

POESIA ITALIANA

a cura di Fabio Zinelli

AA.VV., **Altri Salmi**, a cura di MARIA GERVASIO e LUCA EGIDI, Bologna, Gallo&Calzati Editore (Collana di Poesia *Forestiera* Bologna) 2004, pp. 142 + STEFANO MASSARI, **Salmo dell'Attesa**, VHS.

Il sistema della parola corredata dall'immagine, a complemento delle parole per dire forte ciò che è necessario, è strumento editoriale non nuovo. L'intreccio mediologico è felice nell'efficacia espressiva benché al contempo amara nel senso di cui dà conto. I due modi si coniugano egregiamente e convergono a uno stesso stupore indignato al cospetto delle repliche illimitate che l'uomo dà dello spettacolo di sé su questo *atomo opaco del male*. Il *Salmo dell'Attesa* girato in tre frazioni da Stefano Massari è un cortometraggio (20') che del male ordisce una collezione di prove a carico e lo filma smangiando il fotogramma come sciolto da fiamme infernali in cui l'attore-uomo si aggira in tempi e luoghi diversi ma simili perso nella sua perversione preintenzionale, dedito a sole azioni di distruzione (a)progettuale. Ed è questo senso di primitivismo umano a segnare la poesia diversamente salmodiante di questo libro legato al corto di Massari. Il quale libro è un documento. Contiene uno degli ultimi contributi della poetessa Giovanna Sicari morta l'ultimo giorno dello scorso anno: il suo salmo *Osanna della distanza* (anche in *Epoca Immobile*, Jaca Book, libro tanto atteso dalla Sicari e di pochissimo postumo) è un inno vibrante di pena e allegria: allude vertiginosamente alla morte, e ne ride o meglio la irride. Invoca il perdono per i reiterati peccati (sarebbe meglio dire: i reati) dell'umanità contro l'amore e per la nostra dote paradossale di produrre sciagure. Nell'*Osanna* trova voce limpida il grido rotto della creatura. In questa chiave trova udienza una sorta di *Spoon River* pescarese intonato da Anna Cascella (*Salmo della Lontananza*) in lotta pacificata per la riconquista della propria identità completa. E nello stesso tempo è gridata l'invocazione, una vera e propria preghiera di morte, pronunciata da Salvatore Jemma, o il *Sussurro* bolognese

di Raffaello Baldini con sberleffo finale che smonta ogni residua (di)speranza. Su tutto aleggia e tuona il salmo a consuntivo intonato da Roberto Roversi al *Dicembre 2003*, sdegno urlato da un ottuagenario ben vivo ai *Masters of War* che si ripiega stanco e imbattuto, tuttora in attesa che, anche tardi, però alla fine faccia giorno. E trovano un posto all'interno di questo coro sommesso e insistente di voci umane le sinestetiche prescrizioni dettate da Bruno Brunini *Dalla Parte Della Notte*, il *Salmo 151 (di Yusuf)* di Giuseppe Conte, e il recitativo di pasqua ebraica di Silvia Bre in cui il passaggio cruento dell'Angelo di Dio si traduce in canto laico e civile. È questa la notizia sull'esistente cui perviene questa croce di fiammelle vive che a turno salmodiano intonando il canto: tutto ciò che sfondava in uno spazio infinito predisposto per l'Uomo da Dio è aggiornato al sentimento sfinite del destino umano avvitato sui propri limiti sconfinati e definitivamente consegnato al dettato civile.

Daniela Matronola

ANTONELLA ANEDDA, **Il catalogo della gioia**, Roma, Donzelli 2003, pp. 115, € 11,00.

Il *Catalogo della gioia* è un libro la cui struttura è raccolta entro il perimetro dell'isola de La Maddalena, luogo in cui la

memoria del soggetto si riflette nei frammenti della concretezza dell'esistenza. Si tratta di un *catalogo*, un indice che combina e propone destini possibili che «chiunque, leggendo, può aggiungere o cancellare». Poesia *combinatoria* incardinata sull'istante della scrittura, in cui, nella mappatura che recupera quanto altrimenti l'essere lascia scorrere, coincidono passato e ricordo. La parola di Antonella Anedda è ungarettianamente scavata nell'abisso dell'attimo vivo, posta sul nudo candore della pagina, il cui corpo circonda, avvolge e, al tempo stesso, schiude al vibrante contatto con il meta-spazio della pareysoniana «spiritualità personale», della reattività dell'interno personologico all'esterno relazionale. Una scrittura la cui poetica risiede nel capire, per ricostruire il mosaico dell'esperienza vitale, nel catalogare attraverso un'architettura che è un labirinto geometrico di corrispondenze tra ciò che è di qua e ciò che è di là della scrittura. Lo *stream of perceptions* del soggetto è recensito fisicamente dalla penna, procedendo per efrasi, enumerando la «felicità terrena» associata al «soffio che fugge dalle labbra», alla «fiducia dei fiori che si flettono quando scende il sole» e del «fulmine» (*Ivi*, p. 55), nella condizione della maternità, come in *Figlia (a mia figlia)*. Poesia scritta sulla «carnicità dello spirito», secondo Matteo Corrias, il cui stile è condizionato fisiologicamente, che possiede un ritmo pressante e irriducibile, fondato sulla dimensione esperienziale, sulla fisicità della parola. Il *catalogo della gioia* è suddiviso in alfabetiche sottounità: *I, S, O, L, A, N, C, V, R, M, T, F, P, G* e ciascuna di queste unità contiene uno o più pezzi poetici. Come appare chiaro, «le prime cinque iniziali di lettera del catalogo formano la parola: *isola*»; meno immediato, ma reso parimenti chiaro dalla dichiarazione dell'autrice, il fatto che «da là soffiano tutte le altre lettere» (*ibidem*). Al principio di ciascuna sezione del catalogo è posta una prosa *programmatica* che introduce, usando le parole di Corrias, «alla *sonorità fonetica* del gruppo di poesie in essa contenute: *sonorità insieme* spirituale e fonetica, nella

Antonella Anedda

Il catalogo della gioia



quale si restituisce alla percezione quanto essa aveva consegnato alla parola. E questo era chiaro (anche e soprattutto perché *dichiarato*), nel programma della già citata sottounità *F* del catalogo: «*F*. È la lettera della felicità terrena del soffio che fugge dalle labbra...»: felicità di madre, si è detto, e insieme soffio fonatorio, *speech act* orolaringale, quindi semiotico». Come di fisicità si tratta nell'insistenza sul suono della *o*, fisicità della suggestione viscerale ed olfattiva creata dal dire, dal dire quanto è detto: e la poesia *schedata* entro la sezione è titolata, non a caso, *Odori*. Verificabile per ciascuna sottounità, questa circolarità di percezione riposa nella *carne* della voce, della mano che si abbassa sul piano, del sibilo del cuore nel sonno, delle viscere, del respiro, dell'amore, del pianto, del dolore. Si tratta di un libro di 'carne', di 'carni', dove l'isola, La Maddalena, diventa archetipicamente l'*hortus conclusus* entro il quale, nell'esegesi di Corrias, «chi cataloga osserva, trasceglie, trasfigura». Nel corpo dell'isola si inscrivono luci, oggetti, odori, situazioni atmosferiche, scene quotidiane; proprio questo presente di cose percepite attiva il ricordo, che associa e trasforma sguardi, sensazioni, tele, che «trasmutando tramanda» (*Ivi*, p. 51). Dall'isola *soffia* il resto catalogo, che all'isola ritorna. L'ultima sezione del libro s'intitola, infatti, *Maddalena*; tra i due estremi del recinto, l'isola verbale e formale (grafico-fonetica) del principio e l'isola reale, si situa il cuore del libro, la massa frammentaria dell'opera, caleidoscopicamente svincolata da ogni statica tropicologica (l'isola / *I S O L A*), e disciplinata dalla forza *contenitiva* dei due poli estremi *Il catalogo della gioia e Maddalena*. Il centro del libro è *Frammenti*, in cui, per Corrias, «'il male di vivere' schiude le soglie della persona per guadagnare, apocalitticamente, l'alterità *cosmica* (tra la tragedia di San Giuliano di Puglia e il crollo delle *Twin Towers*)». La zona di maggior peso è *decentrata* verso la fine, nella sezione *Senza vento*: non di una pura riflessione *sulla poesia* si tratta, ma di un coinvolgimento di questa nel circolo della scrittura, secondo una genesi autonoma, stavolta *anaerobica*: l'assenza di vento in questa regione dell'opera si rivela dunque essere una precisa scelta strategica che riannoda vissuto e scrittura (poetica) sulla pagina. La parola mostra solo come la si possa piegare, ma a costo di percepire sconforto e umiliazione. Cata-

logare la gioia con la poesia significa allora cogliere della gioia quanto la poesia è in grado di cogliere dell'essere *percepito*, riattivato tramite il ricordo e affidato al *vento* del verbo.

Tommaso Lisa

PIER LUIGI BACCHINI, *Cerchi d'acqua*, Milano, Garzanti 2003, pp. 118, € 9,50.

Conclusasi la stagione delle libere passeggiate di *Scritture vegetali*, condotte a erborare e ad appuntarsi in versi lunghi nuove scoperte e inusitati incontri, l'haiku – cerchio d'acqua che per gradi si dilata in moltitudini, ma rimane, comunque, forma chiusa – segna per Bacchini il momento del ritorno in un mondo delimitato, rientro ai giardini del verso breve (dai cui innesti talvolta germogliano con pudore classiche misure endecasillabiche), dove in perfetto rigoglio e tra olezzi sottili spuntano carnose creature dai nomi poco usati. Sophère dai lunghi corimbi, pallide magnolie, flessili glicini, giacinti giovinetti, tumide peonie, gli emerocalli, terreni fratelli degli infernali asfodeli, fresche e inodori, le sfere delle ortensie, i gigli, trombe dorate e lampade dei morti, la tifa, fallica spiga eretta, la tuia, traligante cipresso che spezza le pietre dei sepolcri, quasi a farne uscire ante giudizio i corpi dei risorti... Con l'alternarsi di fioriture e lente cadute di petali avvizziti, il verziere diviene quasi un micro-«sistema solare», dove ai tramonti e ai levamenti degli astri corrispondono le cicliche fasi vegetative delle piante. Sempre la vita appare sorgere come fenice da morte: così il «rugoso, inferno, olmo» rimette le sue gemme, «vecchione» pascoliano che si rinverzica in butti novelli, così da un «gran pianto» traggono linfa i tronchi virenti del «pianoro», mentre il sole, «oltremontano, o gassoso», pietosamente scalda e consola «questa d'erbe famiglia» e di «vivi». Due note chiare e argute, a dirci, dove siamo: in un giardino d'Oriente, tra le piccole aiuole di Cio-Cio-San, la cui rama-glia ischeletrita dai mille tintinni s'intreccia, però, fino a divenire inestricabile trama, con i lillà già dipinti alla maniera di «paravento» di un luogo dannunziano: l'*hortulus* e le stanze solitarie di Villalilla. L'estenuante cobbola dell'usignolo dell'*Innocente*, che sembra raggiungere compiutezza nel sorgere del rorido Lucifero, qui si riduce a un doppio timbro

musicale: «Timpano / un archetto / – poi la luna», non più che perfetto appunto di scena pucciniana. Resta da osservare lo specioso rapporto dell'essere percettivo per eccellenza, il poeta, e la realtà significata per sensi che lo circonda, motivo meta-poetico di alcuni capitoli. Nel minimo sistema dell'haiku anche la scelta del titolo è fondamentale momento diegetico. Bacchini ne sfrutta tutta la posizione di rilievo ad anticipare quanto narrato nel breve giro dei versi, così come a riferire la concatenazione analogica che ha ingenerato la lirica. *Persiane estive*, si intitola il capitolo di cui sono protagoniste le figlie dell'aria, questo poiché i battenti chiusi (impedimento che ottundendo la vista affina l'udito, divenendo così occasione di poesia) filtrano i suoni dell'estate, quel «seghettato» canto di cicale, a loro volta dette «membrane percussive», che rimanda all'immagine del sistema binario buio-luce creato dalle barre delle imposte. In tutto ciò, a proemio dell'opera, una dichiarazione sulla consapevolezza della propria natura di poeta, consistente nel sentirsi strumento, e non strumentista, tramite cui risuona la voce delle cose. Se un vento continuo scuote la valle e trae dalle fronzute rame arpeggi eolii, anche l'orecchio del poeta, «valva plurimillennaria», rimbomba e propaga la voce potente di questo spirito selvaggio, umile sistro umano, la cui poesia non è frutto d'alto cesello, ma indotta melodia del mondo. Torna al ricordo ancora una pagina dell'*Innocente*: passò stagione in cui il «rombo che pare che sia in fondo a certe conchiglie sinuose» fu riconosciuto quale «rumore delle proprie vene»; oggi, al contrario, l'unico sentiero percorribile per fare poesia è quello che conduce a farsi ritorto fossile marino, dove riecheggino i suoni degli evi, versi che magari, così spirati, il poeta neppure si prenda la briga di notare, riconosciuto l'atto del 'significar per verba' qual unico momento attivo, pure non più dovuto.

Francesca Latini

MARIA ANGELA BEDINI, *La lingua di Dio*, Torino, Einaudi 2003, pp. 145, € 12,00.

La poesia religiosa conosce da sempre il tormento della ricerca della parola, lo sforzo terribile di toccare l'indicibile, risolto per forza di metafore o per vertigini di astrazione. Lo stesso nucleo ispira-

tivo è al centro del bel libro di Maria Angela Bedini, ma con un lieve eppure decisivo spostamento di fuoco, dal dopo al prima, dall'oggetto al mezzo espressivo. *La lingua di Dio* che dà il titolo al poemetto è infatti il premio di una lotta sfiibrante, la meta di una *quête* lunga un centinaio di pagine e parecchie centinaia di versi, il precipitato di un magma analogico spesso di difficile e probabilmente inutile decrittazione (un esempio: «beviamo le porte per l'osso / dell'inverno scivolato sulla testa»), soverchiante, stordente, rivendicato spavalidamente nell'*Epilogo* contro tutti i 'grugniti' dei recensori («'Ossimori, insensatezze', grugni il recensore») con ormai matura consapevolezza di scrittore e al contempo con evangelica spietatezza (*Neque mittatis margaritas vestras ante porcos*). La lingua in cui parla Dio (ma parla, Dio?) è insieme la lingua in cui si parla, o si tenta di parlare, di Dio, superando pericoli, impasse, sacrosante diffidenze (poiché, come ammonisce il Salmista citato in epigrafe alla prima parte, l'empio «Ha d'incanti e tranelli la bocca piena, / celsa sotto la lingua distruzioni»; e «che al mio palato la lingua s'impicchi»), è lo scongiuro, ancora con le parole del Salmista, che apre la seconda parte). La conquista di questa lingua matura attraverso l'attesa, nell'attraversamento delle stagioni che saranno anche e soprattutto stagioni del cuore ma hanno una loro tangibilissima concretezza, scansa la trappola della memoria, la presa dolciastra del passato, si affaccenda incessantemente, Marta e Maria insieme, tra carta bianca e inchiostro (quanto inchiostro, fogli, matite, quaderni in queste pagine), si puntella provvisoriamente con una personale costellazione di riferimenti culturali (tra Lewis Carroll, Andersen, Dickinson) che diventano fantasmi, voci di un surreale convegno evocate con i loro nomi (Alice, ma anche la regina delle nevi e naturalmente Emily, che scandisce alcuni memorabili versi nella memorabile traduzione di Margherita Guidacci) nel metaletterario *Interludio*, che separa la prima e la seconda parte del poemetto, e nell'*Epilogo*; fino, sempre nell'*Epilogo*, all'approdo prevedibile («Gesù stracciò il nome, s'accovacciò sul palmo della lingua, / il nome lo infilzò dentro il costato»), fino alla litania, al balbettio erotico-mistico («Gesù infossato nelle membra, / tuttobello di dolore, / tuttodolente di bellezza»). L'unione con l'amato si compie

dunque nel finale annullamento di ogni barriera tra l'io e la parola scritta, disperatamente invocato fin dal principio («mia materia chiamata da un volere / dirigi un desiderio schianta lo specchio / in cui il dentro si depone / uccidi dunque i tuoi fuori»), come anche, forse, nella rinuncia alla intenzionale poeticità della scrittura poetica; dopo che per tante, troppe pagine «in sere capitali allo sgomento / in quelle sere danneggiate / dalla chincaglieria di sguardi / il libro subissava di schiamazzi / la carta impallidiva come un uomo / senza sguardi ma lui restava lui / e io rimango io».

Elena Parrini

MARIO BENEDETTI, *Umana gloria*, Milano, Mondadori (Lo specchio), 2004, pp. 124, € 9,40.

«O anima! Non sono poesia le lettere che pianto come chiodi, ma il bianco che rimane sulla carta». Queste parole di Paul Claudel possono essere utilizzate come chiave per entrare nei testi raccolti in *Umana Gloria*. Non si tratta di un'indicazione di forma, quanto di un invito ad accostare con grazia e leggerezza gli innumerevoli silenzi che fanno da contrappunto alle parole, ospitandole e completandole, del libro con cui Mario Benedetti ha finalmente presentato il proprio lavoro al grande pubblico della poesia stando un'attenzione destinata a durare. È sempre possibile cercare echi e reminiscenze per inscrivere un autore in griglie determinate e si potranno anche qui rinvenire le tracce di una tradizione che aderisce all'asse Petrarca-Leopardi-Sereni, ma in questo poeta schivo la trama intertestuale si dà più che altro nella modalità del riferimento indiretto, della discreta rielaborazione, sintomo di un'assimilazione profonda più che della necessità di esporre le proprie coordinate culturali. È invece nei silenzi che giace la moltitudine di significati sorgivi che va colta, a metafora della teoria del tempo che viene formandosi nella lettura. Perché il tempo è il tema centrale del libro, e ne è la materia. Dal dolcissimo epicedio di apertura e lungo tutto l'arco delle otto sezioni di cui è composta la raccolta, si articola una ricerca di pienezza intesa come impossibile ricongiungimento tra presente e passato; dicotomia, questa, foriera di altre apparenti contrapposizioni (e in particolare quella geografica tra città e cam-

pagna) che hanno il loro equivalente emotivo nella tensione tra una genuina vocazione al desiderio di farsi cantore di ore gaie («Io vorrei tanti colori, sognare una festa, / scrivere di noi solo favole», *Le vecchie donne...*) e i frantumi di un presente che sembra non accettare interferenze al di fuori di quelle insorgenze memoriali che costituiscono il tessuto connettivo del libro. Ma Benedetti sa che la perdita si articola sempre su un doppio binario, dove all'impossibilità del ritorno a un passato scomparso si affianca quell'altra lacerazione data dalla nostalgia del non provato (*Unico sogno*); il senso delle cose va quindi cercato nelle storie che esse raccontano, e ciò sembra essere il cuore pulsante che richiede e al contempo provoca l'esplosione di epifanie di *Umana gloria*. È così che gli oggetti, i fenomeni, la natura stessa, sono sempre colti nelle ripercussioni che hanno sull'uomo: «Il colore delle barche / cerca di costruire le sue ragioni anche per me che soltanto le guardo» (*Brest*). Ed ecco ricomparire la necessità dell'*altro*, il senso che si mostra solo nel completamento con ciò che è dato in *absentia*, e da qui la necessità di saper legger i silenzi. Ma il percorso possibile sin qui accennato non dà ragione della realtà formale della scrittura, la cui componente più caratteristica è quella del pieno raggiungimento di una voce carismatica e riconoscibile, adulta e dimessa, in grado di suonare marce solenni senza alterigia o cadenza marziale: riducendo al minimo il ventaglio terminologico, dilatando il verso fino alla flessibilità della prosa, Benedetti punta sull'incisività del movimento sintattico. Si tratta di una scelta non di comodo, dove la rinuncia alla ricchezza lessicale della lingua poetica – e con essa alle vie di fuga conseguenti a una concezione anche impercettibilmente ornamentale della poesia – comporta un rigore compositivo di più difficile mantenimento. Da qui la disomogeneità dei testi, che a tratti pagano un appannamento delle proprie intime ragioni dando l'impressione di un'urgenza eccessivamente diluita. Ciò accade in specie quando l'insistente sovrapposizione tra passato e presente determina una sorta di anchilosi dell'apparato percettivo che può persino impedire di cogliere il reale, continuamente costretto a cedere il passo all'immagine altra, come in un gioco di statue di vetro in cui della figura in primo piano non si cogliessero i lineamenti e si perce-

pisce solamente la forma di ciò che le sta dietro: è la memoria invasiva, il *letargo di talpe* che fa sì che «si può stare male per un profumo ancora tutto da spiegare» (*Giorno di festa*). Meglio allora le rare testimonianze di presenza, gli indizi scoperti di una pace possibile, concentrati nella quinta sezione dal significativo titolo *Qualcuno guarderà il bene*: «si vedono colline, un'allegria da ogni parte. / Si sta come a volte si è pensato di potere stare» (*Quadri*). L'occorrenza rivelatrice del sintagma che funge da titolo la si ha nell'ultima poesia della sezione *Sassi, posti di erbe, resti*, dove a *Umana gloria* si accompagna un *povera* che è misura della profonda compassione che pervade ogni parola di questo poeta divenendone, da caratteristica esistenziale, la principale cifra stilistica; ancora una volta l'equilibrio si sposta su ciò che manca, sulle parole non (ancora) dette. «Povera umana gloria / quali parole abbiamo ancora per noi?»

Lorenzo Flabbi

ELISA BIAGINI, *L'ospite*, Torino, Einaudi 2004, pp. 136, € 12,00.

«Voglio far parte d'altro non di me, / dimenticare gli angoli, le forme / staccarmi le mani / un colpo secco. / Un percorso nuovo, sa di foglie marce / mi vuole divorare, digerire: / sondo col piede e affondo, / abbandono anche i denti, cascano intorno come semi / e i capelli pesanti e lanosi. Non sono segni per trovarmi: se li mangia la terra. / Persa nel verde, diventata un tronco». Questo testo, che ha per tema il desiderio del soggetto di partecipare ad altro, altro vegetale, ricusa la percezione geometrica dello spazio e l'acuzie dei ricordi («dimenticare gli angoli»); ricusa la potenzialità d'azione delle mani che il soggetto vuole staccarsi di netto; i cammini sono insidiosi ed hanno qualità *biologica*, con quelle «foglie marce» in procinto di divorare e digerire. Il rapporto tra soggetto e terreno è esplorativo: il piede affonda nella terra come nell'acqua. L'io fisico si sgretola in una dismissione di sé: i denti cascano come semi, e come semi cascano i capelli. Questi frammenti di corpo non sono tracce per ritrovare il cammino: li inghiotte la terra senza che nulla sia dato ipotizzare sulla loro fertilità; una cosa è certa: questi semi non aiuteranno i piccoli eroi delle fiabe, gli scaltri Pollicino o Hansel e Gretel, ché qui per eroi di fiabe non c'è spazio. Del

fiabesco mancano non solo i personaggi e le possibili soluzioni, anche i toni: tutto è irrevocabile, l'esser «persa nel verde», diventar tronco che ha tutto della disumanizzazione e nulla della sensualità dell'esser fatta «virente» di un'antica Ermione. La compenetrazione vegetale-animale dell'io non è confortante né evocativa, forse perché pare una singolare quanto consumata *digestione*. La poesia è stata scritta prima del 1993, quando Elisa Biagini esordiva con *Questi nodi*, raccolta che l'editrice fiorentina Gazebo volle pubblicare assai «meritoriamente», come ebbe a dire più tardi Francesco Stella presentando l'autrice nel *Sesto quaderno italiano* curato da Buffoni. Da subito, questa poesia ha posto come temi fondanti l'io – un io non pago di sé, della propria umanità – e una cifra stilistica fortemente organica, biologica. Sulla strada de *L'ospite*, la Biagini aveva poi affidato a una *plaque*te compiutissima, *Uova* (Genova, Zona 1999), i nuclei poetici a maggiore caratura emotiva e rappresentativa: la pelle-involucro, confine e limite, organo sensibilissimo e «buccia di pianeta» che espone il corpo; esso stesso in pericolo d'implosione, a rischio di «cadere in me, in quel / livido che è // il mio stomaco»; l'oggettualità figurativa di versi scorticati nella tensione interno/esterno («è come guardare la mia spina dorsale / attraverso un oblò»). Densissimo è in *Uova* il problema identitario, il rapporto del sé con un sé diverso nella corporeità della lingua, rapporto biograficamente sperimentato in un lungo soggiorno statunitense, tra l'io-in-lingua-italiana e l'io-in-lingua-inglese: «Ho scritto di me in altra lingua / e sognato doppiata / pesato in modo diverso, altre molecole / e la distanza non è mai la stessa». Legata a quest'indice di poetica che è la continua tentazione di altro patita dall'io, è anche la 'sostanziale' assimilazione, reciproca, prevaricante, tra cibo e corpo, coazione all'assunzione e digestione di molecole di alterità: «You wrote me in the food, / and now they carry me in the supermarket: / I can read my palms like nutrition facts», di cui un'eco italiana nell'*Ospite*: «Mi hai scritta col tuo cibo: / ero ogni voce dentro lo scontrino / [...] // ero materia ancora, // (e ancora oggi / ogni volta, / mi vedo a pezzi, nel supermercato)». In questo sinistro *Happy meal* la consustanzialità tra corpo e alimento, che denuncia, politicamente, quella tra corpo e merce, apre una delle plaghe fondamentali dell'*Ospite*: il corpo-da-mangiare, il

nutrito in *identificativa* qualità di nutrimento. È il corpo scritto forzosamente e ritualmente dall'altro, dall'*Ospite*, col cibo. Il corpo-che-mangia è anche corpo-da-mangiare, secondo un rapporto di reciproco cannibalismo, in odore di autofagia. Così lascia intendere una delle due epigrafi al libro, quella da Langston Hughes, invito ad affondare i denti nel cuore: «Bite into the sandwich of your heart». Il corpo-cibo smaschera una reificazione; lo stesso fronteggiarsi interpersonale è rapporto 'cosale'. Il rapporto di ospitalità denunciato dalla genettiana 'soglia del testo' è reciprocamente inquieto e teso, l'ospite è «terribile», secondo i due versi di Anna Achmatova, che costituiscono l'altra epigrafe al volume: «E tu, l'ospite terribile lasciasti entrare / e con lei, faccia a faccia, rimanesti». Tale *ospitalità* scopre trabocchetti tremendi nel *vis-à-vis* poetico tra l'io e il tu chiamati a non comunicanti conversari. Il codice qui, più che linguistico, appare corporeo e alimentare. È attraverso la gestione di cibo e corpo proprio e altrui che il tu ospite svela i suoi assilli. Nella struttura dialogica guadagna la scena la rappresentazione di una morte: è la storia, il processo dell'elaborazione preventiva di un lutto. Lutto anticipato e privo di cordoglio, la funzione attiva e passiva di *ospite* non è ancora venuta meno, la pervicacia della catena alimentare-affettiva non è stata superata, e l'esito è un inquietante stravolgimento fiabesco: «Nonna, mano di lupo, / apri / la tua voce, apri / la mia gola per / riempirmi anche meglio / di cibo». La morte e la sistemazione del corpo sono atti coniugati al futuro: «le ossa torneranno in una scatola / forse quella che usi per i fili / o i biscotti, / oppure in una scatola da scarpe / numero 37, / per le ossa corte e le vertebre: / [...] o ci farò orecchini da usare tutti i giorni / e avverti accanto ai denti». La vicinanza non pacificata tra denti propri e ossa altrui, amuleto di un'aggressività pregressa, può sconfinare nel bisogno di assunzione del corpo dell'altro per eliminarlo digerendolo, dargli biologica sepoltura che ne cancelli (metabolizzi) residui e tracce: «per far pulito / e presto, ti / mangerò, // ti scomparirò / come la riga nera / della vasca, per / riportarmi al / sempre bianco». Ma se manca ancora il lutto dell'*Ospite*, se, cioè, il dialogico tu personaggio femminile e familiare vive tuttora, c'è però la morte di un centro sensibile del soggetto poetico: la tentata soppressione di una realtà emotiva e affettiva

va dovuta all'invasione che l'ospite ha compiuto nei territori interiori del soggetto. Invasione scarnificante, che cerca di tessere a proprio arbitrio i fili del materiale genetico: il tu, la figura dell'altra continuamente convocata sulla pagina, ha 'lavorato' il soggetto in modo da vederne l'interno: «mi hai fatta / a maglia, / per / questo il mio biancore, il / non reggermi in / piedi, no anemia: // per vedermi meglio / dentro, per entrarvi, / attraverso queste maglie / troppo larghe». Dunque, il lutto è già avvenuto, è l'abuso compiuto sul soggetto poetico, abuso espresso a volte con la metafora di strumenti sadici – «Non tieni più ago in mano, formeresti il tracciato del mio cuore» – eppure consueti, proprio a rappresentare la compressione nel quotidiano, la minuzia di gesti ripetitivi e preordinati secondo il disegno stabilito dalla 'ricamatrice'. E sempre alla coazione del quotidiano appartengono gli oggetti che anticipano la proiezione immaginativa della morte: «andrà coi / piatti rotti / nella cassa e / le tazze, spezzate / come te [...]». Tanta è l'insistenza con cui l'io interpella l'altro, quanta l'assolutezza con cui è negata ogni risposta. Entro le mura di quella vita-prigione casalinga, *hortus conclusus* paradossale, *locus* in nulla *amoenus*, regna l'incomunicabilità. Elisa Biagini muove dalla fenomenologia delle cose e dei rapporti umani senza fermarsi, cammina entro il perimetro della domesticità, della cucina, delle singole stoviglie, senza cercare equilibri né risposdenze. Piuttosto, il quotidiano offre similitudini e metafore non dimesse, ma dure, scalpellate, inesorabili come sentenze o agghiaccianti per i loro risvolti macabri, similitudini e metafore di un'implacabile oggettualità figurativa: «si sfilano via i nervi / come i gambi del sedano»; «se ti apro la / scatola del / cranio come / a cercare dei / fili da / rammendo»; «hai gli occhi / gocciolati / nell'acqua / dei piatti, occhiali grandi ormai / come scodelle»; «mi specchio nel / tuo cuore di / zuppiera». Un ordito fitto che ha punti di luce cruda nella banale opacità degli oggetti implicati: ad ogni pezzo di corpo corrisponde una cosa, o un vegetale. La sedimentazione di similitudini e metafore si addensa esemplarmente in un testo che inscena la reciproca diffidenza e la mediazione oggettuale per la quale, soltanto, può passare la relazione interpersonale, scheletrica come quella di aguzzi burattini fatti in casa: «Noi ci tocchiamo / con le forchette dei // bracci-rami nostri / ta-

gliati, // allineati come / tovaglioli, // ci accarezziamo / con delle presine». Le cose della minorità quotidiana sono gli unici strumenti di una interrelazione personale – sia essa sadica, sado-masochista, rivendicativa o solo appena tentata – comunque disseccata, tragicamente prosciugata d'umori e di *liquor*. Dove domina l'incomunicabilità, l'esistenza, miniaturizzata, può ridursi emblematicamente a presine, orli, piani dei tavoli, zuppiera. Su questa negata dinamica della comunicazione si esercita uno sguardo autoptico: rivolto su di sé e sui corpi della morte. D'altro canto, *autopticamente*, Elisa Biagini si era espressa nei testi accolti nel *Sesto quaderno italiano* e con espressio-nistica inclinazione titolati *Morgue*, letteraria risposta alla omonima serie fotografica di Andres Serrano, versificate icone di pietosi reperti d'obitorio, nelle quali l'autrice aveva saggiato la propria capacità di fare asceti del *pathos*. Di contenerlo raggrumandolo in metafore rapprese, fino al «cuore di buio» che sigillava la raccolta. Ora, nell'*Ospite*, in versi dalla disposizione affilata, brevi ma capaci di fare «tagli lunghi», tagli fatti con i «fogli di carta o fili d'erba» che appena li tocchi «è subito sangue»; in versi che scarnificano e sospendono anche un articolo, una preposizione o un apostrofo in fine di verso, ha luogo un voluto impoverimento, essiccamento del lessico, una sua profana reclusione claustrale. E davvero angusto è il recinto – irreligioso *tèmenos* – casalingo e gastronomico che segna il terreno su cui la «Nonna, mano / di lupo», sacerdotessa tremenda, esercita la sua violenza di nutrice. Questa scrittura, che sembra freddare il rancore, mostra di aver a lungo ruminato la lezione della poesia femminile americana – quella di Sylvia Plath e di Anne Sexton tra le prime – soprattutto per il legame insolubile tra lettura dei corpi e affondo nell'interiorità, tra registrazione/interpretazione dello stato fisico ed esibizione metaforica e non di uno stato (disagio) psicologico. L'emotività si sveste del carattere passionato per concretizzarsi in pezzi di corpo e in utensili e per farsi meglio ghermire nella sua compattezza. Lo stare in equilibrio su versi che sono lame d'immagini, il portare allo scoperto la tensione interpersonale, lo sgranare in relitti calcinati un corpo ormai *post-umano*, il muoversi ossessivo entro i confini di una cucina o di una bara – «e quando ti sarai / spenta di fiamme, / in una scatola che / non ti è cucina» –, o

di una casa che è già sepolcro – «in quella / scatola di casa / già una bara» – sono elementi che rendono questa una *poesia degli orli*. Una poesia che mentre esplora le bordure sottili della biancheria di casa riesce a correre ai confini, una poesia che *tende* i confini. Che lavora con fili prescelti dalla trama: separa le fibre e quelle più dolenti tira tanto da far arricciare il tessuto. È un lavoro che, sfrangiando i margini, permette di individuare i fili che debbono essere portati allo scoperto e messi in luce. È un tirare le conseguenze cercandone le proiezioni scheletriche che abitano il profondo. Rimestando una materia vegetale e corporea minutamente parcelizzata, in una sorta di lucreziana dissipazione. I suoi corpi sono sempre smembrati e asciutti: niente fluidi, ma minime porzioni di corpo – unghie, denti, rotule, vertebre e ossa disarticolate, l'oscurità livida dello stomaco, la superficie della pelle –. Sono pezzi bianchi e splendenti, duri: da sgranare. Bianchi come calcinati. Abbaglianti e assottigliati come troppo candeggiati. Il suo procedere poetico muove secondo una poetica della sottrazione o della rimanenza. Ciò che resta, autonomo e definito come nella perfezione di un calcareo orlo-contenitore d'uovo, si potrà conservare in una cassetta qualsiasi: denti e vertebre andranno, a portata di mano, nella scatola dei fili o dei biscotti, o ci si faranno orecchini da far tintinnare vicino alle mascelle per ricordare l'avvenuta *damnatio*. Oppure, ciò che resta potrà essere offerto, menu esclusivo ed obbligato, e crudele sublime sepoltura, ad un disfaccimento che è necrofila autofagia, punitivo, definitivo e nudo pasto di sé.

Cecilia Bello Minciocchi

ROBERTO CARIFI, *Il gelo e la luce*, Firenze, Le Lettere 2003, pp.75, € 11,00.

Il discorso poetico di Carifi sceglie da sempre la pronuncia alta e ambiziosa della relazione con l'assoluto, coerente con l'heideggeriano binomio di poesia e verità dell'essere. Sottratta a ogni minimalismo della comunicazione e dell'uso quotidiano, caricata di una cifra di oscura sacralità, la parola poetica in Carifi sembra avere il compito indifferibile di alludere a un'oltranza mai interamente nominabile. Al lettore che, ammirato dalla limpidezza espressiva e dalla coerenza simbolica di questo universo poetico, tenti di sintonizzarsi con la sua interrogazione



dell'assoluto, *Il gelo e la luce* oppone però un carattere arduo e introverso, lontano da ogni compiacimento, esibendo quasi le stimmate di un discorso iniziatico sul senso della poesia e dell'esistenza: una serrata tensione interpretativa giocata sul paradosso e sull'ossimoro («il muso acerbo del passato / dentro i tuoi occhi rossi di memoria»; «sorda come la luce che si scioglie in neve / quando ritorni tenera alla fonte»); un paesaggio allegorico di figure e luoghi tipici della poesia ontologica (il custode, la sentinella, la tessitrice, la soglia, la porta, il confine); la rigorosa formulazione di aree semantiche 'archetipiche' (alla «chiusura» rimanda ad esempio la ricorrente area semantica del gelo-pietra-notte-morte); una dizione secca e dichiarativa, mai sfrangiata in *enjambements*, che concilia un'apodittica tonalità di oscura certezza con l'ambiguità dei suoi contenuti. Ma nell'ultima sezione del libro, *Luci e preghiere*, il volto un po' algido e pretestuoso di questa sacrale oscurità sembra sciogliersi (come il gelo in luce, appunto) in un serrato e commosso colloquio tra l'io e l'assoluto che, con accenti di una nuova e felice autenticità, rivela l'indistricabile legame tra ricerca dell'io, di Dio, della parola, del *Nihil*: «E come il fiore abbandonato e nudo / senza perché nell'abbandono / e come l'acqua che nulla chiede al mare, / Dio delle cose mute e delle cose buone, / Dio dell'amore che non afferra, / della stella accesa e della stella morta, / Dio del pianto e della luce, / senza nome e in ogni nome amato / lasciarmi come un fiore abbandonato / senza perché nell'abbandono». Cosicché queste ultime, intensissime poesie sembrano illuminare non solo il dittico – il gelo e la luce – che titola il testo, ma l'intera poetica di Carifi, che flette la parola

in preghiera, formula antica e perfetta della ricerca di armonia cosmica, «perché non c'è preghiera che non sia / voce dal nulla al Nulla».

Caterina Verbaro

TIZIANA CERA ROSCO, *Il sangue trattenere*, Borgomanero (NO), Edizioni Atelier 2003, pp. 48, s.i.p.

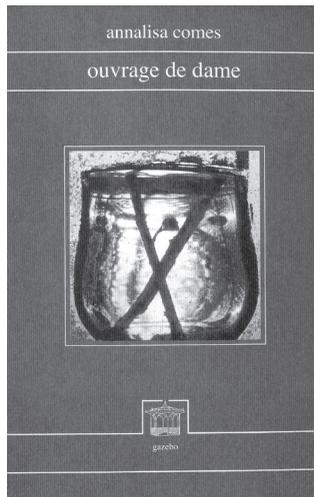
Molti i pregi di questa piccola ma organica raccolta. Una poesia intensa e contrastata, davvero 'di spirito e carne' (per non citare le abusate categorie di 'sacro' e 'profano', tormento ed estasi, eros e pathos...); in cui colpisce l'elemento della libido sia verso la vita e la creazione, che verso l'annullamento liberatorio del sé. Il rilievo dato al *sangue* – simbolo polisemantico per eccellenza – alle varie parti anatomiche e in genere alla corporeità della dimensione fisica è pregnante (un'attenzione che sembrerebbe confermata anche dal titolo della prima pubblicazione dell'autrice, *Calco dei tuoi arti*): la poesia di Cera Rosco è innanzitutto nella forza che entra nelle membra, le fa agire. Ma non si tratta del fatto che sia la carne a prevalere sullo spirito o viceversa: piuttosto, nella dialettica degli opposti, è la carne a tendere verso uno spirito che amandola la sfugge, in un continuo desiderio di chi non può appartenerci totalmente, come la Maddalena 'frenata' nel suo slancio di amore verso Cristo. Una tensione che si risolve in una liturgia sensuale e sessuale, che vede i ruoli di una lei e di un lui calarsi nel contrasto insanabile tra sessi, in eterna ma mai scontata lotta (ben dichiarata da un «Facciamo messa», che suona come invito erotico-catartico). La celebrazione del rito dell'amore si fa così celebrazione eucaristica, quasi misterica, in profonda e dolorosissima comunione nel corpo («una ferita chiara e ben curata / tra il mio corpo e il tuo»). Infatti il tema romantico dell'Amore – anche umano – come vera Passione, è reso 'attuale' dallo stemperarsi in versi di fisicità piena, ricchi di verbi e immagini, di gruppi consonantici forti (con, ad esempio, il ritornare insistito di lettere 'dure', come la gutturale sorda, o vocali 'drammatiche', come la *a*: «dal cavo cola polpa cruda controluce»). Neologismi, fusioni esasperanti («la bellezza-zamiele»; «lo voglio inspessire questo quadro / – marmopuledro la tua telapetto – ...»; «lascia cainizzare i verbi»), echi e remi-

niscenze dalle Scritture, 'profanate' in un contesto squisitamente affettivo e terreno («l'inguine che fora il tuo costato», «la mia bocca ha sete / della linfa segreta dei viventi»), interrogative 'assolute' («dov'era il limite preciso della limpidezza di Dio? / Dov'ero io?») contribuiscono alla resa espressiva, anzi espressionistica, di una pena antica, e forse meritata, un dolore che si rinnova nel giorno, nei giorni, nel tempo: una Domenica che è piuttosto un Venerdì Santo, che prolunga la Passione fino ad un moderno affresco di *Ecce foemina*, nella donazione completa ma mai perfetta di sé, sacrificio dissacrante. Allo stesso tempo, la bellezza di versi pregevolmente 'alti' («– con quell'assioma nello sguardo / mi farai luce? / unguento per il dio? –»); «Ti guardo dalle vetrate / da dietro la sepoltura // autentica, come uno scarto / come un lungo lavoro d'esperienze») e versi di esistenza ispirata forza, 'religiosamente' umana («La luce non è presto. / la luce non è appena stata. // Senza abbagli / lievitano i chiodi del mio male»; «Ché ti ho visto Cristo in questo corpo / la sindone dura dei capelli sciolti / tessava il tuo viso legato alla mia nuca. // – C'era saliva nel nome che mi hai dato?»). Verosimilmente segni, questi, di un amore per la poesia della 'frattura', di tutti i tempi (soprattutto al femminile): la poesia amorosa ed erotica, religiosa, visionaria e mistica, in una tradizione perfettamente reinterpretata.

Caterina Bigazzi

ANNALISA COMES, *Ouvrage de dame*, Firenze, Gazebo Edizioni 2004, pp. 44, s.i.p.

Interessante fin dal titolo, questa silloge della poetessa-performer-traduttrice, allieva fiorentino-romana di Amelia Rosselli. Un titolo scelto in accezione polemica – venivano così designate, spiega la citazione d'apertura da Simone de Beauvoir, le opere delle donne che scrivevano restando nel proprio piccolo mondo privato, per passatempo – a cui fa in effetti riscontro, lungo l'arco della silloge, un ritornante raffronto tra il rapporto prodotto poetico/attività femminili, esperienza combattuta e sofferta, emancipazione sempre mancante di risolutive sicurezze, e forse per questo più orgogliosamente da imparare, da conquistare. «Eppure io ti ho insegnato / a portare questo lungo coltel-



lo / nella notte / tra le pareti di libri / le parole che sanno interessere / punto a croce / qui nello sguardo / più strettamente...»: la scrittura ha una sua dimensione artigianale, come il ricamo, la tessitura o l'acquerello; nella fattispecie, una sua dose d'esercizio, di databile (e presumibilmente ironica) 'taccuinità': «i versi sono versi / e la lingua mente o brucia / e non sa promettere / che un fascio di esercizi / nel quaderno verdesalvia / millenovecentonovantanove». Perciò, se è vero che per un destino ingrato la pratica della scrittura è destinata a convivere con quella dei doveri domestici, a condividere il tempo con l'amore e gli affetti, contrastati, mai scontati («la mia origine è pigra / e il tempo che scorre / la scrittura, che piega l'anima / ne offre corona / e il resto alla tua presenza...»), «sono il commiato / e il cantuccio per nascondermi, / per fingere gli affetti / gli oggetti che sono in ginocchio / e l'ordine dell'aldiqua / non l'ago della bilancia, / non il conto della spesa / le sporte residue...»); se i versi sono brevi (e spesso le poesie sono fatte di una sola frase), quasi rubati al resto del giorno, ai gesti di quotidiana dedizione, è pur sempre nella poesia che l'autrice – e la donna – trova veramente, più che la celebre 'stanza tutta per sé', riscossa senza trionfo, se stessa, prima di tutto, comunque fedele al suo «compito di abbellire l'anima».

Caterina Bigazzi

GIANNI D'ELIA, **Bassa stagione**, Torino, Einaudi 2003, pp. 120, € 12,00.

Sequenze della *Bassa stagione* «ai bordi del millennio», nella forma, endecasil-

labi riuniti in terzine, del «poema a diario» che era del precedente volume einaudiano di D'Elia, *Sulla riva dell'epoca* (2000). Elegia di fine estate sulla riviera marchigiana e *mala tempora* della storia d'«Itaglia», «bassa stagione» dei destini individuali e collettivi si intrecciano secondo la linea ideologica e poetica Leopardi-Pasolini, la linea della dicotomia, e dell'oscuro nesso, natura/storia, corpo/coscienza, dando vita a una ginestra che somiglia infatti al primaverile glicine pasoliniano: «Ma nella notte marchigiana, cova / ancora, a marzo, perché a maggio esplosa, / l'antica ginestra leopardiana, nuova...». Pasolini, evocato nelle sequenze conclusive, è presente in tutto il libro, non soltanto per eco e citazioni (una fra le tante: «le T bianche su fondo nero dei Tabacchi», che rinvia a *Poesia in forma di rosa*, *La ricerca di una casa*: «Ed ecco un 'Tabacchi', ecco un 'Pane e pasta'...»), ma come un accento, come un vero e proprio *habitus* stilistico del quale D'Elia sembra appropriarsi per un personale culto, come se di Pasolini intendesse perpetuare la voce. Ma è un Pasolini senza febbre, crepuscolare, «lontano dai sessi solitari e ossessi, / ma anche dalla passione dell'ammanco», che di natura contempla la «meraviglia»: «natura, transumana liberazione», più della perenne agonia. Non tanto la lama tagliente del pensiero e nemmeno l'ebbro abisso del corpo, quanto piuttosto l'obiettivo posato sulla realtà, il piacere di vedere e la sua risoluzione in parole, la descrizione, personale cifra di questa poesia. D'Elia descrive col virtuosismo di un secentista il catalogo delle forme di natura: «negli anfratti d'ombre / / lucide d'alge verdi e cozze nere, / dove il granchio zampetta anchilosato / risalendo lo scoglio abbarbicato // sopra le specie parassite in schiere / incollate al calcare come gomme / del naturale prodigio che avviene; // valve d'ostriche, conchiglie, lumache, / o il piccolo paguro che va in fretta»; l'«odorosa metamorfosi»: «ogni pomodoro fatto a pezzi, ogni / peperone, ogni patata, carota, / mezzaluna di cipolla, ha lo speciale // suo segno nell'odore e nel colore / del frammento della cosa iniziale / che frige e cuoce come un tritume astrale...». Ma ciò che più conta è fissare in icona verbale il «nuovo della storia in corso», le immagini del presente. Ed ecco che nel libro nulla manca del tragico tritume della cronaca: un pensiero su Craxi ad Hammamet e «il quarto / posto di Irvine al Gran Premio del

Belgio», «Ulivo e Movimenti in girotondo» e «un bel Pancho toscano», la morte di Edoardo Agnelli e il Grande Fratello televisivo, e ancora Sofri, «la faccia di Briatore», la rima «Bin Laden» / «l'Ade», e «schiere di Costanzi», «la gang dei berluscones», ecc. ecc. Ma nelle sequenze culminanti D'Elia misura le sue terzine con lo spettacolo più riuscito e, dicono, più gravido di conseguenze «in corso»: *Ground Zero* (in rima con «andare in giro», richiamato in apertura e in copertina), mette tutta quanta in versi la videocassetta dell'11 settembre. Questa che si vuole poetica della realtà e della vita ha i suoi interni testuali, immagini: «Come un coltello, nell'orgoglioso panetto / del grattacielo, l'aereo, nel burro / di cristalloccimento, assassinava *infedeli*», che discendono dalla retorica giornalistica: «E l'aereo s'è infilato nella seconda torre come un coltello che si infila dentro un panetto di burro. [...] La prima è implosa, ha inghiottito se stessa. La seconda s'è fusa, s'è sciolta. Per il calore s'è sciolta proprio come un panetto di burro messo sul fuoco» (O. Fallaci, *La rabbia e l'orgoglio*, in «Corriere della Sera», 29 settembre 2001). Si sente la mancanza, in questo libro di D'Elia, del Pasolini ultimo di *Trasumanar e organizzar* (una via nuova dopo la fase «ingiallita» delle sequenze a terzine definitivamente chiusa da *Poesia in forma di rosa*) e dell'*Abiura dalla «Trilogia della vita»* (e di *Salò*), dell'«abiura» contro il potere che *usa* le immagini, la retorica. Clausole da sottoscrivere ma un poco 'facili' come questa di D'Elia: «obliata è la santa anarchia del diverso // che s'opponne al mondo così com'è stato / pensato da qualche bastardo del passato...», non sono riconducibili alla radicalità «che Pasolini addita...»: «Poiché le istituzioni sono commoventi: e gli uomini» (*L'enigma di Pio XII*), «Destra divina che è dentro di noi, nel sonno» (*Saluto e augurio*).

Giacomo Iori

GABRIEL DEL SARTO, **I viali**, Borgomanero (NO), Edizioni Atelier 2002, pp. 96, s.i.p.

I viali: punto di osservazione privilegiato, ma anche una dimensione personale, intima. Strade di viaggi che in fondo non partono, poesia dello stare: «Senza fretta i viaggi si possono fare / bellissimi anche seduti / davanti al portone di casa». Una

raccolta, dunque, fatta di atmosfere domestiche (la calma degli interni, la colazione, l'attesa di un figlio, i preparativi...) e di 'stagioni' (l'avvento del Natale, Pasqua, la fine dell'estate o l'inverno e il succedersi dei mesi sui colli, o nella natia Ronchi), ma anche di contrasti acquerellati tra i due aspetti («Radiosa, quest'ora, / e violenta di luce / [...] – piuttosto / la mia tristezza cresce, tristezza casalinga»). Il bisogno naturale è quello del 'tu' a cui rivolgersi, frequente, per cercare talvolta la complicità del lettore («No, ti dico, è davvero questo lo scandalo / della vita...»), o altre volte per prendere un distacco amaro, come lo è il passare del tempo senza che la salvezza accada davvero. Da qui l'andamento prevalentemente discorsivo; e l'uso di versi lunghi, o versi che spezzano la sintassi della frase, non riesce a frenare lo scorrere facile del pensiero, in forme assodate («un vento tenue respiro / verso la morte», «nell'immobile gemito delle cose», «l'inarrestabile desiderio»). Eppure, talvolta, la sobrietà prelude all'arrivo della *gnome* finale: qualche poesia comincia in tono volutamente dimesso per rivelare poi alla fine una saggezza dal tono maturo, inaspettato, almeno per un giovane poeta, e un po' tesa. Se ne evince un lessico di quotidianità e insieme contemplazione: nella dimensione dell'autore possono con naturalezza convivere espressioni come «Questo mese si mette bene», «Dalle suore / ci andavo anch'io a fare il mare», «La spesa, / bollette non pagate», «con la partita IVA in tasca», e intuizioni del tipo «Le mie dispersioni / mi perdono, non favoriscono», «oltre la frontiera rimane solo una canzone di un coraggio / superiore – / nel cuore bellezza non cumulabile», o anche «trascorse mattine invernali tese di estetica limpidezza / provvisoria». Insomma, ci si imbatte in oggetti comuni visti e intravisti ma anche termini più generici e concetti astratti come *destino*, *contemplazione*, *dolcezza*, *nostalgia*, *tenerezza*, *passione*. Ma più che nelle parole, sembra che la poesia di Del Sarto viva – e riesca – nello stretto connubio di memoria e osservazione, dentro 'viali' da comunicare, che non devono restare vuoti, per «ritrovare / qualcosa, un dialogo perso coi vivi / o un sorriso fra di noi, oltre la tempesta...»; in poesia, perché «Lungo i viali – accade anche ad altri / in altri luoghi – mi appaiono, / come in un sogno ad occhi aperti, / più chiare le forme dei ricordi».

Caterina Bigazzi

IVANO FERRARI, *Macello*, Torino, Einaudi 2004, pp. 88, € 11,00.

Dopo *La franca sostanza del degrado*, la raccolta del 1999 che lo aveva segnalato come poeta crudo e sincero, capace di sprofondare nella descrizione della contraddittoria incomprensibilità del presente (la 'franchezza' essendo la caratteristica del degrado ma anche il suo aspetto meno 'nascosto' ed enigmatico), Ferrari torna ai suoi temi di esordio. *Macello*, infatti, era il titolo della più contratta silloge di versi pubblicati nella raccolta antologica *Nuovi poeti italiani 4* (uscita sempre presso Einaudi nel 1995) e rappresenta l'evocazione più intima e l'*imagery* fondamentale della sua proposta poetica. «Omicidi instancabili / tra incenso e carogne barattate / con l'attesa corruzione dei sogni, / mentre evaporo (grassaggio) / cedo le parole: / dimostrate mi la mia morte / che conosca ciò per cui vivere»: il mondo si configura come l'enorme sala di un macello pubblico (luogo che Ferrari conosce per avervi lavorato per qualche tempo, a Mantova), dove le morti si susseguono scandite dal passaggio incessante del tempo che monotono si sussegue in un paesaggio che non conosce che sangue e dolore. In questo ambiente asettico e spaventoso (che tra lager, manicomio e prigione mima la 'scena primaria' del Novecento e la sua atroce pienezza di morte) le 'vittime sacrificali' vanno al macello senza una divinità cui fare riferimento. Non più spoglie opime in attesa di gratificare il dio della propria devozione, ma blocchi di carne destinati a scomparire nelle fabbriche del consumo generale di massa; i buoi e le vacche che compaiono e scompaiono, vengono macellati e trasformati in anonime porzioni per il mercato, rappresentano la dimensione 'naturale', ontologica dell'Essere storico. Ad esse non viene rivolto che lo sguardo dell'indifferenza e il loro passaggio sulla terra non è che il tragitto tra la stalla e la scarica elettrica che le tramortisce configurandole come cosa, pura oggettività destinata a scomparire. Non sappiamo se *Macello* sia allegoresi del presente piuttosto che sua metaforizzazione (come Giuseppe Genna vorrebbe dimostrare, in un testo leggibile solo sul web, attraverso una ricerca sulle fonti ed i temi della raccolta), ma sicuramente in esso il percorso della poesia è confitto interamente nella sua rarefatta matericità: i corpi sono astrazioni pure (almeno quanto – se non

di più – le convenzioni poetiche che presiedono alla scrittura della raccolta). «Sventrate intere famiglie / oggi / lunedì di intensa macellazione. / Una vacca ha partorito un vitello / negli occhi la paura di nascere / il foro in mezzo il nostro contributo / a tranquillizzarlo»: nella piana rievocazione-attualizzazione della morte, gli occhi glauchi del vitellino nato-morto si configurano come sostanza 'affrancata', liberata da giudizi morali, campo neutro dello scontro tra vita e morte: la 'pacificazione' attraverso lo sgozzamento e la macellazione impedisce ogni intervento attivo dell'attore-autore sulla scena rendendolo puro testimone. La poesia è ratifica ascetica e purificatrice della morte, inevitabile quanto la vita – se ad entrambe non si sfugge, protestare contro di esse (sembra sostenere Ferrari) non serve che ad aggravarne la funesta perentorietà. «Ficco dita nelle narici dure / del toro decapitato / cerco intimità e pensiero / in quel vigore moncato / quando potrei avere colme / le mani di mammelle»: il toro (simbolo di continuità tra passato e presente, tra il mito e la descrizione della Storia, tra la reggia di Cnosso e il talismano picassiano di *Guernica*) è un feticcio al quale attingere un vigore sperato e richiesto e che però risulta *moncato* (neologismo che unifica probabilmente le parole 'monco' e 'mancato') nonostante la forza del 'pensiero' che dovrebbe alimentarlo in quanto risulterà alla fine privato della tenerezza e della fecondità delle 'mammelle' che producono e diffondono il latte della vita. Sulla scena (apparentemente sigillata dall'assenza di speranza) della Morte-in-Vita della possibile allegoria di Ferrari, si aprono talvolta delle breccie beanti di possibilità di vita 'diverse': «Tra il fecaoio / e l'inceneritore / crescono dei fiori / margherite evacuate dalla terra / soffioni che sembrano sputi / papaveri notevolmente pallidi». Questi fiori resistono e perseverano, nonostante la loro assoluta precarietà, in una condizione di vita che li colloca in un territorio ostile, rinnovando la loro fragile esistenza in una dimensione di derisorio transitorietà. Resistono anche al 'disdicevole odore della morte' (per dirla con l'Auden di *Spagna 1937*); la dimensione scatologica di gran parte della poesia di Ferrari non sembra cancellarne e impedirne la creatività: «La merda è colorata / creativa / gratificante (ogni tre ventroni un carretto) / è rumorosa, suadente, intrigante / gelida / quando si ammuccia ostinata nelle grate del-

lo scarico / è docile, è fieno dei ricordi d'infanzia / (la vuotiamo in una vasca di cemento) / [...] la merda (la grande vasca va svuotata ogni tanto) / protegge la mia intimità e la vostra / svestita / da qualsiasi pregiudizio». Nella sua non-pregiudizialità e nella sua docilità espressiva, questo 'elogio della merda' è una vera e propria dichiarazione di poetica: è la sua dimensione 'umana, troppo umana' che passa per la catarsi della scrittura.

Giuseppe Panella

ERMANNANO GUANTINI, **Variazioni**, con un disegno di Paola Ricci, postfazione di Massimo Sannelli, Verona, Cierre Grafica (Collana «Via Herakleia», n. 20), 2003, pp. 48.

Già dai primi tre versi di questa raccolta d'esordio di Ermanno Guantini (di cui occorre ricordare il recente ebook *Pura quiete ritrae*, in www.lettoricreativi.com) è dichiarata l'area di senso dell'azione poetica: il tema amoroso: «sfiorare la tua pelle, al gioco / consonante degli amanti». Non inganni l'aspetto 'leggero' dell'incipit. Questa di Guantini è – come suggerisce la densa postfazione di Massimo Sannelli – una delle non rare raccolte di quei *poetae novi* ai quali ascrivere la costruzione di un vero e proprio *trobar clus*. (Con coscienza agito, pur senza programmi o programmazioni à la Oulipo). Il libro spende tutto l'arco delle mutazioni e dei giochi sonori entro quella che diresti davvero area (o *alone*) di senso, più che tema organizzato in frasi o testualizzato in cifra incisa stabilmente. È l'alternato condensarsi e dissiparsi dell'alone amoroso a sorprendere il lettore, più che una narrazione o una vena epigrammatica. È poi percettibile un doppio e unitario registro di forme, nella ricerca di Guantini. Forse non è un caso che la raccolta si divida in due sezioni: *Variazioni*, di nove poesie; e la più ampia *Senza altri nomi*, costituita da tre sequenze rispettivamente di sette, cinque e nove poesie. Ebbene, il doppio registro corrisponde da un lato a retorica e lessico sceltissimi, quasi (parodicamente?) 'nobili', con costrutti di sorprendente e voluto e divertito anacronismo (da Novecento ermetico o pre-ermetico: «contenzioso d'imminente / discesa», «collo reclino», «la neve trasmuta la pelle», «un'icona mutila di sensi», «saviezza d'incensi»; bella l'anfibologia «detriti eletti»); e dall'altro a una anti-

retorica della elencazione, del calembour, dell'infinita assonanza, della vertigine barocca di ritmi: «estimi // industriali. folaghe / si alzano al volo, duri / nella depressione / parco; operai»; o «un'arsura / che sa d'una resa, / dovuta alla rima / delle cose. oggi / arabesca, fina // la tua lagrima» (dove «lagrima» è daccapo arcaismo). Non è immaginabile separare il 'colto' «arabesca» dalla trama che ne raccoglie il suono: «resa», «rima», «cose», «fina». Ecco perché il registro stilistico va, allo stesso tempo, definito doppio e unitario: è realizzata senza scosse una coesione e coerenza di 'alto' (inversioni e lessici primonovecenteschi) e 'ricerca' (meccanismi delle avanguardie del secondo Novecento, e vocabolario tecnico). Per quanto riguarda la *inusualità* delle tarsie di Guantini («cesure / come assenti, / estimi»; «tra le mani, pastelli / benservito: / e opache») un autore di ipotizzabile riferimento è forse Milo De Angelis. Mentre per un certo uso e ritmo dell'elencare, e per l'occorrenza del «noi» e di altri fenomeni di 'creazione di identità' tramite semantizzazione di singole parti grammaticali (il «che», l'«in»: pensiamo all'incipit di una poesia come quella a p. 29: «che cadon late / fise nel brillio, / atri che ci giocavamo / ben riposti, posti in cieli / e cicli, in cadenze / e pose. // in propositi e nenie; scie // l'occhi chiose. muse») sento particolarmente opportuno pensare all'opera di Giuliano Mesa (in primis *I loro scritti*, Quasar, Roma 1992), poeta sicuramente letto e apprezzato da Guantini. Ciò detto, è altrettanto necessario sottolineare come la *capacità di tarsia* che l'autore mette in campo non è pura sommatoria di elementi 'appresi' (da un Novecento-orizzonte) bensì identità, stile individuale e individuabile. A riprova, si legga la bella poesia di p. 24 (dall'incipit memorabile: «a suono: nel danno, dicevi»), dove la produzione di senso è affidata alla sapienza delle rime.

Marco Giovenale

MIA LECOMTE, **Autobiografie non vissute**, con una nota di Predrag Matvejević, Lecce, Manni 2004, pp. 67, € 10,00.

Milanese di nascita e romana d'elezione, Mia Lecomte frequenta da critica i territori sdoganati della letteratura comparata e in specie della letteratura italiana della migrazione, industriosa promo-



trice delle nuove realtà italofone della poesia. Da poetessa, Mia Lecomte intesse un paesaggio in bilico («sdrucchiola a volte / obliquo alla cima») tra la precisione dell'elemento fisico e toponomastico (esemplari i componimenti della seconda e più recente sezione – *Metamorfosi Engadinesi* (2002-2003) – della raccolta) e l'intercettazione dell'«altrove nello stesso istante»: «C'è sempre un'altra giornata. / L'orso fermo sulla fontana, / siede quieto da qualche parte / lontano dalla fontana, / altrove nello stesso istante / l'orso quieto sulla fontana / siede fermo da qualche parte / lontano dalla fontana. / E c'è questa fontana e / anche l'altra fontana / col suo orso più fermo / e lo stesso al suo posto, più quieto». In linea con il senso del luogo mobile e poliedrico delle esperienze postermetiche (il senso, precisa Roberto Galaverni in *Dopo la poesia*, di un «qui a cui si sovrappongono o su cui si proiettano altri orientamenti e altre luci»), le *Autobiografie non vissute* alterano sagome e profili attraverso le ipotesi associative della percezione: «ma non il bianco che credi, / che dietro di sé sembra neve / o è neve rotonda e sciupata, / non è bianco come quella balena / la balena prigioniera del bianco / ma ricorda la sua smorfia distesa / nel profilo sbiadito di un uomo / il suo bianco certamente inesatto, / non il bianco della bestia che credi, / ma l'idea che di lei ti sei fatta / giusto in margine / a quell'uomo per caso». Sono ipotesi mentali di attesa e di nostalgia, di desiderio e di rimpianto, oniriche e fiabesche talora (la passata esperienza di autrice di testi per l'infanzia riscorre intera nella lirica *Fiaba*, nelle sue invenzioni leggere di principi azzurri e concubini magici, nel «bisogno /

quand'è più fondo al fondo / di farli rimanere», acuminata nella tensione tra «l'appartenenza / e la perdita» sempre: «Al largo del mio naufragio. / Dal giorno che mi è venuta a salvare. / Sagoma ancora / simbolo e ipotesi / del navigare. / Tenuta al largo del mio naufragio. / Da me.» Oggetti, ambienti e corpi cedono ad uno sguardo paziente («senza fretta dilagare / la pazienza del ghiacciaio / di era in era») e assimilatore («Questa Roma di luce / sguardo e schermo / in scacchiera / a riflettergli l'ala / miserevole e cruda / tutta piaghe da sotto, / piccolissime piume / sillabate nel petto / intagliate soltanto / da matite appuntite»), generoso di rifrazioni sentimentali ('sentimentale' era il 'Breve atlante' delle *Geometrie reversibili*, la prima raccolta della Lecomte) e sempre recettivo alla «eco a caduta dal passato» che «balena in incaglio sul futuro»: «E allora / di nuovo tutti i tuoi addii / ad anticipare gli addii / la tua nostalgia del futuro / ad anticipare il futuro / nato di nuovo / con una vita conclusa / che avevi già vissuto / e ricominci ora a rimpiangere». Conducono le deflessioni di senso delle *Autobiografie non vissute* non clamorose infrazioni di lingua e di stile ma morbide imposizioni di contiguità tra pieni e vuoti, scarti e repliche: «Vita è quello che rimane / quando si è perduto tutto. / È il cane a tre zampe / tutte e tre dritte e forti / e una quarta strappata dall'inguine, / è la quarta zampa del cane / che nessun altro cane ha voluto / e non smette di piangere l'inguine / e tutte e tre quelle altre, dritte e forti». L'iterazione di parole o di nessi dalla semantica aspra, creaturale; l'espansione modulare del nodo poetico; la ripresa a distanza, quasi in riemersione carsica, di un'immagine sono figure – associative, coesive – di ricomposizione delle distanze. Poesia che «ad un'apparente distanza» pare sostituire – lo formula benissimo Predrag Matvejević – «un gioco di incidenze eminentemente intime, corporali, calde», la poesia della Lecomte è nel fondo 'poesia dell'altro', che è *significant other* nelle liriche erotiche della terza sezione, *Periodo ipotetico* (2002); è compagno (perduto) di poesia nella serie ispirata dal poeta Dario (Bellezza si presume) che apre l'ultima e più antica (1996-1997) sezione, *Litania del perduto*; è 'fratello' nei tanti risvolti evangelici e scritturali amplificati da *Scritture* («E il verbo si fece carne / si fece carne lieve / luogo cuore» ma poi in torsione: «E il verbo si disfece nella carne / si disfece il

verbo grave / nodo luogo / occhi mani / acque ferme, amare acque») e dal *Pater* che, assommando etica e poetica, suggella la raccolta: «Padre, insegnami ad amare / solo quello che mi è dato da amare / un desiderio senza pugni serrati / ma con le dita socchiuse / per far scorrere il mondo». Eros («erotismo sottile, tanto raffinato quanto sorprendente») è sempre Matvejević a scrivere) ma anche, direi, l'amore estroverso dell'agape, della carità d'ascolto del vissuto e del non vissuto: «Aiutami ad ascoltare senza tutto il terrore / il lamento della vita non mia / il silenzio incessante e discreto / del tuo amore da sempre per sempre».

Federica Capoferri

PIERRE LEPORI, Qualunque sia il nome, prefazione di Fabio Pusterla, Bellinzona, Casagrande 2003, pp. 126, € 15,00.

Per accedere alla seconda raccolta pubblicata dal poeta luganese (n. 1968), è utile ripartire da quel *Canto oscuro e politico* che ha visto la luce nel *Settimo quaderno di poesia italiana* curato da Franco Buffoni (Milano, 2001), e che il critico proponeva di considerare come riuscita *ouverture* a un'opera, di fatto, in larga parte già scritta, ma ancora in attesa che l'autore, impegnato sul doppio fronte di teatro e giornalismo, si accettasse come poeta. L'ambizioso ossimoro del titolo/programma (comprendente la «rivolta contro me stesso» e il progetto di «dynamitare i padri») esprimeva uno slancio vitale 'autentico' non completamente immune dal rischio di 'sovraesposizione' per eccesso di detriti prometeici. La controparte era affidata a un manipolo di poesie in cui il racconto dei giorni si dava nei termini di un disegno nitido in cui «tutto è traslucido e perso». Il grido della rivolta è ora ritrovato sulla scena del monologo 'civile', in particolare nella sezione *Fratelli II (Il senso della battaglia)*. Ma mentre l'invettiva assesta colpi di buona efficacia dal ventre del corteo in rotta di collisione con «legioni di preti e moralisti, di medici / e saggi consigli», e per accedere al quale bisogna «sfregare / per anni e notti la politura degli insulti», la dissonanza introdotta dalla ripresa del *refrain* ungarettiano («Quale diversità / per noi, / fratelli? [...] il reggimento del negare / prende voce di corteo»), sembra costituire alla lunga più un limite opera-

tivo (anche se non inutile, forse anche più facilmente sdoganabile perché in bocca di un rappresentante di un'italianità altra?) che una vera e propria uscita dal problema stilistico e rappresentativo posto dal genere della poesia 'civile'. L'obiezione, legata a un problema di registro, potrebbe essere accademica. Si vuol dire che l'opzione lirica delinea comunque il contorno di un canzoniere (anche se ideologicamente negato, vedi la citazione da Pavese: «singole poesie e canzoniere non saranno un'autobiografia ma un giudizio») e che questo 'tiene' meglio quando, invece di forzare lo spazio lirico in direzione della parola scenica, assorbe (ma sarebbe meglio dire espone le proprie venature 'per incastro', come uno strato minerale, vedi l'attacco: «Lungo la valle potresti / aggrapparti all'idea ch'è la roccia a parlare», in consonanza con la poetica del ticinese Pusterla che firma la prefazione del libro), nel circuito linguistico del testo lirico 'di tradizione', i traumi e gli urti del presente. Insomma, su premesse liriche, se è vero che «gridare dentro non è / gridare per tutti», il 'grido da dentro' consegna più volte un poeta di sicuro interesse quando la lotta delle generazioni («perché ogni generazione è un cate-naccio»), e l'accadere della violenza – con la sua figura intrinseca, la sterilità – fosse anche soltanto per eco 'privato' della violenza della storia, avviene nel chiuso teatro del testo che ha nell'io dell'autore la prima condizione di ascolto, dove è possibile «piantare un grido / esattamente al centro del gorgo come un ramo», al «lato caldo della luce».

Fabio Zinelli

GIULIANO MESA, Nuvola neve. Nove nuvole in forma di versi, Napoli, Edizioni d'if, «Gli armadilli blu», 2003, pp. 139, € 10,90.

La poesia di Giuliano Mesa si è data due possibilità coesistenti e contemporanee, che potrebbero essere la nuova forma dell'oscillazione antica tra *trobar leu* e *trobar clus*: in Mesa, *mimēsis* (*Nuvola neve*, ora, e prima il poemetto extravagante *Da recitare nei giorni di festa* e gli scritti per *Tiresia*, con la musica di Di Scipio) e non *mimēsis* (tutto ciò che sta nella ricerca dei loro – non miei – scritti e in gran parte dei *Quattro quaderni* del 2000: dove i *Passaggi* sono anche imitazioni/narrazioni, a conferma della coesistenza delle

due possibilità). È troppo facile dire che la riproduzione o la non riproduzione della realtà ha a che fare con un desiderio di politica, accettato, represso o sublimato. La questione può essere meno semplice: per esempio, bisognerebbe verificare se la riduzione della *mimēsis* è in rapporto con una soggettività più marcata (che *non* vuol dire soggettività dell'individuo G.M.: è sempre questione di altri scriventi e dei «loro scritti»). La poesia realistica, complementare, si carica di dati precisi, ma sembra impersonale. Se «il mondo è pieno di occhi» (*Quattro quaderni*), l'identificazione di quegli occhi con *un io* è un errore; se l'*io non è* – come *non è* – tutto il mondo, il suo sguardo non sarà – non potrà essere – né mondiale né assoluto. L'abitudine di identificare strettamente l'altro con il (solo) lettore impedisce di superare l'apparenza: anche lo scrittore è *altro*, soprattutto quando si impegna nell'organizzazione delle proprie forme, in vista di un *libro* (un percorso) di poesia. Gli archetipi critici ci sono già: «Kunst schafft Ich-Ferne» (Celan, *Der Meridian*), «Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht» (*Briefe an Hans Bender*), e soprattutto il secondo frammento dovrebbe essere preso come segno di un' *agāpe* metafisica, oltre il senso comune: basti pensare a chi lo pronuncia. C'è la distanza e si dà la stretta di mano, in modo apparentemente ossimorico; e nella lettera a Bender la critica di un *poiein* astratto che «aveva, con tutte le sue attinenze vicine e lontane, tutt'altro significato che nel contesto attuale» (trad. di Bevilacqua). *Nuvola neve* esce come libro «per bambini», o «per ragazzi, poi per giovani, poi per chissà chi...». (così deve essere; nel 1940 Pavese scriveva a Gertrude Stein, ringraziandola per *The World is Round*: «Of course, like all children-books, it is for grown up people»). Mesa scrive *in limine*: «La domanda *per chi scrivo?* non è riuscita a imporsi. È una domanda che uno scrittore non dovrebbe porsi mai. Ponedosela, pone se stesso in una condizione di *docenza*. O di *comunicazione*. E *sottopone* il lettore». Non si tratta tanto di un libro sulle nuvole – instabili, vaghe, informi («una non è mai una, mai uguale, / non è mai detta l'ultima parola / per dire alla nuvola il suo nome») – ma sulla metrica (sulle *metriche*, se «gli schemi sono argini, che possono delimitare solo esteriormente il fluire ritmico... molti metri-

cologi, prima di contare le sillabe, dovrebbero ascoltare un po' di *free jazz*)». Più esattamente: *sulla funzione metrica di ogni parola*, in vista di un organismo composito e *free* («...batti e ribatti, *tàta-tàta...* / Dico che ha vinto, il cucco, ma ancora non lo so...»; i «*tàta-tàta* dentro le strofe, i versi, le parole...»). Solo la competenza tecnica, quando arriva al *non plus ultra*, può distrutturare se stessa per rigenerarsi, come ricerca delle *altre* tecniche (e per inciso: è necessario e urgente uno studio sulla fortuna e il ruolo *pratico* degli *Spazi metrici* di Rosselli nella poesia degli *altri*). Purché l'orecchio non manchi, quindi; ma intorno a Mesa sembra di vedere una lunga, e anche vergognosa, *manca di orecchio*. In generale, chi ha studiato tutto può permettersi di non essere più niente, e di semplificare al massimo, oscillando tra lingua chiusa e lingua aperta; chi sa e sa fare poco, sa e sa fare solo quel poco – e «*sottopone* il lettore».

Massimo Sannelli

GIAMPIERO NERI, *Armi e mestieri*, Milano, Mondadori 2004, pp. 63, € 9,40.

Il nuovo libro di Giampiero Neri ingloba una precedente *plaque*, *Erbario con figure* (Lietocolle, 2000), disseminandone però alcuni testi tra la prima sezione, *Persona seconda*, e la terza, *Botaniche*, e collocandone la centrale *Sequenza* a formare la chiave di volta della nuova raccolta insieme alla contigua sezione *Finale*, anch'essa già pubblicata (Dialogolibri, 2002). La complicata manovra rappresenta un segno di discontinuità significativo rispetto all'ultima silloge mondadoriana di Neri, *Teatro naturale* (1998), che riunificava le uscite precedenti allineandole come capitoli di un unico libro; né, certo, importa soltanto ai fini della burocratica registrazione del critico o del recensore. Il ripensamento della propria poesia, di cui si fa implicitamente la storia nel momento in cui se ne confeziona *ex novo* l'abito pubblico, sembra infatti qui rispecchiare il progressivo ridursi della distanza difensiva posta tra sé e il passato, tra sé e il mondo (le «spine» della *Opuntia*, pianta tenace e combattiva ma a rischio di ingiallimento per sovrabbondanza d'acqua – facile paradosso per chi dal caso o dall'«immaginario occhio di Dio» è stato comandato a mettere radici e resistere in un deserto dei tartari, tra «sabbia e ven-

to» – che occupa la sezione *Botaniche*), l'incipiente, impercettibile incrinarsi dell'oggettività enunciativa del frammento, ora più frequentemente screziato da accenti meditativi che fanno da controcanonico ad antiche voci ora rimodulate, a presenze ricorrenti nuovamente inquadrare e svelate: così nel terzo quadro di *Sequenza* lo «scrittore di provincia» che, «cercando la verità nel paradosso», «guardava / alla figura di Giuda», progettando un'opera teatrale, precisa i contorni dello «scrittore di provincia» della prosa VII di *Liceo*, che «si dedicava a ricerche di interesse storico, ma non aveva abbandonato i vecchi progetti letterari», e che allora leggeva del «valoroso Casca», traditore e sconfitto anche lui, come Giuda (la generale sconfitta della cultura sarà poi registrata una volta per tutte, mutuando una proverbiale chiosa manzoniana a proposito di una «famosa biblioteca» ormai «dispersa», in *Finale*); mentre in *Armi e mestieri*, la sezione finale che dà il titolo al volume, acquista una collocazione spazio-temporale, rassegnandosi alla narrazione e alla storia («In quelle nebbie, una mattina di novembre / aveva visto l'amico di suo padre / davanti alla scalinata del Terragni. / Nell'abbracciarlo, la bicicletta era caduta a terra, / 'doveva essere l'ultimo' / era stato il suo necrologio») il gesto dell'«amico di mio padre» che, «lasciato cadere la bicicletta / sulla strada», lasciava cadere anche un commento sospeso («'se tutto doveva finire', mi aveva detto / abbracciandomi...») in *Altri viaggi*, la sezione che chiudeva *Teatro naturale*. Con il «suono» inconfondibile di sempre, dunque, con minime ma decisive sfasature narrative, di un dramma personale e storico – l'uccisione del padre da parte di un gruppo di partigiani, la guerra civile – di una tragedia senza urla fin qui moltiplicata e rifratta in frammenti di specchio (commenti, *flash* atemporali, immagini), per una preventiva presa d'atto dell'insostenibilità epistemologica ed etica di un unico punto di vista, certo, ma forse anche perché, come recita una massima celebre, né la morte né il sole si possono fissare a lungo in faccia, si tenta adesso una ricostruzione, un primo, provvisorio riordino; ma «Di quel teatro all'aperto / delle sue figure disperse» è ormai difficile «ritrovare i fili», e la sezione *Finale*, che di questo percorso memoriale costituisce, come già si è detto, la seconda stazione, si chiude su una straziata nota ungarettiana, rimodulata e anzi

capovolta ma ancora riconoscibile («Di quelle vaghe ombre / dei nomi cui corrispondevano / il tempo cancellava la memoria. / Come sassi lanciati sull'acqua / che affondano dopo breve corsa / le figure si allontanavano / svanivano nell'aria trasparente»), come a voler dire che è quasi troppo tardi. Resta che questa poesia pone non apertamente, ma chiaramente alcuni interrogativi, lascia intravedere in misura fin qui inedita, una «penosa metamorfosi» (*Non un lento abbandono*, in *Botaniche*), socchiude la porta di una casa interiore i cui fantasmi sono ora, per concessione o abdicazione del proprietario, riconoscibili e provvisti di un'identità non solo figurale (la bambina Elena che abita e alla quale è dedicato uno dei testi di *Sequenza* è, chiarisce l'autore in nota infrangendo dall'interno anche l'estrema, fragilissima barriera dello pseudonimo, «mia sorella Elena Pontiggia»). Giusto, dunque, che l'immagine della casa di famiglia suggelli, in versi increspatis da una commozione appena trattenuta, la rubricazione conclusiva dell'inevitabilità della storia, quella di tutti e quella di ognuno, e dell'inutilità di ogni fuga: «Il grande terrazzo al primo piano era vuoto, / la casa sembrava disabitata / deserta di quelle care ombre / che il tempo aveva cancellato».

Elena Parrini

NEIL NOVELLO, *Rosa meridiana*, Novi Ligure, Joker 2004, pp. 46, € 8,00 (www.edizionijoker.com).

Tracciando, a partire dal titolo, nel *Meridiano* di Celan la coordinata 'topico/tropica' dell'incontro con l'Altro nella lingua, Neil Novello ha voluto disegnare «qualcosa di circolare, che ritorna a se stesso attraverso entrambi i poli» (così appunto Celan, la cui ripresa, contro il corso della storia, del grido di «Viva il re!» dalla bocca della Lucile Desmoulins büchneriana, fornisce il motto perfetto per ogni sortita in dialetto). Al Sud della lirica troviamo i paesaggi calcinati («strati mpucati», 'strade infuocate'; «i juarni i salu», 'i giorni di sale'), ma insieme notturni con gelo, neve, nebbia, per il moto ossimorico continuo delle metafore (*lustru ara notte* 'Luce alla notte'; «cori i notte 'mmienzu u sulu», 'cuore di notte in mezzo al sole'), ossimoro che azzera i quadranti nella tautologia: «Ma sicca a jumana sicca» ('Ma secca la fumana sec-

ca'); «Viva tu rusata neglia e viva» ('Bevi tu rosata nebbia e bevi'). Al Sud della lingua incontriamo serie compatte di archetipi folclorici (per es. il vecchio soldo di sale alle labbra del morto in *Camposanto*), veicolati da una lingua (un dialetto che, delle Tre Calabrie, esprime un tipo dell'entroterra cosentino, il roggianese di Roggiano Gravina), che è di per sé un serbatoio glottologico di arcaismi (per es. nella morfologia: la terza persona singolare con conservazione della denale finale, *vestidi*, 'veste', il condizionale, come spesso nel Sud, dal piuccheperfetto latino, *'nsunnera* 'sognerei'); e buona parte del fascino esercitato da Piero su Contini, non dimentichiamolo, è nell'essere Piero il poeta di quella che per i dialettologi è la 'zona Lausberg'. Il *fatto* di Novello è il lutto per la madre che porta il nome *senhal* di Rosa, centro geometrico del libro («Rosa i nua miridiana», 'Rosa di noi meridiana'), in un dialogo continuo con un nulla al di qua del nulla, il «Nenti i Rosa» (il 'Nulla di Rosa'; l'effetto è invasivo, attraversando la parola, specularmente, il nulla dei vivi, come nel 'solito' Celan di *Psalm*: «Ein Nichts / waren wir, sind wir, werden / wir bleiben, blühend: / die Nichts-, die / Niemandrosse», nel libro, appunto, della 'rosa di nessuno'). Il *Santu nenti* ('Santo nulla') assume simboli e nomi cristiani, in una fioritura di immagini il cui 'fuoco' si astuta solo in ceneri barocche (contrasta, semmai, il lutto 'formale' del sonetto: quattro volte ne è evocato lo 'strofismo', ma senza rime e misure). Barocamente si può invertire l'ordine logico delle azioni: «fiancu tu ara scarda» ('fianco tu alla scheggia'), «A vuli peddra i jidita jurisci piatali» ('A volere pelle di dita infiorare petali'), mentre ogni moto possibile di furore e ribellione si spegne contro l'astratto: «tu a vitticà u timpu» ('tu a frustare il tempo'); «Va e scighi l'abbannunu» ('vai e strappi l'abbandono'), «L'uocchio rumma nta specchiu disiartu» ('l'occhio tuona in specchio deserto'). Subentra un sentimento di immobilità, riflesso, sul piano retorico, da frasi nominali (anche di soli sostantivi «Aru scuornu a jacca aru viersu vasu.» 'Allo scorno la ferita al verso bacio'. «Uocchi a frunta carna nta zanga» 'Occhi la fronte carne al fango'), e nella sospensione 'aspettuale' legata all'utilizzo di gerundi in clausola, a chiusura di verso e di frase («Terra matre: rosa i vita prigannu», 'Terra madre: rosa di vita pregando.'; «Nu pujuni i jancu sulu / ghè

fuacu aru parmu, / culannu.»), 'Un pugno di bianco sole / è fuoco al palmo, / colando.'). Si prolunga, insomma, nella sintassi, quella «densità sonora» che «si chiude su se stessa [...] quasi a proteggere la visione», secondo la formula con la quale Vitaniello Bonito (poeta a sua volta, in *Campo degli orfani*, Bologna, Book 2000, della storia del lutto materno), nella postfazione del libro, tocca dell'implicazione affettiva legata alla scelta del dialetto. Il *fatto* di avere scelto il dialetto, poggia dunque sulla 'finzione' (ma è un patto dell'autore con se stesso) di non dovere battaglia per portare le cose alla lingua, né la lingua alle cose, essendo già le cose nella lingua. Il testo dialettale asciugato di ogni venatura polifonica, è allora tutto per la voce sola dell'autore. La ragione ultima del successo del libro è dunque nello scrivere a cielo aperto (a ferita aperta) nel cerchio vivo del suo chiuso monolinguisimo (sempre con Celan: «Al bilinguismo in poesia io non credo. Doppiezza di linguaggio – sì, questo esiste [...] Poesia ciò vuol dire, fatalmente, *unicità* della lingua»).

Fabio Zinelli

FABIO PUSTERLA, *Folla sommersa*, Milano, Marcos y Marcos 2004, pp. 176, € 13,50.

Cinque anni (1999-2003) ha impiegato Fabio Pusterla a dissolvere il «grumo di parole», a «dar ordine al caos» dell'ultima raccolta, *Folla sommersa*, che si compone di alcune *plaquettes* già precedentemente uscite in eleganti vesti illustrate; lasso di tempo involutivo, non più che scorcio di un secolo breve, violato, subitaneamente confermato nella sua congenita nequizia dai primi anni del terzo millennio. Canto per una terra sconsolata; civil canto per cui «il poeta in quanto poeta» è chiamato a render testimonianza di una storia iterata: l'imperituro abuso dei salvati sui sommersi. Ed è la Svizzera ancora, patria montana, valle alluvionata, che inesorabilmente smotta mutando volto geologico nell'arco di baleni come d'evi, a ritagliarsi una parte speciale, in figura dell'orbe intero, nel poema di Pusterla, figlio non ingrato di un paese che ha da tempo abdicato perfino alla tradizionale sua livrea di 'repubblica borghese' rinfacciatela, passò stagione, da irriducibili coscritti – pure il grido in sesta rima di un ignoto «schiavo prigione» s'al-

za tuttora a condannare «libertà» che conculca «uguaglianza» –; terra cresciuta, maturata, affrancatasi dai tratti di un’infanzia vichiana, dal bisogno di portare odio al comunista; non luogo di soggiorni risananti, né conviviale ritrovo di amici (sebbene si Svizzera come terra dell’eletta brigata di un maestro di lingua e di vita, Contini, o di colloqui poetici con sodali – Orelli, Sinigaglia, Maria Corti, Emery, Snozzi, Patocchi –), ma specchio di un mondo corso da nuove guerre, da migrazioni nuove battuto. È, «questa» (e qui, nel deittico che addita a un ideale *viator* il microcosmo montanino quale *exemplum*-scempio, si risente la potenza allocutoria del linguaggio biblico, la forza sentenziosa di un Ungaretti alla ricerca d’identità) la «terra di nessuno», colla materia, argilla, che nella sua malcerta stabilità raffigura le variabili sorti di un genere umano frombato in mezzo a triboli e robinie. Da quest’orto richiuso dove il rovo è dappertutto, non «vigna del Signore», ma progressivo avanzare di tabe, echeggia da sempre un monito a chi tra questi bronchi si trovi involupato – «Eppure si doveva camminare» – rilievo che combina la favola di Renzo, del povero baggiano in fuga, il suo «cammina, cammina» di Pollicino iniziato alla cognizione del dolore (*Promessi sposi*, XVI), con l’imperativo ideologico dei secolari sfruttati. Andare, dunque, perché questa non è terra dove posare, ma di trapasso, dove «si va come» (e non «si sta come» – anche l’ungarettiana analogia che predica la transitoria natura dei mortali, arse foglie caduche, è ‘corretta’ a dire ulteriormente la labilità dei giorni dell’uomo che come ombre declinano –) «superstiti e fuggiaschi». Zolle alpestri, che mai fomentarono brame di conquista – la lapide napoleonica del 1805 riferisce sì di un transito di truppe per strade che dovevano essere «di speranza e di gloria», ma non più che un passaggio: «hic» non «manebis optime» –. «Pensare altra meta», allora, menando «sulle spalle un fascio» antico di «improbabili speranze», incamminarsi sempre, comunque, con la tenacia di una «salamandra nera», irriducibile bestiola che, venendo anch’ella «da un posto / senza ritorno, inghiottito», «cammina su strade piovose», «cammina nelle città, radendo muri, elemosine». Nessuna realtà possiede la forza esemplificativa di questo piccolo cosmo alpino, nel deprecare le fragili stirpi dell’uomo, dove se i vetri delle venti case di Gondo – numerabili

come i pochi tetti di Rio Bo –, da un solo sguardo abbracciate, a sera, agli obliqui raggi del sole, abbarbagliano secondo le più tradizionali note elegiache di un Gautier o di un Pascoli dipintori di paesaggi segantiniani, la quotidiana consuetudine, il fenomeno giornaliero può essere fatalmente interrotto da una catastrofe impreveduta. Repentina, allora, la metamorfosi dell’ambiente, che da montano e boschivo, tutto un declivio di velluto verde, è travolto, spazzato, levigato, reso arido, uguale, indefinito e desolato *aequor*, un’uniformità sgomenta, dalla fiumana inarrestabile di un corso d’acqua ingrossato. Sono, queste, le periodiche alluvioni che cancellano i borghi elvetic, le effimere peste dell’uomo sulla terra; ma sono, questi, pure, i segni tangibili di altre meno evidenti cancellazioni fisiologiche, le cicliche rimozioni della storia, che, ogni ottanta anni, dissipa la memoria del proprio passato. Per tale ragione il mondo è comunque destinato a perdere il ricordo di Paul Hooghe, «l’ultimo lanciere caduto su nessuna spiaggia» (fratello di sventura, seppur non morto in battaglia, del «primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna» di altro conflitto universale, di altro poeta lombardo), «sommerso» poiché inesorabilmente la storia abbisogna di spazio ed, imparziale, oblia gli iniqui come i giusti; difficile opporre un argine alla piena che dilaga e trascina via con sé fatti e ricordi, ancor più arduo quando, sorto dal nulla, «un altro» si metta a gridare che «è stato un gioco / uno scherzetto innocuo», negando «forche» e «fosse» del vergognoso regime fascista. Come la terra montana è esempio del lento scivolamento nel buio, così dall’atomo alpino, dalle sue semplici creature, deriva la ‘lezione’ salvifica, che apprende all’uomo la sua perdita innocenza. E può essere il volo a freccia, o ascensionale degli aironi, a instillare un desiderio di elevazione, l’illimitata *pietas* di un bianco felino, rimasto un’intera giornata presso il compagno massacrato sulla strada, a suscitare l’attenzione di due ragazzi appena sportisi alla vita, oppure l’alacre volontà dei castori, costruttori indefessi di dighe abbattute dai torrenti, «modesta colonia» di anime belle mai sfiorate dal dubbio dell’infinita vanità del mondo, a rianimare nell’uomo il connaturato ottimismo della volontà, così da spingerlo ad abbicare, altrove, su spiagge erose, ciottoli e ghiaira, trasumanante fatica dispersa poi dall’onda. Dall’arcano regno animale, scen-

dono a notte, all’alba, magiche presenze, l’inquieto stambecco, che del suo transito lascia solo la labile traccia di un «profumo selvaggio», un umile e bruno dono di sterco, e ingenera aspettative nella fervida immaginazione di un infante («*E lo potrò vedere, carezzare sul muso?*»), la gioia di un rito da compiere – porre le mani sulla bestia – per riceverne calore e oracoli, come già dai campani, dalle pupille delle capre «Dalpe», vedute con gli occhi creduli d’incanti, cantate con la lirica lallazione della piccola Giovanna dall’amico Orelli. Ma se perfetta immagine del ciclico dissolvimento è questo franare di fanghiglia, altra metafora riuscita appare l’athanor di una storia barbara e brutale (*Sul fondo della provetta*): come al fondo di futuribili, genetici matracchi, in cui si sperimenta e si sconvolge l’ordine della vita, rimangono fecce e posature che non riescono a salire di grado, così sedimentati, a terra, di nuovo, ancora sommersi, restano tutti coloro che, «drosofile» di un’alchimia degli eventi, non sanno risalire i bordi di questi vasi lutei in cui l’umanità è sepolta; tanti ancora gli inabissati senza speranza: coloro «che battono strade più impervie», come il «liceale annoiato» che disattende al suo dovere di testimonianza, gli alpini del ’43, mandati senza possibilità di ritorno in Russia, «fuscelli» dispersi al vento della guerra e della propria ignoranza, non tuttavia diversi dai loro eredi, contenti a un ‘quia’ che non può più, non deve ormai, bastare; il decimo porco estromesso dal branco, nondimeno come coloro che non odono l’umano, troppo umano, grugnito di questo. Come sperare aiuto in un mondo dove «una» «ne basta» «di vite, a sfarne troppe», in questo rovesciato reame di Eusebio? Pure, a qualcuno è dato trovare provvidenziale rifugio nella terrena Gioasafat: a chi non si faccia «più illusioni», a chi, come «gli stornelli di Berna», che possono riparare nel timpano del duomo affrescato con le storie del Giudizio universale, così da sottrarsi all’infernale bufera (curioso il *lapsus* nella nota d’autore, per cui Pusterla muta l’identità dantesca e peccaminosa degli alati in quella di evangelici passerai, i salvati di Matth. X, 31, guarentigia di divina sollecitudine per l’uomo), si svesta di più opime forme, e, nella sua gracilità, approfitti dei pochi sbrecchi («sbriocchi» direbbe «la povera Piera», nei suoi «anadrammi») dischiusi nella maglia.

Francesca Latini

ANDREA RAOS, **Aspettami, dice**, Roma, Piersaldo Editore 2003, pp. 123, € 10,00.

Nato nel 1968, Andrea Raos ha esordito con la raccolta *Discendere il fiume calmo*, nel *Quinto quaderno italiano* diretto da Franco Buffoni (Crocetti, 1996). Di Raos va inoltre segnalata la realizzazione nel 2001 di un'antologia italo-giapponese di poesia, intitolata *Il coro temporaneo*. Il presente volume contiene il lavoro di un decennio. La struttura lascia spazio a componimenti di varia natura: sonetti, poesie, anche brevissime, dal verso irregolare, brani di prosa ad altissima concentrazione. Questa *irrequietezza delle forme* non cede mai a spinte informali, sorvegliando l'autore ogni accostamento di materiali sul piano del singolo testo e della raccolta. Il tono è di concentrato distacco, la musicalità cercata per vie traverse, in virtù di rime interne o inaspettate, assonanze, ripetizioni. La chiusura formale e il tenore iperletterario della lingua non permettono intrusioni del quotidiano: l'universo dell'esperienza è vagliato per estrarne una fibra purificata. Ogni scoria è distanziata per ottenerne un'espressione cristallizzata, in grado di diffrangere in suoni e significati diversi un flusso emozionale grezzo. Le correnti dell'astrazione tagliano lo slancio lirico, non per parodiare, ma per purificarlo da elementi biografici e contingenti. Esiste il rischio che il virtuosismo esaurisca l'attenzione dell'autore nella costruzione di un raffinato artefatto verbale, privo della capacità di rinviare *al mondo*. Ma più spesso Raos raggiunge l'obiettivo, senza rinunciare alla figurazione della realtà, nel riorganizzare la visione stessa, a movimenti e scorci imprevedibili. L'oggetto diventa secondario, il lavoro espressivo si concentra sulle modalità prospettiche. L'irrequietezza della forma si rivela, tematicamente, come un incessante bisogno di *spostare lo sguardo sul mondo*, cercando di coglierne la ricchezza di superfici. Il dato contingente e biografico conta meno della possibilità di *trasformarlo*, sottoponendolo ad un'angolatura inedita. È la densità emozionale di certi eventi traumatici a scatenare l'esigenza di scorci anomali (si prenda la sezione *Distruzione, eco*, marcata dall'esperienza del lutto paterno). Si esprime qui una caratteristica importante nel panorama della poesia italiana contemporanea: la volontà di smarcarsi dal *manierismo*, divenuto una sorta di oriz-

zonte 'naturale' della scrittura. Con tale termine si indica una *rinuncia* all'idea di possibili innovazioni sul piano stilistico e tematico. Vi si affianca un'arrendevolezza nei confronti dei repertori metrici e stilistici della tradizione. Per il manierista odierno, i confini della lingua poetica sono variamente tracciabili, ma definitivamente associati: raramente si è disposti, con sana arroganza, a *ridisegnarli* secondo linee di fuga imprevedute. Questa sommaria definizione di manierismo deve essere completata da un'ulteriore definizione che troviamo in un denso scritto di Stefano Dal Bianco, *Lo stile classico* (in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, 1995). Il manierismo odierno ha soprattutto a che fare con la presunzione dello *stile individuale*. Nell'ottica classicista di Dal Bianco, salvaguardare la forza dello stile e la sua «istanza di comunicazione» implica uno «*stile in quanto rifiuto dello stile*». Indipendentemente dal partito preso, l'indicazione di Dal Bianco è importante. E con Raos ne abbiamo una controprova. In lui il rifiuto dello stile individuale è animato da un sotterraneo sperimentalismo che non cerca di saltare la mediazione con l'eredità letteraria. Non vi è nessuna tentazione da parte sua di acquisire una lingua naturale, capace di aderire ad un'essenzialità delle cose filtrata da una sensibilità autonoma. Le forme sono utilizzate in modo ipotetico, e così la lingua, poiché non è assodato che la poesia porti oltre se stessa, a un riconoscimento di esperienze fondamentali. Tale scetticismo non implica l'accettazione di un gioco iperletterario ma l'impegno costante per il ritrovamento di una visione della realtà attraverso gli strumenti offerti dalle istituzioni poetiche, considerate non punto d'arrivo ma d'avvio del processo espressivo individuale. Un buon esempio si legge nel sonetto della sequenza *Nessun frammento*, scritta sullo sfondo delle guerre nella ex-Jugoslavia: «Salendo alta nell'aria, questa voce, / Facendosi più calde, meno rare / Le correnti, si unisce alla precoce / Sera, si incrina e increspa contro il mare; // [...] // La ferita dando ogni forza all'erba / Che ne accoglie le membra e si distacca / Poco a poco una pelle che non serba // Più acqua o proteine, in cui la sacca / Dell'uretra si scassa e quanto innerba / La lacca delle urine gela in biacca». La scansione dell'endecasillabo *a maggiore*, che rende ancora più precipitoso l'uso dell'*enjambement*, è punteggiata da

rime ed assonanze interne, a rendere la dimensione sonora più ipnotica e uniforme. Ma in questa ricerca di parallelismi fonici gioca in senso opposto, verso l'irriducibile molteplicità del discorso, lo spettro ampio ed eterogeneo del lessico, compreso tra il vocabolo medico «uretra» e quello letterario «innerba». Nella tensione tra identità sonora e diversità lessicale, si fa strada una figurazione concreta e crudele del corpo offeso. È in tale intensità e simultaneità di effetti che questa poesia raggiunge il più alto grado di concentrazione, tenendo assieme le più misurate esigenze ritmiche con le più incandescenti esigenze figurative.

Andrea Inglese

FRANCESCO SCARABICCHI, **L'esperienza della neve**, Roma, Donzelli 2003, pp. 144, € 11,00.

Francesco Scarabicchi (Ancona 1951) approda alla collana di poesia di un importante editore nazionale. Il suo percorso era comunque di tutto rispetto: le sue principali opere, poetiche e di traduzione, sono uscite per L'Obliquo, raffinato editore di Brescia, mentre da PeQuod uscì, nel 2001, un'autoantologia accompagnata da una nota di Pier Vincenzo Mengaldo. Più che una consacrazione, si tratta quindi della possibilità offerta a un vero poeta di poter raggiungere un pubblico allargato. La sua lirica non è affatto 'facile'. Sebbene il dettato si possa far risalire alla tradizione di un monolinguisimo latamente 'petrarchista', perlustrato nelle sue possibilità conoscitive più nascoste, il lettore è chiamato ad uno sforzo di concentrazione notevole. Vi troviamo un lessico ridotto, rastremato fino a comporsi, per esempio, dei soli elementi legati al tempo meteorologico e al tempo della giornata: «Questa pioggia che senti / giovane lungo i muri // picchia, se fai silenzio, / ai nostri vetri, // bagna inferriate e foglie, / crolla dalle grondaie, // allaga il buio, / cancella ponti e polvere // e scompare». Altrove Scarabicchi, puntando a quella *brevitas* che appare essere un caposaldo della sua poesia, scrive: «Quanto tempo del tempo muore eterno, / alba di mute porte, nomi che parleranno». È allora di grande interesse quanto afferma l'autore nella nota finale del libro: «l'ho composto come una sorta di epistolario in versi [...] perseguendo l'utopia di una parola che niente altro dica se non la neces-

saria verità di quanto accade nell'anonimato e negli invisibili interstizi del tempo irreperibile della vita di tutti, nominando, come suggerisce un verso delle *Mis-sive*, 'quel che al sole resiste e al freddo inverno', concentrando un'attenzione sensibile nei confronti del presente». Le *Mis-sive* costituiscono una delle sezioni di cui si compone quest'opera, uno dei punti in cui si manifesta più forte questa utopia della parola, la quale diventa chiaramente l'aspetto più nuovo introdotto dalla scrittura del poeta marchigiano. È qui che la poesia di Scarabocchi conferma quanto non sia che apparente la sua 'facilità'. Ma è altrettanto vero che qui il lettore di poesia riconoscerà la vera forza del libro. Si torna dunque a parlare di Utopia, un luogo che non c'è nella realtà, ma che si manifesta sempre come una scommessa per la letteratura. L'Utopia conduce anche a discutere di etica in poesia. L'Utopia può farsi carico dell'eticità della poesia quando, definendo apertamente il proprio raggio d'azione ideale, contemporaneamente riconosce anche i limiti – spaziali e temporali – propri della scrittura poetica.

Alberto Cellotto

GIOVANNA SICARI, Epoca immobile, Milano, Jaca Book 2004, pp. 120, € 12,00.

Nella poesia di Giovanna Sicari l'amore è duro, la tenerezza non arrende, il grido potente nella disperazione. Pubblicato poco prima della scomparsa della poetessa, *Epoca immobile* riesce in quanto i versi mettono a nudo un cuore. L'estremismo insito in quella prima intenzione di Baudelaire è realizzato attraverso una musica che è urto e carezza. Innevata dalla violenza e dalla benedizione, la poesia della Sicari si sovrappone alla malattia, all'amore e alla morte. «Trova il nuovo grande come bara / l'amore folle che guarisce, affonda in una morte / che non ricorda». La voce è inconciliata quando raggiunge una pace temporanea, è inquieta quando sogna un futuro immobile perché troppo ben conosciuto. «Solo una scia d'amore vorrei cantare / quando non sono né donna / né carne, né volo, né acqua / quando non sono quella // e il nulla pietrifica in una condizione / d'inferno: sconforto di tutti i giorni / dove tutto e niente sono / la cosa cieca della cosa viva». Nulla pietrificato, sfinge infernale che annienta l'identità ma che non per

questo cessa d'essere vita. Essere la cosa cieca della cosa viva significa forse aver perso tutto tranne il qui e ora che chiede di «potersi arrendere, [...] gentili / nel vertice di quelle cose che si fanno senso, fortuna, salute». L'estrema tensione a volte si rifugia in una tenerezza che somiglia al coraggio: «Amore del rifugio e dell'acqua / soltanto sei un'anima, un uccello / una pianta, un filo di morte, / una vita». Coraggio di restare nudi anche di fronte alla propria morte, non maledicendo cioè la vita: la maledizione sarebbe un travestimento per ingannarsi, per convincersi della vanità dell'esistenza. Ma qui Giovanna Sicari non arretra, «perché mi offrirò intera senza tagli / perché il cielo c'è e mantiene». Ricorda Alioscia Karamazov: «Ora il fratello Alioscia dice – non pentitevi / mai del bene che fate [...] Fratello Alioscia è per te l'ultima chance / buonasorte da non mancare». La chance riposa nella dolcezza di uno sguardo che non è né quello della logica euclidea di Ivan Karamazov, né quello della passione assassina di Dmitrij, ma che li comprende, rendendoli preghiera. La chance, l'ultima, non ritratta il bene fatto, non consegna la vita alla punizione sterminatrice della morte. Non si ritratta il bene fatto, anche se è debole o forse proprio perché lo è. La logica della morte, il suo ghiaccio necessario e la passione che esige vita diventano nella Sicari decreto: che «venga la gioia con fulmini e alluvioni. – / Questo è tutto».

Lorenzo Chiuchù

ITALO TESTA, Gli aspri inganni, LietoColle 2004, pp. 38, s.i.p.

«Tout entouré de mon regard marin». 'Tutto avvolto dal mio sguardo marino' suona un verso (la traduzione è quella di Maria Teresa Giaveri) de *Il Cimitero marino* di Paul Valéry che a suo modo può ambientare l'atmosfera de *Gli aspri inganni* di Italo Testa. Il sole, o comunque la luce, la terra, il vento – forme simboliche dominanti nel poema del poeta francese – galleggiano in sospensione, nuotano in quello stato di torpore che prelude al prendere sonno, nei dieci componimenti dell'autore italiano. Il comando d'esordio «devi» farebbe intravedere una intonazione imperativa dominante nel testo, come è stato sottolineato nella postfazione; in realtà, già dal secondo componimento in poi, l'ordine affievolisce nel-

l'esortazione «lascia» ripetuta inesausta per tutto il libro, alludendo piuttosto a un consiglio, un suggerimento. Consiglio verbale che può essere però subito negato dalla sua stessa veste ossimorica: 'lasciare' è 'permettere' e, contemporaneamente, 'desistere' o 'smettere'. E, difatti, «il rovescio / si installa negli occhi, oscura / il confine delle cose». Il sonno si apre al rovescio della camera oscura, all'inganno del «resoconto terrestre»: «lascia aderire / alle forme dell'inganno le membra». Il sonno è una forma di abbandono: abbandonare una realtà per abbandonarsi a un'altra, attraverso «le lente bracciate» del nuotatore, metafora di chi sta tentando di addormentarsi o, ugualmente, di esistere. E proprio in virtù di questa metafora lo spazio liquido del nuotatore può anche risultare la bacinella d'acqua in copertina di libro, spazio già sufficiente a contenere la navigazione, tutta mentale, del pensiero. Si insinua una volontà di persistere nel portare a compimento un tragitto attraverso le esortazioni perenni della trama testuale: «misura il respiro», «lascia variare i silenzi», «ascolta il soffio / di un sonno astratto». Come il movimento dell'onda, sono frequenti le impennate e le ricadute: «cadi e l'ala non sorregge i passi / che nell'azzurro il corpo in volo traccia». Ma allora, «a chi appartiene l'acqua?», elemento motore della vicenda poetico-esistenziale. «Fluttua il polline / dei versi per squilibri d'acque limpide». Torna ancora una volta alla mente Valéry – solo che in lui erano il ritmo, e, attivata da questo, una parola etimologica e sensoriale, a dettare la stesura dei versi – col suo congedo marino: «Envolez-vous, pages tout éblouies!», 'Volate via, pagine abbacinate!' Congedo che in Testa si risolve nella direzione di un «sogno che si dirada e assiepa fogli / in un turbinio di lettere e stelle».

Giuseppe Bertoni

PAOLO VALESIO, Ogni meriggio può arrestare il mondo/Every Afternoon Can Make the World Stand Still. Thirty Sonnets 1987-2000, traduzione di Michael Palma, introduzione di John Hollander, Stony Brook, New York, Gradyva 2002, pp. 68, \$ 13,00.

Come evidenzia John Hollander nell'introduzione, questa di Paolo Valesio è una prova a carattere metapoetico, che riconosce e usa la tradizione del sonetto

– italiana ed inglese soprattutto – a reagente del problema del rapporto traduzione/tradizione. È una lingua di dialogo che ha l'ambizione di essere colta e leggera, scritta nel marmo ma con pudicizia. È la lingua di chi è partito e da questa distanza percepisce il mondo. Troppo divertito è il gioco e l'amore delle parole in Valesio, per limitarsi al confronto con il *monumentum*, che una lingua romanza quale l'italiano e la forma del sonetto in particolare implicano. Qui è l'ardire e la modernità della sua ultima raccolta, il cui carattere innovativo consiste nell'attraversare tale limite, per inaugurare *soglie* personali, aperte ai luoghi/loci dei libri e della vita. Il sonetto è usato in forma narrativa, come esplicitato nella nota di appendice al testo: «The choice and organization of these three sequences (with their published and unpublished components) outline a story that constitutes the foundation and the novelty of the present volume». Roma assume un valore simbolico di riconciliazione e di porto: «that place of the impossible and the compatible that is Rome». Nella cornice complessiva *Trastevere and beyond* viene infatti a indicare una conclusione aperta, dopo la prima (*Thresholds*) e la seconda sezione (*The Sacred and the Profane*) – è inoltre nel *Sonetto Transiberino, 2: Villa Medici* che ritroviamo l'endecasillabo eponimo della raccolta: «ogni meriggio può arrestare il mondo». Sono poesie costruite intorno al centro di un concetto classico di durata e di forma, sulla base di un moderno principio di non identità tra voce poetica e autore. Autenticamente moderno è il collegamento tra sogno e frammento dell'immagine fotografica e filmica, con il suo riferimento al doppio: «ci uniamo / solo quando noi stessi raddoppiamo» (*Il doppiaggio*), così come l'assunzione di un dualismo logico e visivo: «Ieri notte ho sognato una poesia / Non ricordo nemmeno una parola, / ma solo che non era opera mia [...] ne seguivo il contorno e forma pura: / era compatta sotto la mia mano» (*Sogni quasi-poetici*). È proprio attraverso spostamento e proiezione dell'io che Valesio realizza la figura più autentica della sua poetica: il *dardo* (si veda qui *L'Erosione Temporale, Sonetto Trasteverino, 3*), *kairos* aperto ad uno spazio-tempo post-moderni – di sincronie e sintropie – alla ricerca di un 'centro': «la parola dardo allude all'etimologia del termine italiano *giaculatoria* designante una

parola breve, e proveniente com'è noto dal latino *iaculum* 'dardo, giavelotto' (dunque giaculatoria è come una preghiera che si scaglia)». Il riferimento alla preghiera inserisce i *Dardi* pubblicati nel 2000 e più in generale la poesia valesiana nell'ambito del sacro. Un sacro che Valesio medita e individua nel rapporto di salute con la terra, scommettendo – oltre il registro del sublime – sulla forza sempre vitale di *eros*. Scrive Valesio: «Ma per fortuna non tutto, nell'opera d'arte, è tenuto nel registro del sublime. Dove andrebbe a finire, se no, il rapporto risanante con la terra? Un certo bambino, le prime volte in cui udiva la parola *giaculatoria* in penombre ecclesiali, ravvisava in essa (con un arbitrio etimologico infantil-popolare) la molto colloquiale parola di quattro lettere designante il detetano, e si sentiva perplesso... Da grande avrebbe filologicamente notato che l'etimologia di *giaculatoria* e di *eiaculazione* è la stessa: e avrebbe cominciato a capire come nella dimensione desertica della modernità, il sesso possa temporaneamente (e illusoriamente) giocare il ruolo di surrogato del sacro». Il virtuosismo di Valesio sul tema della tradizione invita a leggere: «Il sonetto è morto! Evviva il sonetto!» e ad instaurare un «rapporto risanante» con la poesia in lingua italiana oggi. Se – come scrive Hollander – la sequenza narrativa dei sonetti del libro è un'operazione paragonabile a quella realizzata da Dante Gabriele Rossetti in *The House of Life* è anche vero che questa raccolta risponde a una precisa questione della lirica italiana: quella della sua grazia e del piacere di ritrovarla.

Francesca Cadel

Poesia contemporanea. Ottavo quaderno italiano, a cura di FRANCO BUFFONI («Testi di Testo a Fronte»), Milano, Marcos y Marcos 2004, pp. 288, € 14,50.

Superata la soglia dei cinquanta poeti – con questo ottavo quaderno siamo esattamente a quota 51 – la fortunata formula dei quaderni italiani può essere a pieno titolo considerata la più adeguata a render conto del panorama poetico italiano contemporaneo (dal '91 a oggi), e il suo inventore e gestore può affermare: «È stata una grande soddisfazione – in questi anni – constatare come molti tra i 'giova-

ni' proposti continuassero poi con costanza lungo l'arduo tragitto della ricerca poetica originale e sapessero mettersi in luce con successive raccolte autonome di poesia. E come altri esordissero con successo anche come critici, saggisti e narratori» (Franco Buffoni, *Premessa*). Il successo naturalmente si misura con l'alta percentuale di poeti poi acquisiti da grandi case editrici (Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi, Alessandro Fo, Elisa Biagini...), ma anche, soprattutto, con la continuità della ricerca espressiva e, appunto, con la realizzazione di libri importanti (si citano almeno i casi di Claudio Damiani, Massimo Bocchiola, Edoardo Zuccato, Antonello Satta Centanin alias Aldo Nove). Ben vengano dunque sul mercato editoriale e nell'agone letterario questi sette nuovi poeti: Fabrizio Bajec, Vanni Bianconi, Nicola Bultrini, Andrea De Alberti, Tommaso Lisa, Annalisa Manstretta, Luigi Socci, accompagnati rispettivamente da Antonella Anedda, Fabio Pusterla, Claudio Damiani, Flavio Santi, Gabriele Frasca, Umberto Fiori e Aldo Nove. Il risultato anche stavolta sembra di alto livello – e si perdonerà il critico se si esprime con prudenza, ma si tratta pur sempre di sette libri autonomi da assimilare. Colpisce soprattutto la laica icasticità di Luigi Socci, acconetano del 1966, le cui ascendenze comico-gnomiche sono perfettamente individuate da Satta Centanin-Nove (Palazzeschi-Caproni-Buffoni): «Questa poesia non è / per te né per nessuno / non lascia alone / ha l'aut. min. ric. / non odora di chiuso / e poi / non si fa i fatti miei / ha tutte le carte in regola / è ochei. // Questa poesia è bielastica / può essere una esse / o volendo un'ixelle, / questa poesia si stende / come una parte del corpo, / una pelle. // Questa poesia non quadra / il cerchio casomai / si acumina in un rombo, / questa poesia non è / per te che sparirai / prima che tocchi il fondo». Analoghe e altrettanto apprezzabili doti aforistiche si riscontrano in Nicola Bultrini, marchigiano, quasi coetaneo di Socci ma gravitante intorno all'ambiente romano. Il prefatore Damiani (la cui poesia agisce direttamente su quella del prefato) sa individuare con sicurezza la lezione cardarelliana, soprattutto al livello del progetto ritmico-sintattico («Ama la mia sposa / bagnarsi di sole. / Poi si fa bella a sera, / e la sua ombra riluce / notturna. // Mio figlio gioca / invece, anche con l'aria...»). Notevole, poi, la voce di Anna-

lisa Manstretta (1968), che conduce uno splendido dialogo amoroso attraverso la lingua limpida del paesaggio (scrive Fiori: «A guidarci verso il fondo più segreto e più solido del nostro essere, allora, non sarà la psicologia; saranno la geologia, la storia», p. 210). La sua semplicità – ardua conquista – fa pensare al poeta-agronomo bassotedesco Peter Kuhweide tradotto da Giovanni Nadiani, o all'inglese Selima Hill. Siamo comunque, seppur dentro confini strettamente lombardi, a sud e a nord di Milano, in un'atmosfera poco italiana, ariosa e libera, discretamente ironica, leggibile, godibile: «La gente contadina ama le cose familiari / fa piani a lungo termine / non segue i sentieri polverosi dei nomadi / pensa per generazioni. / Tu sei stato lontano / in un'altra lingua per anni / e voli via con l'aeroplano / mentre sto seduta a leggere in cucina. / Sorridi, però, e gli occhi / si vedono rimes-

se accoglienti / per attrezzi e bestiame». Riprendendo l'ordine alfabetico del libro (e passando alla generazione dei ventenni), Fabrizio Bajec apre il libro con la difficile raccolta *Corpo nemico* (Anedda parla di un «itinerario aspro e raffinato»), ricca di asperità che sembrano mimare lo scontro con il corpo, la sua inospitalità. Vanni Bianconi, svizzero e cosmopolita, traduttore dall'inglese e dal gaelico, esordisce qui con *Faura dei morti* (*faura*, attestato anticamente sull'arco alpino – spiega Pusterla – significa 'bosco sacro', protezione vegetale dai pericoli della montagna). Si tratta – si cita ancora dalla limpida introduzione di Pusterla – di una «Poesia esistenziale, dunque, o frammento di *Bildungsroman* contemporaneo, in cui le vicende individuali non sono esibite, e neppure alluse: di tali vicende, inghiottite dal vortice, sopravvive appena un riflesso linguistico, un'esitazione sintat-

tica, un precipitato lessicale». Con altrettanta chiarezza e generosità Flavio Santi (come sempre attento a giustificare anche teoricamente il proprio intervento critico) ci introduce alla raccolta di Andrea De Alberti, il quale «organizza i suoi testi con una compagine precisa e puntuale di dedicatari», come se ogni parola, ogni verso non dovessero andare sprecati, cadere nel vuoto dell'incomunicabilità: questa poesia e «trasmissione di saperi e di vite». Tommaso Lisa, infine, sembra proseguire con questo suo «microcanzoniere barocco» (la definizione è di Frasca) certo lavoro sulle forme e sulla lingua avviato da Scarpa Nove e Montanari in *Covers*, alla ricerca di una posizione originale nel panorama postmoderno (non senza argute strizzate d'occhio a Magrelli, a Sanguineti o allo stesso Frasca).

Simone Giusti