

Come comunicato e riportato nella versione cartacea di PUNTO 2015, quest'anno abbiamo deciso di operare una forte selezione nella scelta dei titoli da presentare nella sezione introduttiva del cartaceo, che si apre appunto con una poesia estratta da ciascuno dei circa trenta *Libri dell'anno* scelti.

Sappiamo bene come il compito di mappare tutto il pubblicato sia estremamente difficile, e quindi cerchiamo con la massima apertura e indipendenza di tener conto dei volumi che per vari motivi ci sfuggono, non fosse altro che per ragioni temporali, visto che l'Almanacco si chiude a novembre.

La possibilità di una sottovalutazione (o sopravvalutazione) critica è concreto, ma ci pare che il compito della critica, specie oggi, debba essere appunto quello di assumersi delle responsabilità. Umilmente, con equilibrio e onestà.

Qui di seguito, come avvio di un work-in progress che vedrà ulteriori aggiornamenti, sono ospitate le prime recensioni – che tengono conto non solo delle scelte operate sul cartaceo (che pure saranno recensite con attenzione) ma anche di ulteriori segnalazioni che riceviamo dai numerosi collaboratori.

Massimo BONDIOLI, *La chimica del mare*. Prefazione di Ivan Fedeli, puntoacapo Editrice, Pasturana 2014

Raramente un titolo è stato meno indicativo del contenuto; perché il libro di Massimo Bondioli, pubblicato quattro anni dopo il bell'esordio maturo di *Sotto il segno del taglio* è un libro di pianura, e quindi rimanda per più versi all'ambiente poetico di Umberto Bellintani – ma aggiungerei dell'ultimo Alberto Cippi. Non rende però giustizia al libro né tantomeno al poeta – che a 55 anni ha pubblicato solo due libri – insistere troppo sul pedale delle somiglianze. Questa raccolta presenta una ambientazione, o piuttosto un catalogo di cose e situazioni, che rimandano al luogo natale del poeta, al suo paesaggio, alla sua vita e al tempo, soprattutto quello memoriale. E lo fa, come giustamente annota Ivan Fedeli nella Prefazione, tramite una «percezione diretta della realtà, sia nella sua frammentazione in atti, sia nel filtro del ricordo». Bondioli è poeta della microscopia, dell'attenzione al dettaglio, forse delle piccole cose, ma non del minimalismo. Una differenza sostanziale, perché il suo sguardo coglie il particolare che può passare inosservato, ma che – lavorando prima per sommatoria e poi per intuizione – riesce a ricostruire quella che io chiamo una visione, cioè uno sguardo dotato di scopo e di senso.

Il libro è costituito da 7 sezioni, di cui la prima funge da incipit; ma le sezioni portanti sono *Statale 10*, *L'isola* e *La chimica del mare*, equilibrate quanto a sviluppi, anche se poi è nella sensibilità del poeta, certamente, vedere collegamenti e specificità che speso sono attive nella costruzione del libro, e appunto della visione. La prima sezione, *Persistenza*, dopo l'apertura bellintaniana, è giocata sul ricordo; che sarà chiaramente elegiaco, ma con toni diversi da Bellintani: laddove il primo è intensamente personale e parla in prima persona, quasi a colloquio, Bondioli parla in un sottovoce che sa più di monologo, di riflessione personale. Bondioli è più concentrato a dare un'immagine, a cogliere con sguardo esatto la realtà delle cose. *Statale 10* ha per perno l'omonima strada statale «come una lama / o un filo di sutura» che, come un ponte o una soglia, separa ma anche collega, unisce, cuce storie e tempi, se gli uomini lo vogliono.

Il compito che si pone Bondioli è afferrare e rendere l'essenza di questo paesaggio, a partire dai ricordi personali, con un equilibrio davvero perfetto. Laddove la pianura è spazio aperto, territorio senza mappa che non offre riferimenti, la strada offre una linearità, dà ordine allo spazio ma soprattutto al tempo. Bondioli non è poeta del fiume, altra differenza importante rispetto a Bellintani, ma come il fiume di Bellintani la strada risveglia (protegge forse) le memorie personali che si fanno quasi storia. Mentre il fiume è natura, la strada è però cultura: gli sgarci che il libro ci propone sono umani, cronachistici, persino aneddotici (*Jair*) o fotografici (il calzolaio neppure nominato ma convocato sulla pagina a p. 30).

La dimensione memoriale continua nella sezione *L'isola*, giocata sul tempo imperfetto del ricordo, con tocchi lievissimi che fanno pensare a un acquerello: è la

dimensione naturale del primo che permette toni più forti, tinte più accese, accenti più netti proprio quanto a voce poetica, cioè l'essenza ultima che fa un poeta, lo distingue. Quella di Bondioli è una poesia di silenzi: vi sono 3 occorrenze per "silenzi" a p. 36, 37, 41, più un "silenzi" a p. 38: come si vede tutte concentrate in questa sezione; ed è anche una poesia di pianissimi sbarbariani, di solitudini contemplative, di ricordi *svaniti* (p. 45, 46, 47) di fronte al premere del mondo. È nel finale che troviamo – nella poesia che contiene il verso finale da cui è tratto il titolo – il succo del libro: gli eventi sono "Un'ombra di polvere" (lemma già incontrato a p. 12 e 16) e tutto è "effimero" come un "minuscolo cristallo di sale" che però concorre a definire il mare stesso. Un atomo, un fotogramma, un dettaglio che fa il paesaggio (concreto e immaginario, personale e collettivo, geografico e storico). Troviamo ancora, come asse portante, il tema memoriale: *Rimembranze* (p. 63) è davvero una grandissima poesia, magari in quel pianissimo che è la voce di Bondioli, ma che ha una sua ferma forza proprio data dal tono dichiarativo: espone, dice con chiarezza. Inoltre, è costruita con grande consapevolezza: ripropone sottilmente quello che è un po' il tema chiave del libro, e sottolinea un legame profondo tramite lo specifico della poesia, quella rima "pesante" (e "pensante") fra *macello* e *sacello* che non connette soltanto due eventi – gli alberi del viale in ricordo dei morti della prima guerra e il macello della seconda; perché quella rima, grattando un po', collega anche due ambiti stilistici ben distinti, uno concreto nella sua brutalità (macello) e uno alto-retorico (sacello) che appare appunto per *questo fuori luogo*. (Mauro Ferrari)

Nicola BULTRINI, *La specie dominante*, con prefazione di Franco Loi, Nino Aragno Editore, Torino, 2014

«Nel novembre del sessantacinque / dopo mesi e ventiquattro / ore d'attesa, sono nato». Quello di Nicola Bultrini (classe 1965) non è un esordio ma un atteso ritorno. «Eppure mi mancate tutti immensamente. / Ed è in queste zone franche che si riassume / l'amore. Non quello solenne delle promesse / ma l'altro, compiuto nelle attese». Ritorno in versi dopo le precedenti raccolte poetiche *La coda dell'occhio* (Marietti, 2011), *I fatti salienti* (Nordpress, 2007) e *Occidente della sera* (n. VIII Quaderno Italiano di Poesia Contemporanea, 2004). Poeta tra i più interessanti della sua generazione, civitanovese di nascita e romano d'adozione, ritorna sulla scena letteraria con le poesie de *La specie dominante*. Il gigantismo bultriniano manifesto già nell'incipit «Mentre agli uomini tremano / le vene ai polsi, noi giganti / continuiamo a camminare...» non deve essere letto come precisa e celere ammissione di dichiarata superiorità del poeta vate sugli uomini tutti. Un gigantismo semmai inscritto nella più magistrale poetica dell'umiltà. Esplicitata l'intenzione-scelta di un "sermo humilis" volto a concretizzarsi nella dimensione più strettamente umana: «Guarda quant'è grande / il

mio corpo / quanta carne e sangue / è un peccato tenerlo tutto insieme / occupare lo spazio / vorrei farlo a pezzi / e regalarlo». Un dono agli uomini nel segno dell'oblatività. Il poeta infatti decide sin dalle prime battute di coinvolgere il lettore creando un incessante e perenne dialogo all'interno del quale il distanziante tu diviene un più conciliante noi: «Noi siamo il nodo al pettine / e in questa lontananza non resta che pregare». Una preghiera che si fa speranza: «Non so per quanto ancora, ma vivo / la speranza covata per l'infanzia».

Una pascoliana fanciullezza («Hai ragione, i bambini nascono / nel bene») nello sguardo del poeta Bultrini che cerca le cose del mondo e nel mondo per nominarle nuovamente nella celebrazione di una vita che è a tratti una festa, un leopardiano sabato del villaggio: «Ci sarà la fiera in fondo al viale / un'euforia di festa, un calpestio, / bambini non correte, attenti al carro». Lo scorrere dei giorni segue due linee temporali: il passato sofferto e il presente incerto. Da un lato dunque la rievocazione di luoghi umanizzati («C'è sempre nei gesti un pensiero / che arriva da lontano»), dall'altro la sfida ad affrontare un quotidiano ridotto all'osso dell'ideologia, mutilato di una fede-spiritualità salvifica («e si procede per tentativi, strappi di motore / per imparare a vivere un'ampia prospettiva»).

Lo sperimentalismo linguistico invece è tutto giocato sul potere evocativo della parola, ungarettianamente parlando. Quello che più interessa al poeta non è tanto ricercare il significante nascosto quanto la molteplicità di significati celati nel buio del nostro montaliano male di vivere: «la notte ha sapore d'acqua amara». La semplice e non semplicistica immediatezza del verbo, peculiare nella sua opera omnia, è insieme cifra stilistica e possibilità di dialogo con il lettore. «Sembra una lingua straniera / negli accenti e le vocali a strappi. / Ma suona familiare, forse per l'aria / i rumori profumati».

Immagini serene viste o immaginate in un quadretto di umana convivialità. Nicola Bultrini ci consegna in queste pagine la sua proposta di realtà viva e vissuta con una speranza umanamente poetica. E noi, umanamente lettori, «Se rallenta la pioggia possiamo uscire». (*Annamaria Piccigallo*)

Luigi CANNILLO, *Galleria del vento*, La Vita Felice, Milano, 2014

Nel testo d'apertura che dà il titolo all'intera silloge, *Galleria del vento*, collocato all'esterno delle quattro sezioni (*L'ordine della madre*, *12 segni*, *Il rovescio del corpo* e *Berliner*), Luigi Cannillo si sottopone a un esperimento, descritto come un incidente automobilistico; in questo senso, si tratta di un vero e proprio crash test (o), perché attraverso la scrittura l'autore mette alla prova la tenuta del suo "io" nel momento dello scontro frontale contro la realtà; all'interno della galleria del vento l'io si frantuma in atomi di ricordi, sottoposti alla forza del vento fortissimo e proiettati all'indietro nello spazio e nel tempo, mentre gli oggetti e le cose,

reggendosi solo sulla memoria, oscillano allo stesso livello dell'io azzerando la sovraesposizione del soggetto e democratizzando le sequenze dei ricordi. La galleria del vento è dunque (usando un termine informatico) una *macchina virtuale* all'interno della quale il soggetto simula gli effetti destabilizzanti di un'accelerazione esistenziale che va incontro alla «potenza del vuoto». L'io-Cannillo misura così i dati, i ricordi, la tenuta del proprio io (si auto-analizza) nel momento dell'esperienza estrema (che coincide con la morte della madre).

Galleria del vento è un test(o) elegantemente antilirico: i versi non si stabilizzano mai su sonorità e immagini eccessivamente liriche; tuttavia, è un test(o) che tende (per volontà dell'autore) a non interrompere completamente l'atmosfera lirica e che, a livello ritmico, non vuole frantumare definitivamente la misura tradizionale dell'endecasillabo, verso prevalente all'interno dell'intera silloge – infatti, già in questo test(o) d'apertura gli endecasillabi canonici, con ictus di 4^a o 6^a, sono 6 su tredici versi complessivi; e (a conferma della tenuta sostanziale dell'endecasillabo) solo due “segmentazioni” ritmiche superano la misura limite delle undici sillabe.

Nella silloge *Galleria del vento* i temi portanti e trasversali sono quelli della *natura residuale* (quel che resta della realtà), del *vento* (Cannillo vuole connotare la galleria del vento scientificamente, dice) e del *vuoto* (interpretabile anche in chiave psicologica, «Dobbiamo andare, vieni, / ci ha fatto strada e stende / una notte senza mattino / Così il tempo che ci seguiva innocuo / accelera e sorpassa verso il vuoto»): la realtà esterna è rappresentata sempre attraverso dei residui della natura (o oggetti domestici che «anticipano il lutto» all'interno della sezione di “snodo” *L'ordine della madre*); il vento che, tra le mura di casa, non è che «l'elica del cucchiaino immobile», è sempre presente; infine, ora che la madre è assente, in quel vuoto causato dall'assenza, Cannillo-figlio fa i conti con il proprio passato (l'ultima sezione si intitola *Berliner* ed è indicazione esplicita di una *Heimat* culturale); è un'esperienza estrema nella quale viene misurata anche la tenuta del proprio corpo (nella sezione *Il rovescio del corpo*) durante l'accelerazione prodotta nel corso dell'esperimento test(o).

Che ci sia, nell'intera silloge *Galleria del vento*, un tentativo di *calcolare* la valenza emotiva (sentimentale, se vogliamo) dell'esperienza è evidente infine anche dalla presenza della sezione i *12 segni*; i simboli zodiacali sono anch'essi delle formule di una legge generale («un segno che governi imparziale») in un universo frantumato e senza costanti, sintetizzato in maniera intrigante nella galleria del vento, nel quale (reggendosi su un semplice articolo indeterminativo) «un capitano naviga il destino». (Mario Buonofiglio)

Sappiamo come Rilke nella nona Elegia Duinese abbia risolto poeticamente lo scandalo dell'Essere giungendo a una sostanziale accettazione delle espressioni della vita: «Vedi, io vivo. Di che? Né infanzia né futuro / vengono meno... Innumerevole esistenza / mi si sprigiona nel cuore»; la verità non è mai semplice, se non nella sua espressione riassuntiva – non risolutiva – che in sé raccoglie tutti i passaggi e faticosamente li assolve. Luigi Cannone, in questo libro, cita ad esergo proprio Rilke, dimostrando che, prima di giungere alla sua poesia “semplice”, egli ha coltivato un percorso di esperienze silenziose, di attenzione e meditazione – non dichiarazioni – intorno al gesto nudo della parola. E sono parole, a me sembra, assai vicine al pragmatismo di certa mistica orientale, capace di coniugare riflessione e distacco con la necessità di accogliere le infinite forme della vita; come, per esempio, certo buddismo zen trasforma la meditazione in gesto – e il gesto si fa, esso stesso, meditazione.

La poesia di Luigi Cannone sembra dunque interessata a proporsi come una forma di preghiera, non inno di ringraziamento per il miracolo dell'accadere ma resa totale al mistero che si squaderna davanti a noi con tutto il suo carico di gioia e di dolore. Ecco allora ridotto il carico delle parole, delle macro situazioni della vita; le distanze si accorciano e il viaggio è praticabile dietro le porte della casa, nel cortile, a giocare con i figli, nella gita fuori porta a vedere il fiume, i monti. Ogni mistero è vicino a noi: aspettando a una stazione, osservando il movimento delle nuvole, nello sfacelo della foglia caduta, nell'attesa della pioggia, nella percezione delle micropulsazioni che ci attraversano nei corsi e ricorsi della nostra vita.

Questa poesia, allora, non può che essere poesia dell'io, e qui mi preme ribadire una netta distinzione con l'entità che all'io si affratella, e cioè il suo volto nevrotico avviluppato su se stesso: l'ego. L'io appartiene alla specie, alla razza degli uomini, può coincidere con un noi e parlare a nome di tutti, mentre l'ego è il volto nefasto del Narciso che annega nella sua stessa acqua amniotica. L'io è, diversamente, il mondo stesso che prende coscienza di sé, di sé negli altri che, attraverso uno specchio, appunto, lo riconoscono. La poesia di Luigi Cannone, nella forma di un casto e sincero lirismo, mette in atto un riconoscimento, non negli accadimenti del diario domestico ma nel grande libro del mondo dove tutte le storie delle creature possono incontrarsi e comprendersi. È proprio questo movimento verso gli altri la causa dell'accadere. Non è nostalgia delle cose perdute, male del ritorno alla casa, *nostos*, perché la nostra casa è questo abitare il tempo, nella misura che ora ci è concessa. È proprio questa forza disperata a resistere, ad arrendersi che smuove la parola, la stacca da noi stessi e l'avvicina alle cose mute che per questo dono, improvvisamente ci parlano. (*Sebastiano Aglieco*)

In primis. Manuel Cohen non solo conosce la lingua ma la agisce e la fa girare (punteggiatura, rima, spazi bianchi, spostamento di versi, ...) con una maestria già individuata in *Cartoline di Marca* (2010) e rigustata (gustata di nuovo, sì) in *Winterreise* (2012). Conosce, della lingua italiana, i nodi, gli scalmi, i legami, i simboli sottesi, le innumerevoli varianti, le voci e le espressioni le più diverse, le forme attuali, anche predatorie di altri idiomi. Così come conosce le possibilità ritmiche e metriche delle parole in poesia. La lingua di Manuel Cohen “diverte”. Porta ad altro, ad altri significati, a significati pregnanti e sfuggenti, a cogliere respiri e pause, sospensioni dal precipizio e immersioni nel corpo vivo di una vita (di oggi o di sempre, ma certamente connotata nello squallore odierno di un “troppo pieno” di dissonanze e di compresenze valoriali al ribasso, vissute giorno per giorno e “ricapate”, per così dire, dai mezzi di informazione), un corpo tale che, nonostante tutto e l’essere “a parte”, ci appartiene o a cui apparteniamo.

I tempi. Di oggi, la vita, e di sempre. Non a caso Manuel Cohen ha raccolto, con estrema oculatezza e senza soprusi testuali, letterari e poetici, poesie tratte dal suo *Altrove, nel folto* (1990), dalle raccolte su citate, e da una antologia del Premio «Città di Penne» del 1988. Amore della filologia, certamente, indicarne origine e luogo. Soprattutto, però, individuazione di un filo che unisce idealmente gli inediti recenti ai versi di una stagione d’inizio già avvertita per un fuori non corrispondente ad un dentro. Un filo dipanato di continuo, dal poeta abruzzese-urbinate-romano. Legato, per di più, a interlocutori di cui non può fare a meno. Poeti, intellettuali, amici di lettere e di condivisioni ideali. A loro offre domande e interrogativi, invia messaggi necessari al vivere quotidiano o non-perentorio. Per loro apre ricordi. E sono: Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Paolo Volponi, Franco Scataglini, Gualtiero De Santi, Dario Bellezza, Pier Vittorio Tondelli. Ed altri della sezione *Cartoline vecchie e nuove*.

Orlo. È quello di un abisso, di un baratro, un essere tra “pozzo e pendolo”, stretti dalla mordacchia di un presente non voluto e confinati a poter solo dire. È l’orlo della chiacchiera e della nulla tenenza del pensiero, della inconsistenza assunta a codice comportamentale, della costanza dell’apparire e della sottrazione dell’essere. Rapina, quest’ultima, riscontrata peraltro nella realtà di avvenimenti di cronaca (così frequenti, si sa, da giungere a storia dei nostri tempi). (Astrarre è difficile: è un *continuum* la notazione di Cohen, come in *(la vita in spot, distici della peggiore Italia)*, *(tormenta)*, o come nelle “stragi” (I-IX) ad apertura de *L’orlo*). Orlo, ultimo stadio? Orlo da ironia? (Sull’ironia si sofferma il prefatore Gianmario Lucini. L’ironia, aggiungo, non è sempre “amnesia del cuore” come direbbe Gad-da). Orlo come constatazione. Il resto, necessario, tutto il resto che è da fare per ritrarsi indietro dall’orlo stesso, non è detto, ma supposto, lasciato a ciascuno. Perché Manuel Cohen dice (“comunica”, così Lucini) un disagio e uno sconcerto. Esodo ed uscita sono lasciati a chi disagio e sconcerto ingoia e soffre. *(Maria Lenti)*

Adele DESIDERI, *Stelle a Merzò*, postfazione di Paolo Lagazzi, nota critica di Tomaso Kemeny, Bergamo, Moretti & Vitali, 2013

Stelle a Merzò si offre al lettore come una sorta di diario d'amore in versi. Un diario scandito da precise localizzazioni topografiche, che recano i nomi di Merzò e di altri paesini e luoghi dell'entroterra ligure di Levante (con dislocazioni anche nel capoluogo lombardo), e da indicazioni cronologiche, che contrassegnano appunto i giorni di una vicenda amorosa che nasce e si consuma nell'arco di una stagione estiva. La linea della scansione spaziotemporale sulla quale si colloca la successione dei testi puntella le costruzioni e i crolli di una vicenda amorosa appesa, come scrive Paolo Lagazzi nella postfazione, al "brivido dell'evanescenza". Il resoconto scritto però, affidato anch'esso all'evanescenza della memoria («Ti racconto, se posso, quel che ricordo»), è declinato in un linguaggio poetico tutt'altro che rarefatto ma denso e materico; l'impianto comunicativo si distacca dalla misura della referenzialità, pur sempre necessaria alla dimensione del racconto, e attinge a forme più complesse di mediazione sintattica e a scelte lessicali connotate da valenze allusive, come ad esempio in questi versi, dove il taglio marcato dell'*enjambement* – «lisa/ stoffa» – e la quasi rima, rima al mezzo – cartapEStA : scommESsA – innescata dalla disposizione chiastica dei sintagmi in clausola, scandiscono il motivo del consumarsi delle cose e della loro fragilità nell'inconsistenza del ricordo: «Ci raduniamo qui / in attesa di una donna che / con il filo – con l'ago – riannodi / gli orli slabbrati, rammendi la lisa / stoffa e sui capelli ponga fiori / di cartapesta – segnali / di una memoria mancata, / di una fallita scommessa.»

Alla linearità delle coordinate spaziotemporali che caratterizza il libro, si oppone in qualche misura un altro movimento, che fa ruotare aggrovigliandoli i nuclei persistenti della storia d'amore sfumandone al contempo i riflessi nelle pieghe della memoria. Di tale costruzione, di tale modalità percettiva si fa lascito una scrittura tesa, vibrante, che prende forma a troppo breve distanza dalla realtà che l'ha originata perché possano esserne riassorbiti in toni più riposati i segni e le conseguenze. Ed ecco, allora, emergere, in tutta la sua totalizzante e pervasiva presenza, l'Io che incrocia le esperienze di vita e poesia in un delirio amoroso capace di attrarre a sé le cose e di dare un senso altro alla realtà che circonda la persona amata: «Sono la tua stanza, legnaia / – lettiga in un canto della cucina, / rubata alla gelosa cagna. // Sono cancellata dipinta di fresco, / sciacqua-piatti / bocconcino di carne alla griglia, / borsa, cianfrusaglia, scarpa», fino a porsi di fronte ad essa con incrollabile fierezza e solidità, come termine di attrazione e insieme di resa: «Io posso / il tuo seme disperdere, / e il sigillo applicare / alla perduta estate. //...// Aspetto / la tua insipiente lungimiranza, / la settembrina resa». L'aspetto però che più di ogni altro conferisce potenza e originalità al timbro della voce di Adele Desideri è il ricorso in numerose poesie a un linguaggio biblico e rituale. Che si innesta sulla trama narrativa e avvolge la spirale amorosa

sia per alcuni significativi accenni («...Tra i fiumi dell'Eden / ogni creatura era perfetta») sia soprattutto per enucleare, imprimendoli nella carne, i segni premonitori di un fallimento: «questo silenzio che nel cavo delle mani / disegna stigmate così poco divine / – il cerchio perfetto in cui l'amore fallisce». Sono evocazioni del sacro che incontriamo fin dalla poesia incipitaria, volta quasi a “religare” gli amanti con il “sancire” la loro reciproca *fides*, ma capace nel contempo di creare un vertiginoso capovolgimento del divino nell'umano; come se l'individuazione della figura maschile, oggetto d'amore e di deragliamento amoroso («Sei uno, tre e due»), si ponesse già in una dimensione “altra”, sovrappo- nendosi alla precarietà delle cose e conferendo ad esse un senso, una destinazione: «Sei uno, tre e due. / Come cometa attrai / e conduci alla grotta sotto il monte, / dove vive Colui che segna l'inizio, la fine, / il ricongiungimento di terra, / cielo, colpa, perdono». E valga, almeno, ancora l'esempio, tra i tanti che si potrebbero addurre, di una poesia collocata verso la fine del libro, la poesia *5 settembre, Airola*, dove un'allusiva rassegna di azioni di vita quotidiana, nelle quali la figura femminile si situa come intermediaria tra la Terra e il Cielo, viene ribaltata in una successione di immagini neotestamentarie, in cui si rapprende la forza dell'Eros scomponendosi nei suoi elementi, che contrappongono, alla pienezza della gioia, sofferenza, spine, chiodi, sanguinanti ferite.

L'altro meccanismo, che combinandosi con queste accensioni liriche scritturali risolve in linguaggio poetico gli assetti narrativi della silloge, è dato dal dispositivo ad alta frequenza della rima in clausola, cui ho già sommariamente accennato. In *2 settembre, Milano*, ad esempio, sullo sfondo della consunzione della vicenda amorosa, altrove correlata all'occultamento delle stelle a Merzò e qui a una loro disorientante rotazione, la conclusiva rima baciata (*follia : mania*) scandisce una circolarità che non dà tregua a chi è ancora avvolto nelle spire di un amore potente e “corrosivo”, e istituisce una *inunctura* tra i due termini, “follia” e “mania”, che insistono su una stessa area semantica e, nei loro consistenti, archetipici echi letterari, si rinforzano vicendevolmente e sembrano scorrere l'uno nell'altro: «...le stelle a Merzò, / quando, all'imbrunire, girano su se stesse / e consegnano alla luna / l'universo di nuovo spezzato / della mia mente – questa follia, / questa corrosiva, insensata mania». (*Francesco Macciò*)

Ivan FEDELI, *Campo lungo*, Prefazione di Corrado Bagnoli, Nota di Mauro Ferrari, puntoacapo Editrice, Pasturana 2014

Fedeli guarda il mondo in campo lungo, e come si sa con il teleobiettivo la visuale si restringe, si deve concentrare sul primo piano di vite grame, individuali ma che danno per sommatoria una visione della frammentazione del Moderno, in cui la vita si sfaccetta in non-luoghi e – azzardo un neologismo – *non-momenti*. In questa poesia l'aggettivo “civile” ha proprio a che fare con la *pietas* insita

nell'essere parte della società, nel non poter non guardare a certi aspetti del vivere che con empatia. Va sottolineato ancora l'aspetto poematico di questa scrittura – non a caso accompagnata dalla Prefazione di un poeta come Corrado Bagnoli, cui contribuisce l'uso coerente di un endecasillabo colloquiale che mantiene alta la tensione del *discorso* e che viene rimpiazzato nella II sezione da un ipermetro che abbiamo già visto in *Teatro naturale* (puntacapo Editrice, 2008), così adatto non tanto a sostenere certe astrazioni di “poesia verso la prosa” ma a mettere in piedi un *discorso sulla prosaicità del vivere*, sul vivere in quella soglia tra città e campagna, ma soprattutto tra vita e non vita – al di là della soglia dell'obbiettivo, comunque, che è anche la soglia che emerge in un verso come: «*Vivere qui immaginando la vita.*» Continuando a nutrire speranze e frustrazioni. Tremendo.

Ma, anche, Fedeli ci dice che questa è la «vita vera» (p. 54), e questa resistenza minimale e interstiziale offre la possibilità di autenticità seppure martoriata. Non era infatti casuale il titolo *Teatro naturale*. Ivan Fedeli sa infatti inscenare la vita come pochi altri poeti – ma direi come pochi scrittori *tout court*. E se la sua è una poesia cittadina, urbana, civile, e persino milanese (quanto a luogo di elezione e non in senso riduttivo) non si può non vedere il valore universale di quanto il libro ci dice, narra, ritrae, e persino spiega – se di “spiegare” cogliamo l'etimo: un togliere le pieghe, rendere manifesto ciò che è sotto gli occhi di tutti ma che, per sovraesposizione, per troppa vicinanza, non sappiamo o a volte non vogliamo cogliere. Allora, il «campo lungo» di questo sguardo, che è al contempo acutissimo, non fa che ampliare il nostro senso di umanità, di vicinanza e fratellanza.

Il poeta ritrae il vuoto di senso che avvolge queste vite, la stasi, l'inerzia, la ripetitività dei gesti e della vita tutta. Sono vite imprigionate all'interno dei propri piani di condominio, fra le mura delle proprie abitazioni, in una sorta di terra di nessuno che sta sulla soglia fra due mondi, ma ancor più sono vite sospese tra una realtà frantumata, fatta appunto di frammenti senza senso, e desideri, speranze e gioie che appaiono solo tramite la mancanza. È tuttavia evidente come nella poesia di Fedeli, che recentemente si è sempre più aperta alla dimensione narrativa, non ci siano cedimenti nei confronti di certo minimalismo pago di rappresentare l'“etica del quotidiano” (Roberto Galaverni), mancante di quella che Benjamin definiva l'“intuizione allegorica della realtà”. Ne è spia la capacità di aprire un varco alla *pietas*, senza alcuna concessione al sentimentalismo, per vedere «*la gloria nascosta nei gesti*», e per trasformare quindi questi reperti in un umanissimo gesto di dare voce, che spinge a comprendere, vivifica e ci rende più umani. (Mauro Ferrari)

Luigi FONTANELLA, *Disunita ombra*, Archinto, Milano, 2013.

«La poesia di Luigi Fontanella è attraversata da una misteriosa malinconia della perdita», scrive Sebastiano Aglieco nella prefazione a *Disunita ombra*, che raccoglie

testi di poesia scritti tra il 2007 e il 2012 e ora collocati in una versione definitiva. Abbiamo così una visione d'insieme dei temi cari al poeta: il viaggio, come collocazione spazio-temporale dell'essere (un andare e venire, che non è soltanto spostamento, ma continua acquisizione), l'osservazione del tessuto umano (strettamente collegata al viaggio), il confronto, la memoria, l'altro da sé che si ricrea in un tessuto storico-narrativo (sospensione tra realtà e sogno, come nel poemetto *Bertgang*, non a caso definito "fantasia onirica"). «Qualcuno cercherà sempre / qualche altro nella strada / con cui tenersi compagnia»: andare all'incontro con gli altri, ma in un nomadismo che non dà tregua, in precarietà ("perenne avventizio"). Il viaggio apre al "ricordo di un ricordo", in una linea del tempo e del cuore, poco importa quando e dove, perché tutto, nella poesia di Fontanella, avviene nel presente, o meglio, si configura nel presente, come se la storia fosse tutta lì in una volta, un "mosaico in movimento". Scrivere per Fontanella vuol dire attraversare le epoche, sprofondare in un'altra dimensione: "Sogno di sognare con dissimulazione e insieme con la mia disunita ombra". L'io è "controfigura", come recita il titolo di un suo romanzo, io vero e nel contempo ombra, qualcosa che viene da lontano e parla: «Sì, tutto potrebbe ricominciare. / Ma io non sono che l'anonimo di me stesso / dunque ricostruisco un sosia / e un finto scenario che / il sipario di un tempo trascorso / ha forse disperso per sempre». La poesia è racconto, descrizione di paesaggi, luoghi, città, strade, e le sale d'aspetto negli aeroporti, la terra vista dall'alto nelle traversate transoceaniche tra l'America e l'Europa. Le *Variazioni sul vento* rimandano a un che di transitorio, che però ha bisogno di essere fissato, impresso per sempre: «Se ne vanno anni e malanni / ma non perdono gli occhi / ogni vista accumulata... la mano / di mio padre poggiata sul divano». "Nello specchio muto del nostro alfabeto" ogni cosa si ricompone, dopo che il vento (come il tempo) ha disperso le immagini, le ha scompigliate. Ma la natura si mostra in tutta la sua bellezza, stagioni, nevi, animali. È sempre una sorpresa. Aleggiano le visioni di un lontano passato in *Bertgang*, le suggestioni letterarie, l'amore inseguito e trasfigurato: «Nella breve ora degli spiriti / una giovane ragazza uscì di casa / e si diresse con passo rapido e leggero / verso la dimora di Meleagro». La rilettura è fonte di ispirazione e di visione, per una poesia "che mette ancora in causa il simbolo come entità", cerca il raccordo nella metafora tra un prima e un dopo, la realtà viva e il ricordo di «una compagnia d'infanzia / a me assai vicina». (*Alberto Toni*)

Ugo GAIATO, *Collo sottile*, puntoacapo Editrice, Pasturana 2014

Chiudendo il quinto libro di Ugo Gaiato, dopo un'attenta lettura che non cada nel fascino dell'affabulazione, non si può non soffermarsi su alcuni elementi chiave che si impongono all'attenzione del fruitore.

In primis: senza dubbio questo è il libro della maturità di un poeta che merita la

massima attenzione critica, che scrive con piena consapevolezza del mezzo espressivo e che costruisce ogni raccolta tenendo in debito conto il valore della coerenza interna tematica ed espressiva. Secondo punto: questa coerenza è imperniata su una sorta di sofferta visionarietà che ne costituisce, nelle varie modalità espressive, la nota più distintiva e originale, e che tuttavia non scade mai nel mistico, ma anzi può essere definita “oggettiva” (non metaforica né simbolica, cioè): in un panorama come quello italiano, storicamente fondato sull’Io piuttosto che sul mondo in cui questo si colloca, una poesia così vitale e cosale, che procede per via metonimica ma mai banalmente narrativa, si trova per forza di cose in un territorio poco mappato, dove l’originalità corre sempre il rischio di essere presa per idiosincrasia. Terzo: Gaiato è uno dei non molti che crea il proprio discorso in versi saltando a piè pari quel *ready-made* poetico che funesta troppa poesia (o simil-poesia) contemporanea, sebbene riesca a farlo senza infrangere l’irrinunciabile patto tra scrittore e lettore – diremmo persino tra poesia e mondo: quel patto che richiede allo spazio testuale di farsi mediatore tra due istanze, quella espressiva e quella interpretava, pur con una quota di non detto, di opaco e reticente che deve far parte del discorso poetico (a pena di diventare prosa, e sciatta per di più) ma che tuttavia non annichila mai lo spazio di incontro che è la ragione della stessa esistenza della poesia (e della letteratura tutta).

Gaiato non indulge certo alla narrazione ingenua del sé; non cede all’orfismo d’acatto né presume di innalzare (nella attuale situazione epistemologica, poi...) questo Sé, più o meno oggettivato in una *persona*, su un piano mitico o universale quale *exemplum*, non gioca la carta ormai irrimediabilmente *démodé* dello sperimentalismo combinatorio o ludico: l’amplissimo territorio della sua poesia, piuttosto, è una negoziazione continua fra le esigenze dell’Io (che è concretamente esperienziale, ma anche vitalistica, quindi psichica) e la datità del Mondo. In altri termini: la quota di affabulazione – che spesso in Gaiato è uno stimolo di partenza o meglio un alone di significato che non emerge mai del tutto dal piano psichico – si trova a convivere con una immediata deriva che potremmo definire allegorica verso una naturalità di matrice vegetale, che insinua il paradigma all’interno del sintagma: la scrittura assume il controllo delle modalità di comunicazione senza per questo che si possa parlare di scrittura automatica, soppressione dell’Autore o quant’altro. Piuttosto, la *fabula* si diffonde nella *langue* e un discorso naturale, vegetale, pre-culturale, prevale sulle istanze immediatamente comunicative, interpersonali, consapevoli. Il piano dell’espressione e quello del contenuto si scollano; del resto, sappiamo da Hjelmslev che la Materia comprende ciò di cui si può avere esperienza ma che non si è *ancora conosciuto* o interpretato, e che non è ancora espresso attraverso segni linguistici e/o non linguistici: è un mondo antecedente l’instaurazione del segno.

Restano da sondare le motivazioni profonde di questa poetica, che crediamo attengano a quella quota di indicibile da cui muove ogni vera creazione poetica, ma che in ultima istanza derivano dalla creaturalità che permea l’intero libro, per

cui la vita (nell'accezione più ampia) può essere "detta" *sub specie naturae* – o, al contrario, la Natura può esprimersi con modalità umane. Non si tratta di un banale artificio retorico, quanto l'emergere di un discorso di poetica che riflette una precisa posizione filosofica. Di qui la divaricazione – che spesso agisce proprio da apparente salto di isotopia – fra titolo e testo: la superficie del testo si scolla dalla profondità, che *rappresenta* il discorso autentico. Laddove, secondo una delle modalità, il titolo allude a un elemento naturale, il testo può presentare un discorso esperienziale potenzialmente assimilabile all'umano: è il caso, ad esempio, della splendida *Momilla* (p. 37, uno dei vertici del libro quanto a originalità) dove il discorso, che muove dal punto di vista della pianta trapiantata, è al contrario umano nelle sue movenze discorsive e riflessive. In *Calabroni* (p. 19), invece, la faglia si presenta nel finale con un riflessione autoriale; in *Saliva* (p. 28) il discorso umano e quello naturale si compenetrano e bilanciano; altrove ancora le immagini naturali penetrano nel testo (un solo esempio: *Vendere poesia*, p. 53). In non pochi *loci*, poi, i due discorsi non ci sembrano separabili (e forse questa è l'obiettivo più alto perseguito dall'Autore) e il testo mostra ambiguità indecidibili ad esempio per stabilire chi dica *Io*, ma anche un equilibrio a suo modo perfetto; ci sembra questo il caso di *La tua bellezza* (p. 91). (Mauro Ferrari)

Guido Mattia GALLERANI, *Falsa partenza*, Giuliano Ladolfi Editore, Borgomanero, 2014

La poesia di Guido Mattia Gallerani è come l'inizio di un perpetuante thriller, come il cigolare della porta di una cantina, illuminata da una fioca lampadina basculante. Arriva nella claudicanza, giunge come da un sospetto che la vita, come sempre, possa nascondere qualcosa di minaccioso di doloroso; che il giorno della propria esistenza sia stato barattato, per caso, con un barlume di felicità che dovrà bastare, per non raggiungere i fondi ciechi della disperazione. Guido Mattia Gallerani (1984) è un poeta che vive in uno stato d'allerta, consapevole che la vita – come del resto le sue parole per dirla – non rilascia mai un documento unico ed eterno di certificazione. E allora sono le tracce che strani animali lasciano sul bianco della neve, a farci accorgere che forse in tutto quella distesa d'infermità, una possibilità "Altra" potrebbe distruggere quell'omologazione costruita quotidianamente dal nulla. Ma il sospetto arriva con la paura: un sentimento hobbsiano che Gallerani sembra incarnare consapevolmente, quasi fosse da qui rintracciabile l'inizio della sua partitura. "*La casa nel mezzo del bosco*" fa paura per la sua eterna immobilità e per la sua irremovibile resistenza e, nello stesso tempo, rivela di quanta vita e quanta sofferenza essa abbia vissuto/sopportato nelle sue stagioni inesorabili, crudeli: emorragiche. È una lingua vissuta e limpida quella di Gallerani, che evidenzia appieno i suoi percorsi all'interno della poesia del Novecento, che ha echi sereniani e fortiniani: etici e politici. Un altro elemen-

to che sostiene questo suo originale dettato poetico è l'ironia di una voce che, pur prendendo sul serio il "fare" della poesia, non riesce a trattenerci dal "sorriderci" per un'ambientazione del poetico che si fa a tratti comica e a tratti disperante. Ne è esempio la seconda sezione della raccolta "(Annunci da riviste letterarie)": "*Collaudata azienda di modelle/ recluta aspiranti poetesse [...]*". Qui il punto di vista è uncinante per ironia e paradossale per realismo.

In questa raccolta di poesia si rintraccia anche un'evidente tensione/tentazione narratologica che, nel tempo, diventa materia del suo studio e della sua ricerca, non solo poetica ma anche saggistica. Non bisogna dimenticare che proprio a Roland Barthes, Gallerani ha dedicato il suo primo lavoro scrittoreo/saggistico dal titolo: *Roland Barthes e la tentazione del romanzo* (2013).

Il linguaggio è dunque per Gallerani, un territorio deambolato in tutte le sue direzioni, sapendone gestire i cambiamenti e le svolte espressive. Ci sono impunture cristalline nelle parole di questo poeta modenese di nascita e bolognese d'adozione; tramature che sanno tenere insieme storie fatte d'istanti di percettività sensoriale; momenti incuneati tra le esistenze corporee delle cose e la tensione fluida delle emotività esistenziali. Nulla è lasciato alla tenerezza o alla suggestione. Al contrario qui la durezza dell'*evidente* è palese e la necessità di una ricerca del vero lascia sbalorditi per disincanto e per disillusione. Queste categorie dello spirito diventano qui i calchi interpretativi di una sua novella poetica. È dunque una voce, quella di Guido Mattia Gallerani, che all'autenticità chiede rigore, sapendo che il baratto è svantaggioso "economicamente" ma duraturo "eticamente".

È nella *consumazione* che la sua poesia s'indebita con il reale, stratificandosi, diventando così sostanza e linguaggio: "*Lentamente ti brucio come una candela/ che sottovento trema e non si spegne/ ma accatasta cera su cera/ e s'indebita di quello che consuma/ e solo spendendosi resta accesa.*" La voce che fuoriesce da *Falsa partenza* è già traccia di un tempo poetico capace di essere casa e soglia insieme, dove l'ospite non è solo colui che ospita ma anche colui che viene ospitato. Un esordio dunque che fa promesse! (*Stefano Raimondi*)

Sergio GALLO, *Pharmakon*, Postfazione di Ivan Fedeli, puntoacapo Editrice, Pasturana, 2014

Quella di Sergio Gallo è davvero poesia intrisa di vita, che ci parla del mondo concreto, e lo fa non attraverso una sempre falsa pretesa di sincerità minimalista, bensì concentrando la lente del microscopio su parti del mondo, e rendendoci una visione del mondo che nasce da scelte stilistiche forti e originali. Gallo, va sottolineato, non si accosta ad alcun Indicibile, non fa i conti con alcuna area liminare della coscienza e della consapevolezza, bensì fa poesia – e alta, senza dubbio – partendo da dati già in nostro possesso, che condividiamo a livello *civile* (aggettivo su cui è bene riflettere) e che elabora con grande perizia poetica – il

che vuol dire consapevolezza del mezzo tecnico-espressivo impiegato. Nessuna concessione alla metafisica del fare poetico, né tantomeno alcun heideggerismo d'accatto, ma una approfondita metabolizzazione delle lezioni più alte del Novecento, attraversate per costruire un mondo poetico personale. Eppure, universale, nostro.

Il mondo di Sergio Gallo è *naturale*. Cioè: è un mondo in cui la figura umana agisce sullo sfondo di una natura contemplata oggettivamente e come tale descritta; “bella” perché governata da leggi esterne all'uomo – il quale è in/scritto in questa de/scrizione. Un mondo che non è territorio di conquista ma di scoperta, negoziazione e *meraviglia*. È proprio qui che si innesta lo specifico del fare poesia, e non penso tanto alla poetica del Fanciullino: la meraviglia di Gallo, se è vero che nasce da una visione spirituale dell'esistenza, e direi anche naturalmente religiosa (basti citare *L'enigmistica dell'anima*, p. 63), si nutre di precisa osservazione e riflessione: cioè, in una formula che mi è cara, trasforma lo sguardo in visione: ciò che è soggettivo e unico, trasmissibile solo come dato bruto, in ciò che può esserlo altrettanto, ma è comunicabile in modo poetico. Perché (Hölderlin) è poeticamente che l'uomo abita il mondo, dando nomi e significati, vedendo collegamenti (l'“Only connect” di E.M. Foster), intuendo allegorie.

Vivere allora è comprendere, entrare in sintonia e armonia con il mondo. Salendo alla montagna come asceti, ma nel concreto per scoprire i propri limiti, ma anche per gioire di una dimensione meno accessibile della vita (p. 48, 50). Questo contiene una moralità di fondo (il salmone della sequenza nella I sezione, la pesca a mani nude, p. 22) che è chiaramente spirituale, collegata al tema dell'ascesa per cui anche il fare poesia è concentrarsi sul proprio *poiein*, ciò che ci fa singoli.

La lingua poetica di Gallo è un impasto unico di dizione colloquiale, prosodia in genere libera e lessico scientifico, specie appunto nella spina dorsale della sua ricerca espressiva, che è la nomenclatura, il catalogo delle cose. Ovvio, i lemmi tecnici sono in assoluto in numero limitato, ma ben sufficienti a dare d'acchito il tono dominante al libro, la marca stilistica che si ricorda. Ma anche l'organizzazione del *discourse*, ciò che dà al testo coerenza e coesione, è spesso indebitata alla prosa scientifica e a certa poesia didascalica (*Nuovi eserciti colorati*, p. 79). Poesia didascalica: definizione coraggiosa e rischiosa, che vale solo se poniamo l'accento appunto alla crescita, all'*apprendimento* dei modi del vivere e non trasformiamo banalmente l'apparato descrittivo in insegnamento: prendiamo una poesia come *La grande migrazione delle farfalle Monarca* (p. 74), in fondo pienamente “descrittiva”, e vediamo come il testo successivo, specularmente a questa, la trasformi in allegoria di una situazione che ci tocca da vicino. Certo, qui il procedimento è scopertamente esplicito, ma tutta la poesia di Gallo punta all'allegoria più o meno scoperta o latente. Citiamo ancora *Il melograno* (p. 89) e *Il sorbo* (p. 91). Potrebbe essere utile riprendere la nozione di “poesia metafisica” per la tendenza appunto a cercare e sviluppare collegamenti, partendo dal dato oggettivo in virtù di un ragionamento intellettuale, in modo non dissimile da quanto fa una poetessa

americana ben cara a Gallo, la non notissima Marianne Moore. In altri testi, segnatamente nella sezione *Degli antidoti, dei veleni*, appare anche una vena che potremmo chiamare civile, e su cui si innesta a volte una certa dose di ironia e autoironia (altre volte, siamo alla presenza del tragico di vivere (*L'ultima lezione*, p. 136); l'occhio però non cambia, è l'uomo (se stesso, p. 97 e 131; l'Italia, p. 109, ad esempio) che viene posto sotto l'occhio del microscopio. (*Alessandra Paganardi*)

Marco MARANGONI, *Congiunzione amorosa*, Introduzione di Giancarlo Pontiggia, Postfazione di Maurizio Cucchi, Moretti & Vitali Editore, Bergamo, 2013

Se non si è nati o non si vive a Pietroburgo come Dostoevskij, ma ci si muove invece fra il Piave e il Tagliamento come Marco Marangoni, le notti bianche non sono tanto quelle – magiche, epifaniche – della luce che si prolunga nella notte, quanto quelle più opache nelle quali non si può prendere sonno: e dove si sostituisce l'esperienza chiusa, tutta privata e non verbale del sogno con un girovagare insistito e liminare della mente, che si abbandona a una trama infinita di ricordi e desideri appaganti proprio perché senza immediata necessità di compimento. Si pensi in questa chiave al bellissimo incipit: “Ricordo una passeggiata lungo i Navigli/ a Milano, e un'acqua sospesa/ o lungo il Tagliamento con la neve”.

Così, mettendo in figura e ritmando in parola (se si è poeti veri, come oggi conferma di essere Marangoni) l'irreale/inverosimile della pulsione pura, dell'incubo vissuto a occhi aperti, del pathos che si promuove a percezione, la pagina comincerà a animarsi di ombre in cerca di memoria, riaccese da un impeto inesausto di conoscenza amorosa del mondo. Non facilmente collocabile in una tradizione italiana che è ancora latamente figlia dell'Ermetismo novecentesco, con le sue accensioni liriche che – sotto sotto – attribuiscono alla prosa del mondo il predicato di “non poesia”, questa *Congiunzione amorosa* risillaba piuttosto un'eco sapienziale – tra Orazio e Leopardi - entro la quale il pensiero assieme sensuale e sensibile di una coscienza vigile e attivamente musicale si dispone infine a percepire il riemergere dal nulla di “un volto che ci raggiunge” ma “ancora ci manca”.

È noto, d'altra parte, che la memoria individuale e letteraria - per un poeta - è tutto: la memoria che il poeta riceve, la memoria che il poeta trasmette. Anche il rito per un poeta è tutto, insieme con ciò che il rito – in genere – serve a rendere umano e comunicabile all'altro: l'amore, la morte. *Congiunzione amorosa* è un libro potentemente morale e sapienziale, oltre che saldato nelle sue membra solo all'apparenza sparse (leggi: le sue tre sezioni da assaporare in sequenza narrativa) da un filo fortissimo di volontà e di senso. Marangoni, infatti, è proprio bravo a spostare di continuo l'attenzione e l'interesse del lettore, sembrando in certi punti condiscendente verso i suoi continui tentativi di abbandonarsi a una ricezione di mera superficie sentimentale, ma in realtà costringendolo a una concentrazione feroce, per cogliere tutti i nessi conoscitivi disseminati nel testo: “Ma è lì che

si gioca il viaggio/ (il viaggio che fa segno)/ e la poesia dice la mappa, e la mappa/ il tesoro”.

Infatti, l'emozione poetante che qui intuisce e trova i suoi “valichi” vitali è portata innanzi tutto a mettere in scena una trama di atti primari (il cammino, appunto, il bosco, la visione, la neve, l'aria/fiato, tra quelli più ricorrenti) che rinvia l'inconscio profondo di un colloquio assieme interiore e affettivo/amoroso cui è chiara la necessità assoluta di ricompattarsi attorno alla soglia minima di una sopravvivenza da riconquistare giorno per giorno, proiettata ben al di là della sua configurazione storica e radicata piuttosto nel mondo della violenza, della prevaricazione, dell'ingiustizia, che è proprio di ogni tempo, di ogni cultura e delle modalità di ogni umano consorzio, secondo il principio di una religiosità più antropologica che incarnata.

Il topos attorno al quale s'impenna il viaggio testuale coincide allora in primo luogo con l'andare e il venire attorno – ora di qua ora di là, puntando sempre a un oltre e a un attraverso - a un confine (temporale non meno che spaziale), avanzando sul ciglio di un metafisico crinale: “albeggia una luce/ di là dai mattini,/ dalle sere,/ e la mia infanzia è il sentiero, al termine/ delle mete”.

L'altro (e non meno decisivo) elemento forte del libro di Marco Marangoni è la sua originalità rispetto al panorama attuale della poesia contemporanea, ove narcisismi onirismi autobiografismi minuscoli tendono sempre più spesso a dominare. Avventura figurale da percorrere per intero, senza stacchi nella lettura; piano sequenza che si impegna a ricondurre al filo unitario di una scrittura drammaticamente declinata al presente pulsioni e azioni di ascendenza primordiale eppure consustanziali alla nostra esperienza dell'oggi, questo libro vero e vivo raggiunge senza bisogno di illuminazioni orfiche la visionarietà di una migrazione ininterrotta.

Ed è libro autenticamente religioso, giova infatti ripeterlo, quest'opera quarta di Marangoni (un autore che appartiene a una generazione prolifica come quella dei nati nel '61), intrisa di una religiosità non confessionale bensì incarnata: e la muove un'ipotesi in cerca di verità, dove si dimostra – paradossalmente – che è proprio la poesia il genere letterario cui rivolgersi per capire e sentire qualcosa del nostro intricatissimo presente. E Marco è davvero coraggioso a immergersi nelle minuzie della quotidianità, oggi e qui, senza mai cedere all'elegia. Il suo tono, piuttosto, è nitido, partecipato, esatto, perché lascia trapelare un vero e proprio prontuario del passaggio o della metamorfosi dalla percezione individuale e quotidiana al riconoscimento di una metafisica dell'esistere: “Febbraio,/ alzarsi una domenica, lentamente/ nevicata e il cielo è di neve,/ prendere piano il caffè/ con te e sentire questa musica/ senza sforzo di fiati e di corde,/ è l'accordo della neve/ silenziosa che scende lungo lo sguardo...”.

Per di più, l'esistere poetico di Marangoni non ha nulla di diaristico né tantomeno di confessionale, dilatandosi piuttosto a una sorta di misura esperienziale profonda. Tramite fra l'astratto e il concreto, il valore (anche morale) e l'evento

(dialogico, sentimentale) è una “segnaletica celeste”, potente e originalissima metafora preposta a raccogliere i decisivi – per l’esistere umano – “segnali di terra e mutamento”, là dove la molteplice, appassionata, vibratile gamma di un vivere appassionato e concreto s’incammina, mentre canta d’amore, “lungo le direzioni/ delle luci e dei campanelli”. (*Alberto Bertoni*)

Enrico MARIA, *Cosa resta*, puntoacapo, Pasturana, 2015

«Posso vivere un giorno senza pane, ma non posso stare senza bellezza». Con queste stupefacenti parole Enrico Marià introduceva in una libreria milanese la sua nuova raccolta *Cosa resta*, alcune settimane fa. C’era un pubblico attento, partecipe, fra cui anch’io – in prima fila, cosa che non faccio molto spesso quando assisto a un incontro di poesia. In genere preferisco le ultime file, perché la poesia dà emozioni e le emozioni a volte è meglio non mostrarle, è meglio tenerle dietro l’eleganza di un paravento o di un velo: stare in ultima fila protegge, rende più liberi di lasciar trapelare sul volto quella luce o quell’evanescenza improvvisa, definitiva, che preferiamo tenere segreta, un po’ come gli antichi greci coprivano l’emozione suprema – il volto di chi muore. Ma stavolta non si poteva arretrare troppo: l’autore legge a voce bassa, come a non voler mai tradire il particolare pudore che sostanzia i suoi versi – un pudore che egli stesso, in un’intervista, definì “feroce”. Stare dietro le quinte, a una lettura di Marià, significa perdere molto dell’effetto di senso che i suoi versi danno, se letti e ascoltati a dovere. Nell’ascoltare ho rivisto i versi che conoscevo già, sono entrata nell’alchimia che ogni libro nuovo suggerisce a ogni lettore attento, come dire: *ecco cosa resta*, ecco la materia incandescente che la compagnia della parola mi ha portato a forgiare *fino a qui*. Ecco come vive dentro un poeta, quel poeta che siamo lì ad ascoltare, nella carta geografica introflessa che è la sua mente – le altimetrie, le isòbare, i gorgi, le terre e i mari. Poi, a casa, ho rivisto tutto con calma: e mi è parso di poter scegliere due testi chiave perfettamente complementari di quest’alchimia, di questo particolare momento della poetica di Enrico: uno è quello che apre la raccolta: «Tu carne, / anima, sangue, / il posto / più bello e lontano / dove sia mai stato.» L’altro, molto diverso (eppure sua ideale continuazione!), è «Vita, carne / a lembi strappata / in grida / di agonia / e preghiera.» Quest’ultimo testo si trova a pag. 60 – non a caso, dopo quello bellissimo sulle madri, sul corpo che si fa cibo per dare vita. E prima di altri testi belli «da far male», per dirla, intertestualmente, con l’autore. Belli perché, come quelli del precedente libro, dicono la verità, ma proprio per questo hanno un filtro che impedisce il mero sfogo: è il filtro dell’angoscia, compagna di vita e di versi per chiunque coltivi in sé poesia vera. E belli perché sono un ricamo straordinariamente sofisticato, che finisce con una trama sempre uguale: l’opera in nero, il campo semantico della morte spinto fino al «prendersi cura» di essa (pag. 61), con la suggestione della chiave di una rima

sestina. «Impossibile difenderci / la vita non è altro / che della morte / il prendersi cura.» O, sempre in chiusa: «quando ti ho accanto / mi sento / dal lato opposto della morte.» O ancora in chiusa: «tra le braccia di nessuno / impossibile pace / al nostro incessante morire.»

Chiave di rime sestine inconse, o ripresa di una ballata: c'è molto di medioevale nella personalità poetica di Marià, e molto poco di moderno. C'è la semplicità cercata del mezzo espressivo, la voluta assenza di effetti speciali. Viene in mente la casta nudità di un chiostro, la potenza del minio; pensiamo subito allo scabro colore bidimensionale di un'annunciazione, di una *lectio*, di un ritratto. Pensiamo anche alla salmodia di un gregoriano. Spesso queste poesie sono vere e proprie miniature, brevi ma complete: ognuna, come un mandala, ricapitola il libro. Eppure mai in maniera inattuale, ingenua. C'è una città vera – Genova, città non di nascita ma di formazione; Genova crudele come un eterno aprile, che continua a «dare acqua/per noi fiori appassiti»; e quest'acqua, in chiusa di libro, si cerca di trattenerla «con le mani a scodella», quasi a voler fare da testimoni alla vita che sfugge comunque e a tutti, sempre. C'è un'esperienza pregressa e conosciuta di marginalità che, pur certamente non esaurendo e non spiegando il libro, ne esalta l'autenticità, la vita. Aggiungerei, non ultima cosa, che le pagine di questo libro profumano di un'altra dimenticata eredità dei tempi di mezzo: la cortesia. E poi, anzi prima di tutto, c'è la bellezza. Quella di cui nessun poeta riesce a fare a meno, proprio nella misura in cui sa crearla dal niente o dalle situazioni più impensate, più lontane e marcescenti. Dal letame, direbbe Fabrizio de André. Una bellezza che non esonda più nella pagina, come nelle prime raccolte, ma vi si raccoglie, come in una preghiera. E chiama a nuova poesia, il cui seme l'autore vuole indicarci già ora: «Tu, un ciliegio in fiore / incomprensibile perfezione / che in innocua – / ogni morte muta. (Alessandra Paganardi)

Giorgio MOBILI, *Waterloo riconquistata*, Prefazione di Rossano Pestarino, puntaocapo, Pasturana 2014

Libro ricchissimo, questo *Waterloo riconquistata*, che segue due raccolte con autorevoli prefazioni – *Penelope su Sunset Boulevard* a cura di Fabio Pusterla, e *Planet Maruschka* a cura di Alessandro Carrera e importanti riscontri. La nota di Pusterla già punta il dito su alcuni elementi chiave: la dimensione linguistica, giocata sul tono spesso grottesco, comunque ipertrofico, la tentacolarità delle tematiche, che sembrano rincorrersi e sovrapporsi, e infine quello che Pusterla definisce “Il margine di una zona di frattura”, cioè la persistente opacità della superficie dei versi, a volte il serio divertissement che tiene in ostaggio il significato in più punti. Dice Carrera: “da regista e coreografo di parole, [Mobili] muove autentiche masse verbali . . . La domanda non sarà quindi che cosa queste poesie vogliono dire quanto piuttosto che cosa sono.” E Ritrovato, che recensisce *Planet Maru-*

schka su *Punto 4* parla di un “attento sistema di reticenze, allusioni, ellissi.”

Vero: siamo in presenza di una poesia colta, che da ogni occasione raccoglie materiali – meglio, frammenti con cui puntellare le rovine dell’Io moderno e della stessa (post)modernità senza porsi problemi di gerarchia di senso – in questo almeno seguendo l’etica del *Disperso* cucchiano; per farla breve, i vari piani del discorso esibiscono più o meno in filigrana una folla di lacerti irrelati: si veda gli esempi illuminanti di 57, 63.

Se Eliot già parlava modernisticamente di “frammenti” con cui “puntellare le proprie rovine” (e quelle di una civiltà), l’etichetta postmoderno, con i connotati di *mélange* e giocosità, così imbarazzante ormai, non basta a definire l’operazione di *Mobili*, che è imperniata, mi pare, su un nucleo ideativo molto interessante, che emerge soprattutto nella I sezione, e forse nella II ma più sotto traccia. È una riflessione sulla Storia, quindi intrinsecamente politica, sul ripetersi ciclico degli avvenimenti che diventa parodizzazione, salto nel comico – inteso come categoria che può essere declinata come perturbante, grottesco, assurdo e che si basa sull’inversione di valori e ruoli, sul mondo rovesciato (e qui si annoti il titolo *Situs inversus* di una sezione), sulla decontestualizzazione e sul salto di isotopia, quindi producendo risultati inattesi. Inattesi, come alle vere origini della postmodernità annunciavano Heisenberg (principio di indeterminazione, 1926); Gödel (teoremi di incompletezza) e Schrödinger (paradosso del gatto, 1935, che già vira le equazioni di Heisenberg al “burlesco”, trasformandole in storia). Everett, nel 1957, introdusse poi di qui il principio di simultaneità dimensionali, che stabilisce che “due o più oggetti fisici, realtà, percezione e oggetti non fisici, possono coesistere nello stesso spazio-tempo” (cioè il concetto di Multiverso); uno spazio-tempo determinato dall’osservatore, che apre a nuove storie – nuove possibilità – che dipanano all’infinito. Spero si possa vedere la congruità con quanto *Mobili* rende in poesia, e delle modalità con cui l’Io lirico è qui dissimulato, parodizzato, rifiutato – a volte a favore del Noi, a volte facendo filtrare la parola attraverso *dramatis personae* sfuggenti e indeterminate.

Quello che mi sembra emergere, prendendo lo spunto dalla stessa nota dell’Autore, che cita Marx, è l’insensatezza della Storia, che può solo fornire *exempla* infiniti ma via via più banalizzati (si veda il finale di p. 25, o p. 29, o p. 37). Ecco allora che la sezione *La battaglia* ricontestualizza spunti storici (collegati appunto a Napoleone, a Waterloo e non solo) in un nuovo contesto (Comico, surreale), proprio come in più *loci* del libro lacerti letterari sono parodizzati in contesti imprevedibili e, di nuovo, indeterminati. Appunto, contesti in cui noi siamo solo marionette che in fondo non hanno completa *awareness* del mondo. (*Mauro Ferrari*)

In questa sua seconda raccolta, Rossano Pestarino, poco più che quarantenne, riesce in un'impresa di cui pochi altri si possono fregiare: si esprime con la voce di un poeta che ha il doppio dei suoi anni. È la voce tersa ed equanime di chi si è collocato aldilà delle cose umane; posizione da cui non si può parlare che con una gioia fredda, temperata al fuoco di quattordici stazioni della disperazione, e raffreddata nelle acque del non ritorno («Non c'è traccia, / comunque, di un ritorno», p. 49). Per giudicare un poeta vivo, intimava T.S. Eliot, *you must set him among the dead*: per Pestarino, il poeta *deve già lui stesso* immaginarsi morto in vita; e la sua poesia, postuma. Se nella raccolta precedente (e sua opera prima), *Lune d'Honan* (Manni, 2012), Pestarino ritagliava all'io poetante un ruolo defilato, al limite dell'evaporazione, da cui osservare lo spendersi quotidiano dei gesti e delle cose, in *Lingua che non so*, il poeta, ridotto a voce scorporata, occupa una postazione di impossibile adiacenza a un cosmo postumano, in cui *ogni* soggetto è in preda a un'irreversibile afanisi («sparivano, i profili, / le mani», p. 9). La fantasia sveviana di una terra esplosa che come nebulosa «errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie» si trova qui del tutto compiuta. *Lingua che non so* si apre, infatti, fantascientificamente, su un'umanità liquidata da un ultimo, definitivo parassita («Si è diffuso un morbo, un germe strano / ... ha prosciugato / una a una le vene / di ogni carne», p. 9)

Il “germe strano” è responsabile di una vera e propria *dissipatio humani generis*, per cui un universale raddensamento fa sì che l'astratto si rapprenda nel concreto, e che il soggetto, sclerotizzato in un *corps morcelé*, si appalesi solo in periodiche apparizioni di *disiecta membra*: «dita scheletriche» (p. 15), «occhi vetrificati» (p. 34). L'immagine del taglio (talvolta concomitante, biblicamente, a quella della mano: «offri la mano al taglio», p. 19) ricorre in una moltitudine di oggetti affilati (ghigliottina, scimitarra, lama, compasso, cuspide, trapano...). Un rasoio di Occam è passato sul mondo, e ne ha operato l'ultima escissione: quella dell'uomo coi suoi gesti e le sue gesta, declassati al «loglio nero» della storia (p. 57). Il nuovo cosmo (reminiscente di quello “irritabile” dell'ultimo Volponi) è una dimensione fluida e volatile che fa smottare i rapporti tra le cose, dinamitando *in primis* la dicotomia cartesiana tra *res cogitans* ed *extensa*, nella misura in cui la prima si verte e caglia nella seconda («I vecchi masticano / parole verdi, filamentose, amare» p. 46). Eppure, i dualismi sopravvivono: perché finché si scrive, si è ben vivi. E dunque, scatti di desiderio ascensionale, convogliati da epifanie di luce e verticalità, vengono ostinatamente a interrompere il rassodamento entropico del paesaggio, spesso con l'assertività di una visione paradisiaca: «scale altissime come croci» (p. 46), «colonne alte e snelle» (p. 57), «il moto vertiginoso delle ali» (p. 58). E poi i tetti, il cielo, i palazzi, e bottiglie ammonticchiate: tutti parte della stessa tensione ascendente, come se il creato, depurato dell'uomo e dei suoi presami, fosse ormai libero di assurgere alla perfezione che sempre fu nelle sue corde.

Il dualismo, inevitabile nei vivi, è il segno inequivocabile che il desiderio persiste, e con esso la lingua, il suo motore. È il paradosso di ogni fantasia del *cupio dissolvi*, ben presente all'autore, che vi gioca rianimando con ironica perizia una lingua che dovrebbe essere morta, ma che invece è ben viva; una lingua classicheggiante che si avvale degli istituti metrici tradizionali, ma con le necessarie sprezzature: perché questi istituti sono sempre-già abitati dal dissolutorio spettro pascoliano, e basta prestarvi orecchio per avvertirne il destabilizzante basso continuo: quello di una lingua che ci "sa", ma che noi non arriviamo mai, davvero, a sapere. Dedicarci a saperla è l'impresa infinita di una vita, un'impresa che d'altra parte ci corrode, ci fa altro da noi, ci rende un po' morti in vita. Ci porta *dall'altra parte*. (Giorgio Mobili)

Fabio PUSTERLA, *Argéman*, Roma, marcos y marcos, Milano, 2014, pp. 228.

Fabio Pusterla, con la sua poesia, guarda al mondo d'oggi dal punto di vista della libellula, sospesa sopra le cose. Argéman, infatti, è il nome di una libellula, simile a quella che campeggia in copertina; ma si chiama così anche un tipo di lingua di neve perenne situate in anfratti montani; Iris Argeman è il nome di un fiore del deserto; un villaggio palestinese ha nome Nahal Argeman. Fra tutti questi rimandi, i più cogenti sono i primi due. L'immagine della libellula concentra l'idea di libertà, di equilibrio precario ma non instabile, com'è la posizione della libellula a mezz'aria. Le lingue di neve rinviano a uno dei motivi della poesia di Pusterla: essa, infatti, è alimentata dal tema della memoria, originalmente declinato nella contemplazione delle rocce, dei sedimenti minerali, della stratificazione delle ere geologiche. E della Natura, con i suoi cicli, la sua maestà; la noncuranza della presenza e della sofferenza umana è la quinta entro cui tutte le piccole disgrazie e gioie degli uomini accadono e si annullano, nella percezione della loro insignificanza, della loro minima, se non nulla, portata. Come già agli esordi, con *Bocksten*, l'autore ci propone un titolo curioso ed enigmatico.

I suoi testi, come sempre, sono scabri, essenziali, lasciano poco spazio al sentimento: «Anche gualciti i petali/ feriscono. Solo chi è morto, forse,/ non li teme né vede. Non li cerca/ irti nei giorni persi e nel futuro./Solo chi è morto non crede nella fuggente vita. E si riposa.// Ai vivi la presenza della rosa/ la lama e la memoria./ E il sentiero». In questo *Argéman* risalta, meglio che altrove, la tensione morale dell'autore: in poesie dai toni pacati ma puntuali trovano posto osservazioni sull'operato della Monsanto, sui rigurgiti xenofobi nella Svizzera Italiana, sulla devastazione del territorio campano ad opera delle eco-mafie. Con sguardo fermo e immune da ogni moralismo, Pusterla riesce nel difficile compito di calare la parola poetica nella quotidianità più inquietante: quella popolata dagli affaristi e dai delinquenti che occupano le pagine dei giornali. E riesce a farlo senza alterare lo statuto della lingua poetica; troppo facile sarebbe spacciare per poesia

prosa accurata, come in molti casi avviene.

Durante la lettura viene da pensare, talvolta, a Pasolini e alla capacità di alcuni poeti di guardare la società contemporanea senza nascondere in difetti. E Pasolini, nel finale, si materializza concretamente: nel poemetto *Terra di lavoro* (che riprende *La terra di lavoro* delle *Ceneri di Gramsci*): «Colano dal vulcano/ villini e quartieri abusivi./ Più in alto le ginestre./ Sopra: recenti lave.// Freme distante il mare/ sotto una cappa grigia di tempesta;/ la speranza che resta/ chiama a non disperare.// A sud d'ogni pietà/ silenzi camorristi,/ a nord d'ogni ragione/ proclami di leghisti.// I vivi hanno sul palmo/ la cenere dei morti,/ sulle rovine antiche/ ulivi, tronchi storti.// Passava a Pignataro/ lesto Francesco Flora./ Non aveva firmato./ Non firmerebbe ancora». È, questo, uno dei motivi sufficienti per consigliarne la lettura; il lettore troverà da sé tutti gli altri. (*Massimo Migliorati*)

Davide TARTAGLIA, *Figure del congedo*, introduzione di Filippo Davoli, Italic pequod, Ancona, 2014

Esordisce per pequod – una delle realtà editoriali più interessanti del momento – Davide Tartaglia, nato ad Ascoli Piceno nel 1985, ma trasferitosi a vent'anni ad Ancona, di professione architetto. Giustamente il prefatore annette questo volumetto di poco più di quaranta – spesso brevi – poesie al «grande stile della lirica italiana», per la compostezza, la sobrietà, la misura delle architetture verbali, capaci di «resistere alle sirene della disarmonia e del disamore, della sciatteria scambiata per semplicità», eppure senza cadere nell'eccesso di un verso altisonante ed enfatico. L'omaggio a Luzi (p. 32), incastonato alla metà quasi esatta del libro (un carne continuo privo di fratture e di stacchi), svela d'altronde il carattere pensoso e germinativo di questi versi, fatti di sguardi, di ascolti, di figure e di paesaggi concreti, ma proiettati verso un «oltre», verso una luce capace di redimere la condizione abissale del cuore. Proprio *Abisso* si intitola una poesia di poco successiva (p. 34), che pare costeggiare nel movimento dei pensieri e delle immagini una delle poesie più mirabili di Luzi, *Vita fedele alla vita* (contenuta in *Su fondamenti invisibili*): anche qui lo sguardo affonda nelle immagini di estraneità e di tedio di una domenica qualunque, tra palazzi di periferia e «statue di cemento muto»: ma come nella poesia luziana, è lo scatto conclusivo a redimere l'aridità del paesaggio, a compiere il prodigio di una rinascita proprio «in questa morsa / della vita che manca». In realtà gli occhi che guardano, all'inizio e alla fine di *Abisso*, sono quelli della donna cui è rivolta la maggior parte dei componimenti: una presenza discreta, numinosa, tutelare, in cui si risolvono anche le figure in transito della vita, a cominciare dai luoghi e dai paesaggi. Emblematica la poesia conclusiva del libro (p. 56), che presenta – proprio per questa sovrapposizione di donna e paesaggio – echi della poesia pavesiana: «La strada nelle svolte ha il tuo viso / chiaro che

attende alla finestra / (quasi un vento invernale, conosciuto/ quando ti sostava sulle guance)». Questi sottili analogismi si approfondiscono nelle strofe seguenti, dove gli steli chini sul ciglio della strada evocano le madri di una terra antica, il loro «dolore millenario» che «ti vive nel sangue»; o nel finale, dove leggiamo che «ogni cosa [di questa strada] significa il tuo nome». Ma la forza maggiore del libro vive nella sintesi di misura e intensità delle immagini, utilizzate ora in forma di similitudine ora di metafora, ma sempre infisse nella concretezza di uno sguardo, limpide ed essenziali nella resa stilistica, secondo una lezione che certo deve molto al grande modello leopardiano. Qualche esempio, prendendo a caso dai primi componimenti del libro: «Io sono questo campo, scheletro del mondo / eternamente sospeso / tra l'adornarsi dei fiori di maggio / e le ferite scure / che corrono dietro l'aratro» (p. 11); «Era inteso: la morte e la vita / si intrecciavano come il cesto di vimini» /p. 12); «Tu, che sei terra e tempio / hai piegato il desiderio / alla gioia dell'istante» (p. 13); «La grazia già più non avvampa / sui crinali, le colline azzurre / si inabissano tenui / in un fondale di sangue / e scivolano le prime ombre / sui volti irridenti che amo / sulle labbra di silenzi vastissimi» (p. 15). (*Giancarlo Pontiggia*)

Come comunicato e riportato nella versione cartacea di PUNTO 2015, quest'anno abbiamo deciso di operare una forte selezione nella scelta dei titoli da presentare nella sezione introduttiva del cartaceo, che si apre appunto con una poesia estratta da ciascuno dei circa trenta *Libri dell'anno* scelti.

Sappiamo bene come il compito di mappare tutto il pubblicato sia estremamente difficile, e quindi cerchiamo con la massima apertura e indipendenza di tener conto dei volumi che per vari motivi ci sfuggono, non fosse altro che per ragioni temporali, visto che l'Almanacco si chiude a novembre.

La possibilità di una sottovalutazione (o sopravvalutazione) critica è concreto, ma ci pare che il compito della critica, specie oggi, debba essere appunto quello di assumersi delle responsabilità. Umilmente, con equilibrio e onestà.

Qui di seguito, come avvio di un work-in progress che vedrà ulteriori aggiornamenti, sono ospitate le prime recensioni – che tengono conto non solo delle scelte operate sul cartaceo (che pure saranno recensite con attenzione) ma anche di ulteriori segnalazioni che riceviamo dai numerosi collaboratori.

Massimo BONDIOLI, *La chimica del mare*. Prefazione di Ivan Fedeli, puntoacapo Editrice, Pasturana 2014

Raramente un titolo è stato meno indicativo del contenuto; perché il libro di Massimo Bondioli, pubblicato quattro anni dopo il bell'esordio maturo di *Sotto il segno del taglio* è un libro di pianura, e quindi rimanda per più versi all'ambiente poetico di Umberto Bellintani – ma aggiungerei dell'ultimo Alberto Cippi. Non rende però giustizia al libro né tantomeno al poeta – che a 55 anni ha pubblicato solo due libri – insistere troppo sul pedale delle somiglianze. Questa raccolta presenta una ambientazione, o piuttosto un catalogo di cose e situazioni, che rimandano al luogo natale del poeta, al suo paesaggio, alla sua vita e al tempo, soprattutto quello memoriale. E lo fa, come giustamente annota Ivan Fedeli nella Prefazione, tramite una «percezione diretta della realtà, sia nella sua frammentazione in atti, sia nel filtro del ricordo». Bondioli è poeta della microscopia, dell'attenzione al dettaglio, forse delle piccole cose, ma non del minimalismo. Una differenza sostanziale, perché il suo sguardo coglie il particolare che può passare inosservato, ma che – lavorando prima per sommatoria e poi per intuizione – riesce a ricostruire quella che io chiamo una visione, cioè uno sguardo dotato di scopo e di senso.

Il libro è costituito da 7 sezioni, di cui la prima funge da incipit; ma le sezioni portanti sono *Statale 10*, *L'isola* e *La chimica del mare*, equilibrate quanto a sviluppi, anche se poi è nella sensibilità del poeta, certamente, vedere collegamenti e specificità che speso sono attive nella costruzione del libro, e appunto della visione. La prima sezione, *Persistenza*, dopo l'apertura bellintaniana, è giocata sul ricordo; che sarà chiaramente elegiaco, ma con toni diversi da Bellintani: laddove il primo è intensamente personale e parla in prima persona, quasi a colloquio, Bondioli parla in un sottovoce che sa più di monologo, di riflessione personale. Bondioli è più concentrato a dare un'immagine, a cogliere con sguardo esatto la realtà delle cose. *Statale 10* ha per perno l'omonima strada statale «come una lama / o un filo di sutura» che, come un ponte o una soglia, separa ma anche collega, unisce, cuce storie e tempi, se gli uomini lo vogliono.

Il compito che si pone Bondioli è afferrare e rendere l'essenza di questo paesaggio, a partire dai ricordi personali, con un equilibrio davvero perfetto. Laddove la pianura è spazio aperto, territorio senza mappa che non offre riferimenti, la strada offre una linearità, dà ordine allo spazio ma soprattutto al tempo. Bondioli non è poeta del fiume, altra differenza importante rispetto a Bellintani, ma come il fiume di Bellintani la strada risveglia (protegge forse) le memorie personali che si fanno quasi storia. Mentre il fiume è natura, la strada è però cultura: gli sgarci che il libro ci propone sono umani, cronachistici, persino aneddotici (*Jair*) o fotografici (il calzolaio neppure nominato ma convocato sulla pagina a p. 30).

La dimensione memoriale continua nella sezione *L'isola*, giocata sul tempo imperfetto del ricordo, con tocchi lievissimi che fanno pensare a un acquerello: è la

dimensione naturale del primo che permette toni più forti, tinte più accese, accenti più netti proprio quanto a voce poetica, cioè l'essenza ultima che fa un poeta, lo distingue. Quella di Bondioli è una poesia di silenzi: vi sono 3 occorrenze per "silenzi" a p. 36, 37, 41, più un "silenzi" a p. 38: come si vede tutte concentrate in questa sezione; ed è anche una poesia di pianissimi sbarbariani, di solitudini contemplative, di ricordi *svaniti* (p. 45, 46, 47) di fronte al premere del mondo. È nel finale che troviamo – nella poesia che contiene il verso finale da cui è tratto il titolo – il succo del libro: gli eventi sono "Un'ombra di polvere" (lemma già incontrato a p. 12 e 16) e tutto è "effimero" come un "minuscolo cristallo di sale" che però concorre a definire il mare stesso. Un atomo, un fotogramma, un dettaglio che fa il paesaggio (concreto e immaginario, personale e collettivo, geografico e storico). Troviamo ancora, come asse portante, il tema memoriale: *Rimembranze* (p. 63) è davvero una grandissima poesia, magari in quel pianissimo che è la voce di Bondioli, ma che ha una sua ferma forza proprio data dal tono dichiarativo: espone, dice con chiarezza. Inoltre, è costruita con grande consapevolezza: ripropone sottilmente quello che è un po' il tema chiave del libro, e sottolinea un legame profondo tramite lo specifico della poesia, quella rima "pesante" (e "pensante") fra *macello* e *sacello* che non connette soltanto due eventi – gli alberi del viale in ricordo dei morti della prima guerra e il macello della seconda; perché quella rima, grattando un po', collega anche due ambiti stilistici ben distinti, uno concreto nella sua brutalità (macello) e uno alto-retorico (sacello) che appare appunto per *questo fuori luogo*. (Mauro Ferrari)

Nicola BULTRINI, *La specie dominante*, con prefazione di Franco Loi, Nino Aragno Editore, Torino, 2014

«Nel novembre del sessantacinque / dopo mesi e ventiquattro / ore d'attesa, sono nato». Quello di Nicola Bultrini (classe 1965) non è un esordio ma un atteso ritorno. «Eppure mi mancate tutti immensamente. / Ed è in queste zone franche che si riassume / l'amore. Non quello solenne delle promesse / ma l'altro, compiuto nelle attese». Ritorno in versi dopo le precedenti raccolte poetiche *La coda dell'occhio* (Marietti, 2011), *I fatti salienti* (Nordpress, 2007) e *Occidente della sera* (n. VIII Quaderno Italiano di Poesia Contemporanea, 2004). Poeta tra i più interessanti della sua generazione, civitanovese di nascita e romano d'adozione, ritorna sulla scena letteraria con le poesie de *La specie dominante*. Il gigantismo bultriniano manifesto già nell'incipit «Mentre agli uomini tremano / le vene ai polsi, noi giganti / continuiamo a camminare...» non deve essere letto come precisa e celere ammissione di dichiarata superiorità del poeta vate sugli uomini tutti. Un gigantismo semmai inscritto nella più magistrale poetica dell'umiltà. Esplicitata l'intenzione-scelta di un "sermo humilis" volto a concretizzarsi nella dimensione più strettamente umana: «Guarda quant'è grande / il

mio corpo / quanta carne e sangue / è un peccato tenerlo tutto insieme / occupare lo spazio / vorrei farlo a pezzi / e regalarlo». Un dono agli uomini nel segno dell'oblatività. Il poeta infatti decide sin dalle prime battute di coinvolgere il lettore creando un incessante e perenne dialogo all'interno del quale il distanziante tu diviene un più conciliante noi: «Noi siamo il nodo al pettine / e in questa lontananza non resta che pregare». Una preghiera che si fa speranza: «Non so per quanto ancora, ma vivo / la speranza covata per l'infanzia».

Una pascoliana fanciullezza («Hai ragione, i bambini nascono / nel bene») nello sguardo del poeta Bultrini che cerca le cose del mondo e nel mondo per nominarle nuovamente nella celebrazione di una vita che è a tratti una festa, un leopardiano sabato del villaggio: «Ci sarà la fiera in fondo al viale / un'euforia di festa, un calpestio, / bambini non correte, attenti al carro». Lo scorrere dei giorni segue due linee temporali: il passato sofferto e il presente incerto. Da un lato dunque la rievocazione di luoghi umanizzati («C'è sempre nei gesti un pensiero / che arriva da lontano»), dall'altro la sfida ad affrontare un quotidiano ridotto all'osso dell'ideologia, mutilato di una fede-spiritualità salvifica («e si procede per tentativi, strappi di motore / per imparare a vivere un'ampia prospettiva»).

Lo sperimentalismo linguistico invece è tutto giocato sul potere evocativo della parola, ungarettianamente parlando. Quello che più interessa al poeta non è tanto ricercare il significante nascosto quanto la molteplicità di significati celati nel buio del nostro montaliano male di vivere: «la notte ha sapore d'acqua amara». La semplice e non semplicistica immediatezza del verbo, peculiare nella sua opera omnia, è insieme cifra stilistica e possibilità di dialogo con il lettore. «Sembra una lingua straniera / negli accenti e le vocali a strappi. / Ma suona familiare, forse per l'aria / i rumori profumati».

Immagini serene viste o immaginate in un quadretto di umana convivialità. Nicola Bultrini ci consegna in queste pagine la sua proposta di realtà viva e vissuta con una speranza umanamente poetica. E noi, umanamente lettori, «Se rallenta la pioggia possiamo uscire». (*Annamaria Piccigallo*)

Luigi CANNILLO, *Galleria del vento*, La Vita Felice, Milano, 2014

Nel testo d'apertura che dà il titolo all'intera silloge, *Galleria del vento*, collocato all'esterno delle quattro sezioni (*L'ordine della madre*, *12 segni*, *Il rovescio del corpo* e *Berliner*), Luigi Cannillo si sottopone a un esperimento, descritto come un incidente automobilistico; in questo senso, si tratta di un vero e proprio crash test (o), perché attraverso la scrittura l'autore mette alla prova la tenuta del suo "io" nel momento dello scontro frontale contro la realtà; all'interno della galleria del vento l'io si frantuma in atomi di ricordi, sottoposti alla forza del vento fortissimo e proiettati all'indietro nello spazio e nel tempo, mentre gli oggetti e le cose,

reggendosi solo sulla memoria, oscillano allo stesso livello dell'io azzerando la sovraesposizione del soggetto e democratizzando le sequenze dei ricordi. La galleria del vento è dunque (usando un termine informatico) una *macchina virtuale* all'interno della quale il soggetto simula gli effetti destabilizzanti di un'accelerazione esistenziale che va incontro alla «potenza del vuoto». L'io-Cannillo misura così i dati, i ricordi, la tenuta del proprio io (si auto-analizza) nel momento dell'esperienza estrema (che coincide con la morte della madre).

Galleria del vento è un test(o) elegantemente antilirico: i versi non si stabilizzano mai su sonorità e immagini eccessivamente liriche; tuttavia, è un test(o) che tende (per volontà dell'autore) a non interrompere completamente l'atmosfera lirica e che, a livello ritmico, non vuole frantumare definitivamente la misura tradizionale dell'endecasillabo, verso prevalente all'interno dell'intera silloge – infatti, già in questo test(o) d'apertura gli endecasillabi canonici, con ictus di 4^a o 6^a, sono 6 su tredici versi complessivi; e (a conferma della tenuta sostanziale dell'endecasillabo) solo due “segmentazioni” ritmiche superano la misura limite delle undici sillabe.

Nella silloge *Galleria del vento* i temi portanti e trasversali sono quelli della *natura residuale* (quel che resta della realtà), del *vento* (Cannillo vuole connotare la galleria del vento scientificamente, dice) e del *vuoto* (interpretabile anche in chiave psicologica, «Dobbiamo andare, vieni, / ci ha fatto strada e stende / una notte senza mattino / Così il tempo che ci seguiva innocuo / accelera e sorpassa verso il vuoto»): la realtà esterna è rappresentata sempre attraverso dei residui della natura (o oggetti domestici che «anticipano il lutto» all'interno della sezione di “snodo” *L'ordine della madre*); il vento che, tra le mura di casa, non è che «l'elica del cucchiaino immobile», è sempre presente; infine, ora che la madre è assente, in quel vuoto causato dall'assenza, Cannillo-figlio fa i conti con il proprio passato (l'ultima sezione si intitola *Berliner* ed è indicazione esplicita di una *Heimat* culturale); è un'esperienza estrema nella quale viene misurata anche la tenuta del proprio corpo (nella sezione *Il rovescio del corpo*) durante l'accelerazione prodotta nel corso dell'esperimento test(o).

Che ci sia, nell'intera silloge *Galleria del vento*, un tentativo di *calcolare* la valenza emotiva (sentimentale, se vogliamo) dell'esperienza è evidente infine anche dalla presenza della sezione i *12 segni*; i simboli zodiacali sono anch'essi delle formule di una legge generale («un segno che governi imparziale») in un universo frantumato e senza costanti, sintetizzato in maniera intrigante nella galleria del vento, nel quale (reggendosi su un semplice articolo indeterminativo) «un capitano naviga il destino». (Mario Buonofiglio)

Sappiamo come Rilke nella nona Elegia Duinese abbia risolto poeticamente lo scandalo dell'Essere giungendo a una sostanziale accettazione delle espressioni della vita: «Vedi, io vivo. Di che? Né infanzia né futuro / vengono meno... Innumerevole esistenza / mi si sprigiona nel cuore»; la verità non è mai semplice, se non nella sua espressione riassuntiva – non risolutiva – che in sé raccoglie tutti i passaggi e faticosamente li assolve. Luigi Cannone, in questo libro, cita ad esergo proprio Rilke, dimostrando che, prima di giungere alla sua poesia “semplice”, egli ha coltivato un percorso di esperienze silenziose, di attenzione e meditazione – non dichiarazioni – intorno al gesto nudo della parola. E sono parole, a me sembra, assai vicine al pragmatismo di certa mistica orientale, capace di coniugare riflessione e distacco con la necessità di accogliere le infinite forme della vita; come, per esempio, certo buddismo zen trasforma la meditazione in gesto – e il gesto si fa, esso stesso, meditazione.

La poesia di Luigi Cannone sembra dunque interessata a proporsi come una forma di preghiera, non inno di ringraziamento per il miracolo dell'accadere ma resa totale al mistero che si squaderna davanti a noi con tutto il suo carico di gioia e di dolore. Ecco allora ridotto il carico delle parole, delle macro situazioni della vita; le distanze si accorciano e il viaggio è praticabile dietro le porte della casa, nel cortile, a giocare con i figli, nella gita fuori porta a vedere il fiume, i monti. Ogni mistero è vicino a noi: aspettando a una stazione, osservando il movimento delle nuvole, nello sfacelo della foglia caduta, nell'attesa della pioggia, nella percezione delle micropulsazioni che ci attraversano nei corsi e ricorsi della nostra vita.

Questa poesia, allora, non può che essere poesia dell'io, e qui mi preme ribadire una netta distinzione con l'entità che all'io si affratella, e cioè il suo volto nevrotico avviluppato su se stesso: l'ego. L'io appartiene alla specie, alla razza degli uomini, può coincidere con un noi e parlare a nome di tutti, mentre l'ego è il volto nefasto del Narciso che annega nella sua stessa acqua amniotica. L'io è, diversamente, il mondo stesso che prende coscienza di sé, di sé negli altri che, attraverso uno specchio, appunto, lo riconoscono. La poesia di Luigi Cannone, nella forma di un casto e sincero lirismo, mette in atto un riconoscimento, non negli accadimenti del diario domestico ma nel grande libro del mondo dove tutte le storie delle creature possono incontrarsi e comprendersi. È proprio questo movimento verso gli altri la causa dell'accadere. Non è nostalgia delle cose perdute, male del ritorno alla casa, *nostos*, perché la nostra casa è questo abitare il tempo, nella misura che ora ci è concessa. È proprio questa forza disperata a resistere, ad arrendersi che smuove la parola, la stacca da noi stessi e l'avvicina alle cose mute che per questo dono, improvvisamente ci parlano. (*Sebastiano Aglieco*)

In primis. Manuel Cohen non solo conosce la lingua ma la agisce e la fa girare (punteggiatura, rima, spazi bianchi, spostamento di versi, ...) con una maestria già individuata in *Cartoline di Marca* (2010) e rigustata (gustata di nuovo, sì) in *Winterreise* (2012). Conosce, della lingua italiana, i nodi, gli scalmi, i legami, i simboli sottesi, le innumerevoli varianti, le voci e le espressioni le più diverse, le forme attuali, anche predatorie di altri idiomi. Così come conosce le possibilità ritmiche e metriche delle parole in poesia. La lingua di Manuel Cohen "diverte". Porta ad altro, ad altri significati, a significati pregnanti e sfuggenti, a cogliere respiri e pause, sospensioni dal precipizio e immersioni nel corpo vivo di una vita (di oggi o di sempre, ma certamente connotata nello squallore odierno di un "troppo pieno" di dissonanze e di compresenze valoriali al ribasso, vissute giorno per giorno e "ricapate", per così dire, dai mezzi di informazione), un corpo tale che, nonostante tutto e l'essere "a parte", ci appartiene o a cui apparteniamo.

I tempi. Di oggi, la vita, e di sempre. Non a caso Manuel Cohen ha raccolto, con estrema ocularità e senza soprusi testuali, letterari e poetici, poesie tratte dal suo *Altrove, nel folto* (1990), dalle raccolte su citate, e da una antologia del Premio «Città di Penne» del 1988. Amore della filologia, certamente, indicarne origine e luogo. Soprattutto, però, individuazione di un filo che unisce idealmente gli inediti recenti ai versi di una stagione d'inizio già avvertita per un fuori non corrispondente ad un dentro. Un filo dipanato di continuo, dal poeta abruzzese-urbinate-romano. Legato, per di più, a interlocutori di cui non può fare a meno. Poeti, intellettuali, amici di lettere e di condivisioni ideali. A loro offre domande e interrogativi, invia messaggi necessari al vivere quotidiano o non-perentorio. Per loro apre ricordi. E sono: Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Paolo Volponi, Franco Scataglini, Gualtiero De Santi, Dario Bellezza, Pier Vittorio Tondelli. Ed altri della sezione *Cartoline vecchie e nuove*.

Orlo. È quello di un abisso, di un baratro, un essere tra "pozzo e pendolo", stretti dalla mordacchia di un presente non voluto e confinati a poter solo dire. È l'orlo della chiacchiera e della nulla tenenza del pensiero, della inconsistenza assunta a codice comportamentale, della costanza dell'apparire e della sottrazione dell'essere. Rapina, quest'ultima, riscontrata peraltro nella realtà di avvenimenti di cronaca (così frequenti, si sa, da giungere a storia dei nostri tempi). (Astrarre è difficile: è un *continuum* la notazione di Cohen, come in *(la vita in spot, distici della peggiore Italia)*, *(tormenta)*, o come nelle "stragi" (I-IX) ad apertura de *L'orlo*). Orlo, ultimo stadio? Orlo da ironia? (Sull'ironia si sofferma il prefatore Gianmario Lucini. L'ironia, aggiungo, non è sempre "amnesia del cuore" come direbbe Gadada). Orlo come constatazione. Il resto, necessario, tutto il resto che è da fare per ritrarsi indietro dall'orlo stesso, non è detto, ma supposto, lasciato a ciascuno. Perché Manuel Cohen dice ("comunica", così Lucini) un disagio e uno sconcerto. Esodo ed uscita sono lasciati a chi disagio e sconcerto ingoia e soffre. *(Maria Lenti)*

Adele DESIDERI, *Stelle a Merzò*, postfazione di Paolo Lagazzi, nota critica di Tomaso Kemeny, Bergamo, Moretti & Vitali, 2013

Stelle a Merzò si offre al lettore come una sorta di diario d'amore in versi. Un diario scandito da precise localizzazioni topografiche, che recano i nomi di Merzò e di altri paesini e luoghi dell'entroterra ligure di Levante (con dislocazioni anche nel capoluogo lombardo), e da indicazioni cronologiche, che contrassegnano appunto i giorni di una vicenda amorosa che nasce e si consuma nell'arco di una stagione estiva. La linea della scansione spaziotemporale sulla quale si colloca la successione dei testi puntella le costruzioni e i crolli di una vicenda amorosa appesa, come scrive Paolo Lagazzi nella postfazione, al "brivido dell'evanescenza". Il resoconto scritto però, affidato anch'esso all'evanescenza della memoria («Ti racconto, se posso, quel che ricordo»), è declinato in un linguaggio poetico tutt'altro che rarefatto ma denso e materico; l'impianto comunicativo si distacca dalla misura della referenzialità, pur sempre necessaria alla dimensione del racconto, e attinge a forme più complesse di mediazione sintattica e a scelte lessicali connotate da valenze allusive, come ad esempio in questi versi, dove il taglio marcato dell'*enjambement* – «lisa/ stoffa» – e la quasi rima, rima al mezzo – cartapEStA : scommESsA – innescata dalla disposizione chiastica dei sintagmi in clausola, scandiscono il motivo del consumarsi delle cose e della loro fragilità nell'inconsistenza del ricordo: «Ci raduniamo qui / in attesa di una donna che / con il filo – con l'ago – riannodi / gli orli slabbrati, rammendi la lisa / stoffa e sui capelli ponga fiori / di cartapesta – segnali / di una memoria mancata, / di una fallita scommessa.»

Alla linearità delle coordinate spaziotemporali che caratterizza il libro, si oppone in qualche misura un altro movimento, che fa ruotare aggrovigliandoli i nuclei persistenti della storia d'amore sfumandone al contempo i riflessi nelle pieghe della memoria. Di tale costruzione, di tale modalità percettiva si fa lascito una scrittura tesa, vibrante, che prende forma a troppo breve distanza dalla realtà che l'ha originata perché possano esserne riassorbiti in toni più riposati i segni e le conseguenze. Ed ecco, allora, emergere, in tutta la sua totalizzante e pervasiva presenza, l'Io che incrocia le esperienze di vita e poesia in un delirio amoroso capace di attrarre a sé le cose e di dare un senso altro alla realtà che circonda la persona amata: «Sono la tua stanza, legnaia / – lettiga in un canto della cucina, / rubata alla gelosa cagna. // Sono cancellata dipinta di fresco, / sciacqua-piatti / bocconcino di carne alla griglia, / borsa, cianfrusaglia, scarpa», fino a porsi di fronte ad essa con incrollabile fierezza e solidità, come termine di attrazione e insieme di resa: «Io posso / il tuo seme disperdere, / e il sigillo applicare / alla perduta estate. //...// Aspetto / la tua insipiente lungimiranza, / la settembrina resa». L'aspetto però che più di ogni altro conferisce potenza e originalità al timbro della voce di Adele Desideri è il ricorso in numerose poesie a un linguaggio biblico e rituale. Che si innesta sulla trama narrativa e avvolge la spirale amorosa

sia per alcuni significativi accenni («...Tra i fiumi dell'Eden / ogni creatura era perfetta») sia soprattutto per enucleare, imprimendoli nella carne, i segni premonitori di un fallimento: «questo silenzio che nel cavo delle mani / disegna stigmate così poco divine / – il cerchio perfetto in cui l'amore fallisce». Sono evocazioni del sacro che incontriamo fin dalla poesia incipitaria, volta quasi a “religare” gli amanti con il “sancire” la loro reciproca *fides*, ma capace nel contempo di creare un vertiginoso capovolgimento del divino nell'umano; come se l'individuazione della figura maschile, oggetto d'amore e di deragliamento amoroso («Sei uno, tre e due»), si ponesse già in una dimensione “altra”, sovrappo- nendosi alla precarietà delle cose e conferendo ad esse un senso, una destinazione: «Sei uno, tre e due. / Come cometa attrai / e conduci alla grotta sotto il monte, / dove vive Colui che segna l'inizio, la fine, / il ricongiungimento di terra, / cielo, colpa, perdono». E valga, almeno, ancora l'esempio, tra i tanti che si potrebbero addurre, di una poesia collocata verso la fine del libro, la poesia *5 settembre, Airola*, dove un'allusiva rassegna di azioni di vita quotidiana, nelle quali la figura femminile si situa come intermediaria tra la Terra e il Cielo, viene ribaltata in una successione di immagini neotestamentarie, in cui si rapprende la forza dell'Eros scomponendosi nei suoi elementi, che contrappongono, alla pienezza della gioia, sofferenza, spine, chiodi, sanguinanti ferite.

L'altro meccanismo, che combinandosi con queste accensioni liriche scritturali risolve in linguaggio poetico gli assetti narrativi della silloge, è dato dal dispositivo ad alta frequenza della rima in clausola, cui ho già sommariamente accennato. In *2 settembre, Milano*, ad esempio, sullo sfondo della consunzione della vicenda amorosa, altrove correlata all'occultamento delle stelle a Merzò e qui a una loro disorientante rotazione, la conclusiva rima baciata (*follia : mania*) scandisce una circolarità che non dà tregua a chi è ancora avvolto nelle spire di un amore potente e “corrosivo”, e istituisce una *inunctura* tra i due termini, “follia” e “mania”, che insistono su una stessa area semantica e, nei loro consistenti, archetipici echi letterari, si rinforzano vicendevolmente e sembrano scorrere l'uno nell'altro: «...le stelle a Merzò, / quando, all'imbrunire, girano su se stesse / e consegnano alla luna / l'universo di nuovo spezzato / della mia mente – questa follia, / questa corrosiva, insensata mania». (*Francesco Macciò*)

Ivan FEDELI, *Campo lungo*, Prefazione di Corrado Bagnoli, Nota di Mauro Ferrari, puntoacapo Editrice, Pasturana 2014

Fedeli guarda il mondo in campo lungo, e come si sa con il teleobiettivo la visuale si restringe, si deve concentrare sul primo piano di vite grame, individuali ma che danno per sommatoria una visione della frammentazione del Moderno, in cui la vita si sfaccetta in non-luoghi e – azzardo un neologismo – *non-momenti*. In questa poesia l'aggettivo “civile” ha proprio a che fare con la *pietas* insita

nell'essere parte della società, nel non poter non guardare a certi aspetti del vivere che con empatia. Va sottolineato ancora l'aspetto poematico di questa scrittura – non a caso accompagnata dalla Prefazione di un poeta come Corrado Bagnoli, cui contribuisce l'uso coerente di un endecasillabo colloquiale che mantiene alta la tensione del *discorso* e che viene rimpiazzato nella II sezione da un ipermetro che abbiamo già visto in *Teatro naturale* (puntacapo Editrice, 2008), così adatto non tanto a sostenere certe astrazioni di “poesia verso la prosa” ma a mettere in piedi un *discorso sulla prosaicità del vivere*, sul vivere in quella soglia tra città e campagna, ma soprattutto tra vita e non vita – al di là della soglia dell'obbiettivo, comunque, che è anche la soglia che emerge in un verso come: «*Vivere qui immaginando la vita.*» Continuando a nutrire speranze e frustrazioni. Tremendo.

Ma, anche, Fedeli ci dice che questa è la «vita vera» (p. 54), e questa resistenza minimale e interstiziale offre la possibilità di autenticità seppure martoriata. Non era infatti casuale il titolo *Teatro naturale*. Ivan Fedeli sa infatti inscenare la vita come pochi altri poeti – ma direi come pochi scrittori *tout court*. E se la sua è una poesia cittadina, urbana, civile, e persino milanese (quanto a luogo di elezione e non in senso riduttivo) non si può non vedere il valore universale di quanto il libro ci dice, narra, ritrae, e persino spiega – se di “spiegare” cogliamo l'etimo: un togliere le pieghe, rendere manifesto ciò che è sotto gli occhi di tutti ma che, per sovraesposizione, per troppa vicinanza, non sappiamo o a volte non vogliamo cogliere. Allora, il «campo lungo» di questo sguardo, che è al contempo acutissimo, non fa che ampliare il nostro senso di umanità, di vicinanza e fratellanza.

Il poeta ritrae il vuoto di senso che avvolge queste vite, la stasi, l'inerzia, la ripetitività dei gesti e della vita tutta. Sono vite imprigionate all'interno dei propri piani di condominio, fra le mura delle proprie abitazioni, in una sorta di terra di nessuno che sta sulla soglia fra due mondi, ma ancor più sono vite sospese tra una realtà frantumata, fatta appunto di frammenti senza senso, e desideri, speranze e gioie che appaiono solo tramite la mancanza. È tuttavia evidente come nella poesia di Fedeli, che recentemente si è sempre più aperta alla dimensione narrativa, non ci siano cedimenti nei confronti di certo minimalismo pago di rappresentare l'“etica del quotidiano” (Roberto Galaverni), mancante di quella che Benjamin definiva l'“intuizione allegorica della realtà”. Ne è spia la capacità di aprire un varco alla *pietas*, senza alcuna concessione al sentimentalismo, per vedere «*la gloria nascosta nei gesti*», e per trasformare quindi questi reperti in un umanissimo gesto di dare voce, che spinge a comprendere, vivifica e ci rende più umani. (Mauro Ferrari)

Luigi FONTANELLA, *Disunita ombra*, Archinto, Milano, 2013.

«La poesia di Luigi Fontanella è attraversata da una misteriosa malinconia della perdita», scrive Sebastiano Aglieco nella prefazione a *Disunita ombra*, che raccoglie

testi di poesia scritti tra il 2007 e il 2012 e ora collocati in una versione definitiva. Abbiamo così una visione d'insieme dei temi cari al poeta: il viaggio, come collocazione spazio-temporale dell'essere (un andare e venire, che non è soltanto spostamento, ma continua acquisizione), l'osservazione del tessuto umano (strettamente collegata al viaggio), il confronto, la memoria, l'altro da sé che si ricrea in un tessuto storico-narrativo (sospensione tra realtà e sogno, come nel poemetto *Bertgang*, non a caso definito "fantasia onirica"). «Qualcuno cercherà sempre / qualche altro nella strada / con cui tenersi compagnia»: andare all'incontro con gli altri, ma in un nomadismo che non dà tregua, in precarietà ("perenne avventizio"). Il viaggio apre al "ricordo di un ricordo", in una linea del tempo e del cuore, poco importa quando e dove, perché tutto, nella poesia di Fontanella, avviene nel presente, o meglio, si configura nel presente, come se la storia fosse tutta lì in una volta, un "mosaico in movimento". Scrivere per Fontanella vuol dire attraversare le epoche, sprofondare in un'altra dimensione: "Sogno di sognare con dissimulazione e insieme con la mia disunita ombra". L'io è "controfigura", come recita il titolo di un suo romanzo, io vero e nel contempo ombra, qualcosa che viene da lontano e parla: «Sì, tutto potrebbe ricominciare. / Ma io non sono che l'anonimo di me stesso / dunque ricostruisco un sosia / e un finto scenario che / il sipario di un tempo trascorso / ha forse disperso per sempre». La poesia è racconto, descrizione di paesaggi, luoghi, città, strade, e le sale d'aspetto negli aeroporti, la terra vista dall'alto nelle traversate transoceaniche tra l'America e l'Europa. Le *Variazioni sul vento* rimandano a un che di transitorio, che però ha bisogno di essere fissato, impresso per sempre: «Se ne vanno anni e malanni / ma non perdono gli occhi / ogni vista accumulata... la mano / di mio padre poggiata sul divano». "Nello specchio muto del nostro alfabeto" ogni cosa si ricompone, dopo che il vento (come il tempo) ha disperso le immagini, le ha scompigliate. Ma la natura si mostra in tutta la sua bellezza, stagioni, nevi, animali. È sempre una sorpresa. Aleggiano le visioni di un lontano passato in *Bertgang*, le suggestioni letterarie, l'amore inseguito e trasfigurato: «Nella breve ora degli spiriti / una giovane ragazza uscì di casa / e si diresse con passo rapido e leggero / verso la dimora di Meleagro». La rilettura è fonte di ispirazione e di visione, per una poesia "che mette ancora in causa il simbolo come entità", cerca il raccordo nella metafora tra un prima e un dopo, la realtà viva e il ricordo di «una compagnia d'infanzia / a me assai vicina». (*Alberto Toni*)

Ugo GAIATO, *Collo sottile*, puntoacapo Editrice, Pasturana 2014

Chiudendo il quinto libro di Ugo Gaiato, dopo un'attenta lettura che non cada nel fascino dell'affabulazione, non si può non soffermarsi su alcuni elementi chiave che si impongono all'attenzione del fruitore.

In primis: senza dubbio questo è il libro della maturità di un poeta che merita la

massima attenzione critica, che scrive con piena consapevolezza del mezzo espressivo e che costruisce ogni raccolta tenendo in debito conto il valore della coerenza interna tematica ed espressiva. Secondo punto: questa coerenza è imperniata su una sorta di sofferta visionarietà che ne costituisce, nelle varie modalità espressive, la nota più distintiva e originale, e che tuttavia non scade mai nel mistico, ma anzi può essere definita “oggettiva” (non metaforica né simbolica, cioè): in un panorama come quello italiano, storicamente fondato sull’Io piuttosto che sul mondo in cui questo si colloca, una poesia così vitale e cosale, che procede per via metonimica ma mai banalmente narrativa, si trova per forza di cose in un territorio poco mappato, dove l’originalità corre sempre il rischio di essere presa per idiosincrasia. Terzo: Gaiato è uno dei non molti che crea il proprio discorso in versi saltando a piè pari quel *ready-made* poetico che funesta troppa poesia (o simil-poesia) contemporanea, sebbene riesca a farlo senza infrangere l’irrinunciabile patto tra scrittore e lettore – diremmo persino tra poesia e mondo: quel patto che richiede allo spazio testuale di farsi mediatore tra due istanze, quella espressiva e quella interpretativa, pur con una quota di non detto, di opaco e reticente che deve far parte del discorso poetico (a pena di diventare prosa, e sciatta per di più) ma che tuttavia non annichila mai lo spazio di incontro che è la ragione della stessa esistenza della poesia (e della letteratura tutta).

Gaiato non indulge certo alla narrazione ingenua del sé; non cede all’orfismo d’acatto né presume di innalzare (nella attuale situazione epistemologica, poi...) questo Sé, più o meno oggettivato in una *persona*, su un piano mitico o universale quale *exemplum*, non gioca la carta ormai irrimediabilmente *démodé* dello sperimentalismo combinatorio o ludico: l’amplissimo territorio della sua poesia, piuttosto, è una negoziazione continua fra le esigenze dell’Io (che è concretamente esperienziale, ma anche vitalistica, quindi psichica) e la datità del Mondo. In altri termini: la quota di affabulazione – che spesso in Gaiato è uno stimolo di partenza o meglio un alone di significato che non emerge mai del tutto dal piano psichico – si trova a convivere con una immediata deriva che potremmo definire allegorica verso una naturalità di matrice vegetale, che insinua il paradigma all’interno del sintagma: la scrittura assume il controllo delle modalità di comunicazione senza per questo che si possa parlare di scrittura automatica, soppressione dell’Autore o quant’altro. Piuttosto, la *fabula* si diffonde nella *langue* e un discorso naturale, vegetale, pre-culturale, prevale sulle istanze immediatamente comunicative, interpersonali, consapevoli. Il piano dell’espressione e quello del contenuto si scollano; del resto, sappiamo da Hjelmslev che la Materia comprende ciò di cui si può avere esperienza ma che non si è *ancora conosciuto* o interpretato, e che non è ancora espresso attraverso segni linguistici e/o non linguistici: è un mondo antecedente l’instaurazione del segno.

Restano da sondare le motivazioni profonde di questa poetica, che crediamo attengano a quella quota di indicibile da cui muove ogni vera creazione poetica, ma che in ultima istanza derivano dalla creaturalità che permea l’intero libro, per

cui la vita (nell'accezione più ampia) può essere "detta" *sub specie naturae* – o, al contrario, la Natura può esprimersi con modalità umane. Non si tratta di un banale artificio retorico, quanto l'emergere di un discorso di poetica che riflette una precisa posizione filosofica. Di qui la divaricazione – che spesso agisce proprio da apparente salto di isotopia – fra titolo e testo: la superficie del testo si scolla dalla profondità, che *rappresenta* il discorso autentico. Laddove, secondo una delle modalità, il titolo allude a un elemento naturale, il testo può presentare un discorso esperienziale potenzialmente assimilabile all'umano: è il caso, ad esempio, della splendida *Momilla* (p. 37, uno dei vertici del libro quanto a originalità) dove il discorso, che muove dal punto di vista della pianta trapiantata, è al contrario umano nelle sue movenze discorsive e riflessive. In *Calabroni* (p. 19), invece, la faglia si presenta nel finale con un riflessione autoriale; in *Saliva* (p. 28) il discorso umano e quello naturale si compenetrano e bilanciano; altrove ancora le immagini naturali penetrano nel testo (un solo esempio: *Vendere poesia*, p. 53). In non pochi *loci*, poi, i due discorsi non ci sembrano separabili (e forse questa è l'obiettivo più alto perseguito dall'Autore) e il testo mostra ambiguità indecidibili ad esempio per stabilire chi dica *Io*, ma anche un equilibrio a suo modo perfetto; ci sembra questo il caso di *La tua bellezza* (p. 91). (Mauro Ferrari)

Guido Mattia GALLERANI, *Falsa partenza*, Giuliano Ladolfi Editore, Borgomanero, 2014

La poesia di Guido Mattia Gallerani è come l'inizio di un perpetuante thriller, come il cigolare della porta di una cantina, illuminata da una fioca lampadina basculante. Arriva nella claudicanza, giunge come da un sospetto che la vita, come sempre, possa nascondere qualcosa di minaccioso di doloroso; che il giorno della propria esistenza sia stato barattato, per caso, con un barlume di felicità che dovrà bastare, per non raggiungere i fondi ciechi della disperazione. Guido Mattia Gallerani (1984) è un poeta che vive in uno stato d'allerta, consapevole che la vita – come del resto le sue parole per dirla – non rilascia mai un documento unico ed eterno di certificazione. E allora sono le tracce che strani animali lasciano sul bianco della neve, a farci accorgere che forse in tutto quella distesa d'infermità, una possibilità "Altra" potrebbe distruggere quell'omologazione costruita quotidianamente dal nulla. Ma il sospetto arriva con la paura: un sentimento hobbsiano che Gallerani sembra incarnare consapevolmente, quasi fosse da qui rintracciabile l'inizio della sua partitura. "*La casa nel mezzo del bosco*" fa paura per la sua eterna immobilità e per la sua irremovibile resistenza e, nello stesso tempo, rivela di quanta vita e quanta sofferenza essa abbia vissuto/sopportato nelle sue stagioni inesorabili, crudeli: emorragiche. È una lingua vissuta e limpida quella di Gallerani, che evidenzia appieno i suoi percorsi all'interno della poesia del Novecento, che ha echi sereniani e fortiniani: etici e politici. Un altro elemen-

to che sostiene questo suo originale dettato poetico è l'ironia di una voce che, pur prendendo sul serio il "fare" della poesia, non riesce a trattenerci dal "sorriderci" per un'ambientazione del poetico che si fa a tratti comica e a tratti disperante. Ne è esempio la seconda sezione della raccolta "(Annunci da riviste letterarie)": "*Collaudata azienda di modelle/ recluta aspiranti poetesse [...]*". Qui il punto di vista è uncinante per ironia e paradossale per realismo.

In questa raccolta di poesia si rintraccia anche un'evidente tensione/tentazione narratologica che, nel tempo, diventa materia del suo studio e della sua ricerca, non solo poetica ma anche saggistica. Non bisogna dimenticare che proprio a Roland Barthes, Gallerani ha dedicato il suo primo lavoro scrittoreo/saggistico dal titolo: *Roland Barthes e la tentazione del romanzo* (2013).

Il linguaggio è dunque per Gallerani, un territorio deambolato in tutte le sue direzioni, sapendone gestire i cambiamenti e le svolte espressive. Ci sono impunture cristalline nelle parole di questo poeta modenese di nascita e bolognese d'adozione; tramature che sanno tenere insieme storie fatte d'istanti di percettività sensoriale; momenti incuneati tra le esistenze corporee delle cose e la tensione fluida delle emotività esistenziali. Nulla è lasciato alla tenerezza o alla suggestione. Al contrario qui la durezza dell'*evidente* è palese e la necessità di una ricerca del vero lascia sbalorditi per disincanto e per disillusione. Queste categorie dello spirito diventano qui i calchi interpretativi di una sua novella poetica. È dunque una voce, quella di Guido Mattia Gallerani, che all'autenticità chiede rigore, sapendo che il baratto è svantaggioso "economicamente" ma duraturo "eticamente".

È nella *consumazione* che la sua poesia s'indebita con il reale, stratificandosi, diventando così sostanza e linguaggio: "*Lentamente ti brucio come una candela/ che sottovento trema e non si spegne/ ma accatasta cera su cera/ e s'indebita di quello che consuma/ e solo spendendosi resta accesa.*" La voce che fuoriesce da *Falsa partenza* è già traccia di un tempo poetico capace di essere casa e soglia insieme, dove l'ospite non è solo colui che ospita ma anche colui che viene ospitato. Un esordio dunque che fa promesse! (*Stefano Raimondi*)

Sergio GALLO, *Pharmakon*, Postfazione di Ivan Fedeli, puntoacapo Editrice, Pasturana, 2014

Quella di Sergio Gallo è davvero poesia intrisa di vita, che ci parla del mondo concreto, e lo fa non attraverso una sempre falsa pretesa di sincerità minimalista, bensì concentrando la lente del microscopio su parti del mondo, e rendendoci una visione del mondo che nasce da scelte stilistiche forti e originali. Gallo, va sottolineato, non si accosta ad alcun Indicibile, non fa i conti con alcuna area liminare della coscienza e della consapevolezza, bensì fa poesia – e alta, senza dubbio – partendo da dati già in nostro possesso, che condividiamo a livello *civile* (aggettivo su cui è bene riflettere) e che elabora con grande perizia poetica – il

che vuol dire consapevolezza del mezzo tecnico-espressivo impiegato. Nessuna concessione alla metafisica del fare poetico, né tantomeno alcun heideggerismo d'accatto, ma una approfondita metabolizzazione delle lezioni più alte del Novecento, attraversate per costruire un mondo poetico personale. Eppure, universale, nostro.

Il mondo di Sergio Gallo è *naturale*. Cioè: è un mondo in cui la figura umana agisce sullo sfondo di una natura contemplata oggettivamente e come tale descritta; “bella” perché governata da leggi esterne all'uomo – il quale è in/scritto in questa de/scrizione. Un mondo che non è territorio di conquista ma di scoperta, negoziazione e *meraviglia*. È proprio qui che si innesta lo specifico del fare poesia, e non penso tanto alla poetica del Fanciullino: la meraviglia di Gallo, se è vero che nasce da una visione spirituale dell'esistenza, e direi anche naturalmente religiosa (basti citare *L'enigmistica dell'anima*, p. 63), si nutre di precisa osservazione e riflessione: cioè, in una formula che mi è cara, trasforma lo sguardo in visione: ciò che è soggettivo e unico, trasmissibile solo come dato bruto, in ciò che può esserlo altrettanto, ma è comunicabile in modo poetico. Perché (Hölderlin) è poeticamente che l'uomo abita il mondo, dando nomi e significati, vedendo collegamenti (l'“Only connect” di E.M. Foster), intuendo allegorie.

Vivere allora è comprendere, entrare in sintonia e armonia con il mondo. Salendo alla montagna come asceti, ma nel concreto per scoprire i propri limiti, ma anche per gioire di una dimensione meno accessibile della vita (p. 48, 50). Questo contiene una moralità di fondo (il salmone della sequenza nella I sezione, la pesca a mani nude, p. 22) che è chiaramente spirituale, collegata al tema dell'ascesa per cui anche il fare poesia è concentrarsi sul proprio *poiein*, ciò che ci fa singoli.

La lingua poetica di Gallo è un impasto unico di dizione colloquiale, prosodia in genere libera e lessico scientifico, specie appunto nella spina dorsale della sua ricerca espressiva, che è la nomenclatura, il catalogo delle cose. Ovvio, i lemmi tecnici sono in assoluto in numero limitato, ma ben sufficienti a dare d'acchito il tono dominante al libro, la marca stilistica che si ricorda. Ma anche l'organizzazione del *discourse*, ciò che dà al testo coerenza e coesione, è spesso indebitata alla prosa scientifica e a certa poesia didascalica (*Nuovi eserciti colorati*, p. 79). Poesia didascalica: definizione coraggiosa e rischiosa, che vale solo se poniamo l'accento appunto alla crescita, all'*apprendimento* dei modi del vivere e non trasformiamo banalmente l'apparato descrittivo in insegnamento: prendiamo una poesia come *La grande migrazione delle farfalle Monarca* (p. 74), in fondo pienamente “descrittiva”, e vediamo come il testo successivo, specularmente a questa, la trasformi in allegoria di una situazione che ci tocca da vicino. Certo, qui il procedimento è scopertamente esplicito, ma tutta la poesia di Gallo punta all'allegoria più o meno scoperta o latente. Citiamo ancora *Il melograno* (p. 89) e *Il sorbo* (p. 91). Potrebbe essere utile riprendere la nozione di “poesia metafisica” per la tendenza appunto a cercare e sviluppare collegamenti, partendo dal dato oggettivo in virtù di un ragionamento intellettuale, in modo non dissimile da quanto fa una poetessa

americana ben cara a Gallo, la non notissima Marianne Moore. In altri testi, segnatamente nella sezione *Degli antidoti, dei veleni*, appare anche una vena che potremmo chiamare civile, e su cui si innesta a volte una certa dose di ironia e autoironia (altre volte, siamo alla presenza del tragico di vivere (*L'ultima lezione*, p. 136); l'occhio però non cambia, è l'uomo (se stesso, p. 97 e 131; l'Italia, p. 109, ad esempio) che viene posto sotto l'occhio del microscopio. (*Alessandra Paganardi*)

Marco MARANGONI, *Congiunzione amorosa*, Introduzione di Giancarlo Pontiggia, Postfazione di Maurizio Cucchi, Moretti & Vitali Editore, Bergamo, 2013

Se non si è nati o non si vive a Pietroburgo come Dostoevskij, ma ci si muove invece fra il Piave e il Tagliamento come Marco Marangoni, le notti bianche non sono tanto quelle – magiche, epifaniche – della luce che si prolunga nella notte, quanto quelle più opache nelle quali non si può prendere sonno: e dove si sostituisce l'esperienza chiusa, tutta privata e non verbale del sogno con un girovagare insistito e liminare della mente, che si abbandona a una trama infinita di ricordi e desideri appaganti proprio perché senza immediata necessità di compimento. Si pensi in questa chiave al bellissimo incipit: “Ricordo una passeggiata lungo i Navigli/ a Milano, e un'acqua sospesa/ o lungo il Tagliamento con la neve”.

Così, mettendo in figura e ritmando in parola (se si è poeti veri, come oggi conferma di essere Marangoni) l'irreale/inverosimile della pulsione pura, dell'incubo vissuto a occhi aperti, del pathos che si promuove a percezione, la pagina comincerà a animarsi di ombre in cerca di memoria, riaccese da un impeto inesausto di conoscenza amorosa del mondo. Non facilmente collocabile in una tradizione italiana che è ancora latamente figlia dell'Ermetismo novecentesco, con le sue accensioni liriche che – sotto sotto – attribuiscono alla prosa del mondo il predicato di “non poesia”, questa *Congiunzione amorosa* risillaba piuttosto un'eco sapienziale – tra Orazio e Leopardi - entro la quale il pensiero assieme sensuale e sensibile di una coscienza vigile e attivamente musicale si dispone infine a percepire il riemergere dal nulla di “un volto che ci raggiunge” ma “ancora ci manca”.

È noto, d'altra parte, che la memoria individuale e letteraria - per un poeta - è tutto: la memoria che il poeta riceve, la memoria che il poeta trasmette. Anche il rito per un poeta è tutto, insieme con ciò che il rito – in genere – serve a rendere umano e comunicabile all'altro: l'amore, la morte. *Congiunzione amorosa* è un libro potentemente morale e sapienziale, oltre che saldato nelle sue membra solo all'apparenza sparse (leggi: le sue tre sezioni da assaporare in sequenza narrativa) da un filo fortissimo di volontà e di senso. Marangoni, infatti, è proprio bravo a spostare di continuo l'attenzione e l'interesse del lettore, sembrando in certi punti condiscendente verso i suoi continui tentativi di abbandonarsi a una ricezione di mera superficie sentimentale, ma in realtà costringendolo a una concentrazione feroce, per cogliere tutti i nessi conoscitivi disseminati nel testo: “Ma è lì che

si gioca il viaggio/ (il viaggio che fa segno)/ e la poesia dice la mappa, e la mappa/ il tesoro”.

Infatti, l'emozione poetante che qui intuisce e trova i suoi “valichi” vitali è portata innanzi tutto a mettere in scena una trama di atti primari (il cammino, appunto, il bosco, la visione, la neve, l'aria/fiato, tra quelli più ricorrenti) che rimotiva l'inconscio profondo di un colloquio assieme interiore e affettivo/amoroso cui è chiara la necessità assoluta di ricompattarsi attorno alla soglia minima di una sopravvivenza da riconquistare giorno per giorno, proiettata ben al di là della sua configurazione storica e radicata piuttosto nel mondo della violenza, della prevaricazione, dell'ingiustizia, che è proprio di ogni tempo, di ogni cultura e delle modalità di ogni umano consorzio, secondo il principio di una religiosità più antropologica che incarnata.

Il topos attorno al quale s'impernia il viaggio testuale coincide allora in primo luogo con l'andare e il venire attorno – ora di qua ora di là, puntando sempre a un oltre e a un attraverso - a un confine (temporale non meno che spaziale), avanzando sul ciglio di un metafisico crinale: “albeggia una luce/ di là dai mattini,/ dalle sere,/ e la mia infanzia è il sentiero, al termine/ delle mete”.

L'altro (e non meno decisivo) elemento forte del libro di Marco Marangoni è la sua originalità rispetto al panorama attuale della poesia contemporanea, ove narcisismi onirismi autobiografismi minuscoli tendono sempre più spesso a dominare. Avventura figurale da percorrere per intero, senza stacchi nella lettura; piano sequenza che si impegna a ricondurre al filo unitario di una scrittura drammaticamente declinata al presente pulsioni e azioni di ascendenza primordiale eppure consustanziali alla nostra esperienza dell'oggi, questo libro vero e vivo raggiunge senza bisogno di illuminazioni orfiche la visionarietà di una migrazione ininterrotta.

Ed è libro autenticamente religioso, giova infatti ripeterlo, quest'opera quarta di Marangoni (un autore che appartiene a una generazione prolifica come quella dei nati nel '61), intrisa di una religiosità non confessionale bensì incarnata: e la muove un'ipotesi in cerca di verità, dove si dimostra – paradossalmente – che è proprio la poesia il genere letterario cui rivolgersi per capire e sentire qualcosa del nostro intricatissimo presente. E Marco è davvero coraggioso a immergersi nelle minuzie della quotidianità, oggi e qui, senza mai cedere all'elegia. Il suo tono, piuttosto, è nitido, partecipato, esatto, perché lascia trapelare un vero e proprio prontuario del passaggio o della metamorfosi dalla percezione individuale e quotidiana al riconoscimento di una metafisica dell'esistere: “Febbraio,/ alzarsi una domenica, lentamente/ nevicata e il cielo è di neve,/ prendere piano il caffè/ con te e sentire questa musica/ senza sforzo di fiati e di corde,/ è l'accordo della neve/ silenziosa che scende lungo lo sguardo...”.

Per di più, l'esistere poetico di Marangoni non ha nulla di diaristico né tantomeno di confessionale, dilatandosi piuttosto a una sorta di misura esperienziale profonda. Tramite fra l'astratto e il concreto, il valore (anche morale) e l'evento

(dialogico, sentimentale) è una “segnaletica celeste”, potente e originalissima metafora preposta a raccogliere i decisivi – per l’esistere umano – “segnali di terra e mutamento”, là dove la molteplice, appassionata, vibratile gamma di un vivere appassionato e concreto s’incammina, mentre canta d’amore, “lungo le direzioni/ delle luci e dei campanelli”. (*Alberto Bertoni*)

Enrico MARIA, *Cosa resta*, puntoacapo, Pasturana, 2015

«Posso vivere un giorno senza pane, ma non posso stare senza bellezza». Con queste stupefacenti parole Enrico Marià introduceva in una libreria milanese la sua nuova raccolta *Cosa resta*, alcune settimane fa. C’era un pubblico attento, partecipe, fra cui anch’io – in prima fila, cosa che non faccio molto spesso quando assisto a un incontro di poesia. In genere preferisco le ultime file, perché la poesia dà emozioni e le emozioni a volte è meglio non mostrarle, è meglio tenerle dietro l’eleganza di un paravento o di un velo: stare in ultima fila protegge, rende più liberi di lasciar trapelare sul volto quella luce o quell’evanescenza improvvisa, definitiva, che preferiamo tenere segreta, un po’ come gli antichi greci coprivano l’emozione suprema – il volto di chi muore. Ma stavolta non si poteva arretrare troppo: l’autore legge a voce bassa, come a non voler mai tradire il particolare pudore che sostanzia i suoi versi – un pudore che egli stesso, in un’intervista, definì “feroce”. Stare dietro le quinte, a una lettura di Marià, significa perdere molto dell’effetto di senso che i suoi versi danno, se letti e ascoltati a dovere. Nell’ascoltare ho rivisto i versi che conoscevo già, sono entrata nell’alchimia che ogni libro nuovo suggerisce a ogni lettore attento, come dire: *ecco cosa resta*, ecco la materia incandescente che la compagnia della parola mi ha portato a forgiare *fino a qui*. Ecco come vive dentro un poeta, quel poeta che siamo lì ad ascoltare, nella carta geografica introflessa che è la sua mente – le altimetrie, le isòbare, i gorgi, le terre e i mari. Poi, a casa, ho rivisto tutto con calma: e mi è parso di poter scegliere due testi chiave perfettamente complementari di quest’alchimia, di questo particolare momento della poetica di Enrico: uno è quello che apre la raccolta: «Tu carne, / anima, sangue, / il posto / più bello e lontano / dove sia mai stato.» L’altro, molto diverso (eppure sua ideale continuazione!), è «Vita, carne / a lembi strappata / in grida / di agonia / e preghiera.» Quest’ultimo testo si trova a pag. 60 – non a caso, dopo quello bellissimo sulle madri, sul corpo che si fa cibo per dare vita. E prima di altri testi belli «da far male», per dirla, intertestualmente, con l’autore. Belli perché, come quelli del precedente libro, dicono la verità, ma proprio per questo hanno un filtro che impedisce il mero sfogo: è il filtro dell’angoscia, compagna di vita e di versi per chiunque coltivi in sé poesia vera. E belli perché sono un ricamo straordinariamente sofisticato, che finisce con una trama sempre uguale: l’opera in nero, il campo semantico della morte spinto fino al «prendersi cura» di essa (pag. 61), con la suggestione della chiave di una rima

sestina. «Impossibile difenderci / la vita non è altro / che della morte / il prendersi cura.» O, sempre in chiusa: «quando ti ho accanto / mi sento / dal lato opposto della morte.» O ancora in chiusa: «tra le braccia di nessuno / impossibile pace / al nostro incessante morire.»

Chiave di rime sestine inconse, o ripresa di una ballata: c'è molto di medioevale nella personalità poetica di Marià, e molto poco di moderno. C'è la semplicità cercata del mezzo espressivo, la voluta assenza di effetti speciali. Viene in mente la casta nudità di un chiostro, la potenza del minio; pensiamo subito allo scabro colore bidimensionale di un'annunciazione, di una *lectio*, di un ritratto. Pensiamo anche alla salmodia di un gregoriano. Spesso queste poesie sono vere e proprie miniature, brevi ma complete: ognuna, come un mandala, ricapitola il libro. Eppure mai in maniera inattuale, ingenua. C'è una città vera – Genova, città non di nascita ma di formazione; Genova crudele come un eterno aprile, che continua a «dare acqua/per noi fiori appassiti»; e quest'acqua, in chiusa di libro, si cerca di trattenerla «con le mani a scodella», quasi a voler fare da testimoni alla vita che sfugge comunque e a tutti, sempre. C'è un'esperienza pregressa e conosciuta di marginalità che, pur certamente non esaurendo e non spiegando il libro, ne esalta l'autenticità, la vita. Aggiungerei, non ultima cosa, che le pagine di questo libro profumano di un'altra dimenticata eredità dei tempi di mezzo: la cortesia. E poi, anzi prima di tutto, c'è la bellezza. Quella di cui nessun poeta riesce a fare a meno, proprio nella misura in cui sa crearla dal niente o dalle situazioni più impensate, più lontane e marcescenti. Dal letame, direbbe Fabrizio de André. Una bellezza che non esonda più nella pagina, come nelle prime raccolte, ma vi si raccoglie, come in una preghiera. E chiama a nuova poesia, il cui seme l'autore vuole indicarci già ora: «Tu, un ciliegio in fiore / incomprensibile perfezione / che in innocua – / ogni morte muta. (Alessandra Paganardi)

Giorgio MOBILI, *Waterloo riconquistata*, Prefazione di Rossano Pestarino, puntaocapo, Pasturana 2014

Libro ricchissimo, questo *Waterloo riconquistata*, che segue due raccolte con autorevoli prefazioni – *Penelope su Sunset Boulevard* a cura di Fabio Pusterla, e *Planet Maruschka* a cura di Alessandro Carrera e importanti riscontri. La nota di Pusterla già punta il dito su alcuni elementi chiave: la dimensione linguistica, giocata sul tono spesso grottesco, comunque ipertrofico, la tentacolarità delle tematiche, che sembrano rincorrersi e sovrapporsi, e infine quello che Pusterla definisce “Il margine di una zona di frattura”, cioè la persistente opacità della superficie dei versi, a volte il serio divertissement che tiene in ostaggio il significato in più punti. Dice Carrera: “da regista e coreografo di parole, [Mobili] muove autentiche masse verbali . . . La domanda non sarà quindi che cosa queste poesie vogliono dire quanto piuttosto che cosa sono.” E Ritrovato, che recensisce *Planet Maru-*

schka su *Punto 4* parla di un “attento sistema di reticenze, allusioni, ellissi.”

Vero: siamo in presenza di una poesia colta, che da ogni occasione raccoglie materiali – meglio, frammenti con cui puntellare le rovine dell’Io moderno e della stessa (post)modernità senza porsi problemi di gerarchia di senso – in questo almeno seguendo l’etica del *Disperso* cucchiano; per farla breve, i vari piani del discorso esibiscono più o meno in filigrana una folla di lacerti irrelati: si veda gli esempi illuminanti di 57, 63.

Se Eliot già parlava modernisticamente di “frammenti” con cui “puntellare le proprie rovine” (e quelle di una civiltà), l’etichetta postmoderno, con i connotati di *mélange* e giocosità, così imbarazzante ormai, non basta a definire l’operazione di *Mobili*, che è imperniata, mi pare, su un nucleo ideativo molto interessante, che emerge soprattutto nella I sezione, e forse nella II ma più sotto traccia. È una riflessione sulla Storia, quindi intrinsecamente politica, sul ripetersi ciclico degli avvenimenti che diventa parodizzazione, salto nel comico – inteso come categoria che può essere declinata come perturbante, grottesco, assurdo e che si basa sull’inversione di valori e ruoli, sul mondo rovesciato (e qui si annoti il titolo *Situs inversus* di una sezione), sulla decontestualizzazione e sul salto di isotopia, quindi producendo risultati inattesi. Inattesi, come alle vere origini della postmodernità annunciavano Heisenberg (principio di indeterminazione, 1926); Gödel (teoremi di incompletezza) e Schrödinger (paradosso del gatto, 1935, che già vira le equazioni di Heisenberg al “burlesco”, trasformandole in storia). Everett, nel 1957, introdusse poi di qui il principio di simultaneità dimensionali, che stabilisce che “due o più oggetti fisici, realtà, percezione e oggetti non fisici, possono coesistere nello stesso spazio-tempo” (cioè il concetto di Multiverso); uno spazio-tempo determinato dall’osservatore, che apre a nuove storie – nuove possibilità – che dipanano all’infinito. Spero si possa vedere la congruità con quanto *Mobili* rende in poesia, e delle modalità con cui l’Io lirico è qui dissimulato, parodizzato, rifiutato – a volte a favore del Noi, a volte facendo filtrare la parola attraverso *dramatis personae* sfuggenti e indeterminate.

Quello che mi sembra emergere, prendendo lo spunto dalla stessa nota dell’Autore, che cita Marx, è l’insensatezza della Storia, che può solo fornire *exempla* infiniti ma via via più banalizzati (si veda il finale di p. 25, o p. 29, o p. 37). Ecco allora che la sezione *La battaglia* ricontestualizza spunti storici (collegati appunto a Napoleone, a Waterloo e non solo) in un nuovo contesto (Comico, surreale), proprio come in più *loci* del libro lacerti letterari sono parodizzati in contesti imprevedibili e, di nuovo, indeterminati. Appunto, contesti in cui noi siamo solo marionette che in fondo non hanno completa *awareness* del mondo. (*Mauro Ferrari*)

In questa sua seconda raccolta, Rossano Pestarino, poco più che quarantenne, riesce in un'impresa di cui pochi altri si possono fregiare: si esprime con la voce di un poeta che ha il doppio dei suoi anni. È la voce tersa ed equanime di chi si è collocato aldilà delle cose umane; posizione da cui non si può parlare che con una gioia fredda, temperata al fuoco di quattordici stazioni della disperazione, e raffreddata nelle acque del non ritorno («Non c'è traccia, / comunque, di un ritorno», p. 49). Per giudicare un poeta vivo, intimava T.S. Eliot, *you must set him among the dead*: per Pestarino, il poeta *deve già lui stesso* immaginarsi morto in vita; e la sua poesia, postuma. Se nella raccolta precedente (e sua opera prima), *Lune d'Honan* (Manni, 2012), Pestarino ritagliava all'io poetante un ruolo defilato, al limite dell'evaporazione, da cui osservare lo spendersi quotidiano dei gesti e delle cose, in *Lingua che non so*, il poeta, ridotto a voce scorporata, occupa una postazione di impossibile adiacenza a un cosmo postumano, in cui *ogni* soggetto è in preda a un'irreversibile afanisi («sparivano, i profili, / le mani», p. 9). La fantasia sveviana di una terra esplosa che come nebulosa «errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie» si trova qui del tutto compiuta. *Lingua che non so* si apre, infatti, fantascientificamente, su un'umanità liquidata da un ultimo, definitivo parassita («Si è diffuso un morbo, un germe strano / ... ha prosciugato / una a una le vene / di ogni carne», p. 9)

Il “germe strano” è responsabile di una vera e propria *dissipatio humani generis*, per cui un universale raddensamento fa sì che l'astratto si rapprenda nel concreto, e che il soggetto, sclerotizzato in un *corps morcelé*, si appalesi solo in periodiche apparizioni di *disiecta membra*: «dita scheletriche» (p. 15), «occhi vetrificati» (p. 34). L'immagine del taglio (talvolta concomitante, biblicamente, a quella della mano: «offri la mano al taglio», p. 19) ricorre in una moltitudine di oggetti affilati (ghigliottina, scimitarra, lama, compasso, cuspide, trapano...). Un rasoio di Occam è passato sul mondo, e ne ha operato l'ultima escissione: quella dell'uomo coi suoi gesti e le sue gesta, declassati al «loglio nero» della storia (p. 57). Il nuovo cosmo (reminiscente di quello “irritabile” dell'ultimo Volponi) è una dimensione fluida e volatile che fa smottare i rapporti tra le cose, dinamitando *in primis* la dicotomia cartesiana tra *res cogitans* ed *extensa*, nella misura in cui la prima si verte e caglia nella seconda («I vecchi masticano / parole verdi, filamentose, amare» p. 46). Eppure, i dualismi sopravvivono: perché finché si scrive, si è ben vivi. E dunque, scatti di desiderio ascensionale, convogliati da epifanie di luce e verticalità, vengono ostinatamente a interrompere il rassodamento entropico del paesaggio, spesso con l'assertività di una visione paradisiaca: «scale altissime come croci» (p. 46), «colonne alte e snelle» (p. 57), «il moto vertiginoso delle ali» (p. 58). E poi i tetti, il cielo, i palazzi, e bottiglie ammonticchiate: tutti parte della stessa tensione ascendente, come se il creato, depurato dell'uomo e dei suoi presami, fosse ormai libero di assurgere alla perfezione che sempre fu nelle sue corde.

Il dualismo, inevitabile nei vivi, è il segno inequivocabile che il desiderio persiste, e con esso la lingua, il suo motore. È il paradosso di ogni fantasia del *cupio dissolvi*, ben presente all'autore, che vi gioca rianimando con ironica perizia una lingua che dovrebbe essere morta, ma che invece è ben viva; una lingua classicheggiante che si avvale degli istituti metrici tradizionali, ma con le necessarie sprezzature: perché questi istituti sono sempre-già abitati dal dissolutorio spettro pascoliano, e basta prestarvi orecchio per avvertirne il destabilizzante basso continuo: quello di una lingua che ci "sa", ma che noi non arriviamo mai, davvero, a sapere. Dedicarci a saperla è l'impresa infinita di una vita, un'impresa che d'altra parte ci corrode, ci fa altro da noi, ci rende un po' morti in vita. Ci porta *dall'altra parte*. (Giorgio Mobili)

Fabio PUSTERLA, *Argéman*, Roma, marcos y marcos, Milano, 2014, pp. 228.

Fabio Pusterla, con la sua poesia, guarda al mondo d'oggi dal punto di vista della libellula, sospesa sopra le cose. Argéman, infatti, è il nome di una libellula, simile a quella che campeggia in copertina; ma si chiama così anche un tipo di lingua di neve perenne situate in anfratti montani; Iris Argeman è il nome di un fiore del deserto; un villaggio palestinese ha nome Nahal Argeman. Fra tutti questi rimandi, i più cogenti sono i primi due. L'immagine della libellula concentra l'idea di libertà, di equilibrio precario ma non instabile, com'è la posizione della libellula a mezz'aria. Le lingue di neve rinviano a uno dei motivi della poesia di Pusterla: essa, infatti, è alimentata dal tema della memoria, originalmente declinato nella contemplazione delle rocce, dei sedimenti minerali, della stratificazione delle ere geologiche. E della Natura, con i suoi cicli, la sua maestà; la noncuranza della presenza e della sofferenza umana è la quinta entro cui tutte le piccole disgrazie e gioie degli uomini accadono e si annullano, nella percezione della loro insignificanza, della loro minima, se non nulla, portata. Come già agli esordi, con *Bocksten*, l'autore ci propone un titolo curioso ed enigmatico.

I suoi testi, come sempre, sono scabri, essenziali, lasciano poco spazio al sentimento: «Anche gualciti i petali/ feriscono. Solo chi è morto, forse,/ non li teme né vede. Non li cerca/ irti nei giorni persi e nel futuro./Solo chi è morto non crede nella fuggente vita. E si riposa.// Ai vivi la presenza della rosa/ la lama e la memoria./ E il sentiero». In questo *Argéman* risalta, meglio che altrove, la tensione morale dell'autore: in poesie dai toni pacati ma puntuali trovano posto osservazioni sull'operato della Monsanto, sui rigurgiti xenofobi nella Svizzera Italiana, sulla devastazione del territorio campano ad opera delle eco-mafie. Con sguardo fermo e immune da ogni moralismo, Pusterla riesce nel difficile compito di calare la parola poetica nella quotidianità più inquietante: quella popolata dagli affaristi e dai delinquenti che occupano le pagine dei giornali. E riesce a farlo senza alterare lo statuto della lingua poetica; troppo facile sarebbe spacciare per poesia

prosa accurata, come in molti casi avviene.

Durante la lettura viene da pensare, talvolta, a Pasolini e alla capacità di alcuni poeti di guardare la società contemporanea senza nascondere in difetti. E Pasolini, nel finale, si materializza concretamente: nel poemetto *Terra di lavoro* (che riprende *La terra di lavoro* delle *Ceneri di Gramsci*): «Colano dal vulcano/ villini e quartieri abusivi./ Più in alto le ginestre./ Sopra: recenti lave.// Freme distante il mare/ sotto una cappa grigia di tempesta;/ la speranza che resta/ chiama a non disperare.// A sud d'ogni pietà/ silenzi camorristi,/ a nord d'ogni ragione/ proclami di leghisti.// I vivi hanno sul palmo/ la cenere dei morti,/ sulle rovine antiche/ ulivi, tronchi storti.// Passava a Pignataro/ lesto Francesco Flora./ Non aveva firmato./ Non firmerebbe ancora». È, questo, uno dei motivi sufficienti per consigliarne la lettura; il lettore troverà da sé tutti gli altri. (*Massimo Migliorati*)

Davide TARTAGLIA, *Figure del congedo*, introduzione di Filippo Davoli, Italic pequod, Ancona, 2014

Esordisce per pequod – una delle realtà editoriali più interessanti del momento – Davide Tartaglia, nato ad Ascoli Piceno nel 1985, ma trasferitosi a vent'anni ad Ancona, di professione architetto. Giustamente il prefatore annette questo volumetto di poco più di quaranta – spesso brevi – poesie al «grande stile della lirica italiana», per la compostezza, la sobrietà, la misura delle architetture verbali, capaci di «resistere alle sirene della disarmonia e del disamore, della sciatteria scambiata per semplicità», eppure senza cadere nell'eccesso di un verso altisonante ed enfatico. L'omaggio a Luzi (p. 32), incastonato alla metà quasi esatta del libro (un carne continuo privo di fratture e di stacchi), svela d'altronde il carattere pensoso e germinativo di questi versi, fatti di sguardi, di ascolti, di figure e di paesaggi concreti, ma proiettati verso un «oltre», verso una luce capace di redimere la condizione abissale del cuore. Proprio *Abisso* si intitola una poesia di poco successiva (p. 34), che pare costeggiare nel movimento dei pensieri e delle immagini una delle poesie più mirabili di Luzi, *Vita fedele alla vita* (contenuta in *Su fondamenti invisibili*): anche qui lo sguardo affonda nelle immagini di estraneità e di tedio di una domenica qualunque, tra palazzi di periferia e «statue di cemento muto»: ma come nella poesia luziana, è lo scatto conclusivo a redimere l'aridità del paesaggio, a compiere il prodigio di una rinascita proprio «in questa morsa / della vita che manca». In realtà gli occhi che guardano, all'inizio e alla fine di *Abisso*, sono quelli della donna cui è rivolta la maggior parte dei componimenti: una presenza discreta, numinosa, tutelare, in cui si risolvono anche le figure in transito della vita, a cominciare dai luoghi e dai paesaggi. Emblematica la poesia conclusiva del libro (p. 56), che presenta – proprio per questa sovrapposizione di donna e paesaggio – echi della poesia pavesiana: «La strada nelle svolte ha il tuo viso / chiaro che

attende alla finestra / (quasi un vento invernale, conosciuto/ quando ti sostava sulle guance)». Questi sottili analogismi si approfondiscono nelle strofe seguenti, dove gli steli chini sul ciglio della strada evocano le madri di una terra antica, il loro «dolore millenario» che «ti vive nel sangue»; o nel finale, dove leggiamo che «ogni cosa [di questa strada] significa il tuo nome». Ma la forza maggiore del libro vive nella sintesi di misura e intensità delle immagini, utilizzate ora in forma di similitudine ora di metafora, ma sempre infisse nella concretezza di uno sguardo, limpide ed essenziali nella resa stilistica, secondo una lezione che certo deve molto al grande modello leopardiano. Qualche esempio, prendendo a caso dai primi componimenti del libro: «Io sono questo campo, scheletro del mondo / eternamente sospeso / tra l'adornarsi dei fiori di maggio / e le ferite scure / che corrono dietro l'aratro» (p. 11); «Era inteso: la morte e la vita / si intrecciavano come il cesto di vimini» /p. 12); «Tu, che sei terra e tempio / hai piegato il desiderio / alla gioia dell'istante» (p. 13); «La grazia già più non avvampa / sui crinali, le colline azzurre / si inabissano tenui / in un fondale di sangue / e scivolano le prime ombre / sui volti irridenti che amo / sulle labbra di silenzi vastissimi» (p. 15). (*Giancarlo Pontiggia*)

DIREZIONE DEL PROGETTO

Mauro Ferrari

DIREZIONE

Luca Benassi

Manuel Cohen

Gabriela Fantato

Giancarlo Pontiggia

Salvatore Ritrovato

€ 20,00

ISSN 2281-065X

