

PUNTO

ALMANACCO DELLA POESIA ITALIANA

3 – 2013



puntoacapo

PUNTO

ALMANACCO DELLA POESIA ITALIANA

*puntoa*capo Editrice di Cristina Daglio
Via Vecchia Pozzolo 7B, 15060 Pasturana (AL)
www.puntoacapo-editrice.com

ISBN 978-88-6679-142-3

PUNTO

ALMANACCO DELLA POESIA ITALIANA

3-2013

DIREZIONE DEL PROGETTO

Mauro Ferrari

DIREZIONE

Gabriela Fantato

Giancarlo Pontiggia

Salvatore Ritrovato

REDAZIONE DI ROMA

Luca Benassi, Manuel Cohen

COORDINATORE AREA ISPANICA

Emilio Coco

COORDINATORE AREA ANGLOFONA

Alessandro Polcri

COORDINATORE AREA GERMANICA

Federico Italiano

HANNO COLLABORATO

Sebastiano Aglieco, Luca Ariano, Matteo Bianchi, Edmondo Busani,

Gabriella Cinti, Emilio Coco, Narda Fattori, Ivan Fedeli, Rita Florit,

Giovanna Frene, Mario Fresa, Angelo Gasparini, Ivo Gigli,

Francesco Macciò, Renata Morresi, Ivano Mugnaini, Eugenio

Nastasi, Alessandra Paganardi, Plinio Perilli, Raffaele Piazza,

Alfredo Riponi, Gabriella Sica, Antonio Sichera,

Emanuele Spano, Francesco Tomada, Anna Toscano

INDICE

La poesia nel mondo dei “chi”	7
-------------------------------------	---

I – IL PUNTO

I LIBRI DI POESIA	9
-------------------------	---

II – FARE POESIA

WORK IN PROGRESS

Anna Maria Carpi, a cura di Anna Toscano	95
--	----

AUTO-ANTOLOGIA

ALBERTO CAPPI, <i>Antologia minima (testi scelti da Mauro Ferrari)</i>	
Milena Nicolini, <i>Sulla poesia di Alberto Cippi. Una retrospettiva</i>	105
Pasquale Di Palmo, <i>Pirlo e altri versi</i>	114
Anna Maria Farabbi, <i>Auto-antologia</i>	121

NOTE A MARGINE

Corrado Bagnoli, <i>Uno sguardo che diventa voce</i>	129
Maria Clelia Cardona, <i>Euridice</i>	133
Maurizio Cucchi, <i>Osservo con la lente, sullo sfondo...</i>	137
Massimo Morasso, <i>Quando alla fine gli occhi attendo</i>	139

SCAFFALI ALTI

Mauro Ferrari, <i>Una nota sulla natura in Ted Hughes</i>	145
Luca Benassi, <i>Paradigma di modernità: una lettura di Giovanni Giudici</i>	149
Luca Benassi, <i>Il discorso ininterrotto di Maria Luisa Spaziani</i>	153
Mario Fresa, <i>La vocazione del giardino. Fenomenologia della poesia in Antonio Spagnuolo</i>	157

III – ALIBI

L'INEDITO

Matteo Bianchi, <i>L'ambigua nostalgia. Con una nota di Gabriella Sica</i>	163
Domenico Cipriano, <i>Poesie</i>	167
Franca Mancinelli, <i>Un letto di sassi</i>	171
Daniele Mencarelli, da <i>Il figlio</i>	176
Plinio Perilli, <i>Eroi di tutti i giorni. Risorgimenti interiori</i>	181
Raffaele Piazza, <i>Nuvole e Alessia</i>	187
Ivan Pozzoni, <i>Frammenti ametrici</i>	189
Fausta Squatriti, <i>Piccolo globo</i>	195

OLTRECONFINE

Salvador Espriu, <i>Poesie</i> , a cura di Luca Ariano	204
Benoît Gréan, <i>La vivisection de la vie</i> , a cura di Rita Florit e Alfredo Riponi	212
Ilya Kaminski, <i>Ballando a Odessa</i> , a cura di Francesco Tomada	224
Víctor Rodríguez Núñez, <i>Poesie</i> , a cura di Emilio Coco	238

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE	255
-------------------------------	-----

LA POESIA NEL MONDO DEI “CHI”

Al suo terzo anno, «Punto» prosegue lungo le linee già tracciate nei precedenti numeri con un sondaggio ampio e approfondito della produzione della poesia italiana. L'ampiezza del sondaggio è misurata dal grande numero delle recensioni e dalla articolata dislocazione geografica – da nord a sud – degli autori incontrati e approfonditi. Da questo panorama emerge con chiarezza lo straordinario contributo della piccola e della media editoria al “fare poesia” (per usare il titolo della sezione), e l'importanza che hanno gli incontri intergenerazionali (com'è vero che non esiste un'età privilegiata per scrivere...) nella riflessione e nella ricerca letteraria. Ogni approfondimento trova spazio nelle diverse sezioni dell'Almanacco che concernono specificamente il lavoro critico e creativo, da un lato, e la lettura, sempre in chiave militante, del panorama contemporaneo, dall'altro. *Last but not least*, si dà spazio alla voce dei singoli poeti: sia italiani, con antologie o corpus di inediti in grado di illustrare la loro produzione; sia stranieri (europei e non), verso i quali occorre riservare un ascolto particolare, non solo in quanto ospiti di un almanacco della poesia *italiana*, ma anche perché costituiscono una fonte inestimabile di confronto e di stimolo alla ricerca del nostro linguaggio poetico.

A tal proposito, non è superfluo sottolineare quanto possa essere utile un punto di vista esterno al panorama che offre la poesia italiana. Alcune questioni che hanno agitato o continuano ad agitare, sia fuori sia dentro l'accademia della poesia, altrove sono sconosciute, per non dire impensabili. Forse perché la nostra lingua si presta meglio alle disquisizioni teoriche sull'ideologia o sulla non-ideologia del suo linguaggio? Sicuramente no, e comunque non è semplice rispondere in poche battute. Diciamo che esistono altri “mondi possibili” in cui la poesia vive, e non solo sopravvive, meglio che in Italia. Mondi in cui la sua risonanza appare maggiore; anzi, tanto più evidente quanto più essa sembra gettarsi, fuori dalla graticola di postulati e assiomi sulla sua quintessenza (sia che consista nell'antica qualità lirica, sia che aspiri ancora a prendere un diploma specialistico in ‘avanguardia’), nella passione di chi la compone, e quindi nell'emozione di chi l'ascolta. Non si tratta di stilare nuove classifiche, ma di capire quale poeta sa parlare di sé, dell'“altro”, del mondo ecc., anche commuovendo e disegnando visioni e nuove mappe, scuotendo o strappando viscere; e magari riconoscere, in sede di *actio* del testo poetico, che la presenza sulla scena non vale meno della lucidità intellettuale. Dunque, esistono mondi in cui il poeta significa qualcosa di utile alla società, non nel senso che contribuisce al famigerato “profitto”, ma nel senso che viene perlomeno ascoltato. Esistono mondi in cui la poesia, comunque fuori dal grande circuito editoriale, *sa e può* esprimere parole decisive che entrano nell'immaginario. Ora, si dà il caso che un mondo come questo esista, e non si trovi in Occidente, ma in Nicaragua, esattamente nella storica città di Granada, che da nove anni organizza, tra febbraio e marzo, un *Festival Internazionale di Poesia* ospitando oltre cento poeti da tutto il mondo, e mobilitando uffici e servizi stampa, coinvolgendo tutta la città e l'entroterra, e diramandosi in centri anche più importanti come Managua e León. Qualche poeta occidentale, abituato all'“indifferenza” delle sue ricche città, e pronto ad arroccarsi in salotti colti ed esclusivi, potrebbe trasalire. Non che manchi il salotto a Granada, ma esso è sotto gli occhi di tutti. A cominciare dalle televisioni di stato e pri-

vate. No, non stiamo vagheggiando il mondo dei Chi, si tratta di una realtà che sembra offrirsi in forma di utopia, ma ha precise ragioni geografiche e sociali. Un paese *pequeño* che però, con parole del poeta, si fa grande in un *sueño*. Cioè, nel sogno della poesia. Anche se la poesia non sogna soltanto, 'trasforma'. Qui il poeta torna a misurarsi con un pubblico vivo ed eterogeneo, saggia le possibilità delle sue parole di 'trasformare' il senso di una vita che rischia, a ogni momento, di sfuggire; insomma, non può restare a guardia di dialettiche stantie, deve mettere in gioco il suo *sé*. Di fronte a una platea di lettori eterogenei, e soprattutto non addetti ai lavori, ora attenti, ora distratti, non conta solo come si dice, ma anche quel che si dice. E in quel che si dice non si danno soglie invalicabili tra argomenti privati e argomenti politici, tra 'minimalismo' e 'impegno', tra il mormorio e il disdegno. Tutto può tornare utile. Il poeta che si ritira nel suo studio, e legge, apprezza, fa sua la parola di un altro individuo, il quale, a sua volta, aveva messo in pratica lo stesso processo conoscitivo, apre la finestra su una collettività che si ritrova, come in una festa, tra un concerto e l'altro, ad ascoltare una "parola" in grado di esprimere quello che essa ha dentro e non sapeva di avere.

Come Granada, altri luoghi – si dirà – nel mondo guardano alla poesia con più attenta partecipazione. Forse da noi la poesia appare solo come un condimento, quando va bene, tanto più raro e sofisticato, quanto più marginale, di un modello esistenziale sclerotizzato da un bisogno coatto di felicità materiale, che però pretende di imporsi a livello planetario. E l'utopia di quell'altro mondo – di un altro mondo possibile – un giorno esperita dilegua in poco tempo; resta la descrizione minuziosa di quel che accade davvero, *altrove*, e il senso che ha forse questo può accadere, un giorno, per l'ultima volta.

I – IL PUNTO

I LIBRI DI POESIA

A dispetto del titolo, che in maniera suggestiva sembra portare il lettore ad attendersi paesaggi onirici e metafisici, *La valle delle visioni* si dipana come un romanzo impleso, frantumato in una quotidianità domestica e urbana, della quale rimangono, eliminato l'inessenziale, gli elementi fondanti. Ecco allora scorrere una galleria di frammenti di vita, di schegge d'esistenza vissute e narrate nel loro improvviso accadere, nelle quali il ricordo del passato si mischia al presente per creare cortocircuiti, epifanie di possibili consapevolezze. Queste sembrano arrivare come un lampo, così come al semaforo scatta il verde, come abbagli nei quali il tempo e il luogo assumono i contorni imprecisi, come palcoscenici sui quali portare avanti la commedia (o il dramma) della vita: «Fermo al semaforo. / L'ordine cronologico sul set / scompare. Nella vita invece / il prima viene prima / e il dopo, dopo. Così sembra. / Ma se te lo faranno rivedere, / il film, ogni parte / sarà al suo posto. / Al posto giusto. // Farò tardi, col traffico. / Non sono io, penserai / davanti all'evidenza che t'inchioda. / Prima dovevo leggere il copione. / Quello che hai fatto / ignorandone il fine, lo vedrai / da un altro punto di vista. / Non avrà senso ridere / del protagonista. // Poi scatta il verde. Buio». In questo romanzo in versi, il poeta si scopre padre, marito, studente e insegnante nella stessa scuola nella quale adesso sono i figli a sedere al banco; si scopre personaggio fatto di chiaroscuri e desideri interrotti, alla ricerca di una conoscenza di sé che tanto più sembra allontanarsi, tanto più ci sia addentra con lo sguardo nella realtà della vita. Nei luoghi di sempre – la casa e le sue stanze, le piazze e le strade di Firenze, le campagne, le valli, le aule e i corridoi scolastici – assumono valore il transito delle esistenze, le impronte di un passaggio che si assommano in una storia personale e collettiva, un'epica minore nella quale si percepisce il respiro di una generazione, delle responsabilità mancate, dei rimpianti, di ciò che non si può dare: «dove ho sbagliato? dove? è proprio inutile / rientrare in quella stanza, ci saranno / le impronte dei miei figli sopra i banchi; / sotto, lo stesso rischio. E io non posso / metterli in guardia, non rinunceranno / al privilegio di sbagliare / coi loro occhi, sulla loro pelle». La vita è una rete di eventi, di causa ed effetto, di guasti, come la lavatrice la cui rottura progressivamente travolge il resto della cucina e dell'ambiente domestico: si matura in questo modo, sembra dirci il poeta, a balzi, attraverso microsismi del quotidiano che fratturano la superficie liscia delle certezze, per portare avanti di un passo il senso dei rapporti e delle relazioni. È sorprendente la capacità di Albisani di intrecciare un tessuto metaforico complesso, di affrescare queste pagine attraverso un linguaggio sostanzialmente piano e colloquiale, sempre ancorato alle vicende domestiche. Vi è in questa poesia una circolarità intrinseca espressione di un dialogo continuo con l'altro attraverso passaggi ripetuti, come riascoltare con il figlio un vecchio vinile («in questo piatto che gira / intorno al suo big bang / c'è un punto / (lo so che c'è) / dove siamo coetanei»), od osservare una partita di pallone giocata in una piazza come all'epoca della propria giovinezza («giocavamo anche noi sotto la pioggia, / salivamo anche noi per queste scale»), alla ricerca di una profondità dei rapporti come luogo della verità. Tale profondità raggiunge gli esiti migliori nelle poesie coniugali, nelle quali il rapporto si vena della dolcezza languida dell'età matura, nel guardare, tenendosi per mano, le sfide vinte, le difficoltà superate, gli errori, le cadute, stringendosi negli abiti e inghiottendo i bocconi più amari, per scoprirsi nudi di fronte all'amore, «finché morte non ci separi». Albisani ha questa capacità essenziale di mettere insieme le tessere frammentate per regalarci i tratti del grande mosaico, nel quale l'essenza della vita si trova nel gesto minimo, nel rapporto coltivato con pazienza e umiltà. (*Luca Benassi*)

Daniela ANDREIS, *aestella*, incerti editori, Catania, 2011.

Nel delineare il rapporto privato con l'altro, questi testi scelgono il genere che per eccellenza più lo rappresenta: l'epistolario. Il genere, esaurite le scorte metaletterarie, non è più padre padrone dell'esercizio poetico, col solo scopo di rappresentarne il dominio, e questo perché «ci sono parole che accadono, dense come fatti» (Vincenza Scuderi in una breve nota), e non speculazioni. *aestella* è in effetti personaggio non definito, da qui l'urgenza del gesto, del trovare parole, imparare a «fissare la vita nella sua punteggiatura». Queste prose, dunque, sono scritte per la definizione dell'altro nello stacco della distanza – forse dell'abbandono – e quindi per scegliere un modo di stare nella separazione che le parole ci offrono come esperienza del mondo. «tutto é cominciato con la parola addiaccio. [...] Addiaccio entrò nella mia vita e la divise in due». Tra questi “due”, c'è quell'infinito contenitore che é la vita, assai restia a mascherarsi di una forma brutta, ma padrona e tiranna nel chiedere splendore, canto alto, complicità, complessità e semplicità. «Ma in mezzo, in mezzo, io so che brulica tutto quello che unisce le due parole, il silenzio ronzante del mondo, la mia anima spaccata in due da un'accetta». La scrittura poetica sperimenta solo quando si tratti di ripotenziare la sua naturale vocazione all'ordine, alla possibilità di dire il massimo col massimo risparmio di mezzi. Prima di giungere a una strana forma della necessità, occorre che il corpus della poesia coincida totalmente col corpo del mondo di cui si nutre, e sarà questa la poesia dell'attesa, delle forme non generate ma riprodotte, prima delle scelte che i poeti sempre dovranno fare per giungere alla loro maturità e quindi alla loro necessaria morte. «Ogni cosa sento da questo sottomondo opaco, e soprattutto te, la congiunzione semplice che a te più non mi unisce». (*Sebastiano Aglieco*)

Salvatore ANZALONE, *Parole mancine (Poesie dell'eros)*, Edizioni Simple, Macerata, 2012.

È una poesia schiettamente lirica, quella della più recente raccolta del poeta bolognese, in cui la densa prefazione di Antonio Spagnuolo bene individua temi e motivi. Siamo nell'ambito di una lirica amorosa di stampo chiaramente effusivo, le cui valenze fisico-carnali sono immediatamente sublimite da una forte vena che si potrebbe definire maieutica – altro elemento in sintonia con la tradizione più pura. Nonostante questo, Anzalone evita con cura la sublimazione mistica del tema: l'amata – destinataria diretta dei messaggi, *Tu* lirico della più tipica poesia del genere – è la compagna, la complice, la presenza continua, il pensiero dominante; è cioè una presenza/assenza sempre fisica e sensuale, nonostante affiori a volte la tentazione dello spiritualismo: «Nelle segrete stanze del cuore / c'è qualcosa di eterno». È piuttosto l'intensità stessa del sentimento rappresentato nei versi, e appunto consegnato in prevalenza spesso alla forma enunciativa, a far percepire nella relazione paradigmatica che si instaura fra gli amanti qualcosa che va oltre l'eroticismo di strisce come «Mi perdo nella bramosia della tua pelle liscia». Le stesse scelte stilistiche contribuiscono a tenere a freno la fuga lungo ogni tangente misticheggiante: Anzalone impiega una versificazione elegante ma sobria, irregolare nella prosodia; il registro è trattenuto ben lontano dall'aulicità, le scelte stilistiche e lessicali si aggirano nei dintorni del colloquiale e quotidiano, con sporadici ricorsi a scelte retoriche come la metafora. *Parole mancine* è in ultima analisi una sequenza quasi poemica (giusta l'annotazione di Spagnuolo) sulla possibilità dell'amore

all'interno della matrice del quotidiano contemporaneo; una presenza vivificante consegnata alla volontà di tenere in vita la presenza inebriante e vivificante dell'amore. (Mauro Ferrari)

Massimiliano ARAVECCHIA, *La valigia e il nome*, pref. di G. M. Gallerani, L'Arcolaio, Forlì, 2012.

Massimiliano Aravecchia è sicuramente uno dei poeti più originali della sua generazione come sottolinea Guido Mattia Gallerani nella prefazione a questa opera prima: «La sua poesia rifiuta l'appartenenza a uno dei due poli che, ultimamente, dividono le scritture odierne: una poesia declinata secondo lezioni romane di rinnovata decostruzione formale o singhiozzante traduzione di cronache quotidiane, che hanno scambiato l'andare spesso a capo con dibattiti civili poetizzati». Fatta questa doverosa premessa, già si evince dal titolo *La valigia e il nome* che in questa raccolta troveremo luoghi di viaggio, sia del presente che del passato. Poesia radicata in una certa tradizione linguistica, come nell'uso dell' "ottava" che ci rimanda, sì ad Ariosto, ma anche al conterraneo emiliano Rentocchini, in particolare per la produzione in dialetto. Evidenti sono anche gli echi di Bertolucci e Sereni. Quest'ultimo, dopo essere stato maestro di generazioni di poeti come Raboni, Cucchi, Orelli e tanti altri assimilati alla "linea lombarda", ancora è faro per giovani poeti contemporanei, come lo stesso Aravecchia nato nel 1983. La raccolta è divisa in tre sezioni (*Marsiglia e ritorno, altrove, isole Cassiteridi, pollini*) dove il poeta salta tra passato e presente (arriva alla Guerra Civile di Spagna) citando numerosi luoghi e personaggi letterari o realmente esistiti come il nonno Nello partigiano: « [...] conquistare a ferro e fame, oggi è un'eredità che brucia / ancora dei tuoi vent'anni a raccontarla: *nome di battaglia Nello*». Poesia di emigrazione, di chi, come Aravecchia è dovuto andare via dal proprio Paese, ma non ci troviamo certo davanti ad una poesia di struggimento o di malinconia, il lirismo è sempre ben mediato, non cade mai nel patetismo e il verso tiene bene senza cedimenti; non è facile in un poeta esordiente, trovare una raccolta così ben ponderata e, così diversa, da tanta poesia contemporanea: «Ben prima si consuma la partenza: impronte dapprima minuscole e confuse sul torpore / adolescente ancora dell'inverno, poi sentieri / lucenti nella steppa per chissà dove – una città!» Versi lunghi, a tratti narrativi che ci riportano a certa poesia di Cesare Pavese. *La valigia e il nome* sicuramente non è una raccolta facile, ma come la vera poesia, merita un'attenta lettura e rilettura, solo così si può apprezzare uno degli esordi più convincenti e maturi degli ultimi anni. (Luca Ariano)

Lucianna ARGENTINO, *L'ospite indocile*, Passigli, Firenze, 2012.

L'ultimo lavoro di Lucianna Argentino colma un vuoto editoriale di oltre sei anni, appena interrotto da due pubblicazioni in e-book, comunque non organiche. Si tratta di un testo dove, se pure il titolo richiama un'inquietudine e una precarietà «indocili», vi si legge una dimensione compiuta e tutto sommato 'postuma'. Si tratta di una posterità rispetto agli affetti perduti, ad incominciare dal padre Giovanni, al quale il libro è dedicato e alla cui scomparsa è riferita l'unica poesia datata del testo; ma anche rispetto a quei traumi dell'abbandono e della rottura della realtà coniugale che avevano portato la

scrittura di Argentino a quella rabbiosa sofferenza distillata, a tratti con ferocia, nel *Diario inverso* del 2006. Qui (ri)compare, invece, una realtà plurale, fatta di un ‘noi’ nel quale è possibile leggere l’amore e il suo fruttificare nel desiderio e nella quiete: «il senso irsuto della vita, / il suo difficile che diventa facile / quando cominci ad amare». *L’ospite indocile* è per la verità un testo nel quale si coltiva il dubbio, attraverso quel dialogo serrato con Dio e la riflessione sul divino e sullo spirito, che il lettore aveva avuto occasione di osservare nei due testi ‘sapienziali’ dell’Argentino, *Mutamento* del 1999 e *Verso Pennel* del 2003, nei quali la scrittura della poetessa romana si era distillata verso forme quasi gnomiche ed aforistiche. In quest’ultimo lavoro, lo spirito inquieto e ‘querens’, che abita la poetessa come un’ospite indocile, è calato in una realtà di vita, di relazioni, di ricordi, di perdite e di possibili felicità, dove la quotidianità appare sottotraccia fra le accensioni di una meditazione inquieta attorno all’essenziale dell’essere. Come acutamente osserva Anna Maria Farabbi nella presentazione, la poetessa è colta dalla sapienza antica, dalla semplicità di una vecchia, che racconta alla fanciulla come nel vuoto di un’asola si senta il «il canto cosmico dentro cui accade la creazione»: «dice che non c’è addio nelle asole / e asola allora sia: / poca materia intorno e vuoto. / Sia passaggio e allaccio / sia lo spazio dell’abbraccio / sia pertugio e rifugio / sia il chiuso / esposto alla parola». In queste parole vi è il senso di una ricerca condotta nel segno di una riflessione rigorosa intorno alla dimensione dell’essere e dello spirito, e che proprio nella poesia e nella sua religiosa pratica trova compiutezza, ancora una volta richiamandosi alla tensione delle sacre scritture ed in particolare dei libri sapienziali: «credo nel tempo dell’attesa / nutrito di digiuni / e di astinenza dal certo / del silenzio utile alla fatica / perché la dedizione / sfidi il fiato e l’ansimare / di chi non ha pianure, / né parole dentro / attraverso cui essere raggiunto.» Ed è proprio sulla scrittura che si focalizza l’attenzione della poetessa, attraverso un corpo a corpo con la parola, in continua lotta con il silenzio, alla ricerca di un equilibrio fra l’essere donna nel mondo (madre, figlia, compagna) e sacerdotessa della scrittura. È in quest’ottica che si appalesa il significato del titolo, l’ospite indocile altro non è che la poesia stessa, incapace di assoggettarsi ai lacci della razionalità e dell’abitudine: «Ora mi siedo e scrivo / da dentro questa fonte mai sazia / dove a volte il silenzio ha la meglio / ma di nuovo mi feconda la vita / mi seduce la scrittura / concupiscente e casta». (Luca Benassi)

Franco ARMINIO, *Stato in luogo*, Transeuropa, Massa, 2012.

Arminio e la paesologia: da qualche tempo sembra, questo, un binomio inscindibile. In verità si tratta solo di un punto di vista particolarmente illuminante per comprendere l’opera di un autore che lavora sulla poesia da anni, ancor prima che entrasse sotto i riflettori, in un remoto angolo d’Italia, lavora con la convinzione che essa è una speranza e un progetto che non può essere fermato, soprattutto quando si riferisce a un luogo/ *logos* che ne nutre l’istanza profonda. Potremmo dire anche: Arminio e gli Appennini. E ne è una prova questa raccolta, *Stato in luogo*, che (leggiamo nella “nota d’avvio” dell’autore) «raccolge una parte delle poesie che appartengono al versante paesologico del mio lavoro», e lascia le altre, le molte altre, ancora in «officina». Occorre dunque immaginare il lavoro dello scrittore – del vero scrittore, s’intende – avulso dall’assillo della sistematicità. Vi sono libri che nascono da altri, e altri che devono attendere anni, non per prendere forma, ma per trovare un senso. Mentre si attende alla composizione

di un libro, magari ne arriva un altro, imprevisto ma urgente. *Stato in luogo* è arrivato a ridosso di uno dei periodi più intensi del lavoro ‘paesologico’ di Arminio, ed è riuscito immediatamente a catturare l’attenzione dei lettori, e a riscuotere il credito dei lettori, non perché sia paesologico, ma perché è poesia. Può restare confuso chi si aspetta, così come avviene nelle prose saggistiche, la stessa vorace acrimonia osservativa con cui l’autore descrive il suo passaggio nei paesi. Qui il tocco è più delicato e nello stesso tempo più lacinante. Le situazioni si succedono con ellissi temporali che ruotano intorno a un presente incompiuto e non cessano di interrogare il passato (dal più antico al più recente); se occorresse individuare una figura retorica della visività io la vedrei nella ‘dissolvenza’ che regola, come un lento e invisibile sbattere di palpebre, il troppo oscuro e il troppo chiaro, offrendo un equilibrio che, miracolosamente, si rinnova nella voce di un *io* al centro di se stesso (e della società che lo ha prodotto), al centro del suo guscio cavo in cui non è possibile rifugiarsi. Come riempire questo vuoto in cui tutto ciò che cade rimbomba, anche lontano dal tempo in cui è caduto? Solo con le parole? Arminio invita al movimento dello sguardo che intraprende quel viaggio cui non può negarsi alcuna scrittura (alcuna ‘vera’ scrittura). Le cinque sezioni, in cui il libro si divide, prima della prosa finale *la passeggiata bianca* (in cui il motivo della neve, che percorre tutto il libro, ci riporta a *Neve e ho le prove*, 2009), ci regalano tra i versi più intensi di Arminio, direi tra i più belli se per ‘bellezza’ si intende una capacità di guardare la realtà nelle sue fibre, senza però sfibrarla, anzi mantenendone intatte le contraddizioni, esaltandole a contatto con una ricerca disperata di vita, o dei suoi “lati buoni”, e quindi di descriverla senza compiacimento, con una passione che desta pietà e stupore, e si sgrana ora in perle paradossali di saggezza («Se nella stanza c’è la morte / le cose sembrano più degne...»), «...sapeva che la vita / è una di quelle cose sempre storte / messa in riga soltanto dalla morte», «La vita non ce la dà nessuno, / ci cade tra i piedi...»), ora in immagini di straordinario nitore («Il mondo vive / perché è circondato da un filo d’aria / ma noi ce lo scordiamo, perché l’aria / non l’abbiamo fatta noi, non è una macchina...»). (*Salvatore Ritrovato*)

Corrado BAGNOLI, *Casa di vetro*, La Vita Felice, Milano, 2012.

In quest’ultima opera Bagnoli sviluppa l’attitudine poematica già espressa nel precedente libro dialettale *Fuori i secondi* e presente, a tratti, nelle raccolte di versi. Il bisogno di comunicare verità richiede un respiro sempre più ampio. Anche il verso si spalma, rompe con il ritmo tradizionale. La storia dell’artista Pierantonio Verga s’intreccia con la vita del poeta, che non compare mai in veste di personaggio, ma solo verso la fine, come spettatore e interlocutore; essa accoglie l’esperienza di tante persone che – come scrive Bagnoli stesso in una nota finale – sono entrate nel libro e l’hanno fatto insieme a lui. I tre atti o “quadri” del poema rispecchiano un ordine cronologico, arricchito da intensi flash back, che non tocca soltanto la vita e l’arte di Verga, ma l’ambiente e la Storia: la pianura padana, la Brianza negli anni contraddittori del boom economico, le radici piemontesi, il capoluogo lombardo con le sue periferie sempre più squallide; tanti viaggi di conoscenza e d’amore, esperienze profonde fra le quali spicca, fondamentale, quella cristiana. La fede innerva l’intero libro, fino a generare un linguaggio comprensibile soltanto alla luce di tale principio informatore. Penso alla parola “accoglienza” e ai suoi correlati: “abitare”, “portare”, “tenere”. «Accogliere e obbedire sono la stessa strada»;

«Accogliere è il verbo che ha imparato»; «Portare è il verbo, da dove a dove / come un fiume che si tira dietro tutto»; «Accogliere e raccogliere in una forma». Il verbo portare è suggestivamente legato, in alcune lingue come l'inglese e in alcune formule del parlato dialettale, alla gravidanza: è proprio questo sguardo, paterno e materno insieme, che l'autore associa alla "casa di vetro", opera di Verga, ma anche simbolo di una parola poetica in grado di accogliere il mondo. Altro aggettivo frequente è "buono", legato a immagini di calore mai retoriche, così come l'attesa e la pazienza: «che l'attesa è la certezza di un posto / caldo e buono voluto per noi». Non è facile né consolatoria la risposta alla fatica di seguire responsabilmente una vocazione. Sembra anzi un ossimoro a cui non bastano mai le forze: «tenere, lasciando andare». Se non lo si fa viene a mancare la capacità di sostenere il fuoco: l'arte stessa sarà sterile. Per esprimere un messaggio tanto inattuale l'autore abbraccia gli strumenti dell'epica: la vastità narrativa, la mescolanza dei registri, un contrappunto di voci, la solennità di versi quasi formulari. L'etica si fa poetica; ne risulta una corallità nuova. La poesia ritrova la funzione che è nel suo stesso nome, *poiesis*. E i versi sono «modi per vivere/ il mestiere di uomini». (Alessandra Paganardi)

Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, *L'azzurro della speranza*, Samuele, Fanna, 2012.

Giorgio Bārberi Squarotti è figura di rilievo della critica accademica, saggista, attento lettore di poesia e scopritore di talenti. È anche un poeta raffinatissimo, quanto appartato e distante dal clamore effimero dell'editoria maggiore, capace di coniugare una lingua chiara e limpida, addossata all'ombra dei classici, con le istanze del contemporaneo. Ne è riprova l'ultimo libro del poeta torinese, che fin dal titolo *L'azzurro della speranza*, ci richiama ad una dimensione rarefatta, dove la realtà si stempera nell'emozione, alla ricerca di quelle forme della parola «che suppliscono idealmente / alla sequenza dei giorni con il loro / dissolversi, senza memoria». Il libro si dipana come un lungo racconto di viaggio – ogni poesia reca il posto e la data di composizione – attraverso le città (la natia Torino, Roma, Verona, Spotorno, Modena, per concludersi nella francese Chambéry) ed i luoghi, i negozi, gli alberghi, le strade vissuti ed osservati dal poeta. Come in un diario in versi, i testi sono il segno di un transito, un passaggio nel quale dominano l'incontro e la relazione con l'altro, in particolare con il soggetto femminile, capace di accendere la passione. *L'azzurro della speranza* è dotato di una sensualità carnale e terrena, non esente da una qualche forma di stereotipato voyeurismo. Priva di connotazioni psicologiche o affettive, ogni donna si spoglia di fronte al poeta, si mostra e si concede, arrendendosi e rivelando ciò che più la connota: la nudità delle sue carni, la capacità di svelarsi e non offrirsi fino in fondo, a volte svanendo nel sogno, nel desiderio inappagato, come accade con la cameriera di un hotel di Chambéry: «la cameriera dell'hotel de l'Art / offriva, fervorosa, miele, coppe / di vino d'oro, pane azimo, latte, / [...] / Si arrestò: - Così non basta, non è vero? / Questi sono, ecco, quasi tutti i doni / del mondo creato, oh, c'è ancora / questo. Rapidamente si spogliò, / nuda si offrì, in piedi, dietro il dorso / intrecciando le braccia. -È il frutto più / prezioso (credi davvero!) del tempo / di primavera [...] / Aprii gli occhi, / non c'era mai stato nessuno, fui / subito certo, ma sopra il vassoio / vidi una mela, morsa, con i segni / acutissimi dei piccoli denti». Ma se il punto di vista di Bārberi Squarotti è quello del voyeur, non lo è soltanto delle nudità femminilità: con voluttà e

amarezza il poeta osserva la bellezza della natura e dei suoi frutti, il desiderio dell'arte, l'affanno mai sopito per i libri e la gioia inaspettata che essi contengono. Ecco allora che l'incontro con i volumi di una biblioteca romana si trasforma in un'occasione di accensione erotica: «di tocco lentamente, con timore / e reverenza, fra gli scaffali odo / ora alto, ora appena un filo di note / di un'arpa, mi avvicino, c'è una giovane / suonatrice, che tutta nuda tende / lievemente le corde [...]». Questa giovane, dalle fattezze e le movenze di una divinità olimpica, presto si trasforma in musica, il suono stesso della poesia, dolcissimo e inafferrabile a un tempo. Nella scansione dei testi, la fioraia, la commessa della Conad, la negoziante, la cameriera, la contessina, le molte donne incontrate in treno, in osteria, in negozio diventano l'occasione per ragionare del bello e della sua inaccessibilità, del tempo che inesorabile passa e si porta via i suoi frutti, lasciando una tenue striscia azzurra di speranza, il verso memorabile della poesia. (*Luca Benassi*)

Luca BENASSI, *Di me diranno*, introduzione di G. Lucini, CFR, Piateda (SO) 2011; *Il guado della neve*, prefazione di E. Passannanti, traduzione in lingua sarda di T. Orrù, CFR, Piateda (SO), 2012.

C'è un sottile doppio filo, una coordinata tenace, che tiene salde, come in una coerenza interna, le tre raccolte precedenti (*Nei Margini della Storia*, 2000; *I Fasti del Grigio*, 2005; *L'onore della polvere*, 2009) e i due nuovi lavori di Luca Benassi, nato a Roma nel 1976, città in cui vive, e in cui si occupa di letteratura, infaticabilmente recensendo e presentando libri, curando rassegne e letture, e destinando parte considerevole della sua sollecitudine militante e generosa a tantissimi autori che spesso non possiedono 'grandi pacchetti' di lettori forti e curiosi. Un filo, dicevo. Rintracciabile già ad altezza dei titoli, veri enunciati programmatici del testo, spie di significazione: si tratta di enunciati a forte pregnanza metaforica, che marciano campi semantici – siamo nei domini dell'analogia – e rinviano ad una dimensione alta, meglio, ad un vero e proprio *Ethos*. Anche la quarta raccolta di versi è fedele a questo dato: *Il guado della neve*. Che siamo al cospetto di una scrittura connotata di eticità, e avvertibile dalla lingua medesima, dalla tonalità: che è sobria, austera, ma decisamente alta, tesa a un filo. Lo spazio e l'orizzonte del verso, e delle storie a cui rinvia, è uno spazio fisico concretissimo, di naturale ostilità o asprezza, che rinvia idealmente alle alture del Golan, agli altipiani del Sinà, di una natura arcaica e severa, non dissimili da quelli, più a portata di sguardo, della Sardegna. Qui, dove una «lingua di pietra» (*Il ballo tondo*) invita alla lallazione di un antichissimo rito, un ballo o motivo accennato da un *refrain* (in anafora) fortemente accentato, dattilico quasi: «Bacia oro bacia nero bacia amaro / bacia amore», incantatore e dionisiaco, qui, dunque, *Il guado della neve* si apre classicamente con l'invocazione alla Musa: «Dicci la strada, curva su curva / albergo dopo albergo lontano dal mare / racconta il tornante, accendi / un fuoco di mirto». Come suggerisce Erminia Passannanti nel suo acuminato intervento, il titolo rinvia (oltre la metafora, e ancor più polisemicamente) ad una delle probabili etimologie del paese di Baunei (Olgiastro): *Bau 'e Nie*. Ho accennato a scenari mediorientali e a paesaggi isolani, sardi: coincidenti e portatori insieme di un respiro veterotestamentario e un impeto pagano. Sono il doppio filo di significazione e orientamento di cui scrivevo all'inizio: quasi una sovrapponibile doppia cultura di riferimento. E la lingua, come il paesaggio, è arcaicamente 'petrosa' e salmodiante,

colma di implicazioni paniche (etnografiche e proprie di una *phoné* o cultura millenaria e orale) ed ontologiche, anche quando il verso si presenta più disteso e dilatato, o incline ad una confidenzialità o franchezza nei toni: «Ti diamo la prima buona notte della terra: / c'è una musa per questo, una stella incerta che buca / la lapide pregando in una lingua senza scrittura. / Mentre la sera chiude la faccia stralunata al mare / il maestrale come un salmo sgranato / piega una terra fatta di sangue». Dove appare strategico l'uso dell'avverbio 'mentre' a demarcare un confine (forse una distanza) tra un noi fisico ed una natura (*naturans*, viene da dirla, non governabile) lei, così fortemente decisiva. Il libro poi, splendido nella sua completezza di sguardo, riserva, nella sezione eponima, sorprese ulteriori: il lettore si ritrova al cospetto di due *suites* o poemetti in prosa, che della prosa hanno la lunghezza, mentre nella durata si coglie la bellezza di veri e propri prosimetri: «Questo è il vento del fuoco, un guizzo rosso senza sorriso oltre il filo spinato, una maschera nera che danza in tondo a carnevale, un'orbita vuota incisa nel legno, vestita di dolore, una carne arrostita nei giorni di festa». Prosimetri che marciano pure *Di me diranno*, una bellissima *plaque* che raduna sette (un numero caro alla Cabala) prose poetiche, o simil-prose, o quasi-prose. Anche qui riferimenti sacroscritturali: si tratta di brevi aneddoti, storie accoglienti da narrazione per bimbi (e per adulti), i cui titoli rinviano chiaramente ai Vangeli: *Il bue, il fico, il gallo, la croce...* Sono splendide parabole sulla significazione della vita e del dolore, dell'offerta e del dono, in una lingua elementare e potente, che in autonomia riusa e riattiva simboli e senso (e sensi, in una fisicità mai sconfessata) efficaci per felicità di sintesi e profondità di sguardo. (*Manuel Cohen*)

Remigio BERTOLINO, *La fin dël mond. La fine del mondo. Poesie 2005-2011*, prefazione di Giovanni Tesio, puntoacapo Editrice, Novi Ligure, 2012.

Prima di addentrarsi nella lettura dell'ultimo libro di Bertolino si è assaliti dal pregiudizio che nulla si possa aggiungere a un'opera poetica così straordinaria, nulla a quel denso canzoniere, recentemente pubblicato, che riunisce sotto un'unica etichetta l'intera compagine dei suoi versi, sottraendoli alla precarietà cui, più d'ogni altro genere, è condannata la poesia. Eppure già sfogliando le pagine di questa raccolta emerge una spiccata individualità e, se si escludesse la doverosa parentesi cronologica che ne dichiara la contiguità, si eliminerebbe a priori la logica dei confronti, dei paragoni. Ora guardando a queste pagine come l'epilogo di quanto scritto e realizzato in precedenza si ha l'impressione che, pur nella sua esiguità, questo volumetto possa compendiare tutte le anime di Bertolino, mescolando l'affabulazione all'elegia, ripescando i personaggi dal calderone della memoria per ricondurli poi a quella terra, intirizzita dalla neve e dal freddo, che li ha generati, rimettendo in circolo insomma, secondo cadenze e ritmi diversi, quegli ingredienti che costituiscono da sempre il sostrato fertile della sua scrittura. È preliminare però ad ogni analisi o indagine un cenno alla lingua, a quel dialetto appartenente ad una comunità ristretta del Piemonte occidentale che la lunga frequentazione ha reso più essenziale e tagliente, un codice fatto di suoni duri e di consonanti trascinate che evoca una realtà altra, una dimensione al di fuori dal tempo e dalla storia. E certo questo idioma letterario, che non conosce traduzioni esatte se non quella strumentale, assegna a Bertolino un posto di rilievo nella poesia *tout court* se vale l'assunto continiano secondo cui il dialetto fa «inscindibilmente, visceralmente» corpo

con la lingua ufficiale. Ma resta da svelare il meccanismo che regola armoniosamente questo libro fin dal titolo, *La fine del mondo*: una fine interpretabile come un monito, una profezia, o forse come una palingenesi che riscatti i personaggi dalla loro condanna, una fine che arrivi nel «ballo [...] della nevicata», un discendere in silenzio nel ventre delle terra. Ed ecco Batistin e Teresina, rinchiusi in gabbia come uccelli incapaci di spiccare il volo, e Cichin, l'ubriaco finito sepolto sotto una coltre di ghiaccio, o i fratelli della Molarissa, anime innocenti che si inoltrano dentro quel paesaggio virginale, nel bianco assoluto delle vallate. E se la sinfonia di acque che chiude il libro riporta alla radice primigenia della natura, al rumore cupo dei ruscelli che racchiudono il profumo dolciastro dell'estate e il sapore del disgelo, è forse nelle elegie intonate all'inverno che si trova il *logos* di questa raccolta. Quell'inverno è il chiavistello che dissigilla l'urna intatta della memoria, facendo «brillare squarci di ferite» - la madre che risorge dalle ceneri di un autunno remoto o l'amico andato - è la forza ordinatrice della poesia che riallinea i frammenti e li ricompono in una interminabile sequenza onirica, è, con il suo fardello di neve e di vento, il punto oscuro in cui le orme si perdono e i sentieri svaniscono, per poi risorgere come solchi di un aratro, nella penna incerta del poeta. (*Emanuele Spano*)

Matteo BIANCHI, *Fischi di merlo*, Edizioni del Leone, Venezia, 2011.

Fischi di merlo, la seconda opera poetica di Matteo Bianchi, divisa in quattro sezioni, segna gli elementi che, probabilmente, in parte rimarranno come riferimento futuro della sua poesia: la memoria, gli affetti, le amicizie, gli amori e, su tutto, lo sfondo della città, i luoghi, quindi, dove prendono senso le vicende della propria esistenza. Soprattutto Ferrara, città vissuta con il corpo e la mente, tra realtà e pensiero, come coglie nella sua precisa prefazione Roberto Dall'Olio: «Codesto solo oggi / riesco a dirti / e macchiato di realtà...», scrive Bianchi ponendoci di fronte subito alla rarefazione della parola e alla gigantografia della realtà che incombe. La realtà di una Ferrara metafisica e fantasmagorica: «Mi sento un fantasma / privato della carne / sua profana». Altri scenari principali, subito fuori dalla città, sono rappresentati nel contrasto metaforico tra la campagna e il mare; due componenti che, seppur distanti, diventano tutt'uno per rielaborare immagini di libertà da una parte e sensazioni di radicamento dall'altra, per costruire un percorso esistenziale. Partecipare al mondo è anche cercare gli intrecci di vissuto, legare il passato alla propria esistenza, quindi rivendicare il richiamo di chi ci ha preceduto, cercando la continuità tra la propria voce e quella di chi non c'è più fisicamente, ma è insita nei ricordi. Così nel "luogo-poesia" riescono a convivere immagini, oggetti e sequenze temporali, riproponendo scene che, attraverso un gesto - ad esempio il fumare - lega più generazioni, annullando, per un attimo, ogni distanza: «Ruota tutto intorno al cuore [...] Anche il fumo dell'ultima sigaretta»; «Consiglio di pulire la fine del sigaro / da inutili ceneri roventi»; «Della mia famiglia / si è tenuta una pipa. [...] Il fumo odora di braci / innevate: / pescate / dalle tasche del nonno». E se ricucire l'oggi con il passato è un atto salvifico, contemporaneamente si lega con l'ansia per lo scorrere del tempo, quella paura ancestrale della scomparsa («noi contiamo / gli anni passare...»), che porta alla scrittura quale naturale conseguenza del bisogno di resistere al nostro rapido passaggio. In questa raccolta c'è anche spazio per la confessione di una ricerca affettiva, tra abbandono amoroso e ferite ancora aperte, su cui indugiare ancora per un attimo, prima di consegnarci una sezione conclusiva fatta di

visioni propositive (*Via del Paradiso*); un punto da cui questo autore giovanissimo (nato nel 1987) sembra ripartire per un cammino che ha tanto da offrirci nell'evoluzione della sua poesia. Il libro è arricchito da fotografie di Mario David Pulga in cui sono ritratte alcune targhe toponomastiche del centro storico ferrarese e disegni di Arianna Melloni. (Domenico Cipriano)

Sandro BOCCARDI, *Partiture d'acqua e di terra*, Nomos, Busto Arsizio, 2012.

Partiture d'acqua e di terra: in un solo sintagma un grande amore per la musica e una personale poetica degli elementi naturali. L'opera apre con una serie d'inediti e prosegue con una sezione antologica di testi remoti e recenti. L'effetto è un sapiente contrappunto fra presente e passato. Sono proprio gli inediti recenti a dare la chiave di volta di una poetica complessa, che spazia dall'afflato religioso alla criptocitazione, dal *calembour* all'interesse scientifico per mondi altri dall'umano. Conoscevamo già l'originale approccio di Boccardi alla natura, quel chinarsi sull'infinitamente piccolo per scorgervi l'infinitamente grande; pare tuttavia che negli ultimi testi la metafisica dello sguardo si arricchisca di nuova assertività. L'interesse entomologico si palesa quale via d'accesso spirituale verso il non ancora e non più, verso l'attimo primigenio della creazione. Il poeta coglie queste piccole percezioni attraverso punti di vista inaspettati: quello della formica in *Alla maniera di Hieronymus Bosch*; quello del riccio ferito, ricordo di fanciullezza e citazione rovesciata del porcospino montaliano; quello delle rane, scelte dagli esperimenti scientifici per la loro natura anfibia. La ricerca di un punto di vista aurorale è una costante del misticismo poetico di Boccardi. *E adori un dio che non conosci*, dice la chiusa di *Alba di mezzanotte* (l'alba o la fine del giorno, momenti anch'essi anfibi, di soglia). Viene in mente Maister Eckhart o la *Nube della non conoscenza* dell'anonimo inglese trecentesco. La dissolvenza nel non-essere come esercizio spirituale e poetico è chiara in testi complessi come la *Pseudosestina*, dove l'innescò dell'ispirazione è la visione di una creatura strisciante sul muro di un monastero (biscia, lombrico?): l'artificio della parola chiave è semanticamente affidato al chiaroscuro *luce/buio*, *vita/non-vita* e si carica spesso di significati escatologici. La domanda di fondo di Boccardi è simile alla "meraviglia" degli antichi filosofi sull'origine e il destino della materia. Ne risultano illuminati sia la ragione che l'istinto: non a caso la musica è l'arte che più unisce in sé istintualità e geometria. La forza di questa poesia risiede anche nel trasformare la *lactea ubertas* che la contraddistingue in un'ironia costante: se in un sapido testo giovanile l'autore la chiama *questo vestito / che cela le menzogne* ed esorta a mettersi in guardia contro di essa, a ben vedere lo fa per essere ironico persino con l'ironia. Forse in questa polifonica ispirazione la poesia non gioca il ruolo di uno strumento qualsiasi: è il direttore d'orchestra. Essa è elaborazione simbolica di una realtà troppo assurda per non cercarne il senso nell'altrove e troppo appassionatamente bella per non volerla vivere in pienezza, qui e adesso. (Alessandra Paganardi)

Ferruccio BRUGNARO, *Un pugno di sole – poesie per sopravvivere*, (trad. in tedesco di Felix Ballhause e Letizia Fuchs-Vidotto), Zambon Verlag, Francoforte, 2011.

Ferruccio Brugnaro è poeta dissidente, estraneo a circoli, conventicole, mode e tendenze, nonostante non siano mancate le attenzioni della critica (di lui si è occupato Andrea Zanzotto) e di qualche editore (Campanotto) e rivista («La fiera letteraria», «Nuovi argomenti»). A Brugnaro, soprattutto, non sono mai mancati lettori. Nato a Mestre nel 1936 da contadini analfabeti, operaio nel petrolchimico di Porto Marghera dagli inizi degli anni Cinquanta, ha fatto parte per molti anni del Consiglio di fabbrica Montefibre-Montedison, ed è stato per decenni uno dei protagonisti delle lotte del movimento operaio. Negli anni Sessanta ha iniziato a distribuire, come forma di lotta, ciclostilati di poesia nei cortei, durante gli scioperi e le occupazioni delle fabbriche, rincuorando ed infiammando gli animi dei compagni di lotta. Sui muri di Orgosolo si possono ancora leggere sue poesie scritte negli anni Settanta. Questa poesia, che oggi vede la traduzione in tedesco e la pubblicazione in un'antologia con testo a fronte, colpisce il lettore con uno stile chiaro, implacabile, surriscaldato dalle intenzioni orali e declamatorie, non prive di una certa accorata retorica, dalle quali nasce. Si tratta di versi brevi, fratturati fino a tagliare il respiro, spezzati per esaltare la parola essenziale, spesso isolata nella pagina, il sintagma che esprima il senso disarmante di un sopruso. Vi è, insomma, una semplicità diretta che deriva dalle verità, dalle lotte, dai problemi che nascono fra le tubature, le torri e le ciminiere del petrolchimico. Si vedano i testi sul cloruro di vinile monomero, sostanza altamente cancerogena utilizzata negli impianti dove lavorava Brugnaro, oppure i versi nei quali si ricordano i compagni perduti di tante lotte: «il folto gruppo di compagni / di fabbrica / non c'è / quasi più. / Il padrone indisturbato / ha buttato fuori / per primi / Beppi e Marietto / incendiari. / Con forza poi è toccato / a Gianni e Sergio. / Renzo e Toni / sono morti. Altri si sono / persi politicamente / in questi anni / ora stanno con un piede per parte. / Non dico poi di come si sono / vendicati di Olindo / il compagno più caro / e più puro. / Siamo rimasti ora io, Fulvio / e Mario / e qualche altro / radici amare per i padroni / radici dure, radici che ricrescono sempre». Non manca in queste poesie il filo verde e solare della speranza in un mondo migliore: la farfalla che si posa sulla scarpa da lavoro, la foglia d'erba che nasce nella polvere nera dello stabilimento, il raggio di sole che penetra tra i finestrini del reparto. In queste arcate di luce che accendono i versi di Brugnaro si coglie il desiderio di non disperdere gli anni di lotte e fatiche, né di spegnere nel torpore il fuoco della passione e dell'ideologia. È in queste improvvise accensioni che si possono leggere le prove migliori dell'operaio di Porto Marghera, la sua volontà caparbia di essere vicino a chi spera, a chi lotta. In fondo, a noi tutti. (Luca Benassi)

Elena BUIA RUTT, *Ti stringo la mano mentre dormi*, Fuorilinea, Monterotondo, 2012.

L'opera prima di Elena Buia Rutt si compone di due sezioni – *I fiori col gambo corto* e *La casa arancione* – entrambe vivide nella dicitura, entrambe giunte, come fossero mani, da un sentimento che ugualmente le attraversa, la forza d'animo. La prima, che prende il titolo dall'omonima lirica, riporta agli occhi e al naso i fiori di campo, genuini nell'essere umili, poiché a loro «piace stare vicino alla terra / da cui sono nati», autentici sino alla radice. Ed «è il vigore di una radice sana», come scriveva Pasquale Maffeo in *Poeti cristiani del Novecento. Ricognizione e testi* (Edizioni Ares, 2006). Il lirismo di Buia è un laico spiritualismo del significante che tende alla fede cristiana nel significato, tanto è vero che «le palme delle mani / [sono] radici / rivolte verso il cielo», Dio ha «uno spazio d'aria» in

casa sua. *I poeti stanchi*, la sua prima dichiarazione di poetica, si sono dimenticati *la ricetta* della verità e di conseguenza il suo *sapore*, che resta soltanto a chi abbandona i gusci della forma, dell'ego, in ciò che lo circonda. Mentre la seconda, *Cervo una penna per scrivere una poesia*, concepisce le parole che «ancora rosse in faccia / con la mano / fanno / CIAO», eco conclusiva del *cia-ciao* in dissolvenza con cui Anna Maria Carpi congela il lettore ne *L'asso nella neve* (Transeuropa, 2011). Le piante non dovrebbero stare all'interno dei vasi, ma comunicare con il resto della terra pulsante: «il vaso / spaccato / dallo slancio / delle radici», quello che Franco Buffoni si riconosce negli occhi azzurro ghiaccio allo specchio de *Il profilo del Rosa* (2000). E quando giunge l'istante del volo, Buia scandisce parola per parola, includendo nel verso il vero *silenzio* di Ungaretti, da non intenderlo spazio fra i singoli frammenti. «In ogni no / precipita / un sì», il paradigma delle levità non è ironico svilimento, ma consapevole fiducia nel presente. Buia usa il *Libeccio*, un vento caldo proveniente da Sudovest, rispetto ai nordici *Maestrale* e *Tramontana* di Montale (*Ossi di seppia*), per indicare la sua passione innata, *il fuoco*: l'accoglienza di *Gesù* in lei necessita di una *croce*. Tanto la moneta della fede è speranza di salvezza, quanto il denaro corrotto per acquistare droghe accresce un'illusione malata e straniante (*Le candele*). A volte l'attacco delle liriche si adombra per risolversi in un flash finale ancora salvifico: «da pelle tesa sulle fronti / spande sole», riferendosi alle donne sarde. È una poesia «a braccia aperte», a scapito di ferirsi; prende il largo da un particolare quotidiano e nuota a perdifiato tra le immagini. I toni elegiaci di questo canto spesso intonato su sinestesi che ricordano il Pascoli simbolista dell'«odore di fragole rosse», sono un tratto caratteristico dello stile dell'Autrice. È una poesia che arriva volutamente dopo, esprime con gioia ciò che già è stato metabolizzato; e scrivere in stato di chiarore d'animo è forse più arduo che in stato di confusione, o di malinconia; siccome necessità di una mano ferma, coerente con se stessa e che conosce i propri punti cardinali. «Una poesia destinata a qualcosa che ci chiama senza sosta, ma a cui non riusciamo a rinunciare», ha raccontato Milo De Angelis di recente a una lettura a Cesena; «come al compiersi di una profezia», in una condizione vocativa che spera nella resurrezione dei fiori, «dove il loro appassire / docilmente / rifiorisce». I colori con cui Buia sceglie di iniziare la raccolta sono – in ordine di apparizione – il *rosso* e il *giallo*, rispettivamente le margherite serrate alla luce del crepuscolo e le bocche di leone spalancate all'alba; le preme dare un tono alla vita che trattiene. Poi, con l'*Estate* che incalza, affiorano i lembi dello scorrimento, del passare inesorabile del Tempo, ma leggero nell'accettazione di sé, di noi. C'è un "noi", respira dentro le parole dell'Autrice, quasi si consideri viva solo se unita agli altri, un organismo completo, un albero di *quercia*. L'attesa del domani è la chiave della volontà. (Matteo Bianchi)

Edmondo BUSANI, *Le parole di opaca trasparenza*, prefazione di Luca Ariano, Tipografie Riunite Donati, Parma, 2011.

Le parole di opaca trasparenza è la terza raccolta del poeta parmigiano Edmondo Busani. Si tratta di un libro sofferto e intimamente sentito. Già dal titolo si può intendere quanto all'autore stia a cuore la riflessione linguistico-semantica, che non si riferisce a una speculazione fredda e intelligibile bensì alla ricerca del significato ontologico delle cose e degli eventi che regolano il fluire della vita. Il componimento d'apertura s'intitola *Salii su un treno* ed è alquanto indicativo. Il poeta, infatti, ci conduce per mano lungo gli itinerari che scandiscono la sua esistenza e le relazioni più intime, a partire dal sofferto rapporto

con il padre e alla profonda dolcezza della vita sponsale con la moglie Lalla. Il padre e Lalla costituiscono i due poli della raccolta nonché della vita del poeta. Se con il primo viene cercato e costruito un rapporto nel periodo della vecchiaia e malattia, Lalla, al contrario, rappresenta il rifugio salvifico, la bussola a cui ricondurre ed armonizzare un'esistenza intera. Certe poesie hanno un tono solenne, quasi sacro, sulla falsariga di *Assassinio nella Cattedrale* di Eliot, altre appaiono più colloquiali, quasi parlate. Quasi, perché Busani ricorre spesso alla soppressione del verbo all'interno del verso, facendone risultare un discorso frammentario, a tratti sfuggente. In sintesi, è il linguaggio poetico la mera metafora della vita contemporanea. I paesaggi descritti dal nostro autore, per certi versi asettici e solitari e per altri caotici, riflettono le voci che stridono nella coscienza dello scrittore che, tuttavia, non tenta di domare ma decide di ascoltare facendosi trasportare dal flusso del tempo, la durata C'è da puntualizzare, però, che non si tratta di petrarchismo, ma di un flusso di coscienza orfano di un discorso omogeneo; ricordiamo, infatti, che il poeta parmigiano predilige l'abolizione del verbo. È come se ci suggerisse, attraverso questa condotta, che i conti si fanno solo alla fine. L'ossessione della durata e la speranza (più che il tentativo) di un vero e proprio dialogo (con se stesso e con le cose) sono il filo conduttore dell'intera raccolta. Da un punto di vista tecnico, Busani ricorre molto all'utilizzo dell'assonanza e della consonanza, più rara è la rima. L'allitterazione conferisce maggiore tensione alle liriche, mentre l'anafora ha la funzione di tenere desta l'attenzione del lettore. Appare frequente anche l'uso dell'ossimoro. Segnaliamo, infine, delle ottime prose poetiche, accorate e lucide. *Le parole di opaca trasparenza* è una raccolta sofferta e palpitante. (Angelo Gasparini)

Alessandro CANZIAN, *Lucefafarul*, prefazione di Sonia Gentili, Samuele, Fanna, 2012.

Lucefafarul possiede la leggerezza e la rapidità della narrazione che sarebbero piaciute a Calvino, anche per quei richiami fiabeschi al mito di Amore e Psiche che per l'autore delle Cosmicomiche costituisce la base di molta tradizione popolare italiana. In verità, il poemetto di Canzian si riallaccia al noto poema ottocentesco del poeta rumeno Mihai Eminescu, non solo per i medesimi personaggi, ma per quella tensione mitopoietica che cerca di (ri)unire gli inconciliabili in un amore, che trova la sua essenza proprio nell'impossibilità della congiunzione: una bellissima fanciulla si innamora dell'astro Iperione (Lucefafarul), ma l'amore fra ciò che è mortale e caduco e ciò che è eterno si mostra impossibile. È proprio questa 'impossibilità' a costituire il nocciolo del testo, che chiama in causa il mito come capacità introspettiva dell'uomo nella Storia, colmando il vuoto fra un'epica individuale ed una collettiva nelle sue vicende storiche. L'impossibilità, però, alimenta il dubbio e la contraddittorietà di un dio pensosamente «sospeso tra immortalità e mortalità» (dalla prefazione di Sonia Gentili), fino ad interrogarsi sulla natura del suo stesso essere immortale: «Se è vero che siamo caos / allora riconsegnami al mio caos, / ma se è vero che siamo quiete / allora riconsegnami alla quiete, / Padre. // Concedimi un attimo d'amore». La contraddizione di questo dio minore ed irrequieto è allora del tutto interna, nella contrapposizione di immanenza e trascendenza, per mettere a contrasto un caos e una quiete che a ben vedere rappresentano una condizione destinale dell'individuo, sulla quale il giudizio sembra essere irrevocabile: «sono globuli di vuoto / senza alcuna distinzione. / Tanti ne nascono quanti ne muoiono / sotto il risorgere del sole». L'epilogo è inevitabile:

Iperione entra nel giardino, luogo biblico di inizio della Storia, della consapevolezza e del peccato, per trovare la fanciulla avvinta ad un altro giovinetto: «lei era stanca di aspettare, / di sentirne la mancanza, / lui era dolce e convincente / e le dava la gioia di un sorriso». La contrapposizione fra mortale e immortale si trasforma allora nello sconforto dell'uomo moderno costretto a vedere il trionfo della perdita e dell'effimero, nella moltiplicazione del proprio peccato di essere bramoso e corrotto, nell'avvento di un'ingombrante modernità. (Luca Benassi)

Franco CASADEI, *Il bianco delle vele*, Raffaelli, Rimini, 2012.

Il poeta è sempre innamorato: della parola, della visione. La poesia è il farsi oggetto fruibile della complessità di questo incontro-innamoramento. La parola suona "altra" anche quando è usuale e la visione coglie un barlume appena di quanto abbiamo sotto gli occhi abitualmente oppure ci spalanca frange di memorie e anche assoluti. In *Pronto Soccorso*: «respira a fatica... / ieri sera tranquilla, nel suo letto, / ora sembra sfollata / sfrattata dalle cose consuete / noi tutti, come lei saremo presi / nel cuore di una notte, ribaltati e presi». La poesia non può prescindere dall'esperienza, dal vissuto, dal passato; anzi la poesia gioca con il tempo: ciò che è stato diventa ciò che è perché nel momento che lo afferra lo porge presente, palpitante, perlaceo come un ritrovamento antropologico, dopo che è stato ben ripulito. Perché il poeta usa il materiale spurio che fu per esibirlo nel suo nitore, nella sua innocenza significante. « Di tanto... questo resta»; e ciò che resta è ciò che ci ha plasmati e identificati. Franco Casadei è poeta e soprattutto in questo nuovo libro, scarno per numero di poesie e per concisione delle stesse, ha compiuto un balzo verso il nitore chiaramente percepibile, verso un'essenzialità dove nessuna parola è in eccesso e nessuna manca. Molte scorie sono state abbandonate, la visione è nitida, il ricordo è suggello, il paesaggio si è come prosciugato e il poeta tesse un fitto dialogo con l'essere qui, ora, l'aver visto, la sicurezza dell'oltre, la certezza della sua imperfezione al cospetto di un Dio che si spera misericordioso. Le certezze di Franco sono salde ma non è dato all'uomo di penetrare il mistero: «Non c'è ragione al morire / si ha un bel dire / è un decorso naturale. / Sindone nera, la morte, / buio fondale. / Dovremo comunque attraversarla / nell'attesa che la notte deflagri / e ci svegliamo dall'offesa». E, più chiaramente, la poesia precedente si chiudeva con questi due versi: «La mancanza sento, una mancanza, la firma segreta sta dentro alle cose»; l'uomo può solo cogliere la superficie delle stesse, è impedita la visione di quella firma. Ma frequentemente nelle poesie del libro cogliamo questa discrasia fra una certezza di fede e un'oscurità di visione. La morte è temuta, perché è la vita che conosciamo, anche nei suoi risvolti più duri e violenti che ci ha plasmati; l'edenico resta mistero e resta anche il timore di non avere ben risposto alle richieste della Parola divina e quindi di essere stati più di argilla che di talenti. «Il tempo gira come una ruota consumata / – anche la meridiana ha perso il chiodo – / rimangono le mani / a pelo d'acqua a chiedere perdono», questa consapevolezza della fallacità, della fragilità, dei cedimenti può confidare solo nel Divino Cuore misericordioso. La vita è parola che si fa respiro, la morte è... terra che mi riprendi, dice sovente il poeta. Trascendenza e immanenza coabitano e talvolta configgono, a favore della parola che ha le caratteristiche di entrambe: è comunicazione e ri-creazione. Sono molte le poesie che insistono su questa tematica di prossimità al *redde rationem* da cui

trapela un timore, un'ansia di essersi troppo spesso compiaciuti ugualmente apparentata ad una saldissima consapevolezza del perdono. Naturalmente non mancano bozzetti struggenti: le corsie d'ospedale «enigmi d'occhi, mani adagate»; la terra natia: «lontano, là / l'ultimo lembo della piana / e all'orizzonte infinito il mare /che nei giorni di chiaro / regala il bianco della vele / sono nato qui /e qui respiro»; La donna della carrozzina bianca: «D'inverno l'aria affila il gelo / mangi piatti grammi, / una notte di nebbia ti ha dissolta / sono rimasti i muri e l'eco di una tosse.» Mai come in questo libro Casadei si era messo a nudo e aveva permesso che il suo respiro e la sua visione si deponessero sulla pagina, ma, forse è proprio per questo motivo, che compiutamente si spalanca alla poesia. (*Narda Fattori*)

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

Anna Maria Carpi, illustre germanista, saggista, traduttrice e romanziera, raccoglie nelle due macrosezioni del volume i testi inediti degli ultimi anni (*L'asso nella neve*) e una attenta scelta di inediti (*A ritroso. 1990-2005*). Non vi sono dubbi che si tratti di una scrittura poetica *sui generis*, attenta agli sviluppi della poesia contemporanea, ma soprattutto nutrita del confronto con i grandi della letteratura europea, in primis germanica e russa; la voce della poetessa, colta spesso in un verso libero monologante *in minore*, è tuttavia sorvegliatissima nei toni e nei ritmi, in modo da cogliere attraverso le intermittenze del cuore quella rete di relazioni fra il proprio passato familiare e il proprio tempo, fra il vissuto umano e la propria esperienza intellettuale, che ci pare rappresenti il vero e duraturo valore di questa poesia, per tanti versi fuori dagli schemi, come annota Fausto Malcovati nella bella postfazione. Se la modalità, che funge da perno dell'intera raccolta e della stessa poesia della Carpi presa globalmente, quanto mai classica pur se rivisitato alla luce della contemporaneità, è quella della riflessione su di sé, sulla propria esperienza di vita, ci sembra che l'antonomia centrale sia quella fra ordine e caos: o meglio, fra l'ordine mortuario della staticità («Ordine, / tanta luce, / così fino alla morte») e il disordine dei sentimenti (e dell'intero approccio alla vita) che esige un prezzo da pagare, quello della provvisorietà ma che è ineluttabile. Così il libro si apre sui testi del romanzo familiare, da cui emerge la figura dell'io presente, marchiato dai segni di ciò che è avvertito come diversità, e che cerca di «mascherare / il caos in cui mi è parso di danzare»: vengono in mente le parole di Nietzsche, «Bisogna avere il caos dentro per generare una stella che danza», e come il filosofo tedesco la Carpi abbraccia il caos, o meglio la ricchezza indifferenziata dei sentimenti e la pienezza; e tuttavia sa che l'equilibrio, la soddisfazione di sé è inafferrabile come è inafferrabile il vero oggettivo, non rapporto a una (dolorosa, parziale, spesso erronea) rivisitazione personale: «Mai il vero mi ha interessato», e ancora «Il fatto è che del vero non m'importa». Il dissidio è tra lo slancio debordante («Gli altri: io li voglio tutti [...] e di uno soltanto ho poca voglia») e l'opposizione sistolica della chiusura e dell'apatia che traspaiono da tante scene di vita quotidiana, dal catalogo degli oggetti (si veda il testo illuminante a p. 48, slanci vitalistici come «Allons enfants, che dribbiamo la morte», o l'«empia gioia balcanica» a cui è possibile a volte abbandonarsi. (*Mauro Ferrari*)

Simone CATTANEO, *Peace & Love*, Il Ponte del Sale, Rovigo, 2012.

Simone Cattaneo (1974-2009) è stato sicuramente uno dei poeti più interessanti della sua generazione, testimonianza ne è il numero 67 di “Atelier” (suo scopritore ed editore) dedicato al poeta lombardo con numerosi interventi critici ed un’ampia bibliografia critica. *Peace & Love* raccoglie le due raccolte edite in vita dall’autore (*Nome e soprannome* e *Made in Italy* entrambe edite per «Atelier» rispettivamente nel 2001 e nel 2008) e la raccolta inedita incompiuta *Peace & Love*. La prima raccolta si segnala per un tono narrativo, un linguaggio diretto (che si accentuerà nelle raccolte successive) con immagini folgoranti: «Stanotte di fronte al televisore spento / mi sono messo a ballare con una canna da pesca / un lento tragico e romantico, ho spostato i mobili / del soggiorno e al centro del pavimento ho ammucchiato / quotidiani vecchi, cartoni di latte e qualche / fazzoletto sporco [...]». C’è sempre un fondo di amarezza, un senso di inappagamento che percorre tutta la raccolta: «E in fondo le parole non hanno peso / sono solo un compromesso fra pietre e nubi, / un vapore brillante che ti lega a sé [...]». *Made in Italy* è un libro di una forza dirompente, forse uno dei maggiori manifesti socio-antropologici in versi che sia stato scritto negli ultimi anni. La raccolta è incentrata sui reietti del mondo contemporaneo: balordi, prostitute, persone cresciute nella Milano da bere, plagiati dalla televisione, da una società spietata, viziosa, cinica e avida: «Non mi importa niente dei bambini del Burchina Faso che muoiono di fame, / non ne voglio sapere delle mine antiuomo, / se si scannassero tutti a vicenda sarei contento. / Voglio solo salute, soldi e belle fighe. Giovani belle fighe, è chiaro. / Che gli appestati restino appestati, i malati siano malati e / i bastardi che vivono in un polmone d’ acciaio / fondano come formaggio in un forno a microonde. Voglio bei vestiti, una bella casa e tanta bella figa [...]». Il linguaggio è molto forte, a tratti urticante che può lasciare il lettore sgomento, privo di parole, come solo certa poesia è in grado di trasmettere. Non si rimane certo indifferenti ai versi di Cattaneo, nonostante il linguaggio a tratti possa sembra impoetico, basso, è il linguaggio che ha plasmato generazioni degenerate: «Mi sono svegliato di colpo e ho visto le finestre aperte della camera da letto / e un’aria densa e grigia che mi faceva tremare dalla testa ai piedi. / La mia ragazza ucraina nuda sul davanzale mi indica il confondersi / senza retorica della luna con il sole attraversato / da un lampo d’aeroplano schiacciato. [...] Due giorni dopo l’ho prestata al mio migliore amico in cambio / di tre prime linee di Versace e di un aperitivo al bar. / Perché l’amicizia è sempre l’amicizia». In *Peace & Love* i personaggi sono sempre più degradati: «Altro che mobilità sociale / vorrei venire su quel seno al silicone che una ragazzina / mostra ballando in mezzo al locale, mi pare di avere una / collana di orecchie umane, vorrei fare il kamikaze per mettermi / in evidenza, dimostrare quanto valgo, e già la vedo dileguarsi / nei bagni a spompinare a più non posso dei suoi bastardi coetanei, / sono troppo vecchio anche per questo [...]» Creature continuamente alla ricerca forse di amore, forse di un mondo migliore che divengono vittime e carnefici di una società che li emargina, che solo i grandi poeti sanno tratteggiare così profondamente come Cattaneo. (*Luca Ariano*)

Luciano CECCHINEL, *Sanjut de strab*, prefazione di Cesare Segre, Venezia, Marsilio, 2012.

Il libro si apre con la voce di un vecchio castagno malato destinato al taglio. Ed ecco cosa succede: la vita che lo abita, dalle radici più nascoste fino alla cima più alta,

improvvisamente freme tutta, si accorge del pericolo della scomparsa, della casa e di se stessi; perché ogni grande albero è legato alla poesia, al vaticinare dei grandi rami, smossi come ferraglie arrugginite, da una voce che vuole forma. In questo tentativo di parlare silenzioso, è chiaro che si avvicinano al canto anche i morti, anche se i morti non pregano nessuno, non anelano a una ricompensa. Appartiene a loro, piuttosto, la possibilità del canto libero, della certezza che, tutto ciò che esiste, e ha cantato, non esisterà più. Così la lingua tornerà ad essere «na lingua de zendre» («una lingua di cenere»), che forse lo era già, mentre noi tutti eravamo concentrati a percepire il turgore, lo sfavillio della vita. Come avviene, poi, alla vera poesia – e questo mi sembra uno dei libri più belli usciti negli ultimi anni – essa mai rinuncia a mostrarci, nella forma del procedere per suoni, per imitazioni musicali, l'estrema fiducia in una qualche forma di comunicazione animale – persino col silenzio – le cose morte che ancora scricchiolano, chiedono all'arte della parola di mantenere intatto nel ricordo, il «sas rucià su la lasta slisada» («il sasso sdruciolato sulla lastra levigata»), «fa sanjut de stran patòc fin tel médol» («come singhiozzo di strame fradicio fin nel midollo»). C'è in questo libro, l'onestà del non voler esserci a tutti i costi, del sapere di diventare, prima o poi, suono stranito e dolorante. Vale, allora, contro l'imbarbarimento dell'umano, la forza dell'essere «fòra» («fuori») contro la congrega dei «sbrauòšì» («gli spavaldi»), fuori dalla loro prigione fatta di «bušie e gorghišia» («menzogne e ingordigia»). Che è un richiamo alla poesia a mantenersi in un rapporto di naturalezza, a non voler durare, essa stessa, in eterno, ma accettando, invece, lo scomparire, derisa anch'essa dalle nuove foglie di primavera che rideranno dello strame fradicio. Il tempo, si dice in questo libro, farà giustizia della robustezza interiore dei molti, persino degli esseri giusti che si sono esposti alle intemperie tremando, coscienti del dolore e quanto costi questo restare simili a se stessi. Questo rimanere, imperterriti, non per il nostro nome, ma per il destino che tutto muove, è il tragico naturale dell'esistere, l'esistere comunque, per resistenza. Libro sconsolato e doloroso, capace di trasformare il dolore in consolazione, il vuoto esistenziale in necessità della resa, nella visione di un Nulla «che l'é de tuti,/ l'é tut» («che è di tutti,/ che è tutto»). (*Sebastiano Aglieco*)

Alessandro CENI, *Parlare chiuso, Tuttelepoesie*, Prefazioni di Roberta Bertozzi, Stefano Guglielmin, Massimo Morasso, Daniele Piccini e Salvatore Ritrovato, puntoacapo Editrice, Novi Ligure (AL), 2012.

Il primo merito di questa splendida antologia è aver riunito in un solo libro testi, raccolte, *plaquettes* o comunque edizioni per lo più introvabili; e soprattutto aver riportato l'attenzione su di un autore aspramente originale, anche in seno alla propria stessa generazione: un poeta che ha fatto della propria *ineffabilità*, reboante e sinuosa al contempo, una paradossale cifra di chiarezza, un'integrità gnomica assoluta e quasi definitiva: «Ma un tempo i bambini si bruciavano / agli occhi che non vedrete più, / passavano dall'asola nel mondo che era / un mazzo d'alberi, alcuni / scorrevano nella lacrima trattenuta di Dio». Per fortuna gli aggettivi e le specifiche qualificative hanno ormai in poesia un mero valore ipotetico, lo *status* di un'etichetta certo più utile ai pigri critici inveterati che ai lettori comuni... Poesia metafisica, poesia auratica, poesia orfica... Si è andati avanti per decenni a costruire sui luoghi comuni e ci si è quasi dimenticati di tornare a leggere i testi, i versi! – ecco, in Ceni, questi suoi *attacchi* così decisi e implacabili, secchi

colpi di frusta ad ogni parvenza o nostalgia di qualsivoglia poesia nostalgica, crepuscolare, perfino simbolista... tanto l'accelerazione lirica qui si fa sentenza, vaticinio e insieme sprezzatura archetipica: «Non addolorare il dolore non gioire la gioia, / contro nessuno è l'amore che si scaglia / né il muro recato è in premio.» C'è sempre, nel talento visionario, nell'allitterazione cognitiva di Alessandro Ceni (Firenze, 1957 – che è poeta acclamato e traduttore dall'inglese, ma anche pittore di ruolo, e studioso landolfiano), come l'ombra irredimibile, lo sfumato leonardesco e inconscio di un *Viaggio inaudito* (la sua conferma lirica dell'81, dopo l'esordio de *I fiumi d'acqua viva*, nell'80); e insieme il *Combattimento ininterrotto* che l'ispirazione poetica conduce con le accademie e gli stereotipi di quella medesima militanza (che per Ceni è immanenza, necessità, destino, "Autocombustione"), spesso anche generazionale, dunque ancor più dinieghabile: «Mai in loro presenza. / Bensì dalla distanza, abbracciali, / quando sei invisibile e lontano, tutti, / affetti e amici. / Ma mai in loro presenza. / Lascia che il fiume sciolga in te la zavorra della speranza». Aveva ragione Milo De Angelis, ammirato dal citato esordio di Ceni, dalla sua andatura "al tempo stesso travolgente e logica, brancolante e soggiogata, lancio e muro della catapulta", di cui andò parlando e ragionando già nell'82, nell'importante memento saggistico *Poesia e destino*: "Nei versi di Ceni, con la loro andatura incalzante e le loro violente associazioni, è arduo cogliere il nesso che lega la potenza del pensiero alle cose, rese visibili in tutta la loro durezza. È arduo, ma si avverte con certezza che questo nesso esiste"... E sempre Alessandro ha continuato così, centellinando ma anche implodendo via via le sue raccolte in nobile, solitaria eticità, cadenzata perlustrazione epocale: «Ottima Babilonia, macello di pace, / duomo se varchi una ridda di falchi / docili nei canneti come bagatelle / d'anatre che slontanano, / sentono il mare perdersi / da un costato nel sole d'aceto...» (*I fiumi*, 1985).

Cinque ottime disamine critiche arricchiscono il libro (nell'ordine di Roberta Bertozzi, Stefano Guglielmin, Massimo Morasso, Daniele Piccini e Salvatore Ritrovato) che è e rimarrà un inaudito, ammaestrante approdo (bifronte, duale) di saggezza e inquietudine, astrazione lirica ma anche incarnazione, stupefatta e devota come un gesto infantile: «Dove abita il bambino abita Dio. / Il suo deambulare fa la storia; non dirglielo, / semplici parole s'impennano contro di lui»... Bello come ogni studioso adotti poi un libro, un momento, una cesura o un passaggio gnostici, insomma una qualche fervida forzatura e positura creativa... La Bertozzi col *Viaggio inaudito*, opera del 1981 ("una pluralità magmatica che trascina nella sua incondizionata irruenza, nella sua incontrollata polluzione, anche l'io poetante"); Guglielmin con *I fiumi*, 1985 ("Affascinato dal potenziale esplosivo del congegno metaforico..."); Ritrovato con *La natura delle cose*, 1991: non calco lucreziano ma semmai innovazione, trasgressione a una sorta di potente fenomenologia naturale che noi accettiamo mentre essa va annettendoci ("un varco che porta a un'altra dimensione, fra terra e cielo, in un universo non immateriale né spirituale, sul quale incombe e frana però questo – pieno di 'cose' – che noi abitiamo")... E poi Morasso con *Mattoni per l'altare del fuoco*, 2002 ("Una logica visionaria, evidentemente, e quindi un'a-logica"); Piccini per il *Combattimento ininterrotto*, 2012 ("Ceni disegna, insomma, scrivendo queste sue poesie estremistiche e aguzze, una figura di poeta non complice, non coinvolto nell'affabulazione, non assimilabile ad altri ruoli"). Svola la mente a transustanziarsi, a farsi carne di parola, Verbo sacrale e dissacrante, inginocchiato perché devoto comunque alla deità della natura, specchio mai incupito, estuario e delta di luce: «Noi eravamo fermi, vi dico, il mare ci portava / come immobili sogni dentro un'immobile mente.» Infine il titolo, *Parlare chiuso*, che in qualche modo assomiglia e

richiama, convoca quel *trobar clus* (la lirica cortese ma dal senso volutamente oscuro) che fu di Arnaut Daniel, Raimbaut d'Aurenga e Riberac, e che oggi sentenzia libertà, ma anche integrità, sublimità concreta, soffice e caustica come un immaginifico, eternamente giovane verseggiare dantesco, che – per laica liturgia, discanto di trovatore – s'incendia risalendo dall'incubo: «Viene ancora / ignota / sottocosta la barca strepitosa dei perduti, / avanza per profondi respiri, indugia sui remi, / la lingua semisommersa nelle maree». (*Plinio Perilli*)

Maria Teresa CIAMMARUCONI, *I volti di Lou*, con immagini di Vincenzo Balena, CFR, Piateda, 2012.

Un poemetto in dodici stanze, dodici testi che si intrecciano e dialogano con altrettanti volti dell'artista milanese Vincenzo Balena, visi di donne appena sbozzati e tumefatti, ricavati, come attraverso dei calchi, nei fondi di pentole e paioli di rame in disuso. Dodici lettere immaginarie che Lou Andreas Salomé scrive a dieci uomini (una lettera è indirizzata alla madre, l'ultima allo stesso Vincenzo Balena), con i quali ha intrecciato relazioni che a loro modo hanno cambiato il suo modo di vedere il mondo e la realtà. Tutto questo è *I volti di Lou*, un libro sinestetico, capace di dialogare ed ibridare (il libro inaugura la collana Ibrida di CFR) forme d'arte diverse, per dare ad esse significati ulteriori, moltiplicando le prospettive e i punti di vista, attraverso l'interazione con la parola poetica. Ed allora, le opere di Balena, riprodotte accanto ad ogni testo, acquistano senso attraverso la lettura dei versi della poetessa calabrese, ci rappresentano le angosce, i desideri, le inquietudini psicanalitiche di una delle figure femminili più importanti della cultura e della società europee a cavallo fra i due secoli. Parlarci di Salomé, infatti, anzi dare (prestare, giacché non investi mai sulla propria parola poetica) la voce a Lou, significa far parlare una cultura che si dibatte fra i lacci di un passato millenario e le seduzioni e i germi di una dirompente, rivoluzionaria modernità: «è solo per passare che esibisco le mie forme alla dogana delle voglie / e sorridendo stringo tra le dita i cuori rossi che mi sono offerti / ma col respiro li corroppo perché continuino ad amarmi quando / intossicati tutti dall'aria che insieme ci consuma / dovremo nuovamente riconoscerci dentro un corpo sconosciuto / da lanciare nel ventre troppo affamato e troppo sazio / di questa Europa bella che agonizzando sogna.» In questo libro, come in effetti nella sua tumultuosa biografia, Salomé scrive e dialoga con alcuni degli spiriti e delle menti più acute di questo periodo di passaggio: Nietzsche, Rilke, Freud, muovendo le file di ogni relazione su quel (pericoloso e affascinante) crinale fra «seduzione e intelletto, femminilità e determinazione, libertà e rigore» (dalla nota della poetessa). Scrive Maria Teresa Ciammaruconi: «da mia è stata una scelta assolutamente arbitraria e poetica poiché tra i suoi numerosi compagni di viaggio ho scelto coloro che – secondo i miei personalissimi criteri – le hanno dato modo di esprimere componenti diverse della sua personalità e in particolare quelle componenti in cui mi è piaciuto rispecchiarmi». Attraverso una poesia densa ricca di incandescenze, di materica sensualità e tensione argomentativa, la poetessa ci dipinge una figura in lotta con se stessa e le proprie inquietudini profonde (Salomé fu tra le primissime seguaci delle nuove teorie psicanalitiche di Sigmund Freud, del quale fu intima amica), alla ricerca di una compiuta, totale libertà di essere se stessa, indipendente e consapevole: «io terra frutto acqua erba sangue animale / io maschio-femmina per te – Maestro – mi sciolgo da ogni sostanza /

e con l'assenza riempio lo scheletro vuoto dei tuoi mostri». In questo senso Lou e la sua esistenza ricca e a tratti estrema sono paradigma di una femminilità indomabile e allo stesso tempo capace di trovare un ruolo nella cultura del suo (e del nostro) tempo, e di un rapporto rinnovato e fecondo con l'altro: «grazie ai rischi da lei affrontati, oggi per noi è possibile abbandonare le coordinate di un femminismo, polemico e revanchista, e trovare una nuova linea di orizzonte verso cui maschile e femminile possano dialogare nella stessa lingua dell'eros e del logos» (dalla nota dell'autrice). Un dialogo del quale, oggi più che mai, si sente un vitale bisogno. (*Luca Benassi*)

Manuel COHEN, *Winterreise*, CFR, Piateda, 2012.

Un modo per dire delle cose in movimento, delle cose che non durano, è ingabbiarle nella forma più rigorosa possibile, nelle strutture del suono e del ritmo inventate dagli antichi per far intendere meglio il significato delle frasi e delle singole parole. La parola in questo modo, assurge a lavoro, rapporto con la tradizione delle forme – quindi con la storia – e attrito con la materia incandescente del presente. Questo presente è rappresentato, nel caso dell'opera di Manuel Cohen, dai conflitti sociali e politici della storia del Novecento fino ai nostri giorni. Sono versi che, dice in una nota, «muovono da varie istanze, attingendo a, o riverberando su, alcuni tra i più paradigmatici episodi della vita pubblica, della storia e della cronaca, che hanno lasciato un solco nell'immaginario, nodi e snodi di epoche avvertite con crescente sentimento di allarme o minaccia». Il libro è quindi immaginato come un diario, un viaggio d'inverno, "winterreise", appunto, da intendersi come attraversamento di una lunga stagione di malanni, di epocali passaggi verso una auspicata primavera. L'aggettivo più ricorrente dell'intera raccolta – tra l'altro strutturata in un arco cronologico molto ampio, quindi con la possibilità di cogliere appieno le tappe di maturazione di questa poesia – è "atro", che ben rende il clima di livore sociale, ma anche lo scenario di stridore delle forme, l'insistenza, nei momenti di maggior ossessione strumentale, dell'agire sulle forme chiuse e sulla ricerca di variazioni all'interno di queste forme: «e intanto, portano ire / e indossano su corpi / dichinanti a patire / la rabbia d'anticorpi / e intanto, hanno mire / coltivano nei torpi – / di giorni ogni ambizione / a dirsi in guarigione». È un esempio di mobilità verbale, realizzata mettendo in campo una fitta ragnatela di assonanze e allitterazioni, autorizzate ad agire non da un gioco fine a se stesso, ma dalla materia del racconto: e cioè dallo stridío dell'accadere, con esiti che, nell'ultima sezione, dedicata «alla peggiore Italia», toccano picchi di parossismo. Sembra dirci Cohen, che la lingua della poesia è stata talmente denudata della sua funzione sociale e culturale, da farla coincidere con le barzellette di Berlusconi, e Cohen ne riporta una come esempio. Ha poi ragione nel sostenere Gianni D'Elia in una nota, che «c'è qualcosa nelle poesie di Manuel Cohen, che assomiglia alla pietà ma non è la pietà. È un sentimento duplice: di resa e di abbandono, e d'oppositiva resistenza». Assistiamo infatti, nei passaggi migliori, alla commistione tra inevitabilità dell'accadere e sentimento tragico dell'ineluttabile, con conseguente abbattimento – o abbruttimento – della lingua, verso una nostalgia del perduto, del senza progetto: «vita, vita colpita / tritata a questa mola / irredente ferita / al giorno che non vola / alto sulla stranita / stanza, cellula viola / impazzita al sudario / alto letto atro estuario». (*Sebastiano Aglieco*)

Marco CORSI, *L'inverno del geco*, Gazebo, Firenze, 2011.

Mi permetto di riportare un passaggio da un mio intervento: «Marco Corsi [...] è il più giovane e, per paradosso, appare il più dotato della consapevolezza degli strumenti, dei registri e dei codici, o meglio, il più votato a una scrittura che, senza farne sfoggio e auspicabilmente senza compiacersene, attinge fortemente alle strutture di tradizione per riusarle e per evertire da esse: con una rara competenza metrica, meglio, con una forte appercezione ritmologica [...] Per questo autore, dalla produzione esondante e versatile, a giudicare dalla fluviale messe di materiali pubblicata qua e là in rivista [...] fortemente marcata da una componente manierista (quasi barocca: nella ottima realizzazione di percussività e ritorni sonori affidati a omofonie, allitterazioni e assillabazioni, a giochi di ripetizioni e riprese acustiche e lessematiche), e di ricerca nell'allegoresi. Per l'aretino, dunque, potrebbe valere quella nozione di ritmologia come prassi avanzata dalla Julia Kristeva, secondo cui il ritmo è diretta conseguenza del corpo e della pulsione, ed è l'elemento sovvertitore della sintassi. Ritmo dunque come avanguardia di significato e soluzione acustica da preferire al metro (canonico e di tradizione): a corredo c'è quella nozione di *periodicità* di Jean Cohen qui ben realizzata dalla frequenza di recursività sonore in strutture a cinque accenti tonico-ritmici: «a dominarti, domani soltanto domande / ti farei di questo mondo che a te / mi contese, in pochi versi, senza mani» (cfr. *Appunti per nuove mappature della generazione entrante: Cescon, Corsi, Ostan, Teodorani*, «Atelier», n. 65, 2012). Nato nel 1985 a Persignano di Arezzo, Marco Corsi ha già all'attivo interventi e saggi su autori contemporanei e la monografia sulla poesia di Bianca Maria Frabotta (2010). *L'inverno del geco* rappresenta il suo esordio in poesia, nelle accurate edizioni di Mariella Bettarini e Gabriella Maletti (in cui, per inciso, hanno esordito ottimi autori di questi anni: Agustoni, Biagini, Chiamenti, Ghignoli). Raramente, data anche la giovanissima età, capita di imbattersi in un autore che ha, quasi connaturata alla sua *phoné*, una puntualità ed una percezione del ritmo (quindi del suono, e del metro) così acuta: tra i numerosi autori letti, tra nati negli anni Ottanta, e non ancora trentenni, ho avuto modo di avere un riscontro analogo in tre casi: Giuseppe Carracchia (1988), Alberto Fraccacreta (1989) e Davide Nota (1981). Ma un prelievo testuale può meglio chiarire: «Mi brucio e decompongo come posso / crollandoti nel sesso, aprendoti / le braccia: ma il tuo è un miracolo / felice – e qualcosa mi dice / che avremo ancora tempo» è un frammento da *Le labbra*, seconda delle tre *suites* in cui si articola il primo libro, un rinnovato e interessante *Canzoniere in praesentia et in absentia*. Ad una prima lettura si è tentati di indicare a modello di riferimento la scrittura di Patrizia Valduga, specie per certe ambientazioni o atmosfere, per quel mix di sessualità e mortalità (tra arsione e decomposizione), e per la notevole perizia: i versi potentemente *enjambée*, la costruzione a sottrazione graduale, dall'endecasillabo iniziale al settenario finale, e il ritorno sonoro: 'posso-sesso', 'felice-dice'. In realtà, i paradigmi o modelli si spingono altrove, e indietro nel tempo e nello spazio: mirano a certa scrittura carnale e risentita di Dario Bellezza, certa lirica limpidissima e atemporale di Sandro Penna, certa tipologia da frammento lirico (Saffo, in primis, ma anche le propaggini del petrarchismo), come pure, e purtuttavia, certa giocosità ironica e compiaciuta di Marica Larocchi e Adriano Spatola, con la tensione razionalista (e combinatoria) di Calvino, a cui il titolo fa riferimento: «per te – una porta d'uscita – / e questo canzoniere – un panier / di grazia – dilegua il passo / nell'ombra e torna alla tua – tana / per me – che ti ho cercato e mai – / trovato». (*Manuel Cohen*)

Lia CUCCONI, *D'èter pan, D'altro pane*, prefazione di Cosma Siani, postfazione di Vincenzo Luciani, Cofine, Roma, 2012.

Figura d'altri tempi per rigore e per morale, Davide Lajolo (1912-1984), raffinato saggista e impeccabile politico, ci ha lasciato numerosi libri, tra cui: *Poesia come pane* (Rizzoli, 1973), una raccolta di saggi su alcuni autori emblematici (Fenoglio, Hikmet, Pavese, Ungaretti, Vittorini) focalizzando la lente critica sul rapporto tra poesia ed esistenza, scrittura e testimonianza di un 'impegno' (parola buona per quei tempi, oggi quasi improponibile ai più) per una pratica della lingua poetica tutt'altro che astratta, per una poesia che trae la propria *necessità di dire* dal contatto con l'uomo e con la Storia, la parola e la realtà (altro termine archiviato e snobbato da chi presume di occuparsi di letteratura): una poesia, egli scriveva, «buona come il pane», buona per tutti, un commestibile fatto sociale. Ho ripensato a quella mia lettura giovanile, leggendo ora *D'Èter pan* ('D'altro pane'), un libro che sarebbe piaciuto molto a Lajolo, il dodicesimo (di cui cinque in lingua) libro edito di Lia Cucconi, appartata (ma è una condizione largamente diffusa), seria autrice che da decenni vive a Torino, benché sia nata a Carpi, nel modenese, e alla cui *phoné* d'origine fa spesso ricorso nella sua scrittura in versi. Sarebbe piaciuta molto, questa parola concreta e visionaria, della profonda terra emiliana, al grande critico, perché ricusa la naturale predisposizione a un dirsi introflesso, a un ripiegamento autocompiaciuto e ombelicale, preferendo un affondo nell'esistenziale, meglio: nell'esistenza, così com'è e come appare, nel contesto contemporaneo, nel paesaggio urbano di una dichinante nazione occidentale. Una umanità contemporanea affolla e affiora dalle acque (uno degli elementi-emblemi ricorrenti del libro) di *D'èter pan*, una molteplicità di voci di migranti, di abietti, di derelitti e marginali, di nuovi e vecchi poveri, di *clochards*, di neo-abitanti della Penisola. Occorreva un idioma millenario per registrare le nuove nascite, per inserire nel solco di una accogliente lingua madre le vite e le culture planetarie: «L'è un fior cun un nom cal per un vèint / cal fa vulèr pètel 'd fior a oc avèrt / 'na lùs dal ciamèr ríder al pinsêr / cme aqua cla àriva in dla breima al ciel» ('È un fiore con un nome che sembra di un vento / che fa volare petali di fiori a occhi aperti / una luce del chiamare sorriso il pensare / come l'acqua che arriva dalla brina al cielo', *È né Shu Wing*, 'È nata Shu Wing'). Sono i versi scritti per la nascita di una bimba neo-italiana da genitori asiatici. Esaltati dalla dittongazione morbida e aperta delle vocali, gli elementi creaturali: luce, vento, acqua, cielo, partecipano della nuova nascita, la salutano e la accolgono in una lingua antica, riversata in istanze di ospitalità, di accoglienza, di civiltà. Una lingua del pane e una lingua come pane per tempi bui e per le vite al buio (il termine che l'autrice oppone contrastivamente a luce), irregistrate, clandestine, esposte all'incertezza del presente, alla perdita a prospettica del futuro: «Dorèm fràdel, al pôs l'è àvert, fònd, / cme al dman cal se spèta... e ga-n-dròm, Tes! Tes!» ('Dormi fratello, il pozzo è aperto, profondo, / come il domani che ci aspetta... e ci andremo. Tacì! Tacì!', *Dû om in 'na càmbra a Porta Palas*, 'Due uomini in una stanza a Porta palazzo'). Una lingua umile, in una scrittura sorvegliata, per dire quello che i tempi e la cultura dominante sembrano negare: condivisione, egualitarismo, fratellanza. Versi che puntano dritto ai nodi della nostra epoca stigmatizzando le disegualianze, versi che vanno a segno e che sono di ogni tempo, nella forza della loro significazione: «Me a sún al mer [...] / me 'ctèla' avèrta / incarnèda in dla lùš, mèdra e surèla / dal sperfònd e dal sòl, me a sun cadèina / vecia cme al dulòr dl'etèren pasêr. / Me a sun al mer» ('Io sono il mare [...] / io 'cosa'

aperta / incarnata nella luce, madre e sorella / dell'abisso e del sole, sono catena / vecchia come il dolore dell'eterno passare. / Io sono il mare». (*Manuel Cohen*)

Massimiliano DAMAGGIO, *Poesia come pietra*, prefazione di Carlo Bordini, Edizioni Ensemble, Roma, 2012.

«Verrà il neon e avrà i tuoi occhi / i tuoi occhi così sepolti / inquadrati dagli schermi», è l'attacco di *Neon*, un testo del 1993 che fa un po' il verso a Pavese e che affronta scenari indagati, per altri versi, da Lidia Riviello anni dopo. Sono di Massimiliano Damaggio (1969), apolide o comunque in viaggio e fuggitivo, che aveva esordito in poesia nei primi anni Novanta, incoraggiato da Giancarlo Majorino, partecipando ad alcuni festival e letture. Successivamente si è trasferito ad Atene rompendo i ponti con Milano e la penisola. Dopo molti anni ricompare, in un vero e proprio ri-esordio, nelle coraggiose edizioni Ensemble (per i cui tipi è uscita l'esordiente, transfuga e apolide italo-franco-polacca Paulina Spiechowicz) che un gruppo di giovani ha fondato a Roma. *Poesia come pietra* raduna testi scritti nell'arco di un ventennio, dunque mai archiviati, ma letti e rivisti, portati con sé da una terra all'altra, e da una lingua all'altra: alcuni appaiono infatti in versione bilingue, in italiano ed in greco. In prefazione Carlo Bordini scrive tra l'altro che il nostro «toglie la cipria alla realtà» e l'affermazione risulta calzante: nella scrittura egli mostra di non tenere in gran conto, anzi, di disconoscere, tutto quanto passa per 'letterario', quella che Mario Luzi stigmatizzava come 'letterarietà trionfante': più che un insieme di registri e di codici, una serie di modalità operative, a volte di veri e propri tic verbali, e di comportamento in base a cui si è accolti o si appartiene ad un Parnaso o *enclave* o *milieu* letterario (cerchia, conventicola, linea, *lobby*) ridotto dal mondo globalizzato, dalla forza dell'economia (poi dalla recessione) a cavernicoli senza aureola, terziario ('colleghi') senza cittadinanza: «Colleghi poeti, chi l'avrebbe detto / che avremmo scritto per non avere voce / che ci saremmo impegnati così a fondo / per ritornare, convinti, al geroglifico?» (*Poesia odierna*). Dunque, in quel "togliere la cipria" sta il rifiuto della belletteristica salottiera e un affondo, un affronto diretto con l'esistente liberato dalla lettera. Tutto vero, purché non si commetta l'errore di reputare Damaggio uno spontaneista di ritorno, un *naïf*: «La strada bianca come un disinfettante / le pietre grandi, le pietre piccole, le pietre vaioliche / le colline, vuote, come una morte recente. // Questo, alla fine, ma anche all'inizio, è la poesia / che come una mosca tossica / depone nel corpo le uova della solitudine» (*Metafore paesaggistiche*). Chiara la sua posizione politico-culturale: le parole sono pietre, e le pietre sono la realtà in sé e per sé, in cui si infrangono o rimbalzano le vite, le cose e gli uomini nei centri commerciali, nella «piazza lacrimogena» della grande crisi occidentale, ad Atene dove monta la protesta nel maggio 2011, per le strade devastate di Sarajevo nel 1998 (a cui è dedicata la terza, splendida sezione del libro) nella guerra etnico-fratricida. Parole come pietre, sassi lanciati nello stagno, ma anche schegge luminose e riaffioranti di una poesia di tutti i tempi e mediterranea (De Andrade, Seferis, Ritsos) e numinosa di significazione (e libertà) nella quarta e ultima sezione dedicata a Citera, la grande isola che sorge ai piedi del Peloponneso. Damaggio si ripropone con un libro denso, dal gusto deciso e maturo, con quella naturalezza che è dato cogliere solo in certi autori latinoamericani: «Oggi la poesia deve essere una preghiera. / Nient'altro che una preghiera / in forma di pietra / scagliata con la mano». (*Manuel Cohen*)

Claudio DAMIANI, *Il fico sulla fortezza*, Fazi, Roma, 2012.

Vi sono poeti che, anche mantenendo una cifra interiore costante, tanto profonda da non sembrare a prima lettura ben chiara, crescono di raccolta in raccolta e si avviano verso gli anni più maturi non con antichi versi da smaltire, persino da citare per liberarsene in contumacia, ma con versi sempre freschi e decisivi. Damiani appartiene senz'altro a questo gruppo, così come apparteneva Bertolucci, poeta con cui credo si possano consentire alcuni apparentamenti, affinità. A distanza di sei anni da *Attorno al fuoco* (2006), ne *Il fico sulla fortezza* lo sguardo di Damiani si spinge fra le pieghe e le insenature di una vita che torna a scomporsi e a ricomporsi in un puzzle infinito, e di cui tuttavia non sfugge il senso, nella misura in cui il poeta riesce a *dirne*, con una semplicità priva di affettazione, l'umiltà, la leggerezza, la fragilità. Forse non si poteva dare un titolo più emblematico: nel fico che cresce fra le mura di una fortezza, non conta meno quello che non si vede (la polpa del frutto, il fresco delle foglie, il freddo delle pietre) che quello che effettivamente si vede. E questo avviene anche nella realtà, che il verso di Damiani, tirato con la chiarezza di un disegno di china, sa restituire alla sua naturale, creaturale *apparenza*. «Così la strada ancora va, una volta, / e ancora andrà, per sempre. / In alcuni punti è franata, non importa, / si crea un sentiero più piccolo / che ricollega i punti. / Così la strada va fra le pietre, sola...». Sono, questi, i versi iniziali che mettono appunto il lettore-viaggiatore sulla giusta "strada" (che non è altro che una strada, così come i cavalli, i pappagalli, il balestruccio, la lucertola, e le tempeste, ecc., che compaiono in altre poesie, non rappresentano altro che se stessi) per intendere quanta profondità di *essere* vi può essere su una superficie che si presenta a prima vista uniforme e compatta. Dal piccolo punto di vista di chi sta sulla terra, nel suo rettangolo di terrazzo, a guardare una notte stellata, l'universo compare non molto «diverso / dal nostro mondo»: in fondo, non solo «quel che sta sulla terra sta un po' dovunque nel cielo», ma anche «quello che sta nel cielo / sta un po' qua e là sulla terra». Poiché oltre non è possibile andare, ove non si posseggano strumenti tecnologici, non resta che volgersi intorno, a ciò che è vicino quaggiù, lasciarsi "ferire dalla bellezza" di questo mondo. Una passeggiata sul monte Soratte, già visitato ed evocato in altre raccolte, si lascia indietro il modello oraziano, e si trasforma in una cronaca minuta della piacevole fatica della giornata: salire su una vetta, per il puro piacere di camminare, mangiare una mela o un'arancia, annusare odori ed essenze, sdraiarsi sotto l'ombra fresca e accogliente di un albero, fino a ritrovare quella unità sentimentale con l'universo nel ricordo dell'immagine del Bambino poppante della Madonna Litta di Leonardo. Citazione dotta quasi unica nella raccolta, e perciò significativa, poiché la bellezza non si coglie tanto nel gesto erudito, quanto nella limpidezza di uno stile che scioglie impressioni e riflessioni in un sentimento della 'semplicità' che la poesia del Novecento ha spesso smarrito, ma che Damiani non ha mai cessato inseguire: «Voglio semplicemente descrivere / quello che vedo, non altro / non mi interessa inventare / mi piace camminare / e mi piace guardare / voglio guardare questi alberi quieti / e pazienti, dalle belle fronde / che vivono silenziosamente e respirano l'aria / accanto a me...». (*Salvatore Ritrovato*)

Caterina DAVINIO, *Il libro dell'oppio*, puntoacapo Editrice, Novi Ligure, 2012.

Quello della Davinio è un libro a cui ci si accosta con la falsa convinzione di imbattersi in uno dei tanti prodotti che smerciano, ancora una volta, un tema declinato negli anni

in una miriade di varianti – che sia attraverso i flussi torbidi del maledettismo o lungo i percorsi incerti della psicosi umana – ricalcando maldestramente i passi di una tradizione tanto eterogenea. Eppure, anche se la lapidaria citazione di De Quincey rinvia implicitamente ai paradisi artificiali di baudelairiana memoria, le atmosfere suburbane debbono qualcosa alle periferie malsane di Tondelli e affiorano qua e là echi della cultura pulp, è palese fin dalle prime battute come la Davinio corteggi con cautela questi modelli senza mai scadere in una sterile emulazione. Questo libro peraltro approda alla stampa dopo tanti anni e dopo lunghi ripensamenti, ma non è la semplice trascrizione di una gioventù ribelle quanto piuttosto un diario confuso, sparpagliato in cui le date balzano fuori alla rinfusa, come lampi restituiti a singhiozzo da una memoria sconnessa che alterna lucidità e follia in un infinito gioco di chiaroscuri. Per tutte queste ragioni difficilmente si potrà appiccicare addosso a questa raccolta una delle tante etichette logore, pensando di catalogarlo frettolosamente nel novero della letteratura generazionale, a fatica si troverà un qualche compiacimento che non sia nella scrittura, nella sua essenza chimerica capace di tradurre in parola l'estasi, di dilatare il significato, di farsi lente che allo stesso tempo scava nei recessi dell'inconscio e scandaglia le storture del reale. E difatti la cifra stilistica di questo libro sta proprio nella dialettica iperbolica tra il dentro e il fuori, tra il fondo del tunnel che inghiotte le strade e le case e sputa all'esterno una realtà deformata e il profilo ingrigitto dei palazzi, la topografia che torna ad avere un nome appena svanita l'allucinazione. Così prendono forma le vie di Berlino, la stazione, i lacerti di una storia collettiva che la droga ha cancellato e ora si rifà viva in una data, in un oggetto, nei versi masticati di una canzone. E poi c'è quel conflitto tra l'io, che riversa in un fiume di parole il proprio delirio, e il narratore che riracconta l'alienazione, il tormento, che guarda da fuori il proprio corpo vivere, affondare tra le pieghe d'un'estate troppo calda, vagabondare senza metà o consumarsi nell'anoressia dell'astinenza. Sebbene dichiaratamente questo libro abolisca la struttura in favore di una simmetria alla rovescia che ricalchi il nonsenso della storia, una traccia esiste ed è declinata in una rete fitta di iterazioni e di rimpasti, attraverso lo scheletro intessuto da alcune parole-chiave. Il termine «eroina» – spesso nella variante «heroine», che consuona con i tanti anglicismi prelevati dal lessico della dipendenza – ricorre prepotentemente nell'indice, quasi la Davinio avesse costruito un mosaico con tanti tasselli esatti da ricongiungere. E soprattutto è lei – *Ella*, nell'invocazione blasfema della poetessa – ad aprire e chiudere l'intera raccolta: è nell'elegia psichedelica delle prime pagine in cui quell'ago fonde la carne alla plastica e il liquido è sangue dentro il sangue impazzito delle vene, è vita che inonda il cuore; è ancora lei nella piccola morte della prima volta, raccontata secondo un perfetto ritmo discendente solo negli ultimi versi, quella morte dolce che presagisce una morte certa, più avanti, una schiavitù senza catene. E in questo modulare la poesia, assecondando la vertigine delle sensazioni, tendendola come una corda o riducendola a pochi brandelli taglienti, in questo intersecare realismo e visionarietà, che emerge la vera cifra della Davinio: l'ossimoro senza fine tra esserci o non esserci, tra paradiso o inferno in cui si consuma la parabola di ogni uomo. (*Emanuele Spanò*)

Milo DE ANGELIS, *La corsa dei mantelli*, [Guanda, 1979], Marcos y Marcos, Milano 2011.

La corsa dei mantelli è un libro unico nel percorso di Milo De Angelis: può apparire a prima vista una stazione marginale, ed invece è un crocevia fondamentale per la sua

vicenda poetica. Edito da Guanda nel '79 e riedito di recente per la Marcos y Marcos, contiene in una prosa frammentaria e per certi aspetti fiabesca, visioni che continuano a fluire e a depositare nei libri di poesia che sono venuti dopo, a partire da *Somiglianze*, uscito nello stesso anno, il '76, in cui De Angelis iniziava a scrivere questa storia. Come in una corsa senza soste, De Angelis narra, per bagliori e strappi di buio, la ricerca di una figura somigliante, di una sorella di sangue con cui condividere il destino. Daina, anagramma di Diana, è una delle ragazze-atlete che attraverseranno le piste deserte di *Biografia sommaria* con il soprassalto di un'ombra. Bambina compagna di giochi, adolescente selvatica e guerriera, indimenticabile nelle bande di ragazzi, donna che si lascia ferire, che guida all'amore, Daina è il filo che unisce queste prose, ambientate in luoghi quotidiani e di fiaba, da un'autostrada a una capanna di bambù, da Varsavia a un castello sott'acqua. Spazio e tempo hanno infatti la stessa densità che hanno nell'universo fiabesco, così come gli oggetti, nominati con l'articolo determinativo («la fionda e la lanterna», «la torcia») a evidenziare la loro singolarità, il loro potere di talismani, di appigli contro il vortice delle visioni. La precisione estrema di alcuni dettagli è coniugata con l'assurdo, come in un riassunto "sommario", come in un racconto tra bambini (la «città [...] nelle ultime ore della notte aveva lo stesso chiarore di quando era andato allo zoo per guardare il cervo»). Questo caleidoscopio di immagini in movimento è guidato da un'unica legge: l'obbedienza cieca, inderogabile, immediata, a qualcosa di oscuro, inafferrabile che si manifesta a tratti nelle sembianze di Daina. Soltanto attraverso un abbandono completo, attraverso un amore assoluto, è possibile raggiungere, per alcune frazioni di tempo e sequenze, Daina, ossia ciò che più avvicina e conduce alla gioia, alla pienezza dell'istante, al riconoscersi nel luogo e nel tempo esatto. A guidare Luca, il protagonista, sono alcune voci e presenze che provengono dalla morte o da una dimensione imprecisata, fuori dalle coordinate consuete. Sono il Chiromante, la Signora del Viottolo, e altre figure che appaiono per indicargli dove dirigersi, dove cercare e quali rituali compiere. La scena centrale di questa corsa dislocata in luoghi e tempi dell'immaginazione e del ricordo, è il sacrificio di un ragazzo in una risaia da parte di Daina, a cui assiste l'intera banda. Come in altri fotogrammi che precedono l'istante fatale, i gesti rallentano e ogni cosa è come sospesa nel suo approssimarsi ad una dimensione altra: sciolta dalla quotidianità si fa intoccabile, sacra, entra nel mito. Così è stato per Daina, irraggiungibile proprio perché «nel punto in cui i pugnali non colpiscono più nulla», per sempre al centro dell'adolescenza e delle sue terribili prove, dei suoi sanguinari riti di iniziazione.

Il motivo della ferita percorre infatti l'intero libro con la costanza di un'ossessione. Patita o inferta, temuta o attesa, sancisce il legame tra Luca e Daina: è un giuramento, un'alleanza che affonda nella parte più segreta e oscura della propria identità, ma anche una fenditura che permette di vedere attraverso il proprio corpo o quello dell'altro. Con l'estrema complicità di una bambina-amante, impartendo le leggi ferree dei giochi che ricreano un mondo, in una sfida frontale, Daina lo invita a ferirla, ad entrare attraverso di lei in tutte le cose. Affidandosi alle sue parole come a formule magiche, con la sua infantile fiducia, Luca viene portato dalla morte alla gioia, in una corsa in cui infiniti frammenti di immagini liberate si affollano, si susseguono e a tratti vanno a confluire e a radunarsi in un istante, oppure si aprono all'indeterminata moltitudine, come nell'«immensa scena di un estuario che si allargava». (*Franca Mancinelli*)

Maria Di LORENZO, *La luce e il grido* (Introduzione alla poesia di Elio Fiore), Fara Editore, Rimini, 2012.

«Vita ti prometto d'essere fedele / alle tue leggi cupe e lievi»... Il primo grande poeta a farsi nume tutelare, certo, ma soprattutto garante concreto della poesia di Elio Fiore (Roma, 1935 – 2002) è stato Giuseppe Ungaretti, che gli donò una testimonianza struggente nel '65, per la presentazione dei *Dialoghi per non morire*: “Se poesia è bruciare di passione per la poesia, se è vocazione ansiosa, tormentosa a svelare nella parola l'inesprimibile, nessuno è più poeta di Fiore.” Una quieta ma luminosa carriera che lo avrebbe presto portato ad altre raccolte (*In purissimo azzurro*, 1986, prefazione di Mario Luzi; *Nell'ampio e nell'altrezza*, 1987, introduzione di Emerico Giachery; *Improvvisi*, 1990, prefazione di Mary de Rachewiltz, con una lettera di Rafael Alberti – etc etc.), senza contare i gustosissimi carteggi con Sibilla Aleramo, Camillo Sbarbaro, e ancora altre importanti edizioni avallate da letterati finissimi come Cesare Cavalleri, Alessandro Zaccuri, Valerio Volpini, il grande Carlo Bo, il magistero di fede di Carlo Maria Martini (*Miryam di Nazareth*, 1992). *Il cappotto di Montale* (stampato da Scheiwiller nel 1996), fu un po' il suo punto d'arrivo, con la strenua e dolcissima capacità di coniugare cronaca affettiva, militanza esistenziale e devozione letteraria, misticismo laico, sacrosanta memoria o meglio eredità novecentesca: «Non cigola più la carrucola del pozzo, / – l'acqua non sale più dal secchio – / e un'altra luce è su Monterosso, / ma le due palme alte guardano / il mare ed io, dopo aver letto / su una pietra versi di Orazio, / m'inginocchio a raccogliere / con il tuo cappotto, Eusebio, / una pigna, un'altra reliquia / che metterò sul mio tavolo». Eppure questo poeta rigoroso e duttile, goloso di vita e di poesia, ma fermo, severo conoscitore dei sanguinosi travagli della Storia – è stato pressoché dimenticato, e il decennale dalla scomparsa è passato l'anno scorso indifferente, senza nemmeno un degno omaggio all'autore di una dei poemetti più belli della nostra coscienza italica e civile, “Battevano i soldati alle porte coi fucili” – squarcio di carne viva della sua lontana memoria: “A Roma, dopo il bombardamento del 19 luglio '43,” – recita la fervida postilla dei *Dialoghi per non morire* – “Fiore fu ospitato dalla nonna in Trastevere: e qui, il 16 ottobre successivo, fu costretto – a soli otto anni – ad assistere alla deportazione degli Ebrei (quella deportazione rievocata anche, in pagine altissime, da Giacomo Debenedetti).” Ci mancano, insieme, il suo rigore e l'amabilità, la fedeltà del suo porsi: “Più che l'*indignatio* profetica – senza dubbio necessaria e vitale al turbato testimone” scriveva Emerico Giachery “di tanti misfatti che inquinano la storia di un tempo non di rado apocalittico, ma meno specifica, e più reperibile anche in altri poeti – peculiare grazia è appunto questo dono di stupore e di lievitazione”... “Il singolare di Fiore” – ora è Luzi a elogiarlo – “è proprio questo: nulla è occasionale, tutto è segno e significato.” Ecco perché il piccolo ma preziosissimo libro di Maria Di Lorenzo, *La luce e il grido*, giunge oggi fervido, e diremmo indispensabile all'appuntamento con questo ricordo che s'impone, sublime semplice omaggio che in fondo ci redime: “Tutto in Fiore allora è teofania, tutto è lotta incessante perché il bene prevalga, e con il bene la Bellezza che imperitura governa il mondo. Tutto è segno di qualcosa che nasce dalla Storia e che poi la trascende, la supera nell'avverarsi della profezia, e di cui la poesia si fa, necessariamente, strumento.” Maria snoda recensioni e interviste, in un percorso che sazia e ritempra sempre le risposte con altre affiatatissime domande, in un dialogo per non morire, certo, ma soprattutto per amare, vivere amando: “È questo il compito del poeta, dice Fiore: ‘seppiare nell'anima’, come faceva del resto *Eusebio*, allo scopo di resistere al mondo, al tempo ostile in cui vive, restando ‘fedele alla musica segreta’, perché ‘alla fine, il male

non prevarrà? A qualche bivio, su una strada che si credeva deserta, ci sarà Dio ad aspettarci, nel segno della Bellezza e dell'Amore, per battezzarci il labbro". Averci restituito – incredibile a dirsi, nella fede! – l'improponibile punto d'incontro, "un terreno di ideale ricordo" tra il Nostro e Leopardi, è un altro cospicuo merito di questo piccolo saggio dal cuore forte e dallo sguardo lungimirante: "Cattolico deluso, disgustato dalla vuota pompa dei cerimoniali ecclesiastici, Leopardi incontra Fiore sul terreno della resistenza e del virile superamento della Storia, nonché di un profondo e sincerissimo anelito a una religiosità primigenia, incorrotta, di tipo evangelico." (*Plinio Perilli*)

Daniele DONEGÀ, *Poesia per Cima*, il Vicolo, Cesena, 2011.

Cima da Conegliano è fra gli artisti italiani più importanti degli anni Novanta del Quattrocento, anche se tratti della biografia e della carriera artistica sono oggi ancora oscuri. È lui, annota Giovanni Villa «il grande inventore dei cieli e del paesaggio italiano. Reso con una poesia capace di valicare i secoli ed essere ancora attualissima, in valli e rocce definite dall'intensità di albe e tramonti che saldano uomini e natura in indissolubile unità. Da qui nasceranno Giorgione, Tiziano e la fondamentale stagione del Cinquecento veneto.» Si tratta di poetiche del paesaggio la cui mutazione e antropizzazione radicale degli ultimi decenni si è stabilmente innervata nella poesia veneta a partire da Andrea Zanzotto e Fabio Franzin. All'opera del pittore di Conegliano, carica di devozione, ma soprattutto ai suoi paesaggi e colori, si ispira *Poesia per Cima* del poeta e sacerdote veneto Daniele Donegà. Il libro, nelle edizioni curatissime e numerate de *Il vicolo*, propone accanto ad ogni testo la riproduzione della tela che lo ha ispirato, assumendo una funzione a tratti quasi didascalica. Ed infatti, ogni testo lavora sottotraccia alla tessitura cromatica e metaforica dell'immagine, fino a creare di fronte all'occhio del lettore una fitta rete di rimandi sinestetici, una trama di luci nelle quali icone e paesaggi sembrano trovare una dimensione psicologica di fede, con versi di una dolcezza e una precisione che si richiamano ad una classicità perduta e sempre rinnovata: «e sei di casa come / di rocce quasi di cielo / non perché del cielo/ ma rocce che dal cielo / ricevono la luce / che tanto investe / ed anche dai corpi nimbati/ ricevono quella luce / toccati e toccanti nel tutto / che cambia diventando uno» (poesia riferita a *Madonna con il Bambino* della pinacoteca nazionale di Bologna). Donegà imposta questa sequenza di 13 testi come frammenti di un dialogo con i personaggi biblici rappresentati nelle tele del Cima; all'espressione cromatica del pittore di Conegliano si risponde con la poesia che chiama in causa i caratteri devozionali e allegorici della vicenda teologica. Ancora una volta la poesia riporta nel tempo e nella storia la vicenda di fede, attraverso il canto della pura bellezza come forma di contemplazione: «come in una culla sembri deposto / in un abbraccio avvolto / nel cielo di un blu venerdì santo / ma sopra l'albero in fondo / c'è una nuvola tutta bianca / preludio della luce / che infiammerà tutti i cieli / di serenità rapita nell'attimo / che dispone a contemplazione muta» (poesia riferita a *Madonna con il Bambino*, olio su tavola, Amgueddfa Cymru National Museum Walers, Cardiff). Questa poesia, pur sfuggendo alla nomenclatura di poesia religiosa in senso stretto, ci porta nella dimensione profonda della preghiera e della meditazione di fronte allo stupore della grazia, con versi che paiono richiamarsi alla pulsione amorosa, quasi erotica, del Cantico dei Cantici e alla potenza celebrativa e austera dei Salmi di Davide. (*Luca Benassi*)

Riccardo EMMOLO, *Ti parlo*, postfazione di Jean-Pierre Jossua, Moretti&Vitali, Bergamo, 2012.

Ti parlo è un libro raffinato, misuratissimo, frutto di un lavoro infinito, come può essere quello di un poeta che aspetta ogni volta dieci o quindici anni per riemergere, secondo il ritmo interno della pura necessità e non del superfluo. Per rendersene conto, basta guardare alla perfetta logica inclusiva e retroversa del volume. Nella relazione come nella struttura.

La relazione. Se in prima istanza il titolo sembra infatti chiamare in causa il lettore, facendolo sentire come il destinatario della 'parola' del poeta, addentrandosi nei testi si comprende che il discorso è ben più complesso. E compiuto. Il 'tu' di *Ti parlo* è in verità anzitutto quello del parlante, che dà del 'tu' a se stesso («Guarda come riposa [...] Guarda come l'ha ridotta il male») e che lungo il libro si sente appellare dall'«altro» come il 'tu' di un dialogo lancinante e confusivo («Tu chi?»), ovvero come colui che per nome è chiamato al racconto («raccontali tu, Riccardo, raccontali!»). Fino a quando, in un punto preciso del libro (*I tulipani*), il mondo si apre e il 'tu' diventa quello di lei, dell'altra da lui, con la cui vita il poeta si confonde, si intreccia, come i corpi nella pienezza del contatto, dell'amore intenso e delicato del testo eponimo («Ti parlo e intanto mi muovo, / dentro di te, delicatamente»). In un crescendo che gestalticamente passa dunque dal confine di contatto rivolto verso l'interno, verso l'organismo, al confine dischiuso verso l'ambiente, incontro all'altro. E però, se l'esperienza esige il ritiro e la pausa, *Ti parlo* finisce chiamando la «voce fanciulla» («A te, voce fanciulla») che appare ancora, liberata e intima, quella del poeta, del 'tu' da cui il libro comincia e dove finisce in una chiarezza nuova ma antica.

Lo stesso dicasi della struttura in cui si modula la voce del poeta (che è poi il senso del «parlo» scritto nel titolo). Il libro comincia infatti da una fine (*Fine* è il titolo del componimento di apertura), da una morte che per il poeta assume i contorni di una catastrofe, di una cesura apocalittica, e finisce in un inizio, una *Dedica* – alla «voce fanciulla», appunto – che fa di *Ti parlo* un libro capovolto. Ma esso lo è così come lo è la vita. Segnata dall'assenza tremenda e devastante di colei che si è amata, proiettata dalla mancanza di lei nel tumulto dei ricordi, fino all'immersione nell'infanzia – dove il controllato *ordo* linguistico dei primi testi si tende fino ad un'incisività espressionistica –, e quindi immessa, improvvisamente, nella festa piena e sussurrata di una nuova *Beresbit*, di una nascita come una primavera in cui si può dare di nuovo all'altra, alla sua presenza inattesa e benedetta, il «tu» dell'«amore», e si può di nuovo scrivere, in maniera riposata ed esultante insieme, quella grande, incredibile parola che è per tutti noi «felicità».

Il punto è che la storia che il libro ci racconta, il suo passaggio dalla morte ad una nuova fecondità, in cui anche il passato è integrato (come dimostra *Semi, segni*), ci viene restituita dai versi di Emmolo nella forma di una totale, sconvolgente umanità. Voglio dire che la critica forte ed estrema della «parola-passatempo», radicalmente in crisi, al limite aborrita e «cancellata», la distanza dalla poesia come artificio che attraversa *Ti parlo*, dà vita – e sta qui a mio modo di vedere la vera grande novità del libro, il suo speciale antinovecentismo – ad una ricerca lirica non ripiegata sulla pagina, non rivolta al linguaggio come materia da manipolare o da scavare in vista della parola 'giusta'. Quella di *Ti parlo* è al contrario la parola di un uomo che ha cercato nella sua anima, con urgenza assoluta, come ognuno di noi, la posizione 'giusta' per affrontare il dolore e la morte, la speranza e l'inizio. Come se il poeta ci dicesse che solo se si è trovato, nella

concretezza della vita, alla pari di ogni uomo, il proprio posto, la propria strada di fronte al terremoto e alla distruzione, solo a partire da lì, da quel luogo ideale, si può ‘parlare’ senza alcuna intenzione di ‘creare’ o di ‘stupire’, di ‘rinnovare’ o di ‘ripetere’, di seguire ‘linee’ o di inventarle. Solo da lì comincia una poesia di cui abbiamo disperato bisogno, dove l’esistenza vince sul linguaggio e *verba sunt consequentia rerum*. (Antonio Sicheira)

Gabriela FANTATO, *L’estinzione del lupo*, Empiria, Roma, 2012.

Emerge prepotente, in questo libro bellissimo, il peso di una parola senz’altro abusata – generazione – ma che si presta ancora alla necessità di un consuntivo, di un’archiviazione delle esperienze e al senso dei lasciti. In effetti Gabriela Fantato dedica esplicitamente il poemetto di apertura, *Nostra signora degli insonni* a «una generazione dimenticata, quella che aveva intorno ai 20 anni nel 1976, quasi come me», (precisa) e quindi, per estensione, a una fase cruciale della storia sociale e culturale del novecento in cui, con un impeto idealistico che non si è più ripetuto, «senza porte, senza soldi, senza più / cognomi, solo un pronome / – noi», eravamo «armati come bambini / e una faccia da Cesare Pavese [...] con la verità delle mani, / senza sapere i giorni, / con la giovinezza che correva / tra paura e dedizione». Il luogo di questa teatralizzazione dei sentimenti è una casa occupata di Milano, vero spazio della memoria che assurge a simbolo concreto di una crudele e appassionata resa, prima di fare i conti con i nomi rimasti, le attese e le aspettative verso «il farsi adulto e saggio / della storia». Ed è così che il libro – col suo resoconto di una città che non esiste più, fatta di «riflessi, nient’altro», di case malconce, neanche attaccate al ricordo della loro epopea, di uomini e donne venute da un altrove - dispiega il carico di una umanità che non si nutre più di futuro, di un immaginario ancora abbarbicato allo splendore di *un’adolescenza intatta*. Tutto questo nello sfondo di una Milano *che slitta*, fatta di *mattoni e lamenti*, giardini abbandonati, cortili, e soprattutto parchi, in cui le persone compiono gesti semplici, «centro e periferia senza sosta, / periferia e centro / dentro lo spazio senza memoria». Il presente che abitiamo è ora intriso di una dimenticanza, di un essere passati e sfioriti in noi stessi, col ricordo, da bambini, di una *casa disegnata dalla neve*, «senza confini, senza tetto e le porte», in contrappeso allo stare «dentro queste cellette, / case piccole, / dove la paura / guarda l’orologio / ogni mattina che passa». Essere sempre in viaggio, dunque, tra un treno e l’altro, senza una vero uscio su cui sostare, eppure abitati dal desiderio fortissimo di un trattenere le poche cose della vita che durano, nella nostra infinita utopia di voler resistere all’oblio: «Teniamo stretti i nomi / e le fotografie. Stretti». Ritorna, in questi versi, il tema del precedente libro di Gabriela Fantato, quell’essere le piccole porzioni di un *codice terrestre* che ci accomuna tutti, esuli, superstiti, stranieri, i bambini che siamo stati, e i molti bambini che abitano queste poesie, garanti di un pensiero a ritroso, sfiorito, e di un pensiero che deve ancora venire. «E chi mai è il lupo condannato all’estinzione se non il susseguirsi delle paure, lo strano e il diverso che minacciano le regole stantie, la felicità dell’infanzia che non cede alla resa?» (Elio Pecora nella presentazione). In fondo, l’invocazione che apre il libro dedicata a una madonna domestica, quella che abita i piccoli altari dei cortili e dei vicoli, sorridente e umile, a cui si offrono fiori e preci, è la richiesta, in nome di tutti, di un imparare a vivere nel seno di una città che non accoglie mai veramente, in cui, invece, «si sogna ancora la fortuna, / eppure tutti dentro / – pressati, / la violenza tra le unghie». (Sebastiano Aglieco)

Ivan FEDELI, *A bassa voce*, CFR, Piateda, 2012.

Leggendo questo testo di Ivan Fedeli, ci troviamo di fronte a una prova sui generis, se si considera l'afflato sociale riconoscibile nell'intera opera di questo autore, con tutto quello di importante che ne consegue: in prima istanza, certamente, la funzione del soggetto scrivente, che, per una sorta di etica, tende massimamente a nascondersi, cioè a porsi in funzione di antilirismo. *A bassa voce* è invece un testo dedicato alla nascita del figlio Riccardo, scritto, dunque, chiudendosi la porta alle spalle e abbassando la voce per non svegliarlo. Ecco allora, un testo che, nell'*excursum* di un poeta civile, si trova improvvisamente a fare i conti col vicino, col valore dell'intimismo scambiato oggi da troppa critica, come una sorta di autodafè della poesia. Ma cos'è, dunque, l'intimismo, se non avvicinamento, ascolto dell'altro? E possiamo considerarlo genere meno sociale della poesia considerata sociale? Qui il padre parla al bambino, ne osserva la costruzione, proprio come un progetto del destino, per il senso di sé e degli altri, fin dalla pancia della madre. La lingua si fa una strana commistione di affetto e linguaggio scientifico, come se si trattasse di calibrare la giusta ricetta per venire al mondo nello stato migliore: «Non reazione chimica, non scambio / d'enzimi, trasformazioni osmotiche, / tu chiamala vita semplicemente / la splendida scommessa, mentre filtri / i tessuti costruendo la bocca, / gli occhi, i piccoli rami ora radici / dei nervi: niente è precluso se aggiusti / accenti e singhiozzi, il ritmo del cuore / con quello che per te sarà musica» Accade così che la nascita di questo figlio, diversamente da ogni previsione di poesia "intimista" chiusa e conchiusa nel suo benessere, acuisca invece il rapporto complicato con gli esseri, con gli altri. Se chiudi la porta, rimane pur sempre la finestra da cui guardare. Non è possibile sprangarla, proprio perché la poesia è gesto rivolto al mondo, agli altri nel mondo, fosse solamente rampogna o rinuncia a vivere, di fronte a se stessi e al destino: «(Non dirglielo al bambino quando cresce che premono i polmoni e fanno male/ in via Olgettina, dove si contorcono le strade e l'asfalto mischia nafta e ore/ in attesa del migliore dei mondi possibile. Non dirglielo, ti prego,/ dei fumi dell'amsa, i liquidi densi delle cantine interne così buie,/ mentre fa notte su Milano e batte il tempo spento di una città in forse)». Si veda, insomma, come la poesia, essendo lingua e non linguaggio, non possa permettersi di schematizzare la complessità, il suo porsi in contatto – comunque – dentro e fuori le cose che la circondano. La poesia può parlare della nascita di un figlio e nello stesso tempo dichiarare la paura dell'ineludibile, per se stessi e per gli altri. (*Sebastiano Aglieco*)

Francesco FILIA, *La neve*, Fara, Rimini, 2012.

Ci sono scritture che dichiarano esplicitamente di agire nei confini di un contesto – uno stile, una poetica, una polemica – e sono quelle di vita breve, proprio perché poco disposte a farsi ribaltare dalle proprie stesse potenzialità. Altre, come quelle di Francesco Filia, si fanno stupire dall'improvvisa parusia della neve, e allora procedono lasciandosi alle spalle intenzioni e progetti, tanto che la materia si coagula in lunghi frammenti brucianti, tra racconto e lirismo. Questa commistione di due modi, in genere considerati distanti, mi dice però che la scrittura di Filia si è sicuramente posta dei problemi; ma anche come li abbia risolti: «Intuire quel che non può essere colmato sedersi/ affondare le mani nella terra sperare nelle nuvole / che piova, sentire l'odore di zolle bagnate alzarsi / camminare fino alla cresta, vedere il cielo allontanarsi/ voltargli le spalle,

lasciarsi cadere, sapere crollare». Ecco: è questa propensione a vivere con estrema disponibilità, lo strumento più potente capace di suggerire alla parola il suo senso e la sua forma più necessari. Avviene, dunque, che la poesia si riappropri improvvisamente della funzione di *epos*, cioè della parola come racconto, e del suo afflato in forma di canto – modernamente senza più musica – e quindi recuperato nella sua sostanza più intima di tensione verso la realtà condivisa, il noi sociale: «Siamo allenati allo sgambetto e alle scale dopo/ la caduta a guardarci le mani arrossate». A stonare, nel coro di una voce collettiva di cui Filia si fa carico, è quella di Giuliano di Forcella, «dissociato dalla camorra negli anni Ottanta in seguito alla morte di un suo figlio diciassettenne per droga» e che, parlando della sua stessa morte avvenuta in un agguato, già dichiara l'implicito programma di Filia: sotterrare con questa neve bianca «il grigio sporco delle strade», percorso da donne in lutto, in procinto di riconoscere «la sagoma impressa nel suolo» dei loro morti, «come un morso / nella carne / il sangue e i vestiti». Questa «ultima neve che cade...nera... Accecante», segna il rapporto tra una voce collettiva e una voce singola e disperata; nella contrapposizione tra un canto corale – la neve bianca che copre, consola – e una sola voce dolorante, in grado di recuperare il canto come *melos*, lamento. Dimostrazione che l'io a volte è un noi, e viceversa, e come non ci possa essere contrapposizione tra intimo, privato, e dolore collettivo di una razza condannata a imparare o a disimparare dagli altri suoi simili. La parola permeata è dunque parola che si arricchisce di senso, né stecco secco né cristallo, ma neve che cade, nera o sporca non importa. È sempre neve. (*Sebastiano Aglieco*)

Zara FINZI, *Per gentile concessione(1943-1945)*, prefazione di S. Fornasari e D. Rondoni, Manni, San Cesario (LE), 2012.

«Gli uomini che / arrivavano in bicicletta dalla città / gridavano è finita, è finita! / Le donne uscivano dalle porte coi grembiuli e in ciabatte. L'altoparlante del teatro trasmetteva / ridere delle follie del mondo. / C'era nell'aria un senso di completa redenzione». Sono i versi iniziali dalla ambientazione epico-corale, di questo libro che deve la propria vita al caparbio, autoanalitico esercizio di ricordo che l'autrice ha elaborato lungo tutto l'arco della sua esistenza. Mantovana di nascita, bolognese di adozione, Zara Finzi è stata allieva di Anceschi, ha all'attivo cinque raccolte poetiche e varie *plaquettes*, e suoi versi appaiono sulle migliori riviste cartacee di poesia. Attingendo al privato dell'esperienza, a quel fondamentale bagaglio essenziale di motivi (e traumi) che è stato la sua infanzia, Zara Finzi affronta una delle pagine più crudeli del nostro Novecento: la Seconda Guerra Mondiale. Con gli occhi di una bimba ebrea che vede precipitare il tempo, e vede mutare la percezione stessa degli affetti e delle persone care, ha riempito «il cassetto di sogni inevasi», in un libro denso e intenso della memoria del padre, e della ricerca del padre. In questi anni recenti, sono svariati gli autori che hanno affrontato quel conflitto e la Shoà, elaborando autentiche narrazioni poematiche: Roberto Piperno (*Esseri*, 2010), Salvatore Pagliuca (*Pret' Ianch'*, 'Pietre Bianche', 2010), Daniele Santoro (*Sulla strada per Leobschütz*, 2012), Giacomo Vit (*Ziklon b*, 2011); con molta probabilità si tratta di una questione da indagare, anche oltre la resa letteraria, con più lenti critiche, memorialistica e storiografia, etnografia e religione, e, non ultima, attraverso il filtro dell'antropologia culturale: come mai in una stagione di particolare spaesamento ed inquietudine a vario grado, a varia latitudine, ci si ostina a fissare una

pagina (ancora ferocemente personale) che ha a che fare con la grande Storia? O che affronta la storia da svariati punti di vista (privati, domestici, di tribù d'appartenenza)? Ad aprire *Per gentile concessione* è un *exergo* tratto da un verso di Derek Walcott: «Non sappiamo mai cosa farà la memoria», ed ha la doppia valenza dell'atto di umiltà e della consapevolezza della labilità e mutevolezza (a volte, di vera e propria minaccia negazionista e revisionista) della medesima. Il libro si dispiega in una fluida narrazione per lacerti o *flashbacks*, inserti di parlato e incisi di canzoni d'epoca, o di 'parole d'ordine' del regime; e la *narratio* fa ricorso al tempo precipuo del ricordo: l'imperfetto, spesso con valore di presente storico, come in versi essenziali e calibrati, eleganti nella loro apparente semplicità, la Finzi ci restituisce la percezione, quasi *allure*, tra profumi ed echi di voci (e la appercezione estetica) di quel tempo, l'apparente andatura svagata, persino ironica, propria dell'infanzia, che si imbatte, con decoro e pudore, nella più intima tragedia familiare, razziale, e civile: «I sette bambini Perdomini sembravano / la réclame della *razza ariana*. / Erano tutti biondi, chiari di / carnagione, gli occhi azzurri. / Lei si rotolava con loro giù / per l'argine dell'Oglio. Finivano in un prato, / la bocca contro i 'galisí', un'erba / acidula che succhiavano / per ingannare la sete». Ma tutti i *realia*, e i documenti d'epoca, raccontati sempre in terza persona, quasi a frapporre uno schermo ulteriore alla violenza e al dolore, altro non sono che simulacri e simboli infine di quel grande *vulnus* costituito dalla perdita del padre: «Si aprivano due rughe/ nella morte degli zigomi, come/ due pennellate più profonde/ nello steso di una tela./ *La migrazione non è invasione/ è volo d'uccelli* disse una volta/ prima di andarsene». (*Manuel Cohen*)

Luigi FONTANELLA, *Bertgang. Fantasia onirica*, prefazione di Giancarlo Pontiggia, postfazione di Carla Stroppa, Moretti & Vitali, Bergamo, 2012.

Nel 1903 Wilhelm Jensen, poeta e scrittore tedesco (1837-1911), pubblica un racconto, *Gradiva*, di genere fantastico-archeologico, ispirato a Pompei, che divenne subito famoso, tanto da attrarre l'attenzione di Sigmund Freud, che vi dedicò uno scritto (*Gradiva. Delirio e sogni nella "Gradiva" di W. J.*, 1906). Oltre un secolo dopo Luigi Fontanella torna su questa opera 'liminale', nel cuore di un'epoca devastata da tante inutili stragi, e sembra chiudere il cerchio delle apparizioni, delle ombre di antichi omicidi. Nessuna nostalgia nei versi leggeri e piani di rara finezza formale di Fontanella (il quale richiama o riprende anche altri momenti della tradizione letteraria europea da Pindaro a Orazio a Gautier, come mette in luce nella bella prefazione Giancarlo Pontiggia; senza dimenticare i numerosi addentellati con la letteratura critica su cui si sofferma acutamente Carla Stroppa nella sua lettura finale), ma sì il sentimento di un sogno incompiuto in cui si ascolta ancora il respiro di un'epoca conclusa e smentita dal tempo, messa in cornice e citata come un *passage* benjaminiano che è impossibile ignorare. Se è vero che per caso, Fontanella incontra questa antica storia, e non per una lettura improcrastinabile o programmata, sembra anche che il caso muova gli eventi della narrazione. Così, il poeta vede per strada, a Pompei, una «giovane ragazza» – prequel della *passante* baudelairiana? – la segue finché entra in una casa: «Qui giunta / scomparve come d'incanto». Ed è il caso a guidare il poeta per le vie di una città resuscitata come in un sogno, nei suoi vicoli che tornano ad animarsi di ombre, nei cortili di una città mai abbandonata. Il presente di Pompei si offre come scenario orfico

di una *enquête-rêverie*, «fra demoni del meriggio e demoni dell'oscura interiorità» (Stroppa), della donna, intravista, sfiorata, mai abitata, pronta infine a dissolversi nell'incarnazione dell'eterna illusione della poesia. Ai rapidi, fulminei passi narrativi dei motivi della visione e dell'inseguimento («Nella breve ora degli spiriti / una giovane ragazza uscì di casa...»), «Il giorno dopo l'attesi ansioso / davanti alla casa di Meleagro...»), «Lei invece d'improvviso ricomparve / sulla via di Mercurio...»), «A lungo girovagai immerso / nei pensieri finché i miei passi / mi spinsero per un ignoto sentiero...») seguono le riflessioni in margine, le chiose che sottolineano la correlazione misteriosa fra il desiderio dell'oggetto e l'*imago* psichica («Immagine rimossa... ma in / grado di ritornare per puro / amore di dottrina! Quella / che ci tiene lontani dalla vita...»), e mettono in risalto, nelle cinque parti in cui si sviluppa il poema, il nodo simbolico del racconto, la progressiva "invisibilità" della parola che stempera la sua spiritualità in una incalzante ricerca di vita («Non chiamarmi / Gradiva, il mio nome è Zoe, / non spirito sono, ma vita»), fino alla fissazione della sua più pura sensualità, «sogno, visione ed esistenza vera», che rifonde la lezione stilnovista e leopardiana («Perfetta nel suo incedere / la corrispondenza con la figura primigenia / dei miei ossessivi studi, la stessa / che tanto tempo prima io avevo visto / dalla mia finestra, la stessa che / precipitandomi per strada / non avevo raggiunta...») con la lezione oraziana di un amore che nell'attimo si eterna. (*Salvatore Ritrovato*)

Alberto FRACCACRETA, *Uscire dalle mura*, prefazione di Salvatore Ritrovato, Raffaelli, Rimini, 2012.

Nato in Puglia nel 1989, a San Severo, da una famiglia che da generazioni annovera fini letterati, Alberto Fraccacreta, che studia Lettere Classiche a Urbino, città-simbolo di arte e poesia (Raffaello, il Castiglione, Tasso, Pascoli), fa il suo esordio in volume con *Uscire dalle mura*. Difficile non sottolineare un debito (di riconoscenza) con il magistero di Paolo Volponi (*Le porte dell'Appennino*, 1960, *Le mura di Urbino*, 1973) a cui il titolo stesso in parte fa riferimento; eppure, entrano nell'enunciato valenze ulteriori, polisemie, soglie altre afferenti a campi e saperi filosofici. Non casualmente infatti in *exergo* campeggia un brano di Heidegger ma, come sottolinea nella prefazione, con particolare sintonia di gusto, Ritrovato: «tra poesia e filosofia, immagine e meditazione, questa raccolta d'esordio trova *coraggiosamente* l'abbrivo. Sottolineo *coraggiosamente* perché Alberto si riallaccia senza esitazione al verso denso e robusto della tradizione urbinata». A corredo di queste affermazioni, ecco un prelievo testuale in cui si chiarifica meglio l'ascendenza di cui sopra, ed il paradigma della poesia volponiana, negli inserti di sapienti rimalmezzo ('salita-impiumata', 'attenta-violenta') nell'aggettivazione raddoppiata ('impiumata attenta') e quel particolare procedere ritmico (dall'endecasillabo dichinante in decasillabo, novenario e settenario) in cui il metro sembra mimare l'orografia del paesaggio e la sua asperità: «Da porta Valbona cresce una salita / che ferisce il mio sguardo. / La sua gobba impiumata attenta / la chiglia violenta del mattone» (*La salita*), ovvero un paesaggio che ricusa l'idillio e l'oleografia, ma si riversa severo, a tratti ostile. Questo esempio testuale offre la sponda per una ulteriore digressione: Alberto Fraccacreta dimostra una solida padronanza del ritmo, e quindi del metro, ed è un fatto raro se si considera la sua giovane età e se si analizza la scrittura dei suoi coetanei: sono davvero pochi ad averne competenza: tra questi, l'aretino Marco Corsi (1985), l'ascolano

Davide Nota (1981) e il catanese Giuseppe Carracchia (1988). Fatto sta che in questa sortita *extra moenia*, come a dire che il campo di azione, di scrittura e di conoscenza si dilatano e si amplificano, entrano traduzioni e allotrie, riferimenti altri: in somma, tutto quanto costituisce e determina un vero e proprio *apprentissage*, culminanti nella sezione finale della raccolta il cui *La via* diviene allegoricamente una possibilità plurale e plurima di lingue (latina, francese, inglese), registri e morfologie espressive (ora radunati in terzine mimeticamente dantesche, ora in distici gnomici e aforismatici, ora in quartine dalla classicità naturale), combinazione esponenziale di ipotesi e di esperienza, dentro e fuori la letteratura (ma anche l'arte, l'archeologia, la scienza e la botanica) e il pensiero, dentro e oltre la corte urbinata, dentro e oltre le naturali *couches* di riferimento: l'infanzia nel sud, la gioventù nel Montefeltro, le lingue e le culture. Così la poesia si fa strumento di intelligenza del mondo (come non rinviare idealmente alle pagine critiche di Carlo Bo, altra pietra miliare urbinata, in *Letteratura come vita?*), motore di ricerca, registrazione dei transiti, dei passaggi, delle soste, nella calcografia precisa e nella toponomastica densa di *realia* e di immaginose micce allusive: splendide le prime due sezioni i cui testi sono intitolati alle vie della città (che, per inciso ha vie dai nomi invero fecondi: *Via volta della morte*, *Via balcone della vita*, *Vicolo del rifugio...*). Un esordio notevole, questo, per un autore certo, dalle molte frecce nel suo arco. (*Manuel Cohen*)

Enrico FRACCACRETA, *Mademoiselle*, Ellerani, San Vito al Tagliamento, 2012.

Mademoiselle non è una signorina, ma un sentimento. Un sentimento che non appartiene solo alla poesia, ma agli anni in cui si trasformava il modo di percepire e interpretare il mondo, e il secolo che lo conteneva, il Novecento, come un vuoto a perdere. La rivista americana underground, *Mademoiselle*, cui fa riferimento Enrico Fraccacreta nella sua nota d'avvio alla raccolta, non è che un pretesto per legare la poesia alla storia, e la parola alla vita quotidiana degli uomini. Compito tanto semplice, evidente, quanto difficile, e forse misterioso. Dopotutto, il libro, con la sua struttura tripartita, da sonata, con i tempi giusti (allegro, largo, vivace), parla di quell'amore – dei più profondi e coraggiosi che si possano dare – che il poeta dedica alla sua donna: moglie, sorella, amante. Un amore che resiste a ogni crepa, e testimonia un desiderio indistruttibile di osservare il tempo, che ci è concesso di vivere, nella sua nudità. Un amore esemplare, ma detto con una 'umiltà' che si fa cifra stilistica e insieme esistenziale. Ma non sarebbe questo un motivo di sorpresa se non considerassimo questo 'canzoniere' in vita come uno scrigno, che, esatto rovescio di una *Délie* di Scève, porta in primo piano nella figura femminile una donna concreta, oggetto di una sola possibile virtù – virtù dalle mille contraddizioni – l'amore, che l'avvicina e l'allontana, la segue e la perde, la cerca e la dimentica. Alla sua terza raccolta, dopo *Tempo medio* (1996), e *Camera di guardia* (2006), Fraccacreta sembra essersi rivolto contro la matrice simbolista o neo-ermetica (che a proposito evoca in prefazione Marina Moretti) della sua poesia *in absentia*, e aver guadagnato finalmente le sponde di una poesia *in praesentia*, la quale trova appunto nell'uso del verbo al tempo presente (di rado si affaccia il passato, nelle sue varie gradazioni – dal remoto all'imperfetto al prossimo) una sorta di metronomo dell'anima. Esistono, entro questo quadro, diversi motivi di ispirazione della raccolta, ma tutti ci riportano alla tradizione lirica occidentale che da non molto siamo portati a vagliare nella sua portate di scrittura di genere, con tutti i suoi molteplici motivi, come, per

esempio, l'incontro per strada della donna amata (situazione molto amata già dagli stilnovisti): «Attraversi la strada del teatro / l'incontro reclama un palcoscenico / i libri che stringi sotto il braccio / il tuo foulard quasi nascosto / il taglio dei capelli inquadrano nel volto / le prime cose belle da non far vedere troppo...» Ed è qui la misura propria di Fraccacreta: un'ironia si insinua nella descrizione della donna che non attinge a un orizzonte epifanico (continua: «ma tu non sei altezzosa non siedi / sui denti delle stelle...»), ma si realizza nella sua dimestichezza con la natura («se allunga lentamente le sue foglie / si muove e profuma il sottobosco...»). La poesia di Fraccacreta abituata a compiere piccoli passi, cammina e pedina, quasi videocamera in spalla («ti riprendo all'antica masseria...»), una donna in cui si inverano centinaia di altre donne, ritraendo sospiri, dettagli, gesti, e quindi il calore e il colore delle diverse stagioni che ne hanno difeso, e ne difenderanno per sempre, la purezza *sin purezza* della memoria: «...è allora che scocca la sorpresa / ti vesti coi colori dell'inverno / sorridi e mi porti alla stazione / dal treno che salimmo da ragazzi / tu discendi con in grembo una stagione». (*Salvatore Ritrovato*)

Fabio FRANZIN, *Margini e rive*, Città Nuova, Roma, 2012.

«Entrando in questo libro, rigato di corsi d'acqua, segnato da campane e pianure, mappato, reso planisfero, il lettore si imbatte in un mondo tenacemente conservato nel suo alone di sacro. Si tratta, sì, di nostalgia, nel senso più alto e virile del termine, ma soprattutto di un sentimento attivo, di un agonismo che nel cuore del tempo disadorno ritrova tracce e segnali, trasformati in un canto pieno e salutare». Queste parole, riportate sulla quarta di copertina dell'ultima fatica di Fabio Franzin, ci immettono in un alone di sacralità deturpata e disumanizzata del paesaggio naturale e contadino del Nord Est del nostro Paese, in bilico fra una presa d'atto della corrente devastazione e un 'canto salutare' di ciò che, invece, della natura resiste e si offre all'esperienza umana. Ecco allora un panorama di ipercoop, grandi magazzini, capannoni svuotati dalla crisi industriale e produttiva di una delle aree più sviluppate dell'Italia del dopoguerra, attraverso il quale è possibile (ancora) intravedere una verginità di campi, prati e boschi: «entrare in un bosco / un mattino di metà marzo // inoltrarsi fra i sui sentieri / fangosi tappezzati di foglie / umide, delle molte infiorescenze / del nocciolo selvatico così simili / a un'improvvisa moria di millepiedi». Il poeta di Motta di Livenza si sofferma, con un'attenzione quasi scientifica, al dettaglio naturale, nel tentativo (riuscito) di cogliere le sensazioni fisiche, epidermiche, di esperienze vitali ormai sempre più rare. Vi è dunque in questa poesia una componente sensoriale ampliata, tesa a cogliere gli odori, i profumi, gli schiocchi e i fruscii di piante e animali, un'esperienza continuamente messa a repentaglio dall'aggressività del contemporaneo, dal rumore dei tir, dei motori, dall'invadenza di luci («se non fosse per il rombo dei tir, / il fruscio uggioso delle auto // non fosse per queste strade e incroci / [...] // sarebbe possibile avviare un dialogo / con quelle creature, aprire la finestra / e assegnare al silenzio le sue rime»). La tensione, qui, è volta a penetrare dentro il paesaggio (e si notino le continue occorrenze dei verbi «entrare», «addentrarsi», «immergersi», «inoltrarsi» dentro), e oltre, un panorama nel quale le presenze naturali si pongono sempre come creature benevole, capaci di una interazione, di una relazione continua con l'essere umano, come nei quadri della grande pittura veneta del Cinquecento, nella bellezza e nelle arcadie di Giorgione,

Tiziano, Bassano. Vi è in questa poesia la lezione del conterraneo Zanzotto, una stratigrafia del paesaggio il cui carotaggio mette a nudo le trasformazioni e le modifiche operate dall'antropizzazione sull'ambiente naturale, saldando Storia e paesaggio in un unico inscindibile (deturpato) sistema. Già il titolo, tuttavia, ci suggerisce come a Franzin interessi il crinale, quel margine che segna il passaggio dal prato vergine al parcheggio asfaltato del supermercato, un luogo di transito nel quale allo sciamare delle lucciole (di pasoliniana memoria) si sostituisce il balenare dei fanali dei SUV, allegoria di una crisi che etimologicamente (dal greco *kerino*: dividere, separare) fa da spartiacque fra un tempo di equilibrio nel rapporto tra uomo e natura ed uno di prevaricazione e annichimento, un tempo dell'offesa che finisce per travolgere non solo il paesaggio ma l'economia, i rapporti umani, il lavoro: «muore il panorama / e lo scorcio, e la veduta// perdita ne è ormai ogni eco / fra i crepacci della memoria / se lo sguardo è costretto / a sgomitare col rumore / e la storia di ogni luogo urla / ai cieli i brandelli strappati». La medesima impressione di 'scavo al bordo' si ricava anche da altre sezioni di questa raccolta, quella dedicata al mare (dove è la battigia, la riva come luogo di confine fra terra e mare ad essere questa volta tema principale), le *Canzoni della Provenza*, le *Sotterranee*. In quest'ultima sezione, è l'ambiente ipogeo, umido e opprimente, a costituire la soglia di accesso al mistero, in questo caso familiare, di una maternità mancata, dove il vuoto uterino si salda idealmente con quello pietrificato e freddo delle cavità carsiche. *Margini e rive* è un libro ricco, nel quale Franzin ripercorre e sviluppa i temi affrontati in opere precedenti, entrando e uscendo dagli sconforti contemporanei, aprendovi improvvisi squarci. Più che altrove il poeta mostra un'inedita dolcezza che rasenta a tratti una desolata rassegnazione, ben sapendo come basti un germoglio, la tenacia di una foglia d'erba, per cogliere il filo tenue della speranza e dell'amore. (Luca Benassi)

Mario FRESA, *Uno stupore quieto*, Stampa 2009 edizioni, Varese, 2012.

Si apre con una frase biblica il libro di Mario Fresa: «La malattia è lunga, il medico ride». L'esergo si colloca nel punto esatto in cui si incontrano l'ironia e la serietà, la pena e il gioco. La malattia è la vita, l'esistere. Il medico di ottimo umore, con il portafogli gonfio e il cuore arido, è possibile che sia la sorte, il destino. O, più verosimilmente, l'ilarcerusico è l'avversario, colui che accompagna il cammino umano e lo ammorba con vane elucubrazioni, mentre il male fa il suo corso. L'impianto dei versi di questo libro è accurato e vasto, necessita spazio, allargandosi quasi su strutture narrative. Si estende per poter avvolgere e coinvolgere storie, situazioni, eventi. La favola è spesso amara, con una morale fedriana. Fresa ci offre un ampio campionario di tipi e archetipi; una rassegna di bipedi i quali, appena aprono bocca, mostrano una carta d'identità ideale, collocandosi in gruppi di appartenenza e di ispirazione, secondo criteri di similarità e contrasto. La parola si fa strumento, utensile, scalpello per cercare nuove forme e plasmare altri destini. Si intrecciano le esistenze nell'alveo di vicende incrociate, sovrapposte, rese fertili e ibride: «da mia cara Stefania/ (quella della siringa sempre pronta nella borsa) / [...] ha deciso di tenere degli appunti su di me». Quasi una metanarrazione, l'oggetto si fa soggetto nell'atto di venire descritto. La seconda sezione del libro ha per titolo *Titania*; e, forse per gioco, o in virtù di un paradosso, è quella che racchiude i versi più brevi e le liriche più corte. Ma la grandezza c'è, seppure nascosta tra le righe oppure nel nocciolo di ogni sillaba, ogni accento. Proprio in questa sezione si trovano i versi da cui è tratto il

titolo del libro e in cui si cela una delle chiavi di interpretazione: «Questo corpo dissodato, quasi irreale / che un tempo chiamavamo meraviglia / e perfezione, adesso divenuto / come un osceno guscio/ abbandonato, in un istante, con una fredda / crudeltà, con uno strano / stupore quieto». Il lettore è chiamato a fornire la risposta fondamentale: individuare in cosa consisteva la meraviglia, e scoprire quale istante l'ha tramutata in un guscio osceno. Nella sezione *Una violenta fedeltà* il discorso si fa racconto disteso, il verso diventa capitolo breve di una storia mai conclusa, con ricordi, citazioni, rimandi a personaggi reali e letterari che interagiscono creando mondi possibili. La sezione finale si intitola *Romanzi*. Parola, prima di tutto e ancora una volta, essenziale. Fresa qui esclama: «l'ho abbracciata all'improvviso», e sussiste ancora l'incertezza se sia donna o concetto, se sia un road movie o un documento filmato di un viaggio reale. Il libro contiene domande di portata assoluta e riflessioni essenziali, proposte dall'autore con intensità e senza roboante prosopopea. Fresa è attento alle sfumature, ai dettagli a cui è necessario fare riferimento per avere un quadro d'insieme. Coerentemente, abbondano i toni che contengono più colori quasi carnalmente sovrapposti: «un triangolo azzurro, pieno di quasi niente» o, poco più avanti: «c'è un panorama bruno, quasi azzurro». L'arte del “quasi”, dunque: ben lungi dall'imprecisione e dall'approssimazione. Piuttosto, al contrario, un metodo, uno strumento accurato di ricerca per arrivare a comprendere, almeno per un istante, la sovrabbondanza espressiva di «uno stordente aprirsi di voci». (*Ivano Mugnaini*)

Lucetta FRISA, *L'emozione dell'aria*, prefazione di Gianmario Lucini, CFR, Sondrio, 2012.

Come una partitura musicale si annuncia il nuovo libro di poesia di Lucetta Frisa, *L'emozione dell'aria*. Se prerogativa di leggerezza è in chi scrive, come disse Calvino, sottrarre peso alle parole, allora qui ci troviamo di fronte a una rappresentazione visiva e aerea della leggerezza. Le parole volteggiano in aria come il Perseo calviniano, ma non scendono a terra a colpire la mostruosa, pietrificante Gorgone; rimangono lassù come sospese a comporsi in grappoli di suoni e di ritmi che galleggiano nel bianco della pagina inglobando nella scansione, attraverso vistosi rientri, anche gli spazi vuoti, che altro non sono che pause ritmiche ed estensioni del silenzio. Un silenzio scolpito visivamente tra pause e riprese entro cui si dispongono le costruzioni delle immagini, giocate anche su frammenti di vita domestica, su snodi oppositivi (luce ~ buio, vuoto ~ voce, nulla ~ vita), che si espandono e risuonano oltre il confine delle cose in proiezioni surreali e abbandoni onirici: «spegni la luce / il buio ci vola tra le mani / sparso ce lo tocchiamo sulla pelle» (*Notturni e valzer*); «il mare è qui sul pavimento / sale ad accarezzarci il collo / dammi la mano per entrarci dentro» (*For children*); «tra una nuvola e l'altra la solita luna / cade sul cristallo nero del tavolo / che occupa tutta la stanza ma chi lo smuove di lì?» (*Les amusements*). La disposizione frastagliata, scalena dei versi non va tanto ascritta, mi pare, a una inesprimibilità del reale, a uno scacco dato dalla consistenza delle cose alla evanescenza del linguaggio, come avveniva in tanta poesia del secolo scorso, ma discende soprattutto dal particolare modo di concepire la scrittura poetica che caratterizza questa autrice, ovvero un'idea di suono e di ritmo che si caricano di senso nel rappresentare il mondo «da uno stato intermedio di dormiveglia. Uno stato anestetico, quasi di ebbrezza che fa stare almeno due centimetri sopra il pavimento». Un libro musicale, compatto e al contempo articolato in una serie di movimenti nati da

suggerzioni di ascolto che vanno da Gerolamo Frescobaldi a Miles Davis. Un'escursione iperbolica tra generi e stili diversi, volta a ricomporre in segni di scrittura i segni del pentagramma e a rielaborare un linguaggio poetico capace di sovrapporsi con le parole, elette in virtù della loro trama fonica, al linguaggio non verbale e universale della musica. Eccone un esempio, in cui la ripetizione, l'epanalessi, acquista il valore di un fraseggio musicale: note ripetute, ribattute, come un rullare di tamburi scandiscono questo *Tempo di marcia*. Un ritmo serrato che potrebbe, se non si avvicinasse a quella forma di stravolgimento della realtà che i retori chiamavano *adynaton*, cioè cosa impossibile, irreggimentare l'esistenza affrancandola dal peso della ragione e della sofferenza: «si dovrebbe solo obbedire / obbedire a un unico ritmo / bianca linea e nient'altro / che spicca su questo nero / e non spezzare / mai le simmetrie non spezzare / mai le simmetrie che marciano / marciano senza mezzi toni o cadute / e ci sgravano / dal pensare e dal patire.» (Francesco Macciò)

Gabriele GABBIA, *La terra franata dei nomi*, L'Arcoiaio, Forlì, 2012.

L'opera prima di Gabriele Gabbia rappresenta l'esercizio del "mettere in forma" un'idea assai precisa di poesia: forma concentrata tra le cose e l'indicibile, tra sostanza e pensiero: alterità sul ciglio di una terra franosa, capace di trascinare nell'oblio lo sforzo e il rischio di ogni nominazione. Se opaco e misterioso rimane la maschera segreta di ogni poesia, l'auscultazione è, invece, il chiaro gesto di un addentrarsi negli strati più superficiali dell'epidermide, e questo per non confondersi con la parola logorroica e orizzontale che genera tempo. L'ago ipodermico che è la poesia di Gabbia, è responsabile, dunque, di piccole perforazioni sottocutanee, sapendo che non si arriva mai all'indicibile, perché ciò vorrebbe dire strappare la maschera all'innominabile; pena la fine di tutto. Gabbia si mantiene allora nella misura del testo breve, distinguendo ciò che va detto da ciò che provvisoriamente appare – forse in questo senso vanno intesi i ricorrenti inserti in corsivo, come a delineare due superfici, due diverse qualità della voce. La dimensione di precarietà della parola quotidiana si misura tutta nella censura sociale, nell'impossibilità di potersi esporre al ludibrio per rischio di sottrazione o di eccesso. Questa è la causa più rilevante della precisione e precisazione in poesia: la parola precisamente dice per distinguersi dall'affanno sensoriale, dall'azzeramento di senso della parola giuridica, della parola contratto. E' un problema che Gabbia si pone con coscienza e che risolve a suo modo. Così il suo pensiero non si costruisce attraverso il frammento ma lavora sulla struttura del testo breve, conchiuso – testo, e non frammento, è il celebre "m'illumino d'immenso", rapido discendere nel senso dell'esperienza umana restituita alla necessità della parola concentrata; diversamente da quanto potrebbe apparire, perché in genere il frammento è identificato con l'esperienza laconica e oracolare, quindi astratta e speculativa. Queste poesie, dunque, si costruiscono a partire da una delle immagini più significative della poesia del '900, e cioè la soglia, il limite al di là del quale l'essere è indistinto – archetipo – e poi si fa "io" declinato nell'esperienza dell'umano e del dolore, bramando quel senso di appartenenza perduta dopo essere stato catapultato qui, per colpa e per mistero, e appellandosi ai fratelli dello stesso sangue: «Tu cerchi il tuo sguardo per crederti»; «Io percorro te stesso / nel silenzio che trascorro / nell'ausculto / dell'andirivieni dell'altro / da te che è in me: / l'essente in cui sei – / ciò cui sto». L'unico messaggio che può proclamare la

poesia, è la dichiarazione di una pluralità, di un attaccamento alla razza, al calore della tana in cui le creature, momentaneamente sottratte al destino della loro origine, si appellano alla preghiera, all'essere collettivamente un *io* in tutti. (*Sebastiano Aglieco*)

Guido GALDINI, *Il disordine dell stanze* (poesie 1979-2011), puntoacapo Editrice, Novi Ligure, 2012.

Alcune considerazioni, leggendo questa opera prima di Guido Galdini: che la poesia non appartenga tutto al nostro tempo lo conferma l'intuizione che «poesia è svegliarsi dal confuso sonno, / e nel buio di nuovo stupirsi / delle parole che si fanno compagnia». E quindi: «poeta è chi attende, / con la pazienza dei venti, / all'opera che darà, col suo riposo, / agli assopiti, sempre una nuova insonnia». La poesia, dunque, rallenterebbe il linguaggio e la percezione, ci farebbe smemorare del nostro tempo, facendoci viaggiare in luoghi che potremmo incontrare o che forse abbiamo già incontrato. Niente strepito, dunque, ma un lento scrivere e un lento guardare, tanto che, scrivendo un canzoniere ininterrotto, nell'arco di più di trent'anni, Galdini ci suggerisce indirettamente come sia possibile annullare le distanze tra modi di far poesia, scuole di pensiero, storicizzazioni, diatribe, imparando a percepire il tempo nel suo lento fluire, e restituendo a ogni cosa la sua vera natura di Nulla. Galdini, insomma, frequenta un classicismo fuori dal tempo – ma forse proprio per questo più sottomesso – dipinge molte poesie *en plein air*, osservando bene i cambiamenti della luce e i leggeri mutamenti dell'animo: «fidiamo in marzo piovoso e lungo / di vento sulle guglie, l'anno/ scrolla le nevi, scioglie le perplesse danze, / strappa il volto alle maschere, / ci disperde nei vicoli inattesi». Nel costante ragionamento che attraversa queste poesie, bellissimi ci appaiono questo frammenti: «il buio è un'altra forma della luce... il tempo è un turbine ferito... ciò di cui non si può parlare, si deve sognare... ciò che credevo essere un inizio / era solo l'inizio del tramonto», perché in questi passaggi si avverte la buia costanza del tempo mentre dissimula la verità, cancella qualcosa che la parola cerca invece di portare alla luce. Ed è un compito che si può immaginare solo sottraendo la parola ai richiami del presente, prendendosi la responsabilità dei propri fallimenti e dei lacerti di bellezza che ogni tanto ci capita di raccogliere per strada, fissandoli in una qualche forma di memoria. (*Sebastiano Aglieco*)

Mauro GERMANI, *Terra estrema*, L'Arcoiaio, Forlì, 2011.

Questo libro parla della natura inconsistente, eppure drammaticamente concreta, dell'essere. I corpi appaiono improvvisamente: per attrito e per destino. l'essere, radicato nel presente, rimane densamente avvolto nel rischio di una nostalgia, di «una musica più vera, / una vita felice / dentro la vita». Ogni domanda, dunque, è sempre ancorata alla leggenda dell'origine in cui non siamo né morti né vivi. La parola del mondo è necessaria per la frattura, per la constatazione di un dolore della casa (nostalgia), e di uno stato incodificato dell'essere (malinconia) che la pervadono senza riparo. Noi siamo ancora, dunque, «questa vita / che nella vita / abbaglia e spaventa», sogno dimenticato in cui qualcosa è avvenuto, cancellato dall'alba. Noi «non sappiamo il corpo / l'assoluta verità del sangue». Non c'è niente di astratto nella poesia di Mauro Germani. Noi

vediamo il dio dell'assenza scolpito sulle facce dolorose dei mortali, come un sigillo che impregna di sé tutto l'universo, dal quale noi tutti veniamo e nel cui corpo vorremmo ritornare. Cos'è vivere, allora, se non aspettare di morire? Cos'è, dunque, guardare, se non sapere di avere dimenticato? Cos'è, dunque, scrivere poesie, se non confermare che le parole non ci spalancano nessuna porta, non ci predispongono a nessuna conoscenza se non, piuttosto, a una lucida sconoscenza, alla percezione di una vita nella vita? Ecco allora, necessariamente, l'altro, l'oltre; percepire la differenza nell'altro, sentire che la domanda non abita noi ma la realtà tutta che ci investe col peso del suo silenzio: «Sei tu la domanda / l'imperscrutabile notte / la carne ferita, il morso / che ti sottrae alla luce. / Sei tu la parola / il verbo impronunciabile / il lamento incessante, il grido / che scuote l'universo. / Sei tu il silenzio / che toglie il respiro / il cielo muto / il dio assente nell'ombra». Il corpo, ora plurale, sa che non può esistere da solo, sa che contiene in sé i germi di una moltitudine, di un necessario doloroso azzardo di tolleranza. Questo grande percorso di ricerca di senso che il libro compie nel non senso della vita, nel dolore del mondo, con la pietà e la durezza alle quali non può sottrarsi nessuna grande voce di poeta, si conclude nella stanza estrema di un incontro, di uno spazio segreto. Si incontrano due corpi segregati in un perimetro, come una prigionia volontaria, una reclusione voluta o subita. Si potrebbe raccontare esattamente questo accadere nella stanza, questo lento consumarsi al confine del baratro, ubbidienti a un comando, a una oscura condanna. Ché, in fondo, tremendamente, banalmente, questo siamo: ombra, luce, sogno, ferita. Mauro Germani ce lo dice con spietatezza e con dolore, portandoci al confine di noi stessi, in quel punto del nostro corpo in cui vediamo vacillare tutte le costruzioni mentali, eppure mentiamo per resistere ancora alla carie dei muri, dentro la patria segreta delle lenzuola. (*Sebastiano Aglieco*)

Maurizio GRAMEGNA, *Silenzi a memoria*, La Vita Felice, Milano, 2011.

Un bambino cammina accanto a un vecchio la cui pelle sa di durezza, di terra e di fatica. Mano nella mano, il passo breve, come sono i passi di un bambino. Siamo all'inizio, «quando i giorni hanno misura di cortile», e il cortile è il solo luogo conosciuto, la mappa, minima, per non perdersi e imparare a sopravvivere. Si potrebbe parlare così di queste poesie, raccontandole come quadri della nostra infanzia, perché il racconto vuole un perimetro abitato fatto di persone, oggetti; nomi, soprattutto. Le parole, allora, devono farsi concretezza di segni, e segno primordiale e semplice è la casa, un cerchio, un recinto sotto le lenzuola, o addirittura un «fuoco di campo che allontana i lupi». Nello sfondo, il padre fiume, la regola, la certezza dell'avere una strada da proseguire. In questa sua opera prima, Maurizio Gramegna delinea un viaggio a ritroso verso la sorgente, accettando l'essere "fiume" in balia degli sconvolgimenti delle correnti e del nuovo paesaggio disegnato dopo le piene. L'accettazione del proprio "marciare" si pone nella linea di una evoluzione ciclica in cui le stagioni celebrano il loro splendore e il loro scolorirsi, trascinando con sé il corteo delle creature gaudenti e affamate, i morti e i nascituri, il tempo della carestia e quello del raccolto. Il poeta, qui, non vive la città, i teatrini dello spreco e del lusso. La sua casa sono i boschi, il fiume e i suoi greti, la campagna abitata dal vento che porta "altre voci". Un paesaggio reale ma anche significante, dove, in assenza di acqua, «de crepe più profonde / scopriranno radici», feritoie. Dove la pioggia è «il pianto / che redime facendosi spazio / nel cavo della

mano». Perché qualcosa è andato perduto: il bosco si è ammalato, le nutrie mangiano gli argini, il rifugio dell'infanzia è dimenticato, il sambuco sconfitto. Una topografia di nomi, insomma, puntellata di presenze e perdite, nello sfondo di un Oltrepò pavese favoloso e realistico insieme, fatto di orizzonti stretti e di improvvise aperture, luoghi che sono stati e ancora vogliono essere, quasi a restituire agli occhi nuovi del bambino la domanda malinconica dell'inizio, lo stesso stupore delle voci che hanno abitato la sua infanzia. Voci che sono rimaste in un'aula di scuola, quando i pensieri, se non avevano ancora parole, avevano, tuttavia, la forza e la necessità dell'urlo: «Perché dentro agli occhi avevi le parole / frasi senza voce sospesi tra le ciglia / gridate come un urlo / come a guardarlo / dipinto sulla tela». (*Sebastiano Aglieco*)

Stefano GUGLIELMIN, *Blanc de ta nuque*, Le Voci della Luna, Milano, 2011.

Innanzitutto le ragioni di questa pubblicazione. La prima «è presentare tutta insieme una rosa autorevole (*di poeti*) sulla quale continuare a lavorare. [...] La seconda ragione riguarda me (*Guglielmin*) in quanto autore che ha un'idea di poesia già espressa altrove, ma che in rete ha trovato una dimensione colloquiale altrimenti improbabile. Il montaggio su carta consentirà di leggere meglio il disegno progettuale». Il terzo motivo vorrebbe contribuire al raggiungimento dell'obiettivo di far conoscere la grande vitalità dei blog che si occupano di poesia in merito a iniziative, sinergie, dibattiti, scambi... Sono le ragioni che hanno spinto, prima di una fase di stagnazione, o forse di naturale decantamento e selezione, i bloggers poeti a farsi critici di poesia e promotori, contribuendo a colmare le lacune di molta critica ufficiale. Il successo dei blog migliori, e *Blanc de ta nuque* è uno di questi, si è andato costruendo in questi anni secondo un criterio di innegabile qualità – apertura verso idee di poesia non coincidenti con la propria, e soprattutto, ultimamente, per un atto di resistenza: «non ha senso parlare di morte dei blog» afferma Mauro Germani in una nota, «dipende da chi li fa, dal suo impegno, dalla sua onestà e serietà. E allora è anche giusto che alcuni blog muoiano». La prima parte del libro – meno ricco, afferma Guglielmin, del precedente volume, *Senza riparo. Poesia e finitezza*, che, fra le altre cose, testimoniava la prima fase di lavoro in rete – si può anche leggere come diario di alcuni avvenimenti significativi di questi anni, in funzione della creazione di occasioni di frizione tra la rete e gli spazi tradizionali. Guglielmin ricorda per esempio i meeting di Macerata e di Foggia nel 2006, Montefalcone e Bazzano nel 2007, fino agli eventi del 2010, uno da me gestito a Vimercate, *La poesia nella rete*, e l'altro a Verona. Da queste occasioni e dalle necessarie, senonché storicamente attese polemiche, è nata la realtà di *Poesia 2.0*, ma si è anche consumata l'idea – causa anche l'avvento, per certi versi funesto di facebook – che il blog fosse un luogo ormai defunto, incapace, come ha sostenuto Fantuzzi – poeta blogger fra i più citati in questo libro e che ha evidentemente scelto altre strade – di portare la poesia alla gente. Ma il libro rimane, certamente, un grande contenitore di materiale critico per chi lo vorrà utilizzare come fonte di ulteriori sviluppi e sistematizzazioni – tenendo però in conto quel punto caldo, evidenziato da Guglielmin, tra sfasatura di autori riconosciuti in rete e autori che la rete non la frequentano. Il libro è anche, e non in ultima istanza, palestra dell'uomo che esprime opinioni e si confronta col mondo, col fuori, disposto ancora a pensare alla poesia come a un *nobile fare*. (*Sebastiano Aglieco*)

Alfonso GUIDA, *Irpinia*, prefazione di Aldo Nove, Poiesis, Alberobello, 2012.

Alfonso Guida è nato nel 1973 a San Mauro Forte, in provincia di Matera, dove vive. Ha scritto quattro libri di versi, gli ultimi due dei quali sono editi da Poiesis, la casa editrice fondata da Giuseppe Goffredo. *Irpinia*, il suo nuovo lavoro, è un vero e proprio poema sulla sua terra, sulla sua gente, sul terremoto che sconvolse quell'area nel novembre del 1980. Non è il primo ad occuparsene, viene infatti dopo i libri del neo-dialettale Salvatore Pagliuca, dopo *Novembre* di Domenico Cipriano, per restare in zona, e dopo i poemi dedicati al terremoto di Messina di Jolanda Insana e a quello del Belice, *Ruggine*, di Marilena Renda. Eppure, nonostante il tema in comune, si tratta di un testo autonomo, originale, particolare. A renderlo tale è data la struttura, un *unicum* privo di titolazioni o capitoli, che si affida a lunghe lasse o sequenze di endecasillabi sciolti: una tenuta formale che si rivela, via via che si legge, una fortissima, salda e coesa tenuta ritmica. Il ritmo poi, richiama quello dei cantari, dei cantastorie, come se si affidasse ad una sorta di oralità di riflesso o di ritorno: e non trattandosi di una scrittura in dialetto, bensì in lingua, la cosa incuriosisce non poco. Il ritmo, inoltre, ha un ché di monocorde, di monotono: a ben leggere, il lettore si accorge di trovarsi al cospetto di una scrittura molto sorvegliata, molto avvertita. Il primo movimento del ritmo è dato essenzialmente dalla cadenza delle frasi: frasi brevi, quasi prosimetri, brevissime catene di soggetto-predicato-complemento, che ricordano le strutture della prosa anglo-americana (che sarebbe un errore definire minimalista per il solo dato di brevità) come pure della poesia anglofona. Le frasi sono assemblate per asindeto in una enorme struttura paratattica che accentua l'elemento di oralità presunta: si tratta, per la maggior parte dei casi, di sequenze di principali. L'impressione di trovarsi di fronte a un testo dalle forti implicazioni di lingua e cultura orale, viene vieppiù accresciuto dalla frequenza dei deittici pronominali, e delle particelle di seconda persona plurale (*noi, vi*) che fungono da soggetto, da io narrante del racconto: la terza persona plurale costituisce e alimenta l'ambientazione popolare, determina l'epicità di scene e eventi bruegheliani, in cui la visione traduce le scene naturalistiche in visionarietà tragica: «Così anche noi abbiamo percorso il peana / delle vittime. Girando un rampino / fruticoso, intratellurico, verso / la parete, siamo giunti al fischio miope / dei falchi. I falchi abbacinati, ciechi». E cogliamo un'altra peculiarità di questa scrittura: una vera e propria narrazione di narrazioni (o storie, brani, lacerti di fatti e di esistenze) in versi. La narrazione è accresciuta dalle sequenze di descrizioni, meglio: di continue elencazioni: «Una brocca, due borracce. La / minestra del giorno prima. I fagioli / secchi, duri. Imboccammo la via muta / del torrente. L'acqua era un gracidio. Una / coperta d'inchiostro. Il sonno, la smania / letargica della tramontana». I due prelievi testuali offrono una sponda ulteriore alla presentazione di questa scrittura: sono entrambi caratterizzati dalla figura dell'*enjambement*. E di fatto, gli 'a capo' dell'intera raccolta, sono prevalentemente *enjambèe*: tale procedimento retorico marca un tratto stilistico ulteriore, ovverossia viene a costituire il secondo movimento ritmico: ad una morfologia di frase secca, basica e rastremata, che favorirebbe una ritmologia sincopata, o comunque pausata, l'*enjambement*, di contro, offre la possibilità di uno scivolamento costante, un travaso di verso in verso. Sono molteplici le micce centrifughe e mitopoietiche di *Irpinia*: parallelamente ad una lingua dell'*epos* e dell'*ethos* popolari (disseminata di plurivoche annotazioni etnografiche che richiamano ad un ascendente diretto: Rocco Scotellaro), registriamo una lingua inclusiva, ipercolta ed onnipervasiva: i due piani e registri si compendiano

continuamente, così come le due sfere: naturalismo descrittivo e simbolismo, fisicità oggettuale e visione tragica, in un procedimento che, senza sosta, equipara cose e storie, esseri animati, animali e uomini, e che assomma e annulla tutto e tutti ad una sorte comune, ad un destino. (*Manuel Cohen*)

Gianni IASIMONE, *Chiavi storte (poesie 1976-2012)*, prefazione di Manuel Cohen, Mobydick, Faenza, 2012.

Sui lati negativi della modernità tanti hanno scritto e si continuerà a scrivere, pur nel benessere diffuso. Ma in ispecie i poeti ne scrivono, come ultimamente Gianni Iasimone, poeta, performer, regista e studioso di tradizioni popolari, il quale riprende con penna acidula, bagnata nell'inchiostro di una sottile umanità, il vecchio discorso in un volume dal titolo *Chiavi storte*, dell'editore Mobydick. La raccolta in sette sezioni contiene versi che vanno a ritroso nel tempo; ed è sentito l'ambiente rurale dove è nato nel 1958 a Pietravairano, nel casertano, un luogo che lascerà per gli studi, ma che sentirà come un esilio, uno spaesamento, nostalgia per le sue radici: «Senza più radici né nome al secolo / noto, in piena luce su giusto pendio, / solo, in vaso, poca terra e senza scolo». Nelle grandi città del nord avverte l'insicurezza dei tempi e lo incide sulla carta con fiori acuminati, feroci. Nell'urbanesimo incalzante, invadente nel progetto tecnico coglie l'alto prezzo da pagare, la supponenza elettronica che smemora la natura e quella per il degrado sociale dei costumi con una pratica di fede umana, laica. Iasimone ci è compagno di viaggio, vive ciò che viviamo assieme, ha una notevole sensibilità della ruggine civile che respiriamo in una quotidianità scintillante di *battages*. Ed allora il tonificante nostalgico del lontano, quasi bucolico mondo d'infanzia cercato con le chiavi della memoria: «Il ferro penetra nel legno. / Ancora un tentativo / un altro giro nella toppa / e il ritmo schiude / e il tempo di una volta / se la chiave/è quella giusta». Una lettura versale che può anche urtare nei versi come frustate, ma non è pessimismo il suo, è visione non accomodante del nostro vivere; una lettura che apre anche rare epifanie ove il lessico si fa tenue, sereno; tutta la raccolta risuona di due accordi sensibili: la presenza della Madre e quella della Natura, in lui due paradigmi irrinunciabili, anche lancinanti, come boe sicure nella agitata navigazione poetica: «Madre, al cielo sei ascesa / fredde le tue mani calde / ... o sei tornata alla tua terra, / che in te si è raggrumata / che ci hai lasciato in segno di gioia?». «Uno splendido attraversamento della vita nella scrittura», scrive Manuel Cohen in prefazione. (*Ivo Gighi*)

Jolanda INSANA, *Turbativa d'incanto*, Garzanti, Milano, 2012.

Se si considerano le antologie degli ultimi decenni, comprese quelle più serie o esposte a recenti tentativi canonizzanti (Testa, 2005; Piccini, 2005) o quelle di *establishment* (Cucchi e Giovanardi, 1996, 2004) si scopre con non poco stupore che una delle voci più originali (viene da dire: irriducibili) della poesia nostrana ne sia rimasta fuori. La cosa pone qualche interrogativo e più di un dubbio su come le cretomazie siano state curate, in base a quali criteri, a quali logiche, a quale gusto; perché è lecito chiedersi come mai le vengano talvolta preferite voci palesemente più modeste, o comunque di pari dignità, quali Cavalli, Copioli, Frabotta, Lamarque, Merini, Spaziani. Certo è che dal suo

tellurico, mercuriale, babelico esordio con *Sciarra amara* (Guanda, 1977), la nostra autrice ha continuato, dritta per la sua tangente, a marcare un solco di originalità e arguzia, tenendosi bellamente sopra le righe, al di fuori da orbite o linee (innamorate, orfiche, araldiche, minimaliste, neometriciste, materialiste), elaborando una lingua unica, di sostanziale diversità, attraversata com'è in lungo e in largo da recursività, periodicità e ritorni sonori, riprese e allitterazioni, tra arcaismi, idiotismi, hapax e neologismi, innestata a continui esercizi di surrealtà e corporalità, di deformazione espressionista, mescidando scrittura in versi a teatro di parola, prosaicizzando aulicismi in lingua dell'oralità. *Turbativa d'incanto*, è il nuovo libro di Jolanda Insana (1937), impareggiabile traduttrice di Saffo (1985), con cui la poeta festeggia con effetti speciali tra *Barlumi di storia* il settantacinquesimo genetliaco ed il ponderoso traguardo di 14 libri di versi. Festeggia, a suo modo, con *Versi guerrieri e amorosi*, parafrasando un altro titolo di Raboni, suo grande mallevadore. *Turbativa d'incanto* è infatti un enunciato ad alta tensione polisemica e ossimorica; quasi ad indicare un combattimento continuo, una belligeranza mai dismessa, o una *sciarra*, che nell'idioma messinese sta per alterco, ovvero una zuffa verbale e a volte triviale, tra un venir meno e venire alle mani, tra ostensione culta e ostinazione bassa, tra dentro e fuori, tra la casa-*couche* claustrale (*La clausura*) e l'esterno palinsesto sociale (*La stortura*), il sé e il fuori di sé, l'io e l'altro da sé, in spazi irrelati di significazione che alludono contrastivamente a un'offesa, a una disputa, a un urto continuo: la conflittualità della Storia *tout court* e la bellicosità dell'epoca presente. E sono numerosi gli affondi e gli addentellati di realtà storica, quando non larvate le riverberazioni del presente in armi: a Baghdad e sulle alture del Golan, in Afghanistan, a Gaza e a Dresda, le statue dei Buddha abbattute dalla follia religiosa. Eppure il fulcro della bellicosità, appare sempre riscontrabile nello stato d'animo, meglio, nella situazione psicofisica, tra scissione dell'io e psicosi multipla, l'animosità personale tra privazione d'incanto e istintualità estrema, ferina, allo stremo: «se non cambi mestiere e continente / ti farò i novendiali oggi stesso / anima disertora noiosa e furente / in cerca di mondi chiusi / dove le carezze si fanno a distanza / con battiti di manette / mentre intanto ci svendono la terra sotto i piedi / ci svendono le strade lucrando sui bilanci falsi». Un accapigliamento a vario grado e a ogni latitudine, potremmo dirlo, per una realtà intimamente, emotivamente, socialmente turbata, che investe l'intera vita geologica e planetaria: «anche le galline muoiono di crepacuore / ne sono crepate 230 / un intero gallinaio / per l'assalto di un cane randagio», leggiamo dalla *suite* dialogizzata *Bestia clandestina*, tra lasse di disagio interpersonale, tasche di abiezione o degrado dove monta la *vis polemica*, come pure una pantomima di sarcasmo. Una scrittura che non abbassa mai la tensione, che si tiene salda, viva e vivida, sul panorama scheletrico e schizoide del mondo. (*Manuel Cohen*)

Paolo LAGAZZI, *Le lucciole nella bottiglia*, Il mondo di Umberto Piersanti, Archinto, Milano, 2012.

«io non avevo mai capito / da dove l'anima viene tra gli spini / ma l'anima è piccola, fatta d'aria, / passa tra gli spini e non si graffia»... Umberto Piersanti sin da *I luoghi persi*, suo mite capolavoro einaudiano del '94, tenuto a battesimo dal più affettuoso e creaturale Carlo Bo (“riscopre nelle pascoliane Cesane il mondo intero e compatto dell'anima poetica”), ha sempre amato e scelto di cominciare ogni sua poesia con la lettera minuscola... Cifra, vezzo, gesto, coloritura e inchino, fiera esitazione, fabula e disincanto –

egualmente *minimi*, dimessi, ma mai minimalisti... In realtà ora che il suo orizzonte maturo si allunga e si stratifica, non meno ampio che profondo, si coglie meglio l'originalità della sua quarantennale proposta (*L'età breve* uscì nel 1967, *Il tempo differente* nel '74...), e dedizione verso una poesia che riverisse, innervasse la Natura tutta come sua stessa, minima magnanima linfa sensibile... Paolo Lagazzi, che è certo uno dei nostri *critici* migliori, anzi *scrittore*, duplice e riflesso, delle sue saldi ma briose esegesi, lo ha seguito da sempre – per verdi valli liriche o cime tempestose di romanzo, scollinate filmiche da pasoliniano cinema “di poesia”, e baldi, imperterrito estro di una poesia anti-ideologica che invece fosse sempre appassionata pulsione della Storia e radicato, ancestrale rito di Natura... «nel '68 cantavamo di notte / con le sciarpe tra i vicoli in discesa / e a maggio salivamo alle cesane / dove i grilli vivono a milioni / facevo scuola il mattino alle ragazze / ch'avevano le cosce scoperte oltre i grembiuli»... (*Flash-back*, in *Passaggio di sequenza*, 1986). Lagazzi lo ha insomma seguito – recensito – pressoché ad ogni tappa della sua produzione, ammirandone “proprio il porsi in ascolto di questa musica senza luogo; la sua forza è la capacità di restituircela attraverso e oltre le dissonanze che lo assediano. Tutto (o quasi) è ancora *ritmo* nel suo procedere: giocando di punto e contrappunto sulla tastiera di versi brevi e irregolari, ma non di rado tendenti a ricomporre, o almeno a evocare, la misura dell'endecasillabo e del settenario, il poeta lascia emergere dal fondo del suo batticuore tutta una serie di figure, specialmente botaniche (la brionia, l'anemone, il fiordaliso, il giglio della sabbia, il tulipano, il tarassaco, il croco, il favagello...), che sanno custodire il senso del fiorire come danza di colori, come offerta o rendimento di grazie.” Nessuno come Umberto Piersanti (Urbino, 1941 – illustre cittadina del Montefeltro dove è nato, e ha a lungo insegnato sociologia della letteratura) conosce infatti la Natura con la maiuscola, fin nel più minuzioso (e per ciò dunque aurorale, auratico) dettaglio botanico; lui che persegue e cadenza in litanie i nomi tutti dei fiori come salmi, antifone che l'Alma Mater ci ha donato per inverare ogni petalo o sepalò nella sua giusta parola, che è afflato, profumo e colore: “lo spino bianco”, “il favagello”, “il geranio dei boschi”, “la veronica azzurra”, “L'angelica dei prati”, “Silene pallida”, “il gladiolo del grano”: «... barbagliano i suoi calici rossoviola / più fitti delle spighe e più tenaci»... Un libro agile ma rilevante – questo delizioso *excursus* monografico di Lagazzi – che s'impone invece come una provvidenziale vacanza (errante/erotico/eretica) fuori dai ricatti sterili dell'ideologia, dalle smargiassate vanagloriose delle neoavanguardie patinate (e plasticate), così come dai stanchi, imbolsiti stilemi di troppo onnivoro, pletorico post-ermetismo... Umberto Piersanti, aveva ragione Bo, “canta nei *Luoghi persi* le sue Georgiche” – ma soprattutto persegue e adempie “Georgiche di natura familiare dove alcune figure lo costringono a una netta e decisa correzione di rotta, per cui la natura viene sostituita dalla memoria e nella memoria compie una seconda operazione di metamorfosi così che gli umili oggetti della campagna assumono il rilievo e la responsabilità dei sentimenti...” Penso a strepitose, indimenticabili figure del suo *milieu* familiare come la Nonna Fenisa, “ch'era immortale”, nonno Madio – ma anche, nelle successive raccolte, al dolente e amorosissimo rapporto che l'ha sempre legato e vieppiù lo lega al figlio Jacopo, specie quando la malattia che giustamente lui non tace né censura proprio nel cuore fulcro della sua poesia (*l'autismo*) gli detta pagine tra le più belle della nostra recente stagione poetica. Caramente glielo concede lo sguardo affratellante di Paolo Lagazzi: “Pochi personaggi della poesia italiana degli ultimi trent'anni” – così egli recensì nel 2002 un'altra importante raccolta di Piersanti, *Nel tempo che precede* – “possono reggere il confronto con la silhouette candida e vacillante di questo bambino murato nel ‘castello’

di una malattia incomprensibile. Dopo un brevissimo tempo libero dal male (tempo che, al fuoco del ricordo, appare una fiaba piccola e infinita o uno scenario illusionistico, rutilante di colori impossibili), la vita di Jacopo si è trovata prigioniera in una ‘stanza remota’, senza eccessi. Eppure una strana grazia tinge tutti i suoi gesti, le sue corse a perdifiato, i suoi passi. Benché sfuggente all’amore doloroso del padre (che invano vorrebbe essere per lui ciò che è stato il proprio padre nei suoi confronti), Jacopo transita per il mondo con la leggerezza degli uccelli o degli angeli, capace di abbandonarsi all’abbraccio dell’acqua con una sicurezza miracolosa, capace di lasciarsi cullare sullo specchio di un lago fino al tramonto, sordo a ogni richiamo, la testa indietro, il volto perso nel fondo senza fondo del cielo”. Gli bastano – al nostro amico Umberto – pochi versi e la favola cupa, lampeggiante dello sprovinglo «il diavolo cane nero, / il diavolo ch’era sempre a quattro passi. / D’inverno, quando è già inoltre novembre / entrava nei birocci, saltava dentro le fonti...», per ricordarci appieno – ed è gran complimento – “Il dio-caprone” di Pavese, e le poesie racconto di *Lavorare stanca*, impennate e arcane, infoiate fra mito e forse anche inconscio: «La campagna è un paese di verdi misteri / al ragazzo, che viene d’estate».

Così mezzo Novecento da cui veniamo, si ricollega e vige in palpito e matrice esemplare. Come la diagonale vitalissima e caparbia che Lagazzi traccia da Attilio Bertolucci, esimio parmense, all’urbinate Piersanti, eclettico intellettuale del contado, raddomante di versi belli: “voci poetiche differenti ma unite da suoni di fondo in un certo senso simili in quanto espressioni di destini ricchi di pathos umano e comunicativo, segni di un’apertura all’esperienza decisamente in controtendenza rispetto all’afasia novecentesca”. (*Plinio Perilli*)

Gianfranco LAURETANO, *Racconto della Riviera*, introduzione di Francesca Serragnoli, Raffaelli, Rimini, 2012.

Da sempre, la poesia di Gianfranco Lauretano nasce da un atto di *pietas* verso la vita umana contemporanea, vista sotto l’ottica di un poeta cristiano militante ma attento soprattutto all’aspetto morale della poesia. Non poesia religiosa nel senso tradizionale di preghiera, né di dibattito interiore, bensì poesia che trova nella quotidiana frammentazione e insensatezza dell’esistente occasione per parlare di valori cristiani come ricchezza e alterità spirituale, e di qui occasione di fare comunità, per dare senso all’esistere singolo in vista di un fine ultimo. Il tutto in versi sommessi, perfino “sentimentali” nel loro scavare la realtà psicologica del dolore e (nel fondamentale *Occorreva che nascessi*) della gioia serena del vivere. *Racconto della Riviera* apre adesso a una dimensione non soltanto poematica (già sperimentata da Lauretano) ma soprattutto narrativa, che sorge appunto dalla volontà di dire, di comunicare esperienze che, in questo libro, hanno il sapore dell’apologo sulla scoperta del mondo al di là della vita superficiale. Poesia morale più che religiosa, si dirà, il cui giudizio può essere in un certo senso fortemente condizionato dall’adesione o meno ai principi cristiani dell’autore e al suo punto di vista sulla vita contemporanea; innegabilmente Lauretano è da sempre poeta morale, ma la storia della redenzione del giovane Marco non si ferma al caso singolo, in fondo aneddótico, del giovane che si scopre esterno ai valori del branco di vacanzieri e si chiama fuori grazie all’intercessione di una figura femminile (Chiara) sorta dal ricordo ma ancora salvifica pur dopo la sua morte: Lauretano punta infatti a farne

paradigma della possibilità di un rifiuto, di un riscatto e di una ricostruzione *ex nihilo* che non può non apparirci universale e, quindi, ampiamente condivisibile. Il poeta intesse la storia con tratti narrativi rapidi, attraverso una versificazione nervosa, solitamente al di sotto dell'endecasillabo e intonata al colloquiale; non mancano però i sovratoni, evidenti ad esempio nel contrasto fra la notte simbolica che avvolge la storia (l'ultimo atto della "vecchia" vita di Marco) e la "chiarità" simbolica del nome e di ciò che è associato alla ragazza; questa apertura si appalesa a Marco dopo una crisi, che rompe il falso e insoddisfacente equilibrio che aveva costruito, per aprire a ciò cui non era fin qui preparato: la simbolica "chiara" serenità dell'alba prelude a un ritorno: «suo padre lo sta aspettando» è l'ultimo verso del libro, che apre in realtà (nel nome del Padre, che non può non fungere da sovratono in un poeta come Lauretano) alla vita successiva e più autentica di Marco. (Mauro Ferrari)

Gianfranco LAURETANO, *Pregghiera nel corpo*, prefazione di Marina Moretti, Ellerani, San Vito al Tagliamento, 2011.

Ristampa o nuova edizione *Pregghiera nel corpo* di Gianfranco Lauretano? Dalla breve nota introduttiva dell'autore, veniamo a sapere di interventi, per quanto minimi, e ritocchi sulla testura metrica, e soprattutto dell'inserito di un 'prologo' poetico, *Mille Novecento Ottantasei* (componimento già pubblicato a sé stante in un'edizione del 2006); e questo ci autorizza a parlare di un'edizione che non consiste nella semplice ristampa, ma di una nuova, riveduta. Che cosa ci dice, in fondo, che questi versi siano stati scritti e pubblicati nel 1997 (NCE, con la prefazione di Franco Loi)? Non è questo che conta nella poesia. Ed è significativo che nella poesia di Lauretano, sin dall'esordio, si percepisca tale "intemporalità" che non sottrae forza alle immagini, semmai solleva le cose dalla loro durata inerziale (così come i vestiti sopravvivono al nostro corpo: «Fa quasi rabbia / il durare dei nostri oggetti / più di noi, il supplemento di vita / che è concesso loro...»), lasciandoci intravedere la fine. Ben si avvita, dunque, il nuovo prologo, con il suo esergo giovanneo («Erano circa le quattro del pomeriggio») al resto della raccolta: qui, in dodici momenti, leggiamo lo svolgimento di un incontro fondamentale, che trasforma il soggetto, e la nascita di un sentimento misterioso che dischiude ogni certezza. Simile a una preghiera che non serve per impetrare, ma per comunicare, cioè non per avere ma per essere. E l'essere è, sostiene il poeta, nel corpo, il quale non si contrappone all'anima, ma ne è la qualità precipua. Corpo come organo senziente e paziente, veicolo di passione e di amore: «È il corpo la sorgente / dei fantasmi e dei nomi / li protegge fa da scrigno / certe volte come una pialla / dimentica gli smarrimenti / restituisce la salvezza / leviga piano piano, senza / saperlo le memorie secche / si staccano dal cervello...» (*È il corpo la sorgente*). La raccolta, la cui esilità annuncia l'interiore cifra di un'umiltà oggi rara, si diffonde nelle vene e nelle giunture di un corpo che attende di alleggerirsi, senza smaterializzarsi, da ogni paura, in modo da accogliere una visione 'panottica' – e in tal senso religiosa – dell'umanità («In quel fiume / chissà quante persone / stanno scorrendo...»). Occorre rimettere in gioco il proprio corpo, non per rimuovere l'ombra di un'anima dolorante, ma per individuare le fessure entro cui si raggiunge un più antico orizzonte di senso, pre- e non anti-biologico (come in *Credo che ogni cellula di noi*). Ma vi è altro aspetto, per concludere, che bisogna sottolineare in questa nuova edizione di *Pregghiera nel corpo*, e concerne il verso. Sono passati quasi venti anni, e

non un verso appare legato a un suo tempo, né tanto meno a una scuola, o a una corrente: è come un ‘corpo’, sul quale il tempo non ha lasciato rughe. Nessuna plastica, solo poesia. Una poesia che non pretende di ritrovare l’assoluto o il principio, magari di mantenersi *sin purezza* – come recita il motto della bella collana diretta da Marina Moretti, che firma anche la prefazione – autentica, come nel dittico *Quindici novembre*, e poi, fra tante, in *La guardo come se non fossi abituato*, *Malinconia in città il primo*, *La primavera passa sempre*, ecc. (*Salvatore Ritrovato*)

Giacomo LERONNI, *Le dimore dello spirito assente*, puntoacapo Editrice, Novi Ligure, 2012.

«C’è in Leronni un tipo di intelligenza e di sensibilità non comune nel nostro panorama letterario già *in progress*, ma è il suo carattere di osservatore a brillare, come chi conosce bene il terreno prima di coltivare ‘quel che vuole come vuole’». Così chiudevo la mia nota al libro d’esordio di Giacomo Leronni (*Polvere del bene*, Manni, 2008). E ora tra le mani ecco il dirompente ritrovamento di un discorso poetico al limite di tutto: dell’immediatezza comprensiva, della visionarietà più emotiva e acerba, della voglia epidermica di assaporare effimeri brividi spirituali, di esaurire ogni domanda di senso in una ridda di sciamaniche profezie. Così di primo acchito *Le dimore dello spirito assente*, sua seconda prova complessiva. Di rischi nel ripercorrere un *canone ermetico* al vaglio, in queste ultime tornate di sistemazioni critiche, di una giustificazione “contemporanea”, il Nostro ne piglia, forte di quel carattere che evidenziavo prima, esigendo cioè di spalancare alcune porte sbarrate nel solido edificio della poesia di *ascendenza realistica* e favorendo il diritto d’asilo a costruzioni *informali* capaci di accogliere formule poetiche mobili e dinamiche, a volte persino irrequiete e nevrotiche, da dove sia possibile innalzare gli occhi. Carattere e assunzione di responsabilità, allora, nel pretendere l’accoglienza di una *koinè* stilistica e timbrica che chiama in udienza il lettore a farsi interprete della vita di oggi, di fatto però metabolizzandola come sussulto di funzioni e di essenze capaci di destinazione piuttosto che di fruizioni deboli e consolatorie. Quando poi all’orchestrazione del testo bisogna, a mio avviso, mettere l’evidenziatore su passaggi che sono soste per un punto fermo attorno a cui braccare l’autore. Se la chiave di lettura di Morasso utilizza la dizione «impavida poesia dei minimi spazi», chi legge con acribia scopre a pag. 15 «minimi termini di discussione» e, a pag. 112, «servito in appunti minimi» che non attestano tanto rigidità disciplinare di scrittura, quanto segnali di traffico direzionali verso più ampi significati: ce n’è abbastanza per disegnare una *rosa dei venti* verso cui, risospinti dai vortici del libro, esplorare risorse, spunti e motivi di indagine. Si leggano i vv. della poesia alle pagg. 112-113, dov’è palese non solo l’intima risonanza del confine spirituale quanto la scientifica risoluzione dell’inchiesta, dello scovare simboli e radici cosmiche dei riferimenti alla persona umana costretta, nel nostro tempo, a subire l’attenzione del potere e altro. È, insomma, «accontentarsi di lavorare con materiali penultimi per approssimarci a materiali ultimi, questi materiali sono immagini» (cito G. Limone): tutto ciò per rimarcare l’allusività sollecitata dal contesto con sconfinamenti che danno lo spessore, per così dire, *morale* di un colloquio che il poeta fa con sé stesso attraverso la raffigurazione di una condizione che pare sfuggirgli. Leronni si concede ai marosi, è in grado di resistere tra le suggestioni analogiche della traversata oceanica, ma pretende una lettura non corriva dei suoi testi: la sua convocazione vigila sugli spazi interiori come sui legami fisici e metafisici, sceglie un’originalità di respiro dentro una spericolata versifica-

zione «a picco o a balestra», affonda le sue carni nella fermentazione valoriale di ogni definizione apollinea: «...andiamo verso la semplicità / estrema/ di ciò che è complesso» inventando una rinnovata fedeltà «nella lingua dei puri». (*Eugenio Nastasi*)

Rosaria LO RUSSO, *Nel nosocomio*, Transeuropa, Massa, 2011; *Crolli*, con un'opera di M. Ranaldi, Le Lettere, Firenze, 2012.

Le nuove uscite editoriali di Rosaria Lo Russo (1964), tra le più interessanti autrici di oggi, sortiscono un forte impatto nel lettore, marcando territori che, sebbene 'a vista' dei più, trovano poco spazio nelle scritture in versi, e nondimeno lasciano un solco preciso nella poesia che si fa oggi. *Nel nosocomio* (una ascendenza ideale con la *Serie ospedaliera* di Amelia Rosselli), è una organica *suite* in cui è detta, descritta e raccontata la vita al capolinea: è una impietosa, irridente rappresentazione del tramonto occidentale; ne è, di fatto, una chiara allegoria: «[...] dal nosocomio veramente / non si uscirà, la parola non salverà un domani che / non c'è, qui si sta bene col climatizzatore, ti vedo / bene. Si ripristineranno gli arti scomposti dalle frat- / ture, ti restituiranno il veicolo (hai l'assicurazione / pagata – o almeno fino alla scadenza)», con didascalica puntualità, viene inscenata la degenza della vita agita, il cui soggetto è il deittico pronominale 'noi', depotenziato ed eterodiretto, sorta di parvenza vuota d'entità individuale e collettiva (*latu sensu*: antropologica, sociale e culturale). L'*exergo* iniziale, tratto da David Foster Wallace, condensa tutto il senso o il nonsenso declinabile: «Di come noi [...] diventammo vacui e apolitici, e anche torpidi, docili, con la mente profondamente e mollemente folle». Come esistenze all'ultima soglia, i corpi in disfacimento, come le menti, «navigano a vista», si srotolano e dissolvono tra spot, televendite e imbonitori di turno, per una vita che «non aspettava / niente, passava le notti così / in stato di quieto e rassegnato / allarme muto e terrorizzato / ma al calduccio»; così è detto dell'esistenza di un *clochard*, dalla vita un po' barbona e un po' barbina. La scrittura di Lo Russo racconta le cose e gli esseri, così come sono, abietti e confetti, rinunciando (forse per un attimo) alla elocuzione manierista e iper-letteraria che ha contraddistinto le scritture precedenti (*Comedia*, 1998; *Lo Dittatore Amore*, 2004). In *Crolli*, un libro che riordina testi antecedenti a *Nosocomio*, e posteriori, muta l'ambientazione ma si affina l'affondo iperrealistico e surreale, sulfureo e materico; un *de profundis* pirico, incivile e apocalittico, in cui la molteplicità dei pretesti o dei *realia* (le *défaillances* psicofisiche, la guerra in Iraq, il *default* economico e i crolli della Borsa, il terremoto dell'Emilia e la scomparsa del paesaggio o la devastazione della fiumara dell'infanzia, fino al tracollo di civiltà nell'abiezione del ventennio berlusconiano) nei prelievi mass-mediali e televisivi *in primis*, cose e fatti, e uomini deperiti o reperiti tra le cose, come ectoplasmi rimbalzanti dalla cronaca di guerra, di merce e nonsenso, fuoriusciti da schermi televisivi o da notiziari, fanno da *parterre* ad una *mise en scene* bruegheliana e grottesca, ad una allegoresi della fine: «mentre in vitro / supponenti confluiamo in guerre molto civili». Ovunque appare colpita da paresi o annullamento progressivo l'intera, sterminata *middle-class*: «Sorrisi sardonici, mascelle quadrate, / si specchiano in una demolizione maxillo- / facciale fondente. Lui precaria massaia in carriera, / lui preclaro disoccupato intellettuale, / il terziario avanzato che avanza compatto, / a testuggine bassa nello smarrimento ceto medio». La scrittura divertita e giocosa (che richiama Palazzeschi), s'agglutina e s'affolla, si invasa e felicemente travasa, sardonica e biliosa, nella accumulazione e nell'entropia:

«Dicevo insomma riga dritto il fronte compatto dei dementi / niente di nuovo alletta il fronte occidentale: / le fronti coperte di pelle in polvere corrugano, / diserbandò, staccando arbusti, e vane colluttazioni, / a cedimenti di guance smunte, gli ultravioletti / di guerra corruschi annunciano signorine mezzobusto, / con povere alla polvere ceneri nonviolente di dispersi, / pinchi pallini bifidi tra infidi batteri, tu spàrati un / paradiso artificiale e restaci se hai il coraggio» (*Per Luigi Nacci, sodale*). (Manuel Cohen)

Vincenzo LUCIANI, *La cruedda*, con intervista di Anna Maria Farabbi, Cofine, Roma, 2012.

Vincenzo Luciani è nato nel 1946 a Ischitella, nel Gargano; una vita trascorsa tra Torino, l'Umbria e, da molti anni a Roma dove, tra le varie e notevoli iniziative, ha ideato alcuni premi per autori neodialettali, fondato le edizioni Cofine, creato, in sodalizio con Achille Serrao, il Centro di documentazione della poesia dialettale 'Vincenzo Scarpellino', e dove ha stampato una sterminata ricerca raccolta in sei studi sul *Dialetto e poesia nella provincia di Roma* (2005, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011). A questa ponderosa attività, si somma la sua presenza editoriale, una incursione molto discreta, in poesia. Infatti licenzia in media un libro ogni 5-8 anni; ma per cogliere la consapevolezza autoironica, autocritica, l'*understatement* etico di Luciani, basti leggere i suoi versi: «Songhe u pojete che affrunde nd'u tram. / Songhe u pojete che affrunde nd'u tran / tran da vite / fruste. // Songhe u pojete d'u nfracurme / songhe nu pojete appare a ttande / e peje de tande» ('Sono un poeta che incontri nei tram. / Sono un poeta che incontri nel tran / tran della vita / trita. // Sono il poeta dei giorni feriali / sono il poeta che ha eguali / e migliori di lui'), e ricorda, per il profilo feriale e onesto, un titolo tra i più emblematici della poesia di questi anni: *La vita in tram* (2001) di Edoardo Zuccato. *La cruedda*, che nel dialetto ischitellese sta per cesta, di paglia di grano tenero, è un titolo polisemico e colmo di implicazioni etnografiche: culla per il neonato, cesta per il pane, contenitore del bucato, per la dote della sposa, infine, cesta del 'consòlo': nella ritualità della cultura contadina, il companatico consolatorio che veniva offerto dai vicini, dagli amici, dai parenti, alla famiglia in lutto per un congiunto appena scomparso. Come a dire, che *la cruedda* è un correlativo oggettivo di un mondo di riferimento, di una cultura, di una civiltà di appartenenza, che accompagna la vita nelle sue manifestazioni, dalla nascita alla morte: «Fèmene scketeddane / so' turnate a nzertà pagghje de grane / angededute da dd'acque e da i mane. // Quanta cunte ce càpene / – i pajsane u sàpene? – / nt ana cruedda scketeddane» ('Donne ischitellane / sono ritornate a intrecciare la paglia di grano / ammorbida dall'acqua e dalle mani. // Quante cose ci stanno / – i paesani lo sanno? – / in una *cruedda* ischitellana'). Questi primi versi sono di per sé significativi di una scrittura che si fonda su un solido assetto sia linguistico: nel recupero della lingua madre, e della sua *couche* più archetipica, rappresentata dalla cesta, nonché di certi lessemi ormai dimenticati della cultura rurale e folklorica, sia musicale: istituendo una salda relazione tra lingua dell'oralità, nella sua radice cantabile, ed esigenza di rima apparentemente semplice, popolare o basica: il risultato è un verso chiaro, duttile e luminoso, dai ritorni sonori e memoriali, venato al contempo di elegia e di variegata sfumature ironiche, si pensi anche al gustoso quadretto dedicato, a p. 37, allo 'zio d'America', Joseph Tusiani, probabilmente il più celebrato poeta garganico migrante. Il libro è un calibrato esercizio di ricordo, e di incessante operazione di raccordo: di usanze e detti, di frasi rubate al tempo, di nomi di persone conosciute e parenti, sempre

Loredana MAGAZZENI, *Volevo essere Jeanne Hébuterne*, Le Voci della Luna, Sasso Marconi, 2012.

Il libro si apre con la rievocazione di due figure femminili estreme, Jeanne Hébuterne (richiamata dal titolo) e Sofia Tolstoj, due donne di talento e cultura, votate all'oscurità e al sacrificio accanto al marito. In particolare la Hébuterne, compagna di vita timida e innamorata di Modigliani, pittrice valente lei stessa, ma sempre in secondo piano rispetto alla genialità del marito, non resistette alla morte del compagno, suicidandosi il giorno seguente, gettandosi dal quinto piano, nonostante avesse una figlia di quattordici mesi e fosse in stato di gravidanza. Attraverso queste figure, Magazzeni sembra voler stigmatizzare il paradosso di un amore totale, segno di una dedizione disumanizzante (e pericolosa) della donna, che solo nella relazione con il maschio trova una ragione di esistenza. Questa atroce rievocazione di donne che hanno amato troppo («Volevo / essere la mai delusa, che non resse // la morte improvvisa del suo amore, / non accettò di sopravvivere a un sogno, / di farsene una ragione») è per la poetessa l'occasione per riflettere sul rapporto della donna con il suo corpo, portatore di una bellezza destinata alla divinizzazione immortale dell'arte (sempre come oggetto, però), ad essere possesso e proprietà altrui, ma comunque destinato al disfacimento, al *martorio della bellezza*, come titola la sezione proemiale del testo. Ed in verità, richiamando la Hébuterne e Sofia Tolstoj («Lei era bella / e giovane, copiò sei volte per lui le pagine di *Guerra e pace*»), la poetessa si interroga sul tema fondante della scrittura: cosa vuol dire per una donna essere scrittrice, investendo il meglio di sé, la propria interiorità, la propria sensibilità, nella parola poetica? Cosa vuol dire, soprattutto, mutare da oggetto di parola, a soggetto che produce bellezza? Ancora una volta è il corpo (l'io corporeo, a volte corpo bambino e inconsapevole) e le sue ossessioni, le malattie, il rapporto con il cibo, il dolore, ad essere il terreno di confronto, un corpo desiderato – esso stesso parola poetica – destinato ad un inevitabile decadimento. La ricerca di una continua desiderabilità è condanna e limite alla scrittura stessa. Si potrebbe osservare – e Magazzeni sembra esserne ben consapevole – come una tradizione letteraria (quasi) tutta al maschile (eterosessuale), imponga un confronto esclusivo con i Padri, con la loro sensibilità di genere sessualmente dominante, da una posizione di oggetto (cantato, magnificato, ma anche conquistato, posseduto), e quindi di costante inferiorità. La donna che scrive parte dal basso, dal muro secolare del silenzio delle *pallide madri*, uno dei testi migliori della raccolta che vale la pena leggere per intero: «eccole, le pallide madri. / Labbra serrate e genitori da cui imparare / il silenzio. Mariti severi e accudenti / si aggirano nell'ombra dei corridoi, / riempiono le stanze. Hanno gremito / la loro notte di sogni, la loro ribellione / di compitezza. Avanzano guardinghe / per non fare male, sul collo il segno / del giogo che qualcuno impose / con la gentilezza. Imparano / ad avanzare lentamente, con modi garbati. / La loro schiena s'incurva sotto il peso / delle ribellioni sedate. Il loro cuore / fomenta desideri che non ebbero nome. / Cercano verità occulte nei labirinti / dei loro addomi arrotondati. La rabbia inghiottita / le placa come placa la fame il cibo / e bere vino d'annata». Se questo è il punto di partenza, la scrittura può essere veicolo (conquistato con difficoltà) di verità, di denuncia («nel silenzio lunga traccia conservano / le parole selvagge, che urlano senza rumore»), di coraggiosa presa di posizione, e anche di guarigione psichica e interiore, mostrando quella «terrestre prossimità» con le cose e le relazioni, che può diventare «forma di libertà praticabile», infinita capacità di amare. Ed è proprio l'amore a chiudere questo libro, attraverso la

riemergenti al presente, riattivati al presente nella esemplarità di un passato da non dimenticare, ed è il caso del bel testo *I albanise, Gli albanesi* dove si ricorda un comune destino di miseria, di umiliazione e di migrazione; o di *Annalfabete* ('Analfabeta'): dove il confronto è tra la cultura dei padri, analfabeti ma saggi, e l'odierna alfabetizzazione dei figli che hanno pur viaggiato, letto e visitato, ma che forse alle 'certezze' paterne non apprenderanno mai. *La criedda* è un libro felice, che intriga e colpisce, da cui traspare pienamente una civiltà corale, l'intelligenza di un mondo, e quella del suo interprete. (*Manuel Cohen*)

Gianmario LUCINI, *Poemetti del dito*, CFR, Piateda, 2012.

Gianmario Lucini è un poeta che coltiva un'alta considerazione della parola come strumento di denuncia e di sviluppo della coscienza critica. È in tal senso anche il suo operare come critico ed editore, curando antologie e premi dal valore civile e politico, in particolare contro il fenomeno mafioso. Non stupisce, dunque, come la sua sia una poesia sempre attenta alla riflessione, all'argomentare sulle ragioni di un declino sociale e politico che sembra caratterizzare, ad ogni livello, il nostro Paese, senza mai sottrarsi ad un ruolo di intellettuale che mette in campo la propria voce per una società più giusta. Ogni poetica è a suo modo civile, espressione di quei valori e di quella ricerca di verità che corrispondono, per dirla con Saba, all'onestà dello spirito di chi scrive, ma Lucini, alla componente civile, unisce quella politica di una poesia che vuole scuotere dal torpore, dall'assuefazione a relazioni economiche e sociali basate sulla prevaricazione e la sopraffazione. Non mancano, in questa scrittura, la satira, l'ironia e lo sberleffo, il tentativo di mettere alla berlina comportamenti e personaggi della nostra società; è questo il sentiero percorso dai *Poemetti del dito* (il riferimento è, chiaramente, al dito medio), una raccolta minore di *nugae* che Lucini si premura di indirizzare ai pochi amici che lo seguono, e che invece mette insieme testi in ottave, con alcuni fra i migliori versi del poeta di Sondrio. Liberata dai vincoli della rima, preferendovi settenari ed endecasillabi sciolti legati da assonanze e rime interne, Lucini manovra la forma ottava con abilità, sfruttandone le capacità argomentative e descrittive, senza rinunciare agli slanci lirici, all'unità di ogni singola stanza: «non sarebbe luogo adatto per morire / l'ospedale, senza amici, senza addii, / senza suoni di voci conosciute / ma terapie – per prolungare un poco / l'esistenza oltre il tempo consentito, / e imporre della scienza l'ipoteca / sul tempo stesso: una breve frazione / di finito sottratto all'infinito». Luogo principale di questo testo è l'ospedale, nelle cui stanze in penombra si lotta fra la vita e la morte, si consumano le battaglie con il male e il decadimento fisico. Ma questo è anche luogo di lavoro, organizzazione sociale e burocratica, alle prese con tagli di costi e del personale, inefficienze, logiche consortili e di opportunità politica: ecco allora che fra i padiglioni del nosocomio la persona si trasforma in utente, la sofferenza in un codice da cartella clinica («carte del dolore»), la morte in un semplice numero. È l'altra faccia di una disumanizzante modernità, della quale l'ospedale è allegoria. Come in un racconto di Buzzati, il ricovero e la degenza diventano condizioni esistenziali di un essere umano alle prese con una crisi civile e morale; le corsie silenziose, impregnate di disinfettanti e anestetici sono metafora di una società che trasforma l'individuo in corpo e nei suoi pezzi affetti da patologie. Lucini, paziente ed infermiere a un tempo, ci guida fra gli ambulatori e le barelle, con quella sottile ironia capace di smascherare e dissacrare senza falsi pudori. (*Luca Benassi*)

serie dei *transonetti*, sonetti dell'*amore transessuale*, capaci di coniugare il rigore e il linguaggio di un canzoniere petrarchesco con un'indomabile e liquida visione del contemporaneo («ad inseguirlo l'anima mia condanna / con rozzi mezzi, epistole ed email»), soprattutto con un ribaltamento dei generi e delle prospettive («uomo», «maschia», «donno»), per smontare dichiarate identità e rigide, preconcepite categorizzazioni. Scrive Marina Giovannelli nella postfazione: «guardare senza preconcetti dentro e fuori di sé, accogliere amorosamente l'impensato, mantenere la continuità del dialogo nella ricerca: questa sembra essere la via 'politica' che Loredana indica a chi voglia vivere (e scrivere) non nell'apparente congelata armonia dell'ovvio ma nella vibrante rappresentazione delle relazioni reali». Magazzeni cerca una parola vibrante, una parola capace di interrogare il dubbio, di entrare nella complessità dei generi e delle relazioni. (Luca Benassi)

Ugo MAGNANTI, *Il battito argentino*, con sette opere di Simone Nuccetelli, Alla pasticceria del pesce, Roma, 2011.

Ugo Magnanti è un poeta schivo e meticoloso (oltre che straordinario organizzatore culturale), che all'affanno della ricerca della visibilità editoriale ad ogni costo preferisce affidare la sua produzione a libri d'arte, pezzi unici di poesie-oggetto esposte in diverse mostre, edizioni fuori commercio, spesso di pochi testi. È il caso del suo ultimo *Il battito argentino*, sorta di poemetto pubblicato dalle curatissime edizioni Alla pasticceria del pesce, con sette disegni di Simone Nuccetelli. Il tema è quello della diversità e dell'incontro con l'altro («banalmente siamo / due esseri fra loro / assai discordi»), per mettere in luce la capacità dell'arte e della poesia di rompere schemi e convenzioni di una normalità che nella società contemporanea è interpretata come continua ricerca di successo e supremazia a scapito di chi ci è intorno: «ma la mia colpa / di me / non vuol manco la puzza / perché sono mezzo indegno e mezzo cispadano / o di Gòngola / o di non saccio che strapiombi // allora mi deride / se mi incrocia per la strada / o al campo / mentre bagno fronte e polsi / già sudato / prima che cominci / l'insensata partitella». La partita di pallone è allegoria della solitudine abissale della diversità, qui prevalentemente etnica, che si fa possibilità di incontro e contrapposizione a tempo, un agone nel quale la vittoria diventa metafora della sopravvivenza, nella fatica e nello sforzo per emergere come individui: «a chi mi chiede cosa guardo / dico / il toro bianco / quello scampato al macello // allora sembra quasi / che le sue ossa brucino / vicino alla mia bocca / come i rami / a cui d'estate si dà fuoco / quando siano essi resinosi e secchi». Altrove sono il fuoco, il bollore, il nastro rovente d'asfalto, i luoghi nei quali le diversità si incrociano e si scontrano. Questi versi, nei quali si percepisce un tono profetico e incandescente, esaltato dalla brevità e dall'assenza di punteggiatura, si intrecciano con i disegni di Simone Nuccetelli, un giovane affetto da sindrome di Down, dotato di una vena creativa non ordinaria, che si esprime in linee dal cui caotico intersecarsi emergono volti, sorrisi, ma anche feroci digrignarsi di denti, espressione di quella inconciliabilità dell'incontro, specchio dell'egoismo contemporaneo. (Luca Benassi)

Annalisa MANSTRETTA, *Il sole visto di lato*, postfazione di Franca Grisoni, Atieditore, Milano, 2012.

Quella rara sensibilità per il tema del paesaggio che si era affacciata già nella prima importante raccolta di Annalisa Manstretta, *La dolce manodopera* (Moretti & Vitali, 2006), trova ora conferma nella nuova, *Il sole visto di lato*. Ma più che un tema, occorre precisare, il paesaggio appare ora come una dimensione imprescindibile della memoria, uno scenario di cui non è possibile circoscrivere il valore. In quanto punto di partenza e di arrivo di una poesia che (osserva opportunamente Franca Grisoni nella postfazione) recupera pienamente la vista come un senso dell'«esistere», e trova nello sguardo, nella sua capacità di entrare negli spazi, sia in campagna o in città, e di perlustrarli, percorrerli, interiorizzarli, metterli in rapporto a una memoria personale o storica – il paesaggio, nella poesia della Manstretta, diventa il tramite di un dialogo inesauribile fra il soggetto e il mondo. E in tal senso *Il sole visto di lato* si distingue anche per una nascosta e matura complessità che si dipana nelle tre sezioni del libro: dalla prima, *Dentro le poche stanze*, che si offre con alcune essenziali “lezioni sullo spazio”, intorno a categorie (fondamentali per chi voglia apprendere l'arte dello ‘sguardo’) quali la luce, il colore, la distanza («La luce sul muro di casa, / sul cancello dell'orto, nel prato / è l'umano che c'è nello spazio siderale, / è un sole visto di lato»); alla seconda, *Tutti i campi dell'Oltrepò*, che apre con uno splendido esergo leonardesco («Discrivi i paesi con vento e con tramontare e levare di sole») un racconto lirico che trascorre in tre momenti – ora *en plein air*, ora in interni – fra descrizioni di scenari mattinali, brumosi, colline amichevoli e interni domestici; fino alla terza, che sembra allontanarsi in un'atmosfera più invernale (segnalo *Paesaggio invernale con animali* o *Radici*), verso tramonti slabbrati dal ricordo (*Dicembre, al tramonto*). Che cosa appare e scompare fra le strade che portano alle case, ai paesi, alle colline dell'Oltrepò, e quindi alle storie degli uomini, agli affetti e ai ricordi più cari, e precipitano negli interrogativi sul senso della nostra capacità di ‘abitare’ uno spazio, nei dubbi in cui evapora la nostra effettiva ‘presenza?’ si tratta, evidentemente, di una memoria del paesaggio che richiama lo spettatore al suo distratto andare, onde precipitare tutto nel suo sguardo abbracciandolo con il suo orizzonte («Vedi, ti corichi nell'erba / e l'orizzonte è tuo...»), incontrandolo e catturandolo per farsi raccontare («Su questo crinale corre spesso un vento orientale / e l'occhio si è abituato, riconosce / la curvatura delle foglie, la sfumatura dei prati...»). Dettagli, segnali, presagi narrano una vicenda già inscritta in una culla naturale di cui alto è il rischio non solo di perdere la memoria, ma anche di confondere le parole (di qui, nella terza sezione, il poemetto dal respiro bertolucciano *Primavera in Oltrepò*, fra i testi più intensi della raccolta), e di perdere il cammino, ove non si raggiunga finalmente la possibilità di fissare – anche ad alta quota (come in *Primi passi al buio*), sulle montagne dove il paesaggio appare un sogno bianco perduto come un trasalimento della luce – la possibilità di salvare quel che nasconde la notte: cose, corpi, e nuovi versi. (*Salvatore Ritrovato*)

Giovanni MAURIZI, *Attraverso la rete*, postfazione di Roberto Roversi, Manni, San Cesario di Lecce, 2012.

Occorre riconoscere che la mappa della poesia italiana riserva sempre delle sorprese in grado di mettere in discussione ogni canone definitivo, e quel che sembra a una prima

lettura appartato, lontano, un giorno potrebbe anche stupire. Di questo genere è *Attraverso la rete* di Giovanni Maurizi (già autore, presso lo stesso Manni, di *Canti essenziali*, 2006, prefata sempre da Roberto Roversi), raccolta articolata in quattro sezioni (*A caso*, *Apparizioni*, *Peponima Attraverso la rete* e *Strofette*), ma molto robusta (i componimenti sono oltre 90), i cui componimenti sono in varia misura allacciati fra loro intorno ad alcuni solidi motivi tematici, talora sovrapposti, lungo la traccia di quel sentimento dell'assenza (mai trattato in forma diaristica, tanto meno confessionale, osserva Alberto Bertoni in retrocopertina) che riporta in primo piano un *tu* che in più punti sembra riemergere da una intensa lettura montaliana (così in *Borea*, per esempio, o in *Negazione del giardino*, uno dei testi più intensi). Ma a contraddistinguere la raccolta è la cura attenta del verso che guarda, senza alcuna nostalgia, alla più alta tradizione del Novecento, sia per quanto riguarda la testura metrica dei versi (a cominciare dall'endecasillabo), sia per quel che concerne la riproposizione, ovunque sia possibile la contaminazione di un lessico, di per sé elegante e maturo, con nuove forme assordanti («anima giovinetta» e «free flow»). Maurizi lavora lungo il solco tracciato dalla grande generazione dei Luzi, Caproni e Sereni, in direzione di una musicalità più familiare, quasi rassicurante, grazie all'uso accorto della rima («La cupezza del bianco fissa / un negativo della città / emerge appena tra stecchi neri / un alberello trinato – e prova / la sostenibilità del creato», *Motivetto*). Ma sarebbe ingiusto considerare la peculiare abbondanza della raccolta di Maurizi come un 'limite', sospirandone una maggiore leggerezza. In verità, la leggerezza c'è, e si svolge appunto nel verso, nella tessitura delle strofe, nell'intreccio delle immagini, che attingono da antichi arazzi di una natura liminale, cittadina o di periferia (molti tigli, qualche «pioppo scheletrito», «platani spogli», magnolie, e «rari prati», colli e boschetti, con tutto il corredo ornitologico, a cominciare dai passerii e dai rondoni, senza dimenticare i dettagli più corruschi dei «fioriti licheni grigi e gialli» fra «coppi spezzati» e grondaie). Non sono pochi i testi che si vorrebbe segnalare, ma certamente un posto di riguardo tocca all'ultima sezione delle ventiquattro *Strofette* che chiudono il libro, nelle quali Maurizi tocca, con un'accorta partitura in distici, a volte con umiltà disarmante, le corde intime del suo lavoro: «La donna tira fuori dal sacchetto / un po' di briciole e le sparge intorno // tra le foglie e gli sterpi / prima di eclissarsi al margine del boschetto // Anch'io spargo un pane essenziale / che catturi la tua immagine vera – // prima di scomparire / al margine di una vita contraffatta e casuale». (*Salvatore Ritrovato*)

Max MAZZOLI, *Prima ch'io ti tocchi. 100 Sonetti e una Canzone*, Book Editore, Ferrara, 2012.

La raccolta poetica *Prima ch'io ti tocchi* è una cascata armonica di acque carsiche, che scendono nelle profondità, per risalire verso i mille colori della luce, mentre la realtà immaginata ed il sogno vissuto si miscelano in irreali attese. Il procedere letterario è suddiviso in quattro momenti ad indicare il percorso che il poeta propone al lettore per fargli gustare un itinerario scandito da una prima emozione *evocatoria*, dove la memoria impasta il canto della poesia con il silenzio dell'ascolto e contempla «i simboli di arcani non svelati». La mente elabora le immagini che si fondano «nell'ordine apparente delle cose»; le evocazioni, e con loro gli amanti, prendono fisicità e lasciano che le loro tracce indichino «frammenti d'esistenza», anche se il poeta ci dice: «... e so che il tuo ricordo non mi basta». Il percorso entra in una visione *erotica*: il verso si anima d'immagini fiammeggianti, in cui l'onirico si confonde con la semplicità fanciullesca fino a

sussurrare «sei prigioniera del mio desiderio [...] son prigioniero del tuo desiderio». La struttura metrica culla il lettore, provocando, non l'affanno della tensione, ma l'inusuale trepidazione. La passionalità dell'emozione rafforza l'accento lirico che, nel brillio del chiaroscuro, celebra un arcano rito sempre attuale, fino ad aprirsi all'umana debolezza, con paesaggi che affascinano la mente esploratrice delle architetture corporee degli amanti che vanno «alla deriva del nostro universo». Lampi rischiarano un eden di colori, che ricordano i labirinti dei giardini inglesi ottocenteschi. Il verso attua una trasformazione fino a percepire una conoscenza liberatoria. Le immagini sono *epifanie*: profili umani che appaiono, che inseguiamo per uscire dalle incontrollate emozioni e superare la solitudine. L'epifania è un filo di tenue speranza «preoccupata ed attenta [...] solerte a suggerirmi nuova vita» simile ad un nume domestico. Le iridescenze epifaniche scavalcano il cielo per dissolversi nell'incertezza della ragione, luogo dove si compie l'inganno che non spegne il desiderio: «ma tu non eri quella che vedevo // camminare disinvolta nell'alba [...] Pur sapendo della tua inconsistenza // lasciavo che il delirio mi cogliesse // per una tua effimera eternità». «Dolci segni» hanno guidato in questo percorso, che, dopo aver guardato la memoria e la realtà, non può che concludersi con un velo «per un beffardo inaspettato lutto» e rimarcare una riflessione dai toni smorzati; la spiritualità va oltre il confine conosciuto per «un ultimo lacerante commiato». Restano le ombre a rilevare l'assenza; le domande diventano inquisitorie: «Chi e come ci ha assegnato le parti?» e il dubbio spera, cerca, amore o misericordia? La voce del poeta lancia il suo grido: «Nulla sarà d'ostacolo d'intorno. // ... E che sarà del verde dei tuoi occhi? // Sarà la luce che illumina il giorno». Ho percorso l'antico splendore del sentimento che impasta la pena amorosa con il trascorrere del tempo, il ricordo della passione con il percorso dell'intimo, per tramontare, con luce delicata, nella finitezza umana fino al canto finale che ricongiunge il tutto: il vissuto e l'immaginato. Il lettore può scegliere: il percorso fiammeggiante della mente, che incendia il ricordo e l'immaginato o il riflessivo andare del sentimento che ravviva ciò che ha scaldato. (Edmondo Busani)

Giulio MARCHETTI, *La notte oscura*, puntoacapo Editrice, Novi Ligure, 2012.

«*La notte oscura* si colloca in uno spazio restrostante il giorno dove le cose non appaiono nella loro evidenza e limpidamente ma vanno ancora indagate nelle ragioni segrete», (così Mattia Leombruno nella presentazione). E così Giulio Marchetti: «bisogna osservare come tutto finisce / all'interno di quella splendente oscurità / e sapere che, nel silenzio, / ognuno vuole essere ascoltato». Questa *notte oscura*, è, quindi, condizione dell'essere a «stare di lato / con le scarpe dure di fango / e i capelli pieni di cielo / a catturare qualche nota / di stonata verità». Si veda, dunque, come il problema riguardi un'esistenza che non sa, o che rinunci, per propria volontà, all'afflato, tutto moderno, o forse esistenziale, del viaggio oltre le colonne d'Ercole, sapendo il rischio della sconfitta. La poesia, allora, il cui unico scopo è quello di mostrarsi in una forma bastante a se stessa, leggibile totalmente nelle sue motivazioni di senso e di bellezza, non può fare a meno che guardare ai fratelli, ai maestri di *sconoscenza*, dichiarando senza niente volere o volere insegnare. Troviamo, questo maestro, nell'incontro col cielo, un cielo dove «le stelle brillano come tante / piccole morti». Si capisce allora, come il compito di queste poesie sia l'abbassamento dello splendore della parola, lasciata a vivere, piuttosto, in

quella piccola vita che percepisce i mutamenti infinitesimali degli elementi, sempre più sottratti al loro senso dallo spavaldo incedere di una vita roboante: «Dovrei uscire da me per credere ai giorni. / Il mio sangue scintilla senza farsi vedere. / La luce illumina a stento le cose». Ricominciare daccapo, sembra dirci Giulio Marchetti, partire da una parola come istinto, strumento per smuovere la terra, captare le foglie d'autunno che sono in noi, «la sintassi [che] affila il silenzio un attimo prima / dell'ultima parola». Questa specie di *refrain* riferito a un concetto di *naturalismo*, ritorna tutte le volte che la parola è costretta a riflettere sul senso del suo essere e agire, in contrapposizione alle città tentacolari, dove la complessità finisce per essere *sensazione*, mentre qui, mi sembra, il problema riguarda la riappropriazione semantica, quindi significativamente progettuale, del «la ciclicità delle parole [che] si iscrive in quella del suono». Chi sa attendere, insomma, un po' distante, è in grado di prevedere la catastrofe, qualcosa che sarà dicibile, non sappiamo quando, ma che avrà la forma di un'apocalisse inconsapevole, non fatta di sogni che si annunciano come visioni, ma come sfida per un'attesa aperta a tutte le eventualità. Se la poesia si denuda, quindi, come questa di Marchetti, è un bene, la scommessa di un nuovo inizio. (*Sebastiano Aglieco*)

Loris Maria MARCHETTI, *Il laccio, il nodo, lo strale*, Achille e la tartaruga, Torino, 2012.

Con parca misura, ma anche con calcolata regolarità, Loris Maria Marchetti inanella da tre decenni raccolte di poesia estremamente misurate, come piccoli tasselli di un *opus* che ci sembra indifferibile. Quella del poeta torinese è infatti una poesia fortemente individuata quanto a temi e stile: l'amata Francia, la vita quotidiana nella sua minuta aneddotica, la dispersione del significato del vivere ma anche la necessità di aggrapparsi ai lacerti memoriali, al duro filamento d'elegia, alla piccola epifania laica; il verso libero, mai ricercatamente musicale ma sempre sorvegliatissimo quanto a ritmo e scelte di registro, è dominato da quella velata ironia che può essere, a ben guardare, uno dei tratti distintivi della poesia piemontese e segnalatamente torinese. *Il laccio, il nodo, lo strale* (soprattutto nella prima sezione *Fotocronaca di un amore*) è in fondo, al di là dell'elegia d'amore, una riflessione sul proprio passato (pur tenendo conto della fallacia autobiografica), sul modo in cui la vita procede a volte – o quasi sempre – in maniera imprevedibile, caotica, insensata. Così, una storia d'amore sepolta nel tempo, iniziata per caso e quasi per caso finita, potrebbe ricominciare «Ma era bruciata l'ora – sapevamo – / concessa per attuarlo in questa vita». Resta il rimpianto, o forse la misera consolazione di ciò che comunque è stato. Più occasionali (ma egualmente tipiche del poeta torinese) le poesie della sezione *Amore, ancora*, mentre la terza e ultima (*Spreco d'amore*) rispecchia tematicamente la prima: «ma colei che finalmente arresa / e infiammata di consimile ardore / io strinsi fra le braccia quasi incredulo / non seppi accompagnare nell'eterno». In questi versi è facile reperire il più tipico Marchetti: il calcolato e misurato erotismo, la vena ironica così evidente nella scelta dell'aggettivo “dissimile”, la vena di ancora ironico melodramma nell'abbraccio degli amanti, l'inversione sintattica con sublimazione finale. Marchetti si rivela sempre più una voce forte e originale, una delle non molte che sappiano fare poesia vera dalla più nuda quotidianità, fondendo esperienza di vita, riflessione e nitore intellettuale. (*Mauro Ferrari*)

Beppe MARIANO, *Il seme di un pensiero. Poesie 1964-2012*, Aragno, Torino, 2012.

La dimensione metaforica della montagna assume nella poesia di Beppe Mariano un ruolo di archetipo del profondo che dilaga diffusamente nella sua opera, oltre ai testi specificamente dedicati a questo soggetto. Difatti l'autore lo intende come simbolo dell'incedere complesso nella condizione umana. Persino il passo immobile e in apparente discesa verso quel sottosuolo dell'umano descritto nella sezione carceraria, libera in realtà un passo lento di salita verso una consapevolezza dolente del vivere, una resistenza nello spazio libero della contemplazione noetica, che costituiscono una crescita e una mutazione ascensionale. La montagna come metamorfosi e tensione all'alto attraversano in forme diverse l'intera opera di Mariano nella cifra di un salire (verbo che ricorre spesso nei suoi versi) come cammino nell'Oltre, quando non ossimoricamente rovesciato nell'abisso speculare alla vetta ouranica del mondo ctonio o in un vuoto metafisico. Tutto sembra salire in questa poesia, gli uomini e gli animali, il pensiero che si muove guadagnando lentamente un terreno interiore impervio, le esperienze umane stratificate che fanno della vita stessa di Mariano una grande salita di cui gli amati ciclisti sono un esempio anche visivo e quasi sinestetico. Si tratta quindi di un paradigma esperienziale e cognitivo tale da strutturare comunque la sua ascesa nel tempo e nel tempio della parola. Il "passo della salita" contiene la sacralità dell'accesso al luogo oltre i luoghi, colorato di miti arcaici e leggende di sapore trobadorico cui Mariano conferisce dignità di letteratura, consegnando la voce della oralità tramandata ad una scrittura nitida e fascinosa al contempo. I suoi versi evocano nel nostro ascolto una religione della montagna espressa in un canto lento che assurge a vero rito poetico e mistico. La passione del *Pothos* che caratterizza la sua poesia dell'inafferrabile trova qui la congiunzione tra la pienezza ardente della pietra e il suo sfuggire misterioso in altezza ai passi del poeta che l'insegue, per giungere a celebrare la sua congiunzione tra cielo e terra nell'altare della vetta. Ma Mariano dispone di una guida segreta, la parola che salva dove la voce poetica ha spesso accenti di felice mimesi con la carne di roccia del Dio Monviso che in sé include anche la Dea dei culti ancestrali e diventa emblema di una sacrale interezza. E la salita assume i colori del paesaggio in cui si muove, prende i cristalli perlacei riflessi dal sole sulle pietre e ci inonda di un chiarore arcano che rende atto iniziatico l'avventura di questa "poesia dell'alto", catarsi da ogni possibile "assedio". Il paradiso delle vette, consacrato dal mito e dalla letteratura, si concede agli adepti e il miracolo di questo *Pothos* proiettato all'infinito fa del montanaro e del poeta che lo incarna un sacerdote – l'Orfeo montanaro, come lo definisce il poeta – che attinge così all'energia creatrice che abita le cime dei monti e le caverne, primi arcaici templi dell'uomo. La poesia di Mariano, che, come la vera poesia, è ricerca della verità, attinge alla vetta come luogo della Verità, che ha sempre dominato l'uomo primitivo per poi trasferirsi nell'altro spazio di ricerca che è la caverna, oscura e disvelatrice, secondo quanto Mariano stesso ci indica come territorio consono ad Hermes. Destino del poeta e di Beppe Mariano di farci incamminare con lui in quello spazio in cui il Nume della poesia ci conduce, dove la montagna lega cielo e terra, nei territori del fiabesco originario in cui la ballata *Mória* si aggira. Ritroviamo infatti nel volo fantastico della vacca omonima l'archetipo di un altrettanto impossibile viaggio alato, rintracciabile per esempio nella tradizione indù secondo cui le montagne un tempo volavano e Indra le scagliò sulla terra fissandole con il fulmine. (Che dietro questo fatato mammifero si celi l'ombra di una selvatica Dea montana, complice anche la sacralità della vacca nella religione indiana, o il topos della Follia creaturalizzata conte-

nuto anche nell'ascendenza greca del nome?) Sulla pietra l'uomo si è trovato a incidere arte e linguaggio e per noi Mariano ha levigato la parola nelle pareti del suo Monviso "aguzzo" e in quelle della poesia, ascesa ed asceti per dura prova dentro una fedeltà esistenziale alla montaliana "decenza del vivere". Rileviamo infine la vitalità ossimorica dei suoi versi, figura non retorica ma gnoseologica e che, forse, nella "montagna marosa" trova uno dei suoi più alti emblemi, linfa di un pensiero poetante schivo e generoso: l'opera diventa testimone del tempo fino al sacrificio ma, al contempo, simbolo alto di salvezza nella autenticità di una parola poetica libera e anti convenzionale. (Gabriella Cinti)

Francesco MAROTTA, *Esilio di voce*, Smasher, Barcellona Pozzo di Gotto, 2011.

Per le Edizioni Smasher nella collana *Ulteriora mirari* – sezione *Monografie* diretta da Enzo Campi, è stata pubblicata la raccolta *Esilio di voce* di Francesco Marotta a tre anni di distanza dall'ultima raccolta *Impronte sull'acqua* uscita per Le Voci della Luna. In *Esilio di voce* Marotta si conferma poeta attento alla parola, come nota Marco Ercolani nella sua puntuale e precisa introduzione: «Marotta è sempre, e in questa raccolta forse con maggiore intensità, poeta di un vortice immobile del linguaggio: i suoi versi sono specchi ustori che traducono la tensione incandescente della parola, all'occhio e all'orecchio del lettore, in una sola poesia rifratta in tanti riflessi, che corrispondono ai versi e alle pagine del libro». La raccolta è divisa in tre sezioni: *Imago*, *Speculum* e *Vulnus*; c'è una profonda attenzione alla parola e come nota sempre Ercolani vi è un senso di creazione e distruzione in versi come: «[...] un abisso / d'aria e correnti / che l'arte della pietra modella / per l'oblio materno dell'alba». Poesia complessa, ermetica, ricca di anacoluti, metafore, analogie con versi privi di punteggiatura che paiono un *continuum* tra una poesia ed un'altra, come un unico pensiero che si scandisce in versi. Poesia a tratti surreale con un linguaggio potente, ma mai esercizio letterario o puro virtuosismo, dove ogni singola parola, ogni verso, sono ben ponderati tanto da lasciare il lettore di stucco, colpito da un qualche cosa che va oltre. Ercolani nota le assonanze con lo scrittore polacco Bruno Schulz («ha qualcosa in comune con il tripudio fastoso e malinconico delle descrizioni lirico-narrative di un grande "poeta in prosa"»), molto amato da Marotta e autore di due libri decisivi per la letteratura contemporanea, *Le botteghe color cannella* e *Il sanatorio all'insegna della clessidra*. Nella prima sezione (*Imago*) ricorrono spesso immagini e metafore legate alla morte, ai morti, al crepuscolo, come se il poeta notasse (da qui forse il titolo della sezione) un senso di disfacimento che ripercorre anche le altre sezioni, in particolare la seconda (*Speculum*): «[...] e poi acqua che fascia il viso / dei morti [...]». Aria, acqua, terra e fuoco, elementi vitali che ritornano nella poesia di Marotta ed anche in questo libro che si conclude con un *Vulnus* (ferita) che attraverso le sue parole, i suoi versi lacera la nostra epoca: «[...] la lesione del ventre / la cicatrice sepolta nel bianco / del foglio lo smorire dell'orma / l'inganno senza memoria della riva». Ci troviamo davanti a una raccolta molto importante non solo nel percorso poetico di Marotta, ma anche per la poesia italiana di questi anni troppo spesso abituata a poeti e raccolte omologate che seguono mode del momento o presunti maestri. Nella poesia di Marotta si evince una straordinaria libertà per la poesia che sicuramente non ci lascia indifferenti dopo averla letta. (Luca Ariano)

Carlangelo MAURO, *Il giardino e i passi*, Archinto, Milano, 2012.

Carlangelo Mauro, che vive nell'entroterra napoletano, ha pubblicato le raccolte di poesia *In Margine* (1997), *Antidoto* (2000) e la plaquette *Alla madre* (2003). *Il giardino e i passi*, edito in una collana diretta da Umberto Piersanti, presenta una significativa prefazione di Maurizio Cucchi. Il testo, ben strutturato progettualmente, è suddiviso nelle seguenti sezioni: *I Poetica*; *II Le parole*; *III Uno e tre*; *IV Il giardino*; *V Ritrovamenti*; *VI Fiati e ombre*. Le composizioni della raccolta sono spesso senza titolo, elemento che ne accentua il senso di mistero ed evocatività, e caratterizzate da una certa orizzontalità tematica coniugata alla brevità. La forma espressa in questo maturo libro di Mauro raggiunge, rispetto alle precedenti prove già felici del nostro, il suo compimento, divenendo ancora più equilibrata ed icastica nella sua asciuttezza. Tutte le poesie iniziano con la lettera minuscola e questo fattore dà ad ogni segmento un senso di continuità e di sospensione; l'assenza quasi totale di punteggiatura coopera alla costruzione di una lunga ed ininterrotta sequenza, organizzata in un fluire vicino all'oralità di quel mondo arcaico che viene spesso evocato, non senza una nota di sapiente ed amara ironia nel contrasto con il presente, con i «roghi perfidi» di rifiuti tossici della *Campania infelix*, «liquefatta storia nello stesso attimo». Tra gli altri temi della raccolta, nella sezione iniziale *Poetica*, che ha un carattere programmatico, il poeta affronta con intelligenza il tema affascinante della presenza / assenza della poesia nel mondo contemporaneo. Nella composizione iniziale, *C'è qualcosa che rimane*, si avverte il retaggio del passato, anche poetico, dell'autore stesso e nel contempo il senso della precarietà e insufficienza più generale della poesia in un presente nel quale tutto tende a rinnovarsi, a decadere. Ciò che sembra rimanere è invece quel continuo confronto di vivi e di morti nella quotidianità di gesti e parole concrete, utili: «quelle che non so ripetere / che valgono una vita / senza essere mai scritte». Prende vita nel testo del Mauro un tipo di comunità che, come dice Cucchi nella sua prefazione, «fa pensare a quella civiltà dei vivi e dei morti di cui parlava e teorizzava, tanto opportunamente, Giovanni Raboni». Nella sezione *Le parole* troviamo il tema dominante della raccolta, quello degli antenati del poeta; nell'oscuro mistero del proseguire delle generazioni si colloca lo sforzo della scrittura come esercizio di conoscenza. Ma le poesie leggerissime sembrano consumarsi, giungere alla fine, nella civiltà del «capogiro delle luci», al silenzio: «ora sto qui / ad imbrattar fogli: / il lume si è spento / e anche lo stoppino / e le anime dei morti / riposano in pace». (Raffaele Piazzola)

Massimo MORASSO, *La caccia spirituale*, Jaca Book, Milano, 2012.

A due anni di distanza da *Viatico* (Marietti), Massimo Morasso pubblica un altro tassello del proprio *corpus* letterario, rendendo sempre più chiara non soltanto la coerenza di questo insieme (rimasto per più anni inedito e conosciuto solo in parte, tramite pubblicazioni anche di non facile reperibilità) ma pure le forze propulsive e le tensioni interne al suo lavoro, che hanno ormai definito una poetica di grande sostanza letteraria e originalità. Morasso è uno di quei rari poeti che amano, più che il confronto con la propria contemporaneità (troppo spesso popolata di voci effimere) quello con la Storia, con i Classici – e forse per nessuno più che lui vale il verso di Spender «Penso continuamente a quelli che furono davvero grandi.» *La caccia spirituale* è una raccolta tripartita nel segno della tensione fra fisico e spirituale, già annunciato nell'ossimoro del

titolo: è la prima sezione a dare la chiave di lettura del libro, con un passo poematico che denuncia subito le grandi ascendenze di questa poesia: il Rilke delle *Duinesi* e Yeats innanzi tutto; ma non passa inosservato, ci pare, un ulteriore debito, che affiora laddove il parlato enunciativo si fa strada in ampie volute sintattiche, con la potenza di una dizione sicura e in apparenza lontanissima dalla vena mistica che il libro annuncia a chiare lettere. L'Eliot dei *Four Quartets*, il poeta lacerato fra una fede certamente più ortodossa del genovese e una contemporaneità per lui inaccettabile, e che tuttavia serbava i segni del divino anche nella sofferenza e nel dolore personale e storico. Quello che si apre nella sezione *Genesis*, appunto, è un nuovo fronte tematico in Morasso, l'approdo a quella che definirà nelle note come la posizione dell'Anarca, colui che non appartiene a questo mondo, cui è indifferente, e tuttavia sa ritagliarsi un suo interstizio operativo. Il mistero del mondo («le cose / dondolano in me incomprensibilmente»), l'esigenza di definirlo tramite una propria poesia alta e severa («il nostro è un compito che impone castità») aprono appunto a una seconda sezione purgatoriale (*Esplorazione*) meno poematica, più “occasionale” e persino aneddotica e volutamente minimalista, che però rappresenta una reazione (etica prima ancora che letteraria) di corrispondenza agli accadimenti del mondo, un vivere il proprio tempo respirando però un Altrove sempre presente in filigrana; in questo attraversamento fungono da guida figure come la mistica Caterina da Genova, che presta la propria voce e il proprio punto di vista come, nel passato, Vivien Leigh. È in questi versi che il passato e il presente convergono in quell'idea di *timelessness* che è uno dei cardini dell'ultimo Eliot (che, come Morasso, presenta comunque influenze vediche), forse più paragonabili in *The Dry Salvages*. L'ultima sezione, *Nel corpo della notte*, non è tanto una (impossibile) ricomposizione delle antinomie, quanto la pacificata ma problematica presa di coscienza di una estraneità: ecco, forse, più che un Altrove fin troppo misticheggiante (approdo davvero estremo per quanto sappiamo della poesia morassiana), ciò che viene propugnata è una alterità, una estraneità insopprimibile nei confronti della Cronaca, dell'esperienza dimidiata e frammentaria del mondo, in nome di una globalità dell'Essere che non può diventare ortodossia e forse neppure fede cieca, e che quindi è condannata alla ricerca al lume della ragione. (Mauro Ferrari)

Riccardo OLIVIERI, *Difesa dei sensibili*, Passigli, Firenze, 2012.

Se c'è una maniera di fraintendere il senso della più recente, grande raccolta del torinese Riccardo Olivieri – e quindi di non comprenderne insieme la novità e l'importanza – sta nel non cogliere i legami tra l'assunto centrale, o diciamo il tema principale del libro, e le modalità espressive, le scelte microtematiche effettuate dal poeta, l'imagery e la galleria di figure e paesaggi che innerva la raccolta. Coglie perfettamente il bersaglio Davide Rondoni laddove puntualizza come le scene di vita familiare (che enucleano una linea di discendenza dai padri ai figli attraverso lui) non delineano un “nido” ideale; nell'acuta postfazione, Morasso accosta poi il “perdere con gloria” che risuona per tutto il libro al «Resistere oggi è tutto» di Rilke. Crediamo che Olivieri costruisca ed evochi un'idea (una necessità) di continuità familiare che non solo sia e dia riparo dall'ansia dell'epoca, ma che *giustifichi* il compito del poeta come il custode (non il cantore) di un'idea di umanità minacciata da crudeltà e barbarie. La consapevolezza di trovarsi al centro di una ricca e viva rete di relazioni umane (sociali, comunitarie e soprattutto familiari, ma anche

culturali e letterarie) diventa quindi cruciale per determinare un impegno da parte del poeta, che è etico almeno quanto strettamente artistico: il tenere in vita il ricordo dei genitori (alla madre è dedicata la splendida sezione IV, *Roberta Copello*) corrisponde all'impegno verso i figli («quello che dovevo fare / l'ho fatto») nel segno di quella “dignità” che è insita nell'idea stessa di paternità: è di qui che discende, pur nella dura e sereniana condanna del proprio tempo, la gioia di *appartenere* comunque alla vita, un *continuum* che garantisce (in una certa fragile misura, almeno) la permanenza, l'esile vittoria contro la morte si veda l'intensa *Il tuo fantasma*). In questo senso Olivieri non è “moderato”, non centellina le passioni e non reprime la «rabbia nel corpo»; o, anche, può affermare «vi amo mentre stringo i pugni» e cercare di descrivere la gioia sempre concreta del ricevere il saluto mattutino dal figlio. È una poesia di estrema attenzione all'esserci, al situarsi anche in un luogo, che sia la Valchiusella della sezione III o la Torino della V; luoghi però che si innervano subito di figure umane in cui riconoscersi, da cui prendere caratteri di più piena umanità. La poesia di Olivieri è arte concretissima, quindi mai consolatoria o sentimentale: c'è piuttosto una precisione architettonica nella costruzione di questo libro, nella coesione delle immagini (sempre colte in movimento e mai meramente decorative), nell'orchestrazione delle variazioni tematiche, nonostante un tono caratteristicamente in minore, di parlato sommesso e riflessivo che richiama Sereni, attento ai dettagli della vita e cioè ai gesti che rendono concrete le passioni, piuttosto che minimalista o aneddotico; è una poesia che sa per questo rendere con estrema precisione il senso di *pietas* verso le cose che ci fanno (sempre e con difficoltà) umani. (Mauro Ferrari)

Natalia PACI, *Pronta in bilico*, nota di Renata Morresi, bandella di copertina di D. Nota e L. Soggi, illustrazioni di C. M. Ferrara, Sigismundus, Ascoli Piceno, 2012.

«Guardavo incuriosita / lo svolgersi della mia vita. // Guardavo dall'interno / come si vede da casa / che fuori c'è l'inverno. // Guardavo in attesa / di qualche sorpresa. // Insoddisfatta contavo le ore / senza capire / che ero io l'autore» (*Carpe diem*): sono versi apparentemente limpidi e svagati con cui l'autrice scopre «con malizioso candore da Lolita del verso, le relazioni quasi sensuali che le parole intrattengono tra di loro» (Soggi). Dopo lunga gestazione, anticipata da varie uscite su riviste, litblog e antologie, esce la prima raccolta dell'autrice, da anni presente in ambito culturale quale presidente dell'associazione Nie Wiem e, dal 2003, tra gli organizzatori del Festival Poesia “La punta della lingua”. *Pronta in bilico* è ora il suo pacchetto di versi, il biglietto da visita, versi-emblema che potrebbero essere spesi e valere per una condizione comune a molti, o, affidandoci alle parole della prefatrice: «cantiamo piuttosto le poesie candide di Natalia Paci, militante sui pattini a rotelle, col loro iper-rimare che inchioda all'evidenza di quant'è ‘semplice’ il nostro tempo di diritti rovesciati e anestesie politiche». L'apparente (ma quanto a lungo ha limato, rimato, corretto e tagliato) stile semplice di Natalia Paci, si richiama idealmente ad un referente letterario preciso, diremmo pure contiguo: non fosse altro per una data in comune, il 1974, anno di nascita della nostra esordiente, nonché anno d'esordio di Patrizia Cavalli con *Le mie poesie non cambieranno il mondo*. L'atteggiamento sobrio con cui affrontano le cose (una evidente rinuncia ai grandi temi collettivi per Cavalli; mentre in Paci un profilo basso, o una buona dose di *understatement* nello sceverare le questioni urgenti) e l'andamento

dinoccolato, la rima e la recursività sonora lieve e pop, sono tratto distintivo di entrambe. Per ora l'analogia si ferma qui, dal momento che la differenza sostanziale di prospettiva allontana a grandi passi le due voci: un io-monade, un ego autarchico e introflesso di Cavalli; un io post-lirico, dimesso e aperto all'esercizio di sguardo sul mondo circostante di Paci. Come pure l'ironia: aspra, tra invettiva e sarcasmo nella prima; mentre venata di affettività indulgente e autoironica nella seconda. *Pronta in bilico*, marca, già dal titolo, contrastivo e in parte ossimorico, una disposizione: una prontezza, diremmo, che implica uno stato di attenzione e di attesa, una adrenalinica fase antecedente un lancio (una implicita confidenza o allocuzione con il lettore: pronta ad una sortita, all'uscita del libro, per essere letta e giudicata, pronta per una fase di vita lavorativa, in attesa di una realizzazione) e 'in bilico', seconda parte del sintagma: ovvero, sulle corde (per l'attesa e per il salto), sulle spine della significazione e sulla griglia lavorativa (con tutte le sue implicazioni, dalla insicurezza al precariato), o su una sorta di binario del verso, sulle sonorità ritornanti e le rime in fuga. Il libro si compone di 4 sezioni: la prima affronta tematiche legate al Diritto del lavoro, ogni testo è introdotto da un articolo di legge (l'autrice è avvocato), e mette a nudo le contraddizioni (tra abusi, vessazioni, diritti negati) del mondo lavorativo: «Sono un disoccupato proattivo / disponibile al reimpiego / da quando ho perso il posto / sono stato socialmente utilizzato / collocato in varie posizioni / per tutte le mansioni / [...] Sono un disoccupato disossato: / felice di fluttuare nel mercato»; la seconda, affronta funambolismi quotidiani, tragicomiche acrobazie, autoironiche tecniche di vita domestica; la terza, affronta giocosamente la vita affettiva e variamente ironizza sulla (sexy) vita di coppia; infine la quarta, una suite di haiku, in cui svetta per efficacia di sintesi, mostrando le sue serissime carte, le sue motivate dita di poeta giocosa, garbata, intelligente e paradossale: «Viaggio in treno / anche se parto certa / torno diversa». Così, scrivendo di tic, di mali e manie, questa voce particolare ci aiuta a leggere (a sopportare) i fatti della vita, con tutta l'astuzia e la dolcezza della sua ironia. (*Manuel Cohen*)

Giulia PERRONI, *La scommessa dell'infinito. Poesie 1986-2009*, Passigli, Firenze, 2012.

Sotto l'attenta curatela di Plinio Perilli, che firma il saggio introduttivo, il volume raccoglie l'intera produzione di Giulia Perroni (con l'esclusione del lungo poema *Tre vulcani e la neve*, uscito negli stessi mesi per i tipi dell'editore Manni), dall'esordio del 1986, con *La libertà negata*, salutato da Attilio Bertolucci che subito ne colse l'ansia religiosa, fino a *Lo scoiattolo e l'ermellino*, del 2009. Il libro, impreziosito da un'estesa antologia della critica, ma manchevole di una bibliografia, rende disponibile al pubblico, in maniera complessiva ed unitaria, un percorso di ricerca fra i più peculiari del panorama contemporaneo, del quale si sono occupati, oltre al citato Bertolucci, autori del calibro di Paolo Lagazzi, Dante Maffia, Giorgio Linguaglossa, Margherita Guidacci, Maria Luisa Spaziani, Donato Di Stasi. Il lavoro è notevole, soprattutto perché rende conto di quella tendenza di Perroni a strutturare i propri libri in forma di poema, dividendo i testi come fossero strofe di un discorso che segue il filo della coscienza, un flusso ininterrotto del pensiero creativo, che si espande e si dilata da un libro all'altro, in un'opera poetica ricca e frastagliata, nella quale fisica e metafisica tendono a una possibile ricongiunzione. Per questa scrittura si è parlato di autobiografismo, ma bisogna intenderlo come il tentativo

di cogliere le occasioni della vita, per abbeverarsi alla linfa di uno spirito e di un corpo inquieti, alla ricerca del canto, della forma dell'istinto e della visione: «sbrana il mio cuore / ho un cerchio di smeraldi / sulla cintura tremula e appressata / al grido interno della mia visione. / E un grande senso della vita piena. / Della sensualità che mi accompagna / odo il vessillo nella forma inquieta dei rami della notte.» In questa scrittura, ricca di echi dei classici e poeti di culture lontane (Perroni è stata la prima a tradurre e presentare in Italia il giapponese Kikuo Takano) si intrecciano le istanze civili per i diritti delle donne (si leggano i testi dedicati alle poetesse arabe de *Lo scoiattolo e l'ermellino*), con quelle più profonde di una religiosità e una teologia che scalzino la visione (oscurantista) di un Dio solo padre, relegante il materno a figure minori della vicenda biblica. Perroni dialoga con lo Spirito, con i principi di un femminile e un maschile nell'agire di Dio nella Storia, si interroga sulla natura del materno, della creazione, della scintilla del mistero divino che genera la vita nel grembo: «che io sia per te fuoco e neve e schiocco / nei bei sandali ornati di decoro / profumo nel ludibrio del dolore / terra muta e ascendente. / Vergine aperta nell'osceno giuoco / di nervo in nervo a ciò che più contende / l'eresia bianca del vivace dono/ dritto e languente in ciò che più l'accende». Questa poesia, nella quale trovano posto la solarità e la natura della terra di Sicilia (Perroni è originaria di Milazzo) di una linea mediterranea che serpeggia per l'intera opera poetica, si avvale di un'architettura sinfonica ed una parola intensa e solenne, capace di incandescenze a metà strada fra i Salmi e l'oscurità di versi sapienziali ed esoterici. È questa una poesia che cerca la storia fuori dalla Storia, il tempo fuori dal Tempo, con coraggio e poetica determinazione, per regalarci un «bagliore incauto di infinito». (*Luca Benassi*)

Rossano PESTARINO, *Lune di Honan*, Manni, Lecce, 2012.

Rossano Pestarino giunge a un maturo esordio con una raccolta densa e originale, inscrivibile in una certa linea orfica, di poesia opaca e a tratti oscura da cui però si distacca per un uso parco della metafora; può essere proprio questo il tratto che la contraddistingue e che apre a sviluppi futuri che si annunciano come estremamente promettenti. *Lune di Honan* mostra una vena solida, colta e raffinata (d'altronde, è ricercatore all'Università di Pavia), nel ritrarre un mondo statico, congelato in attimi di fissità mentale e sofferta pensosità; ma è anche una raccolta garbatamente ironica (dunque, auto-ironica), ricca di spunti arguti e concreti, e mostra quindi una rimarchevole ricchezza di visione. Si tratta di una visione che sorge dalla constatazione, bene evidenziata nel bellissimo testo iniziale (quasi un omaggio ai granchi di Federico Italiano) che culmina nella laconica chiusa «le nuove generazioni presto / passeranno come un fiume di sangue immemore / già condannate al medesimo scempio vitale.» Consapevolezza ontologica, certamente, ma che lascia intravedere nel poeta piedi saldamente ancorati al reale, o meglio alla realtà contemporanea – difficile non leggere, qui e in tanti altri *tableaux* di vita cittadina, accenni a una contemporaneità congelata e senza sbocchi. Così, «i magri polli a balzi brevi / arrancano senz'ali» (*Periferia*) e nella pagina a fronte «supponiamo / tutti d'essere morti». È un universo di assenza, trasparenze, mancanze, perdite (splendida la poesia sul padre), in cui la realtà dà per indizi ambigui e incomprensibili, con piccoli gesti e presenze insensate: «Viene un'ansia / di confrontare orologi, / bere ancora un po' e rialzarsi», come se la festa della

vita a cui siamo invitati non ci riguardasse, e ne fossimo solo testimoni casuali. «Scende l'anima mia tacita e bruna»: l'endecasillabo pregiatissimo, di matrice squisitamente romantica, ci dice dell'atteggiamento della persona che attraversa la raccolta, un Io che sopravvive come Es come viene ribadito dall'ipercolto calco ungarettiano «da morte sprecata vivendo», in cui non è casuale intravedere una distanza di parodizzazione: se per Ungaretti era la morte (degli altri) a far maturare il senso di colpa di chi rimaneva, in Pestarino la morte (personale) acquista valenza quasi positiva di fronte a una vita inautentica condotta comunque all'entropia. Esiste tuttavia un momento di riscatto, edenico, o almeno di fuga: la seconda sezione, Leibquartett), decisamente più lieve e persino rapsodica nel tono, è quella che dà il titolo al volume; una sorte di quiete atarassica la permea, come se la tragedia fosse per compiersi o si fosse già compiuta: difficile, nell'un caso e nell'altro, non vedere nel poeta esiliato un reduce: «Vivo ogni alba, di nuovo / con le tracce recenti»). Ci sembra, assodata la coerenza interna dell'opera, che le possibilità di sviluppo più interessante in Pestarino siano gli scatti di concretezza, i tratti persino iperrealistici de *La morte di un bambino* o *Letterina a Marte più vicino*. (Mauro Ferrari)

LUISA PIANZOLA, *Il ragazzo donna*, La Vita Felice, Milano, 2012.

La scrittura di Luisa PIANZOLA è un interessante esperimento di scrittura in bilico fra poesia e prosa, fra registri e voci diverse. Nell'ultimo libro, *Il ragazzo donna*, la polifonia si fa ancora più evidente: l'autrice, in un dialogo con il proprio tempo che parte dall'ideale passaggio fra non-essere e venire al mondo attraverso la nascita, ricorre alla dialettica immediata fra corsivo e stampato. Certezza taciuta ma onnipresente è l'esistenza oggettiva del tempo. Da qui l'esordio e l'insistenza sul tema del concepimento, l'atto di recepire nella carne il flusso di un divenire più vasto. Da qui anche la presenza in filigrana della Storia, che già al momento del suo accadere cessa d'essere pura cronaca per diventare un perpetuo macinare dell'immaginario collettivo. Il libro si apre nell'orizzonte della nascita e si chiude con la sezione *Mai più nella Storia*: l'esecuzione dell'anarchico omicida Caserio, l'ombra del terrorismo; poi le partenze, gli arrivi, la sopravvivenza degli esseri umili e caparbi, quasi a ricordare la tenacia della ginestra leopardiana: « [...] i turisti premono a ponente [...] Come faremo a partire, lo chiedo a te, ragnetto sgambettante e fiducioso che questa mattina è risorto dallo scolo mostrando una vitalità invidiabile». Non può mai darsi tempo senza spazio, ed ecco i Luoghi: la sezione *Stradario* non è banale topografia, è ricordo di un'atmosfera, di un evento, di una domanda. Incarnazione reale della memoria, lotta – forse – contro l'angoscia del vuoto e dell'assenza. La geografia scritturale di Luisa PIANZOLA delinea un Occidente assai diverso dalla retorica del miracolo economico: un equilibrio apparente, fatto di squilibri e di drammi. Non è la neutralità omologante del postmoderno industriale: è una “terra che perdona”, eppure madre di tragiche ribellioni come quella del pentito Peci; una via Emilia che è quasi una “terza Italia”, ben oltre le fredde intenzioni della geopolitica. L'iperrealismo caustico dell'autrice si precisa ulteriormente nella sezione *Paesaggi inumani*, mentre la sua poetica si palesa nella successiva *Parole di una certa utilità*, dove si legge testualmente: «Descriviamo un oggetto. Anzi siamo lui. Ce ne facciamo carico». Una poetica che definirei di responsabilità verso il mondo, standone sempre a parte e tuttavia mai al di fuori, in una difficile prossimità. Che si tratti proprio di micro – narrazioni lo

dice un dato significativo: ogni pagina inizia con la lettera minuscola anche quando possiede un titolo, come se provenisse da un macroracconto sommerso, obliterato. E termina invariabilmente con un segno d'interpunzione (spesso un punto fermo) nelle parti scritte in tondo, con un'assenza completa di segni nelle parti in corsivo. Una cura chirurgica del dettaglio che fa di questo libro un tentativo riuscito di scrittura d'attenzione, secondo la grande lezione di Cristina Campo. (*Alessandra Paganardi*)

Rosa PIERNO, *Artificio*, Robin Edizioni, Roma, 2012.

Ancora un libro sull'amore, ma questa volta nella forma del trattatello filosofico, della catalogazione dei casi attraverso gli esempi più eminenti della storia dell'arte – vera depositaria, nei secoli, grazie al suo sterminato apparato di simboli e allegorie – di una descrizione per immagini del *teatro d'amore*. Questo dispiega i suoi scenari mostrando una complessa mappatura alchemica di elementi: parole e musica, architettura, apparati scenografici, catalogo, accumulo, collezione. Amore si mostra così nello splendore e squallore caleidoscopico delle trame e dei giochi verbali che hanno l'unico scopo, fuor dal potere degli amanti, di proclamare la sua natura di idea, di eterno sopravvivate alle anomalie del tempo. Amore è, quindi, canto, capace di commuovere e infiammare le anime di chi ascolta; è *recitar cantando*. È *madrigale*. È, soprattutto, restando nell'ambito degli esempi tratti dalla musica, *canone enigmatico*, «enigmatico è quel canone nel quale i conseguenti non sono dedotti dagli antecedenti. Se amor non ti guida, via non trovi. Il cammino è costellato da errori: periodi confusi, clausole imperfette, cadenze fuori di proposito, le male accomodate parti». Amore non può fare a meno del grande teatro barocco del teatro del mondo, dei suoi sontuosi travestimenti, ma anche delle sue macchine precise per reggere all'inconsistenza e al vaneggiamento. E infine: Amore non è, nella sua sostanza, la dama inghirlandata, il milieu aristocratico o borghese delle stanze da letto e da ballo con gli specchi, ma Reginella, «Reginella nei balli nei giochi e nelle feste» sulla cui veste «dogora, di azzurro cobalto, incenerita dall'uso, su cui la luce si ferma incongrua a causa di strappi e sdrucciture, un cane viene ad annusare l'odore del tempo». È un testo raffinato e complesso, questo di Rosa Pierno, costruito su una vasta cultura iconografica e musicale, ché, se il mondo è incarnazione di forme visibili in maschere, in *maravigliose* architetture e in potentissimi sogni di carne e pietra, *a/mor*, che per sua natura è nemico giurato della morte, pur tutte le custodisce e le contempla, queste, per amarle; cioè per possederle. Per conservarne la più intima sostanza da restituire al deperimento della vita. (*Sebastiano Aglieco*)

Stefano PINI, *Anatomia della fame*, La Vita Felice, Milano, 2011.

Si legge, in queste poesie, di un corpo che spesso si avverte come distante da se stesso, dislocato e dolorante. Un corpo che forse si sconosce e si teme, sicuramente assiste al suo veloce galoppare verso l'età adulta annotando ciò che si perde e ciò che deve ancora scoprire di sé negli altri. Spesso, poi, ha bisogno di sospendere il tempo, bloccare le cose per poterle conoscere meglio, rallentare il flusso vitale e ricondurle a un etimo, a un vocabolario minimo. Così, mentre tutto svilisce, Pini vorrebbe trattenere, almeno nelle parole, qualcosa che va al di là della morte, che è stato prima del precipitare in questa assenza. Queste osservazioni avvengono in un'età della vita in cui probabilmente ci

rendiamo conto di essere davanti a un bivio: accettare di entrare nella vetrina del mondo e recitare il nostro dramma, i nostri «monologhi provati allo specchio», o fermare, per un momento, il flusso scomposto della marginalità e accettare per sempre un equilibrio precario. Così questi testi si situano in un imperfetto che non si è ancora concluso e in un futuro esortativo che vuole inventarsi nuovi paesaggi, credere a nuovi orizzonti: «Chiedi, / portami dove le radici / hanno il culto dei vivi: / inventeremo stanze in cui il giorno / dimentica di arrivare, un tango / di corsa»; fanno il resoconto del già stato, dell'essere stati spavaldi, e, «smesso il vestito», additano la strada dell'età adulta. Quando, dunque, accade la lingua di un poeta? Accade quando egli sa scegliere, dopo che il corpo di un padre ci lascia e noi improvvisamente percepiamo il nostro: nudo. È allora che sentiamo le voci, il brusio, la folla, i fratelli, i nemici. Abbiamo bisogno di «istruzioni primarie», provare a conoscere, vivisezionandola, la fame che è passata «attraverso mille anime» ma, certo, l'abbiamo dovuta riconoscere nella nostra bocca prima che negli altri; nel nostro bisogno. La poesia di Stefano Pini, dunque, nasce scritta nella consapevolezza di un disincanto formale – della forma della vita e della scrittura. Non si scompone ma spesso trema, fragile, in quanto ha conosciuto la fatica dell'aver dovuto cercare le parole più giuste, quelle che rimarranno, insostituibili negli anni. Sono parole che descrivono la precarietà, lo spavento di esistere, piuttosto che la pienezza della vita; il resto saranno variazioni, altri versi e libri da far girare intorno al non sapere di sempre. (*Sebastiano Aglioco*)

Cristiano POLETTI, *Porta a ognuno*, L'Arcolaio, Forlì, 2012.

Il libro porta un'epigrafe tratta da Matteo: «sia il vostro linguaggio: sì, sì; no, no; il superfluo procede dal maligno». Queste poesie, allora, tentano di stare dentro un'onestà di lingua, una fedeltà a dire ciò che è più prossimo, che si conosce meglio. È, quindi, anche un libro monacale, che spesso si censura fino al balbettamento, alla destrutturazione delle frasi lunghe per conservare il ricordo percettivo di quel dato senso, di quella urgenza. Un esempio: «*Cattedrale di Rouen*: Architetture, di acuto e di vuoto / e in fondo al vuoto c'è chi ride / della salvezza. In frammenti gli resta / quello che vogliono, i giorni contati». È un testo tutto pieno di questa infinitezza: *precarietà, acuto, vuoto, frammenti, chi resta, i giorni contati...* Qualcosa quindi rimane offuscato e provvisorio, indissolubilmente legato al dato percettivo del ricordo che si sottrae e si intensifica a seconda della potenza sensoriale o emozionale. Così, per esempio, nel testo iniziale a tutto tondo... «E dov'è Lalino, adesso?»; o in quello conclusivo, con lo stesso significato emotivo del primo. Questa sottrazione – quando Poletti opera per sottrazione – è a volte segnalata dall'utilizzo di puntini di sospensione che isolano il testo breve tra due nulla, il prima e il dopo. Per esempio: «*Sud, un mare [...]* e anche il mare sembrava gracidiare / come i loro corpi contro il vento / del pomeriggio; in un attimo ognuno / distinto sulla barriera del nulla». Ma soprattutto, al di là di questi valori formali, c'è la questione, ben più seria, del “tu”. «Il ‘tu’ che uso ancora / è rimedio contro di me. / Se sia amore questa cosa / io davvero non te lo dico». La reticenza a dire, segnala una modalità del dolore: una è quella del “tutto pieno”, della dichiarazione della perdita; l'altra quella della distanza sottrattiva da thanatos, dall'oscura porta che esso tiene socchiusa come promessa di abbandono. Si potrebbe dire che Poletti voglia esorcizzare la colpa del non esserci, del non esserci stato, laddove per esempio, nei testi

scritti a Berlino – un viaggio dunque – la sottrazione non riguarda la parola postuma del corpo ma la parola che cerca di lenire, seduta stante, qualcosa che col tempo sarebbe diventato offuscato e innominabile. La parola, insomma, si situa nel cammino, nel tentativo di fare storia di se stessi, progetto. È, certo, arma potente ma spuntata, necessaria ma incapace di spiegare. È diario dell'accadere entro i margini della propria vicenda nel mondo, considerando che il mondo preme e la parola è costretta a farsi carico degli arrendimenti. Ciò che va inoltre detto, a proposito di queste poesie, è che esse hanno conosciuto l'impervia strada del non apparire da sole – sono poesie che evocano accompagnamenti e solitudini – e il titolo del libro, scelto "insieme", sa cogliere il senso di queste piccole storie raccontate a fior di pelle, dolorose come dovrebbe essere un po' ogni poesia. (*Sebastiano Aglioco*)

Alessandro RAMBERTI, *Sotto il sole (sopra il cielo)*, postfazione di Anna Ruotolo, Fara, Rimini, 2012.

Sotto il sole (sopra il cielo) è la terza raccolta in versi di Alessandro Ramberti, noto soprattutto come editore di Fara, ma con un percorso poetico di tutto rispetto iniziato nel 2004. Questa raccolta edita alla fine del 2012 con una nota del biblista Carlo Broccardo, postfazione di Anna Ruotolo e disegni di Francesco Ramberti, sorprende per la sua originalità nel panorama poetico contemporaneo. La prima sezione *Firmamento* presenta aforismi (caratteristica principale della poesia di Ramberti) che appaiono come vere e proprie perle di saggezza nella pochezza attuale: «Idee prescritte / distesi i panni al sole / si sbianca il cuore». Aforismi, o meglio haiku, tradotti in cinese da don Pietro Cui Xingang. Libro prezioso, raffinato anche dal punto di vista editoriale (terzo titolo della collana *Rúach*) che con il prosieguito delle pagine vede sempre più forte i riferimenti biblici in poesie come *Nei panni di Elia* o *Verso Emmaus*, ma questa poesia va oltre il tempo e lo spazio attuale e non smette mai di guardare alla realtà attuale con un occhio tutto particolare, come nello stile del poeta: «passanti precari / con mete sfuocate / vite spampanate dalla crisi. / Se la geometria del mondo / non fa quadrato sulla linea della speranza / né ricerca la diagonale della carità / decade e annichilisce spalmando / le caselle vuote del consumo / nei pozzi voraci del potere» (*Umanità* 2012). Tutta la sezione è disseminata, oltre che dagli splendidi disegni di Francesco Ramberti, da poesie dedicate a personaggi storici come Madre Teresa di Calcutta («[...] Non vedi che la bellezza scappa? / Una matita traccia un segno delebile / ma resta per sempre / il disegno di Dio») o Pavel Aleksandrovič Florenskij in *8 dicembre 1937* («I fucilieri ti hanno silenziato – / adesso sei nel vento che soffia: / hai scritto che possiamo // sognando, colorare il paradiso / ammalandoci, scoprire le carte / stupendoci, pregare»). Non vanno trascurati nemmeno i riferimenti filosofici a Boezio e Kierkegaard sempre all'interno dell'impianto di questa raccolta così armoniosa, sapienziale, a tratti gnomiche che ci accompagna di pagina in pagina. La seconda sezione *Rabbuni* scritta nel 2010 viene qui ripresa e riscritta; è una sorta di poema in forma di salmo (tutta la raccolta, ma anche la poesia del poeta romagnolo è impregnata di riferimenti ai Salmi) dove si ripercorre la morte e la resurrezione di Gesù sotto forma di dialogo: «Ancora prima dell'alba trascorso / il giorno santo arriviamo al sepolco. / È aperto il vuoto il telo floscio a terra! / Corriamo da Pietro e Giovanni scappa». *Sotto il sole* non è sicuramente un libro facile ed immediato ma più lo si legge e rilegge e più si scoprono preziose pepite che brillano in questo desolante pano-

rama poetico troppo spesso omologato. Crediamo che, con questa raccolta, Ramberti abbia raggiunto un suo grado di maturazione poetica «con l'anima sempre / librata sul felice paesaggio / fra sponde crocifisse di nuda verità». (*Luca Ariano*)

Margherita RIMI, *Era farsi, Autoantologia 1974-2011*), prefazione di Daniela Marcheschi, Marsilio, Venezia, 2012.

«Perché Dio consente che i bambini muoiano?»: questo tema, magistralmente sviluppato da Dostoevskij attraverso Ivan Karamazov, percorre il libro di Margherita Rimi. Anzi, poiché si tratta di un'auto-antologia estesa nel tempo, è la domanda di un'intera vita. È quasi un mantra: pur nella scelta di lasciare l'interrogativo implicito, l'autrice non lo abbandona mai. Più che un contenuto o un ritornello esteriore, tale tema conduttore è strutturale: riguarda il particolare rapporto di Rimi con la parola. Una parola costantemente franta, quasi ad esprimere la sorvegliata angoscia di quella primitiva domanda. Certo i suoi versi si trasformano, si nota un sempre più attento *labor limae*. Diacronia e sincronia, cambiamento e fedeltà: questo si conviene ad ogni vero poeta, che cresca negli anni ma persista in un richiamo costante proprio in quanto autentico. Il corpo a corpo con una parola che si fa frattura inizia in Rimi con alcuni testi essenziali: «Ti tocco / e mi credo // Ti amo / e mi amo // Mi tocco / e ti credo». Non un calembour, ma uno dei primi segni di una lotta col verso che è sempre impari quando si vuole (illuminante l'esergo della Kristof a pagina 99) che la poesia aderisca in pieno al reale. Un agone entro i cuoi confini il verso si forma in una cornice straripante, fatta per accogliere tutte le sfumature gioiose e tragiche della vita. Nella sezione *Carta Nivura* emerge il dialetto siciliano, materiale archetipico di questa accoglienza: la parola ne è spesso protagonista e così il linguaggio si sovrappone al metalinguaggio, come se realtà e parola fossero intercambiabili. «Ricama / conta // le ore / i punti / le parole. // A chi tocca». Trovo felice la scelta di iniziare il libro con testi recenti, proseguirlo con un'antologia di editi e inediti e infine terminarlo con versi altrettanto recenti, ma in dialetto: tale disposizione fa apparire la ricerca poetica come uno scandaglio che, in un andamento circolare, conduce dalla lingua "razionale" a recuperare uno strumento più profondo, emozionale. La Sicilia è comunque presente: dai testi dedicati all'isola e ai suoi protagonisti, in primis Leonardo Sciascia, fino ai profumi di zagara e mandorlo, che percorrono il libro come la madeleine proustiana. «Al tempo della madre e della bambina / andavo a sentire l'odore delle arance», solo per fare un esempio ad apertura di pagina. Fino alla sezione *Pirandelliana*, densa di citazioni raffinate, con le parole eternamente protagoniste: «Compriamo il lutto / La fuoriuscita delle parole. Il mantra rimane: la domanda incessante sul perché gli innocenti soffrano trova nella scabra, tenace presenza dell'isola una dimora di senso. La circolarità dell'opera, il suo insistere su un interrogativo coraggioso e su un rapporto perciò sempre teso e insufficiente con la parola, ha trovato nelle radici della poetessa la propria consacrazione simbolica. (*Alessandra Paganardi*)

Giovanna ROSADINI (a cura di), *Nuovi poeti italiani*, Einaudi, Torino, 2012.

Per comprendere l'importanza di un'antologia occorre che passi del tempo; la prima impressione può trarre in inganno, soprattutto se si trascura di comprendere i criteri

della selezione. Il sesto quaderno della Bianca Einaudi è interamente dedicato ad autrici (così come il quinto, a cura di Franco Loi, uscito nel 2004, era dedicato interamente ai dialettali), ed è stato curato da Giovanna Rosadini, poetessa. Le autrici selezionate – Alida Airaghi, Daniela Attanasio, Antonella Bukovaz, Maria Grazia Calandrone, Chandra Livia Candiani, Gabriela Fantato, Giovanna Frene, Isabella Leardini, Laura Liberale, Franca Mancinelli, Laura Pugno, Rossella Tempesta – di differente formazione e di diverse generazioni, a volte sono accostabili, altre volte appaiono tanto lontane fra loro, per stile e sensibilità, da spiazzare il lettore ancora legato alle antologie di scuola, di corrente o di tendenza. I criteri di selezione non mirano, però, alla fondazione di un canone, e la proposta di diversi nomi della poesia italiana contemporanea, negli intenti della curatrice, rappresentano le varie forme dell'espressione poetica, entro due poli che vanno, schematizzando un po', dal più sperimentale al più lirico. Forme dell'espressione poetica *al femminile*? Non mi addentrerei sulle implicazioni teoriche di una scrittura di genere, soprattutto per quel che riguarda la poesia. Ammesso che sia sempre possibile indovinare, ove non si conosca l'identità dell'autore, se un verso è scritto da un uomo o da una donna, mi pare sia più interessante giudicare la poesia come tale. Si può dire pertanto che le autrici scelte dalla Rosadini non appartengono a un pensiero "unico" della poesia, e danno ragione a quanti sostengono la necessità di sottrarre la poesia a manifesti polemici e a linee programmatiche, indagando le singole voci entro un sistema di galassie in espansione, in un universo sempre più popoloso, ma anche – leggi della fisica – sempre più freddo. Accanto a nomi ormai noti della poesia italiana di questi ultimi anni (penso all'Attanasio, alla Fantato, alla Frene, alla Bukovaz, alla Calandrone, alla Pugno), figurano autrici più giovani, promettenti (come la Mancinelli e la Leardini), e altre in attività da anni, ma più appartate (come l'Airaghi, la Candiani, la Liberale, la Tempesta). Forse, in questa miscela, potevano avere spazio altre autrici di sicura personalità (per esempio, Francesca Serragnoli che ha già all'attivo diverse raccolte) o poteva avere spazio una voce dialettale (suggerirei Annalisa Teodorani, originaria di Sant'Arcangelo di Romagna), ma il numero di dodici autrici (non lontano dagli undici dialettali di Loi) è solo di contenimento, non esclusivo, e comunque può essere considerato un primo passo in direzione di una nuova sottodeterminazione del genere editoriale "antologia" che, senza pretese storicizzanti, sembra muoversi lungo un solco recente (e già contrassegnato da volumi importanti: mi viene in mente le *Poetesse italiane del Cinquecento*, a cura di Stefano Bianchi, uscita per Mondadori nel 2003, e il fondamentale studio di Angelica Rieger sulle *Trobairitz*, Tubingen, 1991). Se è vero che ogni antologia che di questi tempi pretende di fissare lo status quo del presente è destinata a fallire, aumentando il clima di instabilità del sistema, la scelta di *Nuovi poeti italiani* non è meno ragionevole di altre, come quelle "generazionali", puntualmente ritagliate su pseudo-oggettivi discrimini anagrafici; anzi, direi che è senz'altro più interessante, ove si riesca a rimettere in discussione, attraverso la lente 'disincantata' della poesia, il nodo ancora irrisolto delle così dette pari opportunità (se l'antologia fosse stata di soli uomini nessuno avrebbe detto niente?), e finalmente a leggere, nei testi selezionati dalla curatrice, nuovi sentieri di un complesso paesaggio tematico. Si può dire che la poesia *femminile* non viva di un solo tema (sia pure esso, importante, come il "corpo", ben riconoscibile nella Pugno e nella Mancinelli, in grado di articolarne i diversi motivi in un timbro originale). In diversi testi, e a volte nelle pieghe più nascoste, si affaccia – e non va considerata una sorpresa – la storia contemporanea con i suoi contraddittori grovigli esistenziali, dai quali l'"io" poetico, o quel che resta, tenta in qualche modo di mettere a fuoco, in un verso elastico e insieme robusto (come nella

poesia della Calandrone o della Frene), la durata figurale. Resiste, inoltre, l'ampio registro della memoria e della storia personale che coinvolge ciascuna delle autrici, di là da ogni steccato o paravento generazionale (dall'Airaghi alla Leardini, dalla Fantato alla Tempesta), e in modo particolare resiste come una prova sofferta e non aggirabile di quella (celebrata da un film) "identificazione di una donna", che trascolora nel suo momento "creante" (come nelle poesie per la figlia della Liberale), o in una dimensione temporale in cui scorrono antiche vene di una saggezza orientale (così nei versi della Candiani). In questo ambito, trova spazio la solida matrice visionaria che percorre l'ultimo libro di Daniela Attanasio, *Ritorno all'isola*, ampiamente antologizzato. Dunque, proviamo a leggere questa poesia ricordando quanto appartiene all'intensità di ciascuna voce, quel che le contraddistingue. Tornano a proposito, nel segno di un congedo illuminante, alcuni intensi versi della Bukovaz: «se qualcuno ascolta la mia si crepa / non è come scrivere che è come camminare / sa di essere ascoltata la voce / la rosa non sa di essere guardata». (*Salvatore Ritrovato*)

Giulia RUSCONI, *I Padri*, Giuliano Ladolfi Editore, Borgomanero, 2012.

L'oscurità rovente di Celan si dipana nel corso dell'opera prima di Giulia Rusconi, *I Padri*, per un'esigenza di outing che tenta di riportare fedelmente la realtà quasi fosse un autoscatto, per mezzo del taglio cronachistico di Parise – argomento di laurea dell'Autrice –, il tono incontestabile (da parte del lettore) di colei che non può fare altro che essere *super partes* per scampare agli strascichi della memoria: «Io non cerco che una mano / grande che [...] / non mi faccia invecchiare». Una memoria sommersa, riportata alla luce, rivissuta quanto Venezia – la sua città natale – mentre le acque si ritirano e scoprono i frammenti di ciò che è stato, da lei non considerati rovine, bensì reperti, tasselli mondati da ripulire: «Il contatto sì il pezzo mancante / della casa, delle cose». È aggraziato il lume della candela interiore con cui scrive della sua notte, che allarga troppo le palpebre sul passato e le stringe nel presente. Rusconi dimostra un'affezione per il cinema francese di Godard, con la sua flemma decadente, ma non fatalista, nel modo in cui presenta i personaggi sullo schermo della pagina. La raccolta poematica si muove sull'asse orizzontale di una pellicola: non rinnega la sua crescita attraverso gli altri, come esorta il precetto socratico «conosci te stesso» oltre la superficie. Il suo è lo sguardo asettico e atemporale di chi, raggiunto un traguardo in termini di maturità delle vedute, si volta indietro e fa un bilancio senza cedere al giogo del rammarico, «e poi / io al tragico sono negata». Uno sguardo che a tratti si fa obliquo, quando sorride con distacco a coloro che si sono condannati da sé, sono stati la causa della loro rovina: «prepara il cappio, controlla il nodo». L'ironia di una sprezzatura che ricorda il distacco delle labbra della Campo. Gli occhi dell'Autrice, difatti, sembrano quelli di Medusa, magnetici ma letali per *i padri* esemplari privati del nome, «l'affidato, il preoccupato, l'ottuso», che sono eternizzati nel *crucifige* di questi versi, proiettati fuori dal tempo, pietrificati. La pietra ricavata dall'orogenesi delle cime dolomitiche, opera di casuale levigatura millenaria, ritorna nella brevità espositiva, scomposizione metrica della realtà sensibile alla maniera di Umberto Fiori, che è manifestazione di una poetica lapidaria di ricerca dell'esattezza. Una schiettezza persino antilirica in certi anfratti, di colei che ha atteso a lungo nell'anticamera dei rapporti umani, e necessita di una versione coerente dell'esistenza, di compattezza se-

mantica: la medesima luce bianca al neon che pervade il lirismo di Anna Maria Carpi; poiché «l'ultima [madre] scrive poesie». (*Matteo Bianchi*)

Rosa SALVIA, *Mi sta a cuore la trasparenza dell'aria*, nota introduttiva di Gabriela Fantato, postfazione di Luca Benassi, La Vita Felice, Milano, 2012.

«Mi sta a cuore la trasparenza dell'aria. / È dolce raccoglierla come la porzione / estrema di un destino comune»: sono i versi, eccellenti per nitore (ed equilibrio, come nota Benassi in postfazione) e per proposta, che riecheggiano, lievi, una dimensione classica nell'uso ponderato della metafora, ariosa e mediterranea; un dire, e un dirsi, umanissimo. Costituiscono l'attacco del nuovo libro di Rosa Salvia, originaria della Basilicata, da molti anni a Roma, con all'attivo diverse pubblicazioni in prosa e in versi. Una presenza discreta, garbata e interessante. I versi iniziali implicano una attitudine, e un modo di essere e di stare al mondo, tra le cose e i viventi: una serenità della parola che coincide con una profusione di dolcezza, vorrei anche dire, sperando di non essere frainteso, di grazia intima nella suo umanesimo sensibile, sollecito e sollecitante: la frase, a ben leggere è di una potenza sorprendente, quasi impronunciabile. E sono parole che rivelano la natura della nostra poeta: una natura scoperta, «senza dighe», scrive in un verso, che non si nasconde, né teme di mostrarsi nella sua più intima verità, in una «lingua d'incandescenza e pudore». Così, in ragione di questa sua particolarissima attitudine a cogliere, e a vedere, gli stigmi molteplici di un destino comune, Rosa Salvia si presenta al lettore come un poeta antico e nuovo, che sa posare il dato lirico, la propria soggettività, essenzialmente nel suo incontro con il mondo. E accade che agli slanci descrittivi ed evocativi, che costituiscono la sua implicita e connaturata 'visività', seguano altrettanti sguardi riflessivi, sui dolori e sulla natura del male, che colgono di sorpresa il lettore, come nell'esempio che segue: «A occidente si mescola il mare a un carosello di rocce. Ci soffia da sinistra lo scirocco e c'impazza, / questo vento che spoglia della carne le ossa. / Nostra casa fra bianche stradine e vocio di bambini» (*Scirocco*). Sono versi di raffinata naturalezza, quasi sospinti, nel ritmo disteso del verso, dall'aria, o dal vento. Ma, poco oltre, nella stessa poesia, segue un'altra immagine, una leopardiana *lingua mortale* di violenza ferina o barbaric: «La guerra che ti prende in una rete: / Kabul / la tua uniforme / l'eco dei cecchini / il kamikaze», in cui il verso si rastrema, si riduce all'osso, ad un ossario, quasi, di figure, semplicemente dette e nominate: il ritmo si spezza, sincopato dalla vita. È la poesia, a volte, nella sua verità e nella sua necessità, una questione di sguardo, e pure di sguardi: la solitudine della donna anziana, una sollecitazione presa dalla cronaca nera (la vicenda di Elisa Claps), l'osservazione delle migrazioni dal sud del mondo, l'affettività e l'amicizia, la frequentazione di madri e matrici letterarie, «creature vive» chiamate familiarmente per nome: Emily (Dickinson), Antonia (Pozzi), la petrarchista Isabella Morra, come un «coro che morde, avverte, / illumina, consola». E, non ultima, l'attenzione al magistero del, macro e micro, cosmo creaturale: «nella vostra marcia, / o pinguini, / fateci da guida, / siateci vicini». Una voce intensa, luminosa e numinosa, dotata (cosa rara) di equilibrio ed autoironia, come in questi versi gustosi in cui quasi si marca, *nomen omen*, una verità di destino: «Ho disposto sul comò / come s'un balconcino / due boccioli di rosa, / due foglie di salvia / e un rametto di timo, / filtro d'amore / per propiziare la sorte». (*Manuel Cohen*)

Daniele SANTORO, *Sulla strada per Leobschütz*, nota critica di Giuseppe Conte, La Vita Felice, Milano, 2012.

Di Leobschütz, nella Slesia un tempo prussiana, oggi polacca (altrimenti Głubczyce), si occupa oggi anche Trivago, come una piccola meta turistica per chi intende viaggiare comodamente da Praga a Varsavia; ma negli anni della Seconda Guerra mondiale era un luogo di passaggio dei tragici convogli che portavano ebrei (e non solo) nei campi di sterminio nazisti. A ricordarcelo ora è *Sulla strada per Leobschütz* di Daniele Santoro, «un libro», scrive Giuseppe Conte nella nota introduttiva, «che ha un centro tematico di dura, cupa potenza», e che possiamo definire senz'altro coraggioso e insolito (almeno nel panorama della nostra poesia). La raccolta di Santoro fa della storia il terreno di confronto e di scontro del suo “impegno”, e non teme pertanto di filtrare la poesia attraverso una puntuale documentazione (come provano le *Note finali*), anche accettando il rischio di dissipare la forza evocativa della poesia; eppure, *Sulla strada per Leobschütz* non è semplicemente un nuovo capitolo della letteratura impegnata che si nutre di storia e ne interpreta politicamente, eticamente, l'insensatezza, è vera poesia. Santoro mira, infatti, a ricostruire il paradigma del male *in praesentia*, osservandone cioè l'applicazione ai diversi casi umani con una sorta di cronaca dal vivo (come si evince anche dalla scelta del tempo verbale). In tal modo il male, per quanto circoscritto, non resta lontano nella memoria, sfumato dalle testimonianze, ma è restituito all'esperienza del lettore, che ne intuisce la dimensione allegorica, dal momento che ne scorge la “riproducibilità tecnica”, magari con qualche variante, in nuovi terribili episodi, in ogni angolo del pianeta. Ma quel che colpisce maggiormente è il linguaggio con cui Santoro fissa alcune tracce di questa immane tragedia. Un linguaggio semplice, quello della vita di tutti i giorni: simile a uno sguardo lucido e tagliente, esso penetra con quasi cinica impassibilità, attraverso i diversi spiragli delle testimonianze delle vittime o, riportate con un sarcasmo dissacrante, dei carnefici (si veda *Joseph Mengele, Nel cortile della morte, Le regole del campo, Le selezioni, Il capo del plotone* ecc.), nella dimensione disumana del lager, e ne registra il quotidiano insopportabile dolore, il tanfo d'odio e disprezzo, governato da un'atroce e folle teoria delle razze, verso ogni forma di *pietas* sgocciolante da stracci umani, da pallide parvenze femminili, dagli esseri più indifesi («anche i bambini aspettavano la morte / intanto che aeravano le Camere / avevano i piedini congelati / e sotto le percosse delle guardie / le mamme si inchinavano a staccarglieli da terra / ... / poi insieme entravano tenendosi per mano», *Anche i bambini*). In questa operazione Santoro trova un verso di forte impatto, nella sua base endecasillabica, arroventato e glaciale a un tempo, persino caproniano nella sua inesorabile durezza, non immemore forse di certe aperture di sguardo di Renais in *Notte e nebbia* («certo non basta la Crudeltà degli uomini / aggiungi l'ignominia del paesaggio: la calura / cha spacca pure i sassi delle lacrime, la neve / le nere nuvolaglie, il puzzo tutto il giorno dei cadaveri / un fiore te lo stroncano al suo nascere / e un albero non ci sorprende per bellezza il volo / di un uccello altissimo sugli orizzonti», *Il paesaggio*). (*Salvatore Ritrovato*)

Marco SCARPA, *Mac(')ero*, Raffaelli, Rimini, 2012.

È possibile descrivere un paesaggio essendo all'interno di esso, cioè essendo parte di quel paesaggio? E se è possibile, ciò che diciamo riguarda solo il paesaggio, o anche noi

che ne facciamo parte? Perché farne parte e parlare di ciò, come suggerisce l'eloquente titolo del libro di Marco Scarpa, *Mac()ero* – opera d'esordio di un poeta tra i più consapevoli della sua generazione –, implica essere testimone e agente, riconoscere le crepe, gli sfaldamenti, le rovine, l'interrarsi tanto dell'uomo quanto di tutte le cose che gli afferiscono, come suggerisce la citazione in esergo di Eugenio Turri. Sono nostre le impronte che si vedono sulla terra distrutta (ora lo è, definitivamente, dopo quasi un secolo dagli Eliot e dai Montale) che cerchiamo di descrivere, e insieme questa terra è più grande: «...si direbbe un moto ondoso, un vagito / trattenuto, di cenere un cumulo / svanito con un soffio, spalmato / su più terra di quella calpestata». L'interrarsi dei vari sensi nel corso della storia, sembra suggerire Scarpa, è un discorso lungo. Ma, d'altro canto, le rovine hanno un corpo, ed è anche il nostro, e la nostra interiorità sfaldata ha anche una forma altra, la merce: «Le ossa, gli arti, le parti attive / fuori servizio, da pensionare: / lo scheletro era la casa forte / sicura, duro il metallo, spesse / le travi ma più nulla da temere, / nulla da sorreggere, i tessuti lassi», e «La fine dei battiti; la fine dei sogni, / la fine del pasto. // A ciascun bisogno / la fine che merita». È uno scenario apocalittico attorniato dal silenzio, un'assenza di parole forse mai prima avvertita nella storia dell'umanità, perché è un silenzio prodotto dalla coscienza dell'uomo. Forse per la prima volta nella storia l'ottundimento creato dalla mercificazione, dall'accumulo, dal possesso, dalla reificazione ha zittito tutto: rimane pertanto il detrito del dato umano, del corpo, coincidente con i detriti del dato naturalistico, sordo e indifferente («Quelli / che chiamiamo argini, per l'acqua / sono null»), e del mondo e dei suoi oggetti (umani). Giustamente Sebastiano Gatto nell'introduzione al volume, chiedendosi allora da dove possa ormai giungere un barlume di salvezza, uno scarto da cui ripartire, cita i versi «La prima cosa da fare / è ammettere di essere vivi», perché solo questa «malattia mortale» portata alle estreme conseguenze permette l'autocoscienza del rifiorire: «Con la vanga hai smosso / il mio sepolto / e rifiorire è stato il meno / nella cornice della carne». Ci sono echi di vari poeti (tra cui Heaney), in questo gesto del vangare, che equivale per il poeta allo scrivere, ed è un fortissimo richiamo a che cos'è veramente oggi la scrittura poetica: dire la realtà, scavare nella realtà, sostenere il dolore della realtà, con le proprie misere spalle. Non a caso, questa fiducia incondizionata e nuova al linguaggio poetico come possibile ed embrionale palingenesi di senso, o vita, si traduce in un dato stilistico fortissimo che attraversa tutto il libro: l'ossessione dell'elenco, questo nominare gesti, fatti, cose per riscattare tutto dal suo destino di morte, dando una forma, che questa volta non sia corruttibile, perché perfettamente inserita nell'idea che tutto nella realtà si trasforma (il «mondo» che «sopravvive / anche senza il tuo corpo»): «Ordire le pretese, tirarle in ballo / quando i piedi tremano, le dita / mimano la resa, quieta ogni conquista, / [...] la cura schiacciata / delle fondamenta, delle pietre, / delle tubature tutte. L'ordine / superficiale, impennate di salti / ciechi tra i corpi, gli oggetti / più puliti di quanto serva, nuovi / dopo l'uso, la terra scopata via di fretta». (*Giovanna Frene*)

Cristina SPARAGANA, *Solo la terra*, Passigli, Firenze, 2011.

Maria Luisa Spaziani, nella breve nota che introduce il volume, si sofferma sull'«occhio visivo-visionario di Cristina Sparagana [...], figlio lontano ma innegabile degli stravolgimenti orali-lessicali della poesia di Dino Campana». Ed in effetti questa poesia, pur lontana dalla prosodia allucinata e iterativa del poeta di Marradi, ne possiede il

nocciolo incandescente di un'esperienza orfica e sciamanica, che si dipana in questo caso in una metrica dalle sonorità classiche, «voluttuosamente irretita nel classico quinario-settenario di chiusura dell'encasillabo» (Spaziani). Vi è in questi testi la traccia di una creatività folle e primigenia, che cerca nel gesto della scrittura – un gesto primitivo e graffiante come un antico glifo o un'incisione rupestre, piena di simboli e archetipi – il suo compimento umano e letterario. La scrittura, allora, non scevra di qualche frastornante oscurità, è colta nella sua materialità, nella congiunzione con gli elementi di una fisicità che si slarga fino a comprendere nell'Io la realtà e la natura circostanti. Il vissuto, come trasfigurato nella febbre di una menade, si accende di vertigini, di una danza della parola portata all'eccesso e allo sfinimento. Questo salmodiare, continuamente spezzato in versi brevi ed enjambement, ha in sé i caratteri di una qualche cupa, biblica profezia: «Gli alberi corrono alla scure, sono / mani lanciate nel silenzio, vanno / alla cupa vertigine. Gli alberi / dopo gli alberi, le foglie / dopo le foglie, / l'uomo oltre l'uomo più remoto, / la tregua oltre la tregua più crudele, / il papavero, il bacio, il grido, il cupo / lungo finire dello sfinimento». Questa parola, così densa e vulcanica, si richiama continuamente agli elementi primi della natura: il vento, le foglie, gli alberi, l'acqua, la pietra. Già il titolo, *Solo la terra*, ci introduce in un'atmosfera nuda e terrestre, dove prevalgono gli elementi ctoni e femminili, ma di una femminilità ferina e primordiale, dei cicli della vita e della morte. Attraverso il richiamo a tali archetipi, questa poesia si cala nei vortici dei desideri e delle inquietudini, nelle profondità di quelle passioni e di quelle pulsioni, soggiogate ad un logos tiranno e unificante, che nella parola poetica trovano (non solo letterariamente) sbocco. È questa una discesa nell'inconscio come possibile chiave di lettura di una poetica dai tratti surreali ed onirici. Scrive in proposito Giorgio Linguaglossa: «la poesia di Cristina Sparagana è così (e non può essere altrimenti) figlia del ritorno del rimosso, figlia di Poros e Penia, sospinta e risospinta, soggiogata dal desiderio, risospinta (e vinta) dalle potenze defunte del numinoso, del desiderio dell'oggetto e dell'impotenza dell'oggetto, oltre che dell'impotenza del soggetto». Soggetto e oggetto sono visti nella loro molteplicità di relazione fisica e corporale. Vi è infatti, in questi versi, una mistica del corpo come possibilità di relazione con lo spirito, una relazione (che è incarnazione del divino che si fa sangue e dolore) che presuppone un io corporeo come soggetto-oggetto, nel quale logos e carne sono esperienza per essere spirito nella realtà: «Io che mangio me stessa, io che mi chino / a scavare gli uccelli dei miei piedi, / io che appoggio il mio sangue a un grande muro / di tremende percosse, io sola, nuda / sino al midollo, senza / sorso di cuccioli, compresa / in dolorosa vacuità di carne, / svolo con ali solide, compongo / la mia chiusa corteccia». Corteccia e pelle, sangue e terra diventano consapevolezza dell'esistere, nel quale morte e vita giocano un duello estremo alla ricerca di una verità che sempre ci sfugge e sempre troviamo, in schegge. (Luca Benassi)

Andrea TEMPORELLI, *Terramadre*, Il Ponte del Sale, Rovigo, 2012.

La seconda raccolta di Andrea Temporelli, dopo *Il cielo di Marte* (Torino, Einaudi, 2005), è un pullulante eterogeneo sistema di diversi insiemi poetici, noti e venuti alla luce in diversi momenti del percorso del poeta come, per esempio, la silloge *La buonastella*, nel collettivo *Poesia contemporanea. Settimo quaderno italiano* (Marcos y Marcos 2001). Dunque, se è vero che *Terramadre* può apparire come il «risultato di uno sviluppo nervoso, a scatti,

con improvvisi scarti anche all'indietro» – avverte l'autore nella nota finale – fra «agglomerazioni provvisorie di poesie collassate in scritte sommerse, costellazioni che non si sono fissate malgrado la struttura compatta», senza dimenticare quei testi «entrati, ulteriormente rastremati, nell'orbita di altri sistemi, titoli temporanei e anticipatori», pure questa raccolta si presenta come un delicato e insieme necessario passaggio di quel quadro esistenziale (dall'infanzia alla giovinezza) segnato da “falsi idilli”, con cui il poeta autentico non mancherà di fare i conti, sfidandone l'interpretazione con una cifra in grado, magari, di prestarsi a nuove riletture ed eventualmente a nuovi percorsi possibili («Tu sei gli anni più belli della vita, / gioventù che non torna, / e l'amore, l'amore senza fiato. / Tu sei slancio e ferita...»). La raccolta di Temporelli scombina, pertanto, i piani temporali delle carte, le mescola, anche lasciandole, paradossalmente, tali quali sono venute negli anni a disporsi, lungo una sequenza tanto perentoria quanto non programmata. Ogni sezione del libro presenta un suo peculiare equilibrio che si proietta in un nucleo inabissato del volume, e nello stesso tempo delinea un disegno decentrato che attende la sua chiusura, sia pure provvisoria, in un orizzonte più vasto di opere. La scelta è consapevole, e commisurata alle passioni e all'entusiasmo degli anni trascorsi, fra polemiche e battaglie, studi e ricerca poetica, nella prospettiva della raccolta organica, efficacemente riuscita, del volume einaudiano, *Il cielo di Marte* (2005). E si può dire che non manchi niente, dal momento che è intento del poeta predisporre il lettore a un percorso non lineare della sua produzione, onde imprimergli con maggiore forza la sensazione di un'energia che sprigiona dalle varie sezioni (da *La buonastella* a *Nel giardino di Armida*, a *La repubblica dei poeti*, a *Allegorie celesti*, fino al poemetto *Terramadre* e quindi a *Nel paradiso*). Anche nella forma metrica e talvolta nelle soluzioni stilistiche l'autore si premura di non coprire le disgiunzioni, intese a rafforzare l'idea di quale rovello abbia bruciato nel cuore della poesia, trovando sbocco in testi o in sequenze testuali di particolare intensità (come, nella prima sezione, *La piccola guerra*, *Lettera di Riccardo*, *Domina*, *La forza del luogo comune*, *Vertigine*, per finire nelle altre, *Innominata*, *Fronte del bene comune*, *Fra te e il mondo*), e naturalmente nella fattura di un verso che si realizza con la conquista di un'asciuttezza guadagnata palmo a palmo alla tradizione, ai maestri (da Luzi a Caproni) che continuano a indicarci la strada, non solo per stare nella poesia ma anche nel mondo. (*Salvatore Ritrovato*)

Angelo TONELLI, *Poemi dal Golfo degli Dei / Poems from the Gulf of the Gods*, Agora&Co, Lugano, 2012.

Poemi dal Golfo degli Dei / Poems from the Gulf of the Gods, edito nel 2003 e recentemente ristampato per Agora&Co, Lugano 2012, è una *plaque* di versi di Angelo Tonelli, proposti, testo a fronte, anche in lingua inglese nella convincente traduzione di Luciano S. Gatta. Il libro si offre in una successione di “movimenti”, che in accezione musicale indicano le singole sezioni di un disegno unitario, e si fa specchio interiore di un paesaggio vivificato da numinose presenze e promosso, nel divenire luogo d'elezione del poetico, a titolo complessivo dell'opera. Ma la formulazione che acquisisce questi scenari liguri in prossimità della baia di Lerici a una sorta di personale decantazione metafisica del poeta svia rispetto alle viete, per quanto romanticamente ancora vitali, indicazioni da turismo *d'antan* e rinomina il pur suggestivo “Golfo dei Poeti”, centro simbolico della mediazione spirituale dello scrittore lericino, nel tanto più emblematico

ed evocativo “Golfo degli Dei”. Siamo di fronte a un nuovo ordine cosmico che si fa testimonianza di esperienze reali e visionarie: una sorta di viaggio dantesco nella luce cui segue, anche in questo caso, la parola scritta, con la sua dichiarata inadeguatezza nel cogliere in unità con l’io poetico le forze misteriose della natura e degli dèi. Tale disposizione contemplativa si annoda in un intreccio anamorfico di luoghi del Levante, già cantati da molti illustri visitatori anglofoni (da Shelley a Lawrence, da Henry James a Virginia Woolf), con le memorie personali di viaggi in luoghi dell’Ellade consacrati agli dèi, la cui presenza, in una sorta di percezione dell’oltre per via junghiana e mistica, anche come liberazione dai limiti dell’umano, si rinnova tra i monti di San Lorenzo e l’isola Palmaria, e più in generale in tutti gli spazi marini e montani evocati che si protendono sul Golfo di Lerici. Al centro di queste sicure coordinate orfico-contemplative è un’opera che ci mostra il paesaggio ligure con uno scarto e una novità rispetto alla rappresentazione che di esso ci hanno lasciato i grandi autori del nostro recente passato: da Sbarbaro a Montale, da Caproni a Biamonti. Qui il paesaggio non è intransitivo, non è quel geroglifico inaccessibile, nella sua crudezza e indecifrabilità, che è stato per molti aspetti lo specchio della nostra prosciugata anima novecentesca. Caso mai il paesaggio – cui guardiamo anche attraverso il filtro delle parole che lo descrivono e nella complessa biunivocità del suo contatto con l’autore, che lo arricchisce essendone a sua volta arricchito – risulta permeato di sostanze orfiche, quelle che a Ponente ritroviamo, ad esempio, in tante importanti poesie di Giuseppe Conte e a Levante in questi versi di luce e di ombra che si affacciano sul mare di Lerici, come annuncia il bellissimo movimento inaugurale con il suo carattere di invocazione, di preghiera: “o angelo del mare, trasparente / signore degli abissi, tu che vegli / l’equilibrio delle acque, tu che intendi / quale forza segreta muova onde / e maree [...]”. Ma il titolo dell’opera di Tonelli, nella sua marcata componente simbolica e nella sua precisa localizzazione topografica, annuncia esplicitamente anche la forma poematica in cui si dispiega il suo canto. Tale modalità compositiva che privilegia il poema, con tutta la sua *importance* e la sua compiutezza, lontana da tanti imperanti minimalismi di maniera, vale anche per i testi più brevi, anch’essi conclusi, pur nella disposizione di un movimento circolare ininterrotto, nella loro singolarità di “poemi”. Ne può essere un esempio il breve componimento che segue dappresso l’incipitario *o angelo del mare...*, componimento anch’esso privo di titolo: «la sabbia dove corpo e mente posano / e l’onda la lambisce è cosa viva / che affonda dentro sé, io sono niente / e sono l’orizzonte, il mare, immobile / gabbiano sullo scoglio, sono l’isola / che l’onda già sommerse e adesso vigila / sul giorno e sulla notte, inamovibile / madre di ogni guizzo, di ogni esile / risorgere di vita. È canto, musica / il fremito attutito, non visibile / che agita la pietra, la congiunge / al cuore di cristallo delle acque / che scorrono profonde, senza limite». Come si vede, la poesia – il poema, appunto – che come tutte le altre del libro riporta in calce il luogo e la data di composizione (Fiascherino, ottobre 2000), presenta un paesaggio appena abbozzato, uno scenario di sabbia, di isole e di scogli dell’estrema Liguria di Levante. Tale raffigurazione si slarga immediatamente in una tensione orfica verso un “io” totalizzante, che pervade, anche per via di negazione (“io sono niente”), gli elementi terrestri e acquatici del paesaggio, ricondotti a una dimensione sacrale e unitaria. E si osservi anche la metrica sorvegliatissima e ad alta frequenza di endecasillabi sdrucchioli, che sanno ricreare nei loro prolungamenti atonali un respiro più ampio, reso ancora più efficace dalle inarcature («immobile/ gabbiano»; «inamovibile / madre»; «esile / risorgere») che impongono al lettore significative pause di meditazione. (Francesco Macciò)

Ida TRAVI, *Il mio nome è Inna. Scene dal casolare rosso*, Moretti&Vitali, Bergamo, 2012.

È all'insegna di una ricerca umana e poetica unitaria che Ida Travi pubblica *Il mio nome è Inna. Scene dal casolare rosso*, che idealmente prosegue come un secondo capitolo, geograficamente e temporalmente, *Tà – poesia dello spiraglio e della neve*, recensito a cura del sottoscritto nel numero precedente dell'Almanacco. La terra di Zard, la piana grigia sulla quale si erge la mole sconnessa del casolare rosso dove vivono i personaggi del libro, inizia là dove finisce il silenzio bianco, ovattato, gelido e nevoso di Tà. Forse da quei luoghi postumi e deserti proviene Inna (che infatti il lettore aveva incontrato fra i nomi del testo del 2011), l'unica che fra i Tolki (i parlanti, dall'inglese to talk), sembra essere dotata di un uso consapevole della parola, fino a costruire quest'ultimo libro come un lungo monologo fatto di poesie inanellate le une alle altre, per presentarci attraverso la lingua della giovane protagonista il punto di vista degli altri abitanti del casolare: Zet l'ospite, Nikka la vecchia e il bambino Sasa. Esseri parlanti, ma dotati di una lingua misera, difettiva nei sentimenti e negli intenti, tanto da ridursi al loro semplice nome, necessitante dell'intervento risolutorio della giovane Inna, giunta al casolare attraversando le piane nevose di Tà. Inna si inserisce fra gli abitanti del casolare con il suo ventre femminile ed incandescente, portatrice di desideri e attenzioni verso quel radicarsi che crea casa, radice, comunità, e il linguaggio che ne porta il senso originario: «entrano e se ne vanno / lasciano la porta aperta // Non ce l'hanno una porta a casa loro? / Non ce l'hanno una casa a casa loro? / Che pena, quell'andare in giro senza un nome / quell'andare tutti in fila, senza un nome // Quando entriamo noi chiudiamo la porta / quando usciamo noi chiudiamo la porta / Noi abbiamo una casa, Zet, noi abbiamo / un numero civico, questo è il nostro indirizzo». Vi si legge nelle cure e nelle parole di Inna la costruzione di una dimensione familiare, laddove i singoli personaggi portatori di aspettative ed esistenze corporee definite, si calano nei ruoli di una condizione domestica a suo modo costruttiva, nella quale Sasa il bambino assume l'inevitabile ruolo del portatore di futuro e speranza. In effetti, se *Tà* ci rappresentava un mondo postumo e fratturato, un mondo di sopravvissuti chiusi in un'esistenza sepolta sotto la neve, *Il mio nome è Inna* ci consegna «la visione gravida e miracolosa di una resistenza consapevole e sorprendente, giacché “siamo baciati dallo spirito del tempo / ci bacia sulla testa lo spirito del tempo / è così che ci pettina, ci inchina”» (dalla nota di Alessandra Pigliaru). Ida Travi ci racconta di una scelta di relazione con l'altro come unica opzione possibile, un crescere con le cose e la loro funzione civile e domestica, varcando la soglia del casolare, costruendo e trovando riparo. È questa la resistenza, un riappropriarsi del tempo (un essere nel tempo) e della Storia, che se pur per balbettii ed accenni, sembra prendere contorni definiti. Ida Travi ci narra soprattutto di una parola che si fa origine della relazione, modo di essere nel mondo: «Inna è il cuore, colei che non baratta e che guarda, ma è anche lingua materna e bambina della cura e della poesia che arriva da una lontananza per raccontarci di noi, di un “finalmente” che riconosce e sa ricevere» (Pigliaru) È forse questa dimensione corale, nostra della voce di Inna, capace di spezzare il muro del silenzio e parlare al cuore, la cifra maggiore di questa scrittura. (Luca Benassi)

Sandra VERGAMINI, *Il tenero peso dell'ombra*, Lepisma, Roma, 2011.

Che scrivere poesia d'amore sia la cosa più difficile è risaputo, stante il rischio di incappare nei laccioli e nelle trappole tese dal sentimentalismo e dalla frusta ripetizione della tradizione; eppure Sandra Vergamini, prendendo le mosse dalla più alta poesia amorosa, dai versi di Pedro Salinas, riesce a costruire un canzoniere con una profondità e acutezza dello sguardo capace di andare oltre, di penetrare il mistero del sentimento in ogni sua forma. Vi è, in effetti, quella capacità di mostrare il lato indicibile delle emozioni, come osserva Dante Maffia nella prefazione, che si esprime programmaticamente fin dal primo testo, nella possibilità di vedere se stessi, l'altro, la Storia, attraverso la multiforme, umana manifestazione di ciò che abita il cuore: «che importa / sapere come possa / da un giorno ancora uguale / elevarsi un'astrazione di senso / che scombina gli elementi. // L'indicibile appare d'improvviso. // Non c'è tempo / per calcolare il raggio d'azione. // Solo fermarsi / sollevare lo sguardo / e accecati / vedere finalmente oltre». Si tratta di riconoscere alla relazione, indagata dalla poetessa nella minuzia delle vicende quotidiane, un valore rituale, sciamanico, in grado di attivare i percorsi dello spirito e del mistero, per intraprendere, come dice l'autrice nella nota finale che correda il volume, «un viaggio dal nostro io verso l'altro, verso il nostro plurale». Maffia riconosce a questa poesia l'attenzione ad affrontare, attraverso una 'mitologia della tenerezza', l'intero spettro del sentimento, dalla gioia, alla passione, alla tristezza, al dolore dell'abbandono. Vi si legge un canto salutare, che diventa palpito, diventa nostro fino in fondo nella ricchezza dell'esperienza umana, ma senza sdolcinature o cadute nel retorico. L'amore non è né bianco né nero, non vi è assolutezza, ma un continuo scambio, una costruzione paziente della relazione con l'altro, sulla quale aleggia come sospesa e quasi palpabile la tenerezza del sentimento. Vergamini è attenta alla verità, ad un'autenticità profonda, sabiana verrebbe da dire, attraverso un concetto altissimo di poesia. Nel verso risiede l'oltre, ciò che solo attraverso la parola poetica può rendersi manifesto: «ogni volta / senti / dietro una parola / s'affaccia tremante il mio respiro / fra la pausa di un verso / e la ripresa del flusso / affiora d'un tratto il mio tormento. // Ma non è tutto. // Ogni volta / resta uno spazio del non detto / dove posso sfiorarmi piano con lo sguardo / fino al prossimo verso.» Questo libro si offre come un dono, non solo di versi che rimangono scolpiti nella memoria del lettore e ci rivelano una voce matura e profonda, ma un dono di umanità, di passione, di sorprendente dolcezza. (Luca Benassi)

Piergiorgio VITI, *Accorgimenti*, L'Arcoiaio, Forlì, 2010.

Mi sembra di poter dire che queste poesie non descrivono il momento di un essere, di un accadere, ma il prima e il dopo entro cui si situa l'accadere dell'essere. Ciò che accade non è solo ciò che cogliamo nell'istante, ma il ricordo del già stato e la possibilità di un compimento. Così è inevitabile l'affronto del dato personale, ma ancora di più la funzione delle stagioni, il mutare e il ripetersi degli eventi. Alcuni esempi: «Seduto a una vecchia bocciofila [...] guardo alcune ombre parlarsi»; «Vedo le foto di mio fratello / ringiovanito e sbarbato»; «Il respiro che nel vetro si perde / è di un tempo che non lascia scampo». È il tempo, allora, il fantasma di questo libro. E c'è un rimbrotto tra le prerogative del trascorrere, delle metamorfosi, e una certa capacità del pensiero, non

della carne, a resistere. Così per esempio, in questo bellissimo testo: «Custodisci nella grazia / del tuo ventre ampio, madre, / il coito segreto che è stato il mio / destino. Ti appartengo prima / di ogni passato, di ogni fioritura, / ero già premura nel tuo costato». Qui la resistenza viene idealizzata nel seno dell'eterno femminile, dell'archetipo, che è tale perché può vivere solo nel mondo delle forme, dei desideri declinati all'infinito. Quindi fuori dal tempo. Anche i ricordi personali conservano questa domesticità con la custodia e con l'allontanamento: «Immaginare case sottratte, stagioni non pervenute»; immaginare, con la conservazione del ricordo, di poter sottrarre l'immagine del fratello alla corrosione del tempo: «perché il tempo ingiallisce». È l'arma della reverie contro il quieto sfaldarsi della carne. È la resistenza dell'onda: «L'onda che oltraggia le scogliere / è una sfida virile al tempo, / a ciò che era e mai sarà». Questo trascolorare incessante della vita, avviene nello snocciolarsi delle stagioni, nelle strade, negli ascensori, nelle stanze delle case, nelle fotografie ingiallite. E soprattutto nel cuore dell'amore che passa, esso stesso, forse più rapidamente che il guizzo della morte sulle case fragili. Ma è l'amore passato che ci regola, forse, più di ogni altra cosa; l'amore come sguardo disilluso sulle illusioni, che ci insegna ad attraversare l'inverno, lo spavento giornaliero della vita. (*Sebastiano Aglioco*)

Simone ZANIN, *Ultima notte alla collina di Megiddo*, con 7 disegni di Gian Ruggero Manzoni, Raffaelli, Rimini, 2012.

A geografie lontane, come la città di Megiddo, l'antica potente città in terra di Canaan, si mescolano nomi di fiammante fantasia, evocatori di moderne estraneità e luoghi biblici da cui parti il Giusto per seguire la verità. Fu così che «Uscimmo dalle nostre case e prendemmo la strada che sapevamo». L'uomo iniziava un percorso. Il lettore può intraprendere quella strada tra le pagine dell'agile lavoro letterario del poeta friulano. Zanin, con brevi capitoli di raffinata prosa lirica, usa le parole per porre domande in un serrato colloquio immaginato tra un discepolo ed un Maestro, instillando il dubbio che le due figure si specchino tra loro. Entrambi compiono il percorso verso la verità perduta, perché la creatura fu convinta da figure scaltre a barattare il Tempo con il denaro. Il frutto dello scambio fu il disordine delle cose e dei sentimenti fino a considerare la pecunia il nuovo *Totem* salvifico; le provate certezze furono stravolte e la libertà della mente non fu in grado di rincorrere i sogni, gli affetti e le altre miserie: qualità fondanti dell'esistenza umana. Nello smarrimento sempre maggiore giunge il tempo in cui, prima dell'ultima notte, presso la fortezza di Megiddo ci sarà la notturna veglia finale; in quell'oscurità, il poeta – uomo contemporaneo – partecipa al medesimo smarrimento del discendente del Giusto, ma non si perde d'animo e rischiarà il buio con i lumi delle domande. Il Maestro ascolta, conforta, indica i possibili sentieri da percorrere e nel contempo rivela la propria fragilità che lo rende uguale al suo interlocutore. Egli sorregge il discepolo per tutto il viaggio (della mente, della ricerca di un inquieto sentimento?); il percorso si snoda tra le difficoltà di una società che si corrompe per l'ingannevole operare di «falsi profeti». Nello spazio limitato dell'antica città-fortezza tutte le angosce del vivere si solidificano mentre dubbi mai dissipati irrobustiscono la fragilità umana. La veglia notturna si fa estenuante e quando la luce bianca dell'alba rende visibile il contorno del paesaggio (quale paesaggio se non quello dell'anima?), discepolo e Maestro, stanche sentinelle dagli occhi arrossati per il lungo

frugare nel buio della notte, diventano guerrieri e combattono, una volta ancora, per morire restando in piedi su una terra il cui prato è un damasco di corpi privi di vita... Un salmo si perde nel Tempo della Verità eterna ritrovata: «In piedi moriremo, alti su queste rovine». Il volume propone più di un percorso di lettura, ne abbiamo indicato uno ma non l'unico, sarà l'attento lettore a cercare le tracce a lui più consone. La pubblicazione è arricchita da sette disegni di Gian Ruggero Manzoni il cui segno grafico, nella propria secchezza di linea, traccia figure antropomorfe sospese tra il sogno ed una realtà surreale ma qui si aprirebbe un'altra riflessione tra la parola scritta e la figura. Sarà per un'altra occasione. (*Edmondo Busani*)

DIREZIONE DEL PROGETTO

Mauro Ferrari

DIREZIONE

**Gabriela Fantato
Giancarlo Pontiggia
Salvatore Ritrovato**

REDAZIONE DI ROMA

**Luca Benassi
Manuel Cohen**

€ 20,00

ISSN 2281-065X

ISBN 978-88-6679-142-3



9 788866 791423