanto essa non presuma di *comunicare* nei termini in cui ogni discorso è costretto a fare passando attraverso i mass media. L'orizzonte della poesia, anche in Sanguineti, si colloca su un argine non subordinato, ma alternativo rispetto alla società dello spettacolo, di cui Sanguineti osserva e descrive in molti saggi³ la farraginoso manipolazione dei vari omologanti discorsi sulla realtà. Le raccolte degli anni Sessanta (a partire da *Purgatorio de l'Inferno*, 1963) si pongono palesemente all'insegna di una

continuità formale con le precedenti, e però innescano, con maggiore irruenza, il dispositivo del plurilinguismo in un'accezione non realista né espressionista, anzi tecnicamente sganciata da queste 'maniere', ormai incapaci di descrivere la complessità dei nuovi rapporti economici mondiali, e quindi svuotate della loro potenziale eversione stilistica. Il plurilinguismo è simile, piuttosto, a un dato bruto, asintomatico della superficie della realtà, appiattito sulla pagina, in una versione analitico-diaristica che si fa strada da *Reisebilder* (1971) e giunge fino a *Cose* (2001), in funzione apparentemente denotativa, intesa a un irriducibile straniamento topografico, così come avviene in *Postkarten* (1977). Leggiamo qualche passaggio: «...la scena è Dronten, / e più esattamente nel Meerpaal, dove schiamazzano saltellando, pingui waterhoentijes, / le scialbe ragazzette del pallamano...» (I, 163); «...ho la pelle d'oca / un po' dappertutto, qui in Hanseatenweg, un pacco quasi intrasportabile di lenzuola / a fiori, il *West-östliches Divan*...» (I, 171); «pour qui écris-tu ça? / mi dice un sifone d'acqua che mi sciacqua un gabinetto, / proprio a fianco alla Sorbonne, con il pretesto di una thèse honorable...» (I, 181). Le "cartoline" segnano il passaggio dell'io, fissano frammenti del suo incedere "distratto" e "astratto", e pezzo per pezzo smontano episodi significativi e insignificanti della vita sul filo di un ironico e consapevole "anti-minimalismo", che non mette in risalto l'insussistenza dei teoremi ideologici, tutt'altro, ne comprova la criticità. La dimensione del quotidiano entra a pieno diritto nella poesia di Sanguineti, contribuisce anzi a definirne il perimetro d'azione senza restringere le possibilità espressive, sottoposte a ellissi e torsioni che amplificano il valore affatto immanente, terreno dell'esperienza, in vita, della morte («mi accorgo che ho sperato di rinascere; e che la forma giusta, invece, per me, era poi questa / che mi porto addosso [...] perché mi accorgo che morire, adesso, non mi serve:», I, 213).

Una misura eguale, assestata forse su un registro più discorsivo, persino saggistico, guida anche le raccolte che seguono le "cartoline": *Stracciafoglio* (1979) e *Scartabello* (1980), lungo le quali si consolidano, a più fredda distanza dalla materia poetica, le tecniche di smontaggio e di rimontaggio dell'asse metrico tradizionale (endecasillabico) in un numero variabile e attentissimo di ritmi. Quel che, comunque sia, non viene meno nella poesia di Sanguineti – basti un esempio, da *Scartabello*:

questa mia vita tutta pendolare, isocronicamente distribuita tra due poli complementari, mi dimezza e mi duplica:

(non voglio duplicare un accidente, minuto

e transitorio, della mia biografia: ma non voglio nemmeno dimezzarlo): (sopra l'esperienza della mia presente esperienza, di fatto, mi è già cresciuto un senso figurale): con quell'ambiguità sopra indicata): (che mi squarta e quadruplica):

(I, 307)

– è l'importanza dell'istanza esperienziale, tuttavia moltiplicata e dispersa, fino ad vanificarsi, nello spazio egotico dell'enunciazione, in un «molle / psichismo atrofizzato» che insiste, inseguendo il suo fantasma, a dirsi *io*. Così, in un passo di *Cataletto* (1981):

...(vivo per l'abituale moi c'est tous, tous c'est moi): (vivo così perché, nella centralizzazione (e vaporizzazione) dell'io (data, ma non concessa), je peux bien commencer n'importe où, n'importe comment): e posso terminare au jour le jour:

(I, 343)

Il sentimento si fa più raccolto, dispiegandosi su accordi più intimi, al largo di sperimentazioni parodiche e autoparodiche, persino barocche (che si intensificano, in forme metriche chiuse, fra imitazioni omaggi calchi riscritture, a partire dagli anni Ottanta, in parte annunciate però da *Fuori catalogo*), che costeggiano la cabala esistenziale rigettandola in una caotica accumulatio di cose, eventi e fatti “visti” («...ma adesso che ti ho visto, vita mia, spegnimi gli occhi con due dita, e basta», I, 345). Da *Codicillo* (1984) in poi, si può dire che la ricerca di Sanguineti sonde i limiti di «questo mio me, questo straccio di carta uso bollo», e quindi del suo Ur-Ich, del suo Ur-Es, senza derogare dalla forma ormai programmatica del verso, contenitore privo di centro, senza fine (privo com'è di maiuscola) e senza inizio (termina costantemente con due punti), nel quale confluiscono le diverse dimensioni del tempo e la memoria si deflette in un *Rebus* (1987) che restituisce al passato una dimensione predittiva («ricordo il mio futuro come un incubo: non so prefigurarmi il mio passato...», II, 22). Non è in questione la propria identità ma la possibilità di incontrare diversi sosia di sé, i quali non si lasciano incantare davanti alla possibilità di un “noi” sbandierato come ultimo approdo, dal momento che – osserva il poeta in un testo di *Glosse* (1991) – vi si sente il “no” e l’“io” riflesso come in uno specchio (II, 110). L’io-quotidiano, segnato dal correre inesorabile degli anni, passa in una girandola di occasioni in cui l’unico ordine ancora resistente, oltre la sequenza dei testi significativamente privi di titoli, è quello cronologico segnalato in indice dal ricorrere sistematico della data di composizione: questo vale non solo per le raccolte più eslegi, come *Stravaganze* (1996) e *Poesie fuggitive* (2001), ma soprattutto per quelle che si pongono sulla scia dell’opera maggiore, come i 53 testi di *Corollario* (1996) e i 65 di *Cose* (2001). In tale prospettiva, affatto nuova, legata più al *redde rationem* dell’esperienza personale, che alla sua interpretazione, e al suo superamento – come il poeta confessa in questo passaggio di *Cose*:

e da allora, da quando sono un citoyen bourgeois, io, come tutti, sono un io me stesso (io che ero un niente, un tempo, un accidente): così è che ho avuto un’anima civile, laica, per cui possiamo noi tutti, individuati individui individuabili, avanzarci ulteriori pretese argomentare bene (con qualche immortale principio formale): lo so, però, che è la sostanza che mi manca (ci manca): (e a me mi manca, così, anche all’io, e all’es mio, mio superio) (II, 350)

– la scrittura differisce, fra parentesi, l’interrogazione della morte che si mescola a una vitalità irresistibile, alla sensazione di una «terza giovinezza estrema» (II, 360), infine al sentimento viscerale di una “quotidianità d’amore” per la moglie (oggetto di un inesauribile desiderio, e forse, davvero, il principale personaggio di tutta la scrittura di Sanguineti⁴), frammentata fra partenze e ritorni, soggiorni e visite, e però mai interrotta, alla quale si aggrappa un messaggio estremo di ostinata e sorprendente speranza:

[...] le donne, certo, sono il paradiso, ma tu, moglie mia, tu sei il paradiso dei paradisi: (l’ho detto anche ai sei nomi, e tu perdonami): (io non dovevo dire niente, è vero): (ma come si fa? come si può resistere?): (al paradiso non si resiste): (non ce la faccio, io, almeno):

dimenticavo di precisare che sono deux jeunes femmes (come dice Jean) di Rotterdam: (che ridevano, sì, assai, te l’ho già rivelato): (ma non erano felici, anche se lo volevano, e lo vogliono,

almeno credo): (e non le ho fatte felici affatto, io, di sicuro): (però, adesso, devi essere felice, tu, per me):

(II, 399)

Nota biobibliografica

Edoardo Sanguineti (Genova 1930). Conseguita la laurea nel 1956, pubblica nello stesso anno *Laborintus*. Nel 1963 nasce a Palermo il “Gruppo 63”, risultato dei legami e dei contatti culturali maturati nei precedenti anni. Nel frattempo Sanguineti consegue la libera docenza. Ottiene nel 1965 la cattedra di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l’università di Torino. Nel 1976 collabora con l’*Unità* e inizia un periodo di impegno politico: viene eletto consigliere comunale (1976-1981) a Genova e deputato della Camera (1979-1983) come indipendente nelle liste del Pci. Nel 2000 lascia l’Università. Ha ricevuto numerosi premi tra i quali la Corona d’oro di Struga e il Premio Librex Montale (2006). Muore a Genova il giorno 18 maggio 2010. Bibliografia essenziale: *Laborintus* (1956), *Triperuno* (1960), *Interpretazione di Malebolge* (saggio, 1961), *Tra liberty e crepuscolarismo* (saggio, 1961), *Capriccio italiano* (1963), *Ideologia e linguaggio* (saggio, 1965), *Il realismo di Dante* (saggio, 1966), *Guido Gozzano* (saggio, 1966), *Il ginoco dell’oca* (1967), Teatro (1969), *Poesia del Novecento* (antologia, 1969), *Storie naturali* (1971), *Wirrwarr* (1972), *Giornalino* (1976), *Postkarten* (1978), *Stracciafoglio* (1980), *Scartabello* (1981).

Note

¹ Poesie e versi di Sanguineti sono citati dai due volumi dell’opera quasi completa: *Segnalibro. Poesie 1951-1981* (Feltrinelli, Milano, 2010, n. ed., d’ora in poi citato con I), e *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001* (Feltrinelli, Milano, 2010, n. ed., citato con II); cui ora si aggiunge la raccolta postuma, *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010* (postfazione di N. Lorenzini, Feltrinelli, Milano, 2010). Della vasta bibliografia, mi basti citare innanzitutto Andrea Cortellessa, *Edoardo Sanguineti, La morte in vacanza*, in *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma, 2006, pp. 237-273; la monografia di Elisabetta Baccarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza “antiletteraria” nell’opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Il Mulino, Bologna, 2002; e l’intervento di D. M. Pegorari, *Edoardo Sanguineti e la neoavanguardia*, in *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana 1948-2008*, Moretti&Vitali, Bergamo, 2009, pp. 285-300.

² «Il ruolo centrale della trasmissione culturale sta nell’insegnare all’animale-uomo che deve morire», così sostiene Edoardo Sanguineti in un’intervista televisiva a Giuliano Galletta, ora in *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, il melangolo, Genova, 2005. Ma mi piace ricordare, a proposito, anche un altro volume di interviste, in cui dimensione privata e battaglia culturale, riflessione sulla poesia e lotta politica, si fondono in maniera inestricabile: *Sanguineti’s Song. Conversazioni immorali*, a cura di A. Gnoli, Feltrinelli, Milano 2006.

³ Si veda E. Sanguineti, *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2010.

⁴ «Il personaggio a cui sono indirizzate la maggior parte, in modo esplicito o implicito, delle mie poesie è mia moglie, che è davvero il personaggio della mia scrittura, perché poi anche in sede romanzesca è il personaggio dominante...» (*Incontro con Edoardo Sanguineti*, in Laura Mautone, *Che cos’è la poesia?*, Corraini, Mantova, 2002, pp. 55-73, 60.

III - ALIBI

L'INEDITO

ROSITA COPIOLI

Odigitria di Torcello

Tu stai nell'assoluto
e nulla è al di sopra di te
che porti questa gemma, Cristo.
Tu sei
nell'oro del cielo
al di sopra dei cieli
flusso fermo e blu
cardine e sostegno
astro del mare a specchio
viene da te tutto l'oro che irrori
sei tu la porta della luce, porta
della salute d'anima, spirito,
virtù che è la tua forma,
i tuoi piedi sovrastano
la fascia dei mesi
misurano gli apostoli.
Sei il tempo dritto e fermo che separa e lega
il tempo, centro
dell'uovo d'oro visibile

nella metà convessa
dove per dodici gradi si sale
dal paradiso, il mio suolo, la mia terra,
verso la porta del primo raggio di sole.
E tutte le ruote volgono
dall'inizio alla fine
verso il senza fine
nel volto del giudizio
ma tu lo fronteggi lo proteggi
inizio, solo per te
la parola del figlio ti corona nell'oro:
«sum deus atque caro patris
et sum matris imago
non piger ad lapsum sed
fletu proximus adsum»,
figlio immagine della madre,
carne del padre.
Chi l'ha scritto

a corona del cosmo
così alto sapeva.
Amava il padre, la madre, il figlio.
Chi ha scritto
dispose secondo verità.
Rovescia il cielo e l'altare,
cosmo e uovo.
Il cielo è l'altare, i cieli i gradini,
lo spazio fiammante a onde separa
come i cieli, come la teoria degli apostoli
la madre e Cristo, e interna è la porta
della luce, interna la scala

continua a ruotare, a ruotare
intorno alla luce, Odighitria,
capirai, capirai,
la luce,
fiamma,
oro
la chiave materna del blu
Odighitria.

Nota biobibliografica

Rosita Copioli è nata a Riccione, vive a Rimini. Ha pubblicato prose (tra cui *La previsione dei sogni*, Medusa, 2002), saggi, drammi, testi storici e le seguenti raccolte di poesie: *Splendida lumina solis* (Forum, 1979); *Furore delle rose* (Guanda, 1989); *Elena* (Guanda, 1996); *Il postino fedele* (Mondadori, 2008); *Animali e stelle* (La collana Stampa editore, 2010). Ha diretto la rivista «L'altro versante» (1979-1989). Ha curato e tradotto Yeats (*Il crepuscolo celtico*, Theoria, 1987; *Anima Mundi. Saggi sul mito e sulla letteratura*, Guanda, 1988; *La rosa segreta. I racconti*, Guanda, 1995); Saffo (*Più oro dell'oro*, Medusa, 2006), e curato opere di Leopardi (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Rizzoli, 1998), Goethe (*Gli anni di viaggio di Wilhelm Meister, o i Rinunciati*, Medusa, 2005), Flaubert (*La prima Madame Bovary*, Medusa, 2007).

RICCARDO EMMOLO

Da Ti parlo

I tulipani (SMS)

Li ho davanti mentre leggo Sciascia
i calici aperti e leggermente
inclinati, l'anta della finestra
riverbera arancione che straripa
dal vaso sulle pagine, dal film
di ieri sulle nostre parole a letto
bacciate dagli schiocchi del camino,
la luna che alzava la marea
e l'acqua non sa da dove proviene
quest'ansia di cielo, il vento che screpola
pistilli dalle punte rosa antico
e va a incipriarne i visi risvegliati
di ragazze lontane che passeggiano
tenendosi a braccetto, sorridono
hanno un soffio giallo ocra nel cuore
e brividi lungo la schiena quando
incrociano ragazzi dai capelli
ondulati e occhi bruni, riflessi
che arrivano ora dritti nei tuoi occhi
e non c'è più tempo, puoi soltanto
restare sommersa, impregnartene,
diluvio e deserto, nuvola e roccia
quella roccia sotto il Pizzo, il balcone
lassù dove raccogli le fessie e
mi parli al cellulare sopra le onde
grigie delle tegole e i luccichii
delle vetrate, le case aperte
dove la gente lavora e canta
voce che chiami in un cielo lavanda
tenerezza celeste e sensuale.

Andata e ritorno

Se entro tutto d'un colpo, t'inarchi
ondeggi la capigliatura riccia
acceleri il ritmo che dai fianchi

s'allarga alla stanza assoluta
ai casolari sulla collina
alla pineta di Gerratana
corri a piedi scalzi felice
come da bambina nelle vanelle
cominci a galoppare, salti, ti alzi
con l'eleganza di un airone
da lontano scorgi Malta
La Valletta, il frastuono della calca
dove finisce la processione
di S. Giovanni, inizia il giocofuoco...
«Tienimi, ti prego, tienimi forte!»

«Insegnami la via del ritorno
le bonacce sulle rotte fenicie
il piccolo porto di Kamarina
le trazzere che salgono ai castelli,
le acropoli barocche...»

Un saluto

« Ma dove vai così trafelato?
Non senti quest'aria torpida,
questi voli così canterini?».

Oggi possiamo salutare il tempo
con l'allegria sorniona
di chi non ha fame di vento,

una febbre che nessun paradiso
può contenere, gioia gialla
come la pietra modicana

quando sui nostri volti ignari
si affacciò all'improvviso il tenero
miracolo del primo bacio.

Quando stiamo abbracciati così

Quando stiamo abbracciati così
come un cerchio e il suo centro
quando le carezze scivolano dentro
come se in noi respirasse il mondo
quando ogni bacio basta a se stesso
come un giardino riposa in un petalo
la nostra felicità è uno scandalo
per l'austerità della Storia
un abbandono più ricco di gloria
di tutte le conquiste del Potere
il più corposo, il più insidioso vino
per gli insonni vigilantes del Destino.

Riccioli rossi

Riccioli rossi più dell'aurora
più del mattino che scalda e indora
più del fuoco che cuoce il pane
più del vino che scioglie le pene
ti amo come un ricordo acceso
da un diario ritrovato, inatteso
ti amo come il pane con le olive
le cose d'una volta, le più vive
ti amo come si scavalca un dolore
un respiro corto, un buio torpore
ti amo senza difese, senza più tremare
perché ora so cosa vuol dire amare.

Nota biobibliografica

Riccardo Emmolo, nato a Scicli nel 1951, ha pubblicato la raccolta poetica *Ombra e destino e altre poesie* (2002) e il volume di saggi *Memoria e cecità* (2010).

ANNA MARIA FARABBI

*

io sono il fiato profondo di un poema piccolissimo
che cantato di bocca in bocca ha creato il vento

ora sosto nell'anima di questa argilla
prima di migrare nell'oralità del fuoco

*

mi prometto di diventare uccella per il vuoto che le permette il volo
per la leggerezza precisa del suo becco anonimo

intanto la neve cadendo suona coprendo il mio canto per terra

*

arriva il treno e taglia la neve
scoperchiando improvvisamente la lucentezza dei binari

l'uccella altissima vede la velocità

*

entro nel vuoto della steppa bianca
in marcia con i cani con le slitte con gli alpini io cerco la capanna

di tolstoj quel silenzio che gli usciva dal naso mentre pensava ai poveri

*

nevica e il vento che ha il corpo di neve
strappa il petto dei lupi

la casa di andrei rubliëv è neve non si vede

non si leggono le scritte dei piedi e delle mani
che attraversano la neve
né l'oro ustionato delle icone
l'io è bianco

mi devo concentrare ostinatamente
sulla primavera che avranno i semi

*

mangi lentamente aria pane con sale e olio
mangi la mia piccola poesia che odora

che è grano cristallo lucente olivo l'aria di me
che ora ti entra in corpo

le profondità limpide del mio petto cantano

il viaggio dell'arca

il vento prende il ciliegio centrifuga il rosso e gli uccelli
o è il ciliegio a servirsi del vento

perché esegua la potenza della sua lirica?

Nota biobibliografica

Anna Maria Farabbi ha pubblicato, per poesia: *Fioritura notturna del tuorlo*, Tracce, 1996; *Il Segno della Femmina*, Lietocolle, 2000 con cd; *Adlyjè*, Rovigo, Il ponte del sale, 2003; *Kite*, con 9 opere grafiche di Stefano Bicini, Studio Calcografico Urbino, 2005; *La magnifica bestia*, Travenbooks, 2007; *Segni*, con opere grafiche di Stefano Bicini, Studio Calcografico Urbino, 2007; *In nomine*, poesia su incisione di Simonetta Melani, Due Lire, 2008; *Larosaneltango*, Studio Calcografico Urbino, Urbino 2008, per musiche di Diego Conti; *La neve*, Il Pulcino Elefante, 2008; *La luce esatta dentro il viaggio*, Aljon, 2008; *Solo dieci pani*, Lietocolle, 2009. Per prosa: *Nudità della solitudine regale*, Zane Editrice, 2000; *La tela di Penelope*, Lietocolle, 2003. Per saggistica, traduzioni: *Le alfabetiche cromie di Kate Chopin*, Lietocolle, 2003; *Un paio di calze di seta*, Sellerio, 2004; *Il lussuoso arazzo di Madame d'Aulnoy*, Travenbooks, 2009. Per la cura dell'opera: *Luce e Noite, esperienza dell'immagine e della sua assenza*, Lietocolle, 2008; *Antologia di Ammirazione Femminile* per l'Associazione Il Filo di Eloisa, Lietocolle, 2008. Opera Multimediale: *La bambina cieca e la rosa sonora*, Lietocolle, 2010, con Vincenzo Mastropirro per la musica, Enrica Rosso per la voce, Massimo Achilli, per la multivisione, per la pittura Paolo Sciancalepore.

Delle cinque poesie qui raccolte, tutte inedite, le prime quattro sono tratte dal poema *dentro la O*, prossimamente edito da Il Ponte del Sale; l'ultima dalla raccolta inedita ABSE.

ANDREA GIBELLINI

(Nel bosco è nascosta una tribù)

Nel bosco è nascosta una tribù
soggiogata ad ogni servitù.
E se attraversi gli alti alberi
dalle code mozzate
qui è sempre notte anche d'estate.
Dentro abitano uomini dalle labbra
smozzicate dal sale,
e dalla lingua essiccata senza cielo:
vedono le tenebre e sentono la luce.
Le volpi sbranano animali indifesi;
alcuni dicono:
i lupi circondano la città.
Le foglie e il vento non possono
più cantare.
La tribù è soggiogata ad ogni servitù.

(Certo non è il Tibet dalle cime innevate)

Certo non è il Tibet dalle cime innevate,
ma se ci pensi anche qui puoi ritrovare le orme giganti
dell'uomo-yeti, una foresta di pioppi sempre grigi e
innevati e scalatori del nulla.
Ma l'autunno è arrivato come un autunno della mente.

(La dea Minerva era nascosta nel buio)

La dea Minerva è nascosta nel buio
in cima ad un altro monte, ad un altro emisfero,
nella vegetazione fitta di malumori.
Era la vegetazione del perdono
e di ogni innocenza;
estirpata alla luce sopravvisse
nel buio e non incontrò mai nessuno.

(Erano trascorse le stagioni)

Erano trascorse le stagioni
e non c'era stata nessuna primavera.
Come una favola su isole lontane
potevi inseguire il profumo del passato,
e non erano isole esotiche, felici.
Un venticello sublimò in tempesta
quindi in nevischio e cenere.
Si stese un tappeto inclinato sul magico verde
fatto di alberi, di arbusti e foglie, di gechi
fissi al muro. E lietamente
le vele andavano,
così, per sentire, più profondamente,
il diletto di tutte le cose,
e mai presagio fu più perfetto.

(Favoletta a due voci)

Sull'antico castello è esposto un vessillo,
E dice: Lascia stare la poesia e
Che con te Muoia ogni idolatria.
Un'altra voce nell'abbandono della notte
Sospirava: Conoscimi ti prego sono
La Regina di tutti i mali
Con me puoi solcare tutti mari.
E il paesaggio si fece d'incanto
Azzurro, dalla montagna potevi
Solcare con lo sguardo un lago di nuvole
Tutto era immoto, come eterno.
Poi riprese la prima voce: Vieni
Con me che ti porto dove ogni cosa
Ha senso compiuto, vieni con me
Che ti porto sul fondo terrestre.
L'altra continuò: hai scelto la voce
Di quando eri ragazzino, attento:
Facevi girare il mondo su di un dito
Il tuo mappamondo era l'immaginazione
E il tuo io era già diviso.
Combatterono a lungo,
Ognuna espose a turno il proprio vessillo,
Impresse a fuoco il suo sigillo.

(Le vette preistoriche educano disciplina)

Le vette preistoriche educano disciplina,
sono relitti, spunti di miniere dal buio,
costoni e chimere luminose,
scie quaternarie di mostri del passato,
e le plaghe infinite del nostro calcare nascosto.
E i fiumi ghiacciati ombre di pietra,
carsiche acque della memoria e del perdono.
Diversamente dai luoghi invernali,
paludi mefitiche calpestate da dinosauri feroci
e alate prede custodite in conchiglie di immagini
e confessioni.

I fiumi,
come le scie d'acqua,
addestrano a scendere veloci
verso valli e paesi e
il cielo della notte è limpido
e le stelle dell'Orsa Maggiore
ascoltano il silenzio degli anni,
lo spavento degli animali e della notte,
e spariti sono i nomi e gli altri luoghi.

Nota biobibliografica

Andrea Gibellini è nato nel 1965 a Sassuolo. Ha pubblicato: *Le ossa di Bering* (Nce, 1993), *La felicità improvvisa* (Jaca Book, 2001, Premio Montale). Sue poesie e scritti sulla poesia sono usciti su «Nuovi Argomenti», «Antologia Vieusseux», «La Rivista dei Libri», «Oxford Poetry», «Agenda», «Poetry Review». Ha curato un volume della rivista «Panta» dedicato alla poesia (Bompiani, 1999). Per le Edizioni L'Obliquo il saggio *Ricercando Auden* (2003). È in uscita per Incontri Editrice il volume di saggi sulla poesia *L'elastico emotivo*.

STEFANO RAIMONDI

Il pianista, la storpia, il claudicante

(da: *Il cane di Giacometti*, 2001-2005)

Ci sono amori che si cercano per povertà.
Ma l'amore è il claudicante: trema sull'abbondanza.

Anche lui ha trovato la sua storia, per il giorno di natale: il pianista, la storpia, il claudicante. Una pistola tatuata sul muro dice che forse è proprio così l'amore: il trovarsi anche dentro una città che trema sotto i loro quattro passi storti piantati tra i tombini. Sapevano come stare insieme. Non avrebbero chiesto nulla al futuro, al compleanno vicino. Si guardavano fino a bastarsi.

*

Il macellaio incarta carne di tutti, lentamente.
È il sangue a dare notizie strepitose, celestiali.

Quante cose si possono dire, quante
per salvarsi in tempo, per salvare.
Non ci sono gesti da spiegare
senza mondo intorno:
angoli dove a svoltare
è solo un pezzo di luce inutile
una staffa senza caviglia
un salto senza rincorsa.
Non esiste una parola sola
che possa salvare in tempo
una frase, una bocca, la lentezza
inesorabile di un pane che si rafferma.

*

Ci sono età che non si fermano mai
giornate dove stare in piedi, cose
che si possono dare anche per perdute
visioni dove i coltelli hanno lame alte
abbracci che vanno tra le gambe
e gli occhi sono altrove.

Ci sono età dove incontrarsi è restare
altre si tengono nei sogni mentre
le lame girano, tagliano, tolgono
il sangue sempre più vicino al fiato.

Ci sono età così vicine che sembra
non finiscano mai...

Tenere qui dell'acqua serve.

Per passare faremo notte.

*Toglietemi questi occhi
la pelle dai bordi
il tempo dalle cisterne.*

*

Giocava a nascondino la mattina che decise di partire.
Tebe non era lontana: due isolati più in là.

Le ore della purezza.
Lo stordimento della luce.
La fragilità dell'abbandono.
Il taglio di un nome.

Si fanno pieghe sulle pagine
più belle, segni sulle frasi
specchio, senza braccia.
Si fanno, così i cori
i resoconti che lasciano soli.

L'acqua è come un'epoca
che cade: porta via.

Tengono le gambe strette i bambini
quando hanno paura: rannicchiate.
L'odore sale e non chiedono
da che parte si sparisce, quando
la conta inizia contro quel muro
che porta via tutti.

*

Non credevano, prima, all'odore dei randagi, alla smorfia che fanno quando si riconoscono dal sesso, da come ci si eccita odorandosi le gambe e ci si capisce senza una parola che dica qualcosa di più, di suo. Testimoniarsi dall'affanno, dalle carezze come chi si incontra su una strada vuota e ha voglia, di qualcosa, di qualcuno che lo tocchi, che lo faccia luccicare come una bava e che sappia di sapore: di dentro. Si fanno sogni anche sulle facce della gente senza domandare e ci si volta, si cambia strada, si torna a casa. E il pianista suonava qualcosa di bello, mentre la storpia lo leccava, dicendogli di volergli bene.

Nota biobibliografica

Stefano Raimondi (Milano, 1964) poeta e critico letterario, laureato in Filosofia. Sue poesie sono apparse nell'Almanacco dello Specchio (Mondadori, 2006). Ha pubblicato *Invernale* (Lietocolle, 1999); *Una lettura d'anni*, in *Poesia Contemporanea. Settimo quaderno italiano* (Marcos y Marcos, 2001); *La città dell'orto*, (Casagrande, 2002); *Il mare dietro l'autostrada* (Lietocolle, 2005), *Interni con finestre* (La Vita Felice, 2009). È inoltre autore di: *La Frontiera di Vittorio Sereni. Una vicenda poetica (1935-1941)*, (Unicopli, 2000), *Il male del reticolato. Lo sguardo estremo nella poesia di Vittorio Sereni e René Char*, (Cuem, 2007); e curatore dei seguenti volumi: *Poesia @ Luoghi Esposizioni Connessioni*, (Cuem, 2002) e [con Gabriele Scaramuzza] *La parola in udienza. Paul Celan e George Steiner*, (Cuem, 2008). È tra i fondatori della rivista di filosofia «Materiali di estetica».

FILIPPO RAVIZZA

*

Sorridere sui volti della piazza
questo è tempo è acuto scendere
verso una sera che non pensavi: ora
è di tutti la vacanza l'acuta ritmata
povertà: c'è un non oltre guarda manca
per sempre il vivere veloce del destino...
sarà seguire un ponte senza uscita
cammineremo nelle dorate care luci
affacciate nella notte sopra
le acque distanti sopra
uno scorrere pieno...
il lembo o forse la parola
di un grande fiume.

Porto/Lisbona

Ecco qui ecco ritorna allora
il pomeriggio della musica
lontana quando arrivai ai bordi
e avevo il grande largo fiume
e quei locali quei depositi
lontani... paglia negli occhi
al bianco slittare e improvviso
il guardare verso l'alto... lì
anche lì ho visto – ricordi? – ho
sentito... era come uno scendere
un chiudersi su noi...
chiudere il tempo crescere
nostra figlia lì in un punto
srotolarsi come gomitolino
proseguire la corsa...

Ponte 25 de Abril ponte
nel rumore nella rinnovata

verità di treni e automobili
sopra le vostre teste sopra
le carezze: credimi credimi
non capiremo mai perché ci
siamo stati non sapremo
ci mancherà il tempo
ci mancherà il coraggio
saremo come sono stati altri...
altri prima di noi... non troveremo
più tempo sarà troppo breve
poco tempo troppo poco
il tempo dato.

Gli orizzonti rimasti

Come si stendono si svelano
le cose sulla carta nelle luci
delle tue fotografie come tornano
leggere sulle direttrici della mente.
Ora rimani aperto fulmine antico
rimani smarrito fiore dolcezza
scaglia figura del nostro piccolo passare.
Perché qui? Sorridiamo davanti a noi
con occhi che non vacillano che vanno
verso il vento vanno attoniti e alti
verso un solo nulla che tutto ama
e contiene gli orizzonti rimasti, rimasti
lì, rimasti come i nostri corpi,
fermi per sempre nella immagine
riflessa, smossa aria,
unica illusione della mente.

*

Ora torna in povertà
l'assente la sua voce fermata
lungo le prospettive delle città
lungo i giorni di questo nuovo
secolo appena iniziato... continuano

a correre luci di negozi e macchine alto
trionfo delle cose e tempo che s'avvita
sopra tempo e il movimento infinito
che diviene silenzio diviene stasi
diviene desiderio acuto della nostra
mente... non esisto? chiedimi questo
voce forte delle cose chiedilo ancora:
non c'è per te per voi destino?
chiedimi luce sfavillante di questa vetrina
chiedimi questo merce luccicante rantolo
che squarcia i bordi della necessità...
riempiremo i vuoti? sapremo
capire la deserta solitudine
delle vostre vie... riempiremo i vuoti?
le vostre vie sognate dentro al sogno
non vero delle vostre vite?

*

Mi leggono alberi mi portano alle case
ai vicini giardini dell'inizio primi
passi e anni e grida oltre gli angoli
primi slanci plananti nelle volute degli
incontri di questo ventunesimo secolo...
viaggio dentro al tempo che ci è dato
che chiamano vita senza saperla guardare
slittante via da noi che neppure sappiamo
capire se esiste o non esiste scommessa
di cui non si conosce posta fiore dell'esserci...
diranno altri poi di noi... anche loro ci sono
stati anche loro hanno scritto poesie o eretto
alti ponti su quei grandi fiumi che portano
nel mare oceano tutto il luccichio
e la quiete del mistero.

*

Questo mi veniva in mente
quando inoltrandomi nella qualità
delle nuove immagini...
correva l'estate e poi si svelava
l'apertura sotto a quelle alte
rettangolari forme della funivia...
vicino a noi il fiume che non ti
guarda e mai si volterà si chinerà
su noi...
così continua fuori il rumore
l'andirivieni dei palazzi e delle
scale dicendo sì, siamo qui, siamo
questo meccanismo
che non si può fermare...
tu resta allora un momento
in questa unica risorsa,
strenua forza antica
di tutta la tua vita,
resta allora nella parola,
nella sonorità della lingua,
resta, ti prego, un momento
ancora nella poesia, lì
dove l'essere si acquieta.

Nota biobibliografica

Filippo Ravizza è nato a Milano, ove risiede, nel 1951. Condirettore, con Gabriela Fantato, del semestrale di poesia, arte e filosofia *La Mosca di Milano*. Ha partecipato intensamente alla vita delle riviste a partire dai primi anni Ottanta: è stato direttore del semestrale di poesia *Schema* e di quello di scrittura, pensiero e poesia *Margo*. È autore di cinque raccolte di versi: *Turista* (LietoColle, 2008); *Prigionieri del tempo* (LietoColle, 2005), *Bambini delle onde* (Campanotto, 2000), *Vesti del pomeriggio* (Campanotto, 1995), *Le porte* (Schema Editore, 1987). Nel 1995 ha ideato, insieme a Franco Manzoni, il "Manifesto in difesa della lingua italiana", oggi parte del programma orale (*Cours de production orale*) per il conseguimento del dottorato specialistico del Dipartimento di Italianistica dell'Université Paris 8. Collabora o ha collaborato, occupandosi specificatamente di poesia, critica e cultura, ai quotidiani nazionali *La Repubblica*, *Il Popolo*, *Europa*.

OLTRECONFINE

António Fournier

«Un boccone fantastico della notte»: il nettunismo onirico di Edmundo de Bettencourt

Vuoi che sia qui? O se, piuttosto – ascolta –
fosse in qualche remoto antro marino,
qualche spelonca celebre una volta

per la lotta d'un drago e un paladino?
Una reggia nettunia abbandonata
tra cielo e mare, in un vapor turchino?

Ernesto Ragazzoni, *Dreamland*

La parabola letteraria di Edmundo de Bettencourt (1899-1973) è tutta racchiusa nel piccolo aneddoto raccontato da Enrique Vila-Matas nel libro *Bartleby e Compagnia* (2000), dedicato agli autori colpiti dalla cosiddetta *pulsione negativa*. Dice lo scrittore catalano a proposito del poeta portoghese: «Pensiamo a due scrittori che vivono nello stesso paese ma che si conoscono appena tra loro. Il primo ha contratto la sindrome di Bartleby e ha rinunciato a pubblicare: sono già ventitré anni che non lo fa più. Il secondo, senza che esista una spiegazione ragionevole, vive come un costante incubo il fatto che l'altro non pubblichi. È il caso di Miguel Torga e del suo strano rapporto con la sindrome di Bartleby del poeta Edmundo Bettencourt, scrittore nato a Funchal, sull'isola di Madeira, nel 1899 [...], studente di diritto a Coimbra, città in cui raggiunse grande fama come cantante di *fado*, il che oscurò senza dubbio il prestigio che andò conquistandosi quando abbandonò un'epoca di vagabondaggi e bohème, cominciando a pubblicare singolari volumi di poesie. Per un certo tempo non si stancò di dare alle stampe i suoi versi innovatori e tragici. Nel 1940 apparve il suo libro migliore, *Poesie mancine*, che conteneva pezzi di alta poesia come *Nocturno fundo*, *Noite vazia* o *Sepultura aérea*. La miserevole accoglienza che ebbe questo libro spinse Bettencourt a una lunga epoca di silenzio, che si prolungò per ventitré anni. [...] Gli anni Sessanta erano brutti tempi per la lirica portoghese, in cui spadroneggiava – proprio come in Spagna a causa della dittatura – un'estetica da realismo socialista. Nel 1963 le cose non erano cambiate, ma Bettencourt accettò che si ripubblicassero in un libro le sue poesie degli anni Trenta, le sue poesie di un tempo, quei versi maltrattati. Nonostante il combattivo prologo di un giovane Herberto Helder, o forse proprio a causa di quello, i componimenti furono di nuovo maltrattati»¹.

Non sappiamo chi dei due, se il traduttore, se l'autore stesso, abbia inciampato in un banale *falso amico*, ma il libro di Bettencourt non si chiamava affatto *Poesie mancine*. Questo titolo inesistente nasce dalla cattiva resa di *Poemas surdos* in spagnolo, cioè *Poemas sordos* ovvero *Poesie sorde*, e non *Poemas zurdos*, ossia *Poesie mancine*. Curiosamente, questa piccola svista è sintomatica della paradossale disattenzione che sembra coinvolgere il singolare destino di Bettencourt, a conferma di quella stessa sindrome di Bartleby di cui parlava Vila-Matas. Non sappiamo se il poeta fosse in realtà mancino, ma siamo certi invece che l'aggettivo «sordi» stia a indicare una particolare pulsione verso il silenzio insita nella voce intimista di quest'autore, una voce sicuramente molto diversa da quella

cantabile del *fado*. Infatti, scrivere delle poesie sorde significherebbe farlo in sordina, si direbbe quasi scriverle sotto il mare. Del resto, sono frequenti i riferimenti nella poesia di Bettencourt agli «echi sordi di una canzone sottomarina» o alla «sirena sorda» che cantava sulla soglia di un caffè, «laggiù nella grotta marina». C'è infine un'ultima imprecisione da rilevare nel racconto di Vila-Matas: al contrario di quanto sostiene l'autore, il libro *Poemas surdos* non è mai stato pubblicato nel 1940. Uscì postumo solo nel 1981. Quando nel 1963 uscirono *Poemas de Edmundo de Bettencourt* erano passati non ventitré bensì trentatré anni da *O momento e a legenda* (1930), il primo e fino allora unico libro di Bettencourt.

Nella prefazione a *Poemas de Edmundo Bettencourt*, Herberto Helder (1930), forse il miglior poeta del secondo Novecento portoghese (la figura centrale del primo Novecento è ovviamente Pessoa), nel presentare l'opera dell'amico e maestro Bettencourt, parla di una poesia «tanto ricca quanto fuorviante, tanto originale quanto complessa, tanto strana quanto bella». Una poesia per di più difficilmente catalogabile all'interno della tradizione letteraria novecentesca portoghese, poiché l'auto-esilio dell'autore, se da una parte ha causato la marginalità e la dimenticanza da parte del pubblico e della confraternita letteraria del tempo, dall'altra ha sicuramente potenziato la qualità di una «poesia estremamente personale e poco afferibile alle proposte delle varie generazioni [poetiche] che si andavano susseguendo»². Il principale movimento poetico post-*Orpheu* (si legga post-Pessoa e Sá-Carneiro), della cui eredità ancora oggi la poesia portoghese è debitrice, è sicuramente il surrealismo. Com'è noto, la breve ed effimera stagione surrealista portoghese nasce tardiva e molto diversa rispetto al surrealismo di Breton e dei suoi compagni, alla fine degli anni '40, in piena dittatura salazarista e magistero neo-realista (opponendosi politicamente all'una, culturalmente all'altra) con poeti del calibro di António Maria Lisboa e Mário Cesariny.

Se c'è una generazione poetica con la quale la poesia di Edmundo de Bettencourt sembra maggiormente dialogare è proprio questa. Però, è lo stesso silenzio dell'autore a precludere la possibilità di esserne considerato un precursore, dato che i suoi insoliti *Poemas surdos*, il suo libro più *surrealista*, furono scritti tra il '34 e il '40, molto prima quindi del 1948, data della fondazione del *Grupo Surrealista de Lisboa*, ma pubblicati solo dopo, quando ormai i suoi esperimenti poetici, pur mantenendo la loro intrinseca originalità, non erano più una novità assoluta. Lo sottolinea lo stesso Helder: «Credo che se si fosse preoccupato di farsi conoscere vent'anni prima, Bettencourt o avrebbe rischiato di essere subito messo da parte, o avrebbe invece influito decisamente nella lirica portoghese posteriore»³. Helder allude in particolare a «una nuova concezione del discorso» afferibile alla modernità poetica, e soprattutto all'«incontro con l'immagine» che spingerà sempre di più il poeta «verso i domini dell'analogia», ossia, «verso una concezione nuova dei rapporti tra gli elementi del reale» riconducibile agli influssi dell'«*imagismo* anglo-americano, del surrealismo francese e della lezione rimbaudiana»⁴, sempre rielaborati in modo del tutto personale.

Quest'originale «sovversione delle categorie del reale» praticata da Bettencourt, si potrebbe spiegare attraverso una sorta di «surrealismo alla rovescia», in cui l'immaginazione come flusso psicologico inarrestabile sembra essere sorvegliata da una loquacità quasi glaciale, coagulandosi in immagini bizzarre o insolite, ma sempre compunte (uno dei suoi componimenti più famosi si chiama *Poesia dall'emozione assente*). Questi simboli sembrano per questo stracarichi di una follia emotiva pronta a scatenarsi

(«oggetti terribili respirando nell'ombra» dice Helder) ma sorretta all'ultimo istante da una voce elegante e formale, si direbbe quasi ovattata. Bettencourt, sempre secondo Helder, sarebbe un poeta romantico che ha trovato il proprio, ironico, classicismo. Ed è proprio questo classicismo surreale a rappresentare una delle particolarità più sorprendenti della *parola sovversiva* di Bettencourt. Per dirla con António Ramos Rosa (1924), l'altro grande poeta del secondo Novecento portoghese, «un mondo nel quale viene a formarsi una parola nuova è un mondo che perde le sue articolazioni abituali. La parola mette in crisi le regole stabili e la gerarchia dei valori stabiliti. In questo modo perturba la stabilità alla quale l'essere era ancorato e che lo faceva diventare muto»⁵. Appunto, la poesia di Bettencourt muta non è: è una *poesia sorda* a qualsiasi contingenza esterna a se stessa, e perciò libera.

Se Bettencourt fosse stato un poeta italiano, sarebbe stato probabilmente un poeta ermetico, con una particolare abilità nel mescolare elementi crepuscolari e surreali. Crediamo che l'azzardata analogia possa trovare un qualche riscontro nella poesia *Le signorine vecchie*, nella quale il doppio spazio – quello della «nettunia reggia» per dirla con Ragazzoni – e quello dell'atmosfera quasi gozzaniana del salotto e delle diafane «cugine vecchie e araldiche» sul punto di dissolversi in fantasmi, viene trafitto da una voce nostalgica, consapevole della soglia invisibile o della propria scissione intima («l'altro, a cui più appartengo»). Si potrebbe quasi dire «il varco è qui», in questa casa in cima alla scogliera, avamposto tra due territori sentimentali, quello onirico (surreale) dell'idrofilia e quello anacronistico (crepuscolare) di una necrofilia allusiva e decadente. La voce del poeta ci permette di visualizzare lo scenario e di accompagnarlo nell'ascesa da quei «confini / sommersi, / dove m'innamoravo senza ritegno della bellezza, / in compagnia di sirene e tritoni», verso la terraferma, fino alla scalinata che porta alla casa e al salotto dove quel pianoforte, «boccone fantastico della notte», suonando solo per lui – di nuovo il motivo musicale – riapre il varco verso l'infinito. La *bussola impazzita dell'avventura* di Bettencourt è tutta qui, in questo suo particolare nettunismo sonnambulo in una *dreamland* sottomarina, dove *sosta irrequieto lo sciame dei suoi pensieri*. Non si quali motivi – la coerenza di una personalità discreta, il rifiuto dei riflettori della vita letteraria, lo screezio per un torto subito da quello stesso mondo letterario – abbiano spinto Edmundo de Bettencourt a rinchiudersi, come una conchiglia, nel silenzio. D'altro canto, è pur vero che una perla nasce da un semplice granello di sabbia. Del resto, come ha fatto notare il poeta surrealista portoghese Ernesto Sampaio, «in fondo al mare le perle / conservano l'essenziale degli atteggiamenti umani».

Note

¹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby e compagnia* (trad. di Danilo Manera), Feltrinelli, 2002, pp. 67-68.

² Herberto Helder, *Relance sobre a Poesia de Edmundo de Bettencourt*, in *Poemas de Edmundo de Bettencourt* (2ª ediz.), Assírio & Alvim, Lisboa, 1999, pp. 15-16.

³ *ivi*, p. 25.

⁴ *ivi*, pp. 16-17.

⁵ António Ramos Rosa, *A palavra subversiva*, in *A Parede Azul. Estudos sobre poesia e artes plásticas*, Caminho, Lisboa, 1991, p. 31.

As meninas velhas

O mar,
a praia estreita, de calhaus,
escalvada...
e logo o chão do caminho,
donde sobe
a bela escada de pedra à casa antiga.

Como de costume,
eu chegava do mar, dos seus confins submersos,
onde à vontade me enamorava da beleza,
em companhia de sereias e tritões,
tão enamoradas da terra
como eu do elemento líquido.

Tanto era assim,
que, sempre que eu sentia
cadeias penetrarem-me na carne,
puxando-me para a terra,
sereias e tritões vinham comigo;
e por isso eu chegava naturalmente,
sem que de mim escorresse água,
sem que trouxesse pegadas ao fato
as algas e as areias.

Porém já estava à porta.
E logo as primas velhas, heráldicas e donzelas,
me levavam ao salão
sem que eu pudesse de tal aperceber-me.

Ah, lá estava o eterno piano de cauda,
negro e brilhante,
como um bocado fantástico da noite!

O piano abria-se por si,
só para que eu ouvisse a ária
daquela virgem que morrera muito ética, sonhando...

As velhas faziam-me perguntas
inverosímeis,
e ofertavam-me, sorrindo,
abadas de rosas brancas
cor dos seus lábios sem vida.

Le signorine vecchie

Il mare,
la spiaggia stretta, di ciottoli
calvi...
ed eccola, la base del sentiero,
da dove sale
la bella scalinata di pietra verso la casa antica.

Come di consueto,
giungevo dal mare, dai suoi confini sommersi,
dove m'innamoravo senza ritegno della bellezza,
in compagnia di sirene e tritoni,
tanto innamorati della terra
quanto io dell'elemento liquido.

Tanto era vero
che ogni volta che sentivo
le catene che mi trascinavano verso terra
penetrarmi la carne,
le sirene e i tritoni mi accompagnavano;
per questo arrivavo naturalmente,
senza che da me grondasse l'acqua
senza che portassi attaccate al costume
le alghe e le sabbie.

Ero già davanti alla porta.
E subito le cugine vecchie, araldiche e nubili,
mi portavano nel salotto
senza che io avessi il tempo di accorgermene.

Ah, eccolo là, l'eterno pianoforte a coda,
nero e luccicante,
come un boccone fantastico della notte!

Il pianoforte si apriva da solo,
solo perché io potessi ascoltare l'aria
di quella vergine morta molto etica, sognante...

Le vecchie mi facevano delle domande
inverosimili,
e mi regalavano, sorridenti,
grembiulate di rose bianche
dal colore delle loro labbra senza vita.

Falavam...

Porém as palavras do seu mundo
encontravam no meu peito uma trágica parede
onde batiam, resvalavam,
traumatizando os pensamentos
dum outro ao qual mais pertenceço,
e que faiscavam invisíveis.

Ah, lembro tudo vagamente
através duma luz de oiro
de vitral,
cariciante e opressora,
até ver numa poeira que surgia, ténue,
as cabeleiras brancas recuarem,
e umas meias púrpuras, de cónego,
saindo dos seus sapatos de fivela,
suspensas, esfumarem-se...

Como eu chegava, assim me despedia.

Cá fora a aragem, que eu sorvia ansioso,
tinha nos meus ouvidos
ecos surdos duma canção submarina.

Mas os meus olhos não esqueciam
certa beleza triste, sorridente e irónica,
das coisas heráldicas e velhas...

Tertúlia

Halo do respirar da noite,
bem distante lá na gruta marinha
onde a sereia cantava à porta do café.

Era na luz eléctrica
cavando a contenção dos mármorez,
num abismo risonho de copos e cabeças,
que as árvores, há pouco fugidas ao comboio,
regressavam dos seus vultos, verdes;
e começavam a floresta com aves em sono embalsamadas
sob a teia do luar que os espelhos mantinham junto ao tecto.

Parlavano...

Però le parole del loro mondo
trovavano sul mio petto un tragico muro
onde rimbalzavano, scivolavano,
traumatizzando i pensieri
di un altro al quale più appartengo,
che scintillavano invisibili.

Ah, ricordo tutto vagamente
attraverso una luce d'oro
di vetrata,
carezzevole e opprimente,
finché vedo avvolte in un pulviscolo
le loro chiome bianche che indietreggiano,
e le calze color porpora, da canonico,
che uscivano dalle loro scarpe da fibbia,
sospese, svanendo...

Così com'ero arrivato, mi congedavo.

Fuori la brezza, che io sorvegliavo ansioso,
aveva nelle mie orecchie
gli echi sordi di una canzone sottomarina.

Ma i miei occhi non dimenticavano
una certa bellezza triste, sorridente e ironica,
delle cose araldiche e vecchie...

Club letterario

Alone di respiro notturno,
laggiù lontano nella grotta marina
dove la sirena cantava sulla soglia del caffè.

Sotto la luce elettrica
che, contrapponendosi ai marmi,
scavava un abisso ridanciano di bicchieri e di teste,
gli alberi, fuggiti via poco prima a lato del treno,
si ricomponevano nei loro volumi, verdi;
e aveva inizio la foresta con gli uccelli imbalsamati nel sonno
sotto la tela del chiaro di luna tesa dagli specchi a soffitto.

Desenrolando-nos tempo, ficávamos em baixo:
o leão, o tigre, a cobra, o papagaio,
uns fósseis... e um peixe...
dispersos, a correr pelo silêncio,
fugindo à cisma que por fim nos juntava
e nos colava as máscaras do dia.

Distante, lá na gruta marinha,
a sereia cantava surda nos confins do café.

Ah, estava agora bem perto
o respirar da noite galopante,
embranquecendo aos poucos,
cristalizado em nossas caras mortas de acordados.

E a noite víamos, enfim,
e em seu olhar de espelho,
terrífica
reflectida
a pequenina e inerte paisagem que formávamos,
uma paisagem de alfinetes espetados no chão,
à vista do enorme pé do último rotundo freguês
avançando num passo!

Poema de amor

A noite é cheia de vales e baías.
E do meu peito aberto um rio largo de sangue...
Águas densas, de correntes lentas,
serpentes mortas a arrastarem-se.
Águas?
Águas negras, pastosas, alcatrão rolante.
Mas águas puras, verde-claras, atraindo
a margem donde os crocodilos fogem mastigando.
Águas em transparências lucilantes, para cima,
e as estrelas do mar, um polvo e um mefistófeles
ficam no ar sobre ilhéus e lodosos calhaus
que se descobrem.
Plantas brancas e extáticas...
Lágrimas... nuvens... e a cabeça, o perfil,

Liberavamo il nostro tempo, rimanevamo là sotto
il leone, la tigre, il serpente, il pappagallo,
qualche fossile... e un pesce...
dispersi, correndo attraverso il silenzio,
sfuggendo all'ossessione che alla fine ci univa
e ci appiccicava sul viso la maschera del giorno.

Laggiù lontano nella grotta marina,
la sirena sorda cantava nelle vicinanze del caffè.

Ah, era adesso molto vicino
il respiro della notte galoppante,
che imbiancava lentamente,
cristallizzato sulle nostre facce di morti risvegliati.

E infine vedevamo la notte
e nel suo sguardo specchio,
terribico
riflesso
il piccolissimo e inerte paesaggio che noi eravamo,
un paesaggio di spilli infilzati nel suolo,
in vista del piede enorme dell'ultimo obeso cliente
che avanzava di un passo!

Poesia d'amore

La notte è piena di valli e baie.
E dal mio petto aperto un ampio fiume di sangue...
Acque dense, dalle lente correnti,
a trascinare serpenti morti.
Acque?
Acque nere, pastose, catrame che si volge.
Ma acque pure, verde chiaro, che attraggono
la riva da cui i coccodrilli scappano a mezzo del pasto.
Acque di luccicanti trasparenze, sopra,
e le stelle marine, un polipo e un mefistofele
si librano nell'aria sopra i ciottoli fangosi dell'isola
che la marea scopre.
Piante bianche ed estatiche...
Lacrime... nuvole... e la testa, il profilo,

os olhos, todo o corpo da mulher amada, a prostituta
antes de virgem, que é bela e feia, velha e nova,
e não conhece os filhos!
O fogo envolve essa mulher amada
e é um guindaste erguendo-a atirando-a,
enquanto dispersas pelo chão brilham mandíbulas
naturalmente à espera....

Tubarão, tubarãpzinbo

Tubarão anda no mar
como anda o mar no universo.
Grande bicho, que mais não quer ao mar
do que o mar o quer a ele.
Trata apenas de si,
devora tudo quanto encontra
nos caminhos das águas.
Come os irmãos,
e há-de um dia devorar o mar.
Assim lhe dita todo o instinto
da sua mastigação,
que o mar deve estar nele inteiramente,
e não ele no mar...

E continua comendo, nunca farto,
até que um dia o mar o deixa só,
caído no abismo da fome insaciável.

Agora é ele apenas e o mar.
Vai medir forças!
Enche o mar todo,
ele é o mar, o mar é ele,
oh, confusão!
E ao tentar matar de vez a sua fome,
oh, confusão!
devora as próprias entranhas...

Da *Poemas de Edmundo de Bettencourt* (2ª ediz.), Assírio & Alvim, Lisboa, 1999.

gli occhi, tutto il corpo della donna amata, una prostituta
non una vergine, insieme bella e brutta, vecchia e giovane,
e che non conosce figli!
Il fuoco avvolge questa donna amata
e una gru la solleva e la lancia ,
mentre sparpagiate per terra scintillano mandibole
naturalmente in attesa...

Squalo, piccolo squalo

Lo squalo è nel mare
come il mare è nell'universo.
Grossa bestiaccia, che non chiede al mare più
di quanto il mare non chieda a lui.
Pensa solo a se stesso,
divora tutto quanto trova
nella sua strada d'acqua.
Mangia i fratelli,
e un giorno divorerà il mare.
Così gli impone l'istinto
della masticazione,
perché il mare intero deve essere dentro di lui,
e non lui nel mare...

E continua a mangiare, mai sazio,
finché un giorno il mare lo lascerà solo,
precipitato nell'abisso della sua fame insaziabile.

Adesso lui deve vedersela col mare.
Dovrà misurare le sue forze!
Riempie tutto il mare,
lui è il mare, il mare è lui,
oh, che confusione!
E mentre cerca di saziare la sua fame una volta per tutte,
oh, che confusione!
divora le proprie viscere...

Jan Hendrik Leopold
Cheope
(a cura di Jean Robaey)

Cheops

....et inexpugnabile seclum

Na zijn ontvangst, na te zijn opgenomen
in de doorluchte drommen en den stoet
der smetteloos verzeenen, die dreven
door alle hemelen, het groot gevolg,
dat vergezelt en toch is ver gebleven
en nimmer naderde de onontwijde
Openenden, de Hooge Heerschers, Zij,
achter wier slippen en wier laatste tred
toesloeg een bliksemend verschiet; te midden
der strengeling, het menigvuldig winden,
dat afliep in een rulle effening
of krimpand zich in eigen krinkelbocht
verstrikte, wisselende in een rythme
van heffingen, die naar het zenith klommen,
van zinkingen, waarin werd uitgevierd
het diepste zwichten; in den breedten sleep,
die omvoer door de ruimten en de verten
aantastte en veegde al de banen door
des ongemetenen, in deze weidsche vlucht
de koning CHEOPS.

Stil in zijnen zin
en wachtende had hij zich toegevoegd
en ingeschikt en zich terechtgevonden
in deze nieuwe orde, het zich richten
naar anderen en de ontwende plicht
van zich te minderen, terug te dringen
den eigen scherpen wil, het gaan begeven
verdwenen in de menigte, het deelen
in dezen ijver en afhankelijkheid
der velen en het zijnen dienst verrichten
als begeleider en als wegtrawant.

En mede ging hij met den ommevang
den eeuwigen, den in geen tijd geboren,

Cheope

....et inexpugnabile seclum

Una volta accettato, una volta che fu elevato
tra le chiare folle e nel corteo
dei risorti senza macchia, che scivolavano
per tutti i cieli, il grande seguito
che accompagna e pure è rimasto lontano
e mai avvicinava i non profanati
Aprenti, gli Alti Sovrani, Loro,
le cui falde ed i cui ultimi passi dietro

chiudeva un folgorante orizzonte; in mezzo
al viluppo, il molteplice avvolgersi,
che declinava in una ruvida parità
o stringendosi nella sua stessa ansa
si invischiava, mutandosi in un ritmo
di elevazioni, che salivano fino allo zenit,
di cadute, in cui veniva a spiegarsi
la più profonda resa; nella larga scia,
che conduceva attraverso gli spazi e intaccava
le lontananze e spazzava per tutte le vie
dell'immensurabile, in questa splendida fuga
il re CHEOPE.

Silenzioso nel suo sentire
ed impaziente si era aggiunto
ed inserito e sistemato
in questo nuovo ordine, guardare
ad altri con l'obbligo nuovo
di diminuirsi, di contenere
la propria dura volontà, lasciarsi
perdere nella moltitudine, partecipare
a questo ardore e a questa dipendenza
dai molti e compiere il proprio servizio
come accompagnatore e come gregario.

Ed egli andava insieme nella processione
agli eterni, a quelli nati in nessun tempo,

die heenstreek door den weergaloozen luister
der hemelcreatures, door de zalen,
de leege hoven, die in doodsche nacht
zoo roerloos en zoo strak geopend waren
en uitgezet, alsof zij allen stonden
onder één hooge koepeling, een dak,
dat werd getild op fonkelend gebint
van stalen flitsen; dan de donkerten
de ruig gevulde, waar het wereldstof
aanvankelijk gestrooid en zwevend was
in doffen stilstand of al aangevat
door plotseling bezinken schoksgewijs
bijeenuiep en ging vloeien in gebogen
bedding, die ijlings tot een ronden kolk,
een boezem werd, een in zich opgesloten
holte, een kom opzwellende ten boorde
en eindelijk een volle moederschoot,
wier zwoegende arbeid, wier bedwongen nooden
en zware spanning klimmend was, totdat
ontzinde drift, razende werveling
geboorten werden, waaraan jong ontsprongen
glanzende lichamen, sprankelend ontdaan
van alle hulselen, onaangerand,
dartel en blank en nieuw van het gestoelte.

Dan door den samenhang en het verband,
den onontkomen dwang eerlang geslagen
om het geschapene, waar alle kracht
zijn gansch bestand uitgaf in den balans
met anderen en eerst de volle brand
der elementen was, waar middenin
de onvoldongen worsteling, de wild
verwongen poel, de woedende beroering
van bulderende zonnen was, daarnen
kringende manen en een blauwe schijn
dreef van hun wezen af en hun bewegen
natalmende; en rondom was het wenken,
de stille polsslagen en het snikkend licht
der enkelsterren, die hun labyrinth
van kronkelwegen en van bonte paden
bewandelden, eenzaam en ongestoord
omdolende; in hunne losse strengels
met vasten trek gezet het grootsche plan
van het planetenchoor, dat kwam geloopt
op éénen evenaar, der lichten elk

che avanzava strisciando tra lo splendore senza pari
delle creature del cielo, attraverso le sale,
le vuote corti, che in una notte smorta
così immobili e così fisse stavano aperte
e spiegate, come se tutte stessero
sotto un'unica alta cupola, un tetto,
che fosse sollevato su una travatura sfavillante
di lampi di acciaio; poi le tenebre
macchie ruvide, dove la polvere del mondo
inizialmente era stata sparsa e galleggiava
in sordo arresto o già presa
da subitaneo deporsi a scosse
concorse e andò a fluire nella piega
di un alveo, che rapido si fece una forma tonda,
un vortice di seno, una cavità
in sé chiusa, una conca colma fino al bordo
e finalmente un grembo materno pieno,
le cui doglie trattenute, le cui costrizioni
e la cui grave tensione salirono, finché
la forsennata spinta, il furioso turbine
si fecero nascite, da dove scaturirono giovani
corpi splendenti, scintillanti, privati
di ogni veste, intatti,
giocosi e nudi e nuovi in questa sede.

Poi per la connessione ed il legame,
l'ineluttabile violenza che presto si abbatté
sul creato, laddove ogni forza
spendeva tutta la sua resistenza nella bilancia
con altri e prima il pieno fuoco
fu degli elementi, laddove in mezzo
la lotta incompiuta, il selvaggio
contorto abisso, l'agitazione furiosa
furono di soli rombanti, con lune
vicine in cerchio ed una luce azzurra
scivolò via dal loro viso e il loro muoversi
ritardava; ed attorno ci fu il segnare,
il battito tranquillo del polso e la luce singhiozzante
delle stelle erranti, che percorrevano,
tra vie tortuose e colorati sentieri,
il loro labirinto, in solitaria ed indisturbata
erranza; posto nei loro nodi sciolti
con tratto sicuro il disegno grandioso
del coro dei pianeti, che correva
su un unico filo, delle luci ognuna

in eigen sfeer gehangen; aan het uiterst
de tintelmist, de millioenen zwermen,
die uitgestort over het firmament
geslingerd lagen als een byssusluier,
een veege doek, een rag, waardoor bijwijlen
ruige kometen, spattend meteor-
gesteente stoof, dat daverend van vaart
uit blinde verten aankwam, langzaam werd,
vertraagde, kenterde om eigen kern,
uitschietend dan langs parallellen loop
ging boren door het bodemlooze, voort
door de verlorene aeonen stroomend,
een stout vertrek, een pralend schoon verlies.

En andere en andere verblijven
en werelden naar andren zin gezet
en allen het gedrag der onderdeelen,
de wenteling, de vlechting van hun loop,
en zwenken, kruisen en verward krioelen
gemakkelijk en met gelaten hand
besturend naar een smarteloos geboren,
uit eigen wezen voortgekomen wet.

En dan na al de pracht der myriaden,
de gouden bollen rollend door den laan
der sombere aether, al de oppertrots
van dit onvergelykelijke, na bevamen
van 's hemels gansche diepte en alom
bevonden onrust en verlaten zwoegen
en woestenij en barre ledigheid....
dan ging de ziel des ouden Pharaohs
zich gaarne wenden, zonderde zich af
en keerde zich tot het vertrouwdere, het ginds
beschenen oeverland, de vale zoom
der wildernis en wat daar opgericht,
de schemerende spits, waarop het licht
in schichten afbrak, en de glinsterwanden,
waar het geaatst als op een strak metaal
versplinterd schitterde, de zijden zuiver
afgepolijst en effen blank geslepen
de driehoekvlakken met hun hemelglans,
die was gevloten alle naden over,
vier flanken afgaand, machtig neergezet
op zware basis en aan hunnen kant
en samenkomst wijdstandig uitgespalkt

appesa nella propria sfera; sul punto estremo
la nebbia che risuona, gli sciami a milioni,
che sparsi sopra il firmamento
stavano ad oscillare come un velo di bisso,
un lino smorto, una ragnatela, attraverso cui a tratti
ispide comete, fuoco che schizzava una pietra
meteora, che tremando per la corsa
giungeva da cieche lontananze, si faceva tarda,
rallentava, si avvolgeva attorno al proprio centro,
schizzando poi lungo parallele in fuga
andava a forare ciò che è senza fondo, continuando
a scorrere attraverso le ere perse,
una partenza fiera, una splendente, bella perdita.

Ed altri ed altri soggiorni
e mondi disposti secondo altro senso
e per tutti il comportamento delle parti,
la rotazione, l'intreccio della loro corsa,
e il volgersi, l'incrociarsi ed il brulicare confuso
che facilmente e con mano arresa
conduceva ad una nascita indolore,
per una legge venuta fuori dal suo stesso essere.

E poi dopo tutto lo splendore delle miriadi,
le sfere d'oro rotolanti per la via
dello scuro etere, tutta la somma fierezza
di quell'incomparabile, dopo la comprensione
dell'intera profondità del cielo e tutto intorno la
constatata irrequietezza e l'ansimare arreso
e la desolazione e la nuda vacuità...
poi andava l'anima del vecchio Faraone
a voltarsi volentieri, si distaccava
e tornava alla più fidata, rischiarata
riva là, al margine sbiadito
del deserto selvaggio, e a quanto era lì innalzato,
la punta nella penombra, su cui la luce
si frangeva in schegge, e le scintillanti pareti,
dove riflessa come su metallo teso
brillava frantumata, i puri lati
politi e pari, nudi, levigati
i piani triangolari col loro celeste fulgore,
che era straripato sopra ogni sutura,
disceso per i quattro fianchi, potentemente poggiati
su grave base e dalle parti
e nel punto di unione largamente spaccati

de rechte ribben, scherp en schartenloos;
gestalte, zoo bezonnen en doordacht,
van zulk een eendracht en een samenhang
en innerlijk verband, of zij ontstond
uit ééne oorzaak, dat zij leek ontsprongen
uit ééne spanning, die het al bedong,
dat het daar veilig op de vlakke zat
als een kristal, een zout, dat afgezet
op dezen bodem werd en grijs gestolten
zijn overoud figuur verhief, zijn bouw
uit 's werelds voortijd van tesaamgeschoten
bundels om hunnen pool als eerst begin
van zoekende eenheid en afzondering,
levende vorm, die ongeschonden toonde
zijn heldren tempel en zijn onontsloten
binnenste woon en geheimzinnigheid.

Zoo dit groot monument, dit uitgekozen
koninklijk gloriestuk en pronkkleinood,
de rijke rotsklomp, kantig en behouwen
als een gekloofd juweel, de bergkolos,
die droomende onder het marmerpantser
de leden rekt, de torenstapeling
van duizenden op duizenden getild
door honderdduizenden, getuigenis
van onbedwongen almacht uitgevierd
tot zwijmelhoogte, van een fel bewind,
dat zijn vermeten en zijn netten wierp
over de nameloozen, den verloren
tot ondergang gedoemden drom, gebukt
over hun donkre moeite en zweet, het hoofd
zuchtend en trillende het harde pogen
in handen en gerei, tesaamgeschoold
tot hunnen taak den bange en als lood
lag doodelijk op de bekommerden
de doffe wil, het onverwrikt gebod
van den ver tronende, meedogenlooze,
van hem, den eigenzinnigen despoot.

En langzaam en met rustige voldoening
en koele rijkdom van tevredenheid
toeft hier de grijze sobere, beschouwt
de nauwgesloten voegen, onderzoekt
de richtigheid van stand der plinten, waart
over het kostbaar glanzen heen en keurt

gli spigoli dritti, duri e non scalfiti;
una mole, così pesata e meditata,
di tanta unione e connessione
ed interiore nesso, come se nascesse
da un'unica origine, da sembrare scaturita
da un'unica tensione, che garantiva già
che stava lì sicura sulla pianura
come un cristallo, un sale, che era stata
deposta su questo suolo e grigia rappresa
la sua vecchissima figura innalzava, la sua costruzione
dai primi tempi del mondo di fasci
assemblati attorno al loro centro in quanto primo inizio
di unità che cerca e di separazione,
forma viva, che inviolata mostrava
il suo puro tempio e la sua non dischiusa
più interna abitazione e segretezza.

Così questo grande monumento, questo pezzo
eletto di gloria regale e gemma fastosa,
il ricco masso di roccia, spigoloso e scolpito
come un gioiello ritagliato, colosso e montagna,
che sognando sotto la corazza di marmo
le membra tende, catasta e torre,
di migliaia su migliaia innalzata
da centinaia di migliaia, testimonianza
dell'indomita onnipotenza spiegata
ad altezza che inebria, di un potere violento,
che buttava le sue temerarietà e le sue reti
sopra gli anonimi, sulla persa
folla destinata alla distruzione, chinati
sopra il loro scuro stento e sudore, la testa
che sospira e il forte sforzo che trema
di mani e utensili, radunati
per il loro compito i paurosi e come piombo
stava mortale sugli inquieti
la sorda volontà, l'irremovibile comando
di quello che troneggia nel lontano, impietoso,
di lui, dell'ostinato despota.

E lentamente e con calma soddisfazione
e fredda opulenza di contentezza
si sofferma qui, grigio, austero, contempla
le giunture aderenti, esamina
la precisione della posizione degli zoccoli, spazia
per lo sfarzo pregiato e saggia

den dichten steen, de donzen korreling
onder het glazig spiegelvlak en koestert
dit welverzorgde; dan de sluitsteen langs,
den gang der grove blokken, de gewelven
gedakt met scherp nok, de galerijen,
den doolweg, de versperringen voorbij
sluipt hij al mijmerend en naar de grafzaal
is nu zijn trachten, naar de sarcophaag,
den loggen stander met den diepen schoot,
de rijke doodswieg, zonder breuk gehold
in purperiaspis, dan het zwart gevlamd,
geel cederhout, de kostelijke strooken
van de lavendelzwachtels en ten slot
de vorstelijke mummie; om de ranke,
gestrekte leden en den zuivren schoot
glanzend en zwart de pezen, overstrooid
met kamfer, gaaf en onverdord de huid
en der gewrichten knoop, het hooge hoofd
gemaskerd onder goudblad, dat gedeukt
en dungeplet ligt op het ongeslonken
stoute profiel; om stroeve vingeren
een groen juweel, vier diepe bloedrobijnen
zijn fonkelende.

Aan den wand rondom
een stomme schare, wachtende onderdanen,
dralende grooten van het hof, een haag,
een arenveld van rijzende gestalten,
norsche figuren, donker opgestoken
uit wisseling van lijfgoed, zilvertvloeiend
kabbelend linnen of de strakke vlag
van ongekrookt katoen, dat witverblindend
en prachtig afwoei van den sombren gloed
der lichamen of broederlijk gevoelde,
zoele beschutting van omhullende
ruime gepluisde mantels; na elkaar
in slanken gang en lenig aangetreden
als herten in het bosch de trantelstoet
der bloote voeten, de gestulpte teenen,
de enkels en hun cirkeling; ten hoofde
en voor het zijdelingsche aangezicht
het heilig letterschrift, de oudgevormde
begroetingen, het statig woordental
der machtsverkondigingen, opgesomd
in vroom zich zelf herhalen, het uitvoerig
lofspreken en de stamelende reeks
van rijke namen en verheven roem
des godenzoons. – Ook deze schildering

la pietra chiusa, la grana lanuginosa
sotto la superficie vitrea che fa specchio, ed accarezza
tanta cura e ordine; poi lungo la chiave di volta,
il corridoio dei blocchi rozzi, le volte
coperte dal culmine acuto, le gallerie,
il labirinto, oltre gli sbarramenti
striscia sognante e verso la sala della tomba
è ora il suo sforzo, verso il sarcofago,
il sostegno pesante dal profondo grembo,
la ricca culla della morte, scavata senza frattura
in diaspro di porpora, poi nero, bruciato,
il legno di cedro giallo, le bende preziose
delle fasce di lavanda ed infine
la principesca mummia, attorno alle snelle,
distese membra ed al puro grembo
splendenti e neri i tendini, cosparsi
di canfora, intatti e non seccati la pelle
ed il nodo delle giunture, la testa alta
sotto la maschera del foglio d'oro, che schiacciata
ed appiattita è sopra l'intatto
fiero profilo; attorno alle dita rigide
un gioiello verde, quattro profondi rubini di sangue
stanno a brillare.

Sulla parete intorno
una folla muta, sudditi che aspettano,
grandi della corte che indugiano, una siepe,
un campo di spighe di stature che si ergono,
dure figure, che si stagliano oscure
sulla successione delle vesti, lo scorrere argenteo
del lino che ondeggia o sul golfo teso
di cotone non sgualcito, che accecando per il bianco
e splendido spirava dal fosco ardore
dei corpi o, fraternamente sentita,
dalla dolce protezione di avvolgenti
larghi, sfilacciati mantelli; dopo che ognuno
sciolto e con passo snello si fu messo in fila
come cervi nel bosco, il lento corteo
dei piedi nudi, le dita incurvate,
le caviglie ed il loro cerchio; sul capo
e davanti al viso tenuto obliquo
i caratteri sacri, le antiche
forme di saluto, l'imponente numero di parole
dei segni del potere, sommate
nel fiero ripetersi, il disteso
elogio e la serie balbettante
dei ricchi nomi e dell'elevata fama
del figlio degli dèi. – Anche questa descrizione

volgt nu de oude, vestigt zijnen zin
op haar bestand en laat zijn aandacht delen
allengs; hij is geboeid door de symbolen
van het voormalige en hij hangt er in.

segue ora il vecchio, fissa il suo senso
sulla resistenza di questa e lascia la sua attenzione errare
man mano; egli è avvinto dai simboli
del passato e ad essi attaccato dentro vi riposa.

Una classicità inquieta, un'altezza che precipita

Il lato di questa che è quadrata è dappertutto di otto pletri [ottocento piedi] e l'altezza è uguale, di una pietra polita e assemblata il meglio possibile; nessuna delle pietre è inferiore a trenta piedi...': può succedere a un professore di sognare. A Jan Hendrik Leopold (1865-1925), professore di greco e latino all'"Erasmiaans Gymnasium" di Rotterdam, non bastò spiegare e tradurre ai suoi studenti la descrizione di Erodoto della Grande Piramide nel Libro Secondo delle *Storie*.

La suggestione del quasi impenetrabile (a cominciare dall'esergo latino dell'autore: "...et inexpugnabile seclum", '...e l'inespugnabile secolo', o 'mondo') *Cheops*, del 1914, è sempre stata forte. Decine e decine sono stati i commenti e le interpretazioni di questa narrazione apparentemente lineare: il faraone (o la sua anima) vola per l'etere e i pianeti insieme agli altri faraoni e potenti che formano un corteo guidato da Maestri irraggiungibili; il fantastico viaggio si muta in un crescente rimpianto per il ruolo del faraone sulla terra emblematizzato e materializzato nella sua tomba: a questa decide di fare ritorno. Quelli che hanno visto in *Cheope* la realizzazione cristallina di un sogno artistico totale, la costruzione di un oggetto artistico perfetto, e quelli che lo hanno letto come la dichiarazione amara di una solitudine subita, di una impossibilità a comunicare, non hanno forse detto cose diverse. "Un amante della solitudine" ebbe a definire l'autore il poeta fiammingo Karel van de Woestijne, un poco più giovane. Studioso di Spinoza, dello stoicismo (editore per la Oxford di Marco Aurelio) e dell'epicureismo, traduttore dal latino e dal greco, traduttore (ma da lingue occidentali) o meglio imitatore della poesia araba, scrittore appartato e mallarmeano: "Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change"... E forse, mallarmeamente, ogni volta che leggiamo il poemetto, torna Cheope a percorrere i cieli e a fare ritorno alla sua tomba.

Leopold non cercò mai il successo, pubblicò di rado e spesso in sedi appartate. Soltanto alla fine della sua vita capirono il valore della sua scrittura e in particolare di *Cheope*: opera di una classicità inquieta, con un verso maestoso e continuamente rotto, nutrito di immagini che si fissano e si accavallano, con una voce sicura ma con una sintassi sfuggente (la prima frase, lunga 20 versi, ha un soggetto ma non un verbo...), serena, orgogliosa e disperata. Un'altezza che precipita.

Queste le principali opere poetiche (escluse le edizioni private) di Leopold: *Verzen* ('Versi', Rotterdam 1913), *Cheops* ('Cheope', 's-Gravenhage 1916), Oostersch. *Verzen naar Perzische en Arabische dichters* ('Orientali. Versi da poeti persiani e arabi', 's-Gravenhage 1922). Rispetto all'edizione critica di A.L. Sötemann e H.T.M. van Vliet (J.H. Leopold, *Gedichten I*, Deel 1, Teksten, Koninklijke Nederlandse Akademie voor Wetenschappen, Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, Amsterdam 1983) abbiamo inoltre ripristinato i quattro puntini della 1ª edizione nel motto latino.

Abbiamo consultato la traduzione inglese di Herbert J.C. Grierson (in *In deze weidsche vlucht de Koning Leopold. Teksten omtrent Cheops van J.H. Leopold*, a cura di D. Kroon, bzztôh, 's-Gravenhage 1983; la 1ª versione risale al 1947) e quella, pure in inglese e utilissima, di Christine D'haen e Paul Claes (*Cheops*, De Regulierenpers, Amsterdam 1985).

Ringrazio Hans Vandevoorde, che mi ha sostenuto in questo lavoro e aiutato nell'interpretazione di molti luoghi. Ringrazio Martien J.G. de Jong, noto specialista dell'autore, per avermi concesso di prendere conoscenza della sua traduzione, dattiloscritta, in lingua francese del poemetto.

Dubravko Pušek

Erbario

Stanno altrove quelle pietre, altrove le increspature, i luoghi nei quali eravamo profondamente vicini a noi stessi e, nel contempo, lontani dal mondo. Anche l'indisturbato incrisalidarsi del blu, un tempo tutt'uno col grigio. Ora siamo viaggiatori temerari, ma la nebbia ancora ci costringe al suolo. Nessuno che possa presagire le infossature che rechiamo in noi. Solo il pulviscolo conosce il nostro anelito all'ampiezza del mare e della notte infinita, nella quale restiamo abusivi: solo per essa siamo desiderio e compatimento.

Altrove gli orizzonti dove eravamo propensi allo sguardo e al trasalimento. Di questi sono rimasti solo alcuni petali, ma anch'essi si sono fatti pietra.

*

Della vita di una lunaria si sa poco. Rapidamente nasce e muore. In quel tempo smargina il porpora, il chiarore portato dal setto delle silique. Nello stesso istante pensiamo che le cose siano finalmente messe in modo da poter capire la loro compiutezza e la loro forza.

Strane e incomprensibili: stanno così e sentono l'ombra delle labbra che giungono con il giorno remoto.

Inconoscibili come tutto, del resto.

*

Non c'è paradiso; è l'età dell'ansia. La differenza è nello zampettare della starna, nella trasmigrazione delle stelle, nell'addensarsi del pulviscolo. Da ognuno il fluttuare del sangue, talvolta un più rumoroso ondeggiare.

L'addensarsi dell'insensato, la via maestra verso il centro della terra.

*

Così ci avvolge un tempo nuovo. Fuori da noi muoiono spogli gli alberi. Attraversiamo il silenzio fra le acque. Il gorgoglio è qui come prima della morte, il volo e la caduta sono ugualmente utili. Creati per una doppia esperienza. Le mani carezzano la carne e i capelli. La vanga scompiglia la terra; essa la attira irresistibilmente.

*

Pian piano l'attesa s'impoverirà del tuo corpo, la perdita abiterà la tua anima e non avrai più bisogno di niente. Sarai completamente estraneo da questo mondo, la luce oscurata accennerà la tua ombra e, quando ne farai parte, un petalo di chelidonia sfiorerà la tua mano assuefatta a eventi mortali.

Respirerai e ascolterai il dialogo delle erbe che per te, finora, hanno significato poco o niente.

Sei qui, finalmente rassegnato come loro e finalmente loro. La tua anima si fonde con la loro anima, i tuoi occhi guardano attraverso i loro occhi. Solo la loro cavità presagirà il lamento della tua ombra che si sfilaccia.

*

L'inquietudine ti ha tenuto sveglio tutta la notte.

Quello strano sogno di aspraggine ottobrino e il ricordo virulento delle erbe cariche di colori vendicativi.

I margini dell'aspraggine si perdono nella nebbia, la loro ombra svanisce. Tutto si orna del suo giallo nel silenzio paglierino. E tutto si ritrae nell'anima assuefatta al fuoco.

*

Da tempo sei confuso davanti alla moltitudine di erbe: una foglia strettamente ovale, singoli capolini all'estremità dello stelo, fiori linguati ed ermafroditi, cinque petali riuniti in una lingua gialla, rossiccia sul lato esterno.

Tutto sarà riordinato dal verde. Un verde sfavillante che precipiterà nel loro cuore, la linfa resa rapida. Non l'abbiamo mai capito. Ma non si può capire niente, finché il sospiro mortale si stende su tutto e finché il margine non s'è ancora svelato. Siamo mortali, promessi al nostro silenzio, alla parola consunta che si cela ovunque. Eppure liberi di svariare nel verde, di avvicinarci all'immagine realizzabile...

*

Ali e ali, e petali, cresceranno sul tuo cuore che precipita nelle profondità della terra, sconfinata fino all'estremità del tuo sangue abbagliato. Nel silenzio presagirai la loro ombra, le loro orme possenti nella polvere, il movimento del corpo quietato nell'acqua inquieta.

I sentieri ti condurranno nelle verdi distese dove scorre nitido un ruscello, negli orti con il terriccio smosso e in questo candore trasfigurante sfuggito totalmente nell'ombra.

*

Velenosa strepe la terra tra le tue dita: ti toccherà il destino delle radici, la corsa sotterranea dalla nascita fino all'annuncio della notte.

Sei troppo inquieto e già ti raggiunge la resina rimarginando ferite da tempo aperte.

Ma ogni equilibrio è infruttuoso, il polline morto crea raccapriccio, la fiamma spenta espelle il silenzio. La notte accorre e la cecità mostra il suo colore.

*

Dalle sponde di questo lago appartato si scorgono i riverberi delle onde e delle erbe acquatiche. Frappongono margini di frammentate albe alla realtà che qui è possibile cogliere: sono piccoli riverberi, ma preziosi.

Ogni notte, quando tutto è pervaso dalla stessa canzone, si possono notare certi segnali strani: l'albero, sul quale furtivamente si sovrappone una pallida luce, o la pietra che non presagisce l'incarnarsi del muschio scintillante. O pietra che rifiuta di presagire vicinanze.

*

Nuovamente adocchiato, avvolto nell'avvincente meraviglia dei toni, ricoperto dall'infinito delle piogge azzurre, nel percorrere terre abbandonate e offese. È un ritorno a storie dimenticate, un cenno ai propri morti.

Là, dove con l'orma s'incide il terriccio, là forse esiste qualcuno che dall'alto, con una moltitudine di orme lievi, ripete lo stesso movimento. Là ci si potrebbe semplicemente sdraiare, avvolgere la testa tra le mani e rimanere incantati dall'aria gentile. Dovesse venire la voglia, si potrebbe scendere al rigagnolo, gettare la canna e eludere ogni sorta di pesci. E quando il vento cessa di flettere gli arbusti a destra e a sinistra, si potrebbe tornare in segreto nella quiete del crepuscolo, protetti dai colli ombrosi e totalmente intatti.

Nota biobibliografica

Nato a Zagabria nel 1956, da quarant'anni Dubravko Pušek vive a Lugano, dove lavora per i servizi culturali della Radiotelevisione svizzera di lingua italiana. Poeta «della distanza e dell'inepartenza», Dubravko Pušek ha esordito nel '75 con la raccolta *Arpa serafica*. Tra i suoi libri in versi ricordiamo: *Carni trasparenti* (1980), *Le stanze dei morti* (1986), *Pietra di labbra* (1988), *Effetto Raman* (2001). Importanti sono l'opera di traduttore, soprattutto di poeti croati come Nikola Šop, Tonči Petrasov Marović, Kruno Quien, e il lavoro di editore: sue sono la collana di poesia "Laghi di Plitvice" e la rivista *Viola*.

ULTIME USCITE DI POESIA E SAGGISTICA

FORIAT

Collana di poesia diretta da Mauro Ferrari, Stefano Guglielmin e Massimo Marasso

14. Massimo Sannelli, *L'aria. Poesie 1993-2006*, pp. 176, € 16,00 ISBN 978-88-96020-24-1
15. Alberto Toni, *Mare di dentro*, pp. 56, € 8,50 ISBN 978-88-96020-25-8
16. Alberto Cippi, *Poesie 1973-2006, a cura di Mauro Ferrari*, pp. 312, € 20,00 ISBN 978-88-96020-31-9
17. Cristina Annino, *Magnificat. Poesie 1969-2009*, a cura di Luca Benassi, nota critica di Stefano Guglielmin, pp. 200, € 18,00 ISBN 978-88-96020-34-0
18. Tolmino Baldassari, *L'ombra dei discorsi. Antologia 1975-2009*, a cura di Gianfranco Lauretano, pp. 144, € 16,00 ISBN 978-88-960209-46-3
19. Remigio Bertolino, *Versi scelti 1976-2009*, a cura e con un saggio di Giorgio Bárberi Squarotti, pp. 200, € 16,00 ISBN 978-88-96020-59-3

PASSI

Collana di poesia e narrativa

diretta da Luca Benassi, Enrico Marià, Ivano Mugnaini ed Emanuele Spano (Un. Padova)

30. Luciano Neri, *Lettere nomadi*, pp. 112, € 12,00 ISBN 978-88-96020-60-9
31. Francesco Dalessandro, *Aprile degli anni*, pp. 88, € 11,00 ISBN 978-88-96020-61-6
32. Silvia Zoico, *Famelica farfalla*, pp. 48, € 8,00 ISBN 978-88-96020-62-3
33. Enrico Marià, *Fino a qui*. Prefazione di Luca Ariano, pp. 80, € 10,00 ISBN 978-88-96020-67-8
34. Nerina Garofalo, *La circoncisione delle parole*, pp. 120, € 12,00 (II edizione) ISBN 978-88-96020-68-5

AltreScritture

Testi scelti da Mauro Ferrari

16. Gianni Pizzolari, *La montagna nel mare*, pp. 112, € 12,00 ISBN 978-88-96020-75-3
17. Thomas Guarino, *sms nelle notti insonni*, pp. 64, € 9,00 ISBN 978-88-96020-81-4
18. Luigi Cannone, *Le cose come sono*, pp. 72, € 10,00 ISBN 978-88-96020-82-1
20. Luca Bragaja, *La strada che sale. Poesie e prose*, pp. 72, € 9,50 ISBN 978-88-96020-87-6
21. Gianfranco Isetta, *Tutte le poesie*, pp. 176, € 16,00. Nota critica di Luca Benassi ISBN 978-88-96020-88-3 (giugno)
22. Alessandro Castagna, *Chiaroscuro*, Pref. di Stefano Maldini, pp. 72, € 9,50 ISBN 978-88-96020-91-3 (giugno)
23. Fabio De Santis, *L'eredità silenzioso*, pp. 96, € 11,00 ISBN 978-88-96020-93-7 (ottobre)

CRINALI

Collana di saggistica diretta da Alessandro Carrera, Un. Houston (Texas)

1. Mauro Ferrari, *Civiltà della poesia*, pp. 176, € 16,00 ISBN 978-88-96020-08-1
2. Massimo Morasso, *La furia per la parola nella poesia tedesca degli ultimi due secoli*, pp. 96, € 11,00 ISBN 978-88-96020-16-6
3. Salvatore Ritrovato, *La differenza della poesia*, pp. 96, € 11,00 ISBN 978-88-96020-36-4
4. Robin Pickering-Iazzi, *Donne in terza pagina. Racconti di scrittrici italiane 1925-1942*, pp. 144, € 14,00 ISBN 978-88-960209-51-7
5. Marco Merlin, *Oltre il varco. Occasioni luziane*, pp. 200, € 18,00 ISBN 978-88-960209-83-8
6. Giovanna Summerfield (a cura di), *Le siciliane: così sono se vi pare*, pp. 160, € 15,00 ISBN 978-88-96020-84-5

Il Cantiere

Collana di materiali letterari

6. A.A.V.V., *Antologia dei poeti puntoacapo*, pp. 152, € 15,00 ISBN 978-88-960209-50-0
7. A.A.V.V., *Tredici cadenze. Giovani poeti in Pavia*, Prefazione di Gianfranca Lavezzi, pp. 128, € 12,00 (dicembre) ISBN 978-88-96020-77-7

ANNO 2011
Stampato per conto di *puntoacapo* Editrice
PRESSO UNIVERSALBOOK SRL
Via Botticelli 22, Rende (CS)