

a liberarsene. È una ferita che si riapre di continuo, torna a sanguinare e dolere. Oggi la mente può chiudersi in sé, ma all'indomani volerà di nuovo a quei fatti così pienamente vissuti: «Il match della sua vita era terminato - adesso giocava i tempi supplementari». I versi di A. sono dunque lo specchio fedele delle sofferenze della sua generazione (A. è nato a Salonicco nel 1925), del dramma rappresentato nelle coscienze di quegli uomini. Così anche questi frammenti, tremendi nella loro essenzialità: «Vecchi amici che vedi con commozione - vecchi amori che rivedi con aborrimiento». Terribile deve essere stata la delusione dell'uomo e del poeta in quello che credeva, amara la confessione che tutto è stato inutile, non tanto per la sconfitta, ma per il tradimento perpetrato sugli ideali e sulle speranze: «Desolazione intorno a me piano piano». Il pesante silenzio sul passato, il suo travisamento, la sua distorsione, gente che ha dimenticato, che ha lasciato stare, voltaggabana, mistificatori, profittatori: «cose che non si dicono - non si spiegano».

Lo stile di A. è di una forte originalità; pur padrone di notevoli mezzi espressivi, il poeta preferisce esprimersi nel tono di una mirabile semplicità prosaica, in una *allure* dialogica da colloquio sereno e confidenziale, quasi impersonale, ma nel quale ancora di più risalta la drammaticità e la "carica" del-

le persone e degli avvenimenti, a conferma che la testimonianza di A. resta un documento essenziale della nostra epoca. Ed è esattamente così anche in questi lacerti che si riallacciano ora ai ricordi dolci ed esaltanti della passione ora ai momenti tragici e penosi, sempre con la medesima tensione, sempre con lo stesso rovello, fisico e spirituale, anche per poche parole, per poche istantanee illuminazioni: «In un verso, quanta chiacchiera».

Tino Sangiglio

IANNIS PATILIS, **Viaggi nella stessa città. Poesie 1970-1990**, Atene, Edizioni Ipsilon 1993, pp. 294.

Patilis è certamente uno dei migliori rappresentanti delle ultime generazioni di poeti greci, con all'attivo una ricca produzione, confluita in questo volume che raccoglie il *corpus* poetico patiliano finora edito. Ventitreenne pubblica la sua silloge d'esordio, *Il fanciullo e la belya* (1970), e da allora la sua è una presenza costante e significativa. P., con tanti altri poeti suoi coetanei, è nel novero di coloro che hanno portato e portano alla poesia greca nuovi progetti e prospettive, è tra gli elaboratori delle tendenze che, lentamente ma a passi sicuri, enucleano delle realtà ben definite dal crogiolo di un divenire sperimentale

complesso e denso di fermenti. Non è una poesia, quella di P., facilmente inquadrabile, dato anche che si trova in questo momento in una felice fase di estrinsecazione ed elaborazione. In via generale, la poesia di P. (nato ad Atene nel 1947) è vicina a quella della generazione del '40-'45 e potrebbe essere inglobata, con tutte le sue ramificazioni, in un vasto movimento che non è improprio definire postneorealismo, nel quale le reminescenze di origine simbolista, surrealista, ecc., acquisite per letture o assunte per naturale inclinazione, vengono a formare, per così dire, l'ambiente atmosferico entro il quale i vari autori vanno poi diversificandosi per spontaneo processo, a seconda di quanto dettano i singoli temperamenti. In altre parole, la poesia di P., come tutta la recente poesia ellenica, sempre conservando, sia pure meno limpido, il "colore" di un'essenza inconfondibile - la greicità -, si riconosce quale parte integrante di una vocazione poetica mondiale. E d'altra parte il suo contributo non ha grandi debiti verso la propria o verso altre letterature, libero com'è da eccessivi influssi e gravose ipoteche del passato. Ed è questo che autorizza - *in primis* nel caso di P., ma anche in generale per tutta la poesia greca attualmente in fieri - ottimistiche previsioni di sviluppo con esiti cospicui e qualificanti.

Tino Sangiglio

POESIA ITALIANA

a cura di Natascia Tonelli

GIOVANNI GIUDICI, **Quanto spera di campare Giovanni**, Milano, Garzanti 1993, pp. 109, L. 33.000

Benché inaugurato da un titolo di sezione che spinge a presumere i sensi più elevati dell'esegesi storico-politica ("Da Jalta in poi"), ottimamente invece il titolo complessivo dichiara tono e tema del libro: già in questo distante dal grado estremo di letterarietà di *Salutz* e dalla funzione del titolo come chiave polivalente di accesso al testo in *Fortezza*. Non incisive, appunto, le prime poche - poesie, alcune già prodotte per il rogo settimanale della pagina cultura-

le dei quotidiani: poesie a richiesta, d'occasione. Non che questo sia negativo di per sé o privo di tradizione, anzi; ma evidentemente l'invito non basta per quella dama che Giudici conosce come «non cercata». La frustrazione dell'attesa suscitata dalla titolazione della prima parte è comunque tutta del lettore che all'alto argomento avrebbe desiderato corrispondente realizzazione (vi trova invece la dichiarata «vergogna» del fare «dell'altrui strazio una poesia»); non è certo smacco dell'autore che ben sa cosa gli è congeniale: dar voce a *Brevi lucignoli* (questa, *extra moenia*, la poesia proemiale), «alla pie-

cola storia individuale». E tale è il senso della raccolta che ribalta l'intento coeso e poemato delle due precedenti che nella formalizzazione anche macrostrutturale tentavano la via dell'extrasoggettività. Si torna al personale, accentuato e calcato fin dal nome proprio del titolo, ma non all'occasionalità dei testi, o meglio: le occasioni esterne delle poesie sgorgano coerentemente ad illuminare il nodo centrale del libro, l'improvvisa e totale percezione della vecchiezza, la paura e l'attesa consapevole della morte, lo stolido quanto effimero tentativo di una rigenerazione *in limine mortis*, tanto che anche le due odi di Orazio

qui tradotte (III, 15 e 26) trattano della resa o meno alla vecchiaia. Il percorso è tutto inverso a quello compiuto da Yeats nella grande poesia dell'età conclusa, citata nella lettera ma affatto antifrasticamente («Un uomo vecchio non è che una misera cosa») nel testo cardine *Sotto il Vòlto* (eponimo della quarta e ultima sezione): vano è il rifugio nell'idealità, vanità e miseria la "boria" dell'arte. Il riscatto, il valore, stanno nella dedizione degli «atti infiniti» e a favore di questi la levità della poesia di Giudici cede al tono inusitato e forte dell'epica: «Murando uno lo stipite fissando i cardini l'altro / Chiodando una lamiera al frusto legno / Riesumato da una sua campagna / Entrambi con la fierezza dell'opera / Mossi da vivi gesti assunti in loro / Dal profondo di secoli vivranno / Per nuove mani d'opere venture». «Il tempo che resta» e «Casa estrema» le due sezioni centrali, accorate strenuamente all'ultima: nel dialogo colle effigi dei morti e con la morte, nell'approssimazione continua di una definizione di lui, Giovanni, rispetto a questa e alla follia di inventare un «inizio al suo finire», anch'egli in fondo riscattato dal suo essere «alunno e fabbro» «nelfare cose di parole». Senz'altro con le parole (e soprattutto per via della dieresi) di Francesca a Dante riconosciuto con altisonante modestia ed *excusatio non petita* «Uomo, sì, grazioso». E la grazia, infatti, non è limite ma virtù dei versi di Giudici, costante anche in questa raccolta: un po' ridotti i virtuosismi sintattici, è invece accentuato il "parlato" delle sventatezze grammaticali (sempre il pronome *gli* per il femminile, qualche indicativo per il congiuntivo). Ma il modulo strofico regolare che connota pressoché ogni testo, e la rima come elemento consustanziale alla sua poesia, spesso anche in sedi fisse ritornanti (tanto che è il suo sparire momentaneo, come nella stanza ricordata di *Sotto il Vòlto*, ad allarmare, e il ripercuotersi della sua assenza a sottolineare l'urgenza di un significato) e le misure regolari continuano a cooperare per quel precipitato fonico arguto della lingua di Giudici. E novità di questo libro è nel non disdegnare anche il patetico che sa far scattare alle volte la rima baciata in clausola, soprattutto se finalmente si esplicita con forti richiami un maestro,

forse il maestro per questo libro, il Pascoli dagli echi più sconsolati dell'attesa di una risposta inattingibile sull'altilà: «Nessun messaggio è da aspettare / ... / ... / ... / Trema refe di tormento / Cuci in quest'ora il suo spavento» (*Il tempo che passa*); «Vecchiamogliespemuta / Che interrogavi la tua angoscia muta: / Perché fossero mie / Tutte le tue poesie» (*Sotto il Vòlto*).

N.T.

ALBINO PIERRO, Nun c'è pizze di munne, Milano, Mondadori 1992

Rispetto ai brevi e scarni organismi ritmici cui ci aveva assuefatto la poesia di Pierro, sino ai fulminei "frammenti" di *Curtelle a lu sóue* («un rosario di piccoli grumi di follia»: Contini), la metrica di quest'ultima raccolta si presenta più distesa e variata, più incline a soluzioni melodiche, con ricorsi anche a schemi chiusi quali le quartine di endecasillabi a rime alterne (*Mini uéra scurdè*) o con sole rime pari (*Mi ci uére arrajè*), o le quartine di settenari (*Nu pòure carcirète*). Questa maggiore varietà metrica, con aumento di tasso melodico, è una tendenza del resto già registrabile nella precedente silloge *Tante ca pàrete notte* (1986) ed è a sua volta il riflesso di una evoluzione dell'io poetico rispetto a quel soggetto spiritato, a quella «natura di fantasma o di lemure» a cui si riferiva Contini. Certo, non mancano nella presente raccolta pronunciamenti in quel senso straziato, incominciando dalla lirica *Gire e gire*, che termina con una proclamazione di infelicità universale, quella stessa che fornisce il titolo al libro: «Nun c'è pizze di munne addù nun c'ète / chi ci si räschetè 'a facce» («Non c'è angolo della Terra dove non c'è / chi ci si graffia la faccia»). Ma non mancano neppure momenti di tenerezza e d'incanto, legati soprattutto alla figura femminile evocata nella sezione «E mi tòrnete 'a rise», piccolo canzoniere d'amore in cui si rinnova, ma senza i terremoti e gli schianti, la tematica trepida di *I 'nnammurète*. La nota dominante del libro è tuttavia da cercarsi altrove, ossia in una dimensione elegiaco-gnomica in cui si afferma un atteggiamento di accettazione accorata della dolorosa vicenda delle cose. A epigrafe della raccolta si potrebbero

in questo senso porre i versi della poesia d'apertura: «ma ié arrivente sàpie / e mi ci fазze capèce» («ma io divento mite / e mi ci faccio persuaso»).

In questo processo di "capacitazione" può allora accadere a Pierro di riecheggiare, del tutto naturalmente, qualche nota del Leopardi melodico-elegiaco: dal rimpianto struggente per tutte le gioie che passano («Ma ié nun le sapìje, mannagghie, / proprie nun le sapìje, / ca tutt cose pàssete? / Pàssete 'a festa e pàssete cchiù preste / u zuccaricchie / ca pò' nd' 'a vucche si squàgghiate»: «Ma io non lo sapevo, mannaggia, / proprio non lo sapevo / che tutto passa? / Passa la festa e passa più veloce / lo zuccherino / che poi nella bocca si scioglie») allo sconcolato bilancio di un destino che vede al suo termine profilarsi la realtà di un sepolcro («Quant'è brutte stu munne, si na vote / ti pàrete na 'uce e pó' t'ascùrete / nda ll'ombre di na pétre addù echi ssempe / cch'i sonne e cc' 'a spiranze ti ci nghiuèrete»: «Quant'è brutto questo mondo, se una volta / ti sembra una luce e poi ti oscura / nell'ombra di una pietra dove per sempre / coi sogni e la speranza ti ci chiude»). Leopardiano, del resto, suona anche l'alacre esordio di *Ièssene i passarelle*, arieggiante a suo modo l'inizio della *Quiete dopo la tempesta* («Nu belle acquazzone, / nu belle' ampe russe e pó' nu trone, / ll'ùtime, / e t'ècchete ca tòrnete / cchiù frische 'a 'uciantizze supr'i vitre / di finestre e balcone»: «Un forte acquazzone, / un bel lampo rosso e poi un tuono, / l'ultimo, / ed eccoti che ritorna / più fresca la lucentezza sopra i vetri / di finestre e balconi»).

Ma le consonanze leopardiane rientrano a loro volta in un fenomeno più generale, che caratterizza l'intera raccolta, di riappropriazione di alcuni temi classici, catalogabili più o meno nel registro poetico dell'elegia, da parte del vergine dialetto tursitano. Ecco allora il rammarico per l'inverno della vita che sfronderà la rosa della bellezza femminile: «P6' n'atu chiante mi cattùgghiate / cch'i spine ci si nfòllete, / si penze ca nu jurne pur'a tti / pó' u verne ti ci sfrunnete, / com'a chill'ata rose ca nd' 'a nive / mó assimmìgghiate a mmi»: «Poi un altro pianto in gola mi solletica / con le spine e ci cresce, / se penso che un giorno anche te / sfronderà l'inverno, / come quell'altra rosa che nella neve / ora so-

miglia a me»; o la domanda accorata sul "dove se ne vanno" tutte le cose belle dell'amore: «Addù si ni vène, addù, / sti 'ampe dill'occhie, / sti grire e sti suspire, / ni picca duce e ni picche amère / ca facèrene ssògghie com'a zùccere / na muntagne nd'u mère?» («Dove se ne vanno, dove, / questi lampi negli occhi, / questi gridi e questi sospiri, / un poco dolci e un poco amari, / che farebbero sciogliere come zucchero / una montagna nel mare?»). Lo stesso piccolo ciclo di poesie per l'uccellino scomparso ("Ciri belle"), che forma la seconda sezione della raccolta, non è privo di impliciti richiami a un tema classico, a cominciare dal *passer* catulliano. Ed è un nuovo motivo di ammirazione per il lettore di questa poesia vedere com'essa sia riuscita a costeggiare alcuni domini tematici della grande tradizione poetica senza perdere nessuno dei suoi requisiti di icasticità e di fresca espressività che ne costituiscono l'inconfondibile cifra.

Luigi Blasucci

CARLO EMILIO GADDA, *Poesie*, a cura di M.A. Terzoli, Torino, Einaudi 1993, L. 20.000

Il vasto disegno di edizione delle opere di Gadda che in questo centenario della nascita dell'autore si è compiuto, con i cinque volumi Garzanti curati da Dante Isella, si arricchisce ora anche di questo breve e prezioso libro che per la prima volta ne raccoglie e edita i testi poetici. Le poche poesie finora pubblicate non consentivano fin qui una fondata valutazione critica sull'esercizio poetico gaddiano, genericamente ipotizzato come tassello di una inquieta ricerca linguistica ed espressiva che ha attraversato differenti generi e linguaggi. Questo testo ci mette invece a confronto con un nucleo consistente di componimenti poetici finora inediti, risalenti perlopiù al passaggio tra gli anni '10 e '20, che agevolano un nuovo approfondimento critico di cui l'opera di Gadda ha certamente bisogno.

L'edizione ha dovuto tener conto di non pochi problemi inerenti la natura stessa di incompiutezza e sistematica apertura del testo gaddiano. I prestiti e travasi lessicali e tematici tra componimenti poetici e opere in prosa - in particolare le prime, *Racconto italiano*, *Il Castello*

di Udine, *La Madonna dei filosofi*, il diario *Giornale di guerra e di prigionia* - sono talmente frequenti e puntuali da risultare indecidibile lo statuto stesso delle poesie, leggibili, oltre che come testi autonomi, come avantesto della scrittura in prosa degli anni '20-'30, ma, più ancora, come nucleo germinativo dell'immaginario gaddiano. L'accuratezza filologica dell'edizione consente quella operazione di riconnessione alla macroopera che tanto più risulta criticamente illuminante in un testo come quello gaddiano che nell'essere composito ha il suo più precipuo carattere.

Le costanti stilistiche del Gadda poeta - l'insistente iterazione fonica, la ricorrenza dell'anafora, l'amplificazione, l'accumulazione paratattica - connotano questi testi come esercizi di stile e di scrittura che avranno nelle prose una più compiuta espressione. Ma è soprattutto a livello tematico e semantico che le poesie forniscono un accesso critico al macrotesto gaddiano. Laddove infatti in Gadda la scrittura romanzesca è concepita e costruita come schermo della materia autobiografica, nei testi poetici - soprattutto quelli risalenti alla fase cruciale della fine della guerra che segna il crollo di ogni illusoria idea di "ordine", "bene" e "normalità" - è facile rintracciare l'origine di quell'orizzonte esistenziale che culminerà nella *Cognizione del dolore*. Gli sfondi biografici di Gadda, il paesaggio carsico e brianzolo, veicolano quella vasta semantica del trapasso e della vanità su cui la poesia sembra costruirsi (tanto che l'aggettivo «vano» è una delle maggiori ricorrenze lessicali). Se le primissime poesie (1909-1912) tematizzano con insistenza il passaggio cromatico dal giorno alla notte, dalla luce al buio, i testi successivi e più importanti (1919-1924) si costruiscono come rievocazione di un passato irrecuperabile, di un ritorno impossibile del tempo, di quella inesorabile «cognizione del dolore» che nel 1919 accompagna la notizia della morte del fratello Enrico in guerra.

È chiaro dunque che l'importanza delle poesie di Gadda, e con esse di questo libro, consiste nell'arricchire e nel documentare ulteriormente quell'area di avantesto delle grandi e più note opere, già comprendente i diari di guerra e il *Cahier d'études*. Ed è certamente a questo serbatoio di scrittura "segreta" e

incompiuta degli anni di formazione, la cui immediatezza autobiografica richiederà poi un filtro di distanziamento atteso col romanzesco, che bisognerà risalire per rintracciare l'origine della narrazione, quella che Gadda chiamerebbe «una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto...».

Caterina Verbaro

ROBERTA DE MONTICELLI, *Le preghiere di Ariete*, Milano, Garzanti 1992, pp. 80, L. 20.000

Voce bruciata, arsa eppure sommamente pacata, contemplante questa di Roberta De Monticelli (autrice d'un volume su Frege e Wittgenstein, di saggi su vari filosofi e su problemi di filosofia del linguaggio, nonché traduttrice delle *Confessioni* di S. Agostino) nel suo libro di versi *Le preghiere di Ariete*: libro di concretissima ascesa/ascesi "in assenza di Dio", in *absentia*, in "levare" piuttosto che in cumulare e raccogliere. Libro di vertiginosa discesa d'un Io ch'è un "In sé"; non, dunque, poesia psicologica né psicanalitica in *vocatio*. Libro d'inattuale "attualità", di fecondissima (e fecondante) abbondanza. Libro, anche, di molto difficile presa, di alto fiato e a-teologico respiro, il cui timbro formale potrebbe apparentarsi a vari codici, dato il frequentissimo uso di forme chiuse e della più preziosa delle rime: «[...] Che qualche cosa esista anziché niente / non meraviglia più, / è una vecchia abitudine.// Ma non lasciarmi in mezzo alle parole / fuoco di carta / a scimmiettare Te che non esisti / e la tua solitudine» (da *Preghiera Seconda*). Oppure: «Sovente ti ho confuso coi tuoi simili / benché di differenza ce ne sia. / A volte non m'è parso vano / l'amor profano: per loro questo so: l'antica / imperturbata, strenua / tua cortesia» (da *Preghiera Sesta*). Poi la forza dirompente, la "mediazione" forte, sapienziale dei cinque "Intermezzi" ("La causa Deficien-te", "L'amor torto", "Eloisa", "I pronomi personali", "Il Liber Vitae"), nei quali l'"a-teologia" dei testi poetici trova un contraltare filosofico semplice e solenne, impoetico/poeticissimo («Nei suoi ultimi anni, Eloisa soleva aggirarsi per il Paracleto con passo sempre più lieve: e saltellante, a volte, in un bizzar-

ro gioco di bambina - altre volte esitante, come chi tema di smarrirsi. Sostava a lungo, allora, persa in un suo sorriso dolcemente svampito[...]: da "Eloisa". Indi l'*Epilogo* (prima della sezione conclusiva, straordinaria, dal titolo "Altre preghiere"): in tale testo (un perfetto sonetto) si trova l'*incipit* esemplificato dall'esergo «O saeculum, o litterae: iuvat vivere»: «Cortesi amici, non occorre scrivere / del cielo che toccammo con un dito / com'era basso, e come corto il niente // - era scherzo, era grazia l'infinito. / Ridere giova silenziosamente / o secolo leggero, e giova vivere». Nell'ultima sezione, dunque, questa angelica, terragnola, suadentissima voce s'impasta vieppiù con toni lievi ed alti di lieve/alta vitalità (si leggano *Reminiscenza* o *Prima dello studio*: «[...] Voi, grazia e lieve potestà, impassibile / raggio, riso, lumiera / chiara di verità, felice viso, / indicibile fiera di delizia / innumerevole come la neve / lenta bufera di chiarezza / cui l'anima si inizia / fate che affondi nel Vostro candore / umile e altera»). Ocomenell'onirico testo *Ridemon*, in *Tomba fiorita* o in *Teodicea minima*: «tu conosci già tutto, il bene e il male [...] / E io / non so, non ti saprò spiegare / io che non so tacere né pregare / la dismisura d'essere / che chiamiamo morire / nel tuo riso incurante ha nome dio»). O come, infine, nella straordinaria *Canzone dell'età di mezzo*, un poemetto in dieci parti che suggella magnifico e misterioso un discorso solenne, intriso di cupa leggerezza (VIII: «Prima d'aver creduto / imparammo a ricrederci, a tradire / prima d'aver amato. Stupefatta / cerchia dei vivi, subito raggiunta / sommità. Noi siamo / e non significiamo. Si paga / il disamore che si finse»; X: «Ma tu, suadente / Gorgia del cuore / tu che togli / e riduci / tu che bruci / e spogli / tu, l'inespresso / gorgo del vivo / oltre noi, / troppo avanti / tu anti- / padre, per questo / ineluttabile / come il futuro: / tu sei il muro / contro il quale finisce / la speranza»). Così, tra ascolto e silenzio, Verbo e Distanza, Dicibile e Assoluto, enigmaticamente si compie l'*iter* conoscitivo di tale poesia, di tale astratta/concreta discettazione che consente all'autrice di stupirci e bearsi d'una "scrittura non-scritta", d'una "parola non-parlata" e a noi, suoi rapiti lettori ed improbabili "esegeti", d'illuderci d'una simbiotica

partecipazione al testo, d'una contemporanea, parvente "affinità"/estraneità ad esso, scrigno e *thesaurus*, valva ed opalescente perla d'una conoscenza "per difetto", d'una "notte oscura" incarnata e mistica.

Mariella Bettarini

GIANNID'ELIA, *Notteprivata*, Torino, Einaudi 1993, L. 12.000

A contrasto con una forma metrica rigorosamente declinata in quartine che tendono alla scansione regolare dell'endecasillabo e del settenario, il dettato della sintassi, che trapassa spesso da strofa a strofa, si arresta a volte su punti di sospensione o, come mostrano i numerosi attacchi disgiuntivi, arriva alla sua concrezione materica da un'opzione preliminare del pensiero, di cui quello che si manifesta assume più un valore ipotetico che non di perentoria affermazione. Cosicché nell'interazione metrosintassi è quest'ultima che sembra sostenersi alla solidità della forma (dalla certezza del ritmo e delle rime, alla stabilità della quartina) dandone al contempo ragione. Poesia altamente riflessiva, ma anche autoriflessiva (si veda la sezione "Dama", dal nome della «piccola penna Omas-Dama», come è chiarito nelle Note), in cui la ricerca del soggetto poetico sul senso della realtà si esprime dubitativamente "sull'orlo" di un prima che resta inespresso, o di un dopo su cui si affaccia, ma che non prosegue, perché l'interrezza o l'integrità non è dicibile se non attraverso il suo negativo. *Notteprivata*, infatti, recita il titolo, dove l'allusività al dantesco «Buio d'inferno e di notte privata / d'ogni pianeta», citato esplicitamente nel testo in esergo, ci immette da subito nel tema della raccolta: quello della deprivazione che l'io registra non solo in direzione intimistica, ma con chiaro riferimento alla condizione storico-sociale contemporanea. Il disagio esistenziale - ma è più di un disagio - si fa dunque interrogazione su un recente, e rimosso, passato: «Ma chi erano mai / per gli operai, quei / compagni di noi / stessi, fuori dei cancelli // lucidi e ossessi?», e riflessione su un presente reificato di cui nemmeno il tono dell'invettiva («O questa mostra gente / che tutto sa di niente, / questa grandeur abbiente / abomine-

volmente...», *Per una ballata italiana*), sembra risarcire dal «buio d'inferno» in cui ci ha precipitato. Per la sostenutezza del discorso e certo lessico, ma soprattutto per il senso di totale chiusura che si accampa in tutta la raccolta, immediato ci sembra il riferimento al Montale delle *Occasioni* e di *Bufera*: senonché le rare luci che squarciano il buio di questa «notte privata», non contengono un sia pur tenue messaggio salvifico, piuttosto appaiono come manifestazioni della stessa irrealtà: dall'immaterialità veicolata dai media, quando «A volte, dal buio acceso indifferente / improvviso a te nel suo saettare, / conduce l'etere ripetutamente / la visione roca che più fa disperare // di creature uccise, con l'ultimo giornale / e in quel durare irreal che riunisce / ogni lontano al suo duro reale, / più nessuna stella può luccicare» (*Notte privata*), al lucore che «radioattive ritmano le lucciole» in un paesaggio dove «allo schermo un catodico / azzurro di mare cede al veleno dei neon...» (*Luci della costa*), alle «ombre crude» che una luce «improvvisarilampa mute» su un muro: ombre di ombre se sono, non già di persone reali, ma di immagini proiettate «con un singhiozzio ossidrico di samba» dalla televisione di un cortile neoborghese (*Catodica*). Ed è in questa notte perpetua che più forte si accende il desiderio della piena luce del sole tra gli uomini che, *Sul Porto*, ne guardano gli ultimi bagliori: «E qualcosa d'una grande semplicità / sembrò allora inondare la mente, / di quel riflesso che all'acqua languente / ancora diceva d'un sogno di libertà...».

Giuliana Petrucci

VIVIAN LAMARQUE, *Il signore degli spaventati*, Massa, Società Editrice Apuana 1992, L. 15.000

«Tra l'84 e l'86, agli inizi della terapia analitica junghiana, scrivevo ogni giorno al mio Dottore lunghissime lettere. Invitata a diminuirne il numero, un po' ubbidendo un po' disobbedendo scrissi duecento "signori" (con qualche "signora" qua e là)». Con questa premessa a *Il signore degli spaventati*, la Lamarque dice esplicitamente ciò che ne *Il signore d'oro* ('86) e in *Poesie dondo del Lei* ('89) aveva, se non taciuto, affidato alla più allusiva dedica «al dottore B.M.».

L'“occasione”, però, non sarebbe di per sé significativa se i testi stessi non fossero una vera e propria messa in scena dello spazio analitico e più precisamente della dinamica del transfert che in esso si compie. Ma se in *Poesie dando del Lei* il binomio paziente-dottore è direttamente messo in campo attraverso la voce di un ‘io’ al femminile che protesta le sue reiterate dichiarazioni d'amore all'altro, pur appellandolo rigorosamente con la cortese formula del ‘Lei’ - sorta di consapevole autolimitazione del proprio confine, ma al tempo stesso anche trasgressione e sfida-, qui, come già ne *Il signore d'oro*, la costellazione analitica è raccontata in terza persona e al passato da una voce prossima a quella di un narratore di fiabe. In effetti questi testi, poesie in prosa che hanno non solo la brevità ma la rapidità folgorante dell'epigramma, assomigliano a piccole esecuzioni di racconto spesso sorrette da una tenue struttura dialogica. L'elemento favolistico, l'atmosfera ludica che in tal modo si crea attorno alla vicenda del “signore” e della “signora”, vera e propria *que {te}* amorosa dell'una verso l'altro, fatta di slanci ma anche di improvvisi arresti e paure («gli spaventati», appunto), perché non di progressione lineare si tratta, fa da filtro alla reale esperienza del transfert, ne lenisce il contenuto doloroso, grazie anche a un lessico leggero dove prevalgono diminutivi e vezzeggiativi e a una sintassi elementare che poggia sulla figura dominante della ripetizione e della ripresa. Un esempio per tutti: «Vivevano fra loro lontani come stelle / lontane fra loro. // Per tutta la lunga eternità divisi come / stelle divise, solitariamente nei loro singoli cieli, divisi, luccicavano» (*Il signore e la signora stelle*). In più, la stessa struttura iterativa della raccolta che ripete, variandolo, un identico titolo «Il signore...» e «La signora...», agisce sui singoli testi che di volta in volta appaiono, in modo ambivalente, come una conferma/smentita del ferreo principio di realtà di cui l'‘io’ è costretto a prendere atto senza per altro adeguarsi. Ma dire il dolore con gioco è il tratto più pertinente di tutta la scrittura della Lamarque, in questo compagna della grazia espressiva di Saba e di Penna.

Giuliana Petrucci

PIER LUIGI BACCHINI, *Visi e foglie*, Milano, Garzanti 1993

Bacchini (Parma 1927) senza clamori, ma in modo sicuro, ha costruito una poesia d'inconsueto impianto architettonico, dove l'ottica e la precisione quasi naturalistica si congiungono con un respiro narrativo largo e alto, a partire da un'idea di ragione che accetta anche lo scacco, ma non rinuncia allo sforzo di argomentare, interrogare, conoscere, creare e comunicare. Così, mentre tanta poesia contemporanea sembra non riuscire ad affrancarsi da un linguaggio e una sintassi poetica usurati, che continuano a procedere per “illuminazioni” o, in maniera complementare, per riduzioni crepuscolari, Bacchini fa i conti davvero con il linguaggio della Modernità: quello scientifico della Fisica, dell'Astronomia, della Botanica, della Geologia etc. Memore dell'ammonimento di Pound, per il quale poeta autentico è colui che sa portare al massimo grado di espressione il linguaggio che adoperiamo, Bacchini lo fa senza smarrimenti neo-pascoliani, senza demonizzarlo in quanto “tecnica”, senza tentazioni tardo-parnassiane, bensì nell'intento di superare i limiti del linguaggio lirico e colloquiale più diffuso.

Allora, la maggior parte delle sue ossessioni, quella della morte (a cui in *Distanze fioriture*, Parma, La Pilotta 1981 è dedicato un poemetto di rara forza) si traduce nella tensione verso un “più in là” della poesia, un limite, le “distanze” - da sé, dagli altri, dall'enigma dell'evoluzione, del cosmo etc. - che senza posa sfuggono ma che senza posa attraggono, e nello slancio altrettanto ossessivo verso una natura organica, di corpi animali («visi») e vegetali («fioriture», «foglie») che prosperano e languiscono nell'eterno percorso pendolare e metamorfico dalla vita alla morte e viceversa. Quella di Bacchini è una poesia geologica e cosmica che, semmai, fa ripensare a Leopardi, pur non avendo la sua assoluta negatività. La scienza è, per Bacchini, “sorella”, in quanto tentativo di decifrazione del mondo, dove l'uomo sembra innanzitutto elemento - figlio e fratello - dell'universo di cui condivide il mistero della nascita e dell'evoluzione. Le «foglie», i vegetali sono simbolo per eccellenza della vita che appare ed afferma se stessa quale sem-

plice felicità di esistere, vitalità allo stato puro, perenne mutazione che “memorizza” la morte nei suoi cicli biologici diversi. Pertanto sbaglierebbe chi, leggendo un testo come *Profumi* (di cui seguono i primi versi) pensasse al panismo o all'estetismo dannunziano. Queste visioni, queste sensazioni, espresse in strutture sintattiche di tale contrazione, sono lo spasmo della vita che è, che avverte se stessa prima di ogni consapevolezza razionale: «Gladioli, o amati, le vostre else, o lilia / il vostro viola / spandetevi / maggio, spandetevi / così acuti da vincere il fieno. // (Conficcati tra le punte / o difensori, in cerchio, / per un giuramento)».

Daniela Marcheschi

DONATA BERRA SCHWENDIMANN, *Santi quattro coronati*, Bellinzona, Edizioni Casagrande 1992, pp. 52, Fr. 18

Le Note sembrano diventate corollario ineluttabile dei libri di poesia, e non necessariamente dei più ostili al decriptamento: non si sa se per sfiducia nel lettore o nelle proprie capacità comunicative, per insoddisfazione già *ex parte subiecti* nel prodotto (non) finito. Spesso pedanti e inutili, quindi disutili, quasi mai riguardanti gli *scholia* veri del testo (forse imperscrutabili agli stessi sé dicenti poeti) tendenti impropriamente a limitarne l'eventuale polisemia, purtroppo affabulazione autoreferenziale che getta ombre inquietanti su quel che l'autore considera poesia: sfogo e in quanto tale non giunto a formalizzazione né a possibile conclusione e separazione dachiloriversapresentodegnodistampa? Non è certo il caso di queste poesie, dalla maniera la più sofisticata e compiacente, dalla briosità e levità le più accattivanti. L'autrice non sa però trattarsi dalla glossa compiaciuta (vedi ad esempio «cfr. Petrarca, *Canzoniere CXXVI*»: si tratta di *Chiare, fresche et dolci acque*, perché non vi sian dubbi), solo qualche volta significativa (anche se mai indispensabile), d'altra parte unico liminale disdoro dei *Santi quattro coronati*. L'arguzia, l'esplosività verbale, l'invenzione e la mistificazione linguistica, la confluenza e mescolanza non mai gratuita di più lingue e dei linguaggi specifici (della scienza, del giure,



letterario e dialettale) attivi o defunti corroborano il ritmo serrato che viene spento, quasi regola costante, o invertito nel finale di ogni testo come a ricordare che non solo lì, in questo significante forte e giocoso, si consuma l'energia poetica. Energia comunque tanto attiva che in qualche pezzo di bravura basta a se stessa nella sua trasformazione formale, come tiene a sottolineare una nota proprio a questo testo (che ci informa tra l'altro di quasi tutte le connessioni intertestuali: ma perché tacedi Zanzotto?), *Trittico III*: «Salvastrella di rose ridi / ridimi ancora resta / silvestra, festa! ah prelibata / labia ove, giandussa! / si affonda il mio volo / e la pena che / me a me ritorna / ed ha sensato - nome. // Omen, Minne! Mia delia mio senso / ma che sente, dico / deiscente. / Stregola lunula edula / amica amica / diavola». Ma non di soli «sprizzi, di sprazzi» è ricca questa "strofe breve": di una ben celata agonia di vita, di figure (il bullo da strada, la venditrice di pesce) che devono fare i conti con loro fantastici correlativi entomologici, invenzioni o spostamenti linguistici per poter avere una dignità e rappresentabilità letteraria. E così è dei sentimenti, delle pressioni del senso, della stessa avidità di conoscenza: tutto svuotato e in quanto tale colpevole e colpa anche per chi lo percepisce se non sa riportarlo a un ordine, se non lo può rigenerare in canone linguistico capace di infondere nuova vita, se dalla colpa non redime una qualsiasi *rosea salvastrella*. Tale è il mestiere e il dovere di chi scrive,

ovvero dei frati dell'eponima poesia che «Andavan compitando per analogie / il mondo e i suoi effetti» e che «Scrivevano in inchiostri rossi e d'oro // e debolmente rimediavano / al divino disordine».

N.T.

OTTIERO OTTIERI, Storia del PSI nel centenario della nascita, Milano, Guanda 1993, pp. 101, L. 18.000

Come ha notato Valerio Magrelli nella quarta di copertina, il *milieu* in cui si svolge ed avviluppa la tessitura poetica di Ottieri è definibile come un «quadro interpretativo freudiano in un ambiente deformato dallo snobismo: partendo da questo assunto, l'autobiografia si muta in un oggetto ibrido e inquietante, a metà strada fra orgogliosa rivendicazione, delirio e *autodafés*. L'orgogliosa rivendicazione è quella dell'impegno politico e dell'impresa culturale e, come tale, si ritrova in tutti i testi che compongono la recente quaterna poetica. Già in *Vi amo* del 1988, la rievocazione si fonde all'invettiva: «Il Duce lo botizzava il nostro / lume dell'intelletto: / combattevamo l'operazione / con le mani nude, ci difendevamo / dal bisturi e dall'anesesia. / Con voce / che ci riducevano muta / noi gridavamo: o diavoli / dell'imbacillità estupro / della nostra scienza. / La repubblica / era la nostra luminescenza. // Quali a noi secoli, si impura / e bella ti tramandavano? / Eri la figlia della democrazia, la ragazza del neo-socialismo, / povera ma bella, / tutta panna, sul nostro comignolo della libertà». Oppure, come ne *L'infermiera di Pisa* (1991) si ricompona in elegia e ricorso storico alla critica delle armi e delle idee: «Temeva di non convincere / con l'abituale espressione barocca del dolore. / Era neo-classico. / Come sfogava le energie / a San Rossore? / Nel puro pensiero pensante, / così tuonava il filosofo siciliano / dalla cattedra di Roma / finché non lo ammazzarono. / Aveva sostenuto per etica perversione / la buffonata omicida. Il pensiero / pensante avea pensato male». L'allusione alla drammatica sorte di Giovanni Gentile è insieme recupero della memoria passata dell'impegno politico e riproposta di un registro poetico che non sia soltanto canto o lirica, in cui l'autobiografia si

faccia contemporaneamente anche progetto per il futuro. Ancora, in *Il palazzo e il pazzo* (1993), dove alla rivendicazione della propria vita intellettuale si associa il delirio di interpretazione e di onnipotenza, campeggia il senso di un'esistenza tutta protesa verso l'attingimento di una meta sempre più alta, sicuramente non raggiungibile, ma sola degna di essere desiderata. E, compiutamente, nel testo "follemente" ispirato al centenario della fondazione del Partito Socialista Italiano, la versione personale e quella politica del male di vivere si giustappongono nel grido di dolore e nel rammentare doloroso e amaro (anche se spesso temperato da un'acre ironia che lo alleggerisce): «Masi sapeva / che non per vivere meglio, / ma per vivere in qualche modo, / si doveva cambiare: / necessità, non scelta. / E si può cambiare, ma col rischio. / Nessuna evoluzione-rivoluzione si imposta / con la certezza di quali siano / le sue tappe, / di come e quali / saranno i suoi uomini, / nel 1789 / non si sapeva nulla di Napoleone. / Ciò urta / i dannati alla previsione sicura, / alla profezione immediata, / a un futuro che *deve* mutare, e / che non *deve* / essere oscuro. / Ma il futuro è sempre oscuro. / Atto di fede è la sua unica luce». Ma la poesia di Ottieri conosce (e sconfortatamente) anche l'altro polo della condizione umana: è sì il racconto di una vicenda di battaglie, di tentativi di reinvenzioni personali e sociali, di letture, di avventure spirituali, ma è anche l'epicedio per la sua sconfitta e la sua (prossima?) scomparsa. Di questa assai temuta attesa, infatti, si attestano le prove subite in nome dell'una e dell'altra esperienza. Da un lato, dunque, Ottieri fieramente si aderge; dall'altro, invece, si lascia avvincere dal demone della malinconia e si abbandona a considerazioni intimamente dilaceranti: «Conosco le difese della società civile. [...] Quando soffro come una bestia, / irritato chi approda al mio letto. / Il visitatore è convinto / che esagero, che ho la volontà / di dirigere la sofferenza. / Se spiego con coscienza e scienza, / la lezione / viene ascoltata con compunzione, / finto rispetto, paura, / condanna. / Spiego e rispiego. / Sembra si convincano, / la mattina dopo risiamo da capo. / Hanno ormai noia e terrore. / La sofferenza morale / non può essere innocente». I momenti estremi della ri-

flessione narrativa si congiungono, allora, agli antipodi: l'orgoglio, la disperazione rassegnata; lo scatto della decisione, lo scacco del ripiegamento. Il tutto giocato in un alternarsi di registri alti e bassi (talvolta addirittura intrisi di *sermo trivialis* come in alcuni passaggi de *Il palazzo e il pazzo*). Ma sull'esercizio di stile domina, tuttavia, il desiderio di mettere il cuore a nudo, di aprirsi in maniera totale, di denotare lo sviluppo del discorso poetico seguendo una traiettoria cosciente ed insieme intrisa di segni allusi. Ottieri qui tenta di raccontare in versi quella zona della coscienza di cui egli (e pochi altri che l'hanno attraversata) sono i custodi consapevoli: il cono d'ombra tra follia e verità.

Giuseppe Panella

DARIO BELLEZZA, L'avversario, Milano, Mondadori 1994, L. 22.000

Nella sua ultima raccolta poetica Bellezza affronta un avversario multiforme, fremito esistenziale ogni volta ridefinito e contraddetto. Ora la Morte, nemica e compagna di sempre, invocata e temuta: «Morire per lei, per la terra, sarà / facile disguido, facile avventura: / per me ostile terrore ladro, paura»; ora il Tempo, implacabile errore di calcolo: «Poveri pochi anni / sono rimasti, gelidi, limitati; / li dubito e li annuso sperando / di moltiplicarli...»; ora il Dio «della velocità ferma dell'attimo fuggente», un Dio che punisce nell'assenza: «Pietà dei vivi - pietà senza pietà, / troppo presto punisti il peccatore / di Nulla, senza Angelo custode, / protezione, padre...»; l'avversario è ancora quell'io quotidiano, in bilico tra un sentimento strisciante di estraneità alla *vitae* la carne: «Oggi è a me, inetto, / indagatore di disperate speranze / giovanili che faccio guerra, non / cambiando la fine della vita / di rinascita perenne. Mi faccio / guerra senza sapere il male». In un paesaggio che spazia da Berlino alla Calabria alle «Arabie», avversario è anche uno scenario che si disfà, la città che muore, estranea, irriconoscibile: «Non c'è più la città, la spaurita città / della sparita giovinezza... / O incontro magia / o incantamento, prima dell'avvento finale / fra Terzo Mondo e Traffico Sconvolto, prima / del canto terminale di una gioia virtuosa e teologale». Questo clima da

«oltremondana Apocalisse» coinvolge anche la poesia, essa stessa considerata avversario per la sua impotenza, per una congenita incapacità di modificare gli eventi, di fare fronte ad un mondo che continuamente finisce e si trasforma: «le poesie, mie di tutti, non fermano / la Guerra, le Guerre totali». E l'inutilità sostanziale della poesia comporta come conseguenza logica l'evanescenza della figura di poeta: «al contrario dei gatti, / in natura i poeti / non esistono».

Sembrano qui venire meno il grottesco barocco e l'invettiva delle precedenti raccolte poetiche mentre trova posto una vena più intimistica, in cui si parla degli amati gatti, di una lupetta «purezza della natura vittoriosa», di antiche scomparse vicine di casa «coro / di angele, sonanti e calme, / ... in quella stella della sera / così serena, così in attesa». E l'estraneità al mondo, quell'essere «avventizio» e insieme sommatamente consapevole, condizione un tempo gridata e graffiata, è espressa ora con una nostalgica rassegnazione data dalla consapevolezza della fine più prossima: «Già verso gli anni fuggiaschi / sento un desiderio smisurato di recuperarli. Sono una fortuna / del passato, e chiudo in silenzio / i giorni catastrofici. Nessuno / sa che cosa sono diventato. / Spauracchio sepolto, gattone celeste / o grigio affossatore d'avventure».

Mia Lecomte

ROBERTO MUSSAPI, Poesie, I quaderni del battello ebbro 1993, pp. 124, L. 15.000

Mussapi riesce, raccogliendo i passaggi più significativi di una produzione ormai estesa (dall'esordio nel 1979 con *I dodici mesi* fino a *Voci dal buio* del 1992 e agli ultimi inediti datati 1993), ad offrire al lettore la possibilità di un incontro «complesso» da lasciar accadere lungo un percorso nel quale la capacità evocativa della parola assume un potere sempre più coinvolgente e «stregante». Siamo di fronte alla (meglio sarebbe dire «siamo immersi nella») grazia di una concessione del reale che nulla presuppone se non la totale dedizione della voce (dove le nozioni di epicità e romanticismo coincidono). Un'incondizionata esposizione, disposizione a farsi essa stessa realtà ulteriore e omoge-

nea. Di qui «l'orgoglio della poesia» (per usare un'espressione di Franco Brevini) che è profonda, naturale risposta, «assuefazione» ad una funzione - quella di vigilare su cose e persone, di salvarle «al ricordo che è vita» - che si risolve in destino. In tal senso, di particolare e struggente bellezza gli inediti raccolti nell'ultima sezione del volume dove i versi sono pura tensione, movimento, richiamo: dono fuggente e definitivo. «Quello che vedi oltre la sdraio è il mare, / dove si perdono i suoni e confondono le vite. / Non conosco la tua, la mia non mi appartiene, / a volte la terra ci è più estranea del mare, / dove fu il buio, la vita inconosciuta, / il movimento stregante dell'attinia, / ma anche le bolle, il tuffo del delfino, / i banchi di cefali iridescenti e in fuga, / luminescenza divina che inebria i fondali. / Per te, solo per te cercai la riva».

Luca Giachi

MARCO CIPOLLINI, Carmi profani, Fucecchio, Erba d'Arno Libri 1993, L. 20.000

L'Autore conferma ed anzi accentua la sua natura di poeta eccessivo ed esclusivo, tanto sicuro della propria ispirazione da pretendere che il lettore accetti quelle componenti formali, di lessico e di metro, che lo segnano come un poeta «fuori tempo». E poiché la sua «antichità» non si presenta - come recupero, variazione, allusione - nelle archi-forme tornate in auge in certa produzione attuale (sonetto, ballata e canzone, o pseudotali, terza rima, sestine e simili), bensì procede direttamente dall'esperienza tardosimbolista, ripigliando le fila per il suo percorso da dove gli sembra che siano state interrotte, può capitare che non pochi lettori rifiutino *a priori* di rispondere a tale pretesa latente, esplicitata proprio in quest'ultimo libro (p. 96 «non parlo come i tempi, mi si accetti»). Il rischio che il dialogo col lettore non inizi nemmeno è dunque per C. più forte che per molti altri poeti, anche «sperimentali», «misterici» o «psicanalitici». C., è chiaro, lo sa: e dunque, a meno che egli con la «sua maniera» non cerchi a bella posta una selezione del pubblico (cosa che non escluderei), se ne può concludere che il suo lavoro poetico, fondato su una fiducia inossi-

dabile nella parola, nel ritmo e nella affabulazione, è a lui tanto necessario, esistenzialmente necessario, quanto pensato polemicamente, e che egli trova i suoi obiettivi - sempre indiretti, intendiamoci - in quasi tutte le tendenze della poesia italiana contemporanea.

Poeta eccessivo, dicevo, e difatti C. stesso, a quanto dice Sergio Spadaro nella bella postfazione a *Carmi profani*, afferma di preferire l'errore per eccesso piuttosto che per difetto, di regolarsi solo per la forma (di qui, dunque, il metro come "misura", propriamente), laddove per il contenuto è senza «ritegno». Affermazione che non va certo intesa come programma superficiale di occasionalità, bensì come riconoscimento di una forza naturale propria, che urge e va lasciata andare, sa organizzarsi in architetture complesse (si ricordino le Odi della precedente raccolta *Emblemi*), avvolge e travolge temi "grandi", della tradizione letteraria e dell'esistenza individuale, con un'energia che sembra quasi farsi beffa di tante cachettiche sticografie, di tanti ipersofisticati culti del mistero verbale. Nonostante l'estrema letterarietà, insomma, c'è nella poetica di C. qualcosa di popolare, di baldanzoso e straripante, che anche là dove si incontra l'ego in primo piano riesce, perlòpiù, ad evitare il compiacimento, a farlo rientrare in una voce quasi corale dell'anima che si racconta. È in questo *humus* che affondava le sue radici la rievocazione di *Via Crucis* della *Passione*, ed è in esso che trova la ragion d'essere l'epica, o meglio, la voglia di epica che pervade anche questa raccolta, "profana" non perché vi manchi il senso del Sacro, che è anzi uno dei temi pervasivi, ma perché esso vi appare nelle forme del ricordo personale, mentre le più importanti epifanie hanno una forma demonica pagana (magari sovrapposta a figure giudaico-cristiane). Si inizia per l'appunto col rimpianto dell'epica mancata, che solo il ricordo "Degli ultimi grandi eventi" (la II Guerra Mondiale) sembra poter mantenere (più oltre, per la lunga sezione propriamente omerica, sceglierà un esergo goethiano: «Ma essere omeride, e sia pure l'ultimo, è bello» p. 83): è il primo poemetto, in endecasillabi sciolti, che non può non farci pensare alle allucinazioni epiche della *Notte di San Lorenzo* dei Taviani. Ma la strada per l'epica in-

teriore è l'unica percorribile, e ci si arriva tramite un Idillio (novenari, decasillabi, ottonari sciolti, miscela quasipascaliana, confermata dal lessico) che rievoca, istante benedetto in cui si ferma il tempo, una infantile bevuta di latte fumante. Ecco così "La vita anteriore" (alessandrini senza cesura mediana), divisa in cinque parti, nella quale si ricrea una esperienza adolescenziale, il primo turbamento erotico per una amichetta. Florido e ammaliante il risultato espressivo (forse il migliore del libro): ci si muove da un giardino meraviglioso, onirico (da notare il *refrain* che allude al genere bucolico), per passare a rubare le mele dal prete, si ricordano le



letture pruriginose tentate insieme, ed una catabasi vissuta nell'esplorazione della soffitta («Ebbri e ignari andavamo nella enorme penombra / fra cupi muti cumuli, bauli pachidermi»), finché nel Santuario, dove risiede «il padrone immortale della casa», si ha la rivelazione, il contatto col «Niloesistere» di quella femminilità. In posizione centrale seguono poi i due carmi più rilevanti per la poetica dell'autore, "Stigmatè" e "Soggiorno all'isola delle capre". Il primo, in quartine di alessandrini a rima alterna, è, a mia conoscenza, la più straordinaria ripresa novecentesca del rapimento di Europa. Coglie nel segno Spadaro ricordando Flaubert («Europe c'est moi») come chiave di lettura, e cioè l'esperienza del rapimento subita dal poeta in quanto tale, e il conseguente suo potere sul tempo. Il secondo (varie sezioni in versi canonici e liberi) «ripercorre, at-

traverso una giornata estiva, lo stesso arco del libro: la lunga giornata esistenziale, in cui il mare luminoso è [...] bagliore ora di vita ora di morte» (Spadaro): durante una siesta al porticciolo il blocco del tempo crea un varco verso l'eternità (si coglie, mi sembra, uno spunto da *Le Cimitière* Marindi Valéry) mentre l'accordo miracoloso fra le cose-azioni e i loro pensieri (le cose sono la loro forma: «gli esametri azzurri / del martirio del mare») si manifesta nel raddoppio delle parole («Accadde-accade» p. 58, «Sta la rupe nel cielo / Sta la rupe nel cielo» p. 61). Tale figura, di suono e di pensiero, si ritroverà in modo sintomatico, a saldare un legame di fondo, nell'ultimo carme, "La grande metamorfosi", dove lo scioglimento dal tempo, tema principe del libro, è sperimentato dall'interno della morte di una vecchietta d'ospizio, Maria, la quale diviene (*nomen-omen*) una dea primigenia che vaga su prati-cieli di non-spazio e non-tempo, mentre al di fuori avanza il Nulla come un vento, e infine non resta che «un rumore// di vuoto». Un fatto privato è innalzato come baluardo dinanzi alla morte in "Pardes Rimmonim" (alessandrini), cioè "Giardino di melograni" (il frutto dell'oltretomba!), dal *Cantico dei Cantici* (4, 13): si invita il cuore al ricordo di Lei, il cui "besame mucho" canticchiato durante l'amore rinvia al *nessokhol rashé-besamim* ("l'insieme dei migliori profumi", piuttosto che "le teste, il culmine di tutti i profumi", secondo la versione di Ceronetti) del *Cantico* (4, 14). Diversa la lotta col tempo di Ulisse nel VII lungo carme in esametri barbari (non regolari, in verità, ma belli per ritmo e naturalezza): l'eroe è invecchiato, dopo il ritorno; solo oblio e rimpianto nella quotidianità; ma egli si sa eterno nel canto, dove la sua identità carnale di uomo non conta niente, sicché può alla fine fuggire, perdersi nel mare remando, solo solo, con le sue «stigmatè». Chiudono la raccolta due carmi che guardano a viso aperto la morte, il primo dei quali, in endecasillabi sciolti, è legato al funerale di un amico (costruito a tappe che ricordano *La Passione*). Nell'ultima metamorfosi, di cui già si è detto, l'ordinato procedere degli endecasillabi si rompe in versi sempre più brevi, in chiara mimesi del disperdersi. I temi, dunque, ruotano intorno alla

percezione-fissazione della vita e della storia nelle forme dell'epos e del mito (o entrambe), con una tensione continua verso un "oltre", dove conducono e da dove vengono la Bellezza e la Morte. Il poeta, però, si ferma su questo limite (come la «farfalla gialla / leggera sugli abissi»: dietro c'è Montale [*Farfalla di Dinard*], o Gatto [*Poesie d'amore*, p. 153]?), fissa le epifanie e "sente" la morte; ma essa non diviene un varco verso l'*Urphänomene* (Kerényi); è piuttosto un dolente perdersi, che se da un lato ammalia, dall'altro respinge il poeta, perché egli deve e vuole ricordare, cantare, garantire vita e non oblio. Sottolineare la sapienza tecnica di C. diverrebbe a questo punto quasi superfluo, se non fosse che essa è costitutiva della sua poetica; prova dell'ascesi formale che elegge il poeta vero, sembra dirci C., quello "rapito dal toro". Essa è il motore che dà l'energia per affrontare questi temi, che possono con facilità trasformarsi in trappole retoriche. C., coraggioso, quasi sempre ci balza sopra con *non chalance* suprema; e anche quando ci cade dentro ne sa uscire in fretta, facendosi perdonare quello che di pletorico gli è scappato. Quanto però l'abilità ritmica e costruttiva riescono a garantire l'effetto generale, tanto risultano nocive nei particolari alcune "perle" lessicali; se hanno una loro funzione quelle che confermano i legami con i grandi francesi (ma "abolire" è usato troppe volte!) o con altri filoni (ad es. ermetico: «usignoli equinoziali» p. 61), mi sembrano davvero eccessive le riprese-variazioni dannunziane («giòlito», «s'immaga», «ragioso», «ragiano», «ninfolo»), i toscanismi marchiani, certi neologismi, forse necessari, ma non proprio riusciti («s'infanora», «s'iarcangela», e altri). Il lettore abituato ad una lirica diafana, a poeti esili - quando non proprio stitici - potrebbe dunque anche non perdonare queste luttolose cadute di C. Io credo che invece sia il caso di farlo, eccome, e non in nome dei molti versi indimenticabili (volendo cioè a tutti i costi trovare in C. il poeta "distillatore"), bensì della sua energia in ebollizione, della sua parola generosa e sfrontata, che se la sente ancora di innalzare un inno alla Bellezza nelle vesti di una Circe-Alcina: «Solo chi è morto sa in quale perdita / età lei a mansuete orche e delfine/ morse, molli maioliche, mam-

melle, /poi che mostri gelosi la vegliaron / nei silenzi abissali, ove naufragi / tintinnaron tesori sui suoi sogni, / cullata da profonde alghe e correnti... / Costei chi è? che fa, passando, l'aria / zefiro d'inesplicabili rose / e piaga l'intelletto d'alta luce?»

Fabrizio Gonnelli

Poesia contemporanea / terzo quaderno italiano, Milano, Guerini e Associati 1992, L. 32.000

Particolarmente ricca in questa sua terza uscita l'antologia: ben 7 (tutti già "navigati" nel gran mare del panorama poetico attuale), contro i 4 e i 5 delle due precedenti raccolte, i poeti presentati; e accuratissime le prefazioni che li accompagnano: Franco Brevini a Massimo Bocchiola (Pavia 1957); Maurizio Cucchi a Giuseppe Goffredo (Alberobello 1956); Franco Buffoni a Guido Mazzoni (Firenze 1967) e a Maria Luisa Vezzali (Bologna 1964); Eraldo Affinati ad Aurelio Picca (Velletri 1957); Stefano Dal Bianco a Gian Mario Villata (Visinale 1959); Dario Bellezza a Michelangelo Zizzi (Martina Franca 1959). L'impressione generale è di una poesia di notevole livello, matura e robusta anche (forse soprattutto) nelle prove dei più giovani. A matrice comune l'intento di accantonare il tema più sfruttato negli ultimi anni, vale a dire l'analisi introspettiva dell'io, da cui sono scaturiti quei versi brevi, franti, che nelle prove deteriori sono indizio della totale indifferenza alla prosodia (specialmente nelle ultime generazioni), per lasciare invece spazio all'oggettivo, alla realtà circostante in cui l'io può trovare però ancora posto, cosa magari privilegiata fra le altre cose. È in questa linea che si iscrive la poesia di Bocchiola («assunzione immediata del quotidiano», «conservatività», «ideale *mediocritas*»: queste le "etichette" di Brevini) così come quella di Goffredo, in special modo nella prima delle raccolte qui presentate (*Adriatiche*: viaggio in verticale lungo la penisola in cui si fissano particolari del paesaggio con la precisione del fotografo). O ancora nei generosi versi di Michelangelo Zizzi (si veda *La casa cantoniera*: nel "luogo dove tutto avviene" l'elenco paratattico dei suoi attributi, che ripete i moduli del

plazer, potrebbe protrarsi all'infinito) che ricostruiscono scenari luminosi, ricchi di dettagli.

La tendenza all'apertura al mondo - siano pure tutti mondi dell'immaginazione - si esplica nel recupero del verso lungo (quasi sempre nelle misure regolari) e dei componimenti di ampio respiro: così, con poche eccezioni, tutti i testi qui presentati.

Ancora a minimo denominatore fra poeti pur del tutto eterogenei sta la forte coscienza di sé che la loro poesia manifesta: nessuna ingenuità o casualità, ma precise coordinate e chiari intenti, come riportano i prefatori questulanti. Valga come esempio *princeps* il caso del giovanissimo Guido Mazzoni, già debuttato pubblicamente in sedi prestigiose anche come critico di poesia contemporanea.

Il pericolo di siffatta preparazione naturalmente è di corrompere la maggior parte di questa produzione, riducendola solo a grandi esercizi stilistici, puramente intellettuali. A riscatto vale la pena citare almeno uno di quei componimenti di Mazzoni che riescono tuttavia a salvarsi dalla latente possibilità: da *La costruzione di una pianura* (parte seconda) l'elemento III, da cui il v. 7 dà il titolo alla raccolta qui presentata: «Come se non ci fossero tutti / questi pezzi intorno a me, e non sentissi, nell'urto / del corpo, rinascere l'orrore». E osservare per questo / il solito paesaggio contrarsi, pensarne uno nuovo, / tenendo i frammenti al posto loro, togliendo il rombo / che segue un impatto, la rottura del sellino / e la scomparsa del respiro dopo la caduta. «Penso / ali'odore d'asfalto, ali'azzurro fra tutti i colori, / essendo luglio, avendo / io la schiena in terra e gli occhi verso l'alto, perché / ora mi vedo. Metteranno / delle sonde dentro di me, un catetere quando mi sveglio».

Isabella Becherucci

7 poeti del Premio Montale, Milano, Scheiwiller 1993, pp.129, L. 20.000.

Per comporre questa ottava raccolta di testi inediti, l'illustre giuria, costituita da Maria Luisa Spaziani, Bassani, Bertolucci, Forti, Luzi, Macchia, Pampaloni, Petrassi e Scheiwiller, giunta all'undicesima edizione (1992) del Premio Montale, ha scelto sette poeti che «con

il loro tipo di sensibilità e di cultura sembrano fratelli o quasi, formano una ben riconoscibile *koiné* d'epoca», come avverte nella *Prefazione* all'antologia, suo consueto appuntamento annuale con i vincitori, la Spaziani. Difatti colpisce, quasi si trattasse di una campionatura sociologica, la compatta e monocolore unitarietà stilistica delle poesie antologizzate. Componimenti in forma breve, perlopiù monostrofici o con scansione strofica rispettosa degli schemi fissi tradizionali, prevalenza delle rime alternate e maggioranza schiacciante dell'endecasillabo (per creare tonalità sussurrate e ritmi *soft*), livello linguistico-lessicale costantemente alto, ricercato, raffinato, ben comprensibile, "pulito", mai aperto all'inflexione dialettale (nonostante la diversa provenienza regionale degli autori) o all'intrusione del parlato (nonostante la loro diversa provenienza culturale e professionale), però abbellito con qualche paludato vocabolo latino: insomma, l'*aurea mediocritas* del sempre trionfante "io lirico" all'italiana, intimista e bene educato. Dai contenuti mai ingenui, attenti ad evitare ogni sbavatura o ripiegamento sentimentali, questi poeti encomiabili (Maria Gabriella Adamo, Giorgio Favaro, Aldo Ferraris, Miro Gabriele, Marco Pedone, Claudio Recalcati, Alfredo Rienzi) sono decisamente esperti nel loro mestiere. Non esibiscono difetti d'espressione o deviazioni sintattiche, ma nemmeno evocano discendenze: in questi versi di pura ispirazione (un po' frigida) non riconosciamo debiti, rimandi o qualsivoglia passione o tensione che esorbiti dalla pagina/patina levigata dell'*apîèce bien faite*. Come nella felice clausola di uno di questi testi, *Il pane della preda* di Marco Pedone, «intorno ad una tavola imbandita / siedono ancora poeti senza mani».

Rosaria Lo Russo

NICOLA AMABILE, *Voliera*, pref. di Alessandro Fo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1993, pp. 56, L. 9.000

Prezioso canzoniere di trenta liriche, organizzato elotianamente in "Four Quartets", dai titoli di "Essenze", "In cielo, in terra", "Nuovo stradario", "Sequenze e partenza", e preceduti dalla composizione *Come da un patio*, vero

introibo al libro, sul modello strutturale montaliano (responsabile anche della distinzione tipografica del corsivo). Il v. 10 di questo primo pezzo proemiale, «nella voliera della mente», esplicita programmaticamente il significato del titolo della raccolta e si riallaccia, innovandolo felicemente, al concetto medievale di *arx mentis*, che già Cavalcanti aveva tradotto poeticamente con l'espressione «nel cassar de la mente». Certo è che in questa *Voliera* gli uccelli sono ben pennuti di una «lingua di gala» (Fo), di registro montaliano medio-alto, non aliena talvolta alla sprezzatura di qualche bella rima ed i prosodie normate. Una *collection* che è anche un *iter*: dai temi esistenziali delle prime due sezioni, al *dossier* urbano della terza, alla poesia marittima dell'ultima (che contiene perfino una *Lettera a Nessuno* / Ulisse), e che ha per *explicit* la parola «vita». "Nuovo stradario" è la parte più consistente (dieci componimenti) della raccolta, e ne costituisce il perno; Napoli, città reale - Città emblema, è qui rappresentata in termini acustici perentori (la citazione in epigrafe da Pasternak sul rumore-musica della città è dunque *pour cause*): la città è «brulichio», «scrosciare», «tonfi», «canzoni», «frullo», «orchestre», «ritmo», «campana», «voci», «cicalaggio», «nenia», «cannone a salve», «grida», «basso-continuo» e «rumori di [...] sogno». I titoli stessi delle poesie di questa sezione ricostruiscono una geografia partenopea reale: via Aniello Falcone, piazza della Borsa, Castel dell'Ovo, Castel Sant'Elmo etc. Una di queste, *Dalla stazioncina di Leopardi*, rivela alla nostra sollecitazione un poco di arte allusiva, per cui, al v. 3 «sul viola-cenere del monte» si richiama ovviamente al Leopardi di «sul'arida schiena / del [...] monte» e delle «ceneri infeconde», e poi, ai vv. 8-10 «ginestre / [...] / ondose di solarità» a Leopardi e Montale insieme, e ancora, ai vv. 13-4 «s'attorciglia in traccia / di serpe», al leopardiano «si contorce [...] / la serpe» così come è poi certamente appesa a *La Ginestra* la raffigurazione della lava e la contemplazione del mare del golfo. Limpida e mestamente solenne la chiusa: «L'autostrada dalle gommate grida / è un basso-continuo / attorno a quel pino in alta morte, / ancorato alla veglia di porpora / del mare».

Massimiliano Chiamenti

ANTONIETTA DELL'ARTE, *Per mancato recapito*, pref. di Mario Luzi, Castel Maggiore (BO), Book 1993, pp. 100

Prima che ad un recapito mancato, «mancato riscontro... mancata armonia ed equilibrio nei rapporti con l'esterno» come è l'autrice stessa a glossare, assistiamo ad un'ellissi protratta, un vuoto, che rende il messaggio non recapitabile, se non per essere integrato dal filo della memoria, dai ricordi presupposti nella comunicazione, che vive di un tessuto denso di vissuto e partecipato. Ellissi che, partendo dall'omissione delle forme minime di articolazione del discorso, investe la struttura sintattica della frase: la cadenza musicale del parlato resta affidata alla natura tripartita delle unità frastiche nel loro disporsi binariamente nei versi, «rifammi splendori / negli oceani che ti lascio / nei gorgghi», eliminando così ogni ricorso a similitudine o metafora, per un immediato «la gatta del cuore / la gioia». E i rari *enjambements* non fanno che rivelare il ritmo ottenuto soltanto dall'intersezione regolata di sintassi e metrica, in assenza di strutture sintattiche in grado di ordinare il pensiero: ecco che il verbo, divenuto rigido nell'essere gerundio o costante presente, assume oggettività di sostantivo, in attesa di venire ulteriormente privato di "scorie", a liberare la sola possibilità di comunicazione: «e s-ti-amo e aspet-ti-amo», «cestinando per anagrammi», che proprio nell'anagramma nasconde «amami». Ma l'ansia di comunicazione - altrimenti frustrata - fa sì che il «tu» resti un pronome, colmando di assenza e attesa, persa nella lontananza di spazio e tempo, l'ellitticità del dicibile.

Roberta Cella

ALDO FERRARIS, *Codici*, Verona, AnteremEdizioni 1993, pp. 30, L. 15.000

Tre sezioni di ugual numero di testi (undici) a loro volta uniformi nella lunghezza e nell'avverbio incipitario (*quando* per "Il tempo", *come* per "L'identità", *dove* per "Il luogo"), che ancora viene ripetuto a spezzare in due le lasse, ovvero a sigillare la coppia di terzine costitutive di ogni lassa. Una rigidità strutturale che fa presumere un tentati-

vo di interpretazione globale: viceversa è il guscio dell'esistenza che rimane, è la strutturazione della dispersione del reale ben ancorata alle coordinate di spazio, di tempo e di modo in fissa e monotona iterazione. Le allitterazioni sporadiche sono l'unica concessione di vita agli oggetti e ai gesti che appaiono straniti nei versi e che in questa loro estrema esistenza vogliono assumere e consumare il portato simbolico di tutta la loro storia, storia inevitabilmente qui conclusa. Il tono è oracolare, il vaticinio è di estinzione: «quando si rivela per caso, inciampando / il confine, e già si ha un altro nome / un diverso sguardo che consuma / quando / la vita è un animale dall'esile petto / in bocca il latte di ogni perdizione / inseguito dalla muta delle altrui certezze» ("Il tempo" IX).

N.T.

BENIAMINO FIORIGLIO, *Contrasto di Carnevale e Quaresima*, Frosinone, Dismisuratesti 1992, pp.83, L. 12.000

L'A. volge in prospettiva politica l'antica forma drammatica folklorica del 'contrasto', tradizionalmente incentrato sulla lotta fra due pupazzi figuranti il Carnevale, come simbolo di fertile opulenza, e Quaresima, come simbolo di penitenza e rigore: qui la lotta rituale diventa conflitto fra due classi sociali, l'egemonica (Carnevale rappresenta il "cattivo" proprietario terriero, risolto con toni grossolani e grotteschi) e la subalterna (Quaresima rappresenta l'affamato popolo contadino, la "vittima innocente" e perseguitata). Scritto su commissione per essere rappresentato al Teatro Rendano di Cosenza, questo testo in dialetto calabrese (ma presentato con traduzione italiana a fronte) ha un valore eminentemente strumentale ideologico. Documenta la fervida stagione teatrale del Gruppottanta, attivo, tramite un repertorio dialettale e folklorico e con dichiarati intenti d'intervento politico sul territorio, negli anni Settanta, caratterizzati da una sovrabbondante fioritura, in tutta Italia, di laboratori teatrali sperimentali dediti a recuperare e riproporre le tradizioni spettacolari popolari.

Rosaria Lo Russo

ANDREA GIBELLINI (poesie), ENRICO LOMBARDI (disegni), *Le ossa di Bering*, Forlì, Nuova Compagnia Editrice 1993, pp. 44, L. 10.000

Fotogrammi di alberi, strade, foglie, inquadrature in dissolvenza. Nessun banale compiacimento paesaggistico "da cartolina". L'obiettivo (ambizioso ma talvolta raggiunto) è parlare attraverso le cose. «Nel religioso sgomento l'ascolto»: lo sguardo si posa sulla vita minima degli elementi; anche le emozioni umane sono descritte come fenomeni fisici, reazioni chimiche: «rigida scintilla / il sorriso», «lo stesso riflesso, a me non dissimile / l'ordine nello scompiglio dell'onda alla riva / dove il dolore si libera nello svanire vivo dell'acqua». Poesie come *Trasparenza invernale* o *Ai margini del paese visibile* sono intese di implicite similitudini con le piante e il mondo minerale. Non è l'immedesimarsi romantico con la Natura: l'Illuminazione, se c'è stata, viene subito messa in dubbio, ridimensionata; il tono si fa quotidiano, il ritmo si diluisce in versi molto lunghi («ma è un giorno, una mattina chiara mite, come altre»). L'introduzione di Mussapi spicca per precisione e pertinenza nel livello medio delle prefazioni a libri di poesia, spesso distratte o generiche. In una frase c'è forse la più sintetica "recensione" al libro: «rivelata, non esplosa la visione, il grumo di stupore e la domanda, e l'ammirazione e la paura insieme».

Silvia Guidi

ANNA INGRAO BOCCIA, *Ospite messaggera*, Siena, Il Leccio 1993, pp. 113, L. 10.000

Il libro che raccoglie una silloge di testi poetici di questa autrice settantatreenne romana, è spartito in tre distinte sezioni, ciascuna titolata "La distanza", "Il desiderio", "Il margine". La rimembranza costituisce appunto il *leitmotiv* dell'antologia proposta, la patina che contraddistingue il tono generale del volume, composto di liriche senza titolo, dallo stile forbitissimo, frammentarie, minute e dense di sinestesie ed accostamenti di immagini eterogenee che lambiscono la struttura e la sensibilità dello haiku. Secondo la Ingrao il ricordo è quell'accumulo incongruo di detri-

ti che forma, dà senso alla vita; esso si pone come distanza misuratrice fra la storia e il transeunte («Il tempo / diventa nostro / se principia il desiderio»), distanza che si fa di conseguenza nostalgia, desiderio (ovvero mancanza di ciò che ormai è trascorso), per divenire infine margine terribile, iato discolorante tra *praeterita* e presente «a visitare la dolenza / quando con l'olio delle lampade / si consumano papavero e memoria».

Piergiacomo Petrioli

GIOVANNA MARKUS, *Fontanamaire*, Chieti, Solfanelli 1992, pp. 113, L. 15.000

Una tensione religiosa autentica anima molte delle poesie di Giovanna Markus. Il linguaggio riecheggia a volte l'andamento semplice e solenne dei salmi; sono frequenti immagini bibliche come la nascita di Adamo («come pena m'avverto / ... / attendo il fuoco del risveglio»), il viaggio nel deserto, l'Esodo, il pane come simbolo del quotidiano, il Male nelle sue continue metamorfosi. La vicenda umana di personaggi storici come Celestino V e Lorenzo il Magnifico è l'occasione di una meditazione sulla morte e sul potere «che stringe spazio alle coscienze». Più esile il tema della nostalgia del paese d'origine (che dà titolo alla raccolta). A volte anche l'anelito religioso s'irrigidisce in formule convenzionali e devozionali (specialmente nella lirica dal titolo più esplicito, *Preghiera*) e la scansione metrica si fa più debole; i versi (senari e novenari) sono usati spesso e con perizia si frantumano in versicoli di una sola parola, nel consueto "ermetismo epigonale" di tanta poesia contemporanea. Ipertrofica la sezione "Giudizi critici", che occupa ben sette pagine (trenta interventi fra scrittori e giornalisti).

Silvia Guidi

PIERO PÒLITO, *Pegni*, pref. di Domenico De Robertis, Firenze, Pananti 1993, pp. 86

Nella "Breve Notizia" che chiude il libro l'autore stesso ci dice come le due parti di cui si compone la raccolta "Pegni Toscani" e "Pegni leopardiani e danteschi", siano il luogo della risolu-

zione del debito contratto con la terra, la «lunga permanenza in Toscana», e con la tradizione, le «due voci massime della nostra letteratura poetica, entrambe dell'Italia centrale: Leopardi e Dante». Diciamo subito che i *Pegni* danteschi (*Sisifo*, *Odissea* etc.) sorta di *Cantos* con intarsi dalla *Commedia*, e sull'altro versante le pagine di diario come *Memento*, *A una collaboratrice* o le copiatore direttamente dal vero come il regesto delle storpiature di *Sulla lingua del popolo* («L'endovenosa è piuttosto un'«indovinosa»»), il parlato di *Ad una superstite della civiltà contadina* («gli s'è allagato ogni cosa»), ci sembrano le scommesse perdute da Pòlito.

Dato vissuto e dato letterario si incontrano più felicemente nei tanti paesaggi reali, dai titoli «taluno del genere di quelli d'un quadro» (secondo il rilievo del prefatore) come *Da Volterra alta e stretta*, *Tacole a San Gimignano*, *A Marina di Donoratico* o «poetici» come i tanti notturni insieme leopardiani e ungarettiani (Ungaretti "l'antico") fino alla bella imitazione del Petrarca delle sestine in *Messaggio*, con il ritornare, ricombinate in ognuna delle strofe successive, di tutte le tredici selezionatissime

parole di cui si compone la prima: «Malinconia del mondo, in qual mai stella/ od albero tu nasci, in quale sorte / stanno le cose portando un'immagine/ di te, a quale irraggiunto / amore per messaggio?». Scorre in questi versi una vena di crepuscolarismo toscano con il sapore di domeniche pomeriggio degli anni cinquanta, insieme impressionistico e con impennate espressive ottenute ora con un realismo alla Rosai ora con l'impiego di cadenze «ragionative» montaliane (anche sul piano soltanto formale come per «Il vento che stasera soffia attento» di *Corno inglese* in «Il cielo è di colore attento [...]» e in «[...] dove il vento si ostina/ in quel proponimento attento e incattivito»). Sono queste occasioni dove si incontrano tradizione e paesaggio a dare frutti in definitiva convincenti: «Quando è cieca di nuvole la luna / - di vaneggiati tesori accende / la ricerca ogni lucciola e il silenzio - / la canzone che ruota con la notte / dal disco di una casa è la iattura / che imperniammo, la punta che ci tiene / nel solco della strada in solitudine».

Fabio Zinelli

SEBASTIANO SAGLIMBENI, *Mielifica la rosa*, Verona, Edizioni del Pa-niere 1992, pp. 71, L. 8.000

Dialogo continuato con il poeta, maestro elettivo, Pasolini - e in realtà con la sua figura civile, ché linguisticamente è forse ad altri da guardare, al ben più innervante D'Annunzio, ma al meno vulgato - il poemetto riafferma «la vitalità o - meglio - la virilità per un uomo «fiorito di anni»» come dichiara la «Nota esplicativa dell'autore». Lo sfacelo morale e civico di una Roma estiva, che solo dal suo interprete per eccellenza potrebbe essere riscattato, è qui sfondo ad una doppia ricognizione d'identità: col ricordo di un paradiso perduto un uomo (il poeta) e una donna (la Merla) proprio nel riconoscersi come tali, e forti di una capacità fertile e rigenerante, si riappropriano di una coscienza capace di testimoniare del mondo, di giudicarlo e di impegnarsi a conquistargli rinnovata dignità. «Ma io ti riscatto, / ignota, per me, poi che non hanno / esteso potere / questi ricorsi di versi / cui tanti come quiescenza / dell'anima rincorrono / in questo secolo / che si spegne vile».

N.T.

RIVISTE

a cura di Lucia Valori

(Si segnalano solo le riviste inviate alla redazione)

ANTEREM, rivista di ricerca letteraria, anno XVIII, n. 46, giugno 1993, via Flangini 3, 37121 Verona, L.15.000

Soggetti e oggetti è l'argomento proposto per questo fascicolo della rivista. Gli oggetti nella letteratura hanno sempre avuto una importanza predominante, dall'elenco sobrio e prolisso dell'*Iliade*, ai neogotici inventari asiatici di Walpole in *Strawberry Hill*, tanto da divenire protagonisti della lirica, mercé spesso significati metaforici e valenze simboliche (vd. a tal proposito l'articolo di R. Ciprelli), essi stessi soggetti. Quindi, come giustamente annota G. Bonacini in uno degli interventi più illuminanti contenuti nel numero, «non credo che si possa parlare, in poesia, di soggetti e oggetti, così come si affacciano normalmente al

nostro pensiero, poiché la poesia non si occupa di qualcosa, ma è la *cosa stessa*: una realtà che si rende necessaria, formandosi all'interno del linguaggio che la dice». Fra i numerosi contributi devoluti al citato tema da segnalare i forbiti ottocenni a rima chiusa di M. Larocchi, *Segno* di G. Ballo che gioca con l'intrico semantico delle parole «segno» e «sogno», A. Sbueltz, la gentile ironia delle liriche di A.M. Zoppetti, A. Ferraris (*Nel bosco*), A. Lentini, M. Dal Fior e B. Danon.

Piergiacomo Petrioli

COLLAGE, supplemento trimestrale della «Gazzetta di Catanzaro», anno V, n. 1-2, giugno 1992

Supplemento di poesia ed arti figurati-

ve, con articoli e testi scelti dal direttore editoriale L. Giura.

CONCERTINO, bimestrale di varia cultura, anno II, nn. 5-6-7, aprile-settembre 1993, via Mosè Bianchi 59, 20129 Milano, L. 10.000

N. 5. Prescindendo dai raffinati contributi filosofici e giornalistici, segnaliamo per la poesia *Aforismi e frammenti* di E. Abbozzo, catena di strofette con ambizioni filosofiche e proclami futuristeggianti. Più quotidiane le liriche di A. Anelli. N. 6. Carla Mazzarella anticipa brani di *Attimi / firma dell'eterno*, in sintassi telegrafica con tensione al sublime. Discorsivo, all'opposto, J. Lauglin, di cui l'introduzione loda la co-