PUNTO

ALMANACCO DELLA POESIA ITALIANA

2 – 2012

puntoacapo

PUNTO

ALMANACCO DELLA POESIA ITALIANA

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

ISBN 978-88-6679-120-1

PUNTO

ALMANACCO DELLA POESIA ITALIANA

DIREZIONE DEL PROGETTO
Mauro Ferrari

DIREZIONE
Gabriela Fantato
Giancarlo Pontiggia
Salvatore Ritrovato

REDAZIONE DI ROMA
Luca Benassi, Manuel Cohen

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

*punto**a**capo*

GLI AUTORI A CHI LEGGE

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

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

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

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

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

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

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

INDICE

GLI AUTORI A CHI LEGGE 5

I – IL PUNTO

INDICE DELLE RECENSIONI 10

I LIBRI DI POESIA 12

SAGGI E ANTOLOGIE 91

II – FARE POESIA

WORK IN PROGRESS

Noi che sognammo un mondo più gentile.
Un nuovo romanzo di Umberto Piersanti a cura di Salvatore Ritrovato 107

"Questa non è la patria, è il pianeta".
Intervista lucida ma mai sliricata di Plinio Perilli ad Alessandro Ceni 111

AUTO-ANTOLOGIA

Antonella Anedda 116
Luigi Fontanella 123
Lino Angiuli 134

NOTE A MARGINE

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

SCAFFALI ALTI

Luca Benassi
Ritratto di Giovanna Bemporad, tra "esercizi vecchi e nuovi" 160
Rinaldo Caddeo
Poesia e matematica. Un ricordo di Leonardo Sinisgalli 163
Salvatore Ritrovato
"Esisti buonamente…" L'enigma del mondo nella poesia di Zanzotto 168

III - ALIBI

L'INEDITO

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

OLTRECONFINE

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

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE 226

I – IL PUNTO

INDICE DELLE RECENSIONI

I LIBRI DI POESIA

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

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

I LIBRI DI SAGGISTICA

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

I LIBRI DI POESIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Massimo BONDIOLI, *Sotto il segno del tiglio*, Gattogrigioeditore, s.l., 2010.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lia CUCCONI, *L'ôra e la pôlvra*, Phasar, Firenze 2011

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Marco ERCOLANI, *Sentinella*, Edizioni Carta|Bianca, Monteveglio, 2011.

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

Curzia FERRARI, *Lucertola*, Aragno, Torino, 2011.

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

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

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

Fabio FRANZIN, *Canti dell'offesa*, Il Vicolo, Cesena, 2011.

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

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

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

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

Gianni FUCCI, *Rumànz. Un'epica familiare in dialetto santarcangiolese*, Il Vicolo, Cesena 2011.

«Poesia o forse enciclopedia, romanzo o mille romanzi che cercan voce? Cosa è questo libro di Fucci, che lega il passato al futuro con l'unica voce che davvero può farlo – la poesia?» Così si interroga nella prefazione, Davide Rondoni. *Rumànz*, l'ottavo libro di versi a cui l'autore ha lavorato per 25 anni, appare strutturato secondo una classica tripartizione in cantiche, tre grandi tempi o scansioni, ognuna delle quali variamente articolata in capitoli oscillanti tra le 15 e le 34 strofe in ottava rima ariostesca (talvolta caudate in 7 versi) affidata a un endecasillabo disteso e cantabile, arioso e narrativo. Siamo di fronte a un raro, rarissimo e poco frequentato dalla nostra poesia, poema epico -storico politico-domestico, che si affida ad un lenticolare lavoro di raccordo e ritessitura di memoria della lingua, della politica, dell'etnografia e delle idee: indimenticabili i versi dedicati alla pittura di Paolo Uccello, agli etruschi, ai carbonai e alla moglie Mafalda, la compagna di tutta la vita. Gianni Fucci ripercorre le origini, e le genealogie, dei due rami famigliari, materno e paterno, tosco-umbro, e franco-romagnolo, a partire dagli albori del Novecento: come e più de *La camera da letto* di Attilio Bertolucci, torna sui luoghi delle proprie radici spatriate, di una famiglia di migranti. Fucci, infatti, nascerà in Francia, a Montbeliard nel 1928, agli inizi del Ventennio fascista, e mentre tutta l'Europa era in balìa di venti e idee nazionaliste, xenofobe, razziste, violente. Leggere *Rumànz*, è rivivere e ripercorrere situazioni e temperie politico-culturali, precipitare negli orrori della Seconda Guerra Mondiale, ardere nella passione politica di una democrazia sentita come utopia di egualitarismo interclassista ed economico, come riscatto sociale e morale. Le origini domestiche, con le ricognizioni sui luoghi di una memoria famigliare, le origini culturali, con i ritratti e le molte allusioni alla grande scuola francese da un lato, e alla grande scuola di Santarcangelo a cui attinge e di cui sarà uno dei protagonisti, quindi la Resistenza, la Liberazione, la passione politica, il cinema, la poesia dei classici e dei contemporanei. Le trasformazioni dell'Italia del boom economico, l'impegno dell'uomo comunista, la dimensione civile della sua scrittura: nei molti gridi d'allarme, nel rifiuto della realtà mercificata e della cultura dell'individualismo onanista e consumista, le frequentazioni del Circolo del giudizio, *El circal de' giudèizi*, una comunità molto allargata e eccezionale che si raccoglieva ai tavolini del Bar Trieste, Il bar centrale gestito dalla famiglia Baldini, in cui si davano appuntamento pittori, poeti, giornalisti, sceneggiatori scambiandosi idee sull'arte, la politica e la letteratura, e ponendo le basi a lunghi sodalizi: Lello (Raffaello) Baldini, Tonino Guerra, Giuliana Rocchi, Nino Pedretti, Renato Nicolini (con cui Fucci lavorerà a Roma, collaborando a varie sceneggiature di importanti film), Rina Macrelli, e altri. Tutto questo, e molto altro, in un attraversamento a vario grado del Novecento poetico e dei libri, tra riflessione ad ampio spettro ed empatia, diviene materia di una lunga godibilissima narrazione in versi che si pone l'obiettivo di una summa o ricapitolazione esperienziale, nell'individuazione delle ragioni e delle scelte, fa il punto e riverbera su una cultura novecentesca babelica o enciclopedica, ma certamente vissuta fino in fondo e con autenticità e passione, non provinciale e ampiamente europea: le maggiori ascendenze di Fucci sono infatti da ravvisare nella grande stagione del Simbolismo europeo e nella cultura della Francia tra 0tto-Novecento.«Paolo Uccello accende geometrie / urli di lance, cavalli, lampi rossi /

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Franco MANZONI, *In fervida assenza*, Raccolto Edizioni, Milano, 2010

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

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

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

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

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

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

Cinzia MARULLI RAMADORI, *Agave*, LietoColle, Faloppio, 2011.

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

Mario MASTRANGELO, *Nisciuna voce*, Raffaelli Editore, Rimini, 2011.

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

Maurizio MATTIUZZA, *Gli alberi di Argan*, La Vita Felice, Milano 2011.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Onano…), e ci squaderna da par suo un'anàmnesi lirica di inopinata struggenza, valenza, e vorremmo proprio dirlo, anche necessità esistenziale. Non è affatto facile parlare di cellule, tessuti, materia organica – e non perdere un grammo (21 grammi, dicono, il peso dell'anima?…) di questo terrestre approdo al Dio umanato, *in controluce* tra fede e scienza, corpo e spirito, linguaggio, ripetiamo, e materia usuale, usurata del Sublime: «Chissà come sarà quella sostanza grigia / e quella bianca sempre e ora anche più / che mai adesso che il cervello di cui si sta parlando / è quello di sua madre che lui conosce solo / in controluce di una vita spesa insieme / da quando ne ascoltava nel suo grembo / avvolto di amnios le sensazioni in filigrana / filtrate dalla telepatia simbiotica dell'essere / così ravvicinati nel tepore della carnalità filiale».
«'In controluce' è la peculiare angolatura delle relazioni umane» – rileva Stefano Verdino, nobile prefatore – «che Soldini non vede in una relazione di luce-buio, come spesso è capitato, ma nella particolare dimensione del controluce, che garantisce una luminosità parzialmente accecante e non consente una netta visione, ma un'approssimazione e un sentore, con un forte margine di enigma e non compreso, anche tra/da due vite così connesse come tra madre e figlio.» Il linguaggio, a volte, opera questi prodigi, creaturale creazione che insuffla senso e logica al mistero più fitto, e chiede con le parole udienza a un Altissimo che comincia quaggiù, palpito a palpito, e forse più rallenta infausto più, *in controluce*, ci avvicina al cielo, perdona e libera il male che ci danna, limita ed anche accelera il canto ad urlo d'ultrasuono, e finalmente concede al buio che ci plasma, al niente che ci impasta o ci adombra, una strepitosa e *cristiana* aura di luce: «La vita è un in-contro *con la* luce e l'infinito / eccolo alfine l'ethos della vita / vivere la vita è un continuo / essere in-contro *alla* luce / la morte è solo un punto / d'ombra il più infernale»… Splendido manifesto, rigogliosa e temprata illuminazione – questa di Soldini – non meno stilistica che spirituale, e che incornicia a perfezione, in sentìto fulgore lirico, la sua ammirevole missione saggistica, ed educativa, quale docente di Bioetica: «buono e beato è l'uomo che sa vivere / e comprendere (non capire) / guardandosi e vedendo mentre agisce / e sceglie e crea e ama *in contro luce*». *(Plinio Perilli)*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I LIBRI DI SAGGISTICA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Marco MERLIN, *Oltre il varco, occasioni luziane*, punto**a**capo, Novi Ligure, 2011.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II - FARE POESIA

WORK IN PROGRESS

Noi che sognammo un mondo più gentile.
Un nuovo romanzo di Umberto Piersanti

a cura di Salvatore Ritrovato

L'11 gennaio 2012, a Urbino, abbiamo intervistato Umberto Piersanti sul suo romanzo *Cupo tempo gentile*, di prossima uscita presso Marcos y Marcos.

SR – *Nel ripercorrere la vicenda della tua opera, si direbbe che tu arrivi alla prosa, e poi alla narrativa, a partire dalla poesia. Eppure, fra i due versanti della tua produzione vi è un rapporto più stretto e, oserei dire, simbiotico, com'è vero che i tuoi versi sono venati da un'autentica passione poematica sin dalle prime raccolte, in direzione vieppiù epico-lirica, e come dimostrò a suo tempo* L'uomo delle Cesane*, un vero e proprio "romanzo di iniziazione", non solo per il protagonista, Roberto, ma anche per l'autore, voglio dire per te, tanto è vero che tornerai alla prosa narrativa con* L'estate dell'altro millennio *e* Olimpo *e, ora, con* Cupo tempo gentile. *Ti convince questa ipotesi? Si può dire che la prosa narrativa sia solo una via 'secondaria' che porta al cuore della poetica?*

UP – Il romanzo e la poesia sono due maniere di guardare il mondo, dettate dall'uso dello strumento. Se io voglio raccontare la battaglia di El Alamein quale avvenuta, non la posso raccontare in versi. È vero – e vengo al cuore della tua domanda – l'occhio del protagonista riflette il mio punto di vista. Tanto è vero che io, scherzando, ne faccio sempre un poeta, magari di terza classe. Se prendi uno degli episodi più belli dell'*Estate dell'altro millennio* – Marco che sta entrando nella grande foresta montenegrina con il suo reparto, a caccia di partigiani, e rischia la pelle a ogni passo – ecco, egli si sofferma sulla natura, sui corvi che passano alti, sul fruscio di un daino in lontananza. Ma non coincide esattamente con il mio, in fondo è il *suo* punto di vista, quello di un osservatore che descrive un paesaggio. Credo perciò di non avere il difetto tipico di tanti poeti che scrivono romanzi: il mio romanzo è un'opera narrativa, piena di vicende, avventure, colpi di scena.

SR – *Quanto è diverso 'costruire' un romanzo dal 'comporre' una raccolta di poesie?*

UP – Vale quello che si dice per le lingue. Certe espressioni italiane non possono essere tradotte in francese o in inglese, e viceversa. Gli eschimesi hanno venti modi per dire la neve, che non riusciremo mai a tradurre. La poesia ha bisogno di una carica intensa ed assoluta, almeno nel mio caso. Sì, non è che scrivi esattamente quel che detta la Musa, ma devi essere carico; certe immagini te le porti dentro da tempo, aspettano solo una soluzione stilistica, che trovi un giorno, quando scatta l'occasione, l'urgenza. Perciò la poesia è legata fortemente all'"ispirazione", termine un po' antico, che però non mi impressiona, purché non venga inteso in senso mistico. La narrativa invece non può consistere in una serie di illuminazioni, ha bisogno di un progetto, di un lavoro costante nel corso della scrittura, che non esclude ovviamente la stesura di momenti lirici,

passaggi poetici. Per l'*Estate dell'altro millennio* ho fatto delle ricerche, mi sono documentato attentamente sulla politica e la storia militare della Seconda Guerra Mondiale. Nel romanzo vi è una strutturazione che la poesia non prevede, e questo vale per la mia opera.

SR – Ci puoi dire di che cosa parla il tuo nuovo romanzo e che cosa potrebbe renderlo attuale (o inattuale) agli occhi di un lettore di oggi?

UP – Il mio romanzo si svolge tra la fine del '67 e la fine del '69; inizia con le prime occupazioni a Torino e termina nel novembre prima della strage di Piazza Fontana, con il primo morto del lungo periodo della contestazione, l'agente di polizia Antonio Annarumma [morto durante una manifestazione a Milano il 19 novembre 1969, *n.d.r.*]. Prima di questo episodio, la contestazione vive il suo momento aurorale, il momento più bello, in cui la volontà di cambiare il mondo, il desiderio di trovarsi insieme è dominante, anche se già covano le ideologie più estremiste, l'attesa di una palingenesi assoluta, con le prime avvisaglie di violenza, che segna una nuova fase nel Sessantotto, o forse proprio la sua fine a l'inizio dei così detti anni di piombo. Il mio romanzo finisce con l'inizio di questa violenza (e in particolare con l'assalto, da parte dei 'compagni', all'istituto di Filologia Moderna, dove si erano rifugiati dei 'fascisti').
Credo che il mio romanzo sia attuale perché, a mio modestissimo parere, il Sessantotto fin qui ha prodotto poco in letteratura. *Porci con le ali*? Ma è del '77, ed è un racconto garbato, anche divertito, di quegli anni. O *Formidabili quegli anni* di Capanna, che si risolve in un'apologia indiscriminata di quegli anni. O ancora *Vogliamo tutto* di Balestrini, un po' ideologico. E tra i film? Ricordo *Contestazione generale* di Zampa, dei suoi film più brutti. Va bene, c'è *Zabriskie point* di Antonioni, che rappresenta già un'interpretazione fortemente simbolica del ribellismo giovanile. Una narrazione attenta e disincantata non è mai stata tentata. Io, con il mio romanzo, voglio narrare il Sessantotto né da apologeta né da pentito, e senza prendere scorciatoie (il giallo, il thriller, la fiction sentimentale e quant'altro), ma restituendo l'affresco storico di quel periodo, che era, sì, la contestazione delle città, ma anche altro, e penso alla fine del mondo contadino, a quella campagna verso cui pure si continua a fuggire.

SR – In questo romanzo affronti un nodo fondamentale della storia d'Italia del dopoguerra. Un nodo per molti aspetti non ancora sciolto, credo che tu sia d'accordo. Ora, se ti definissero scrittore 'impegnato' tu saresti d'accordo? E direttamente collegata a questa domanda: quanto questo romanzo riflette il tuo punto di vista politico sul Sessantotto?

UP – Non mi piace essere definito 'scrittore impegnato'. La parola *engagé* è ormai connotata in modo ideologico. Appartengo a un'area progressista moderata, e considero il poeta inserito nella società. Sono lontano dall'idea che un romanzo debba cambiare le cose; esso è innanzitutto letteratura. Se tu mi parli di una vena civile, sono d'accordo. Il mio romanzo getta uno sguardo preciso sul Sessantotto, e in generale sulle trasformazioni della società, sulla condizione delle donne, su una certa fraternità d'animo, e mette in luce il momento in cui le speranze di una rivoluzione culturale del

Sessantotto furono sorpassate da una lotta violenta e sanguinosa, sulla quale purtroppo scommisero molti intellettuali, eleggendo terribili dittatori a icone del movimento. Sì, questo romanzo riflette il mio punto di vista su quegli anni. Non a caso, nel titolo del romanzo, ritorna un mio verso: «Noi che sognammo un mondo più gentile», che piaceva tanto a Remo Pagnanelli.

SR – Credi che un romanzo, o se vogliamo un'opera letteraria, possa tuttora ambire a dire qualcosa di nuovo sulla storia che viviamo? Cioè, possa presentarsi con l'ambizione di un testo che non deve solo intrattenere, ma deve far pensare, riflettere, porre delle questioni? E in che misura questi elementi di criticità valgono per il tuo nuovo romanzo?

UP – Il primo compito di un romanzo è di essere un bel romanzo. Ma non basta. Ogni grande romanzo pretende di interpretare il suo tempo, attraversando i campi culturali più diversi, dalla politica alla religione, ed è un'opera complessa, che ci consente di capire meglio la storia di un certo periodo (penso, per esempio, a *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Remarque). Non credo nel romanzo come puro intrattenimento, che oggi trova riscontro anche nell'indice di ascolto delle *fiction* televisive. Vi sono romanzi senz'anima. Penso a *Durante* di Andrea De Carlo, che sarebbe ambientato nelle campagne dell'Appennino, ma non ho trovato nulla che mi confermasse questa premessa. Potrebbe svolgersi anche altrove, chissà dove. Io sono rimasto a un'idea diversa di romanzo. Sono legato all'ultima grande generazione del Novecento, che ha visto e vissuto la guerra: Pasolini, Calvino, Volponi. Mario Luzi elogiò la mia *Estate dell'altro millennio*, e in particolare era stupito che io, che vissi la guerra solo da bambino (sono nato nel '41), compresi molto bene i sentimenti di quell'età e l'animo degli uomini che la vissero.

SR – Una curiosità intorno al tuo romanzo – che rientra forse nell'ambito della Sociologia della letteratura (materia che tu conosci bene, dal momento che l'hai insegnata per anni all'università) – riguarda il rapporto con l'editore. Come sei arrivato all'editore Marcos y Marcos? Pensavi che altri editori potevano essere interessati? Sei stato seguito da un editor che ti ha consigliato di ampliare o di tagliare certe scene in rapporto al loro appeal sul lettore?

UP – Ho mandato il mio romanzo a diversi editori. Alcuni mi hanno risposto, altri non mi hanno neanche degnato di una risposta. Che per cortesia si dovrebbe sempre dare. Ormai l'editoria italiana, soprattutto quella grande, mi pare inseguire un certo modello americano, scatenata a inseguire il romanzo di successo, che l'anno dopo nessuno più ricorda. Il problema però non è solo l'editoria, è anche il pubblico, che non c'è, o meglio che è numericamente debole. In Italia si legge poco, e ai pochi lettori è facile imporre nomi che hanno una certa risonanza mediatica. Solo una *élite* sa apprezzare ancora romanzi come *Il Gattopardo*. Gli italiani amano la spettacolarizzazione dell'evento letterario, cui la letteratura migliore – soprattutto la poesia – non sempre possono sottomettersi. Succede, allora, che scrittori importanti in altri paesi, addirittura degni del nobel (penso a Le Clézio e a Transtromer), da noi siano editi da piccoli editori, o incredibilmente ignorati. La scelta di un editore come Marcos y Marcos è stata

determinata anche dalla mia personale esigenza di difendere il mio spazio creativo dagli editor e di avere un rapporto sincero con l'editore. Non avrei mai accettato, così come si stava già prefigurando nel contatto che ebbi con alcuni grandi editori, di aggiungere scene di sesso o qualche omicidio per costruire un giallo e catturare meglio l'attenzione del lettore; avrei tradito non solo il romanzo, ma anche me stesso.

SR – Ricapitoliamo, dunque, la tua produzione narrativa. Il primo romanzo è una sorta di "affresco" lirico e realistico, elegiaco e visionario (prendo gli aggettivi dalla quarta di copertina) della vita fra Montefeltro e Cesane, Urbino e campagna, fra gli anni Quaranta e Settanta. Il secondo romanzo è di genere storico. Il terzo punta allo scavo sentimentale-psicologico di un teso rapporto intergenerazionale. Infine, questo quarto romanzo, che pure parla di una storia d'amore, potrebbe essere avvicinato al filone inventato non molti anni fa per il cinema italiano così detto "politico-d'inchiesta", e collocato magari nella tradizione del romanzo "storico-d'inchiesta". Ti trova d'accordo questa ricostruzione?

UP – Direi di sì. *Cupo tempo gentile* è un affresco di un periodo non lontano della nostra storia, i cui nodi non possono dirsi affatto risolti, così come lo sono in parte quelli delle due guerre mondiali. Vorrei però dirti anche ciò che accomuna tutti questi romanzi, al di là delle specificità che tu metti in evidenza. Vi è un bisogno di capire il mondo e insieme di fuga dal mondo in tutti i protagonisti dei romanzi, dall'*Uomo delle Cesane* ad Andrea, il nuovo protagonista di *Cupo tempo gentile*. Vi è lo stesso sguardo, convinto ma anche disincantato, razionale e pure sognante, che parte dall'orizzonte urbinate, tra Montefeltro e Cesane, e si allarga via via agli Appennini, all'Italia. Vi è poi la mia idea, fondamentale anche nella poesia, di mettere a confronto le mie radici con il mondo, che è più di uno sfondo, costituisce un orizzonte imprescindibile nel quale prende senso il mio discorso sulle radici. la mia narrativa ha questa continuità nello sguardo dei protagonisti – da Roberto a Marco, a Luca, ad Andrea [nomi dei protagonisti dei quattro romanzi di U. P., *n.d.r.*] – che mi assomigliano in quanto tendono, per quel che la storia che essi vivono permette, ad abitare poeticamente il mondo.

"Questa non è la patria, è il pianeta".
Intervista lucida ma mai sliricata di Plinio Perilli ad Alessandro Ceni

PP – *«Io vorrei saper dire amore / amore amore amore / come fanno i dementi / ed essere infelice infelice / per il troppo bene…» Natura di «moderno poeta tragico», ti attribuisce il comune amico Carifi, che in area di sempiterna deriva post-rimbaudiana ti addita ancora come «un veggente che in un lume sublime e catastrofico presagisce il versante fatale dell'esistenza…».*

AC – La poesia, giacché non è un genere (letterario) ma uno stato (tangibile e progressivo) dell'essere, non si presenta con voce diversa da quella alta e, inevitabilmente per «il versante fatale dell'esistenza», commovente (quindi, agitazione degli affetti, perturbazione, terremoto). Colgo l'occasione per salutare l'amico comune Carifi, un altro dei veri pochi isolati.

PP – *Ma torniamo all'idea di Natura, mio caro lucreziano terzo millennio, che intoni e impetri: «Natura / tu mi piangevi / come una fredda cosa / su uno stelo…». «Così andiamo / con lo stesso lucido sonno, / me, uccello,nido e pietra: / porgi a tutto / lo stesso fiore verde…».*

AC – Se mi stai invitando a dire della Natura, posso tranquillamente affermare che a mio modo d'intendere Natura è la parola-formula che indica assoluto concreto verificabile mistero in atto. In questo senso ad esempio la parola Dio è metafora di quella.

PP – *Piero Bigongiari, poeta rilevante e rilevantissimo esegeta, ermeneuta di ogni intendimento o ardimento poetico, clamoroso o bisbigliante che sia, parlava di «questo oscuro soggetto del desiderio desiderante messo alla prova dall'amplitudine della propria stessa desiderabilità…».*

AC – Sono felicissimo del fatto che tu ricordi Bigongiari, poeta "rilevante" (e rivelante) perché uomo rilevante. Per quanto riguarda il desiderio, credo che sia un'altra formula per indicare la pulsione, la energia, la alimentazione ininterrotta (che assume aspetto e sagoma, per dirla bigongiarianamente, in pensiero poetante o poesia che pensa).

PP – *Struggente rileggere quel tuo* Canto delle Balene *(1990) – «nell'osso profondo / del mare ignoto e benigno…» – dopo aver gustato la tua felicissima, recente traduzione del* Moby Dick *(del tutto ripensata, rispetto a quella classica, e fin troppo mitizzata, ad esempio, di Cesare Pavese). Ti chiedo allora: come ci guida, come ci conduce la nostra buona stella poetica, o destino artistico, anche nel sano, sacrosanto "artigianato" delle traduzioni?*

AC – Ci conduce ciecamente eppure con mano salda. Sta qui l'"artigianato" (giusta la definizione) delle traduzioni (ma anche del fare poesie), del muovere da una lingua in altra (e per un poeta del prendere e/o dare da una lingua in altra). Non è un lavoro di letteratura, è un lavorìo di apprendimento, di conoscenza. Lavorando a una traduzione senti che la lingua (sia dello scrittore che del traduttore) è una potente via, non un pur bello viatico.

PP – *«Nel suono delle bestie / molti dèi pregano…». L'insistenza della tua poesia sulla naturalità bestiale connessa all'uomo (e comunque regnante nell'immenso regno della Natura) – il tutto immesso in una natura fiabesca, accentuatamente metafisica – mi ha ricordato certi tuoi amori (e forse anche debiti?) verso Tommaso Landolfi, un narratore (talvolta anche poeta) davvero cruciale, per il nostro Novecento. A lui e alla sua "sopra-realtà" hai dedicato la tesi di laurea, editata poi nell'85 in forma di intrigante saggio, test esegetico.*

AC – La "naturalità bestiale" è, fortunatamente, ancora "connessa all'uomo", ad onta dell'incivilimento (cioè dello stringersi nel suo assai stitico sé) di quest'ultimo. Quando risulta fiabesca o metafisica è soltanto per dirla. Non è mai astratta. E spesso per dire una cosa minima è necessaria una iperbole di significati. Landolfi è uno dei massimi (e certo che gli sono debitore: la lingua, signori, la lingua); e infatti era, è, e resterà degli scelti, perché te lo devi (per finezza sensibile) meritare. Nelle antologie scolastiche e nei soviet manageriali dell'industria della carta stampata e rilegata ci andava (va) stretto; insomma, non era (è) Moravia (uno che dantescamente ebbe in vita assai di quel che volle). Come poeta (nel senso dei versi), comunque, non trova in me riscontro. Sì, è la mia tesi di laurea, e discussa (non direi proprio a caso) con Bigongiari.

PP – *Le etichette, ahinoi, semplificano sempre, e l'ansia definitoria finisce sempre miseramente frustrata: e son d'accordo col caro Carifi, che a questo punto – nella gioia e nella ridda emotiva del leggerti – parlare di nuovo ermetismo, di orfismo, o peggio ancora citare Dylan Thomas, rischia sempre di confondere il vuoto con il pieno, e viceversa. Per mia unica bussola, eleggo qui i tuoi versi: «Ma il giardino / ha deciso le foglie / e ti ha coperta, vita, / perché tu morissi…».*

AC – Per le etichette: ahiloro. Le definizioni riguardano la critica letteraria (e di cose interessanti in tale ambito mi pare siamo a corto): parlino di quel che più a loro aggrada, per me va tutto bene (se, perlomeno, riescono a cogliere qualcosa: chissà, magari può servire). Quindi, per neo-ermetismo, neo-orfismo, e qualsivoglia altro neo-, *no comment*. Dylan Thomas è stato per la mia vita un poeta sicuramente fondante, travolgente; ma di lui in me nel corso della mia "arte" o "mestiere", tanto per citarlo, non è rimasto niente (ovvero tutto, per fisiologico assorbimento e conseguente digestione; come è accaduto per alcuni altri poeti, ovvio). Buona la bussola (anche il sestante però è un magnifico strumento).

PP – *No alle etichette, certo, e basta anche con le categorie! Ma restano comunque delle grandi significazioni, chiamiamole così, con cui dover fare i conti: «Quello di Ceni è un tempo oblioso», scrisse ancora Bigongiari, «che si rivela, e si ricupera, nello spazio dell'incontro con l'io». Ma quale ordine nascosto cerchi davvero di ascoltare? «Rientrano supernove nella voce», reciti, «omicidi nei pensieri».*

AC – La realtà.

PP – *Altre tue sfide ora mi attraggono. In primis, quella suprema e inesausta col linguaggio. A tratti mi hai sempre ricordato, figurati, Gerard Manley Hopkins, poeta temuto "oscuro" ma in realtà chiarissimo, peritissimo nel susseguire con un puro, intimo impulso di stile ogni sua cosmica*

*investigazione. Ricordi liriche come 'Variopinta bellezza' (*Pied beauty*) o 'Scritto sulle foglie della Sibilla' (*Spelt from Sybil's leaves*)?*

AC – D'accordo per il linguaggio. Sebbene più che una sfida sia una condizione. Grazie per Hopkins, che è un poeta della mia banda.

PP – *Poesia allora sempre in fieri e sempre in progress… Ma soprattutto esorcistica, e affabulante. Fu Paolo Iacuzzi, in un suo scritto del '95, a parlare della tua «barca-sottomarino-astronave», con cui indagheresti «il tempo interstiziale di una civiltà fra tramonto e rinascita».*

AC – È appunto la condizione. Suggestiva l'immagine di Iacuzzi; se con tale mezzo io indaghi quanto indica, proprio non so. Per parafrasare Campana, «scrivo delle cose».

PP – *E proprio non posso esimermi dal portare ora il discorso sul tuo grande dono visivo – diciamo pure "visionario". Roberto Mussapi, già prefando* La natura delle cose *(1991), parlava di «una visionarietà netta, lucida, carnale e bruciante». Non dimentico del resto la tua grande valentìa come pittore, artista di pregio. E mi ostino a voler far "rimare" ora la tua pagina, certe tue insondabili sortite in versi, coi tuoi gran quadroni degli scorsi anni che tanto mi piacevano, e quest'immaginario che, in fondo e al contempo, essi azzeravano e ristrutturavano. «Ad ogni poesia, fare il quadro», giurava Campana. E io intanto ti cito,* colorista *e* materico *assieme: «Quale il colore del colore, / non troppo grande / non troppo presto né / troppo vicino…».*

AC – Più che visionario io direi vedente. Per la pittura, posso ripetere quanto mi è già occorso di chiarire: io dipingo perché non so scrivere in prosa, vale a dire che i miei quadri sono i miei racconti. Forse questa sarebbe garbata anche a Dino.

PP – *Fede, "laica" fede, come in Penna, forse (massima virtù lirica "alessandrina"), un* Paradiso altissimo e confuso. *Ogni volta che tu citi Dio, caro Sandro, sciorini analogie paradossali, strappi gnomici e rimbalzi ossimorici, metafore incandescenti o inaudite (un altro tuo aggettivo principe): «La testa di dio è bendata / è deposta sul fondo…», «fissi gli occhi di Dio sull'idiota…». Una Cristologia enigmatica eppure integerrima, che alligna in passaggi arditi, abbacinanti e febbrili, zeppi di asserzioni esemplari: «Dove abita il bambino abita Dio…».*

AC – Sulla fede (di non-credente, certo), posso dire di essere fedele alla Natura, e di accettarla completamente in ogni suo aspetto orribile e meraviglioso. Il dio delle religioni mi è alieno, come mi è indifferente l'aspetto cultuale delle divinità. So che il sacro può fare a meno del divino e non viceversa. Esiste soltanto la percezione dell'inconoscibile. Anche la Cristologia che mi dici mi è presente unicamente nel suo, dico di Cristo, essere spiritualmente superiore, di maestro, di illuminato. Di Penna, che mi è lontanissimo sotto il profilo della scrittura, ho sempre apprezzato (un altro è Cardarelli, che sotto il medesimo profilo mi è già un po' più vicino, e ancora un altro è Sbarbaro, ancora un poco più vicino) con sodale affetto il suo essere esistenzialmente un poeta (una cosa analoga mi accade con Pasolini, i cui versi non m'interessano affatto, ma che era, proprio per come vedeva e viveva, costantemente poeta).

PP – *Tornerebbe giusto Rilke, ma non quello immaginifico e iconografico, semmai l'altro, ultimo ed estremo, quello più vorticoso ed elegiaco:* gli angeli sono tremendi… *Ebbene, la tua poesia è piena di questi angeli, che poi sono forse marziani, o surreali come pesci onirici, giganteschi uomini galli che beccano e si beccano in sogno, il sogno, scappati da qualche quadro di Dalì o Savinio: «io sono stato pesce, / io sono andato in spirito tra i miei / simile a loro e in cerchio ma dissimile…»*

AC – Grazie anche per Rilke, quel Rilke, ma ti stai facendo prendere la mano, stai esagerando. Sì, nel mio lavoro è probabile che ci sia tutto ciò, ma il surrealismo no: tutto quel che cito l'ho visto (compresa la «stoffa di cui son fatti i sogni», il vecchio William docet).

PP – *Finalmente, dopo tanti simil-poeti che allineano e sfornano in media un libro all'anno (ed anche più), sempre forbiti e inutili, insinceri ma appassionati nel fingerlo, un poeta che tratta giustamente la sua poesia come un perenne viaggio inaudito, una grazia da rimeritare ogni volta per una nuova odissea – espressiva sempre, se non anche esistenziale… Non ti chiederò dunque cosa stai preparando, cosa stai scrivendo (ho letto peraltro una serie abbastanza recente di "nuovi" inediti molto intriganti!), ma, molto più, cosa sta scrivendoti, cosa ti sta preparando quella Parola che, neomontalianamente, "non salva", e dunque nessuno deve mai chiederci, e per nessuna scorciatoia retorica, o peggio ideologica, o ancora, alibi ipersensibile. «La patria poetica è l'universalità migratoria e nomade. Così la poesia smargina», – hai teorizzato, riflettuto più che poetato, nella tua autoantologia del 2001,* Tra il vento e l'acqua – *«scontorna, sconfina, tracima…».*

AC – È indubbio, se si vogliono dire le cose come stanno, che in giro c'è tanta bigiotteria e pochissimi gioielli. Una debordante messe di democratici versi editoriali. Segno, suppongo, di questi globalici, inconcludenti, miserucci tempi. Cosa sta scrivendomi? Sono in viaggio, e si va. Con questo esercizio inesausto o perenne variante.

PP – Mala tempora currunt... *Ma la poesia, si sa, fiorisce anche sul ciglio del baratro, come a redimere, dolendosi, l'abisso della Storia. «Estrai dalla tasca il bosco e dal bosco te stesso…». Ti chiedo quindi, caro Alessandro, quale e quanta magmatica «bua eterna» ancora ci aspetta, rateizzata in paziente, purgatoriale attesa contemporanea. Noi con la nostra mente o penna, stilo e stelo di «fiore verde», futuro angelico e terribile, imploso «tra le capitali del mondo in spasimo», in sete e timore di una nuova necessitante cosmogonia, «coi pianeti insicuri se stare / e le stelle piene di punte» – nella «casa incessante» della poesia, cioè dell'amore: «Ma le foreste, dicono, sono le tolde degli amanti…».*

AC – Caro Plinio, questa tua ultima "domanda" è stilisticamente una bella chiusa, fermiamoci qui.

AUTOANTOLOGIA

Antonella Anedda

(da *Residenze invernali*, 1992)

II
Sui vetri appannati dal freddo passavano ombre confuse. Nel cielo, oltre le case, salivano fuochi d'artificio. Quando le lancette degli orologi raggiunsero le dodici, da uno dei letti vicino alla finestra venne una breve risata infelice.

È scesa una notte orientale, si è incollata sui tetti.
Di colpo come nei presepi da una fessura del cielo è precipitata la neve
Davanti alla sponda del letto sfilavano silenziose le renne
contro il legno degli armadi ardevano i fuochi dei Lapponi
fuori crepitavano rami e bottiglie, bruciavano alberi di natale:
legno e vetro, segreto scintillio di carte.
È arrivato il Capodanno.
Noi abbiamo vegliato senza fatica, semplicemente
la luna spezzava le travi, l'ombra di una calza velava il cortile,
ogni lume era spento.

Gennaio lascia nelle isole
gusci di riccio sugli scogli e tesa luce sulle secche invernali.
Come una desolata corona di pietra in un naufragio polare
lastre di granito e chiuse lapidi
nell'acqua e in terra
oltre il promontorio della Trinita
dentro il recinto del cimitero.
Vi chiedo coraggio: sognate
con la dignità degli esuli e non con il rancore dei malati
cancellando la visione dei muri e della neve
trasformando l'ombra sporca dei fiocchi e la sagoma scura dei gabbiani
con l'animo teso dei marinai
che ammutoliscono al sollevarsi dell'onda
e pregano
raccolti nel cesto del vento.
Un filo d'acqua scende nel lavabo
Il ghiaccio riga le finestre
ed è difficile pensare al soffio marino
e l'urtare dei carrelli
e il fischio di sirena mattutino
non contemplano nessun eroismo.
Eppure, distesi sulla misteriosa rotta dei letti

noi siamo nello stesso splendore
della marea che si placa
vicinissimi al nodo che l'acqua finalmente distende.

La nave salpa e cammina
ed è un quieto santuario.

(da *Notti di pace occidentale*, 1999)

Notti di pace occidentale

Non esiste innocenza in questa lingua
ascolta come si spezzano i discorsi
come anche qui sia guerra
diversa guerra
ma guerra – in un tempo assetato.

Per questo scrivo con riluttanza
con pochi sterpi di frase
stretti a una lingua usuale
quella di cui dispongo per chiamare
laggiù perfino il buio
che scuote le campane.

C'è una finestra nella notte
con due sagome scure addormentate
brune come gli uccelli
il cui corpo indietreggia contro il cielo.

Scrivo con pazienza
all'eternità non credo
la lentezza mi viene dal silenzio
e da una libertà – invisibile –
che il Continente non conosce
l'isola di un pensiero che mi spinge
a restringere il tempo
a dargli spazio
inventando per quella lingua il suo deserto.

La parola si spacca come legno
come un legno crepita di lato

per metà fuoco
per metà abbandono.

(da *Il Catalogo della gioia*, 2003)

Arcipelago. (un collasso)

Rosso e grigio, una corona spezzata di granito e sale
un soffio nel cuore di ogni scoglio.

Sono caduta sotto poche nuvole
un giorno di piena primavera
con un cespuglio piegato sotto il corpo
e l'intero promontorio sulla nuca.
Avevo la sabbia nelle orecchie, la zampa
del cane incerta sulle tempie.
Uno smottamento simile a quello che conosciamo in sogno
l'istante in cui il moto sembra trovare l'enigma dello spazio.

Tutte le isole volavano
riproducendo con esattezza il vuoto tra le pietre
riempiendosi di vento a ogni sosta
i sassi scattavano fischiando
come fionde fino al gelo dei piedi
e il fiato era un tronco con foglie da inghiottire
a occhi stretti, fino alle radici.

…

Prima ci fu la casa, grigia, perfetta dentro il sole
assi sconnesse, vecchi chiodi, una sedia,
poi quel fischio misto a voci
due bambini e la lingua del cane
come un tocco d'infinito sulla gola.

Forse fu questo che mostrò al destino
come ancora mi ardesse la linea della vita

quando la mano scorticata si mosse
a scacciare una mosca
che puntò decisa verso il cielo.

(da *Il balcone del corpo*, 2007)

Coro

Siamo lo schermo, il corpo, questa luce
che taglia la scrittura.
Siamo l' alfabeto che scolora.

Vattene dico alla parola
cosa dubbiosa lasciami
cancella subito me stessa
fai che un'altra ti prenda e ti raccolga
che mi sgombri dal tempo
e faccia nulla della mia persona
la privi come vuole di lamento
le scavi un vuoto aperto solo al vento.

Amore e corvo

Ho visto un corvo abbassarsi
su uno dei gradini della scala:
è stato un miracolo di nerità lucente
un lungo inchiostro sul bianco della pietra.
L'intera discesa – mia e del corvo – sapeva di betulla e miele.
I nostri corpi - del corvo e mio - erano svelti e vecchi.
Guardandolo muoversi mi accorsi
di quanto il nero fosse offuscato
di qualche macchia e di come l'andatura fosse
incerta. Anche le mie gambe, qua e là macchiate dall'età e dal sole
erano un segno come per lui quel cieco saltellare.
Eppure entrambi in amore amavamo: lui le poche lucide piume
io un residuo di grazia:
l'affusolarsi delle gambe fino ai piedi e i piedi leggermente contratti
fragili (come i suoi) con artigli cremisi.
Ora voliamo lui verso il cielo e io verso la terra
laggiù sotto la scala che mi aspetta:
un lembo ancora senza colore, ma con muschio e pietre
un continente inesplorato.

È un bene che vacilla.

Il cielo chiude il corvo.
La pietra mi scricchiola sui passi un'orchestra di ghiaia.
Inghiotte parti di me. Rode i talloni.

Attittos

IV
Est chena boghe
non narat prus : « Andema ».
Zìriat comente unu gessu
ki pigat a sos dentes.
Hat intesu sa more
calàndeli unu ferru ruju
Tra s'urigru e sa mentes
po ghissare dolore
a kie non podet sanare.

Ora non dice più
"Andiamo". Non ha voce.
Stride come il gesso
che fa brivido ai denti.
Ha sentito la more
passargli un filo arroventato
tra la tempia e l'orecchio
per specare dolore
a chi non può guarire.

VII
li kerìa colare un'ispùgnia 'e ferru in su pettus
lu ferrer a samben che a unu gristos
po mi lu parrer che torradu vivu

volevo passargli una spugna di ferro sopra il petto
ferirlo a sangue come un cristo
per fingerlo risorto

(da *Salva con nome*, di prossima pubblicazione)

Cucina 2005

Se l'avesse vista
se avesse visto la sua forma mortale
spalancare stanotte il frigorifero
e quasi entrare con il corpo
in quella navata di chiarore,
muta bevendo latte
come le anime il sangue
spettrale soprattutto a se stessa
assetata di bianco, abbacinata
dall'acciaio e dal ferro
bruciandosi le dita con il ghiaccio

avrebbe detto non è lei. Non è
quella che morendo ho lasciato
perché mi continuasse.

Lezione 1

Se devo scrivere poesie ora che invecchio
voglio vederle scorrere, perdersi in altri corpi
prendere vita e nel frattempo splendere sulle cose vicine,
tenermi compagnia come le cipolle sbucciate nella luce
mentre preparo un brodo con gli occhiali offuscati

Lezione 2

Oggi guardando la città al mattino e i palazzi tremanti di vapore
ho pensato al Giappone, alla casa di Basho
vista l'anno scorso ad aprile
alle sue mappe con le descrizioni dei luoghi
al suo cappello di canne dentro una bacheca.
Nel cortile minuscolo con il banano da cui prende il nome
c'è una rana di pietra – uno stagno –
un suono di acqua mossa che ricorda i suoi versi.
Tutto era breve dal tetto alla fontana fino alla stanza

dove le sue poesie stanno modestamente in mezzo a quelle di altri
senza nessun rilievo tranne quel soprannome: basho.

Allora non sapevo, non sapeva il custode,
né i vecchi poeti raccolti nel giardino
quanto si accatastava sul destino
nessuno in quel momento ricordava
quanti diversi tipi di tremore siamo costretti a imparare.

ANTONELLA ANEDDA (Roma, 1958) ha esordito nel 1992 con le poesie di *Residenze invernali* (Crocetti, Milano). Le raccolte poetiche successive sono: *Notti di pace occidentale* (Donzelli, Roma, 1999), *Il catalogo della gioia* (Donzelli, Roma, 2003) e *Dal balcone del corpo* (Mondadori, Milano, 2007). Tra i volumi di saggi: *Cosa sono gli anni* (Fazi, Roma, 1997), *La Luce delle cose. Immagini e parole della notte* (Feltrinelli, Milano, 2000), *La lingua disadorna* (2001), *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi* (Donzelli, Roma, 2009); infine, di prossima uscita, presso la Mondadori, è la raccolta la raccolta di poesie, *Salva con nome*. Ha curato, inoltre, un'antologia di poesie e di prose di Philippe Jaccottet, *Appunti per una semina* (Fond. Piazzolla, Roma, 1994) e, sempre di Jaccottet, *La parola Russia* (Donzelli, Roma, 2004). Una raccolta di sue traduzioni da poeti classici e moderni è uscita diversi anni fa (*Nomi distanti*, Empiria, Roma, 1998). Collabora con "Alfabeta 2" e con il quotidiano "Il Manifesto". Dal 2011 tiene la rubrica "Isole" sulla rivista on-line *Doppiozero*. Attualmente ha un incarico di docenza presso l'Università della Svizzera italiana.

Luigi Fontanella

(da *La vita trasparente*, 1978)

Ci sono dentro in quest'aria citrata,
mentre ragazzi scavalcano il muro
per giocare dall'altra parte, è questa
corsa sull'erba il conto
a ritroso che non lascia speranza.
Più facile adesso però capirne
la forza l'importanza, quando
a passi d'uomo misuri la distanza
tra l'inizio e lo scopo già
intraveduto, anche senza i vantaggi
di allora. Basteranno questi
avidi occhi a vedere oltre quel muro
e a correre più del vento
di questi ragazzi, noi che ragazzi
volammo.

(da *Simulazione di reato*, 1979)

Due lettere

(A una ragazzina di uno speedwash)

Mi sta davanti con occhi e con mani in tanti giorni gironi
giri chiusi aria caldo voci gesti cric-croc in bocca
del ragazzetto negro una dopo una
niente è più triste di queste lavanderie di periferia quelle
a gettone dunque nemmeno la donnetta con cui parlare del tempo
qui ci trovi certe ragazzine già donne
non parlo della lolita cover girl hollywoodiana
plastificata mercificata offerta-prodotta
comprata in serie valvola di scarico per americani mezzatacca
parlo d'altro naturalmente come questa che s'affaccenda
a piegare i quattro panni lavati e asciugati

i tovaglioli stinti i calzini con i buchi
da rattoppare più tardi le canotte sfilacciate
la macchia di grasso che non se n'è andata
le lenzuola cento volte rammendate da piegare insieme
con la piccola che s'è portata dietro (la sorella?
già la figlia? o un'altra ragazzina-donna come lei?).

*

a Adriano Spatola, postilla ultima

Caro Adriano, l'aggressività non è una conquista
un attributo di qualità per fare buoni versi
anche se tu gli dai l'appellativo
di "linguistica" (come malaggettivo).
Io non mi pongo programmi, vedi,
procedo per reazioni, ed è forse solo
una buona dose di disgrazia
che ci fa ancora aver fede.

(da *Stella Saturnina*, 1989)

Per Alfonso Gatto

Sulla distesa del mare
enigma d'azzurro e di morte
lo scalpitio d'un cavallo:
un bambino tocca una pianola
dimenticata agli occhi
del suo angelo bianco. Morire è
di nuovo sentire una stagione
un'aria di cielo.

*

L'immagine del lago ghiacciato
stamani ha figurato dal nulla

una giovane e bianca pattinatrice
poco lontano un vecchio in bicicletta
l'attraversava pian piano a tutto tondo: era
l'aprirsi lento d'un fiore
una rosa già frantumata in sabbia
il nano e la lucertola
immobili e attoniti
su un immenso sahara di ghiaccio.

(da *Parole per Emma*, 1991)

T'investe una molle luce pomeridiana
su questo letto
caldo di sospiri e di gioie agrette
da cui sprizzasti un giorno folgorante.
Hai riposto accanto
e forse anche scordato per un istante
il tuo giochetto
e mi guardi serena e fiduciosa
ch'io più non riparta per strade
lontane insidiose accidiose.
A te basta impietrirmi con i tuoi occhi sani
e la piccola mano
ferma
sulla mia valigia.

*

Mi fanno compagnia sera e mattino
proprio accanto al mio letto
una palla un caleidoscopio un trenino:
tre giocattoli che ho conservato per te
pronti al mio prossimo viaggio.
Un curioso decoro:
prime e ultime cose che scorgo,
scriccia pepita,
all'aprire e al chiudere degli occhi.
Vedi come grazie a loro
salto viaggio impasto la vita.

*

via Vasco Graca Moura

Sono migrati altrove gli uccelli
li ho a lungo inseguiti con gli occhi
senza seguirli
ne conservo già ogni minima traccia.
Ora fa buio più presto
il tempo non si ruba
sgocciola come il freddo per la camicia
fin dentro la pelle.

Sono migrati altrove gli uccelli
con calma saggezza
io resto qui di guardia
al nostro piccolo specchio d'acqua
su cui si son riflessi i loro stormi
e su cui tu ti sporgerai fra breve
con il tuo grandioso lacerante stupore.

(da *Ceres*, 1996)

Ho a lungo fissato
la piccola bottiglia che m'era davanti
e che si stagliava nuda erta e netta
contro il panorama della finestra
sull'azzurra campitura del mare.
L'ho fissata a lungo
fino a che è scomparsa
effusa
lieve e trasparente
rosa cosa dell'aria
pàlpito
o diafana medusa.

*

Solo il bruciare vale
l'attizzarsi dell'incendio
il crepitìo vario e feroce
il suo inizio spavaldo, l'attimo
che immediatamente precede
lo scoppio, la fiamma, la vampa
improvvisa dei sensi tutti.
Mi dà noia e disgusto
il rimanente, la grigia paccottiglia:
la fredda cenere senza orizzonte
il nauseante disfacimento.
Penso alla legna che c'è in cantina
quanta ce n'è rimasta, quanta bisognerà
consumarne nei prossimi giorni
a quanta energia in attesa
occorrerà attingere volta per volta
perché fiamma si rifaccia fiamma.

(da *Azul*, 2001)

Svogliato ricominciare
mentre l'ombra
torna a casa
altro giorno petalo svolato
spadroneggia la stanchezza
in un corpo straniato

…poco fa catturato nel tripartito specchio
per altre prove di rito
lì nel camerino degli abiti smessi e rimessi
il guardarobiere sperto di numeri e sigle
sapeva riconoscere
il male dal bene il buono dal cattivo
ma parlandomi
si allontanava vertiginosamente al mio sguardo
e di colpo tutto diventava
un quadro trasparente:
lo tenevo per la cornice

portandolo appeso nell'aria
davanti a me
e ci mettevo dentro chi volevo,
chi vi appariva e scompariva.

*

C'è la stanza sopra di me
aquila ferma
al suo posto di vedetta
grazia e virtù
in qualche secco petalo di rosa.
Ingrugna l'autunno, indugia
ed il vento fa il resto.
Guardo il libro lasciato per terra
vicino al letto
che domani riaprirò.
Guardo, non guardo
un minuto già anno
la sposa la figlia
e tutti gli oggetti
che ci sopravvivranno.

*

a Milo De Angelis

Quando le sere
si fanno mani e rami
vegliando accortamente sullo scatto
che ti slanci oltre gli specchi
e la disciplina degli sguardi.
                Ecco: è allora
che un angelo s'annuncerà,
ti spingerà all'incrocio e
come in una carezza ti dirà:
prendimi, prendimi adesso,
fa che questo momento
si faccia tuttotempo,
cielo
voragine
ebbrezza.

(da *Oblivion*, 2008)

L'alba è una bambina scalza
senza fisionomia, avanza
tra qualche latrato lontano
e le tende smosse di un davanzale
che una mano invisibile apre e rinserra
rinserra e apre.
Quest'orizzone incerto
taglia ogni memoria muta
guizzanti nella rada, ombre parole…
                Sognare
un ritorno
            e perdersi per strada.

*

Grande dispersione
in quel *lasciatemi fare*, guarda
ora due orsacchiotti abbracciati
nella vetrina di fronte, mentre
un qui vicino barbiere
parla d'una sua futura carriera
a me, sempre più sperso e terso
aggrappato a date e a dati
vocimosche
o pure tracce rubate.

*

Nella lampadina fulminata
c'è un occhio di vetro
grigio, spezzato a metà…
sogno o torpore vivificato
              grido
rivolto a un padre
che mi stava davanti
nel sangue della mia mano
che cercava la luce e scacciava
malamente ogni suo gesto affettuoso

ma poi il mio sguardo
d'un tratto ti colse appieno
nell'improvviso d'una foto
da tempo abbandonata
sulla mia scrivania.

(da *L'Angelo della Neve*, 2009)

(in aereo)

Grandinavano addosso
scrosci di risa
e sghembi vocalizzi
ghirigori
o frammentati residui…
io asserragliato nell'ovattato ronzìo
sospeso nello spazio
nel soffice brusìo, schiuma
e bambagia, mentre
l'aereo trafiggeva texas e nuvole.

La stessa posizione
ritorna invariata, Plumelia
accanto a me
svampita e svaporata
la grande bocca
spalancata, non io
l'osservatore, non io
il perverso fruitore.

Non rivedrò mai più
chi oggi a me sovrabbonda.

*

Mi ha sempre colpito la calma di certi treni di periferia, il loro ventrale silenzio, la mutezza liquida con la quale, lentamente, si avviavano scomparendo… Poi, una volta dentro, di quante immagini rubate in fuga si sono riempiti i miei occhi, un cumulo

sfinito che non s'arrende… e forse solo questo resterà alla fine del mio viaggio: un complesso mosaico in movimento, caotica sovrapposizione che ha sempre accompagnato me scontento.

*

E io già amo tutto ciò ch'è stato
tutto quello che non è più
Fernando Pessoa

I raptus macchinari d'una volta, senza cura per i votati tecnicismi e metrici conteggi a pareggiare l'inesistente che prendeva tutta la mia mente, invaso e invasato su quel foglio che bruciava in pochi istanti i miei sparuti spiriti… viaggiavo, mentre altri filava in altre stanze. Nascere, viaggiare, vuol dire davvero contare, contarsi?

*

Sherwood-Jayne Field

Ogni volta che torno a casa
mi capita di passare vicino a un campo
abitualmente vi pascolano due cavalli. Da lontano
sembrano due come tanti. Oggi, però,
sono sceso dalla macchina
mi sono accostato alla staccionata, e li ho osservati da vicino. Subito
mi sono accorto che quello un po' più imponente era cieco…
Il suo padrone non se l'è sentita di darlo via e
continua a dargli riparo e nutrimento. Già questo
è un fatto straordinario.
Ho continuato a seguirli con lo sguardo e a un tratto
ho sentito il lieve suono di un campanello…
Proveniva dall'altro animale: una cavalla
un poco più piccola. Alla sua cavezza un campanellino
che permetteva al suo compagno cieco
di sapere dove lei si trovava
e così di seguirla…

Sono rimasto a lungo a guardare questi due cavalli.
La femmina ogni tanto ritornava sui suoi passi
controllando di continuo il suo compagno
che non appena udiva il campanello
docilmente si muoveva verso di lei.

È giunto senza che me ne accorgessi il crepuscolo.
Ora li vedo dirigersi lentamente verso la stalla.
Lei ogni tanto si ferma
volta la testa, assicurandosi che il compagno non sia troppo distante.
Arrivati all'ingresso della stalla, la cavalla si è fermata e
come per un tacito accordo
lui le è passato davanti ed è entrato dentro.
Poi ho visto anche lei scomparire nella loro dimora
e sentito il suono del campanello svanire del tutto.

NOTA

Fare poesia, per me significa incamminarmi per un sentiero attraverso il quale io posso interrogarmi e conoscere meglio me stesso; significa entrare, cioè, nei recessi più reconditi della mia coscienza e di conseguenza nella mia scrittura. La quale a volte richiede una versificazione più distesa, "narrativa", ma cercando sempre di mantenere nel suo svolgimento, il più possibile, un *ritmo*, che poi è sempre un segno distintivo di *stile*; a volte invece si coagula ellitticamente in componimenti verticali più scarni, onirici, vertiginosi, nel senso che tendono direttamente all'essenza di quell'oggetto poetico.

Nel primo caso è possibile che abbia contribuito a quel tipo di soluzione la mia lunga permanenza negli States e la lettura di tanta poesia americana che, in generale, tende al "racconto in versi", fin dal suo capostipite Walt Whitman. Ovviamente sto generalizzando perché ci sono anche casi di poeti straordinari come Wallace Stevens o E.E. Cummings tendenti più a una versificazione di tipo ermetico-sperimentale, che pure hanno esercitato (ed esercitano) in me una forte suggestione. In Italia abbiamo avuto non pochi poeti che sia in componimenti brevi sia in componimenti lunghi hanno dato felicissimi esiti. Penso, ad esempio, a Giorgio Cesarano, al primo Cucchi, Raboni, Nelo Risi, ecc. Quest'ultimo è un poeta che ho sempre letto con interesse e piacere; c'è un suo libro esplicitamente intitolato proprio *Di certe cose che dette in versi suonano meglio che in prosa.*

Dunque "fare" poesia come processo conoscitivo e desiderio irriducibile di rapportami al mondo, come aspirazione di coprire una distanza tra me e gli altri, attraverso una grammatica del pensiero costituita dalle parole che vado scrivendo. Il mio processo creativo parte sempre da un'immagine ben distinta (verbale, visuale, situazionale), oppure può partire da una circostanza, dalla lettura di un libro, da un'emozione precisa che cerco subito di mettere a fuoco con il primo verso. Il più delle volte parto proprio da un primo verso sgorgatomi misteriosamente come una folgorazione o un pensiero che richiede d'essere scritto. Ad esempio mi è successo di scrivere poesie partendo da una frase natami nella mente durante gli stati di dormiveglia, oppure da un lacerto vagante, durante il sonno. Ho l'abitudine di avere sul comodino un taccuino su cui annoto questi mozziconi di frasi che per me hanno sempre un valore indicativo più che – come dire? – direttamente esplicativo. La mattina, poi, riprendo quella frase o quel verso e cerco di proseguire su quella stessa lunghezza d'onda "emotiva", su quella stessa

labile traccia che mi suggerisce quell'immagine o quel primo spezzone allo stato brado. In questa fase di sviluppo-del-testo ho bisogno di una concentrazione assoluta, di un isolamento ambientale completo, proprio per farmi guidare da quel primo segno, fulminante, che il più delle volte resta un mistero che però bisogna assolutamente assecondare. Detto in termini pratici, per me è importante (forse indispensabile, non saprei) partire da un primo spunto ben preciso, anche se esso è costituto da un solo verso, da una sola parola-concetto o immagine da sviluppare. Quel minimo spunto o "incontro" casuale, quotidiano, puramente fortuito ma misteriosamente necessario, fatale (fetale), per me diventa come una specie di agnizione che può – in poesia – anche svilupparsi, in certi componimenti lunghi o veri e propri racconti-in-versi. Proprio in questi ultimi giorni è uscito un mio "poema" narrativo (*Bertgang*, Moretti & Vitali, 2012), a cui sono molto legato e che esemplarmente rappresenta questo tipo di lavoro poetico/ narrativo. In effetti, in questi anni recenti sono andato "riscoprendo" il fascino della ballata, della canzone. L'Italia vanta una grande tradizione in questo senso, basti pensare a un grandissimo poeta come Guido Cavalcanti, che ne fu uno dei più straordinari iniziatori.

Credo che sia anche importante mantenere costante l'amore per la lettura di poeti che amiamo o che andiamo rileggendo nel corso della nostra attività letteraria. Come direttore di *Gradiva*, fin dal lontano 1982, mi capita di fare la conoscenza di tantissima poesia (buona e cattiva), che mi serve per aggiornarmi e confrontarmi. Non ha senso improvvisarsi scrittori di versi senza avere una buona preparazione e dimestichezza con la poesia. Non si dà scrittura senza lettura. Purtroppo oggi c'è la tendenza in tanti "poeti" di scrivere versi e versacci convinti di essere dei geni incompresi. La poesia richiede studio, disciplina e amore senza condizioni, proprio per contrastare, oggi più di ieri, una sempre maggiore disaffezione nei suoi confronti. Certo, l'esperienza della scrittura in versi è destinata a restare un fatto privato, quasi segregato, che richiede concentrazione malgrado la sua "osticità", la sua complessità, la sua apparente "incomprensione". La poesia ti domanda imperiosamente un ascolto profondo e stratificato nel tempo, ti scombussola tutto il sapere che credi di avere, fino a farti sentire "inerme" di fronte ad essa.

LUIGI FONTANELLA divide il suo tempo tra Firenze e Long Island (New York). Ordinario di Lingua e Letteratura Italiana presso l'università statale di N.Y. , ha pubblicato 12 libri di poesia, 9 di critica e 3 di narrativa. Fra i titoli più recenti: *I racconti di Murano di Italo Svevo* (Empiria, 2004); *Pasolini rilegge Pasolini* (Archinto-Rizzoli, 2005, tradotto in varie lingue); *L'azzurra memoria. Poesie 1970-2005* (Moretti & Vitali, 2007, Premio Città di Marineo, Premio Laurentum); *Oblivion* (Archinto, 2008); *Controfigura* (romanzo, Marsilio Ed. 2009); *L'angelo della neve*, *Poesie di viaggio* (Mondadori, Almanacco dello Specchio, 2010); *Bertgang* (Moretti & Vitali, 2012). Dirige la rivista internazionale «Gradiva» e presiede la IPA (Italian Poetry in America).

Lino Angiuli

(da *La parola l'ulivo*, 1975)

Homo simbolicus

padrenostro ulivo
che sei in terra e per fortuna ci rimani
dacci oggi il nostro tozzo di lotta quotidiana
venga il tuo regno di argilla rossa
non indurci nella tentazione di divenire
magri spaventapasseri depressi dalla pioggia
che magari se la prendono con poveri uccelli
affamati
e poi restano fermi impotenti
contro certe nubi cariche di grandine
che fanno di una vigna un cimitero di acini
sconfitti

e tu sai bene chi è nascosto in quelle nubi
perché batti la testa contro il muro
sperato e disperato della pioggia
tu sai bene che il vento c'è ma non si vede
e che ti sfotte prendendoti in giro
per rubarti lo scricchiolìo di un dolore
mentre indovini che stanno aspettandoti al varco
per afferrare il tuo frutto
e portarlo lontano su treni di ferro

soprattutto ricordo di te
il tuo cuore di ogni giorno
dal quale non ti smuovi mai
perché tu non sei di quelli che se ne vanno
altrove per diventare qualcuno
te ne rimani qui per essere te stesso
in compagnia della tua ombra senza pori
offesa da un ruvido sole assurdo
tra fantocci di fontane soprammobili
e spesso d'estate mi tocca vedere il tuo capo
incendiato dietro una parete
dove viene tuo fratello il contadino

per slegarti dalla sete con una creta
d'acqua

per quanto riguarda me e la sghemba superficie
del mio sguardo
davvero non so più
se ho spogliato le quattro parole
avute in consegna
per deporre la matita ai tuoi piedi
oppure ho spogliato te pensa
per deporti ai piedi di una torre
di parole

so per certo che un mio sogno di vivo
– perché dubito che da morto avrò dei sogni –
è quello di consegnarmi al tuo stesso terreno
e non solo perché questo sia 'poetico'
capisci
ma perché veramente possa dimorarti accanto
donarti il sangue infracidito
e in cambio tu possa percorrere
attraverso le radici ogni mia vena disseccata
entrarmi nella voce eventualmente

so infine
            che la prossima volta
farò di tutto per nascere ulivo
o diventarlo

(da *Campi d'alopecia*, 1979)

Continente a sud

a Hernan Castellano
cileno e poeta

A sud l'universo confina con la storia del cardo
il cardo che continuamente si rimette in tasca
l'ipotesi di luce che gli torna in gola
risvegliarsi finalmente nei panni d'un carciofo
prima che il sale divori i canti del grano
o prima che il cocomero venga impiccato

alla comparsa del fico selvaggio
        non sarà un aeroporto per grilli sfaccendati
questo strapuntino di terra timbrata
dallo stesso parallelo che ci fu cordone
e che qualcuno vorrebbe usare per legaccio
ignorando il profumo dell'asparago
        io credo nel dio del vento che significa
nel dio del vento che parla al futuro
rivoltando in argento persino il vestito sacroverde
degli ulivi.

(da *Di ventotto ce n'è uno: parole e musica*, 1991)

Figlia

che grazie all'impazienza dei germogli nascerai domani
nel bel mezzo di un aprile e dentro
il fiore bicolore di una fava regina dei legumi
che dirti?
che il fumo fa male? che esistono i semafori
e hanno almeno tre colori? che nei limoni
c'è la vitamina ci e l'atomo ha due facce pure lui?
che altro dirti figlia? sta' attenta al parapiglia
dei venti e così via? e così sia?

No.
Non voglio proprio io fare il tuo NO.
Saprai ciò che vedrai in verità ti dico.
Solamente.
Vedrai se esiste la mano di cristo e la catena di santantonio
mentre esistono i burundi e i kalahari
vedrai cos'è la quarantena dei mandorli
ai quali un giorno fu promesso di fiorire
come e perché scadono i calendari e le repubbliche
dove si compra l'inchiostro sempreverde
e quanto costa una sua rara goccia
se è meglio sbattere la testa oppure il cuore
contro quell'ossoduro che resta il muro di berlino
e compagnia bella. E gli sbagli del vento
che seduce non conduce
e il sole che dietro montagne di grigio

fa il pari e dispari per ammazzare il tempo
mille volte vedrai. Vedrai gli specchi a spugna
che rispondono picche
i peschi combinati per le feste
e tante altre cose sempre tante sempre altre sempre

Ma ora
almeno ora festeggiamolo qui in questo libro
il tuo primo sposalizio con aprile
da cui rinasceranno i sacri incroci dell'odore
già
gli incroci pure sacri della primavera
buoni a sconfiggere i più televisivi mostri della sera.
Aprile dal profumo ficcanaso
quello che tira l'acqua al tuo mulino
saprà dirti buongiorno levarti la camicia di dosso
e trasportarti gratis senza un ingranaggio
a rimettere in moto i destini di maggio
con le sue corporazioni immense di colori
a prosciugare il golfo della sirte
lontano un miglioluce dalla nevrastenia dello scirocco
che viene a fare il quarantotto fra gli ulivi
oltre le terre dell'orticaria
a due passi dall'aria parlante
dov'è la cresima della parietaria

E
scoprirai da te perché una rondine nuova
una di quelle rondini che amano le piazze dei paesi
e vi trascinano per collo il tramonto
mi ha imbeccato il nome con cui ti chiamo Giorgia
figlia di primo letto della terra, della Terra.
Vorrei solo insegnarti quanto prima
a sfogliare la foschia che a volte imprigiona il mattino
ad immergere la testa nel sonno
come la mano nell'acquasanta
insegnarti i nomi delle piante e le piante dei nomi
vorrei. Tu nel frattempo
pensa soltanto a farti un cuore a forma di pianeta
così potrà tornare a battere il polso
di quella vecchia nonché timida cometa

A domani

(aprile ottantacinque)

Molte volte da un abbaglio
S'apre in mente uno spiraglio

Finalmente
qui si dice della luce
la femmina del giorno cioè a dire
copiata mentre si trascina dietro
tinte di moschee sinagoghe amiche

Mentre si tira appresso altri fondali altri
orizzonti a briglia sciolta
sorvolando grandi imperi di cartone
sorvolando questa otite e i reumatismi
di alessandro volta sulla diecimila

Puoi toccarla come un fico prematuro
volendo
questa luce priva di ombelichi nazionali
che si sfila dai trattati sugli ampères
dalle lagne dei petroli
secerne ombre abbatte monumenti
sotto i quali scopre le polveriere
nostre e altrui (queste alcune
delle sue lezioni *verso* il buio
non contro di lui)

Scansando i business gli uffici gli ospedali
può lavarci dalle malattie dei fusi orari
così come dai nostri più veri
profili animali

Che luce questa! soprattutto
se saprà rivelarci di nuovo
il buon sesso delle mandorle mollesche
se in un batterdocchio si farà guardare a
passeggiare da una frasca di vite canadese
a un fico d'india a un pomodoro azteco
da un emisfero del cervello a quello australe
mentre nomina le facce una per una
o tiene a bada la bava dei gechi
il dente avvelenato di Kalì. Qui
lontano dalle prime pagine
oppure lì è quasi indifferente
purché un occhio valga l'altro

Finalmente

(da *Catechismo*, 1998)

[Nell'ultima noria si contempla]

Nell'ultima noria dolorosa si contempla
l'estremo margine estivo dell'orto
che per un pelo non riuscì a diventare
porto
ex-voto in ferro abbattuto
per acque ricevute dal cristo che fu
quando era lui che comandava i venti.
Sordomuta l'anima del ciuccio
ad ogni notte di luna vacante
tra il mito e il timo ciondola azzurrina
appesa al buio con mezza cavezza
cigola rimpiangendo sia maometto
che federico re d'andalusia.
Nell'ultima noia dolorosa si contempla
morto d'infarto l'orto
sullo sfondo verderame
d'un mare caldo portamadonne
ecce il mestiere del mediterraneo
alle prese con un sogno più volte riaperto
più volte andato a male
forse perché era un sogno
troppo fintroppo meridionale.

[L'albero non sa dirle le bugie]

L'albero non sa dirle le bugie
secondo me per questo
può fare cose abbastanza eccezionali
come spogliarsi nudo in piazza
chiamare dio con il suo vero nome
mettersi in ferie a novembre
scriversi dentro o ancora
ancora più difficile
perdere il tempo
senza bisogno di ammazzarlo mai.
Il tutto
ad insaputa del sindaco di turno

che si lecca golosamente la poltrona
mentre in fretta impara a dire
una cosa per l'altra per l'altra.

(da *Daddò daddà*, 2000)

Certe attanere se ne vonne

Certe attanere se ne vonne / acquanne nge scappe de scì a semenà leiùme / mmenz'a na notte fore staggione / nan denene chiù la facce de starasìnne da chessa vanne / mendre le chembagne loro de sedore / daddò daddà / stonne da buenariedde a zappà nuvue / nemenescene a voscia ialde / gescriste maduenne e sanderuecche / ognè cinghe menute per farse a sende.

Certe attanere se ne vonne / senza fa vedè e senza tande mosse / attaccate o prime chembarizzie / cu mule e cu arue de uì / se n'essene de case / prime ca fasce di senza sbatte la porte / per trasì jind'o u arue de corne granne granne / levannese la coppue e descenne bongiorne che la mane / se fascene na morte all'andiche che le piete / chiandate jind'alla terre.

Certe attanere se ne vonne / a lore a lore / nglorie che la scale de le uì / core marrone scarpe mogete e terze elemendare / honne avute u feghete d'addemannarte nu vase / la di prime du scasamende / d'honne velute acchessì bene / da farte u piacere de merì / mbasce e nghembagnie / seccete acchessì ca senza velèue / certe attanere so attanere certe.

Certi padri se ne vanno: Certi padri se ne vanno / quando gli scappa di andare a seminare legumi / nel mezzo di una notte fuori stagione / non tengono più la faccia di starsene da questa parte / mentre i compagni loro di sudore / di qua di là / stanno da un pezzo a zappare nuvole / nominano ad alta voce / gesucristi madonne e sanrocchi / ogni cinque minuti per farsi sentire. // Certi padri se ne vanno / senza far vedere e senza tante mosse / legati al primo comparizio / con il mulo e con l'ulivo / se n'escono di casa / prima che faccia giorno senza sbattere la porta / per entrare nel carrubo grande grande / levandosi la coppola e dicendo buongiorno con la mano / si fanno una morte all'antica con i piedi / piantati dentro la terra. // Certi padri se ne vanno / da sé / in gloria con la scala delle olive / cuore marrone scarpe sporche e terza elementare / hanno avuto il fegato di chiederti un bacio / il giorno prima del trasloco / ti hanno voluto così bene / da farti il piacere di morire / in pace e in compagnia / succede così che senza volerlo / certi padri sono padri certi.

(da *Un giorno l'altro*, 2005)

[Mi faccio un silenzio come dico io]

Mi faccio un silenzio come dico io
non sai? quei silenzi numero uno che
mantengono in petto il coraggio di tacere
né a né ba dinanzi alla reincarnazione di una
rucola bambina sull'orlo della strada secondaria
o di fronte alla sfacciata innocenza dei morti
passo dopo passo mi siedo sul bordo del giorno
dinanzi agli occhi chiusi riappare l'odore
di un nume senza nome senza numero di casa
un nume che non fa rumore e che se voglio
mi conduce dentro il borgo delle sue braccia
dove si parlano tutte le lingue che non parlai
dove si sognano tutti i sogni che non feci mai.

(da *L'appello della mano*, 2010)

IV
Tra le veglia e la voglia io ti nomino custode
sulla soglia archeologica del santuario immacolato
dove – lo vedi? – ti ho riservato l'altare maggiore.
Ma prima l'indice e il medio nell'acquasantiera

per segnarti fronte cuore intestini in ordine sparso
dopodiché affòndati e fonda il battistero dove già
domattina riemergerai nuovo dal latte terrestre
offerto sulla guantiera dei miei merletti chiari.

Quattro

Largo alle parole antenate giunte da chissaddove
e largo pure a quelle altre dell'avvento
c'è ancora tanto posto nelle cappelle sugli altarini
dove alloggiano i miracoli di cera e d'argentone

arrivati tempo fa sopra barconi stracarichi di orienti
c'è spazio per le spezie e per il mare ingravidato
da un popolo di mustafà fintroppo stanchi
di vedere sempre lo stesso film cinemascope
di spiare il nostro lardo dal foro delle serrature
ma il mondo si restringe il cerchio pure
prima che il tavolo venga rovesciato vedete
vediamo di raccogliere reliquie di futuro remoto
per un serto di verbi irregolari e di peperoncini
da smerciare alle mille feste in memoria di sanrocco
e delle sue pestilenze mai del tutto guarite.

LINO ANGIULI (1946) è nato e vive in Terra di Bari, dove ha diretto un Centro Regionale di servizi culturali. Collaboratore della Rai e di quotidiani, ha fondato e diretto alcune riviste letterarie, tra le quali – attualmente – il semestrale *incroci*. Ha pubblicato più di dieci raccolte in lingua italiana e in dialetto; tra le ultime: *Catechismo* (Manni, 1998), *Daddò daddà* (Marsilio, 2000), *Un giorno l'altro* (Aragno, 2005), *Viva Babylonia* (LietoColle, 2007), *Appello della mano* (Aragno, 2010). La sua produzione è considerata nell'ambito di manuali scolastici ed enciclopedie. Molte le pubblicazioni sul versante della cultura tradizionale.

NOTE A MARGINE

FRANCA GRISONI
Quattro liriche da «Poesie»

L'amore, il luogo, il tempo, il corpo sono alcuni temi che si intrecciano nelle diverse raccolte riunite in *Poesie* (Morcelliana, 2009). Due sono i protagonisti: il tu, lui *lü*, l'*oter*/ l'altro e una lei, il *me*, l'io poetico. I due si incontrano, si amano si conoscono in un luogo che fa da sfondo: Sirmione. Il paese, il lago, la casa e il giardino sono teatro dell'amore, ma talvolta diventano protagonisti di testi brevi scritti nel dialetto povero del luogo, l'umile lingua materna in cui ho imparato a parlare e in cui le cose hanno preso il loro nome in suoni fondamentali al sorgere dell'ispirazione. Se *tuza/spuza* e *tus/spus* non si contenessero già foneticamente questi versi, il cui effetto sonoro si è quasi completamente perduto nella traduzione, non sarebbero sorti:

Se gh'és de 'ncontram me,
me da tuza,
la me domandares de me,
de me da spuza.
Ghe dizares per chèl
che so amó chèla
che col me spus
som amó tus e tuza
e che propres per chèl
me so crisida
e col mè spus per me
l'è mai finida.

Del rest mei diga nient
l'è sul 'na tuza.

Se incontrassi me, / me da bambina, / mi chiederebbe di me, / di me da sposa. / Le direi per quello / che sono ancora la stessa / che col mio sposo / siamo ancora come ragazzi / e che proprio per quello / sono cresciuta / e col mio sposo per me / non è mai finita. // Del resto, meglio tacere, / è solo una bambina.

Amore coniugale. Amore pieno. Di più. Dall'incontro e dalla conoscenza dell'altro scocca talvolta l'esperienza di una grazia esorbitante: «En trop da simà» ('Un troppo da traboccare'). Il tracimare della gioia ricolma l'io che canta il suo rinnovato stupore: «L'è chí, en 'sto paes / en chesta casa, / chí 'l löc 'ndó 'l sücet» ('È qui, in questo paese / in questa casa, / qui il luogo dove accade').

Poesia d'amore reciproco, tema dominante della prima e delle successive raccolte. Amore – passione – sogno condivisi in cui io e tu sono così in comunione che lei, come la sposa del Cantico, si accorge di somigliargli, di diventare «compagn del me compagn»; tuttavia i due che si riflettono si mantengono «diferencc», diversi, ognuno, pur unendosi

all'altro fino a confondersi, abita la propria segreta solitudine creaturale.

L'altro, «nel sò debù», nella sua verità, è connotato da precisi riferimenti fisici: ha mani e piedi che si mescolano alle mani e ai piedi di lei tra le lenzuola, ha labbra che la attirano con una forza cosmica, quell'«amor che move il sole e l'altre stelle» in versi in cui amore e poesia sono agiti dalla medesima energia:

'Ndó i burla zo vers te
che be che i casca
i dicc, i mii, sö te.
E el sul, e i mondcc, i té.
L'Orsa, 'l Car, el gira,
gh'è regole per chèl
e 'l möf, nel vers, el vers.
La tera la gira
e sensa saì 'l perchè
'l rispond a chel möiment
el bras che 'l ponta lé
'ndó i tò laer i tira.

Dove cadono verso te / che bene cadono / le dita, le mie, su te. / E il sole, e i mondi, tengono. / L'Orsa, il Carro, gira, / ci sono regole per quello / e muove, nel verso, il verso. / La terra gira / e senza sapere il perché / risponde a quel movimento / il braccio che punta lì / dove le tue labbra attirano.

«Conoser?». Tra lei e lui si realizza il «conoscere» biblico. Ma la conoscenza avviene anche tra sé e sé nel dialogo interiore e tra chi scrive e la sua poesia che slancia l'io verso l'ignoto. Modulato da allitterazioni e da brevi suoni ritmici, il linguaggio della poesia dice il quotidiano, si appropria del mito e del «c'era una volta» della fiaba per cantare «el debù» ('il vero') di un'esperienza amorosa e di un'esperienza poetica in cui la parola annuncia forme di conoscenza sempre da approfondire. Ma il mistero dell'altro è tale che lei confessa: «no l'ó mai 'mparat» ('non l'ho mai imparato'). L'attesa dell'intima verità dell'altro le fa esclamare: «gh'ó de tendite», verso che ho tradotto con 'devo starti attenta'. Ma il verbo «tender» può indicare il «fare la posta» del cacciatore, può essere tradotto con 'vigilare, scrutare, custodire, badare a, spiare'; «tender» rimanda a quella che Simone Weil chiama «la virtù dell'attenzione», ed è attenzione per ciò che è antico e nuovo e continua a generare stupore.

Pur frequentato quotidianamente, il compagno può apparire così estraneo nella sua singolarità da incarnare la figura dello straniero: «El parla forester» ('Lui parla forestiero'). Straniero non solo o non tanto perché *L'oter* (Einaudi, 1988), il protagonista che dà il titolo ad una raccolta, si esprime in una lingua altra, ma perché la lingua dell'altro è sempre straniera.

Due le lingue, due sono gli sguardi. Quello di lui è uno sguardo costitutivo: «se lü 'l me varda / la pèl la me se fa» ('se lui mi guarda / la pelle mi si fa'), sotto il suo sguardo lei si sente ricreata. Lo sguardo dell'altro sa rivelare lei a se stessa e rivela la luce che emana da cose e le trasfigura. Come quando lui la chiama a vedere sul prato un piatto di prugne

bagnate di rugiada e «el dis che le spicàa / lüminuze» ('lui dice che spiccavano / luminose'). Ma lei è la *böba* (alla lettera, la *böba* è l'upupa, ma «come 'na böba» in dialetto indica lo sciocco). Nella raccolta d'esordio (*La böba,* San Marco dei Giustiniani, 1986), il termine «böba» indica la protagonista femminile, dominata da un perenne stato di ignoranza che la qualifica e dà il titolo alla raccolta. La böba non riesce a vederla la luce che lui le indica, ed ammette: «e me gh'ó sircat e vist / apena rogne» ('e io ho cercato e visto / solo prugne'). La poesia però conferma la presenza di quella luce ineffabile.

Poesie in vita e in morte dell'amato. La ricerca continua e lei trova il suo altro nell'amore «forte come la morte», come dice la citazione dal *Cantico de Cantici* posta in limine a *La giardiniera* (L'obliquo, 2001). Lui, che è stato capace di inchiodare nella memoria dell'amata le luce di una visione condivisa con il suo «ricordaret?» ('ricorderai'), esercita ancora il suo richiamo: «"Varda" e gh'ó vardat» ('Guarda e ho guardato'). Dal suo sguardo lei ha imparato altre possibilità e questo sguardo continua ad agire. Quando vede una piuma sul prato, la giardiniera si sente ancora chiamata a guardare con uno sguardo altro, quello dell'assente: «Lü 'l m'ares ciamat: / "Varda, chí soto / l'angel 'l s'è fermat, / sot'a la pianta / – per noter – l'è riat"» ('Lui mi avrebbe chiamato: / "Guarda, qui sotto / l'angelo ha sostato, / sotto l'albero / – per noi – è arrivato'). Ed ora anche lei sa scorgere una presenza angelica in una piuma sull'erba.

In dialetto «pena» può indicare la piuma, la sofferenza e la penna per scrivere. Quando la «pena» ('penna') si intinge nella «pena-*pena*», dal dolore sboccia la poesia, quel fiore fecondo che «el duna come 'l fa mal» ('dona come duole'). Allenata a scorgere il visibile nell'invisibile, la giardiniera, che cura e custodisce il giardino di casa e quello in l'amato è sepolto, sente che sotto le sue ginocchia: «el ciel 'l s'è roersat / se chí respire / dai fiur, / amó, 'l tò fiat» ('il cielo è rovesciato / se qui respiro / dai fiori, / ancora, il tuo fiato'). Ed è ancora l'amato, con sua provata capacità di affrontare il dolore ad aiutare lei a resistere:

Gh'ó te come dutur
te, che nisü dulur
el te fa pora.
Del mal dize: «Ghe l'ó»
e té, te me tegnet al mond
varde el mal coi tò occ:
chesta la cüra.
Reste a saldat en cont
sensa fatüra.

Ho te come dottore / te, che nessun dolore spaventa. / Del male dico: «Ce l'ho» / e tu, tu mi tieni al mondo / guardo il male con i tuoi occhi: / questa la cura. / Resto a saldarti un conto / senza fattura.

Il «fiat che vé dal fond» ('il fiato che viene dal fondo'), come annuncia la poesia di apertura della prima raccolta, è un vento che spira e si fa parola. In *Fiat* la parola continua a rinnovarsi e si conferma luogo dell'incontro con l'altro: «En de 'na parola / se pöl amó 'ncontras» ('In una parola / ci si può ancora incontrare'). Lei incontra ancora

l'altro nella parola poetica che si fa relazione e nel non ancora della poesia, quando essa si annuncia «en furma de foi bianc - *in forma di foglio bianco*»; un oltre, quello del foglio bianco, da cui lei si sente attesa, chiamata «en po' pö luntà / de 'ndo nares / sula söi me pas» ('un poco più lontano / di dove andrei / sola sui miei passi').

L'io dolente incontra l'assente nel vuoto che egli ha aperto. Così quando infila i suoi piedi nel vuoto che si è spalancato nelle ciabatte che l'amato non può più portare: le indossa e con esse può camminare sospesa sul precipizio, in passi d'amore che conduce a Dio (mai nominato). La direzione verticale in cui si slanciano i versi in *Fiat*, anche quando si fanno preghiera lanciata «'n sö, al pö alt» ('in su, al più alto'), non basta sempre a definire il destinatario.

Ma non è tanto importante sapere se il tu sia divino o umano, dato che l'altro è stato portatore di «chel de pö» ('quel di più') grande, che lei ha atteso e che si è manifestato. Il tu, prima riservato essenzialmente al compagno nella vita, diventa sempre meno distinguibile dal Tu, sempre minuscolo, comunque. I due tu si sovrappongono, l'uno è contenuto e si dissolve nell'altro, o negli altri, se lei può scorgere il suo tu manifestarsi in altre forme, o con altri nomi, se ha imparato anche a riconoscerlo nel segno luminoso che arde negli occhi di un individuo estraneo, quel «te che 'l me sta 'n front» ('tu che mi sta di fronte'). Con i diversi tu, anche col «te che me se dis» ('tu che mi si dice') delle creature nella natura, è ancora relazione amorosa.

Ma in dialetto il verbo amore può essere pronunciato solo all'infinito: *amur*, in dialetto, non può essere coniugato se non come voler bene. E il cuore di chi ama e si sente amato può anche non sapere se il bene che lo fa vibrare gli venga dall'altro o dall'assolutamente altro:

Compagn de 'n gat
che 'l sapes mia
sö chi 'l s'è ndormensat
el ronfa el cör
al be che ghe se dà.
Lé, a rice base, el sta
come sot'a 'na ma.

Simile a un gatto / che non sappia / su chi s'è addormentato / ronfa il cuore / al bene che gli si dà. / Lì, a orecchie basse, sta / come sotto ad una mano.

Franca Grisoni è nata a Sirmione nel 1945. Scrive nel dialetto di Sirmione. Ha pubblicato: *La böba* (pref. di P. Gibellini, San Marco dei Giustiniani, 1986), *El so che te se te* (Pananti, 1987), *L'oter* (intr. di F. Brevini, Einaudi 1988); *Ura* (Pegaso 1993), *De chi. Poesie della penisola di Sirmione* (Scheiwiller, 1997), *La giardiniera* (L'Obliquo, 2001), *L'ala* (pref. di G. Tesio, Liboà, 2005), *Poesie* (Morcelliana, 2009), *Compagn* (pref. di G. Tesio, postf. di G. Canobbio, L'Oblioquo, 2012), e infine la sacra rappresentazione in versi rappresentata a Brescia a teatro e in Duomo, *Passiù* (pref. di G. Tesio, postf. di G. Canobbio, L'Obliquo, 2005). Ha pubblicato prose a commento di opere di scrittori e artisti, fra cui *Appunti sul far critica di Cesare Garbali* (Pananti, 1992), e *Nel tempo di Mattioli* (con uno scritto di C. Garboli, L'Obliquo 2005). Sue poesie sono state pubblicate in quotidiani e riviste e in antologie, fra cui *Il materiale e l'immaginario* (Loescher), *Poeti dialettali del Novecento* e *Le parole perdute* (Einaudi), *Via terra* (Campanotto), *Parola plurale* (Sossella), ecc. Cura letture di testi sacri e poesia, con progetti promossi dal Centro Teatrale Bresciano.

STEFANO GUGLIELMIN
Da «Canti dell'amore coniugale»

Nel frattempo, al bivio

Come l'ala sfrutta il peso, chiedi un gesto
che porti in tavola o a dormire. Viene il mese giusto
intanto, con la sua muta affacciata ai frutti
in strada, che fanno aprile, nozze e ogni altro
a capo, per un soffio vivo e languido insieme
come se notte e cagna o giorno e angelo
sgorgassero qui, al bivio
con la platea da fare e la scrofa
che tiene il mondo in moto, che dispera
ai quattro angoli della lingua. E non c'è altro
infatti: autobomba, ladro, lavoro, amante
scarico dell'iva, tutto, dalla bocca
scuote le tende e nasce.

Questa poesia, che appartiene alla sezione di inediti *Canti dell'amore coniugale*, mette al centro la questione della scelta, del bivio, della biforcazione continua che è la vita, tanto più quella amorosa. Ci sono momenti, tuttavia, in cui l'inerzia domina la relazione e l'agire segue l'abbrivio, le forze che natura ci ha dato: la gravità, l'adattamento, l'abitudine quando questa serve a rendere la ripetizione meno insensata (vv. 1-2).
Per fortuna, la ciclicità delle cose porta con sé l'acme, il risveglio, «il mese giusto», quello dove la vita rifiorisce. Qui essa trova la propria allegoria nella "muta" dei cani (ma anche nella "muta" che fanno i serpenti, rinnovandosi), con la loro energia esuberante che «si affaccia ai frutti», alle prede, ma anche a quanto è premio, conquista. "Aprile, nozze" sono simboli di rinnovamento, di cominciamento, così come lo è l'andare a-capo (vv. 2-4).
Questo *tendere a*, tuttavia, non è mai univoco, si biforca, invece, porta con sé il desiderio presente e la scia non sempre felice del passato («soffio vivo e languido insieme»). Ecco allora che il *bivio* torna centrale e procede per antinomie (notte-giorno, cagna-angelo) che sgorgano "qui", nel tempo storico, aprendo in tal modo un trivio (vv. 4-7). Se infatti la relazione di coppia, in principio del testo, sembrava decidersi nella scelta privata, ora si scopre mossa anche da un ramo pubblico, che chiede ragione delle scelte di ciascuno, per cui conviene costruirsi una "platea" disposta a comprendere, a dialogare e, forse, a perdonare. In genere, il ramo pubblico è innervato non dalla *pietas*, ma dall'aggressività, dalla prevaricazione, anche se talvolta addomesticata (la "scrofa", animale da cortile, ma non pacifico), aggressività presente in tutte le latitudini («ai quattro angoli della lingua», vv. 8-10). Platea e scrofa abitano anche l'io lirico e il tu del testo; «non c'è altro / infatti», e per tutti, null'altro che questa vita, che opera in un

mondo inteso quale continua sorgiva (o sporgersi dalla tenda, scuotendola) al di là del bene e del male, continua nascita degli enti, siano essi "autobomba" o "lavoro", "ladro" o "amante" (vv. 10-13). Questa verità, per quanto disumana, va tuttavia acquisita, conquistata, potenziata nelle sue zone luminose; nel "frattempo", come recita il titolo, si patisce il "bivio", la lacerazione, trasformando così la vita, da risorsa potenziale, in peso, deriva, inettitudine.

Stefano Guglielmin è nato nel 1961 a Schio (VI). Laureato in filosofia, insegna lettere presso il locale liceo artistico. Ha pubblicato le sillogi *Fascinose estroversioni* (Quaderni del gruppo "Fara", 1985), *Logoshima* (Firenze Libri, 1988), *come a beato confine* (Book editore, 2003), *La distanza immedicata / the immedicate rift* (Le Voci della Luna, 2006), il foglio d'arte *Il frutto, forse* (L'Arca Felice, 2008), *Erosioni*, in *Dall'Adige all'Isonzo. Poeti a Nord-Est* (Fara, 2008), *C'è bufera dentro la madre* (L'arcolaio, 2010) ed i saggi *Scritti nomadi. Spaesamento ed erranza nella letteratura del Novecento* (Anterem, 2001), *Senza riparo. Poesia e finitezza* (La Vita Felice, 2009) e *Blanc de ta nuque. Uno sguardo (dalla rete) sulla poesia italiana contemporanea* (Le Voci della Luna, 2011) È presente in alcune antologie, fra le quali *Il presente della poesia italiana*, curata da C. Dentali e S. Salvi (LietoColle, 2006) e *Caminos del agua. Antologia de poetas italianos del segundo Novecientos*, a cura di E. Reginato (Monte Avila, 2008). Suoi saggi e poesie sono usciti su numerose riviste italiane ed estere e su siti web. Gestisce il Blog *Blanc de ta nuque*. Dirige le collane di poesia "Laboratorio" per le edizioni L'Arcolaio, "Segni" per conto de Le Voci della Luna e, assieme a Mauro Ferrari e Massimo Morasso, "Format" di Puntoacapo Editrice.

SALVATORE RITROVATO
Tre poesie sulla poesia

Il foglio bianco

A volte lascio inviolato il foglio come lo avevo preso
coriaceo ed elastico che sembra una membrana di bosso,
nudo ma tumultuoso.
Lo so ha spiato tutti i miei silenzi, le mie mosse,
l'umido scricchiolio dei passi,
i cedimenti del pensiero, le orgogliose
fessure delle travi.
E astuto come un topo ha frugato nella stiva
tossendo e spurgando streptococchi per settimane
e disgustando sul mio palato («E già, cosa speravi?»
tu gli domandi) l'amore dell'oblio.
La vita, l'io, i morti, cosa resiste
nell'accesso a queste stanze? un portachiavi
che unisce, grazie a lui, segreti opposti?
Ed ora quanto lo odio vedendolo tacere
candido e in agguato, e vivere dei miei
incrollabili rimorsi!

Ad apertura della mia prima raccolta, *Quanta vita* (Book Editore, 1997), è *Il foglio bianco*, testo evidentemente dedicato a un "prima", a un *ante* quel «lepidum libellum», non tanto inteso come origine, fonte o causa, ma come stato d'inerzia, a-causale, indifferente. Tra il foglio bianco e il libro non vi è nessun rapporto di determinazione, ma è solo libertà, anzi (se posso osare) libero arbitrio. Dunque, l'atto della scrittura come scelta? E questa scelta comporta una trasgressione, e quindi implica una colpa? Non lo so. Il poeta non deve rispondere (risponderà il critico, se ne ha voglia). Il poeta, in quanto tale, lavora con l'"immaginazione': perciò dà al foglio bianco le sembianze di un astuto e ineffabile nemico della sua scrittura, che spia i dubbi e i rimorsi dell'io e scorge le crepe in fondo alle quali si svolge un dolore non detto o differito. Non credo nella pienezza dell'io. Il soggetto che muove la mia scrittura, sin dalla prima raccolta è un pronome dimidiato, offeso e umiliato (da chi? beh, dalla storia innanzitutto, dalla società dei consumi e dello spettacolo). Ora un semplice foglio bianco costringe questo io a oggettivarsi, e a mettersi da parte, esigendo una sorta di prologo a mo' di dedica, che desublima la lingua, ne disperde l'auratica purezza con un lessico crudo e, in linea con la linfa metaforica che ispira tutta la raccolta (quella della 'navigazione'), di natura espressamente tecnica, cioè anti-lirica.

Tra le pieghe

Il libro davanti a me che si confonde
e si identifica con il luogo
di svolgimento di una storia
ama le dune la luna le onde
le rive degli alberi in filari,
ama i suoi fogli presuntuosi
splendidamente lasciati ai margini
nel vuoto che non è vuoto
ma un buio eterno e luminoso,
ed ogni verso bruciato da filiale
fede nelle sue parole
e i dubbi del suo oscuro
vano ardore, anche un plagio
finemente celato.
Ama come una conchiglia
sulla scrivania di una città
la memoria di una lunga
durata e il canto lieve
soffocato di una gioia
diversa nella vita.
Ama l'amare trattenuto
nella carta quando il tempo
spinge ogni cosa lentamente
dall'oblio alla ragione
in un sogno di luce
che nella luce muore.
Dove nulla resta legato
al suo essere stato
né le dune né la luna né le onde.

Tra le pieghe compare verso la fine della seconda raccolta, *Via della Pesa* (Book Editore, 2003), e porta l'attenzione del lettore sul 'libro', in attesa del congedo che invece resterà aperto. Parlando della mia poesia, non mi piace ragionare in astratto. Non ci riesco. La poetica è fatta di tante poesie, tanti versi, rime, figure, immagini, ecc. Ora, *Tra le pieghe* non so se è una poesia riuscita, senz'altro è importante, ci tengo molto non solo perché fa baluginare quasi all'improvviso – e forse un po' ritardo rispetto all'economia della raccolta (che ha un andamento volutamente frammentario, anti-poematico, a differenza del primo libro) – una verità al quadrato; ma anche perché è una di quelle poesie che ho scritto una volta per tutte, ed è, infine, una poesia d'amore. Sì, d'amore non per la parola, ovviamente, ma per la materia della vita di cui la parola si fa e si disfa, in un gioco ossimorico di specchi (il «buio eterno e luminoso», «in un sogno di luce / che nella

luce muore») fra noi e l'universo. Questo amore prende forma come in una romanza, in un tempo andante-con-brio che unisce meditazione elegiaca e sensualità musicale. Se *Via della Pesa* è piena di luoghi concreti, vissuti e visitati, questa poesia non si presenta come un semplice documento della loro (e della mia) esistenza, ma rilancia l'idea che la parola resta parallela alla realtà, in un luogo 'altrove'. E la sua forza, come quella della conchiglia (che echeggia nel suo canto lieve la lunga durata del mare), appoggiata sulla scrivania di Via Calindri, a Bologna (dove allora abitavo), sta nel 'trattenere' sulla carta l'amare del mondo, nonostante il mondo, la sua finitudine («dove nulla resta legato / al suo essere stato…»).

La terra

Il tempo che copre queste cime fa come un manto
di leggero muschio e oblio, lascia segni
radi ma caldi alle doline, in prati
dove il mare spira odore di sotterranei paesaggi.

Qui la terra decaduta ancora cade in perenne
permuta con un giardino di mele,
cede alle minacce, spinge, svelle
da sé non fiori ma avide primavere
ne spegne il seme nel ventre e nelle vene
allagate di rare passioni, lo perde.

La terra insegna alla mia mano, alla mia mente
suoi ostaggi a muoversi lentamente
all'occhio a notare differenze insperate
lontane dal suo cervello
all'orecchio le parole cadute sotto torri
di pietre e abbandonate radure
al corpo l'opportunità di comprendere
anno per anno quello che non fu, non era
un transito di voli ma un passaggio al confine
tra me e l'inverno, il silenzio e niente.

La terra è un testo chiave di *Come chi non torna* (Raffaelli 2008), in quanto convoglia temi e motivi sotterranei di una poesia che, fisicamente, con la poesia intende 'incidere' sulla carta come la civiltà fa sulla terra. La poesia è dedicata, infatti, alla terra, e si compone di due parti: nella prima si ha la descrizione di un paesaggio carsico reale (quello del Gargano, dove sono nato) ma interiorizzato, e il senso di minaccia e di fine che una «terra decaduta» porta con sé, si può dire dall'origine (quando si presentò come terra

d'esilio dall'eden, il «giardino di mele»), e dalle sue viscere, quali sono quelle di un territorio carsico, ricche d'acque e feconde, ma brulle in superficie. Terra, dunque, non come semplice citazione di un percorso orfico che riporta all'al di qua della scrittura, ma come istanza profonda ed essenziale della sua necessità: la mano, la mente, gli occhi, il cervello, l'orecchio, il corpo, sono gli elementi biologici con cui io scrivo la mia vita nel tempo. L'io che torna in questi versi può sembrare più pieno, ma in verità intende decifrare la sua vicenda da lontano, ed è sineddoche di un noi. La poesia si dispiega, in tal modo, nello spazio, e nell'opera – se mi è consentito – del mondo, dei luoghi vissuti e visitati, dei fogli, dei libri, ecc., e anche di fronte alla bellezza dell'effimero (un semplice «transito di voli») mi invita a considerare il varco misterioso (un «passaggio al confine») tra ogni parola che dico o che taccio, e la fine di ogni illusione.

MARCO VITALE
Due inediti: «Oh sopravvivi cuore» e «È in una luce così netta»

Caro Giancarlo,

il tuo gradito invito a prendere parte al secondo numero dell'«Almanacco» con una nota di autopoetica, tarata su un testo o due del mio "repertorio", si è rivelato un compito più difficile del previsto. Nel primo numero dell'«Almanacco», nella stessa sezione «Note a margine», Umberto Fiori esordisce in proposito con una frase tanto esatta, temo, quanto allarmante: «una poesia, se davvero *c'è*, dovrebbe essere in grado di resistere persino alle spiegazioni di chi l'ha scritta». Per quanto mi riguarda, l'allarme potrebbe non essere ingiustificato.
Interstiziale, uso di buon grado questo aggettivo magrelliano, è stata sempre la mia pratica della poesia, ma il sospetto è che tale interstizialità non sia stata sempre usufruita, se non in piccola parte. D'altronde ogni volta che un tema ho creduto di affrontarlo di petto i risultati mi sono sempre parsi deludenti. Forse che quanto si scrive in poesia («se davvero *c'è*») va al di là di quanto si pensa? O si progetta, o si crede di capire? Tutti i grandi poeti lo affermano, e salendo sulle proverbiali spalle dei giganti, mi permetto di suggerirlo anch'io.
Pure ogni volta che un mio testo mi è sembrato convincente, e a torto o a ragione l'ho poi pubblicato, mi pareva che tutto fosse così chiaro e non necessitasse di spiegazioni, se non talvolta usando qualche rara nota, per segnalare un riferimento, o l'origine di una citazione utilizzata in corsivo. E questo anche quando il contenuto poteva risultare "oscuro", perché la chiarezza era secondo me nella musica del verso, nella scansione metrica... le pause, le cesure e perfino la disposizione grafica, anche se non ho mai fatto ricorso al calligramma (e il Cielo sa quanto mi piacerebbe!)
Insomma, le uniche spiegazioni che potevo eventualmente fornire mi parevano inessenziali: curiosità più che necessità. Come la domanda dal pubblico che spesso fa seguito, sarà capitata anche a te chissà quante volte, alle letture di poesia: «ma a lei, queste poesie, come le sono venute in mente?»
A me sono venute in mente nei modi più vari. Poteva essere un'immagine, un suono, una lettura, una voce cui mi sembrava bene rispondere, o anche un sogno. Qualche parola confusamente ascoltata che mi svegliava, e che pensavo di conservare trascrivendola.
Nell'estate del 2006 mio padre si è ammalato. Una malattia penosa, senza possibilità di guarigione, che ha avuto termine dopo sei mesi di sofferenze. Sono stato quasi un anno senza più scrivere un rigo ed era la prima volta che mi capitava. Mi sembrava che tutto quanto avessi mai potuto mettere su carta fosse una mancanza di rispetto verso il dolore e la morte, un composto inquinante la nudità essenziale delle cose, che quando si presenta come tale sbigottisce e va accolta in silenzio.
Ma questo che ti dico non era neanche un convincimento a me ben chiaro; per così dire andava al di là, o lo precedeva, e tuttavia *era*.
Poi a distanza di quasi un anno da quell'estate del 2006 mi è capitato di fare un sogno. C'era una distesa di neve in salita, qualche raro albero e una sensazione di umidità nel

corpo, nei vestiti di inverno mentre camminavo verso una destinazione sconosciuta. E all'improvviso udivo la voce di mio padre, una voce incerta, sofferente, lontana e vicina che mi diceva: «sopravvivi cuore, cuore sopravvivi... cuore». Ed era come se dicesse: «non ci perdiamo», e come se a quel cuore domandassi io di sostare ancora, di non partire per sempre nel freddo. Mi sono svegliato molto scosso e ho trascritto subito quelle prime parole del sogno e quasi senza rendermene conto ho scritto di seguito alcuni versi che non ho praticamente più toccato, e che sono rimasti inediti fino a questo momento:

Oh sopravvivi cuore
nell'ora che qui sbianca
d'immaginaria neve
e rivedi la data e il tempo
sulle patine
Così, discreto lume
ai nostri passi adombri
e già dirada umanissima
foschia

Oh sopravvivi, non partire cuore
convieni presto a un altro sonno d'alba
dopo agitato dormiveglia

Ora se credo che anche in seguito a quanto appena detto il senso di questo testo risulti trasparente, non riesco a distanziarmene abbastanza per parlare della sua qualità. La qualità letteraria, voglio dire, che è quanto legittimamente interessa una pubblicazione come l'«Almanacco». Penso di avere scritto testi migliori. Prima, ma anche dopo. Perché in seguito a quel sogno ho ricominciato a scrivere.
A differenza degli Antichi non pensiamo che il messaggio di un sogno ci venga da un'entità altra, lontana da noi nello spazio o nel tempo, e comunque nella sua "sostanza". Figli di Freud, che ci piaccia o meno, sappiamo che i sogni siamo noi stessi a fabbricarli, complice la pluralità di voci che ci abita, spesso a nostra insaputa. La loro intelligenza è paradigmatica, oltre che utile, a saperla interpretare, e soprattutto costante. Ed è un'intelligenza che la luce del giorno, come lamentava Nietzsche, non sempre possiede: «Non si sogna, oppure si sogna in modo interessante. – Si deve imparare a fare altrettanto nella veglia: non vegliare per nulla o vegliare in modo interessante» (*La gaia scienza*). Ecco, in questo piccolo caso, sarebbe forse interessante capire se l'intelligenza della notte abbia trovato corrispondenza in quella del giorno, o, in altre parole, nella mia capacità di tradurre la prima in immagini, in misura (dissonante o meno poco importa) e naturalmente in un qualcosa in grado di rivestire un significato non solo per me.
Ma ciò detto, in qualche modo un po' come gli Antichi questo sogno ho voluto lo stesso interpretarlo. Ed era come se mio padre *davvero* mi parlasse, e mi esortasse a ricominciare a scrivere, magari con l'idea che scrivendo, per una breve illusione, qualcosa potesse ancora sopravvivere. E questo, non potendo avvenire se non a mezzo di parole, è forse

il motivo per cui l'ultima terzina mi restituiva la voce. Ero io adesso a richiamarlo indietro, invitandolo a tornare a trovarmi nell'unico luogo ormai possibile: quell'ora del dormiveglia dove più i sogni si ricordano e per qualche momento coltiviamo l'idea impossibile di tradurli in realtà.
Da allora sono trascorsi quasi quattro anni, e ricominciando a scrivere lungo un percorso segnato dalle occasioni più diverse, come ho provato a dire, mi sono accorto che si era venuta a formare, largamente inedita, una nuova raccolta. Ma prima ancora che si formasse ho creduto che dovesse iniziare proprio con questo testo, per me un segnale, un momento che chiama in causa la poesia stessa e che in qualche modo la può giustificare. La sua forse eccessiva concentrazione e anche incompiutezza ha permesso che tornassero versi di respiro diverso, secondo me più comunicativo, che non vuol dire più "evidente". Versi che comunque di più "mi piacciono". Come quelli del testo che qui trascrivo, in conclusione di questa pagina. Un testo che pure a me sembra chiaro, certo anche alla luce delle note autobiografiche appena tracciate. Contiene al secondo e terzo verso un corsivo. È citazione del titolo di una poesia di un autore che tu, come me, apprezzi molto, e la cui identità non sarà certo un mistero per i coltissimi lettori dell'«Almanacco».

È in una luce così netta
e calma, un *esercizio*
sul settembre come tanti
che la mente nasconde e riconsidera
semmai (dire il tuo passo
così svelto e la fronte
rischiarata erano lì
come decisi per sempre)
dunque in una luce tanto alta
e terrestre di pianeta
dal fiducioso moto che ricordo
e tu, ma forse anch'io presi in un sogno
d'esattezza
Quanto tempo è passato? Che stagioni
ne seguirono avvinte e decantarono
misura e promessa? Nessun farmaco
ne prese il posto mai
nessuna favola di guarigione
sul crinale
Me lo conferma tutto questo
come improvviso ordito del silenzio
dove non sei, dove saresti
lieto, così lieto immagino di una letizia
che conservasti a lungo di ragazzo

Milano, 26 novembre 2011

Marco Vitale (Napoli 1958) vive e lavora a Milano. Ha tradotto tra l'altro le *Lettere portoghesi*, Bur 1995, *Gaspard de la Nuit* di Aloysius Bertrand, Bur 2000, *Stanze della notte e del desiderio* di Jean-Yves Masson, Jaca Book 2008, *Miseria della Cabilia* di Albert Camus, Nino Aragno Editore 2012.

Tra i suoi libri di poesia *L'invocazione del cammello*, Amadeus 1998, *Il sonno del maggiore*, Stamperia d'arte Il Bulino 2004 (poi in *Bona Vox*, a cura di Roberto Mussapi, Jaca Book 2010), *Canone semplice*, Jaca Book 2007, *Come da un lungo sonno*, Stamperia d'arte Il Bulino 2010. Una sua silloge, tradotta in tedesco da Maja Pflug, è uscita a Mendrisio presso Josef Weiss Editore nel giugno 2008 col titolo *Ein Winter*. Ha pubblicato inoltre il saggio *Parigi nell'occhio di Maigret*, Unicopli 2000 e, sempre per Unicopli, curato il volume intervista a Evaldo Violo *Ah, la vecchia BUR! : storie di libri e di editori* 2011. Collabora a *Poesia*.

SCAFFALI ALTI

Luca Benassi

Ritratto di Giovanna Bemporad, tra "esercizi vecchi e nuovi"

La vicenda editoriale di Giovanna Bemporad è speculare al suo maniacale «ragionare e scrivere, alla perpetua ricerca del suono della perfezione» (Valentina Russi). Una «perpetua ricerca», condotta nella disciplina estrema e solitaria della scrittura, che è di segno ostinato e contrario alle tendenze della poesia italiana contemporanea, la quale acquista valore letterario (esclusivamente) in base alle capacità di marketing e di distribuzione dell'editore che la pubblica. Non stupisce, dunque, che la Bemporad sia assente dalle principali antologie di poesia contemporanea le quali, come detto in più sedi, tendono a repertare i poeti che hanno acquisito visibilità pubblicando con editori «a diffusione nazionale» (Cucchi e Giovanardi), e non necessariamente i migliori. La Bemporad, che è invece fra i migliori che il Novecento abbia prodotto, è figura appartata, genialmente coerente con il magistero del cesello della parola, nota soprattutto per le sue traduzioni dei poemi omerici (notissima quella dell'Odissea ripubblicata da Le Lettere nel 1992 e nel 2004, con la quale ha vinto nel 1993 il Premio nazionale per la traduzione letteraria istituito dal Ministero per i beni e le attività culturali), di Saffo, Virgilio, Goethe, Novalis, Hofmannsthal, di brani tratti dai Veda, gli antichissimi testi sacri indiani, dei simbolisti francesi (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) e dei lirici tedeschi moderni (Hölderlin, Rilke, George). Un lavoro di traduzione apprezzato fin dall'inizio, dall'adolescenza, da letterati come Leone Traverso, Manara Valgimigli e Mario Praz. Come poetessa, se si esclude qualche uscita poco più che tipografica (i suo primi Esercizi escono nel 1948 per l'editore Urbani e Pettenello di Venezia), esordisce nel 1980 per Garzanti con *Esercizi: poesie e traduzioni*. È il titolo a rivelarci cosa sia per la Bemporad la poesia: una continua sfida con se stessa, un corpo a corpo con la parola, un superamento del limite, un continuo esercitarsi verso «il suono della perfezione». In tale contesto, produzione propria e traduzione seguono la stessa strada, si muovono a braccetto nell'esercizio del verbo e compongono un corpus unico nella mente dell'autrice come nell'edizione Garzanti. In questo senso, le riedizioni degli Esercizi nel volume *Esercizi vecchi e nuovi* (Sassella, Bologna, 2011), a cura di Valentina Russi, segna un fondamentale passo avanti (o laterale) nella definizione della poetica autoctona della Bemporad: «Giovanna Bemporad si è finalmente persuasa a riconoscere quello che autorevoli interventi critici […] hanno da sempre sostenuto: i suoi versi originali hanno una loro propria preziosa voce, che per essere meglio apprezzata necessitava dell'affrancamento dalle bellissime e ingombranti traduzioni». Il lettore troverà in questa ultima edizione del 2011, non solo il corpus dei testi originali slegati dalle traduzioni delle prime edizioni, ma un numero notevole di inediti, nonché di varianti ai testi già editi; si tratta, dunque, di una rielaborazione tale da poter definire questi *Esercizi* come un libro del tutto nuovo. Basterà dare uno sguardo all'indice per accorgersi che, mentre è stata tagliata la seconda parte delle traduzioni, fra i testi originali la sezione *Diari* si accresce del testo «Ch'io muoia all'esaurirsi delle risa», mentre l'*Epilogo* finisce per chiudere l'intera raccolta; gli *Aforismi* passano da cinque a tredici testi, i *Disegni* passano da sei a dodici testi, gli *Esercizi* da sei a dodici, le *Dediche* da sei a sette, mentre rimane invariata la sezione *Altri esercizi*.

L'edizione del 2011, che come si è visto ha mantenuto invariata la struttura del macrotesto, si accresce comunque di due nuove sezioni prima assenti: *Saffiche e Poesie degli anni tardi*, a testimoniare il persistere di una vena creativa e originale della poetessa. Il testo, infine, recepisce quel numero di varianti che confermano il continuo e pervicace affinamento dei versi. Tanto per fare alcuni esempi: «e con la fronte smemorata io l'orma» di «Variazione di un testo obbligato» diventa «io con la fronte smemorata l'orma»; la chiusa di «dolore che mi seguiti immortale» passa da «spirarmi in petto un'ariosa calma» a «sfiorarmi il petto un'ariosa calma». Più sostanziali le variazioni ad uno degli esiti più alti della raccolta, *La ninfa e l'ermafrodito*: «[…] mi apprendo / come un'ape al suo labbro materiato / di piacere e di sonno, e vi suggello / solitudini lunghe e incontri rari, / stagioni d'odio, d'amore e l'asprezza / della morte essenziale, e mi allontano / sull'ala ebbra e inquieta del pudore»; diventa «[…] mi apprendo / come un'ape al suo labbro materiato / di piacere e di tedio; vi suggello / solitudini lunghe e incontri rari, / stagioni d'odio e d'amore, l'asprezza / della morte essenziale, e mi allontano / sull'ala ebbra e inquieta del pudore».

Estranea a qualsiasi 'ismo' del Novecento, endecasillabica, «musicale fin negli ingorghi più intrigati delle viscere» (Elio Pagliarani), madrigalesca, lirica, cesellata in ogni fonema, eppure leggera, aerea, rarefatta, Giovanna Bemporad è distante da ogni consorteria, da ogni taglieggiamento della scrittura per compiacere a *editor* e direttori di collana. È forse una dei pochissimi poeti d'oggidì che può cantare la luna, il vento, il tramonto e il mare, con straordinarie altezze di dettato e sensibilità profonda:

La bianchissima luna alta è salita
dopo l'addio del giorno, a consolare
alberi, campi e strade. Pensierosa,
con qualche primula sfiorita in mano,
va una giovane bruna alla sua casa.
L'aria è tutta armonia: sarebbe dolce
svanire in questa immensità serena.

Lontana dal minimalismo da androne condominiale e distante dalla riduzione all'ecolalia delle sedicenti poetiche dell'avanguardia, la Bemporad mostra una perizia del verso come ineliminabile dato di base della scrittura, sa ciò di cui si parla, sa che un testo è come un tavolo che sta in piedi con le sue quattro gambe prima di mostrare qualsiasi orpello. Giovanni Raboni definì il lavoro della Bemporad: «di un infinito perfezionamento ritmico e sonoro, teso a restituire all'endecasillabo il suo diritto a esistere nella poesia del Novecento con una pronuncia originale e moderna. È quasi impossibile, nel suo caso, fare distinzione fra testi originali e testi derivati: negli uni e negli altri circolano la stessa ansia di assolutezza formale, la stessa vitrea incandescenza, un'unica rarefatta ossessione». L'endecasillabo della Bemporad si muove all'interno di una limpidezza sonora, timbrica e musicale, caratterizzata da un estremo rigore formale, adagiato su una lingua di straordinaria modernità. È questa chiarezza del dettato, questa chiusura dell'ansa del significato, che rende le traduzioni classiche di una godibilità e una marmorea bellezza senza confronti, a costituire la cifra di 'rinnovamento' della metrica classica nella poesia della Bemporad:

Mi sciogli i sandali con la deriva
di un'onda: naiade o ninfea mi adagio
sopra la tua scintillante, ondulata
capigliatura piena d'ombre, o mare,

quasi fossi una dea libera e nuda,
senz'arpa né leggio, col seno al vento,
che su talamo d'erbe a un avvenire
di felice pigrizia si abbandona…

È agevole immaginare la linea della Bemporad: una freccia scoccata dall'arco degli autori classici e che attraversa Petrarca, Tasso, il nitore di madrigalisti come il Marino, e poi Leopardi, i simbolisti francesi, la tensione rinnovante e delicata di Pascoli, per approdare al Novecento di Saba, Penna, Cardarelli e Sbarbaro, con il quale intrattenne un'intensa amicizia. La casa editrice Archivi del '900 ha recentemente pubblicato *Cara Giovanna. Lettere di Camillo Sbarbaro a Giovanna Bemporad* (1952-1964), che ripropone alcune delle missive che il poeta ligure scrisse alla poetessa.

La nuova edizione degli *Esercizi* testimonia la parca ma persistente fecondità di questa poetica chiara e fresca, capace di resistere al tempo. L'esercizio del verso si distanzia dalla palestra della parola per inoltrarsi in un corpo a corpo con se stessa, le passioni, le delusioni, le rarefazioni, le insidie, le dolcezze dell'amore, il timore della morte e dell'abbandono. Si vedano i nuovi testi che hanno rimpolpato le singole sezioni, ma soprattutto si legga l'ultima sezione, il cui titolo, *Poesie degli anni tardi*, fa riferimento ad una matura riflessione sull'arco lungo dell'esistenza, sempre tumultuosa e a tratti dolente, a dispetto della marmorea levigatezza e dell'equilibrio degli endecasillabi:

L'anima mia che ha tristezza d'aurora
e di tramonto, e il gusto della morte,
non più tenuta viva da illusioni
piange sommessa al clamoroso mare
come un fanciullo triste, abbandonato
senza difesa a tutti i suoi terrori.
Ma quando il sole un riso di rubini
mi semina tra i solchi della fronte,
spiegano i sogni un volo di gabbiani!
Persa in un mondo di gocce d'azzurro
e di freschezza verde, annego in questo
mare più dolce dell'oblio. L'angoscia
cupa degli anni tardi, in cui presento,
rammaricando, che il mio tempo è morto.

A sessantatre anni dalla prima edizione, gli *Esercizi* della Bemporad si ripropongono al pubblico con la loro carica di vitale tensione verso un luogo dove parola e suono abbiano raggiunto una compiuta perfezione.

Rinaldo Caddeo

Poesia e matematica. Un ricordo di Leonardo Sinisgalli

Insegna

Oscilla al vento
di Libritti assiderata
la povera anima
del baccalà. Nessuno
la vuole la sapida
scherda, non c'è
più fame al mondo,
nemmeno quaggiù
nel sud profondo
di merda.[1]

Ciò che colpisce è la nuda essenzialità, sia visiva, sia fonetica, di questa poesia. Il titolo indica una misteriosa *Insegna* che, come ci spiega il primo verso, «oscilla al vento». Vocaboli della lingua letteraria si alternano e si mescolano con vocaboli della lingua parlata, nonché dialettale, («baccalà», «merda»), che ricevono, grazie alla posizione prosodica in cui sono situati, un particolare spicco. La prima impressione, sia per l'esibizione di questi vocaboli, sia per l'andamento ritmico provocatoriamente prosastico, è quella di un testo irridente, trasandato, quasi repulsivo. Proviamo a testare questa essenzialità.

Si tratta, in primo luogo, di una geometria grammaticale, curvata ellitticamente dagli *enjambement*. Il testo è costituito da due periodi. Il primo ha una carattere descrittivo-fenomenico e termina con «baccalà»: c'è un'insegna che oscilla nel vento. Il secondo contiene tre proposizioni negative, con il carattere di tre malinconiche invettive: nessuno mangia più il saporito baccalà, non c'è più fame, nemmeno al sud.

Si tratta, in secondo luogo, di una essenzialità aggressiva nei suoni: è la rima interna "sch*erda*/m*erda*" a siglare il tono amaro e sarcastico del testo. È una rima con uno stridente sigillo antisemantico che mette in relazione due poli contrapposti. Quello della tenera memoria e dell'affetto, accentuati dal collegamento dell'aggettivo letterario «sapida» con il sostantivo dialettale «scherda». Quello del giudizio (nonché ironico pregiudizio) *tranchant* sul presente del «sud» associato a una ultimativa, (meno dantesca che cambronniana) «merda».

Altre rime sono: "m*ondo*/prof*ondo*", la rima tronca "p*iù*/quagg*iù*". C'è anche un'assonanza sdrucciola: "*anima*/*sapida*". Tra le allitterazioni, quella delle s, che collega "*s*ud" a "O*s*cilla", "a*ss*iderata", "Ne*ss*uno", "*s*apida", contribuisce a dare un timbro aspro e sibilante alla poesia; quella delle nasali, che collega "ve*n*to" a "a*n*i*m*a", "*N*essu*n*o", "*n*o*n*", "fa*m*e", "*m*o*n*do", "*n*e*mm*e*n*o", "profo*n*do", "*m*erda", e che innesca, con una serie di "*no*", ("nessu*no*", "*no*n", "nemme*no*") un processo inarrestabile di negazioni, una discesa agli inferi della privazione. C'è il ripetersi del suono delle a in diversi vocaboli

che raggiunge il suo acme nella parola-simbolo della poesia: «baccalà». Scabro e dissonante è il ritmo sincopato, scandito dai versicoli e dagli *enjambement*, che alterna in modo sapiente lemmi aulici e quotidiani, parole tronche, piane e sdrucciole.

Essenziale e scabra è l'immagine-icona, che fornisce il titolo alla poesia: *Insegna*. Insegna che riporta, è implicito, ma, a questo punto, patente, l'*imago* della «scherda», cioè del «baccalà». Insegna malferma, che «oscilla al vento», e che già con questo verso, il primo verso, esprime in modo icastico e aderente alla *phoné* della poesia stessa, precarietà, degrado. Una povertà, un esaurimento, non tanto materiali, quanto morali. Anzi, proprio il venir meno dell'urgenza della povertà cioè della «fame» (e qui si accende la *pointe* paradossale ed epigrammatica), produce un nuovo tipo di povertà e di dissesto, morali e culturali. Insomma, un'essenzialità, una tensione e una densità, quella di questo testo, che intreccia immagini, suoni, simboli, significati, li collega all'istante del fenomeno, alla sua caduta temporale, con quella fulmineità dell'intuizione poetica e del calcolo creativo che Leonardo Sinisgalli studiò e riconobbe in Leonardo da Vinci. Queste caratteristiche di *Insegna* le possiamo ritrovare in tutti o quasi tutti i testi della raccolta di cui fa parte: *Mosche in bottiglia* (1975), ma anche nell'ultima silloge del poeta: *Dimenticatoio* (1978). Prendiamo in rapido esame un testo (sempre facente parte di *Mosche in bottiglia*), una quartina, dove il gioco delle rime e delle assonanze sembra essere assente:

Le case vuote

Gli alberi non lasciano
trapelare nulla.

Si ode qualche rintocco
di campana.[2]

In questo testo, scavato dai silenzi, l'essenzialità diviene lapidaria, nel tempo e nello spazio. Una reticenza non impressionistico-enigmatica come in Mallarmé, o elusivo-mimetica come in Giampiero Neri, o allusivo-paradossale come in Giorgio Caproni o abissale come in Ungaretti, ma energicamente emblematica, configura con due elementi, uno visivo («Gli alberi»: lo spazio), l'altro uditivo («qualche rintocco di campana»: il tempo), un paesaggio del vuoto. Un vuoto spazio-temporale che valica i limiti delineati, si dilata. L'emblema è riconoscibile dal titolo: *Le case vuote*. «Vuote» in quanto abbandonate, lasciate dai loro abitanti per una ragione che non sappiamo (la morte, la miseria, l'emigrazione?), comunque riconducibile a un contesto di occultamento (prigionia, deprivazione, rovina, oblio) che poi è il contesto di tante poesie di *Mosche in bottiglia* e di *Dimenticatoio*. Non ci sono rime, quasi-rime, rime-al-mezzo, semmai una trama di echi, innervata dal contrasto elementare tra *a* e *n*, anche all'interno dello stesso lemma. A tonica, espansiva, ("*a*lberi", "l*a*sciano", "trapel*a*re", "camp*a*na"), ingabbiata e ibridata da *n* e da *no* ("*no*n", "lascia*no*", "*n*ulla", "ri*n*t*o*cco").

A trent'anni dalla sua morte nessuno si è ricordato di Sinisgalli.[3] Nessuna iniziativa importante (editoriale o congressuale) è stata presa per ricordarlo, eppure, Leonardo Sinisgalli (1908-1981), è stata una delle figure più straordinarie, proprio nel senso letterale di fuori dall'ordinario, della letteratura italiana del '900. Ingegnere, architetto, matematico, designer, lettore onnivoro, umanista e scienziato, promotore e direttore, alle soglie del boom economico, di riviste alla ricerca di una coniugazione tra le due culture (quella letteraria e quella scientifica) come *Civiltà delle macchine*, critico d'arte e amico di artisti (mitico il suo sodalizio con il pittore Scipione), pubblicitario collaboratore di primo piano di Adriano Olivetti, and *last but not least*… poeta. Anzi, la vocazione poetica, potremmo dire che è stata prioritaria, tanto da portarlo a respingere l'invito di Enrico Fermi a entrare a far parte del suo entourage dei ragazzi di via *Panisperna*. Sotto il nume tutelare di Ungaretti, Sinisgalli collabora con gli ermetici, ne condivide la *koiné* linguistica, ma assume, già nel corso degli anni '30, un indirizzo anti-eloquente, poco incline all'evocazione oracolare o all'orfismo e sempre più *contaminato* da una prosa stringata e divergente dai canoni stretti dell'*ermetismo*.

La sua poesia si contraddistingue per limpidezza dello sguardo, geometrica concisione (di una geometria, per altro, più propensa agli *eretici* Pitagora, Cardano, Della Porta e Fantappiè e alle geometrie non-euclidee che a Euclide).[4] Stringatezza che si fa laconicità epigrammatica, a volte quasi *zen*, nelle ultime raccolte degli anni '70 (*Mosche in bottiglia*, *Dimenticatoio*).[5] Alla produzione poetica, Sinisgalli affianca una ricca produzione di racconti (*Fiori pari fiori dispari*, *Belliboschi*: aderenti ai miti dell'infanzia e della terra natale, la Lucania) e saggi di epistemologia, critica artistica e letteraria. Di speciale interesse per un discorso di connessioni tra letteratura e scienza, è il saggio *Furor mathematicus* del 1944, accompagnato da altri testi nell'edizione mondadoriana del '50. Molteplici sono gli argomenti: ottica, architettura, matematica, geometria, fisica, filosofia, pittura, poesia, del passato e del presente. Molteplici le forme di scrittura (saggio, lettera, racconto, dialoghi, aforismi), contaminate da uno sfondo auto-biografico che le aggrega e le contamina, a usa volta, tra di loro.

A noi interessano i riferimenti alla poetica, collegati e spesso derivati dalla matematica. Agli antipodi di una crociana teoria dei *distinti*, l'incontro tra matematica e poesia non avviene sul terreno ideologico di una fede incondizionata nelle *magnifiche sorti e progressive* dei saperi e delle tecniche (Sinisgalli è un cultore di Leopardi) e non porta a una fusione o a una trasposizione, più o meno estesa, dell'una nell'altra. Senza l'illusione di trovare soluzioni definitive, una può dare insegnamenti, idee, suggerimenti e, qualche volta, degli strumenti euristici all'altra: «Mediante il calcolo sublime (il calcolo degli indivisibili di Bonaventura Cavalieri che Galileo chiamò appunto *alter Archimedes*) ogni esperienza naturale viene fermata nell'attimo in cui essa è costante e monotona, nell'attimo in cui la natura, in un certo senso, non trova il tempo di pentirsi. Nelle sue formule numeri e figure diventano leggi di natura, i veri modi di esprimersi del tempo in ogni attimo della sua caduta.»[6] E più avanti: «il numero non può sorgere come concetto isolato; esso implica una quantità, un gruppo di oggetti, un paragone e una corrispondenza tra oggetto e oggetto. Tutta la critica recente si appunta precisamente sullo studio degli ordini e delle corrispondenze che si possono stabilire entro e fra classi e "insiemi" di oggetti: studio assurto a costituire un ramo generalissimo della scienza matematica, immune da ogni contagio metafisico, traverso l'opera di Giorgio Cantor. La scienza del numero prescinde ormai persino da ogni questione psicologica di origine e di significato.

È diventata una dottrina puramente formale; e alla base sta il caratteristico paradosso di David Hilbert: "in principio era il segno". Vale a dire che non interessa neppure più la specie delle quantità che entrano nei simboli ma solo i loro rapporti».[7]

La matematica, la scienza dei *segni*, ci insegna a mettere in relazione, a cogliere le corrispondenze, le analogie. Anche la poesia di Sinisgalli, con la sua concisione, con l'intreccio geometrico di rime, assonanze, allitterazioni e simboli, si può considerare una sorta di calcolo sublime delle immagini, dei suoni, dei sentimenti contenuti nella lingua, che fissa, con il ritmo dei versi, i vari modi di esprimersi del tempo in ogni attimo della sua caduta. La poesia, però, necessita di un fattore ulteriore che contribuisca a dare la forza e l'inclinazione peculiari al suo esserci.

In una lettera a Gianfranco Contini, Sinisgalli precisa il rapporto tra matematica e poesia in questi termini: «cerca di approfondire questa idea che mi son fatta della poesia: un quantum, una forza, una estrema animazione esprimibile mediante un numero complesso $a + bj$: *idealis mundi monstrum, inter ens et non ens amphibium* (Leibniz); *quantità silvestre* (Cardano); somma di un reale e di un immaginario (Cartesio); un *vettore* diremmo noi con Marcolongo».[8] Numero complesso che istituisce un binomio realtà-immaginazione $a + bj$ dove a e b sono quantità reali e j è l'operatore immaginario: «Questo operatore dà un senso, un'inclinazione al numero che per sua natura è orizzontale e inerte, lo rende attivo, lo traduce in una forza. A me pare analoga l'azione di j a quella che il poeta esercita sulla "cosa". Le parole per formare un verso devono avere una particolare inclinazione».[9] Il simbolo j ci fornirebbe quindi un'idea di quella che è l'alterazione provocata dal linguaggio poetico sulla realtà, dal rapporto tra cosa e immagine. Il verso diventa una catena di parole orientate il cui gradiente espressivo j, come la temperatura dei corpi o la pressione atmosferica, accorda «le variazioni di energia poetica. E quali fattori determinano il flusso di queste variazioni? L'attenzione (la tensione), la memoria e la particolare aggressività del linguaggio poetico»,[10] cioè le sue particolari *qualità* sinergiche e adesive.

Qualità che abbiamo già avuto modo di constatare nei testi poetici di Sinisgalli.

Non si può, però, rinchiudere l'indagine saggistica e poetica di Sinisgalli in qualche formula. Più spesso la sua sensibilità e la sua perlustrazione linguistica quasi rabdomantica, a volte ironica, *capricciosa*, ma senza smanie avanguardistiche, l'ha portato a cogliere nei dettagli, talora nelle minuzie più trascurabili della realtà,[11] ciò che di artistico e poetico[12] c'è nella matematica (e nelle scienze esatte e nelle relative applicazioni tecnologiche) e ciò che di matematico e di misurabile[13] c'è nella poesia, senza pretendere di modificare le specifiche istanze o di abbattere l'autonomia degli statuti né dell'una né dell'altra, ma contaminandoli, ibridandoli, inserendo preziosi e nutritivi vasi comunicanti.

Note

[1] Leonardo SINISGALLI, *Mosche in bottiglia*, Mondadori, Milano 1975, p. 14.
[2] SINISGALLI, *Ibidem*, p. 33.
[3] Manca un'edizione complessiva, non di dico di tutte le opere, ma nemmeno dei versi di Sinisgalli, difficili da stanare dalle più rifornite biblioteche della Repubblica, praticamente impossibili da reperire nelle librerie. Uniche, relativamente recenti, iniziative editoriali reperibili, che brillano come piccole cattedrali in un grande deserto: la riedizione da parte di Ponte alle Grazie di *Furor mathematicus*, le edizioni di prose e saggi da parte di Avagliano e, per il centenario della nascita, la pubblicazione da parte di Olschki della *Concordanza delle poesie di Leonardo Sinisgalli.*
[4] «Scrittura dell'identico e del diverso, la poesia di Sinisgalli si esprime in un allineamento degli eventi nel quale pitagoricamente consistono numero e figura. […] L'evento non è dunque mai autoreferenziale, ma rinvia ad altro da sé, ad un'astratta legislazione del fenomeno che sta appunto nel numero, matrice e al contempo metrica della ripetizione, di un ritmico mistero dell'esistenza che per il poeta è fonte di canto.» (Antonio DI SILVESTRO, in *Concordanza delle poesie di Leonardo Sinisgalli*, Olschki, Firenze 2008, p. LVI).
[5] In *Dimenticatoio* questa pacata essenzialità, venata di ironia, ottiene le rarefazioni dell'*haiku*. Due soli *specimen*: «Arriva in piazza a cavallo/ il primo sole/ a spargere il terrore.» (SINISGALLI, *Il primo sole*, in *Dimenticatoio*, Mondadori, Milano 1978, p.72); «Il fuoco ci chiama, parla,/ ci vuol dare una buona notizia.» (SINISGALLI, *Il fuoco ci chiama*, *Ibidem*, p. 94).
[6] SINISGALLI, *Furor Mathematicus*, Ponte alle Grazie, Firenze 1992, p. 28.
[7] SINISGALLI, *Ibidem*, p. 31.
[8] SINISGALLI, *Ibidem*, p. 197.
[9] SINISGALLI, *Ibidem*, p. 198.
[10] SINISGALLI, *Ibidem*, p. 200.
[11] Al leonardesco sguardo di Sinisgalli, allenato dalla geometria e dall'arte, non sfugge, ad esempio, in anticipo sui tempi, il valore e un'evoluzione formale dei graffiti, quando i *graffitari* disponevano solo di gesso e quella dei *graffiti* sui muri non era ancora moda e/o forma d'arte: «ci sono tanto piaciuti quei segni chiusi che i monelli scrivono col gesso sui marciapiedi, e che in questi ultimi anni anziché tirati dritti, come ai tempi della mia infanzia, sono diventati dei meravigliosi sgorbi, degli scarabocchi serpentini, somigliano ai graffiti delle caverne e a Mirò». (Leonardo SINISGALLI, *L'odor moro*, Avagliano, Cava dei Tirreni 1990, p. 53). «L'attenzione agli eventi minori, di fronte ai quali il poeta s'incanta (una mosca che affoga nell'inchiostro, "le mille similitudini che genera una foglia quando si muove e l'ombra di una foglia quando sul muro si sposta il sole" sono esempi citati in *Intorno alla figura del poeta*) non destano meno interesse nel matematico Sinisgalli, che ha tentato perennemente di scongiurare, sulle orme di Mallarmé, le oscure leggi del caso, di carpire pertanto in un complesso irrelato di eventi una luce numerica, il senso di un insieme o di una progressione.» (Renato AYMONE, *Del senso del vuoto e dell'abisso*, saggio contenuto in Leonardo SINISGALLI, *Horror vacui*, Avagliano, Cava dei Tirreni 1994, p. 128).
[12] La figura geometrica dell'iperbole definita dall'Indovino «il tragitto della grazia» (Leonardo SINISGALLI, *L'Indovino, Dieci Dialoghetti*, Avagliano, Cava dei Tirreni, 1994, p. 38); «La Geometria, dissi al mio maestro, non è una scrittura, ma, una catena di metafore, che solo per un miracolo di natura prendono corpo e diventano cristalli.» (SINISGALLI, *Furor mathematicus*, p. 97); «L'introduzione dell'*immaginario* ha servito a chiarire i legami tra numero e forza, allo stesso modo che l'*irrazionale* ci ha dato ragione dei vincoli esistenti tra numero e figura. È molto interessante ricercare il germe dell'*immaginario* nella storia dei numeri e vedere con quanta diffidenza fu scartato dapprima, con quanto stupore fu riconosciuto, e come la sua insopprimibile presenza suscitasse negli spiriti più sottili allarmi discordi.» (SINISGALLI, *L'odor moro*, p. 58).
[13] Si legga, a proposito, *Modernità di Leopardi*, ricco di non infecondi né pedanti grafici, calcoli, frazioni. (Leonardo SINISGALLI, *Intorno alla figura del poeta*, Avagliano, Cava dei Tirreni 1994).

Salvatore Ritrovato

"Esisti buonamente…" L'enigma del mondo nella poesia di Zanzotto

Può capitare di leggere Andrea Zanzotto come se ci si affacciasse da una finestra, scoprendo sotto una vertigine. Non è sempre facile distinguere bene quel che succede in fondo e avere un'idea reale della distanza. Si viene attratti e nello stesso tempo si ha paura di sporgersi ancora. Perciò, quando capita una pagina, sia in versi o in prosa, in cui tutto fila liscio, e le frasi si dispongono in un ordine semantico che suona familiare, arriva un sospiro. Mi è capitato di recente un testo che non avrei mai sospettato essere stato scritto – o almeno riscritto – da Zanzotto: una fiaba, in dialetto trevigiano, *La storia del Barba Zuchón*, cioè 'La storia dello Zio Tonto", sulla dabbenaggine di un orco giocato da una bambina golosa ma sveglia più di Cappuccetto Rosso: «Ghe n'era 'na òlta 'na mare e 'ne fia; l'era carneval e cussita le 'vea caro far le frítole…»[1]. È una favola popolare che Zanzotto ha trascritta nel suo dialetto trevigiano, nel quale ha scritto anche la raccolta *Filò*, fra i risultati più alti della sua poesia, e direi della poesia del Novecento:

Vecio parlar che tu à inte 'l tó saór
un s'cip del lat de la Eva,
vecio parlar che no so pi,
che me se á descuní
dì par dì 'nte la boca (e no tu me basta);
che tu sé canbià co la me fazha
co la me pèl ano par an…[2]

Inutile chiedersi se il poeta che torna alle origini della sua lingua-madre, del suo "mini-dialetto" (come talvolta lo definisce), alla fonte materna del suo linguaggio poetico, poi ritrovi anche la chiarezza: l'oscurità, nei grandi scrittori che quando vogliono sanno esser chiari, è un falso problema. L'oscurità è probabilmente l'ombra dei nostri limiti; è una figura dell'"enigma" del mondo che cala sulla poesia e ne complica o ne intralcia l'esistenza, ma ci rende pure consapevoli dei rischi del gesto puro, schietto. È un invito all'ascolto di una profondità che, succede ormai sempre più spesso, andando fra i campi, risale alla superficie di acque un tempo irrigue, e le intorbida portando alla vista materiali o minerali che abbiamo tentato di rimuovere, segnali di una modernità che ci seduce e ci angoscia. Un invito, dunque, a leggere, con pazienza, non solo le parole ma anche i *silenzi*[3] che non sono banali interruzioni o pause del discorso, spazi di un non-detto o di un divieto, ma un modo per accedere alla dimensione propria della parola della poesia e alle difficoltà ordinarie, quotidiane per farsi comprendere, e non dico accettare, perché – è cosa risaputa – la poesia non accetta supinamente l'esistente, non serve a comunicarlo, semmai a scommetterci su.

La scommessa più alta della poesia di Zanzotto, in tal senso, va sicuramente rintracciata nella capacità di restituirci la passione del linguaggio poetico, che alla prova della storia, rischia di perdere la sua possibilità di dire ancora, di inventare, di 'nominare' (in cui torna, sì, l'antica funzione orfica, non però come mera nostalgia di un *status-symbol*, ma con la consapevolezza delle radici mitiche del lavoro e dello studio del

poeta). Zanzotto riesce ad essere sperimentale diventando un 'classico'. Un paradosso che risiede nel modo stesso in cui la cultura letteraria italiana apprende e assimila la modernità, o meglio l'essere moderni: fra un rigetto istintivo e insistito (che supera la soglie strette del Futurismo) e un rispetto meditato, ora più ora meno estroverso, delle cellule primarie dell'esistenza, recuperata sia nella dimensione individuale sia in quella sociale che riguarda un popolo, un intero paese (e sicuramente, a fondamento di tale rispetto vi è l'esperienza poetica ungarettiana). Lo sguardo che Zanzotto ci invita, sin dalla prima raccolta, *Dietro il paesaggio* (1951), a non abbassare mai al di sotto dell'orizzonte della storia, si fa perciò "paesaggio":

Ormai la primula e il calore
ai piedi e il verde acume del mondo

I tappeti scoperti
le logge vibrate dal vento ed il sole
tranquillo baco di spinosi boschi;
il mio male lontano, la sete distinta
come un'altra vita nel petto

Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio
qui volgere le spalle[4]

Ed è significativo che *Dietro il paesaggio* vi sia la storia. Là dove, però, si deve sapere che non siamo noi a parlare la storia, ma la storia a parlare noi: noi siamo le sue frasi, ora compiute ora incompiute, i *disiecta membra* di un grande drammatico discorso storico che ci sovrasta e nello stesso tempo ci permette di agire e pensare. Ma se pensiamo che tutto questo possa produrre un discorso fino in fondo limpido e cristallino, cadiamo in errore; anzi, il rischio è il contrario, se si prova a incontrare il mondo fuori dal soggetto che lo (de)realizza in simboli, da intendere come «rappresentazioni mascherate» – secondo la lezione di Freud – di «pensieri latenti»[5], e soprattutto se ci si rende conto di quanto sfugge al linguaggio della poesia che, nel tentativo di comprendere il suo destino, non mira alla verifica dell'effettiva esistenza di percorsi di conoscenza alternativa (a questo ci pensa la religione), ma sposta il discorso sul mondo, sul suo "paesaggio", ad un piano più denso e profondo, metaforico, lo rimanda alle origini stesse del linguaggio, di cui riproduce spie e indizi della sua fino in fondo insondabile fragilità e transitorietà, riproduce i margini corrosi e corrosivi del significante, i vuoti del significato, le assenze, i silenzi, appunto, come in una poesia di *Fosfeni* (1983) che sembra situarsi ai confini di un universo in fatale espansione verso l'ignoto, fra «Ben disposti silenzi / indisseppellibili / ma pur sparsi in scintillamento / nudo / o in nebbiuscole cieche / ordinati / Silenzi sempre innovati / e pur sempre in fedeltà protrusi / entro innumerabili estrazioni di tempo / silenzi sottratti / ad ogni speculazione […]»[6].

L'opera poetica di Zanzotto aspira a riflettere, in tal senso, sul destino delle sue parole, ma non è ferma nel tempo. Di raccolta in raccolta si muove, riorientando la sua ricerca secondo un progetto sperimentale, che tuttavia, ben lontano dalle contemporanee esperienze della neoavanguardia, non cade mai entro il perimetro circoscritto e solitario del soggetto, ma sempre oltre, ne supera il contingente dettato

lirico restituendogli un ruolo evocativo ed emotivo all'interno di un discorso che non può aggirare né ignorare lo «stato del mondo», ovvero quella porzione di mondo nel quale il poeta indaga quotidianamente la sua presenza e porta la sua «testimonianza»[7]. Ad esso, anzi, il poeta prova a dare una forma, nella pur imperfettibile pluralità delle visioni e dei registri, dal lirico al descrittivo, che rapidamente si dispiegano lungo la pagina o improvvisamente si impennano o si dissolvono, come succede in particolare ne *Il Galateo in Bosco* (1978), costantemente percorso dalle diverse traiettorie della storia (che precipitano intorno alla prima guerra mondiale, confondendosi con i ricordi dell'infanzia) e di una cultura antica, dei suoi racconti e delle sue leggende (e fra queste anche quella del *Barba Zuchón*, l'orco della fiaba sopra citata) che hanno sedimentato nei secoli lasciando tracce nella memoria degli uomini, modellandone il comportamento, i pensieri, come i vari movimenti tellurici hanno modellato la forma del territorio. In questo sommovimento l'io sa di non poter né imporre né perdere la regia, e defilandosi lascia che parlino gli eventi, i fatti, o ancora quel che si narra o si dice, lascia che la memoria fluisca trascinando con sé ricordi personali e ricordi collettivi, presente e passato, magari sovrapponendo, intrecciando le strisce del tempo, finché

ecco è tranciata la bobina
della scorretta endoscopia per entro il dentro-tenia dei tempi
e delle materie grigio-boschive
tranciata dalle prime baionettate
dalle prime mitragliate
sul fondo del cupo cupo tamburreggiare
delle magliai e migliaia di canoni
dallo Stelvio al Mare[8]

Se il cervello è l'organo di una memoria che serve non solo per ricordare (come ci insegnano gli studi scientifici), ma anche per dimenticare, e così sopravvivere a noi stessi, la scrittura sembra svolgere una funzione analoga dal momento che filtra e fissa sulla pagina, nella forma temporale propria dei suoi diversi generi, quel che il cervello ha deciso di rileggere per il suo nutrimento, sottraendolo alla sua intrinseca labilità, all'agguato di un oblio salutare, sì, per certi aspetti, ma in grado di offuscare o soffocare ogni certezza o speranza di certezza che non si risolva in una esortazione angosciosa, in una preghiera paradossale come nella celebre poesia *Al mondo*, ne *La Beltà* (1968):

Mondo, sii, e buono;
esisti buonamente,
fa' che, cerca di, tendi a, dimmi tutto,
ed ecco che io ribaltavo eludevo
e ogni inclusione era fattiva
non meno che ogni esclusione;
su bravo, esisti,
non accartocciarti in te stesso in me stesso.

Io pensavo che il mondo così concepito
con questo super-cadere super-morire

il mondo così fatturato
fosse soltanto un io male sbozzolato
fossi io indigesto male fantasticante
male fantasticato mal pagato
e non tu, bello, non tu "santo" e "santificato"
un po' più in là, da lato, da lato

Fa' di (ex-de-ob- etc.)-sistere
e oltre tutte le preposizioni note e ignote,
abbi qualche chance,
fa' buonamente un po';
il congegno abbia gioco.
Su, bello, su.

Su, münchhausen.[9]

Il mondo esiste, sì, viene da dire, nella poesia, di cui Zanzotto ritrae la non più incontrovertibile fattualità con un verso che tenta di abbracciare tutto, come – il poeta usa questo paragone in un'intervista – in una lente grandangolare che se da un lato altera la prospettiva, esagerando la proporzione degli oggetti in primo piano rispetto a quelli in secondo, dall'altro restituisce profondità di campo alla visione, all'imprescindibile "paesaggio" dell'esistenza. E se la lente grandangolare permette altresì di dilatare il tempo di esposizione enfatizzando il movimento del soggetto e la poeticità dell'istantanea, anche il verso di Zanzotto, in particolare dopo *IX Ecloghe* (1963), punta sulla deflagrazione ossessiva e ripetitiva – dal livello fonico a quello semantico – del *logos* onde rallentare la vita degli oggetti colti in panoramica e, senza temere il 'mosso', scendere in picchiata sul dettaglio (dal profilo lontano delle cime avvolte nella foschia del mattino a un prato disseminato di topinambur e di vitalbe). Di qui il registro lirico e insieme riflessivo della poesia di Zanzotto, che sembra richiamare entro il proprio orizzonte di senso quanto "paesaggio" è intorno all'io, e il suo impercettibile movimento, il suo «semantico silenzio», e quanto mondo gremisce i suoi versi spesso in coaguli onirici, e «quante perfezioni, quante / quante totalità» – possiamo aggiungere con i versi di *La perfezione della neve* che apre *La Beltà* – «e poi astrazioni astrificazioni formulazioni d'astri / assideramento, attraverso sidera e coelos / assideramenti assimilazioni…»[10]. Con la piena consapevolezza che tali paesaggi si collocano nel cuore della "esperienza" aurorale dell'uomo, alle «radici folli-infantili» del pensiero in cui essi si impressero[11], anche se ora rischiano di scivolare dietro uno schermo che li trasforma in scenari virtuali, catturati dalla piovra consumistica del mercato, devastandoli[12].

Ciò che sopravvive *dietro* di loro è il presagio di un'«eternità» indipendente dai nostri precari progetti di tecnologia e sviluppo. Un presagio che irrompe dagli strati più profondi del nostro esistere (forse da un esistere 'collettivo', non in senso comunitario o etnico, ma propriamente di razza animale, vivente) nella fragili fibre dei tanti piccoli io-psiche-autocoscienza, nel loro *quid* poetico, estremamente «incerto» e «alonato», e apre le porte al sogno e all'attività onirica, accostando il linguaggio analogico del sogno a quello della poesia, che usa le parole "a vuoto", senza fini pratici, così come il sogno usa a vuoto le immagini della veglia[13]. Quale "mondo", allora, il poeta potrà ancora pregare di

esistere e di essere «buono»? Forse quello dei centri commerciali o delle immagini virtuali?[14] Ripulito un giorno, dalla nostra ingombrante e rumorosa presenza, il mondo tornerà ad essere l'esito detritico di misteriose catastrofi, tornerà a incarnare l'enigma cui solo la poesia, per ora, sembra porre degli interrogativi senza aspettare risposte inconfutabili, né ipotesi in grado di risolverlo.

Note

[1] È possibile leggerla nella raccolta di *Racconti di orchi, di fate e di strega. La fiaba letteraria in Italia*, a cura di M. Lavagetto, note a cura di A. Buia, Mondadori, Milano 2008, pp. 1403-1411.
[2] 'Vecchio dialetto che hai nel tuo sapore / un gocciolo del latte di Eva, / vecchio dialetto che non so più, / che mi ti sei estenuato / giorno per giorno nella bocca e non mi basti, / che sei cambiato con la mia faccia / con la mia pelle anno per anno…' (A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano 1999, p. 530).
[3] A proposito scrive ZANZOTTO «…la poesia opera (da sempre?) anche per mezzo della morte e del silenzio. Ora, grazie a certi atteggiamenti della neoavanguardia si è arrivati troppo presto a una banalizzazione, a un abbrutimento del silenzio» (*Poesia?*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1203).
[4] ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 46.
[5] Si veda S. FREUD, *Interpretazione dei sogni*, trad. di E. Fachinelli e H. Tretti Fachinelli, Bollati Boringhieri, Torino 1966, p. 324. È lo stesso Freud a suggerire l'estensione del "simbolismo", dalla sua dimensione onirica, categoria del "pensiero inconscio", alle sfere del linguaggio umano, come il folclore, il mito e la letteratura, in quanto è passibile di "sovrainterpretazione"; e in questa direzione si muove anche Zanzotto, che vede la poesia come «un processo di rivelazione di profondi strati dell'inconscio», anche se – continua – «quando si dice inconscio si dice tutto e niente, dichiariamo già la nostra impotenza a definirlo. Poesia è forse un regalo del tutto imprevedibile e spesso doloroso che viene da questa non definizione» (*Europa, melograno di lingue*, in *Le poesia e prose scelte* cit., p. 1364).
[6] ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 685.
[7] Così in una lettera ad Alfonso Berardinelli: «Quando tu, caro Berardinelli, chiedi se dobbiamo considerare la poesia come un messaggio sullo stato del mondo, forse qualcosa di simile non può non prodursi, ma si tratta di porre una questione in termini abrasi dall'ironia e dall'autoironia ad evitare un'enfasi che lascia solamente ai politici in comizio: per i poveri intellettuali (?) o poeti (?) resterebbe comunque il tema della testimonianza, e (si permetta l'autocitazione), «tanto, in questo fondo / resta del processo di verbalizzazione del mondo» (*Tra passato prossimo e presente remoto*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1369).
[8] ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 559.
[9] ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 301.
[10] ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 271.
[11] Che ha radici nell'infanzia e nell'adolescenza del poeta: «Ricordo – spiega Zanzotto ai ragazzi di una scuola – anche di aver provato emozioni straordinarie di fronte a un paesaggio molto bello, a un albero, a una foglia, a una persona. Quando la natura crea qualche cosa di armonioso, di perfetto, attrae sempre l'attenzione, un'attenzione che possiamo dire contemplativa e, nello stesso tempo, avviene che uno si sente spinto a dire, a scrivere qualche cosa in lode della bella immagine che ha viso» (ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1259).
[12] Si veda a proposito l'intervento di ZANZOTTO, *Poesia e televisione*, in *Le poesie e prose scelte* cit., pp. 1320-1331.
[13] Di più, «V'è nella poesia la forza che si scatena dal ricongiungimento del rebus della lingua come tale al rebus dell'inconscio-sogno, l'empatia causata da un corto circuito che realizza in sé e

sposta entro la veglia, o una super-veglia, questa volta autentica, la multidimensionalità, i mondi paralleli del sogno» (Zanzotto, *Una poesia, una visione onirica?*, in *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1293).

[14] Dubbi che, negli ultimi anni, ricorrono spesso nella riflessione di Zanzotto, e ne sono una prova due bei volumi di incontri e interviste rilasciate dal grande poeta: *Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, Nottetempo, Roma, 2007; *In questo progresso scorsoio*, conversazione con Marzio Breda, Garzanti, Milano, 2009.

III - ALIBI

L’INEDITO

ACHILLE SERRAO
Poesie

Comme fosse niente

Stà scennenno stasera, comme da 'e pparte
'e pàtemo (ca songo meje purzì,
autanza 'e terra 'a quanno scapulàje),
scenne na sera 'e pecundrìa
din don a martiéllo a ogne quarto 'e vita
'e lluce che s'appicciano addò va
chi preja chi nu piccerìllo
cunnulèa p"o vico e nonna nunnarèlla
figlio 'e mamma 'mmiez' a ll'aria 'o taluòrno
se sente 'e velejà, tramènte ca 'o cunciérto
'e sempe
acconcia na maniàta 'e cacciuttiélle
spiérte int"o scuro… luntano… nu basso tuba 'ncanna…
Chisà sti viérze si ponno 'ngarrà
primma ca notte vène, a fégnere
na luna cònca pe' sta sera 'e pecundrìa
ma sbrennènte (te l'hadda 'mmaggenà
sbrennènte)' ncopp"a muntagna… 'a luna, sì
'a stessa 'e tanta ggente
che campa e mmore comme fosse niente.

Come se niente fosse. Sta scendendo stasera, come dalle parti / di mio padre (che sono anche mie, / orgoglio di terra da quando venni alla luce), scende una sera di malinconie / din don a martello per ogni quarto (d'ora) di vita / le luci che si accendono a caso / chi prega chi un bambino / culla nel vicolo e ninna nanna / figlio di mamma nell'aria la cantilena / si sente scorrere lenta, mentre il concerto / di sempre / accorda una manciata di cani / smarriti nel buio… lontano… un basso tuba in gola… / Chissà se questi versi ce la faranno / prima che arrivi la notte, a fingere / una luna qualunque per questa sera di malinconie / ma luminosa (la devi immaginare/luminosa) sulla montagna… la luna, sì / la stessa di tanta gente / che campa e muore come fosse niente.

Comm'era

Uno ca se nne va, cu na ventiàta
'e sole 'mmiez'ê scelle
e ll'ate attuorno piulànno â bbona 'e Ddio;
uno ca nun s'avòta arreto manco
Pe' fa sapé si torna
o si nun torna, ca pure 'int'ô penziéro
na ferùta è 'o tturnà, comme 'a cammenatùra …

chillo 'e nuje se nne jette, apprimma
cu ll'uocchie e se stunàjeno 'e culure:
russo ammescato ô vvèrde 'ncopp'ê llogge
'o janco… 'e ninne murtacìne a sciorta lloro
'mpont'â vocca… Arracquàteme 'e sciure pe' piatà,
cummigliàtele quanno 'a feleppina
scioscia arzènte. E se nne jette… Torno
nun torno, nun m'aspettate 'nnant'ô fuculàre
'nnant' a sti ppalummèlle
lazzare che ve strùjeno 'a faccia 'a sera…

facìteme truvà tutto comm'era…

Com'era. Uno che se ne va, con una ventata / di sole sulle spalle / e gli altri intorno a pigolare buona fortuna; / uno che non si guarda indietro neanche / per far sapere se torna / o se non torna, ché perfino nel pensiero / tornare è una ferita, come l'andare… // quello fra noi se ne andò, prima / con gli occhi e si stordirono i colori: / il rosso mescolato al verde sui balconi / il bianco… i bambini smunti il loro destino / sulla bocca… Annaffiatemi i fiori per pietà, / copriteli quando il vento freddo / soffia pungente. E se ne andò… Torno / non torno, non mi aspettate davanti al focolare / davanti a questi barbagli / inclementi che vi intagliano il viso la sera… // fatemi trovare tutto com'era.

Na casa acconcia

E po' turnà, na casa acconcia
'ncopp'a na muntagnèlla ascevulìta e 'a furtuna
ma qua' furtuna, patatè, 'mmiez'a stu vvèrde
vèrde futo
ca sulamènte 'a pazzarìa è chiù vvèrde:
na freva 'e luce stà sperciànno 'e scure

– e vìsule e muschille, angiule piccerìlle
nu ji e venì pe' dinto a sta caiòla celestina –
schiara litratte 'nfacci'ô muro, fa una lampa
'e chella ggente senza trìvule, àneme d"o priatòrio
ca manco 'o nomme t'allicuòrde.

Una casa adatta. E poi tornare, una casa adatta / sopra un colle in deliquio e la sorte / ma quale destino, padreterno, in mezzo a questo verde / verde cupo / che solamente la pazzia è più verde: / una febbre di luce attraversa le imposte / - e pupille e moscerini, angeli minuti / un andare e venire in questa gabbia azzurrina – / illumina ritratti sul muro, fa una sola vampa / di quella gente senza pianto, anime del purgatorio / che neanche il nome ti ricordi.

'E Marzo

Marzo è nu mese 'mbufunuto, malòmbre
'e marzo se 'mpìzzano p"e stipe, 'mbrogliano scatulànno
penziére 'e na vita, parole 'e na vita e stènneno
angarèlle 'int"e cannòle, 'a funtana se lagna
scioscia lamiénte 'e ciento criature.

E pure 'o sango: sciulia 'ngummuso
miàula ô primmo 'mpiédeco s'arrogna e
trova pace, po' capuziéllo torna a sfrennesià…

…Curre sciummo 'nfernuso carrèra d"e suonne
dint'a stu quarto só Pulecenèlla
senza mascara cu 'a 'ncurnatura malandrina, só
chillo ca 'e notte va alluccanno ê stelle…

A Marzo. Marzo è un mese gonfio, fantasmi / di marzo forzano gli armadi, scombinano rovistando / pensieri di una vita parole di una vita e tendono / trappole nelle tubature, la fontana si lagna / soffia lamenti di cento creature. // E anche il sangue: scivola gommoso / miagola al primo incaglio si aggruma e / trova pace, poi testardo torna a delirare… // …Corri fiume stizzoso carraia di sogni / in questa casa sono Pulcinella / senza maschera con l'aria malandrina, sono / quello che di notte va gridando alle stelle…

'E ccose

Nun succede addu nuje ca dint'ô scuro
pigliano suonno 'e ccose, manco 'o funno
chiù 'nfunno 'e na rosa; 'e grisce sì, 'e grisce 'nzallanùte
s'addòrmeno â saglipènnola 'e ll'ore
tic tac addio gnureno ll'uocchie e addio;
ll'ate 'ncagno, chelli janche allérta
'ncopp'a chiéia d''o munno,
aràpeno 'e ppapelle tèneno mènte
a na speranza 'e sole ca sciulia 'a fora …
sciulia a fforza pe' na senga.

Quaccheduno tuttavòta, grisce o janche,
m'hê 'a credere, 'int''a ll'ombra zittu zitto
spuntarrà abbascio ê grade
('e ccose 'o ssanno)

'O vi' ca tuzzuliànno cuóncio cuóncio
vène pe' s''e ppurtà?

Le cose. Non accade presso di noi che al buio / prendano sonno le cose, neanche il fondo / più riposto di una rosa; le grigie sì, le grigie rimbambite / s'addormentano all'altalena delle ore / tic tac addio chiudono gli occhi e addio; / le altre invece, quelle bianche all'erta / sulla curva del mondo, / sollevano le palpebre confidano / in una speranza di sole che scivola da fuori… / scivola a forza da una crepa. // Qualcuno tuttavia, grigie o bianche, / mi devi credere, nell'ombra silenziosamente / spunterà giù dalle scale / (le cose lo sanno). // Lo vedi che bussando adagio adagio / viene per portarsele via?

Na jurnata 'e chelle

Qua' jurnata… è na jurnata comme
a ll'ate, chesta ca 'o lummo a vvota a vvota
spuzzulèa?
Anema 'e sciore addeventaje palomma
nu 'ntravenì 'e vita sott'a pennatèlla…

e qua' suspire 'e scelle
addò 'a jurnata è na jurnata… Triémmele

mo'? nu piccio 'ncopp'a murata?
Comme fa bello, Ddio, stu 'nzerretà
'e fronne…
E i' ca ll'anne m'ê strascino 'ncuòllo
tale e quale 'a cestùnia 'a casarèlla
va' sapé si è na voce
addò 'a jurnata è na jurnata 'e chelle
o n'ata verità che s'annasconne.

Una giornata di quelle. Quale giornata… è una giornata come / le altre, questa che poco alla volta la luce / distilla? /Anima di fiore diventò farfalla / un miracolo di vita sotto la grondaia… / e che sospiri d'ali / dove la giornata è una giornata… Tremiti / ora? un lamento sul muro ? / Che meraviglia, Dio, questo eccitare / di foglie… / E io che gli anni mi trascino addosso / come una tartaruga il guscio / va a capire se è una voce / mentre la giornata è una giornata di quelle / o un'altra verità che si nasconde.

Passio

I
'Mmiez'ô curtiglio n'àrvulo, 'a quant'anne
macula vèrde 'e chesta gente
'nchiuvata â staggione a vierno
e cu nu sfriso 'e chiuóve pure tu, àrvulo d"o sparpétuo, culore
d"a paciénza e vermenàra
'e frunnelle argiénto
si scioscia barbara 'a terrazzanèlla.

Attuorno na vulèra 'e piccerille
conta cu vvoce a schióvere tutt"e juorne abbenì
– 'e ssiente?
ma ê vvocche sfussecate ê pparole
ammutùte 'ncopp'â scorza, oh sì
chi tène mènte?
'o Figlio ca se chiagnette 'a frattarìa
appujato a nu nùreco 'e piatà
addò' manco 'a perrélla mo'
trova arriciétto e canta?

II
'O cielo chiaro comm"a cèra 'e Cristo
quanno 'a chella croce cu na lenza
'e voce suspiraje: "Ogge chi vola…"
Po' s'abbiaje sul'isso

a ll'ùtema sagliuta: "Pate, t'affédo
priezza e pecundria e… lloro
'e puveriélle scùrfene
'e juorne e storia… n'aggio chiagnute lacreme pe' chesta
chiorma senza chiù primmavère, lacreme
nere …
ah, putesse 'mmiez'a st'aria 'e cardacìa
nu piccerillo cunnulià – tiénnero
'o mussillo – che m'è figlio…
Stà trunanno, siente?
'o ppoco 'e 'uerra pure stammatina
scapézza abbascio â rosa
l'apa riggina e ll'ate, na rocchia 'nfrennesìa,
spatriano assaje luntano…
Pate, na mano…"

Passione I. Un albero in mezzo al cortile, da quanti anni / macchia verde di questa gente / crocefissa all'estate all'inverno / e con uno sfregio di chiodi anche tu, albero del dolore, colore / della pazienza e tremito / di foglioline d'argento / se soffia aspra la tramontana. // Intorno uno svolare di bambini / racconta con voce ripida tutti i giorni a venire / – li senti?/ ma alle bocche intagliate, alle parole / mute sulla scorza, oh sì / chi fa attenzione? / il Figlio che pianse la moltitudine / appoggiato a un nodo di misericordia / dove neanche la cinciallegra ora / ha quiete e canta?

Passione II. Il cielo trasparente come il viso di Cristo / quando da quella croce con una fuga / di voce sospirò: "Oggi chi vola…" / Poi in solitudine si avviò / all'ultima salita: "Padre, ti affido / gioia e tristezza… e loro / i poveri orfani / di giorni e storia… ne ho pianto lacrime per questa / ressa senza più primavere, lacrime / nere… / ah, potessi in quest'aria inquieta / cullare un bimbo – tenero / il labbruzzo – che mi è figlio… / Sta tuonando, senti? / un po' di guerra anche stamattina / rovina ai piedi della rosa / l'ape regina e le altre, un nugolo in delirio / sciamano assai lontano… / Padre, una mano…"

Achille Serrao (Roma 1936) ha esordito nel 1968 con *Coordinata polare*, preceduto nel 1966 da *Una pesca animosa*. A *Coordinata polare* sono seguite, fra le altre, *Lista d'attesa* (1979) e *L'altrove il senso* (1987). Ha pubblicato, di narrativa, il romanzo breve *Cammeo* (1981) e i racconti di *Retropalco* (1995); di saggistica: *Mario Luzi. Atti del Convegno di studi*. Siena 9-10 maggio 1981 (a cura di); *L'ònoma. Appunti per una lettura della poesia di Giorgio Caproni* (1989); *Ponte rotto* (1992). Nel 1990 intraprende la scrittura nel dialetto di Caivano (prov. di Caserta) con *Mal'aria*, prefato da Franco Loi. Escono poi *'O ssupierchio* (Il superfluo, 1993), *'A canniatùra* (La fenditura, 1993), stampata due anni dopo in inglese a cura di Luigi Bonaffini, Cecatèlla (Moscacieca, 1995) e *Semmènta vèrde* (1996). Tutte le plaquettes menzionate vengono incluse, con aggiunta di alcuni inediti, nel volume *Cantalèsi*a (Cantico, 1999) curato e tradotto da L. Bonaffini (Legas, New York). Serrao è autore di un'antologia della poesia napoletana dal 1500 al 2000*, Il pane e la rosa* (Cofine, Roma 2005 e Legas, 2005, con il titolo *The bread and the rose*, sempre a cura di L. Bonaffini). È del 2008 *Disperse* (Premio Pascoli). Sue poesie sono tradotte in molte lingue. Serrao ha traslato nel suo dialetto alcuni *Carmina* di Catullo, sonetti di G.G. Belli, testi di Vicente Aleixandre e sonetti di W. Shakespeare.

MARIA PIA QUINTAVALLA
C'è pena sotto la volta di Milano

1. Mater

Tra il muro di follia, il suo alto
e la disperazione – io scrivo,
acquattata nel silenzio trascrivo,
sono scappata forte. Devi tu, alla figlia
al suo distacco revocato fragile,
non medicato il sacrificio
di quelle molte voci e urla smorfie,
le ingiunzioni di stanza in stanza
come buttata nel liquame
che qualcuno mi getta compulsivo

e sempre al buio – tento
quelle cose non vedere, e schivo
i volti che mi conoscevano:
parlano dal mito e dal silenzio
una mistica bestemmia in orizzonti,
funebri che entrano dal nord.

2. Io scrivo china per pulire

Io scrivo china per pulire
nell'inchiostro infermità piegate
nei confini del dicibile, del già veduto
ma lei me lo riporta
massicciamente invasa, dietro
le costole degli occhi nella gola
come miele suo.
intanto m'alzo; lei alza la voce
mi descrive il corpo, lo ri significa
cancella ingombra. inizia da due dita
in gola mi sommerge poi,
chiude gli occhi, io
non la riconosco.

(il viso,un gesto epico
in quel vomito nascente).

3. A questa notte di vomito freddo

Dentro l'aria entra
la voce che piange e che punisce,
dice, Va lontano, maledicta,
né amata o stupefatta
di male e di dolore.
Stanca seduta, io disfo il letto,
vivo l'arsura della crudeltà
odo il rintuzzo delle colpe,
colpo su colpo che da lontano
accede al cuore lo trafigge
il sangue più pulito,
mentre dice, Io uccido.

La sua voce la mia, una voce che parlava,
è uscita, mi allontana
per un gesto violento che mi prende
in giro in sogno fino
alla mia morte, strofe della sua
follia r e s p i r a n o.

Scrive ancora di un corpo che si perde
alle sbarre
il commento che mi chiude,
un grido a mezzanotte a questa
notte di vomito freddo, sopraggiunto.
mentre là urla sbatte.

4. C'è pena sotto la volta di Milano

di notte,
la notte aperta fra lenzuola io parlo
a voce alta, comprimo
anzi comprendo, sentendomi negare
per ogni via il calvario
di madre crocifissa io cerco non vedere
l'icona, oppure
vorrei farla vedere e fatta, ma conchiusa
lei va lontano blatera, sposta
ogni suo gesto dove non esisto –
così entra la mia persona così troverà spazio

e semenza per il suo futuro,
che oscuro se lo punge
e bruca, come il suo dolore.

Gemono porte, c'è pena
sotto la volta di Milano, intanto
punge una natura
bistrattata con il suo passato;
la paura non è la mia,
ma femminile e forte, l'io che sognava
ieri, soffre di raggelato assenso
al male, oggi –
di queste sue storture fa
di ogni mondo l'anima vorace,
la trasforma e tace.

5. È sceso il bianco

È sceso il bianco. La pianura
e un uomo che mi scopa, a sera
la sola parlata che conosco:
il giorno evoca
il corpo che l'ha generata scende
verso la porta, poi a t t a c c a,
a tutti mi descrive come morta,
e dice cose su me sulla mia vita
come quelle antiche –
come fossi un oggetto inanimato,
va verso piante nude a dire
oro e schifo, ombra e luce,
tenta dentro di sè tenere strangolata
la carne dolce che l'ha generata;
intanto piovono le luci
a intermittenza dagli aloni blu,
sui vetri, al davanzale.

6. Nelle sue balbuzie

A sera la sua voce che danneggia,
è lei la lepre
con modi che scardinano, che bucano
nel viola, e non serene fa
tutte le mie giornate, le impoverisce,
nuove, violenta
come in un fumetto orribile.
Ma c'è qualcosa nella sua balbuzie
che riunisce:
la sua voce che ticchetta al telefono,
o sbadata compone
nell'amore serale di un'amica
il diluvio, e tutte le sue pene,
nella conversazione, ora lieta
ora isterica ora insoluta,
com'era già fra noi la relazione.

Guardo a riva se alcuno
trasporti via da me una lei lieta,
per andare a stornare di traverso
riaffiorare
vere, le vene del suo mare –

Maria Pia Quintavalla, nata a Parma, vive a Milano. Suoi libri: *Cantare semplice*, Tam Tam, 1984, *Lettere giovani* Campanotto, 1990, *Il Cantare,* Campanotto, 1991, *Le Moradas,* Empiria, 1996, *Estranea (canzone)*, nota A. Zanzotto, Manni, 2000; *Corpus solum,* Archivi '900, 2002; *Album feriale*, Archinto, 2005, *Selected Poems*, Gradiva, 2008, NY, *China*, Effigie, 2010. L'antologia *Donne in poesia*, Pres. Comune di Milano, 1985-1988. Premi: Tropea, Cittadella, Alghero Donna, Nosside,Borgomanero, Montano, Città S.Vito, Contini, Cinquina al Viareggio 2000 e 2011. Tradotta in varie antologie. Collabora con l'Università agli Studi di Milano e di Parma.

ALBERTO TONI
Percorso ospedaliero

Per un istante
eccola lì, fuori dalle ossa, eppure
ancora sorridente e capace. Senza
trama, una virtù nascosta, anche
ai nostri occhi, alle luci serali e
fioche, una insolita caduta libera,
ma controllata. Potrebbe sembrare
ancora più debole, ma parla e vuole,
fissa elegante la macchia sul muro
al battito di ciglia, quell'ombra
che si fissa morbida sul cuscino.

*

Nel silenzio tutti pensano: la fine di un'epoca,
la parola dura nel corridoio. Senti ancora l'aria
che si fa morbida, o il freddo e gli alti e bassi
della febbre. Poi la sutura che però non dà pace.

*

È invisibile quest'aria. Diceva: la notte
è tutta una turbolenza, ma fuori non è,
non appare più nera del destino. La città
è spazio e linea, tutta una nebulosa, i più
stanno nascosti e senti i rumori dall'altra
stanza, tutto un rumore di respiri e basta.

*

Elegante. Così continuava, spandeva.
Io non ritaglio niente, assorbo mentre
mi guarda e traccia un segno d'aria.
Nell'eternità presente, perché tutto
si apre a ventaglio nell'immobilità
del letto.

Lascia una scia di infermiere,
non sanno più guardarla com'era.
Ma il tirocinante, no. Si è fermato
a parlare, una voce costante, ma
incerta. Ci teneva e ha provato
per un po' a distrarre.
Ma tutto era incredibilmente fermo.

*

Appena fuori, che consumavi?
Una stretta a me ferma nelle
mani, una tenuta dell'ombra, non pesare,
non dire nient'altro che la verità, perché
vuoi sapere nella civiltà cos'è detto in quel
momento soltanto. E poi ancora, non basta.

*

Rumori umani, quanto consuma il tempo.
S. Weil

Un intrecciarsi di situazioni.
Ne discutemmo, la più normale
delle cose. Quanto è successo ha un nome
che si sfrangia, chiude, trasforma il senso
in uno sguardo di tenerezza. Però è un bene
quanto l'aria nei polmoni in una giornata
di festa regale. Sarà così la festa mobile,
a tratti, sempre un ritorno di sentimenti.
Guardala. Tutto è tornato indietro con lei,
eppure prosegue, è circolare e infinito.

*

Cosa resterà nel silenzioso universo spaventato?
A. Yehoshua

Nel dimorare incerto mi sentivi.
Ancora una risposta, metti forza
alle tue gambe, al risveglio lento,
per celebrare il dialogo, la sponda

del letto che ti tiene. Vedevi noi:
la sagoma stretta del destino,
non è quello che avevamo detto,
neanche annunciato. E arde.

*

Ci rigiriamo a sponde, a mestieri,
il tuo letto di ospedale. Riprendi, subito l'altalena
delle notti tra la veglia e il sonno. Il percorso
che insiste sui binari della coscienza candida.
Perché quello che dici non fa torto. Ora piccola
che quasi ti nasconde il lenzuolo che a tratti
scopri.
Una dedica. E insieme il racconto che è a bassa
voce nel mattino. Non scendiamo più a patti
col destino. L'aria che filtra è il segno buono
della stagione, i passi dei visitatori, il lento
fruscio nel corridoio, vado con piede veloce,
là verso l'uscita con l'automatica certezza
del domani.

Alberto Toni è nato nel 1954 a Roma, dove vive. Tra i suoi libri di versi: *La chiara immagine*, Rossi & Spera 1987; *Partenza*, Empirìa 1988; *Dogali*, Empirìa 1997; *Liturgia delle ore*, Jaca Book 1998; *Teatralità dell'atto*, Passigli 2004; *Mare di dentro*, Puntoacapo Editrice 2009; *Alla lontana, alla prima luce del mondo*, Jaca Book 2009; *Democrazia*, La Vita Felice, 2011. In prosa: *Con Bassani verso Ferrara*, Unicopli 2001; *Quanto è lungo il sempre*, Manni, 2001; *L'anima a Friburgo*, Edup 2007. Ha tradotto, tra gli altri, testi di E. Dickinson, T. S. Eliot, M. Leiris. È anche critico letterario e autore di teatro: del 2003 il monologo in versi *Donna su una poltrona rossa*, Editrice Ianua.

GIACOMO LERONNI
Qui si respira

Non era vita, questa
ma tu insistevi, lo era
perché in fondo
i viali rasentavano il cuore
e il cuore, pur scosso, non gemeva.

Allora ci si poteva stringere
ancora un poco, portare
il palmo alla fronte
come una luce fresca
senza ritorno
e si poteva
lasciare qualcosa ai vetri
come parole che scivolano
su un lume. Era vita
avevi ragione. Una soglia
umida che poi però
nessun abbraccio ha più varcato.

*

La strada si è fatta più stretta
le carezze insipide
eppure i nomi
restavano nel loro raggio
disegnavano ancora la luce
là fuori, sul ballatoio
degli occhi. Ora le parole
schiumano, stridono
come uccelli in virata sul mare
accese per un attimo poi
subito torpide, morenti:
la mano scesa a cercarle
ha stretto lame fino al sangue.

*

È presto per essere morti
ma la morte
è fuori da ogni tempo
libera dal tormento
dei minuti che si accavallano
e accecano se stessi. In volo
si giace più facilmente:
ombre scrivono la loro voce
di paglia che si fa scura
e tra noi è presto notte
per il bacio infinito. È presto
per essere spenti, fluidi
come il parto che ogni stella
porge all'altra
prima di urlare e seccarsi.

*

Oggi siamo alla fine del velo:
il tuo seno ritto mi giudica
e ne esco con le ossa rotte
un melo marcio di rancore
e notte impossibile.
E anche questa notte
liberata in fondo a un treno
resterà spigolosa, unta
fino a sfinirci. Nuda dormi
come la terra che morde
come il sale che scende
a perpendicolo nell'acqua
e la ferisce per sempre.

*

Se non puoi farcela
io sarò qui a sorreggerti
rotolando piano nell'ombra
al tuo posto, ricevendo i colpi
e sommando in me
le cifre del silenzio.
Se non puoi, non è detto

che il giorno ci lasci
privi d'insolenza e ardore:
le vene che ho cercato per te
resteranno tue
porteranno il sangue
ai suoi bagliori
e più di tutto, infine
ti darò le mie spine per occhi
le mie vergini spine.

*

Il tempo è uguale
appena fratto dalle nascite
e chi deve leggere
lo farà con calma, riconoscente.
Seduta su uno scalino
fai un segno con la mano
come a chiamare la sera
che tarda: il volto slitta
in altri volti, come luce
sul buio e ferite
che prendono posto
e perdono il respiro.
Lì i tuoi capelli incidono
l'ombra, le labbra
una firma inattesa
che non perdona.

*

L'autografo è saltato
il poeta vaga come un'ombra
a cui hanno tagliato
il respiro. È notte
ancora, viva notte
di braci incoronate
sulla soglia del dire
e si resta appesi
a un gancio d'aria e suono.
Sono solo a mangiare
tutto questo, gli occhi
che vanno da uno spigolo

all'altro della perfezione:
anche loro ad ingoiare
la nuda protervia
d'essere vivi come il nulla
che non ha imparato la lezione.

*

Riccardo, la tua bellezza
lacera l'anima come un chiodo.
Ci stringiamo e sento
di abbracciare una notte
forata da mille luci
che poi calano, atterrano
in un punto del volto
che non ha pronuncia
un'alba di sangue ricomposto
che schiva la perfidia del tempo
e s'inventa un'orma impensabile.
La tua bellezza, il suo sguardo
che dilaga in ogni direzione
e serra come quando
il respiro si unisce alla pietà
come quando l'occhio
supplica di non incontrare
la luce che l'accecherà.

*

Nessuno, in realtà, sa cos'è
il dolore. Nessuno sa dirlo
come quando giunge ai polsi
una scossa più forte
un pantano febbrile
come gli acuti rimorsi
della giovinezza
e si spegne la cicala nel buio
la voce che seguivi
per non incespicare. Nessuno
scende più perfettamente
nel male di chi
sa tacerne i bordi
e tiene stretta in grembo

una sorta di letizia
come un tesoro che non si schiude
un giro in alto con il vento
ma ciechi e anche un po' vili
fino a non morire più
fino a virare dalla morte
nei colori e farsene
un docile fiore di follia.

Giacomo Leronni (Gioia del Colle, 1963) è insegnante di lingua francese nella scuola secondaria. Ha pubblicato molti suoi testi su alcune importanti riviste del settore. Ha vinto fra gli altri, per l'inedito, il Premio Nazionale di poesia "LericiPea" (1998) e il Premio Nazionale Castelfiorentino (2009). Nel 1999 ha partecipato, per la poesia, al convegno/laboratorio "RicercarE" di Reggio Emilia.
Polvere del bene (Manni 2008; Premio "A. Contini Bonacossi" 2009 per l'opera prima) è il suo primo libro. Altri suoi testi inediti sono confluiti nelle antologie *Quanti di poesia. Nelle forme la cifra nascosta di una scrittura straordinaria,* a cura di R. Maggiani (Edizioni L'Arca Felice, 2011), *Frammenti imprevisti. Antologia della poesia italiana contemporanea,* a cura di A. Spagnuolo (Kairós Edizioni, 2011) e *Dentro il mutamento,* a cura di M. Lenti (Fermenti, 2011). La sua nuova raccolta, *Le dimore dello spirito assente*, prefazione di Massimo Morasso, è stata appena pubblicata da puntoacapo.

STELVIO DI SPIGNO
La stessa faccia (sottrazione)

1.

Me la immagino uguale la mia faccia,
a fissare dal vetro
il mondo che fa paura
e si avvicina, e io fermo per timore
che lasciare la mia casa
mi facesse scordare
chi mi voleva bene.

2.

Gli occhi piangono, come sempre,
il volto è sempre quello mentre
il corpo se n'è andato
per crescere da solo.
Qualcun altro guarderà
dalla strada, io non più,
perché il più di me si è fatto uomo.

3.

Crescere è peccato.
La mia faccia imbambolata
è rimasta a fare il palo
ai gatti di famiglia, ai piatti
logorati dal risparmio, ai pochi
soldi del pranzo, ai chili di troppo
spesi male nell'affare della vita.

4.

Il ricordo mi distrugge eppure
ascoltare le campane
altrove mi riporta
alle calle della vecchia chiesa,
a mio zio che le metteva sull'altare
senza lasciarmi la mano.

5.

Ma le mani vanno via come
mia madre
che ho cercato di amare,
che sa quant'è duro avere sempre
bisogno di altri e respirare
la stessa aria di chi è indifferente.

6.

Il boschetto dei pini, il contadino
di fronte, un fratello
all'ospedale, questo guarda
la mia faccia mentre il cuore si ammala
per tutto quello che è passato
senza cambiare.

7.

Prego di tornare
al sonno senza pace dei bambini
quando anch'io ho conosciuto
il paradiso di ogni solitudine
e sogno di essere ancora amato
come quando
nessuno mi faceva del male.

Stelvio Di Spigno vive a Napoli dove è nato nel 1975. È laureato e addottorato in Letteratura Italiana presso l'Università "l'Orientale" di Napoli. Ha scritto articoli e saggi su Leopardi, Montale, Gadda, Pavese, Zanzotto, Claudia Ruggeri e sulla post-avanguardia poetica italiana, insieme alla monografia *Le "Memorie della mia vita" di Giacomo Leopardi – Analisi psicologica cognitivo-comportamentale* (L'Orientale Editrice, Napoli 2007). Ha collaborato all'annuario critico "I Limoni" con recensioni e note sotto la guida di Giuliano Manacorda. Per la poesia, ha pubblicato la silloge *Il mattino della scelta* in *Poesia contemporanea. Settimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni (Marcos y Marcos, Milano 2001), i volumi di versi *Mattinale* (Sometti, Mantova 2002, Premio Andes; 2ª ed. accresciuta, Caramanica, Marina di Minturno 2006, Premio Calabria), *Formazione del bianco*, (Manni, Lecce 2007, finalista Premio Sandro Penna), *La nudità* (Pequod, Ancona 2010).

MATTEO VERONESI
Versi per nozze

I

Il tempo non ha pietà degli sposi

Deforma di pinguedine
i corpi amati, raggrinzisce i sorrisi
che splendenti discesero un giorno
fino ai cuori, e fino al cuore dei cuori
e per un attimo parvero immortali –
distende un velo d'ombra sulla fiamma
fervida che scaldava
il grembo trepidante delle notti

E si dissolvono lenti anche i ricordi
come candele di ghiaccio, svanisce
nel cielo bianco la nube dei sospiri –
non resta che il silenzio amaro
dei figli che cambiano, e si voltano, e partono
verso altri spazi, altri silenzi –
                e il vuoto
irredimibile dei giorni, e via via più vicina
la soglia intentata del mistero

II

Neppure dei fidanzati ha pietà, il tempo –
dei fidanzati che saranno sposi e amanti
amanti d'altri come prima fra loro –
due in uno, uno nell'altro
come ognuno in se stesso
nel fuoco che diviene esangue cenere –
un solo amore che non ha più nome
quando muore

Di morte in morte, d'amore in amore –
unica fiamma che muta forma ed ombra
e volti e maschere e nomi
e baci e strette e tepori
fino all'ultimo nulla

III

Ma neppure dei bambini ha pietà, il tempo –
teneri angeli senza nome né storia
senza colpa, ma votati al perdono
in acqua e sangue, fuori d'ogni cadenza –
loro sciolti dal tempo fino a un attimo
prima di cadere nel suo fiume

Fiori nati dal male, dalle spore
della caducità, dall'impuro lucore
della carne corrotta ancora viva

Stretti alla catena della colpa
d'avere infranto il nulla eguale, il vacuo
paradiso di ciò che non fu mai –
puro cielo del nulla, isola
di quiete, diamante oscuro e splendido
la patria d'aria e d'ombre a cui tornare
il pallido perdono dei fantasmi
la pietà esangue dei Lari

IV

Ma nemmeno degli amanti ha pietà, il tempo

Non risparmia la fiamma dell'istante
che voleva annegarlo in oblio
e giovinezza, e divenire eterno –
perpetuo proprio nell'ora
che svanisce e precipita
nella gioia che fugge e poi risuona
dolce e triste nella memoria, come un canto

Ed è nuova condanna ciò da cui
si sperava salvezza –
                è cenere più fredda
e più amara la fiamma che voleva
riaccendere la vita
d'anno in anno più opaca

Più cruda la ferita
che arse di un fuoco più feroce e puro

più vano e morto il seme
che voleva rinascere un istante
per credere di non dover morire

V

Soltanto dei fantasmi ha pietà, il tempo

Corolle e petali di un solo serto
grani d'incensiere o d'urna –
                lampi
di un solo cielo che si schiude, altissimo
in vortici di nubi

Ma non insulterà, il tempo
la castità della cenere, la purezza
del vuoto, la santità del porto estremo

Perché non c'è altra quiete che la quiete
altra pace che il palpito sopito
che pure ancora trema, memore
di ciò che ha obliato e più nemmeno ricorda
di avere obliato, nella sua forza fragile –
né c'è ironia innocente
se non di chi sorride
al viaggio che è finito, e all'altro, ignoto
per cui si deve lasciare la dimora
dei vivi e dei mortali
e in vermene mutare le rose
e le acque chiare in un fluire d'ombre

È nel tramonto il solo frutto puro
né c'è altro perdono che il silenzio

VI

                Voi credete
che siano vostri, che siano
parte di voi come vivanda e sangue
quei corpi caldi della vostra foia

Come se non sapeste
anche voi, nell'oscuro sapere
e ottuso dell'umano
che come ogni rogo ha in sé la cenere
così è già polvere il fuoco del respiro
già tenebre il baleno
di ogni parola
e scivolano le carni come seta

Credete
di possederle, credete
siano vostre almeno nella carne
le donne che stringete, che scavate
sotto di voi come il bianco lampo dell'aratro
che violava il ventre dell'antica madre
in nozze impure, gridandone il risveglio –
o guardate, sperduti, come il cielo lontano
che l'occhio amico della notte chiara
tenta di avvolgere nel suo cerchio di perla
quasi in eterno tenda
le braccia all'orizzonte

E invece no, sono loro
che vi bevono l'anima, vi rubano
il respiro come gli elfi delle favole
che mormorarono remote le nutrici
nell'ultimo tremore della fiamma

Dentro di sé, come in un cieco tempio
vi fanno altri da voi, chierici ed ostie
schiudendosi vi fasciano
come la luce prima della luce
l'abisso della radice intorta
e il piacere che ha viso di ferita –
svanente
come il mare che addita la via
nella piega celeste
e nera delle onde

VII

Eppure sono anch'io nato di donna –
uomo-non uomo, sangue e libro, corpo

o trama dispersa di parole –
anche per me, di donna
in donna il grembo eterno
è divenuto acqua da fuoco, chiuso tempio
d'oscuro rito informe la dimora
che fu d'oblio e di giubilo

(grida acri, Marie
vocate fra le lacrime e le feci –
anche a me, di mano in mano, è giunta –
di ventre in ventre sformata, di soma
in soma, piegata a terra, curva
sul nero peso del seme e della morte –
fino a me è giunta, vana, la cieca fiamma impura
che ora estinguo e redimo
in questo nulla vergine e silente)

VIII

Ma chi o che cosa dovrò ancora temere
o patire io che ho visto sfiorire
lungamente, e svanire, la fiamma breve del riso
nelle iridi stanche della madre

Io che ogni giorno vedo rastremarsi
intorno agli occhi del padre il cerchio d'ombra
e in quell'opaco specchio
me stesso divenire spettro e bruma

IX

E non si può giacere accanto ad una donna
che porta in sé una vita –
                gonfia
arca di sangue diafano, di fluido
respiro senza suono

Né intravedere quel vischioso vino
candido e caldo come seme
che vita reca, e tempo, e morte –
che dal profondo scorre a labbra ignare

per quello stesso petto che albergava
la sudicia voluttà, il torpido sonno
dell'abbandono, il tumido insensato
bisbiglìo mescolato
agli osceni sbadigli spalancati
ai neri cerchi dell'alba e del lavoro
che orlano e inquinano la pura
gemma celeste delle iridi

Non si può sopportare l'afrore
puntuto dei corpi abbandonati
come in una prima morte d'ogni giorno –
ancora e sempre, ossesso, come nella
prima morte di nozze

Non si può giacere con la Madre
senza perdere l'anima e lo sguardo

Matteo Veronesi, nato a Bologna nel 1975, dottore di ricerca in Italianistica, è autore di poesie, saggi, traduzioni. http://sites.google.com/site/criticaepoesia

OLTRECONFINE

CARMEN BUGAN
A cura di Matteo Veronesi

Carmen Bugan (nata in Romania nel 1970, fuggita negli Stati Uniti con la sua famiglia per ragioni politiche, laureata nel Michigan, ad Ann Arbor, addottorata ad Oxford, attualmente *chargée de cours* a Ginevra) costituisce un tipico esempio di poetessa cosmopolita, universale, ed incarna una rappresentante e un'erede (forse la più significativa attualmente) della scuola degli Oxford Poets, che ha in Iosif Brodskij il suo esponente più noto.

La sua attività accademica (incentrata soprattutto sugli influssi esercitati, attraverso le traduzioni inglesi, dalla poesia est-europea sull'opera di Seamus Heaney) è strettamente legata alla sua produzione poetica, attraverso il termine medio della poetica, della riflessione sulla poesia; legame, questo, che sarebbe inammissibile in Italia, ove la produzione creativa è ancora, assurdamente ed ottusamente, considerata, se non una debolezza o una bizzarria imperdonabili ad uno studioso, perlomeno un versante del tutto avulso dal rigore metodologico, più scientifico che creativo, che deve essere proprio della ricerca accademica. Presso Carcanet Press, la casa editrice che ha rilevato la collana degli Oxford Poets, è apparsa la sua prima raccolta di poesie, *Crossing the Carpatians.*

Carmen Bugan rifiuta di scrivere in rumeno, la lingua natia, perché essa è strettamente legata, storicamente e soggettivamente, alle persecuzioni politiche. Poetessa esule, dunque, come Amelia Rosselli; alienata, in qualche modo, sia dalla lingua natia che da quella in cui scrive, pur essendone divenuta perfettamente padrona. Del resto, *étranger à la langue,* estraneo ad ogni lingua intesa come mezzo di comunicazione ordinaria ed utilitaristica, è di per sé, diceva Mallarmé, il verso. La lingua del poeta è sempre, se non una lingua morta, almeno una lingua straniera.

La lingua d'adozione, l'inglese, rappresenta il luogo immateriale, spirituale di una possibile riconciliazione con il passato, la memoria, il vissuto; lingua della ricomposizione, della mediazione, dell'incontro, dell'inclusione, proprio come per il "britannico" Heaney, che in qualche modo fonde ed armonizza, nell'identità linguistica e nella ricerca stilistica, l'anima irlandese e quella inglese, così drammaticamente conflittuali. Lingua, l'inglese, per la Bugan, della patria ideale, assoluta, dell'interiorità medicata e filtrata e illimpidita, oltre le ferite e le lacerazioni della storia; lingua sospesa ed intatta della "reunion" fra presente e passato di cui parla uno dei testi qui presentati.

Eppure, qualcosa dell'anima rumena, con il suo attaccamento alla terra, al *pamint, alla tara, alla piatra,* alla concretezza ruvida, rurale del vivere, con il suo senso del sacrificio necessario, la sua attenzione ai geroglifici incisi nel paesaggio, ai segni arcaici, brancusiani, attraverso cui il futuro affiora e rampolla, profeticamente, dal passato, con la sua quasi paracelsiana simbologia botanica e arborea (si pensi al "popor vegetal", al "popolo vegetale", di cui parla Ana Blandiana, o all'"uomo-albero" di Nichita Stanescu, che ha mille braccia nascoste, e miriadi di foglie-parole), sembra permanere nella vena di questa autrice.

Né privi di risonanze sono stati, certo, gli autori oggetto delle sue ricerche

accademiche. Di Mandel'Stam, si rivede, nei suoi versi, il mallarmiano «sempre ridente cristallo / della volta celeste, inanimata», il «pallido azzurro / smalto che nel pensiero evoca aprile», il periodo compiuto che sta alla carta «come una cupola sta ai vuoti cieli». E, di Heaney, i fantasmi profetici, la penna-vomere che solca, sonda, scava, che viola e penetra i meandri della memoria, infine la voce che fa risuonare e cantare il fondo buio del tempo: «I rhyme / To see myself, to set the darkness echoing».

"Poesia dell'esilio", certo, quella di Carmen Bugan: esilio nel senso che a questa parola e a quest'idea – che sono, insieme, una condizione dello spirito – dava un altro grande esule, Iosif Brodskij. Il poeta esule, diceva, chiede, come il *Faust* goethiano, al tempo, e più precisamente all'istante, al kairòs, di fermarsi: non tanto l'istante presente, quanto quello passato, non tanto la fluidità inarrestabile del divenire quanto l'irrevocabilità di ciò che è trascorso – anche se, poi, a ben vedere, la prima dimensione si converte immediatamente nell'altra, il presente sfuma sùbito in un passato indistinto, prossimo e insieme remoto. In questa luce insieme opaca e tersa la poetessa rievoca il suo vissuto, il suo passato, e i simboli ancestrali – di per sé remoti, antichissimi, legati ad una mitica e magica "infanzia dell'umanità", fatta di riti propiziatori e quasi animistici, di carmina, di cinteci come si dice in rumeno, e con la quale viene a coincidere la stessa infanzia personale e biografica.

E lo stile, dice ancora Brodskij, è una «capsula» in cui il poeta si chiude, ma solo per partire verso lo spazio, verso l'aperto, lungo orbite centrifughe, rivolte a nuovi approdi del senso; il poeta va «verso il regno della preghiera». Il cielo stellato di Giotto, il tempo dell'infanzia rivissuto come un sogno e una favola, la vita appena sfiorata di un ignoto suicida, con tutto il tempo e la felicità solo possibili, appena intravisti, e troncati dall'ultimo gesto – tutto questo diviene, attraverso la parola poetica, regno della preghiera, «domain of prayer», dilatazione ed elevazione del pensiero e del dire.

A House of Stone

In the village where I was born, we wish
A house of stone to shelter the heart of the marriage
So here too, I wish you
Obstinate, strong love, unyielding and unending.
May you be in reach of each other when all seems lost,
May your tears and your smiles happen always face to face.
When you imagine that you have shared everything
May you know that you still have the rest of your lives
To do all of it again and again.
But now listen to the hurry of bells and
Look how petals of roses about the vineyard
Bring you the words husband and wife:
First words in your house of stone.

Padua train station

for my cousin Titi

Ten years on you pass by your own blood
As the trains halt to greetings and goodbyes,
Both of you away from your country,
Meeting in a place where the language
Is the one which neither of you speaks:
On this trip you sought a reunion.

First ten years of your life he raised you,
Fed you, scolded you, watched over you
With kind blue eyes, taught you how to know
The rhythm of the land, the right procession
For weddings and funerals, helped you
Get on the horse and instruct it to stop and go.

And here, in the Christmas chill at the station
You pass by each other twice with thumping hearts:
When he grabs your arm you arch:
Oh, God, how you have answered my prayer
To live on the side of forgetting, how his blue eyes
Flicker with pain in the chiselled stranger's face!

Casa di pietra

Nel villaggio in cui nacqui auguriamo
Casa di pietra a proteggere il cuore delle nozze
Così anche qui vi auguro
Forte ostinato amore, infinito, inflessibile.
Cercatevi l'un l'altro quando tutto sembra perduto,
Si specchino il pianto e il riso dell'uno
Nel viso dell'altro. E quando penserete
Di aver condiviso ogni cosa, sappiate
Che avete ancora il resto della vita
Per fare tutto, tutto nuovo ogni volta.
Ma ora ascoltate il richiamo delle campane e
Guardate come petali di rose intorno alla vigna
Vi recano i nomi di marito e di sposa:
Prime parole nella vostra casa di pietra.

Alla stazione di Padova

a mia cugina Titi

Dieci anni su di te sfiorano il tuo sangue
Quando i treni si arrestano ai saluti e agli addii,
Voi, entrambi lontani dalla patria
Incontrandovi in un luogo in cui la lingua
È quella in cui nessuno dei due parla:
In questo viaggio volevi ricongiungerti.

Per i tuoi primi dieci anni ti ha cresciuto
Ti ha nutrito, sgridato, sorvegliato
Con dolci occhi celesti, insegnato a riconoscere
Il ritmo della terra, la retta processione
Per matrimoni e funerali, ti ha aiutato
A salire a cavallo e ad istruirlo
Sui tempi del passo e della sosta.

E qui, nel gelo di Natale alla stazione
Vi sfiorate due volte, nel martellare del cuore:
Quando prende il tuo braccio, t'inarchi:
O, Dio, come hai risposto alla mia preghiera
Di vivere sulla riva dell'oblio, come i suoi occhi celesti
Con dolore sfavillano
Nel volto cesellato di straniero!

We visit Giotto's frescoes restored and unveiled
For the first time in twenty years: on one side
There is the life which leads to hell,
On the other is the life which leads to heaven
And above, Giotto blue with golden stars,
Above which the Padua sky opens grey silences
Over the piazza and the narrow streets.

Crossing the Carpathians with you

for my mother

mountains and us clothed
in soft white fog,
suddenness of cliffs

you and I carve walking sticks
bursts of sun dust
thousands of yellow & violet flowers

red and white polkadot
mushrooms among trees,
strong smell of ferns & cones

stones in pots on our backs
warnings to black bears,
we gather forget-me-nots

distant curves
of snow and peaks
in the white of the moon

we go where rivers are born
drink from bold beginnings
with the cup of our hands

shepherds' rain fast and thin
we empty the boots of water
a bear licks our pots

like an easy slip into a dream
you and I hold hands

Visitiamo gli affreschi di Giotto restaurati e svelati
Dopo vent'anni: da un lato
C'è la vita che conduce all'Inferno,
Dall'altro la vita che eleva all'Eliso
E sopra l'azzurro di Giotto con le stelle aurate,
E ancora più in alto il cielo di Padova schiude
I suoi grigi silenzi sulla piazza
E sulle anguste vie.

Attraversando insieme a te i Carpazi

a mia madre

montagne e noi avvolte
in bianca tenera bruma
strapiombi improvvisi come lampi

tu ed io intagliamo bordoni
vampe di polvere d'oro
fiori variopinti a migliaia

di bianco e di rosso trapunti
funghi fra gli alberi
forte afrore di capelvenere e pigne

pietre sulle spalle
attente agli orsi neri
cogliamo miosotidi

lontane falde
di neve e vette di monti
nel bianco della luna

là dove nascono i fiumi saliamo
per attingere ai limpidi principi
nel cavo delle mani

pioggia di pastori esile e rapida
svuotiamo dall'acqua gli stivali
un orso lecca le nostre ciotole

come scivolare lievi dentro un sogno
ci teniamo la mano, tu ed io

and walk into dark woods

I know what it means to go
anywhere with you: you are
the gentlest moss on which I sleep

On a ten-year wedding anniversary

for Jessica and Jeff

Here, half-gone autumn over treetops.
Up the mountain the snow has settled
already: a swan beginning to nest.
Today the seasons are mixed in my mind:
that afternoon when we planted flowers,
gathered forgotten, other years' leaves
then went to the village to be by ourselves.
How you come to me now like a pair of hands
rising from chest towards the lips, as if for prayers!
Who can say what love is, where it comes from
or where it goes; maybe it was there
before we were born, waiting for our hands,
in our hands it took flesh, with our fingers planted
peonies and gathered dead leaves left by those
from whom we bought this house, it sings in our children.
The diamond ring arrived ten years later yesterday—
a messenger through time, like the light of a star
burning since long ago, reaching us here and now.

From "Fortune-telling poem"

[...] After she told my fortune
She said to the wind, «unbraid my hair,
Loosen the coins from my head,
Free me from telling lies to those who need them».

So the wind wound her in his arms
As he does with the willows

vagando in selve oscure

so cosa significa andare
con te in qualche luogo: tu sei
il più soffice muschio su cui dormo

A Jessica e Jeff, nel decimo anniversario

Qui, nel cuore dell'autunno sulle cime degli alberi.
Sulla montagna la neve è già compatta:
un cigno che comincia a fare il nido.

Oggi si fondono nel mio pensiero le stagioni:
quel pomeriggio quando piantavamo fiori,
còlti ed obliati, le foglie dell'altr'anno

poi andammo al villaggio per stare tra noi.
Come vieni a me ora, simile a palme dischiuse
che dal petto ascendano, quasi in preghiera, alle labbra!

L'amore, chi può sapere che sia e donde venga
e dove vada; forse era là ancor prima
che nascessimo, le nostre mani attendeva,

nelle nostre mani si fece carne, con le nostre dita piantammo
peonie e cogliemmo foglie morte lasciate da quelli
da cui comprammo questa casa, canta nei nostri figli.

Giunse l'inanellata gemma ieri, dieci anni più tardi –
un messaggero per le vie del tempo, come luce di stella
che da allora risplende, e ci raggiunge qui ed ora.

Da "Vaticinio"

[…] Dopo che m'ebbe rivelato il fato
Disse al vento: «Sciogli le mie chiome,
Libera le monete dal mio capo, assolvimi
Dal cantare menzogne a chi ha
Bisogno di sentirle».

Così il vento l'avvolse fra le spire

And a pile of coins sounded on the ground like bells.

Poor prophetess without her lies,
She ran along the river.

I followed her
With a good-luck coin pressed in my palm:

As we crossed the water
I could not remember the fortune she told me
And without illusions, tears
Fell to the ground like bells.

For my mother and sister

When she was a child and there was a drought
She dressed the cob of the corn in yellowed leaves,
Made overcoats out of rags to clothe the corn dolls
And threw them in the weakened river,
Then ran along the riverbank with the other children
Chanting prayers for rain.

That was long ago. Last night she remembered the chant
And sang it while she held my hand but I don't
Remember the words now, for one never remembers
Things received abundantly –
«Did it rain?» I asked her.
I pictured a girl with brown hair,
She, orphan at three, growing along the river and cornfields.
«I don't know' she said, 'but I liked the magic».

This morning she left with a suitcase – rain
Fell over the Broad Street all through midday –
She and the other one, my dark-eyed sister,
Who has a touch for driving away the pain
Just like that.

I stood at the window and waved, blessed with their strength
For there and then I could finally say: «Let health and fortune be
With you. I left you across the seas and you came to me
From the heart of love and gave generously».

Come fa con i salici
E una cascata di monete tintinnò
A terra, come uno scroscio di campane.

Povera profetessa senza più menzogne,
Corse lungo il fiume.

La seguii, stringendo
Nella mano una moneta augurale:

Attraversata l'acqua,
Avevo obliato già la profezia
E senza più illusioni, lacrime
grondarono, come campane, a terra.

Per mia madre e mia sorella

Quand'era bambina e la terra era arida
Vestiva di foglie gialle le pannocchie di granoturco,
Faceva abiti di stracci per vestire le bambole di grano
E le gettava nel rivo affievolito,
Poi correva lungo il greto con la frotta dei bimbi
Intonando cantici per la pioggia.

Molto tempo è passato. La notte scorsa rimemorava il cantico
E lo intonava tenendomi per mano, ma non
Ricordo ora le parole, perché mai si ricorda
Ciò che si è ricevuto in abbondanza –
«Pioveva?» le ho chiesto.
Ho disegnato una ragazza con i capelli castani,
Lei, orfana a tre anni, che cresceva accanto al fiume e ai campi di grano.
«Non lo so», ha detto, «ma la magia m'incantava».

Stamane è uscita con una valigia – la pioggia
Cadeva su Brow Street al culmine del giorno –
Lei e l'altra, mia sorella dagli occhi neri,
Che possiede l'arte di sviare il dolore
Così, semplicemente.
Io stavo alla finestra e salutavo
Grata del dono della loro forza
Che lì si rivelava, e poi ho detto: «Che salute e fortuna
siano con voi, io vi ho lasciato di là dal mare e voi siete venute
dal cuore dell'amore, e mi avete

They walked along the current of the empty morning street
Carrying miracles with them.

Note to a suicide

Neruda saw happiness at the rim of a wineglass, love
In bullet-laced violins (but I am paraphrasing)
Oh, his women are still bread doubling up at breasts
To be loved by one who would never end up sliced on tracks!

See Venice in the winter-flooding, when the sea licks
Pink marble steps, white chairs swimming in their chains
Outside the restaurant where a song burning in the chest
Of the piano makes you forget your feet soaked in the Adriatic!

And here in your Oxford, the daffodils didn't care about you:
Volcanically they spilled over grass and crocuses,
Swans fight with the geese over their bit of the pond
Drawing a clock on the face of the water, past the vernal equinox

I am sorry you have become only the devastating noise of that day.
There is nothing between you and me other than the cross
Between your death and my continuing life: the tracks were washed
I gave my statement to the Police, I did my stranger's duty.

generosamente donato».
Camminavano lungo la strada nel vuoto del mattino
con sé recando miracoli.

Biglietto per un suicida

Neruda vedeva la felicità sull'orlo di un bicchiere, l'amore
In violini (parafraso) rivestiti di proiettili
Oh, le sue donne sono ancora pane che si ripiega fino ai seni
Per essere amate da qualcuno che non finisca mai fatto a fette per la strada!

Guarda Venezia nella marea dell'inverno, quando l'acqua lambisce
Rosei gradini di marmo, bianche poltrone che nuotano in catene
Davanti al ristorante, dove una canzone che brucia nel petto
del pianoforte ti fa dimenticare
i tuoi passi nell'acqua dell'Adriatico!

E qui, nella tua Oxford, i narcisi non si sono dati pensiero di te:
Sono sgorgati sull'erba e i crochi, come da un vulcano,
Cigni lottano con le oche sulla loro briciola di stagno
Tracciando un quadrante sulla superficie dell'acqua
dopo l'equinozio di primavera

Mi spiace che tu sia divenuto nient'altro
Che il devastante fragore di quel giorno.
Non c'è nulla fra me e te oltre l'incrocio
Fra la tua morte e la mia vita che perdura:
Le tracce furono lavate, resi la mia dichiarazione
Alla polizia, feci il mio dovere d'estranea.

MARIO MELÉNDEZ MUÑOZ
A cura di Salvatore Ritrovato

Mario Meléndez è nato a Linares, in Cile, nel 1971, ma da diversi anni vive e lavora nel campo del giornalismo e dell'editoria a Città del Messico, dove ha trovato una nuova "patria", più grande della precedente, allargata alle diverse componenti culturali che fondano e formano l'anima latino-americana. Sarebbe riduttivo, nel rintracciare le radici della poesia di Meléndez, limitarsi a ricordare la grande poesia cilena del Novecento, a cominciare da Gabriela Mistral e Pablo Neruda. Sia questi autori, sia altri – forse meno noti a noi, ma ugualmente importanti come Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas o Roberto Bolaño (quest'ultimo approdato in Europa soprattutto per i suoi romanzi), nati in Cile, e vissuti fra America ed Europa – sembrano difatti rappresentare, di là dalle rispettive differenze di poetica e di stile (si pensi all'"antipoesia" di Parra o all'infrarealismo di Bolaño), un esempio di Tradizione che cerca nel confronto fra paradigmi politici nazionali diversi, persino opposti, nuove istanze referenziali per raccontare la realtà, e renderne conto in un mondo nel quale si accorciano le distanze spazio-temporali, ma si accentuano quelle sociali ed economiche. In tal senso il mondo dell'America latina costituisce un mondo a metà strada, fra il Primo e il Terzo, che raccoglie un'identità antica e difficile. Paesi diversi per struttura politica e territoriale (dall'Argentina al Nicaragua, dal Cile a Cuba…), ma accomunati da una lingua e, quindi, da una storia culturale che puntano direttamente all'ibridazione, al *melting pot*, non già in senso post-moderno, ma per una sorta di istinto culturale, così come è avvenuto nell'incontro difficile e doloroso fra gli europei colonizzatori e i nativi amerindi.

La poesia di Meléndez si situa, pertanto, alla confluenza di molteplici spinte ideali e spirituali. Si avverte, dietro la sua lingua, l'ombra non di una nazione, ma di un continente, che ha bisogno di parlare di sé. Diversamente da quanto accade nella lettura di un poeta europeo, in cui la determinazione del luogo appare spesso irrinunciabile per comprendere la sua opera, nei versi di Meléndez quello che conta è la certezza che quel luogo sia un "altrove" – sia esso esistente ma a un passo dal fantastico, sia fantastico ma da qualche parte esistente – così come accade nei romanzi di Amado e di García Márquez. E conta, inoltre, l'"autenticità" delle rivelazioni che giungono al lettore, coinvolgendolo nel testo, la passione con cui la parola poetica viene spesa e pronunciata (anche fisicamente: Meléndez è uno straordinario interprete dei suoi testi). La poesia, insomma, non è valutata sulla base di invisibili coefficienti tecnici di innovazione formale, ma affronta immediatamente le attese del lettore, convogliando il groviglio di certezze e dubbi in una lingua "inaudita" per la sua chiarezza cristallina, sospinta talora da un realismo magico (che ci riporta a maestri intramontabili come Jacques Prévert e Paul Eluard), talora da una ironia lirica e surreale (per cui non è facile rintracciare una tradizione fuori dal grande alveo della poesia ispano-americana, da Antonio Machado a Ernesto Cardenal). La limpidezza è la dote che un critico di Meléndez, Xavier Oquendo Troncoso, ha messo bene in evidenza, definendola come «espresión directa», «direccionalidad del discurso», e si risolve in un «rasgo [tratto] dúctil y diáfano que ayuda a que su discurso sea directo, casi a lo antipoético, es decir, desusar aquellas imágenes crípticas para asumir, inclusive,

el lugar común, como un recurso nuevo y establecido que asombre». Ed essa è tanto forte da connotare il ritmo con una purezza assoluta del senso, dettandone i battiti, il respiro, le cesure, le pause, e accogliendo in una luce nuova l'ampio orizzonte tematico: dalla vita privata alla riflessione sulla poesia, dalle questioni sociali alla riscrittura della parola evangelica, dalla contemplazione dei ricordi al duro confronto con la morte, che il poeta ritrova, durante il soggiorno messicano, come il pensiero abissale, nascosto ma mai definitivamente rimosso, dell'antica cultura amerindia.

Entro tali coordinate mi pare che vada collocata la poesia di Mario Meléndez, autore già di diverse raccolte, quali, per ricordare, *Vuelo subteráneo*, Talca, 2002; *Poesia desdoblada*, Mosquito, Santiago, 1995 (da cui abbiamo selezionato *Porque en mi casa ocurre de todo*), *El circo de papel*, Linajes Editores, Ciudad de México, 2008 (da cui abbiamo selezionato *El barco del adiós*), *El circo de papel*, Linajes Editores, Ciudad de México, 2008 (qui presente con *Apuntes para una leyenda*), *Apuntes para una legenda*, El Golem, Ciudad del México, 2009 (donde *Fragmentos de un sueño* e *Paráfrasis sopra un poema envenenado*), e infine *La muerte tiene los días contados*, Laberinto, Ciudad de México, 2010 (in questa scelta presente con *La muerte brilla por su ausencia* e *La lingua habla a traves de sus recuerdos*); senza dimenticare la sua ricerca nella poesia contemporanea (ricordiamo l'antologia *Tábanos. 13 poetas chilenos*, Ed. de Medianoche, Zacatecas, 2010, che potrebbe servire a chiunque voglia avvicinarsi alla giovane poesia cilena).

Porque en mi casa ocurre de todo

Aquí se baila al ritmo de las estufas
se canta como los grillos más desesperados
se aprende a desnudar al viento
que nunca nos muestra su trasero
y en noches de luna llena jugamos a ser felices
midiéndonos los colmillos
Porque en mi casa ocurre de todo
y los pocos ratones que existen
están condenados a seguirnos la corriente
unos vestidos de superhéroes
otros haciendo gárgaras
con los bigotes de un gato muerto
Y así como las ampolletas aportan lo suyo
las sábanas también observan
más allá de sus narices
y ven miles de piojos sentados en el patio
y pulgas tomando sol
entre las patas de una gallina
y caracoles reunidos en una gota de champagne
cuando la tarde estira sus piernas
por encima de los vivos
Pero nos faltan aún las bisagras
y algunas flores que no han sido entrevistadas
y están las escaleras y el baúl de los recuerdos
y aquella hormiga pacifista
con sus dotes de gran oradora
Y no se asusten si a ratos quedamos a oscuras
son los zancudos que apagan la luz
y vuelan con su coreografía hacia otra parte
Porque en mi casa ocurre de todo
y todos tienen derecho a voz y voto
desde el baño a la cocina
desde mi cama al hueco dejado por las arañas
antes de hacer sus maletas
Todos sonríen de alguna manera
y se conforman con lo poco y nada que poseen
Porque en definitiva aquí pueden estar tranquilos
y saben que es peligroso cambiar de domicilio
cuando han logrado el respeto de este pobre poeta
que bien los tiene en su Santo Reino

Di tutto accade a casa mia

Qui si balla al ritmo delle stufe
si canta come i grilli più disperati
si impara a spogliare il vento
che non mostra mai il suo deretano
e in notti di luna piena giochiamo ad essere felici
misurandoci le zanne
Perché di tutto accade a casa mia
e i pochi ratti che esistono
sono destinati a seguire la corrente
alcuni vestiti da supereroi
altri facendo gargarismi
con i mustacchi di un gatto morto
E come le lampadine fanno la loro parte
anche le lenzuola osservano
oltre il loro naso
e vedono migliaia di pidocchi seduti nel patio
e pulci prendere il sole
tra le zampe di una gallina
e lumache raccolte in una goccia di champagne
quando la sera allunga le gambe
al di sopra dei vivi
Ma ci mancano ancora le cerniere
e alcuni fiori che non sono stati intervistati
e ci sono le scale e il baule dei ricordi
e quella formica pacifista
con le sue grandi doti oratorie
E non allarmatevi se a volte restiamo al buio
sono gli uccelli trampolieri che spengono la luce
e volano altrove con la loro coreografia
Perché di tutto accade a casa mia
e ognuno ha diritto di voce e di voto
dal bagno alla cucina
dal mio letto al vuoto lasciato dai ragni
prima di fare i bagagli
Tutti sorridono in qualche modo
e si accontentano del poco e niente che possiedono
Perché alla fine qui possono stare tranquilli
e sanno che è pericoloso cambiare domicilio
quando hanno ottenuto il rispetto di questo povero poeta
che ben li tiene nel suo Santo Regno

El barco del adiós

Yo soy el niño que juega con la espuma
de los mares desahuciados
Por esa playa embanderada de gaviotas
yo estiro mis brazos como flojas redes
mientras las olas pellizcan mis sueños
y una sola lágrima revienta contra las rocas
Los arrecifes se asoman a la orilla
vienen descalzos a bailar sobre mi alma
y en sus labios traen algas y corales
la levadura del mar convertida en beso
Yo muevo mis pies entonces
como dos viejos remos
mi corazón es un océano de rostros y de manos
y yo entro en él sin darme cuenta
con mi equipaje de arena
aferrado al timón del viento
a la proa de los años
donde una voz que no es mi voz
eleva el ancla de este pequeño barco
que se aleja con mi infancia a bordo

Apuntes para una leyenda

Una mujer está parada sobre un puente
que no existió jamás

Su piel que jamás fue besada
flota sobre las aguas del tiempo
como un recuerdo sin rostro

Una carta que jamás fue leída
lucha por alcanzar la orilla
para que alguien la descubra

Un hombre que jamás ha leído
que no sabe leer
que no aprendió jamás
halla la carta y el cuerpo
debajo de ese puente

El hombre llora de impotencia

La barca dell'addio

Io sono il bambino che gioca con la schiuma
dei mari ormai incurabili
Lungo questa spiaggia imbandierata di gabbiani
stiro le mie braccia come reti lasche
mentre le onde pizzicano i miei sogni
e sola una lacrima si frange sulle rocce
Alle rive si affacciano gli scogli
vengono a ballare a piedi nudi sulla mia anima
e sulle loro labbra portano alghe e coralli
il lievito del mare che diventa bacio
Muovo i miei piedi allora
come due vecchi remi
il mio cuore è un oceano di volti e mani
e mi addentro senza rendermi conto
con il mio bagaglio di sabbia
aggrappato al timone del vento
alla prua degli anni
dove una voce che non è la mia voce
leva l'ancora di questa piccola barca
che si allontana con la mia infanzia a bordo

Appunti per una leggenda

Una donna è ferma su un ponte
che non è mai esistito

La sua pelle che non fu mai baciata
fluttua sulle acque del tempo
come un ricordo senza volto

Una lettera che mai fu letta
lotta per raggiungere la riva
perché qualcuno la scopra

Un uomo che mai ha letto
che non sa leggere
che non ha mai imparato
trova la lettera e il corpo
sotto quel ponte

L'uomo piange di impotenza

mientras la carta se deshace
entre sus dedos

El río que está lleno de lágrimas
se apiada de aquel hombre
y le revela el secreto de esa carta

Y el hombre loco de amor
junta sus noches y delirios
para arrojarse de ese puente
que no existió jamá

Fragmentos de un sueño

Cuando entres en el paisaje
tus pechos caerán
y rodarán toda la tarde
hasta salir del paisaje

Un niño los dejará
sobre la página en blanco
y esperará a que suban por tu cuerpo
antes que sus juguetes apaguen la luz

Paráfrasis sobre un poema envenenado

He digerido entre engaños
la sopa de espinas que me preparaste
comenta el niño al abuelo
antes de irse al colegio

Perfecto, murmura este último
mirando el plato vacío sobre la mesa
Ahora vete a la calle tranquilo
porque ya nada peor puede sucederte

La muerte brilla por su ausencia

Te esperamos toda la noche
pero andabas con ése al que llaman Dios
y olvidaste a tus amigos para siempre

mentre la lettera si disfa
tra le sue dita

Il fiume che è pieno di lacrime
ha pietà di quell'uomo
e gli rivela il segreto di quella lettera

E l'uomo pazzo d'amore
unisce le sue notti e i suoi deliri
per lanciarsi da quel ponte
che non è mai esistito

Frammenti di un sogno

Quando entrerai nel paesaggio
i tuoi seni cadranno
e gireranno tutta la sera
fino ad uscire dal paesaggio

Un bambino li lascerà
sulla pagina bianca
e aspetterà che salgano per il tuo corpo
prima che i suoi giocattoli spengano la luce

Parafrasi di una poesia avvelenata

Ho digerito tra inganni
la zuppa di spine che mi hai preparato
dice il bambino al nonno
prima di andare a scuola

Perfetto, mormora quest'ultimo
guardando il piatto vuoto sul tavolo
Ora prendi tranquillo la tua strada
perché di peggio niente può accaderti

La morte brilla per la sua assenza

Ti abbiamo aspettato tutta la notte
ma te ne andavi con quello che chiamano Dio
e hai dimenticato i tuoi amici per sempre

No sabes qué triste se siente el cementerio
Los gusanos han perdido el apetito
las hormigas ya no quieren trabajar
la gente no sale de sus tumbas
porque le viene el llanto y la nostalgia
Y no sé cómo decirles la verdad
que dejaste tu nicho vacío
y te fuiste con un extraño
un tipo al que apenas conoces
un pobre diablo que te atrapa con mentiras
con historias absurdas
Qué es eso de crear el mundo en siete días
que su hijo murió en la cruz
y esas barbaridades
por las que caes rendida a sus pies
Si ya no quieres volver, conforme
pero búscate alguien más apropiado
más acorde con la realidad
De lo contrario
lo lamentarás toda tu muerte

La lengua habla a través de sus recuerdos

No tiene pelos en la lengua porque no tiene lengua
se la arrancaron
como a esos bueyes que surten los mataderos
y llevan polvo en las axilas

Pero la lengua habla a través de sus recuerdos
se comunica en el idioma de los muertos
a quienes tanto debemos
se hace entender a cucharadas
como esos árboles que mueven las ramas
para decir presente

La lengua habla aunque se llene de hormigas
aunque se pudra y ya no sea la misma
sigue cantando o ladrando o haciéndose a un lado
para que se oigan más fuertes los gritos del silencio

Non sai come triste si sente il cimitero
I vermi hanno perso l'appetito
le formiche non vogliono più lavorare
la gente non esce dalle tombe
perché le torna il pianto e la nostalgia
E non so come dir loro la verità
che hai lasciato la tua nicchia vuota
e sei fuggita con un estraneo
un tipo appena conosciuto
un povero diavolo che ti incanta con bugie
con storie assurde
Che il mondo fu creato in sette giorni
che suo figlio è morto sulla croce
e balordaggini simili
per cui tu cadi arresa ai suoi piedi
Se non hai più voglia di tornare, d'accordo
almeno cercati qualcuno di più adatto
in sintonia con la realtà
Altrimenti
lo rimpiangerai per tutta la tua morte

La lingua parla attraverso i suoi ricordi

Non ha peli sulla lingua perché non ha una lingua
gliela strapparono
come a quei buoi che riforniscono i mattatoi
e hanno la polvere sotto le ascelle

Ma la lingua parla attraverso i suoi ricordi
comunica nell'idioma dei morti
cui dobbiamo tanto
si fa capire a piccoli sorsi
come quegli alberi che muovono i rami
per dire ci siamo

La lingua parla anche se si riempie di formiche
anche se imputridisce e non è già la stessa
continua a cantare o a latrare o a farsi da parte
perché si odano più forti le grida del silenzio

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

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

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

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

SALVATORE RITROVATO (1967) ha pubblicato le raccolte di versi *Quanta vita* (Book, 1997), *Via della pesa* (Book, 2003), *Come chi non torna* (Raffaelli, 2008); e varie plaquettes di traduzioni e imitazioni: *Asclepiade* (Levante, 2000), *Prévert* (Cartotecnica veneziana, 2002); l'e-book *Dedo* («Quaderni di RebStein», XIV, 2009), libretto per musica di Delilah Gutman sulla vita di Amedeo Modigliani; e infine gli appunti in versi e in prosa di un viaggio in Bosnia, *Cono d'ombra* (con film-DVD omonimo, regia di A. Laquidara), presso Transeuropa (2011). Per quanto riguarda il suo lavoro critico, ha pubblicato di recente *Dentro il paesaggio. Poeti e natura* (Archinto, 2006), *La differenza della poesia* (puntoacapo, 2009), *Piccole patrie. Il Gargano e altri sud letterari* (Stilos, 2011). Collabora e scrive per giornali, riviste e web-magazine. Insegna Letteratura Italiana all'Università di Urbino, dove vive.

PUNTOACAPO — PRIMI PREMI

Sergio Gallo, Canti dell'amore perduto, XXVI Premio Internazionale Nuove Lettere (2010)
Emidio Montini, Da una quiete immota, Premio Europeo Arti letterarie Via Francigena 2010
Cristina Annino, Magnificat, Premio L. Montano 2010
Luca Benassi, L'onore della polvere, Premio Antonio Guerriero Città di Minerva 2011
Marco Saya, Situazione temporanea, Premio R. Carver 2009
Marco Saya, Situazione temporanea, Premio Nuove lettere 2009
Gianfranco Isetta, Stat rosa, Premio Nuove Lettere (2010)
Ivana Tanzi, Il metro estensibile, Premio La vela d'oro 2011

PUBBLICAZIONI RECENTI E IMMINENTI

Format (Diretta da Mauro Ferrari, Stefano Guglielmin e Massimo Morasso)

Alessandro Ceni, *Parlare chiuso. Tuttelepoesie.* A cura di Stefano Guglielmin, Massimo Morasso, Daniele Piccini, Roberta Bertozzi e Salvatore Ritrovato, pp. 280, € 20,00 ISBN 978-88-6679-117-

Percorsi (Diretta da Luca Benassi, Manuel Cohen, Salvatore Ritrovato)

Lino Angiuli, a cura di Salvatore Ritrovato, pp. 112 ca, € 12,00 *Achille Serrao*, a cura di Luca Benassi, pp. 112 ca, € 12,00 (Collana Percorsi, diretta da *Luca Benassi, Manuel Cohen, Salvatore Ritrovato)*
Marco Ferri, a cura di Manuel Cohen, pp. 112 ca, € 12,00 (Collana Percorsi, diretta da *Luca Benassi, Manuel Cohen, Salvatore Ritrovato)*

AltreScritture (Diretta da Mauro Ferrari - poesia - e Ivano Mugnaini - prosa -)

28. Elio Grasso*, E giorno si ostina*, raccolta vincitrice della I ed. del Premio "Editoria di Poesia", Prefazione di Carlo Alberto Sitta, pp. 72, € 10,00 (poesia) ISBN 978-88-6679-005-1
29. Giulio Marchetti, *La notte oscura*, pp. 48, € 8,00 (poesia) ISBN 978-88-6679-006-8
30. Giovanni Giudice, *Haiku*, pp. 64,€ 9,00 (poesia) ISBN 978-88-6679-007-5
31. Lucetta Frisa, *La torre della luna nera e altri racconti*, pp. 184, € 16,00. Postfazione di Ivano Mugnaini (prosa) ISBN 978-88-6679-009-9
32. Caterina Davinio*, Il libro dell'oppio (1975-1990*). Postfazione di Mauro Ferrari, pp. 176, € 16,00 (poesia) ISBN 978-88-6679-110-2
33. Guido Galdini, *Il disordine delle stanze - Poesie 1979-2011*, pp. 112, € 12,00 (poesia) ISBN 978-88-6679-112-6
34. Giacomo Leronni, *Le dimore dello spirito assente,* Prefazione di Massimo Morasso, pp. 160 ca, € 15,00 (poesia) ISBN 978-88-6679-113-3
35. Stefano Vitale, *Il retro delle cose, pp. 112,* Prefazione di Gabriella Sica*,* € 12,00 (poesia) ISBN 978-88-6679-114-4
36. Pietro Cardona, *L'ascesa e la rinuncia*, pp. 56, € 9,00 (poesia) ISBN 978-88-6679-115-7
37. Alfredo Rienzi, *La parola postuma. Antologia e inediti,* con nota critica di Giorgio Linguaglossa e Postfazione di Mario Marchisio*,* pp. 128 , € 13,00 ISBN 978-88-6679-118-8
38. Flavio Vacchetta, *La Scala luminosa*, pp. 96, € 11,00 Note di Mauro Della Ferrera, Franco Piccinelli, Cristina Raddavero. Postfazione di Mauro Ferrari, (poesia) ISBN 978-88-6679-119-5
39. Giovanni Marco Pruna, *Al vento in ogni caso*, pp. 200, € 18,00 (romanzo) ISBN 978-88-6679-121-8
40. Alda Cicognani, *Voci di notte e altre poesie*, pp. 112, € 12,00
41. Aldino Leoni, *A mani ferme*, pp. 56, € 9,00

Finito di stampare nell'aprile 2012
per conto di puntoacapo Editrice
presso Universal Book srl., Rende (CS)

Direzione del progetto

Mauro Ferrari

Direzione

Gabriela Fantato
Giancarlo Pontiggia
Salvatore Ritrovato

ISSN 2281-065X

ISBN 978-88-6679-120-1

€ 20,00

In copertina:
foto di Antonella Ronzulli