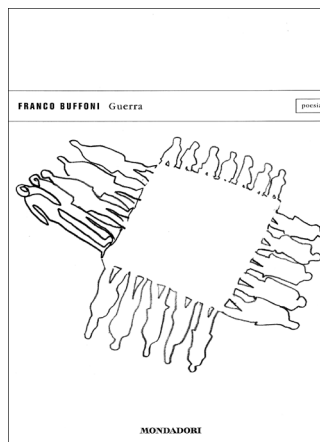


POESIA ITALIANA

a cura di Fabio Zinelli

FRANCO BUFFONI, *Guerra*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 205, € 9,40.



Che la scrittura, e si intende la scrittura creativa, possa svolgere una funzione documentaria nei confronti del 'mal d'archivio' che, tra rimozione e 'culturalizzazione', è proprio del nostro rivivere con la Storia, è uno dei presupposti del libro di Franco Buffoni intitolato alla *Guerra*. 'Libro archivio' in quanto lo sguardo del testo, dalla 'matrice' della seconda guerra mondiale, muove a carneficine più recenti e, all'indietro, a combattimenti lontani o sepolti nella memoria archeologica (si noti che tale simultaneità convive con la coscienza che la guerra non è mai finita: spunta il Sereni di *Domenica dopo la guerra*, e, in filigrana, del *Sabato tedesco*). 'Archivio' anche perché Buffoni utilizza soluzioni stilistiche variate, in funzione mimetica del rappresentato, ma soprattutto per aderenza al campionario di stili depositatisi negli anni nel fondo della propria 'bottega' (*Il maestro di bottega* è il titolo di un'auto-antologia dell'autore, Milano, 2002). Se questo è l'orizzonte 'conoscitivo' del libro, la sua idea generativa è concretamente documentaria. *Guerra* nasce infatti dal rinvenimento di un diario «scritto a matita in stenografia su cartine da tabacco in campo di concentramento» dal padre dell'autore. L'organizzazione della materia nel reperto, condizionata certamente dalla precarietà del supporto, pare però presto allontanare la

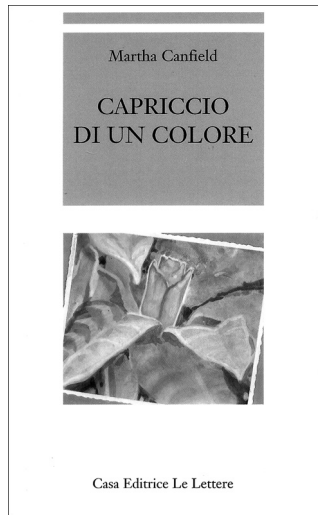
possibilità di una «trattazione di tipo storiografico». Ma, soprattutto, la scelta di togliere il padre dal centro della scena corrisponde all'accantonamento dello schema di un pellegrinaggio della *pietas*. Nessun *passaggio d'Enea*, insomma, forse anche perché questo avrebbe imposto la ricomposizione del dubbio inerente all'essere quella del padre il dramma troppo tipico di una storia italiana caratterizzata da una carenza essenziale di coscienza politica (in uno di questi foglietti c'è infatti scritto: «perché sono prigioniero?», ma, senza enfasi – la 'banalità' del bene, diremmo – e dunque con orgoglio: «ti assolvevi: non avevi firmato RSI»). Il padre è dunque marginalizzato nel libro, per permettere la liberazione da un condizionamento *etico*: «Uccidendo il padre e dunque tagliando / la catena di trasmissione delle conoscenze / sbagliate». Rinunciando però al protagonista, al racconto del *testimone* – se non al suo ruolo chiave nei termini di fondazione della memoria – si poneva il problema di gestire la libertà acquisita sul piano della rappresentazione. Fingere di avere «rivissuto in prima persona quegli eventi, immaginando che in quelle circostanze mi fossi trovato io», prestava infatti il fianco al rischio di fare di questi testi una macchina del tempo sospesa tra soggettività e oggettività (mentre il padre portava inequivocabilmente «la sua biografia inscritta nel corpo»). La soluzione è allora quella di partire dall'unica esperienza disponibile in materia, cioè il servizio militare dell'autore, già raccontato, su un tono leggero, in *Aeroporto contadino* (sezione di *Suora Carmelitana e altri racconti in versi*, Milano, 1997). Così non mancano elementi *fumisti* ('giocosi alla Laforgue', giusta una definizione legittimata dall'autore) nella seconda sezione del libro, *carne di militare*, dove questa è da intendere al tempo stesso come la desiderante vitalità di quei versi più antichi e insieme, figuramente, per ricordo dei *fratelli* di altri reggimenti perduti, 'carne da cannone'. Leggiamo così la poesia-manifesto di questa straziante primavera di bellezza, pura fisicità della perdita: «Si può stringere con due mani una pistola / o la rac-

chetta da tennis / un cazzo a palme tese / o una tettona a cono, / si possono legare con due mani altre due mani, / il crimine più grande è fare leva / sull'emulazione, la fratellanza, / la voglia di divertirsi / in gruppi forti e solidali; è approfittare di un corpo generoso / che si sposa a un altro corpo, al corpo, / per esaltarne lo spirito aizzandolo, / succhiarne tutto il bene l'amicizia / gli scherzi le risate per tradurli / in odio deciso ed imboscate ad amici / di altre risate. Questo, sugli uomini giovani, / da parte dei comandi / questo uso malefico del bene / è questo che non perdoneremo». Questa è la spina della *camaraderie*, prima di ogni compassione l'amore, sia qui quello dei *contubernalia* (pensiamo al Comisso di *Giorni di guerra*), e l'appartenenza alla *thin red line*, la sottile linea rossa dei non eroi («but single men in barracks, most remarkable like you») di quelle *Barrack-Room Ballads* kiplinghiane tradotte da Buffoni. Giovane, del resto, era Gobetti che si affaccia ai versi compiutamente civili dedicati *Alla costituzione italiana*: «Di te che prometti il perseguibile / vorrei restasse il lampo negli occhi di Gobetti, / già finito per altro in poesia». Se questa è la chiave semi-privata per l'ingresso nel labirinto delle guerre storiche, la ricostruzione degli 'scenari' è affrontata col sostegno di quei procedimenti stilistici che fanno dell'autore un maestro della scrittura regionalista (cioè alla Seamus Heaney). Detto nei termini dichiarati nel precedente *Il profilo della Rosa* (Milano, 2000) si tratta ancora di «disegnare in poesia una sorta di mappa del territorio, con la sua storia vissuta magari a ritroso, dalle guerre mondiali al Risorgimento al Seicento ai Longobardi ai Romani, fino alle incisioni rupestri». Si sovrappongono dunque nella «vecchia strada per Montecassino / tracce ancora di asfalto romano / anno decimo dell'era fascivolo» e, sorta di *Guernica* preistorica, le «eliche di uncinati bimotori / contro i graffiti rupestri» (evocando Benjamin in fuga per i Pirenei e le grotte di Mas d'Azil). Completano il catalogo ulteriori materiali archivistici: films documentari, ritratti lombrosiani dal «nuovo archivio giudiziario fotografico», e tracce umane

come lapidi reali, *tombeaux*. Più che nei ritratti a tondo, come è l'allocuzione al disertore «E sei sempre tu, hai quegli occhi nel '43 / li avevi nel '17 / li avevi a Solferino nel '59 [...]» (attacco enfatico vicino al noto: «Sei ancora quello della pietra e della fionda, / uomo del mio tempo»), che, se vuole essere comunque l'omaggio a chi la Storia l'ha vista dal basso, scappando, ha nondimeno la tentazione del marmo, il 'racconto' funziona bene quando «senza nessuna pretesa di 'raccontare' la storia», il precipitato è quello «di restituire una intonazione, un suono: Domodossola e Vichy come insieme di fonemi assorbiti nell'infanzia»: una caparbietà onomastica che è in sé costruzione ritmica della memoria, dialetto, sostegno evocativo dei «fondamenti neurobiologici della memoria». Il passo più difficile è naturalmente il racconto dei *Lager*, che se dalla parte della riflessione sui carnefici ripercorre il *topos* della riflessione arendtiana («Uomini di mezza tacca neanche tanto aggressivi / provvisti di pulsioni, di emozioni prevedibili / assolutamente banali»), focalizzandosi sulle vittime, è poesia di corpi su cui infieriscono i chirurghi concentrazionari, per alternanza di tagli e di *fading* («senti più male se diminuisce / se diventa un male normale»; e pensiamo un po' ai versi della sezione 'operatoria' in *Suor carmelitana*), ma anche di truculenti resti 'buféristici' («lo sfrigolio delle lamette / prima dell'immersione / stridendogli l'occhio non bendato»). Sia pure, quella della poesia, la lingua più adatta per venire a patti con l'indicibile, il pregio del libro di Buffoni è di accostare sentimento e documento per approntare materiali di finzione che aiutino ad abbandonare la via della non-rappresentabilità del genocidio come una metafisica in sé, presto inservibile per l'esaurirsi della forza testimoniale di quel silenzio. Prestando orecchio al rumore della guerra, attutito dalle politiche mediatiche dei comandi (ad esempio per rimozione del *Corpo del nemico ucciso*, secondo il titolo del bel saggio di Giovanni De Luna, Torino, 2006, mentre in queste poesie i corpi sono disseppelliti con lo scrupolo del *Coroner*), ma parte essenziale della pace occidentale, Buffoni può mettere ormai il proprio lavoro sotto il segno del *War Requiem* di Britten (fonte esplicita del libro), e della spiccia dichiarazione di poetica dell'autore dei versi che vi furono musicati, Wilfrid Owen: «My subject is War».

Fabio Zinelli

MARTHA CANFIELD, **Capriccio di un colore**, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 110, € 12,00.



Quando T. S. Eliot elaborò il 'metodo mitico' con la *Waste Land*, era perché la poesia moderna, per esprimere il caos contemporaneo, necessitava un metodo diverso e innovativo, non più narrativo di tipo sequenziale e monologico, ma relazionale e dialogico in una operazione di assorbimento e confronto intertestuale. Il suo aspetto più affascinante è il correlare soggetto e oggetto, presente e passato, realtà e mito. Tale operazione traspare in modo personale nella poesia di Martha Canfield che nella silloge *Capriccio di un colore* espone una serie di epifanie luminose alla base di componimenti di grande impatto emotivo come *Il canale della Giudecca*. Cinquanta poesie in cui l'acqua, attraverso il logos e con il logos, funge da elemento unificatore e catartico di un linguaggio carico di contenuti metafisici rinnovante la memoria ancestrale e il ciclo del divenire in una forte tensione millenaristica. All'acqua si aggiungono il fuoco, la terra e l'aria per una poesia che è anche degli elementi e che dà voce alla memoria in un contesto che accoglie i ricordi e la storia ma che è «al di sopra del tempo» (*Nomi*). La poesia si muove in una dimensione atemporale che è anche 'non spaziale': «Spazio senza spazio / dove ogni limite si perde / si fonde si dissolve si concentra» (*Genesis I, 9-10*). La Canfield si serve della parola manipolandola in una propria rivisitazione di archetipi e miti che approda a una mitopoiesi in cui la poesia raggiunge un abisso di zone cromatiche mai concluso e trascende i sensi e la ra-

gione con la forza di una visione fortemente figurativa e pittorica. In *Genesis I, 9-10*, il mito incontra la religione in un paradigma naturalistico-simbolico; in altre poesie come *Spogli*, *Caccia con arco e falco*, *Il gioco del cuore* si aggiunge un elemento antropologico che delinea un processo di interiorizzazione ed esteriorizzazione della poesia. Processo che è frutto di un'ispirazione scissa tra la dolcezza e paura, vitalità prorompente e l'ombra della morte, felicità e malinconia infinita, e che trasforma in parola poetica il movimento di un io poetico teso alla ricerca della verità.

Cristina Di Massimo

MARIA BENEDETTA CERRO, **Allegorie d'inverno**, Lecce, Piero Manni Editore 2003, pp. 88, € 8,00.

Con i temi ossessivi dell'assenza, del confine, della perdita della libertà, della prigionia dell'individuo, della chiusura solitaria e del 'rifiuto a fare', Maria Benedetta Cerro fa sentire una voce femminile e immaginifica, ma allo stesso tempo cupamente circolare e volutamente 'bloccata' in un canzoniere di parole-chiave e concetti ricorrenti. Nonostante il ripetersi di tinte fosche e la permanenza di simboli, espressioni o metafore non particolarmente originali a sottolineare un pathos apparentemente da tradizione (la «bimba gracile», «il gioco senza scopo della vita», il «filo di perle», le «briciole d'eterno» o il «tempio in rovina» per esempio, ma anche semplicemente «il buio» o «il baratro»), centrale diviene l'atto della scrittura come drammatizzazione e raccolta di frammenti irrimediabilmente sparsi, specchi che continuano ad autoriflettersi in un gioco di rimandi e colti echi («Se il vero è dentro, trova un varco e vieni»). Suggestive in tal senso appaiono le riprese di topoi, miti e favole, come la Bella addormentata nel bosco (frequente il «letargo» e il «dormire», atteggiamento di difesa o di non-fuga che pervade persone, ambienti, cose), la dama chiusa nella torre o la murata viva, Ulisse e Penelope, Persefone discesa agli inferi... La Cerro sa spesso lasciare da parte l'eredità simbolista o baudelairiana per uno stile proprio, quello del 'monologo': e lo scarto personalizzante è operato anche grazie a lapidarie ed essenziali auto-definizioni dell'io poetico (a cominciare dall'*Autoritratto* iniziale, «Io sono / il centro trafitto

dai dardi»; «vado in giro dentro una campana», «Io sono l'altro che le braccia arrese / dispone aperte ad uso di bersaglio»). La sensazione di star precipitando eppure di continuare a chiedere un dialogo anche solo alla Musa, una breccia, una forma amica, si fa via via più parossistica e coinvolgente. Per far risuonare nel vuoto, alla fine, tragica appercezione, la domanda dell'inizio: «E è passata la vita / Quando? Dov'ero? // Ditemi com'era vestita».

Caterina Bigazzi

NINO DE VITA, *Nnòmura*, Messina, Mesogea, 2005, pp. 304, € 14,90.

Dopo l'esordio in lingua nel 1984 con *Fosse Chiti*; in cui l'identificazione geografica e già si direbbe antropologica, perché etnica, contribuiva a compattare i singoli componimenti nelle maglie di un libro coeso, è con *Cutusiu* (2001) e con *Cintura* (2003) che l'operazione di recupero del passato di una Sicilia occidentale e rurale a ridosso del mare ha preso la sua dimensione più definita e compiuta. Nella sovrapposizione di vicenda dell'io e vicenda di un luogo (in questo senso: un *etnos*) interveniva però già in *Cutusiu* – e addirittura sin nel primo testo (successivo al componimento in corsivo che funge da dedica generale) – la nota del disincanto, anzi del guasto nell'origine. Nel lungo componimento narrativo intitolato *ottu giugnu millinovicentocinquanta* è infatti rappresentato il giorno natale del poeta con il racconto dell'angoscia e dello strazio per un parto che rischia di far morire la puerpera e il suo portato, e che anzi sembra in un primo momento risolto con la sopravvivenza della madre a discapito del bambino, estirpato dal ventre, apparentemente invano, con la violenza selvaggia del forcipe, salvo poi, dopo «ddu' uri», «chiancere», strillando al mondo il suo avvento. In questo movimento iniziale di quello che oggi, con la pubblicazione – sempre per i tipi della messinese Mesogea – di *Nnòmura* appare come un trittico coerente nell'ispirazione e nella organizzazione, sono già segnati alcuni aspetti salienti di tutta la serie. Dal punto di vista della compaginazione formale bisognerà innanzitutto sottolineare, affianco all'opzione per un dialetto non illustre e al contrario pregno di varianti demotiche che costringono l'autore non solo alla inevitabile traduzione ma anche alla prepara-

zione di note a pie' di pagina per chiarire la natura di certi oggetti ed espressioni poco chiare oramai anche in lingua italiana, la spiccata vocazione narrativa, sulla quale torneremo più avanti. Questo stesso primo componimento reca inoltre, nella sua polarizzazione tra la vita e la morte, tra la vita di chi può dare vita e la morte di chi è debole ed è ancora un passo dentro la non-vita, la traccia antropologica cui si accennava in apertura e che vuole che dai corpi femminili si sia espulsi con violenza, con strazio, quasi un indesiderato corpo estraneo di cui tuttavia non si sapesse più come liberarsi. Se, per un'ovvia catena metamorfica, la madre sta alla terra, allora il rischio di disparizione cui va incontro la nativa *Cutusie* assume il carattere ambiguo di chi voglia salvare le antiche tradizioni natie sapendo di esser loro estraneo. Altro che *pietas*, religione dei Mani e dei Penati, il lavoro di Nino De Vita – con quel cognome autoriale che contraddice la vicenda inaugurale (o che da quella è contraddetto) – appare come l'ambivalente, *odiosamante*, relazione con una *haunted land* i cui spiriti, altro che placarli, si vuole scatenare nel loro piccolo inferno pagano locale. E allora ecco che appare, dopo l'estraneità misteriosa e perigliosa dei piccoli e grandi animali nelle fiabe di *Cintura*, la violenza delle famiglie che s'identificano con la terra e che nella terra cercano il riscatto o la stabilità. Ed ecco la lotta che divora per prime le famiglie al loro stesso interno (*Pinu Mignagni*), ecco la fame (*Libboniu Ciocca*), lo scontro per la sessualità (*Nicola 'u turcu*), l'incomprensione che nega all'altro la vita (*L'organettu*): tutti elementi che caratterizzano la vita dei contadini e le loro relazioni. Altro che luogo dell'origine, spazio della riconciliazione con la natura: nel sistema d'immagini e di concetti che muovono la poesia dialettale di De Vita c'è un aspro conflitto, sia tra enti e ambiente esterno, sia tra enti ed enti. Un'antropologia negativa che si fonde in una metafisica che finisce coll'incontrare toni leopardiani nelle zone forse meno prevedibili, come lì dove ('*a carrozza d'i morti*), alla domanda di un passante che chiede chi stia portando il corteo funebre si risponde 'niente, niente d'importante': era solo «un viddanu», un contadino, era: senza nome e dunque senza prospettiva di salvezza. Ma il momento culminante e che ci riconduce a quel testo di apertura della trilogia di cui si è detto è probabilmente 'A *naca* ('La culla'), splendido testo di-

viso in tre sezioni: nella prima è la remissione di uno stadio natale precocissimo, col recupero delle sensazioni vissute nella culla («Rummia nn'a naca, sutta / ô 'n velu»); nella seconda c'è l'accelerazione temporale fino a quando, rosa dai tarli, la culla viene gettata nel fuoco: nella terza c'è l'antiepifania, col soggetto che racconta alla madre le sue 'rimembranze' della culla infantile e la rivelazione da parte di lei che quella culla l'aveva avuta da «una r'u Voscu» perché «'u figghiu ci morsi appena natu». Al pari di quel forcipe che conduce il soggetto nel mondo sotto il segno della sofferenza (dunque con tonalità opposta a quella del *Tristram Shandy*), così quella culla finita sul fuoco ma ancora portatrice di una profonda identità soggettivante, familiare ed 'etnica', rivela una natura perturbante dell'appartenere che s'insedia sin dentro il luogo della nascita. Una natura *unheimliche* che proprio il ricorso al dialetto, esibendone l'attitudine pietosa, contribuisce a rivelare lasciandola in un'ambiguità che sigilla tutto il senso di una vita. La culla nel fuoco ricorda lo slittino che brucia nel camino e che sigilla l'intera inafferrabile vicenda di *Citizen Kane*. «Rosebud».

Giancarlo Alfano

GABRIELA FANTATO, *Il tempo dovuto, poesie (1996-2005)*, Roma, Editoria & Spettacolo 2005, pp. 184, € 10,00.

Il 'tempo dovuto' di Gabriela Fantato (n. 1960) è l'arco dell'esperienza poetica finora disegnato dalla direttrice della rivista letteraria «La mosca di Milano». Configurata come un'antologia-macrotesto, l'opera si apre con l'accurata riproposizione di poesie (e relative note critiche) da libri pubblicati tra il 1996 e il 2002 (*Fugando, Enigma – ventidue invocazioni, Moltitudine – poche storie certe e numerate* e la bilingue *Northern Geography*) e si chiude con una scelta di inediti composti tra il 2001 e il 2005. Come la stessa autrice afferma nella premessa, i testi si offrono alla duplice lettura dell'«estraneità» rispetto alle «scelte espresse del passato», ma anche della «continuità» di temi e toni, nel passaggio di trasformazione (che vediamo come un'evoluzione maturata e naturale) da un linguaggio contratto, allusivo ed elusivo, implicito e segnato da forti cesure, a un andamento più dialogato ed ampio, disteso, lento fino all'adozione del «poemetto»,

con interessanti incursioni nel campo della scrittura in versi per musica e teatro. Un arco, quindi, che si estende da una dimensione in cui sono narrate storie di singoli, a una prospettiva corale, impegnata e civile, dall'ambientazione in spazi chiusi e domestici (seppur metaforici), all'apertura delle reali strade e piazze di una metropoli tutta da osservare: percorso segnato da una ricerca di «attenzione alle cose» tutta lombarda, ma anche da un uso difficile e fedele della lingua poetica. In un lavoro continuo di aderenza per una voce che, dalla bella definizione in un brano di *Fugando* («afferrata ad una crepa / s'insinua, segue richiami / perduti i legami / nella grotta di echi / [...] si mostra, lentissima, la voce») ci porta, quasi dopo aver girato tra le stanze di casa della sezione *Dedica*, e girando gli arcani dei «Tarocchi» di *Enigma*, ad una più recente voce-poesia-rumore che soffia tra le case e nelle cose (*Il sibilo che sale*): «Forse il peso che sento nelle spalle / è questo mugolare – la materia / parla ostinata, a sottintesi – / è un ronzio che striscia / dal metrò alle case (al piatto, al tavolo da pranzo, / alla narice abituata al senno). / Nemmeno i balconi sanno tenere / il sibilo che sale dai tombini / e non si ferma».

Caterina Bigazzi

FABIO FRANZIN, Il groviglio delle virgole, Ascoli Piceno, Stamperia dell'Arancio, 2005, pp. 64, € 8,00.

Il groviglio delle virgole è un titolo ossimorico, che mischia un piano figurativo ad uno testuale. Così è anche la poesia di Franzin, nel suo mettere in ordine linguistico dentro una sfilacciata materia tra le intermittenze del sentire. Nel componimento che dà titolo al libro è fin troppo facile ritrovare qualcosa che possiamo considerare alla stregua di una dichiarazione di pensiero-poetica: «oltre la rete che sempre c'è / che sempre separa il dolore / dalla gioia, oltre quel recinto / arrugginito le mute macerie / del mio scrivere maturano / ortiche, vive virgole e papaveri. / Il cumulo si erge come un'oasi / depredata, sopportando il gesto / obliquo e incessante della pioggia. // Le grida sono schegge di vetro. // Gli incanti travi marce, spezzate // e le utopie pietre coperte dal muschio. // Il silenzio è il telaio di una finestra / addossato al nulla nell'insistenza / precaria di un suo sempre più assurdo, / sempre più misterioso equilibrio». Ci

sono scelte linguistiche che aprono continuamente «cassetti» nella poesia di Fabio Franzin, ma fanno questo in stanze-poesie profondamente diverse l'una dall'altra, creando così un effetto di novità ottenuto con quanto è già assodato dal punto di vista lessicale. Il «muschio», ad esempio, copre le pietre nella poesia già riportata, mentre fa da letto alle noci nella bellissima poesia di poco seguente: «verde è il mallo delle noci / adagiato sopra il muschio / dietro la grande casa abbandonata. // Penso a quei tonfi attutiti / nell'ombra perenne dove riposano / memorie di donne e di pollame. // I tre alberi persistono nel rito / antico di una fruttificazione destinata / a marcire, beccolata, qua e là, dalle gazze. // In quei tre alberi ritrovo l'ostinato, / discreto bussare – *con le nocche infreddolite* – / al portale di ferro dell'«amore». Il passaggio pendolare dalla terza alla prima persona, da oggetto a soggetto, così evidente nel testo citato, è una cifra ricorrente nella tessitura di questi versi. Più che a una versione contemporanea del correlativo oggettivo di memoria eliotiana-montaliana, siamo di fronte a una sintassi che si fa essa stessa correlativo oggettivo di una situazione psicologica di volta in volta rinnovata. Questo libro avrebbe potuto anche portare il titolo di un saggio dell'antropologo Marc Augé: *Rovine e macerie*, soprattutto ripensando a quei punti dove lo studioso francese afferma che le macerie di oggi (architettoniche od esistenziali) non hanno più il tempo di diventare rovine, vale a dire quanto di più efficace possa esistere per riportare per un attimo l'uomo in una dimensione di tempo puro, «non databile», perduto, lontano dalle accelerazioni e dagli aggiustamenti impressi dalla storia. L'arte solamente può riuscire nel tentativo di ritrovare quel tempo. Il parallelo saggio-poesia chiama a raccolta le potenzialità della scrittura nel ritrovare il tempo perduto delle diverse epoche dell'esistenza, o, lasciando Proust per Leiris, delle età d'uomo. Nel componimento *Natura* leggiamo: «si sono impressi / nel palmo delle mani / i fulmini. *O sono forse il calcio / fossilizzato di radici, di rami?* // Poi l'autunno accoglie l'inverno. // Il tuono riecheggia fra i ricordi / e l'edera si atterce al vecchio / tronco della parola. // [...] Foglie secche sono ammucciate contro / i piedi. Il silenzio arde sotto il costato. // Le prime piume, sulle scapole, / sono scure. Il muschio, sulla lingua, si stacca, secco, a scaglie». Si sarà notata una terza

occorrenza della parola «muschio», questa volta integrata in un contesto di corporeità, in una chiave assai lontana dalle precedenti. Il volume si è aggiudicato la XVI edizione del Premio Nazionale di Poesia «Sandro Penna» per l'inedito. Del miglior Penna Fabio Franzin ha sicuramente ereditato la pressione (o il peso, se così si può dire) con la quale lo sguardo si posa sulle cose. È una questione di dosaggio di energia e di attenzione.

Alberto Cellotto

CLAUDIO GALLICO, Poesia seconda, Firenze, Gazebo 2005, pp. 36, s.i.p.

Il *wit* attacca fin dal titolo, *Poesia seconda*, offrendosi a una triplice interpretazione: ci avverte con vezzo del genere non primario, di *nugae*, delle liriche, ne rileva il venire dopo la precedente raccolta dal titolo *Poesia*, e per finire testimonia l'essenza medesima di quest'arte, che nasce appunto a «secondare» una «natura antica». In apertura e nell'explicit del libro la provocatoria dichiarazione di intenti: «mimare» i «poeti laureati» e non temere di avere signoria sulle proprie «ordinate parole», quasi a dire una precedente schiva verecondia «merumenesca» sopravanzata. Certo si tratta di scoprire nell'universo isole felici di simmetrici rapporti e con queste entrare in colloquio. La frequente figura dell'*accumulatio* sta sì a significare caso e caos, i dominatori (come nell'incipit della lirica dedicata all'Africa, «Sciami d'occhi / mischie d'insetti...»), ma nel mondo ancora si possono trovare (*trobar*) dei principi degni di nota (un annotare sotto dettatura, sempre secondo costume dantesco: «oggi respiro, e noto, e / di quel segreto navigare vivo»), addirittura dell'entusiastica formulazione del *plazer*, nel suo facile cantabile di emistichi isosillabici («soffi di voci, rosa di colori, / volumi inerti, onde di respiri»). Insieme e più di tale regolato pitagorico cosmo agisce come fonte di ispirazione l'arte medesima. Parola e ascolto sono rivolti a poesia, pittura e musica. Non stupisce il dialogo privilegiato col Virgilio *parthenos*, quello che nel poema «esce a dire il particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime e ci salva» (come l'accenno all'infelice sorte del canuto Cicno mutato in cigno, *Aen.*, IX, 192, *fabula* allusa con sapiente riecheggiamento ritmico-lessicale – «Candida vaga migra figura» – di altra meditazione di vecchio, il

riposto chiacchierio adrianeo con la propria *animula* stanca; o il triste inciso di *Aen.*, IX, 312-313, sospiro sulla vanità delle parole avanti la tragedia, combinato con l'ingenua osservazione, nella notte delle notti, sul potere di sbigottimento del silenzio, *Aen.*, II, 577, situazioni rivissute in un 'privato' che chiede di essere espresso nella medesima lingua stupefatta). In una poesia che privilegia a tal punto il dialogo con le proprie 'letture' (si pensi agli sdruciolati vergati quale parodico omaggio a Novalis, o all'atto di reverenza per il poeta dell'*Infinito*, di infiniti epigoni maestro) non possono mancare esempi di vera e propria *ecfrasis*, come la descrizione del volo gonfio della giottesca Incostanza agli Scrovegni, a cui si contrappone quella 'colata', inversa profusione dall'alto di «fino», guinzelliano «amore» celeste dell'«edicola» (significativo che vi si impieghi il verbo 'colare', a cui Gallico ricorre anche nel testimoniare della «parola» poetica, come metallo fuso versata a fare tutt'uno col suo stampo, «la cosa»). Non mancano neppure descrizioni di opere *à la manière de* come il soggetto 'accademico' del *San Sebastiano trafitto*. In ultimo la musica: «Mille regrets de vous abandonner», si intona sulle note di Josquin des Prez, rivolgendosi a un'interlocutrice affine, all'appassionata Maria seguace di vicende gonzaghesche; a che dire, se non che interminabili rimpianti ci assalgono a comprendere il programmatico abbandono degli antichi? Chi sono gli uomini nuovi se non dei Tesei consigliati a prendere il largo abbandonando in Nasso l'ingenua Arianna? Da chi redenta, questa, se non dal dionisiaco ritorno all'isola di un «vasel» di poeti?

Francesca Latini

CESARE GREPPI, *Camera selvatica*, Novara, Interlinea edizioni 2005, pp. 96, € 10,00.

Merita, per Greppi, dare agli occhi, «uscio e varco» della visione sul mondo, un primato percettivo. Sono, questi, i famuli di una mente «capovolta», che 'regalano' alla loro signora «onorata / di doni», «notizie / dei suoi desideri». Minute notizie, quasi da microcosmo 'amiatino', costituito da piccole creature nemmeno designate col loro nome, esseri intenti a brucare altre umili, ovvero sotterranee, forme di vita vegetale, «barbe e radichette». A questo apparato stilnovisti-

co, si accompagna altra metaforica raffigurazione barocca, quella del «carro della vista», che «tutto il giorno rotola». Certo è che da tale prima ed empirica azione cognitiva deve poi scaturire l'idea; inesistente se non fosse per altro fondamentale strumento umano, questa volta non ricettivo, ma restitutivo: la lingua. E non è un caso allora se duplicemente dantesca è l'immagine con cui si tratteggia l'atto espressivo, parlando appunto di idea che come pargoletta «nulla» «sa» e che per avviarsi per il mondo, «attorcigliata» com'è da nodo inestricabile alla lingua, abbisogna di un risoluto gesto di recisione, di distacco, di congedo, volontariamente compiuto dal poeta. Nullo, insomma, può essere il ricavato di questo lento rotolare delle orbite, in cerca di un senso esistenziale. E allora si commette ad altri il compito di prendere la parola: in particolare a una misteriosa figura femminile, nella quale è plausibile riconoscere l'Hypatie dell'omonimo poema di Leconte de Lisle – già tramite di una perduta saggezza degli antichi, sia quella di Socrate o quella di Platone: «Se altrove / te ne informa meraviglia, / altrove viva parla tu, / un'ape tra le labbra»; «et la terre écoutait, de ton rêve charmée, / chanter l'abeille attique entre tes lèvres d'or». Lento il carro della vista a sua volta è trascinato sopra altra sfera pungolata da incessante assillo a girare su se stessa, procedendo lungo un'orbita quotidiana. La raffigurazione antropomorfa, che parodia l'innocente immaginazione del primitivo genere umano, potrebbe appartenere a un'operetta morale: «Il giorno Domani basso ora / in terra inginocchiato già / per la Cina rotolante / non ha parola fiorita nessuna». L'intento è, però, quello di andare oltre il piano negativismo di Leopardi: non solo dall'avvento del nuovo giorno non c'è da attendersi felicità nuove, da svelare con «parola fiorita», ma neppure «cosa nessuna», poiché il «Domani» – in un'ideale vichiana visione del tempo – precedente come un infante «in ginocchio», non «ha cose»; unica realtà un «vento» che «romba» «negli orecchi», eco dell'assiduo «strepito» che pure udiva la Luna in uno dei capitoli del «libro [...] metafisico», ingannevole frastuono, se risuona «come in caverna fuoco», allusione non poi così dissimulata al mito platonico per eccellenza volto a narrare l'effimera apparenza delle cose terrene. Pure ogni alba sembra essere colma di una grazia che nasce dallo scampato affanno. Se la sera per tra-

dizione è descritta sull'orma dei classici, Virgilio *in primis*, quale momento che «ha» ogni suo «bene» in fugaci doni di quiete, nonché in tradizionali *topoi* poetici («nel suo colore scuro», nei «fumi / che giacciono nell'aria», nelle sue «strade» percorse al rincasare di uomini e di bestie), finisce leopardianamente per coincidere con l'ora che precede «lo stato di bufera». Viceversa, l'alba si ripresenta «mirabile», seducente quanto può esserlo una beltà olimpica («le membra delicate / non hanno equivalente / nel suo specchio»), e soprattutto – sempre nella linea di un Leopardi 'rovesciato' – «con gioia di rumori», che ne fanno l'anti-sera, l'ora che segue la disperata tempesta delle tenebre. E tuttavia *eos* non deve affatto questa sua benigna natura al carico di speranze che giornalmente mena con sé al sorgere della luce. Ancora una volta la meraviglia risiede in quella capacità espressiva che l'alba possiede e che non è la lingua con cui penosamente cerca di 'scrivere' il mondo il passeggero del mondo. Contro la provvisorietà, ovvero l'afasia di ogni idioma poetico («Corpo scaltro / nella sua lingua del passare / passava» e l'immagine sembra rimandare all'ungarettiano quadro notturno di *Lago luna alba notte*: «Un uomo, solo, passa, / Col suo sgomento muto... »), la mattina conosce un'arte già stata propria della colomba *post-diluvium* di un capitolo dell'*Allegria* come *Fase* – per un gioco di richiami antitetici, epifania meridiana –: «Nella sua lingua dell'approdare / approdava». Sa dunque, dopo il volo, toccare terra e a questa rimanere fedele, senza necessità di trovare una «parola fiorita». All'opposto la condizione dell'Adamo, che impone i nomi alle cose. Nomi che non dicono «niente di preciso», se a un «assoluto» «deserto» che con voce giovanea chiama senza ricevere ascolto («Chiama questo luogo / appena riconsegnato») e come un Mosé abbandonato «solo attraverso ed esce» da sé (sperimentando propriamente un'estasi mistica), non sa offrire che l'appellativo inesatto di «semi-deserto», uguagliando in insufficienza le misere forze lustrali di un cielo che nella sua «sacca» «stipa» solo «raffiche» per lavare il suolo riarso. Torniamo ai mezzi percettivi, agli occhi, «lontanissimi occhi», che appaiono guardare al mondo, alle «stagioni», con incolmabile distanza. Che vista può essere questa, se non uno sguardo *sub specie aeternitatis*? L'atto di un «vecchio vivente», di un sopravvissuto, che

‘mira e sorride’, guardando il mondo come un «dolce di neve / gennaio che sverna». Il tono diviene quello prudentiale d’Orazio: raggiunta la «canities», l’immobilità dell’inverno sembra avere i suoi inerti dilette, non fosse altro in quel rassegnato, e grato, ‘svernare’, nel flemmatico ‘stragemma’ del superare i rigori stagionali. «Ora» che «le circostanze fanno / quel loro movimento paralitico» «Ora» che «la bocca della spelonca / partorisce vento».

Francesca Latini

TOMASO KEMENY, *La Transilvania liberata*, Milano, Effigie 2005, pp. 80, € 10,00.

Rovina sontuosa, questo poema, come canone tassiano vuole, suddiviso in dodici canti. Inenarrabili gli argomenti del poema, epica cronaca e visione insieme delle infelici sorti della Transilvania, nata ungherese e d’anima pagana e ritrovata, per inarrestabile corso della storia, cristiana; per mene di potere, all’indomani del primo conflitto mondiale, rumena. A questo snaturamento del carattere magiaro della nazione si accompagna lo stato di *deraciné* del poeta, nato ungherese, ma fin da piccolo esule in Italia, terra di canti e cavalieri diversa e distante, pur tuttavia unita da più reffi sottili all’altra culla d’uomini d’arme e di lettere. L’adozione della lingua del «sì» non è scelta inevitabile, nonostante il lungo soggiorno di Kemeny in Italia. Il titanico spirito byroniano non sembra poter prevalere sul primato linguistico e stilistico del modello principe, ossia quel Tasso continuamente evocato, che non è solo il capostipite di una genia di uomini sacrali al culto dell’immaginazione (Pound e Breton sono gli altri due numi tutelari nominati nell’opera), ma rappresenta innanzitutto una tradizione linguistica alta, irrinunciabile qualora ci si ponga a cimento con l’epica, teso l’orecchio eventualmente agli ultimi grandi epigoni novecenteschi. Impossibile seguire l’ordine di tutti gli avvicendamenti narrati, toccanti momenti di una patria non solo vestita dalla «Bestia» apocalittica dell’ultimo scorcio di secolo – un Ceausescu a cui si riserva analogia rappresentazione destinata alla dantesca «Bestia della Selva», Hitler –, ma anche ingannata da speranze chimeriche finite in disincanto (l’insurrezione del marzo del ’19), o represses nel sangue dalla mano di soldati ‘compagni’ (l’invasione sovietica del ’56). Anche per-

ché a tale triplice e contemporanea narrazione di un passato di oppressione, il poeta intreccia l’ancor più evanescente successione di favole che va sognando e raccontandosi sull’eco delle antiche saghe che di questa terra un tempo gli narrò sua madre, unica vera custode della cultura ungarica. Più che seguire il viluppo di episodi fantastici (che non rinuncia a *topoi* classici come la catabasi agli inferi, o a meraviglie ariostesche quale l’aereo volo del cavallo Rigo) torna utile considerare la lunga teoria di personaggi che a ciclici intervalli appaiono sulla scena. Anche in questo caso la realtà quotidiana, la storia e l’imateriale cosmo di lemuri intrecciano i destini degli attori: eroi antichi, ignoti figli del popolo magiaro e leggendarie figure. Il grande Hunyadi János, il «cavaliere bianco» giunto in Italia (in quel di Milano, terra d’elezione del profugo Kemeny) al soldo di Filippo Maria Visconti, nonché padre di Mattia Corvino, è l’eroe che incarna l’idea medesima del documentato legame tra Italia e Ungheria, rivissuto però in chiave di intime e suggestive fatalità da parte del poeta. Decisamente al femminile il mondo ultraterreno, fatto più di maghe che di muse (più di Armide che di Uranie). Tra gli annali degli eroi consacrati dalla storia e il perennemente mutevole regno delle Norne, sta il sottobosco delle vite anonime, come quelle dei due ragazzi che inerti assistono ad attacco di poema alla quotidiana consunzione del paese sotto tirannide. L’affrancamento – ma anche questo vissuto in sogno, non messo in atto – è consegnato nelle mani del cantore protagonista, che abbisogna comunque di un travestimento arcaico per accettare tale investitura da parte dei padri, risorgendo nei panni del mitico guerriero Vajk. Conformi metamorfosi attendono la madre Edith, che si tramuta in un’antica divinità delle origini, e il padre, che prende il volto dell’eroe Csaba. Tutta la Transilvania grida vendetta e a questo richiamo presta ascolto l’intera famiglia; si tratta di liberare un paese dal gioco di una lunga schiavitù, che ne deturpa non solo la compagine sociale, ma anche il bel paesaggio silvano. Ma di un sogno si tratta; le innumerevoli nobili gesta compiute da Vajk con l’aiuto dei divini genitori in epilogo al poema «epiconirico» si rivelano per quello che sono: la morgana di una mente nutrita dal ricordo di favole antiche.

Francesca Latini

JOLANDA INSANA, *La tagliola del disamore*, Milano, Garzanti, 2005, pp. 140, € 16,50.

Un tragico quotidiano abita i versi di Jolanda Insana, un tragico aspro e petroso, fatto di *tristia* ma non liricizzato; un tragico del *disamore* secco e inesorabile, battente su sillabe ritmate e difficilmente eufoniche. La voce è asciutta anche quando rievoca figure basilari dell’assenza, fondative del lutto primario, come è quello che si vive per la perdita della madre. Il dolore, che resta pungente senza essere acerbo, trova nella sua espressione poetica un modo narrativo che, toccando gli oggetti della vita comune, assume *immediatamente* sapore epico e dimensione universale. Pochi altri poeti declinano *ad una* – davvero senza mediazione – il dolore squisitamente personale, quello che si percepisce unico ed irripetibile insieme con quello vasto e condiviso della storia comune, delle guerre e della fame, dello sgomento e della pena di tutte le terre arse e sfruttate nella loro ricchezza di cultura e di umanità. Questo rapporto immediato tra storia individuale e collettiva passa attraverso i gesti della quotidianità, e i grandi eventi che pure ci sono, ma appena evocati – l’epidemia di spagnola del 1918, il fascismo, la guerra –, non paiono indispensabili a costituire questo legame, che è già dato ed è in primo luogo *etico*. Le sezioni dedicate alla madre riescono struggenti principalmente per la loro asciuttezza, per l’oggettività dei *realia* di cui sono intessute. Spiccano le azioni: l’assenza è una lunga, anaforica teoria di azioni che dalla madre ormai non verranno compiute: «più non punterà dritti gli occhi / sulle facce degli amici e dei nemici / sulle feci e sui pidocchi dei marmocchi / scrofolosi itterici e picciosi»; «non berrà più gazzosa»; «più non s’incamminerà di notte / per il pellegrinaggio alla Madonna Nera»; «non taglierà più pelose cotoigne a tozzi». Il rosario del dolore si sgrana lungo sintomatiche minuzie del vivere comune; il tono non è gridato, la scansione è ferma e impietosa, il punto d’osservazione scelto con umiltà. Il nodo che lega madre, religiosità cristiana, tradizioni regionali e attaccamento alla Sicilia d’origine è stretto attorno a una radice unica. Data la forza terragna, materica che pertiene al materno, il rapporto con la madre scomparsa può essere mantenuto attraverso la lavorazione della terra – «mi arrotolo le braghe sopra le calosce / e faccio la

contadina per lei / che voleva spurgato arato e rivoltato / senza pietre e senza erbacce / lo scarso campicello» – e attraverso la manipolazione degli oggetti che a lei sono appartenuti e che schiudono un cromatismo esatto: «metto ordine nel suo cestino / tra gomitolini di seta e di cotone e li divido per colore / perché ritrovi il rosso Cucirini Cantoni / l'azzurro Astro Vello d'oro / o il viola perlé egiziano». La sezione *Corteggiamenti e altro* apre alla mancanza della persona amata, alle separazioni, agli abbandoni, al desiderio deluso e all'impossibilità di comunicare. Il lessico si mantiene crudo e ordinario ma il tono si fa più acre e l'ironia ha gusto di fiele: «vieni vieni / anima di polistirolo espanso / prima che m'incavolo / e te lo do io l'accudimento a cazzotti e svenamento / poi che sbriciolata non rompi l'incantamento». Le metafore o le allusioni religiose sono risolte in perfetta laicità o rovesciate in odore di blasfemia: un amore insoddisfacente e opprimente come prigionia «è diventato pane quotidiano e non sazia / perché troppo sbocconcellato / e da scarsa misticanza accompagnato / strazia il budello intorcinato dell'ergastolano»; e il rischio di patire crudeltà d'amore è espresso con un'intersezione linguistica: «c'incrociamo dice tagliando la comunicazione / e voleva dire ti metto in croce / ma io che amo la contaminazione / non posso accettare la palese derivazione / e taglierò le strade di traverso». Inquadra queste poesie dedicate ai corteggiamenti prospettive oblique e radenti, tagli netti e narrazioni scorciate che sono sequenze incalzanti di verbi, legati, come spesso Insana ama fare per battere e ribattere ritmicamente, in omoteleuti (o rime) grammaticali: «ci siamo incontrate a Creta / e aveva una missione di morte / e così ha spolpato e a piccoli morsi / ingoiato sputato vomitato / e tirata la catenella del cesso / ha scaricato scorie e sorte». Straordinarie, per limpidezza e tenuta di intonazione, sono le poesie della sezione *Variazioni per voce*, alto connubio di prosaicità e lirismo graffiato, lucide e scoperte ammissioni di una corporeità necessaria e non soffocabile, acuminata folgorazioni psicologiche che valgono compiuti ritratti della o delle amate: «cattiva? Ma via / è narcisa ipertrofica di esili gambe / che non sa nuotare e va alla deriva»; «per paura d'essere scottata / brucia in continuo patema / e qualche volta invoca il diavolo / e lancia il gelido anatema»; «ah la ritrosetta formichina ghiotta

/ che si tufferebbe nella marmellata / e ne resterebbe affogata / se non fosse sigillata nella sua boccetta». Ma poiché «non basta desiderare il vero / bisogna inchiodarlo alla sua propria parola», questa poesia nella sua lingua contaminata e scabra, nel suo peculiare essere avvinghiata al reale, capace di resistervi e di *portarlo*, sperimenta una dizione civile che appare assorbita e introiettata sì da esserle irrinunciabile. C'è sempre, nei suoi versi, una grande e costruttiva forza di esecrazione dell'ingiustizia, massime, qui, quando presenta la verità più tremenda della storia: il suo strutturale, incoercibile essere scritta dai vincitori. Allora lo stare al mondo – patire lutti familiari, esorcizzare amori cruenti e ferite esistenziali slabbrate – non significa *durare*: «non basta mettersi al mondo e negoziare l'esistenza / bisogna rimettersi al mondo e ripensare la storia / la sua la mia tutta la storia degli umani di tutti i tempi sotto ogni cielo a ogni latitudine / prima di qualsiasi spostamento / o aggiustamento nella cuccia / / storia di vincitori d'annientamento e cancellazione / dappertutto negli spazi vasti della terra / o risicati delle quattro mura della casa // c'è sempre qualcuno trascinato sul carretto del macello / perché un altro salga sull'altare / e non basta edificare se stessi / bisogna edificare il mondo / altrimenti non c'è mondo dove mettersi o rimettersi».

Cecilia Bello Minciocchi

GILBERTO ISELLA, **Fondamento dell'arco in cielo**, con disegni di Enrico Della Torre, Edizioni alla chiara fonte, Viganello, 2005.

Avrebbe potuto scegliere il titolo di «arcobaleno» e invece Gilberto Isella ha preferito il termine alla francese, che privilegia lo sguardo verso l'alto, verso un cielo misterioso, forse (ma è solo un'ipotesi) punto di partenza – e dunque fondamento – di ogni bellezza. *Fondamento dell'arco in cielo* è – per definizione dello stesso autore – un «libro leggero»: non un libro all'insegna del comico e della trasgressione, ma dell'alleggerimento. La *plaque*, si presenta come un piccolo canzoniere, nel senso che ha l'impianto del «libro» poetico, soprattutto per la rigorosa suddivisione e proporzione delle sue due parti. Vi troviamo ventiquattro brevi liriche, che toccano, ma solo tangenzialmente, il tema del viaggio. Un viaggio

della mente, quello della prima parte (di sedici testi), dove lo sguardo volge ai momenti sorgivi della luce e della bellezza. Un viaggio reale quello delle otto immagini della seconda parte, unite sotto il titolo di *Mesoamerica*: il paesaggio del Guatemala, seppur presente soltanto per qualche toponimo, ha dato origine ad una serie di «cartoline dell'anima». Nella breve nota introduttiva il poeta parla delle aspettative dell'uomo, che vorrebbe contemplare la bellezza e penetrarne il mistero: «Fondamento dell'arco in cielo. La sorgente dei colori, della bellezza, del senso, noi l'avvistiamo soltanto. Ha le fattezze di un arco in cielo. Ma troverà – ha già trovato – un fondamento quest'arco? Il tempo dell'aspettativa è tempo umano, forse in sé stesso già rivelazione». Ed è questa ricerca di momenti sorgivi l'argomento del libretto, con le sue cangianti forme di luci, quelle del cielo e quelle capovolte del «sotto», che ben si accompagnano alle proposte geometriche di Della Torre con forme leggere e morbide, talora intrecciate, talora divise e scomposte. Il «sotto» è, nella lirica di Isella, quello del Guatemala, percorso nell'estate 2004, di cui si danno soltanto brevi bagliori, per valorizzare con una testimonianza figurativa la riflessione della prima parte, volutamente rarefatta e stilizzata. Un prima senza tempo e un dopo cronologicamente definibile; un percorso di avvistamento e un frammento di verità: questa la cornice entro cui si inserisce la linea narrativa del libro. Nella prima sezione è evidente il tentativo di racchiudere il mistero della luce in microcosmi di una realtà familiare, come il «calice», la «culla», «il mappamondo». Meno sperimentale la seconda parte, quella di *Mesoamerica*, dove la bellezza rimane avvolta nel suo mistero. «Le mangrovie s'intricano / in una musica d'uccelli / formando isolotti e lampioncini / non ancora i contorni veri / della laguna / che da guance d'acqua / sprigiona il suo serto mosso / d'orizzonti / dove appare la bellezza».

Raffaella Castagnola

MARCO MASSIMILIANO LENZI, **Il viaggio dell'orizzonte**, Milano, Jaca Book 2005, pp. 96, € 11,00.

Le due sezioni di cui si compone *Il viaggio dell'orizzonte*, a loro volta costituite da tre capitoli ciascuna – *Deus absconditus*, *La quinta stagione*, *Dietro le foci*; *Nel*

culmine dell'aria, *Terre del cielo, Stelle inferre* – si presentano quali stazioni meditative durante un cammino, che non è quello dell'uomo, ma il giro della cellula lanciata nello spazio. Sull'ossimoro si fondano almeno due capitoli: *Stelle inferre*, quasi a concedere al gorgo dantesco una possibile visione planetaria, avanti un riemergere dall'abisso stesso, e *Terre del cielo*, rilettura correttiva dell'endiadi sapienziale 'cieli e terre', universale narrazione delle glorie divine. A risultanza di questi raccoglimenti, da una parte l'ammissione della presenza di un dio celato nelle umili realtà: «Cogliere il volto ripetuto d'un Dio / nel ciclo fiammante dell'erba, nel volo silenzioso delle spore»; dall'altra l'ossessiva testimonianza di un'esistenza ultramondana, situata in quella «quinta stagione», che, come un 'ottavo giorno', tracima dal calcolo del tempo secolare. Lo sguardo continuo rivolto ai regni dei morti non può e non vuole liberarsi da un cupo, sacrale apparato omerico: su «nere navi» procedono le molte schiere dei senza tempo. Del resto l'osservazione del fenomeno, quotidiano e ominoso insieme, attesta sì di un incedere sulla «linea etrusca» di Lenzi, che tuttavia non sembra poter fare a meno della tradizionale scena ultraterrena dell'epica greca, ovvero di una lettura piena di *stupidia* della storia nel solco liviano. Direttrice dunque primamente letteraria, che ha in Pascoli uno dei vari referenti (il motivo del «libro che si sfoglia per lampi di coscienza» non può non rimandare al celebre poemetto pascoliano, come il «volo dei cigni boreali», altro *signum* da interpretare, doppiamente rinvia sia al noto passo del *Fedone*, 84e-85b, sia al rivisitatore del *topos*, il poeta di *Andrée*). Di sicuro non è prevista resurrezione alcuna (di contro le «nascite cieche», «inutile emergenza» di un vita che rampolla a stridere e a volare raso terra), la morte è stato di arresto, durante il quale si può (a memoria omerica) rimpiangere anche la più bassa condizione terrena («Si contenterebbero di avere anche solo nidi di alghe», soprattutto quando una fine assassina ha giunti impreparati gli uomini, agguato che può ancora rispondere a un'immagine codificata come quella della *Civetta* – ovvero del rapace notturno non veduto, ma avvertito nella sua esiziale presenza: «nel vento buio che sente dagli artigli / il pasto urlante del gufo»). La costante visione religiosa dell'esistenza non esclude semplici cadenze narrative; è la consue-

tudine del fenomeno naturale a essere soggetta a tale sguardo colmo di sbigottimento, non l'evento straordinario. Un verso quale «Peretola stanotte ha un firmamento che viene dalla terra» sembra conferire al piccolo abitato, ignoto e disadorno, il volto di un luogo di incanti, in grazia di quell'elemento di piano e stupito racconto, l'annotazione temporale «stanotte», che è calco di simili moduli con cui si aprono certi notturni ungarettiani, e che al soprannaturale ribaltamento (al venire, dalla terra, della sfera celeste) conferisce un carattere di pacata normalità. Analogo discorso potremmo fare su un incipit quale «Ora nelle gole dei viali spenti / il pipistrello si avvita al cimitero degli Inglesi», descrizione di una conca di tombe, dove si favella in una lingua anglo-letteraria, che dà sola basta a evocare lo spirito di Montale, affabulatore dai conformi quieti attacchi, volti a dire i prodigi del nulla, gli episodi del giorno corrente. Nel timido disvelare questi impercettibili indizi del divino, il poeta sembra apprendere il suo domestico lavoro dai costumi dell'*hirundo* virgiliana (*Aen.*, XI, 473-474), rapida creatura in volo radente che, filando inaspettata nel chiostro marmoreo di una casa ancora non desta, riscuote i dormienti dal silenzio col suo breve strepito d'ali («Devi traversare / l'andata e il ritorno / dentro la nera luce, / nel dorsale di rondine che sfocia / dall'impenata sui marmi / quando non vede nessuno vivere»). E se di minimo rumore si tratta, anche da un'«esattezza» sereniana sembra opportuno che la poesia ormai prenda congedo, da quell'algebrico nitore con cui il germano depone le sue uova lungo l'Africo (non certo fortuito luogo di cova). «Ora invece bisogna baciare come il vile, di sfuggita / senza reazione, senza aspettarsi, senza / riconoscere niente e nessuno, salutando / senza agitare la polvere scesa / sul moncherino del cuore». Siamo all'atto di penitenza della carne: è scelta volontaria infliggere l'ultimo colpo all'organo poetico per eccellenza che, già muscolo vile, diviene adesso pietoso e risibile mutilo.

Francesca Latini

TOMMASO LISA, **Rebis. periferiche** + BAD SECTOR, **Reset**, Pordenone, Old Europa Cafe, cc.36 + CD.

Sfogliando le pagine di *Rebis. periferiche* (più corretto chiamarle carte, man-

cando del tutto la numerazione), occorre ruotare il libro di 90°, per leggere le coppie di distici contenute nel testo. Un gusto, quello di stendere versi debordanti per il lato lungo del più comune formato della pagina, assai diffuso presso la neoavanguardia allorché anche sul piano tipografico contrapponeva alle convenzioni del mercato editoriale, coi suoi prodotti di facile consumo, una pagina 'brutta', deformata, poco vendibile. Le note di chiusura però definiscono i distici altrettanti «cromosomi metrici», e dunque la loro estensione per il verso orizzontale della carta si carica di un valore strutturale profondamente conaturato al testo. Le quarantasei coppie di distici rappresentano il numero dei cromosomi presenti nel nucleo della cellula umana, formati da due bastoncelli di cui ciascuno distico ripete l'idea grafica, sicché i due iperversi costituiscono ogni singola strofa non hanno lunghezza casuale, ma sono sviluppati entrambi in una catena di quattro settenari che li tiene uniti secondo vari schemi di rima, quasi a ricordare le bande dei cromosomi, e quindi una reciproca appartenenza genetica. Anche non casuale risulta allora la mappatura testuale, ovvero la distribuzione spaziale dei componimenti in base al proprio sistema strofico. A gruppi variabili di cromosomi metrici (due all'inizio, poi uno, sei, due, cinque, tre e quattro) vengono alternate ora una 'settimana' (una sequenza di sette strofe di sette versi settenari – quasi una canzonetta – «con slittamento progressivo» della parola-rima), ora un'unica stanza di una sestina sempre in settenari e così via, fino alla carta 18 *recto/verso* che contiene il componimento centrale, una 'settimana', spartiacque fra i testi precedenti e quelli susseguenti, questi ultimi strutturati con lo stesso modulo della prima parte, ripetuto però specularmente a ritroso; due sonetti in settenari accostati – ma potrebbe essere uno solo in settenari doppi e rimbalzo – congedano il libro. Sono queste le 'cose doppie' di *Rebis*, un titolo che orecchia in distorsione l'arguto e spiazzante *Rebus* sanguinetiano. All'interno di un solido ordito prosodico, stanno, con tono non altrettanto ritmico, le parole messe in fila nei distici, semplici didascalie di immagini o sequenze suburbane – *periferiche* appunto, dice il sottotitolo che richiama le unità distinte da quelle centrali nei sistemi elettronici. Tutto ciò mentre le sestine cantano schemi e circuiti informatici, componenti e calcoli algoritmici («l'impulso relativo / setta astratti

algoritmi / di schema alternativo»), e le 'settime' fanno da ritornello alle registrazioni dei distici con variazioni sul tema ad esempio della guerra, che incombe costante nella 'settimana' centrale: «[...] la fonte / di fumi densi a sera / tra i soldati grigiastri / investe cortei dentro / mimitizzate zone / scuotendo a gruppi in raggi / bandiere della PACE». Scorrono, soprattutto sotto la luce di fari notturni come inquadrate al microscopio elettronico, escrescenze, fluorescenze, concrezioni, architetture deteriorate, cancrenose e cancerose prodotte dall'elettronica, dall'informatica, dalla chimica, dalla fisica, dall'ingegneria, che si sviluppano in un tutt'uno col paesaggio: dietro al «fiume nella valle» si stagliano «ciminiere lontane» e «reattori nucleari» al posto di catene montuose. Queste 'cose', espulse da una scienza e da una ipertecnologia al servizio di un mondo e di una società postindustriale, non sono corpi estranei alla natura, ma corpi terrestri a tutti gli effetti, incorporati dentro di essa come elementi costitutivi del suo corredo/arredo genetico. «Ricci rami di pino marino», alla stregua di «piene gallerie commerciali», celano le «superficiali fogge dell'universo», i «tralicci dell'Enel subway». Secondo un uso ormai radicato in tradizione, a questa presenza indifferente e indifferenziata di elementi artificiali o virtuali – tossici, radioattivi, velenosi, inutili – e di elementi 'naturali' e reali («vetrine lungo il viale e videcartelloni grumosi greggi e bovi e uranio impoverito»), corrisponde una coesistenza paratattica fra citazioni dai classici della poesia (Leopardi, D'Annunzio, Zanzotto, Giudici) e schegge di materiali desunti, ovviamente, dai vocabolari delle discipline scientifiche. Raramente però le parole in attrito si spingono fino all'invenzione linguistica come nella carta 21v.: «[...] computer microchip / [...] uccelli rami cip». Allegato al libro è un CD, *Reset* di Bad Sector: a graffi e sibili sonori «ruvidi e residuali», si sovrappongono brevi sintagmi strappati da *Rebis*. Facilmente maneggiando il volume, si scollano, si staccano, si mischiano le carte, col rischio di trovarle scombinare rispetto alla disposizione strutturale dell'impaginazione. Sfugge la possibilità di rimetterle in ordine, se un lettore previdente non le avesse numerate a matita. E così, ironicamente per un curioso gioco del caso, violata la volontà dell'autore, si attua quel concetto caro al Novecento, che vede nella deperibilità del prodotto artistico una delle

variabili dell'arte contemporanea.

Giuseppe Bertoni

GIOVANNI NADIANI, **RAM**, © Copleleft 2005, VWA - Vrije Woordarbeid Birandola, stampa a richiesta.

Sotto il titolo collettivo *RAM* sono riuniti i versi composti da Giovanni Nadiani a partire dal 1996, con la sola eccezione di *Beyond the Romagna Sky*. A leggere i componimenti di questa stagione decennale, emergono con particolare nettezza non soltanto i nuclei attorno ai quali da anni si concentra con immutata energia la scrittura poetica di Nadiani, bensì anche lo sviluppo che essa ha conosciuto, attraverso una varietà formale che oscilla tra il componimento breve e il poemetto. Quest'ultimo, tuttavia, non assume mai la misura compiuta del racconto: al contrario scaturisce dall'intersecarsi di tante microstorie, di un gran numero di istantanee che si dispongono attorno a un tema centrale (in tal senso, a cancellare l'istanza diacronica contribuisce il ricorrere del modo infinito). Nei versi di *Insen* (1999), il testo più denso dal punto di vista teorico, quello maggiormente composito e gravido di tessiture musicali (si ricordi quanta parte ha il blues nell'ispirazione di Nadiani), si può leggere uno snodo nell'ormai quasi ventennale lavoro del poeta. In esso sembra attuarsi appieno quella sorta di decostruzione dell'identità dialettale che Nadiani aveva già iniziato nelle raccolte precedenti. Nasce infatti l'idea di una diversa collocazione del dialetto rispetto al mondo: non più luogo di una chiusura che preservi intatta chissà quale purezza, bensì luogo aperto (parafrasando le parole di Glissant citate in esergo). Da quella decostruzione, che spalanca le porte su una terra di nessuno linguistica e culturale, ha inizio una fase nuova, rappresentata nei versi più recenti di *ROM* ed *Eternit*, fase che si può compendiare all'insegna di una esplorazione di quello stesso *invel*, 'non luogo' appunto, termine ineludibile nel bagaglio poetico-concettuale di Nadiani. Da anni, Nadiani ha deciso di saggiare in ogni angolo questo 'non luogo'. Sul piano linguistico e lessicale, lo fa sfruttando tutte le potenzialità della contaminazione tra dialetto, italiano e altre lingue – dallo spagnolo al tedesco – fino alla creazione di una lingua bastarda («sta lèngva / bsdalen») dotata di una identità multipla, fluida. Prendendo in prestito il linguaggio

della musica, verrebbe voglia di parlare di una sorta di *world dialect*, di un dialetto che si presenta come un punto decentrato di osservazione del mondo, che, pur aprendosi completamente, nutre la pretesa di preservare la propria memoria. E alla memoria è intitolata l'intera silloge: la *RAM*, come sa ogni utente informatico, è quella parte della memoria che si perde – talvolta dolorosamente – allorché si spegne il computer. *RAM* sembra proprio registrare il dolore di questa perdita: quando entra in gioco, come per esempio nei 'dialoghi' con i vecchi (che compaiono spesso), la temporalità è sempre apportatrice di note dolenti, segnate da un contrasto tra passato e presente dal quale quest'ultimo esce in genere sconfitto. L'insufficienza del presente – «d'st temp ch' a cve / ch' starlòca d' brisa-idee» ('di questo tempo / che luccica di non-idee') – sta soprattutto nell'incapacità di ascoltare il passato e, soprattutto, di immaginare il futuro, il quale viene accettato così com'è. Per contro, nei confronti del «code mixing» e della «comune convivenza» Nadiani non si abbandona alla stolidità euforica di chi non vuole vedere quanto la strada da percorrere sia impervia. Nutre una speranza, ma è la speranza di chi pensa che la realtà non vada patita, bensì cambiata (non è un caso che il nome di Brecht torni con una frequenza oggi inconsueta). Nadiani è insomma un poeta che si ostina a guardarsi attorno, a descrivere il 'non luogo' nel quale è immerso («e' nòstar stèr / invel»), mentre dalla sua periferia guarda passare altri diretti verso un *invel* differente. Per questo la sua poesia è piena di luoghi di transito – statali, stazioni, ferrovie, ipermercati –, che vengono a delinearci come raffigurazioni allegoriche di un'esistenza mercificata e sempre uguale. Avviene così quella sorta di contaminazione visiva che fa di Nadiani uno dei nostri maggiori poeti del paesaggio, non tanto perché ne canti una bellezza perduta e inesistente, ma perché è in grado di coglierne l'identità profonda, contrassegnata in particolare dal continuo intersecarsi tra la realtà naturale (gli uccelli, emblema di una poesia d'altri tempi) e «e' mond di cvel dla ròba» ('il mondo di cose di merci'), la realtà artificiale del computer, dell'asfalto, dei capannoni ricoperti di eternit, materiale nocivo cui è intitolata la sezione più lunga del libro. Ma il paesaggio è anche e soprattutto quello umano, composto dal muoversi frenetico di residenti nei «vilèti a schiera» e di badanti slave, di «puliziot feru-

vieri» e di immigrati clandestini. Da sempre in Nadiani l'esperienza è soprattutto una realtà collettiva, lo «stêr insen», tanto difficoltoso quanto attraente e necessario, al punto che persino il mero dato autobiografico, pur presente, risulta diffratto all'interno di tale dimensione. C'è però in *RAM*, specialmente nei testi di *Eternit*, un continuo ricorso al *tu* che segna la ricerca di un interlocutore, l'ostinazione a far 'parlare in pubblico' la poesia. Non è detto che tale interlocutore ci sia o risponda, ma in questa ostinazione – che è, a dirla tutta, un tratto 'civile' – sta la forza della poesia di Nadiani.

Massimiliano Manganeli

MARIA PIA QUINTAVALLA, Album feriale, Milano, Archinto Edizioni 2005, pp. 96, € 9,50.

Come nota Franco Loi nella Prefazione alla raccolta (la settima, per Maria Pia Quintavalla), questa si apre con un simbolo: «il fiume come scorrere della vita, ma anche sorgente spirituale» e «fonte e scorrere di poesia». Il ripercorrere, nel suo fluire che accompagna, il «dolce acqueo sentiero di sorgente» (mormorio autentico contrapposto, forse, al rumore della città come «periferia del mondo, e non / la perfezione»), è anche il ripercorrere, con la memoria, le strade e gli angoli della natia Parma che emergono dalle 'nubi', o gli affreschi di una vita in cui al primo posto campeggiano l'infanzia, il tormentato rapporto con il padre, la sorella. Una 'collezione' (album) di fotografie, istantanee rivissute o piuttosto dissolvenze di destino, sfilata di ricordi e resistenze, attraversata da un ritmo franto (Loi parla di «fiato rotto»), tessuta da versi spezzati, da leggersi con voce che ora sappia correre e superare, ora opportunamente soffermarsi, grazie anche all'uso di 'scandire' parole in posizione-chiave spaziandone, anche tipograficamente, le lettere. E pure in questo, il tema del fiume ritorna nel flusso del respiro, vitale e poetico, del movimento e della pausa, opposti necessari a proseguire la vita vedendosi vivere (in *Respira espira!*, certo una delle poesie più belle del libro: «Respira espira! Pensando ora, e separata / io qui seduta in bene, sto vivendo. / E non mi ammalò più, non mi muoio più...») Una vita che solo la memoria può calmare, rigenerare – come «castamente lieto» scorre il fiume – con la quiete che solo trova nella

poesia, col prendere le distanze, in retrospettiva, da fatti e luoghi altrimenti troppo 'vivi' e carichi di pathos. Poesia che è anche religiosa espiazione, come sa bene il fiume «che prepara / e ripara / parole, colpe, opere e omissioni», un fiume saggio, grande Padre, che insegna alla figlia a risorgere dal meramente passionale (un sottotema liturgico-penitenziale in probabile collegamento con i brani in prosa che chiudono il volume, dai titoli significativi in tal senso: *Purgatoriale* e *Resurrexit*). Religione o piuttosto terapia del poetare, fede nel noto 'potere taumaturgico della parola'? «Se Dio mi ama io scrivo, e se non scrivo muoio»: l'apertura dell'abbraccio alla 'bambina ferita' che è diventata una 'donna' non può darsi che includendo proprio *anche* concretamente quella bambina, salvandola, con le sue «mani sicure» di adesso. La poesia-parola non resta mezzo, si fa fine, portando ad una contemplazione consapevole: dall'invito al fiume («E dopo il chiasso, *trascorriamo insieme*») non traspare la rassegnazione del raccogliere frammenti di tempo in un album, quanto piuttosto la spinta a generare «vita legittima che ricomincia».

Caterina Bigazzi

CLAUDIO RECALCATI – EDOARDO ZUCCATO, Biss, lüsèrt e alter galantomm. Ballate di François Villon, Effigie, 2005, pp. 88, € 10,00.

Non poteva che essere in dialetto milanese la trasposizione del *povre* François Villon. Nel dialetto cioè che già con *La Ninetta del Verzee* aveva esibito umori villoniani, e che nella tradizione dei travestimenti (Domenico Balestrieri con la *Gerusalemme liberata* di Tasso, Carlo Porta con l'*Inferno* di Dante) coltiva un solido magistero. E proprio su questa scia si pongono i due prodi traghettatori (giusta l'immagine del traduttore come *pontifex* secondo l'intuizione di Valery Larbaud): traduzione non come resa delle singole parole nella loro successione più o meno lineare, bensì trasposizione del mondo poetico villoniano nell'universo popolare milanese. Non si tratta dunque di una traduzione cosiddetta 'fedele'. Una parziale delibazione sarà sufficiente ad attestarlo. «Dictes moy ou n'en quel pays / Est Flora la belle Romaine, / Archipiadés ne Thay's» ('Ditemi dove, in quale paese, / è Flora la bella romana, / Archipiada e Taide'), che diviene «Dimm un pu,

in due la s'è cascada / la Moana, quella gran gnòca alpina, / la Gres Kelly e la Bèla Rusin» ('Dimmi un po', dove è Moana / quel pezzo di ragazza montanara, / Grace Kelly e la Bella Rosina'); «Se Franc Gontier et sa compaigne Elayne» ('Se Franc Gontier e la sua compagna Elena [simboli del lieto vivere arcadico]) diventa «Se 'l Scieur Custans e la Mariucia» ('Se il signor [Maurizio] Costanzo e la Maria [De Filippi]'); «Nobles hommes, francs de quars et de dix» ('Nobili uomini liberi da tributi') volto in «[O galantomm] ch'avî pagâ el Sett e quaranta» ('che avete pagato il 740'); «Brectes, Souyssez ne scevent guerres / Gasconnes ne Toulousiennes: / De Petit Pont deux harengieres / Les concluront, et les Lorraines, / Angleches et Callesiennes / [...] / Picardes de Vallenciennes, / Il n'est bon bec que de Paris» ('Non capiscono niente bretoni e svizzere, / guasche e tolosane: / due pescivendole del Petit Pont / gli chiuderebbero la bocca e le lorennesi, / inglesi e calesiane, / piccarde di Valenciennes, / lingua fina è solo a Parigi') contestualizzato in «Capisen nagött swisser e cumasch, / quej de Brèssa e i bergamasch / dô pessatt de l'Urtiga hinn bun / de fâj tasè, e i ludigiann / i ingles e quej de Lecch / [...] / e i paduànn de Padua: / la lingua fina la gh'è dumà a Milan» ('Non capiscono nulla svizzere e comasche, / quelle di Brescia e le bergamasche: / son capaci di zittirle / due pescivendole dell'Ortica, e le lodigiane / le inglesi e quelle di Lecco / [...] / e di Padova le padovane: / la lingua nobile c'è solo a Milano'). L'esito estremo si ha nel quadruplo salto mortale della *Ballade franco-latine* (sdoppiata in *Balada Milanese-tuscanica* e *Ballata anglo-italiana*): «Parfont conseil, *eximium*» ('Sentenza esatta, *eximium*') volto in «Un mot de quej giüst, *maraviglioso*» ('Una sentenza vera, *flabbergasting*'), e così di seguito, in un esercizio mirabile e funambolico di mimetismo linguistico. Altrettanto audace si rivela l'estro con cui vengono rese le sei ballate argotiche, autentico rompicapo della filologia villoniana. Dunque se il valore dell'opera non va misurato nello riempimento o meno dello scarto tra esito di partenza ed esito d'arrivo delle singole parole – e dunque niente teste decollate su vassoi fiammeggianti, secondo l'idea che aveva Nabokov del tradurre –, tale valore andrà piuttosto riconosciuto nell'assunto già di Ezra Pound: tradurre *come se* l'autore scrivesse in quella lingua. Detto fatto: Recalcati e Zuccato, poeti

in proprio – e si sente –, danno corpo alle viscere di un poeta la cui ricezione in Italia è sempre stata singolare: amato pubblicamente da pochi, tra cui il compianto Amedeo Giacomini, che ne fu profondamente influenzato (non a caso un poeta dialettale), a volte inspiegabilmente postposto a suoi sedicenti predecessori (Rutebeuf, icona dell'ultimo Cucchi), Villon ha ancora molto da dare e da insegnare. Eppure in uno dei migliori resoconti antologici della poesia italiana degli ultimi decenni, i numeri 109-110 della rivista «Po&sie» dal titolo *1975-2004. 30 ans de poésie italienne* (Éditions Belin, Paris), alla domanda della sezione *questionnaire* sui poeti francesi maggiormente amati, pochissimi menzionano Villon (Antonella Anedda, e, *of course*, Zuccato...). Quest'opera va letta come fosse una tesi di laurea autonoma: parla di una città, Milano, di un'umanità varia e disperata, in bilico tra il Paolo Pini, storico ospedale psichiatrico milanese, il Lambro e il quartiere popolare dell'Ortica, e parla di un uomo, Villon-Cecch, in cui è facile riconoscere il fardello delle proprie umane contraddizioni («Mi crepi de sed tacà la funtana / barbèli e sun cald 'me 'na rana / sun furesté al mè paes / tremi tutt piss tacà 'na braséra / biott biuttisc pari un president / ridi in del piang e spèti senza speranza / triste in del disperàss me cunsoli / sun cuntent e pröj piesè de nient», 'Crepò di sete vicino alla fontana / batto i denti e scotto come un tizzone / sono straniero al mio paese / tremo in fiamme presso un braciere / nudo come un verme sembro un presidente / rido piangendo e senza speranza attendo / triste nel disperarmi mi consolo / sono felice e non provo piacere in nulla').

Flavio Santi

ITALO TESTA, *Biometrie*, Lecce, Piero Manni 2005, pp. 96, € 10,00.

Sin dal titolo il nuovo lavoro di Italo Testa dichiara assunto e stile. *Biometrie*: come a dire una compattazione dell'improvviso del corpo dentro le maglie rigorose di una scansione; quasi come si trattasse dell'antropometria della fine del secolo XIX, cogli emigranti fermi all'uscita del porto di New York davanti a uomini in camice con metro e bilancia. Intendo

dire che c'è una dimensione propriamente distopica in questa raccolta, quasi il lettore potesse accedere allo sguardo interiore di un personaggio di Philip Dick. Si susseguono così litanie sul bisogno (*Disfiore*), raziocinamenti insensati sulla natura del demonio, ossia del Male (*Legioni*), visioni parcellizzate dell'organismo umano (da *corps morcelé* psicotico, e dunque con motivo religioso: i cinque pezzi di *Penelopescannata*, per i quali si farebbe volentieri riferimento a *Inside* di David Bowie – Brian Eno). In questo modo, sebbene si tratti di nove sezioni realizzate in tempi anche molto distanti tra di loro (1989-2004), il libro consegue una compattezza di tono più forse che d'ispirazione, la quale finisce col compaginare anche motivi e momenti diversi. Ciò che anche contribuisce a una tale omogeneità è la costante attenzione ai valori formali del fatto poetico. Italo Testa è in particolare attento gestore della dimensione metrica, giocando sia sulle misure versali sia sulle strutture strofiche. C'imbattiamo così tanto nel gioco accrescitivo della citata *Penelopescannata*, dove ogni *shot* percettivo è siglato da un verso specifico, per progressive aggiunte di un'unità (sicché il primo 'pezzo' sarà in ottonari, il quinto in dodecasillabi), quanto in organismi poliversali che, partendo dal sonetto di *Qualcuno* (senza schema metrico tradizionale, ma non privo di rimartellamento di valori fonici in clausola finale), elabora preferibilmente le misure in tre (*Low-cost*) o più spesso in quattro (come nell'ottimo *Le cose*), fino alla commistione, ancora litania, 'a due voci' di *il nemico*, che con tre più uno versi collega le due declinazioni. Quest'ultimo componimento aiuta anche a introdurre uno dei temi preferiti di questa poesia, e forse il suo assunto di fondo. Si assiste qui infatti alla rappresentazione di una sofferenza che da uno sfondo psichico vago quanto tenace si riversa direttamente nelle fibre dei nervi e delle ossa. Ecco: quelli adibiti nella poesia di Testa sono corpi senza muscoli e senza adipe, versioni poetiche dei tronchi di Egon Schiele, le cui braccia servono tutt'al più perché vi si infili del metallo, attraverso cui si sugga fuori la linfa («chi ha sete infila l'ago nell'avanbraccio»). Ma questa tematica dell'esangue e dello svuotamento non vuol dire propagine decadentista o da rifondazione 'in-

namorata' (un soggetto debole è pur sempre un soggetto); essa vive in evidente rapporto con un'estetica ben radicata negli ultimi decenni del Novecento innanzitutto musicale, e che va – per limitarci ai gruppi citati dallo stesso Testa – dai Joy Division ai Massive Attack. Un'estetica che muove cioè dall'esibizione del tema corporeo come luogo della sofferenza sociale (l'epilessia di Ian Curtis, fino al suo precoce gesto estremo a ventitré anni), al riciclaggio/remissaggio in cui l'elettronica recupera e rigenera suoni e ritmi perennemente desueti (proprio come i nostri poveri corpi). Questo trattamento frigidato di temi e figure ad alta intensità emotiva trova forse la sua più efficace formulazione nella particolarissima 'galleria' barocca (e qui forse si colgono alcune matrici della filiera nella quale Italo Testa s'inserisce, e che certo passa per Frixione e Frasca) dedicata a Hopper (ma non solo: si leggano i «crediti» – cioè, discograficamente, «credits» – che chiudono il libro). Qui, dove le immagini raffigurte dal pittore americano finiscono col parlare e dire 'io', animando la fissità acrilica di quegli scorci di corpi colti in posture tanto abituali quanto definitive, e che proprio per questo ci parlano della inesorabilità del nostro quotidiano, dal quale, infine, quando si staglierà solo «il sole in una stanza, vuota», saremo stati esclusi. In questo modo, nel remix di forme che porta al *refresh* dei soggetti, «un occhio incolore» finisce col «rifrangersi» «nella luce bluastra di un monitor»: emblema di una vita oramai assorbita nella tecnologia, che fa il paio con la tradizione espressiva assorbita in un costante recupero, che implica la costante parcellizzazione, dei pezzi della Tradizione poetica e culturale in genere. Mentre i soggetti si scompongono nel riciclaggio onnicomprensivo, nella fungibilità universale di cui parlavano già Adorno e Horkheimer, si inaugura l'imperativo dell'*homo novus*: «devi nutrirti di organi e feticci / profilare di lattice ogni fessura». Altro che 'corpo senza organi', questo soggetto che obbedisce a «merci» e «carrelli» è l'unico che può *scandire il tempo* (come s'intitola il componimento da cui traggono questi versi e questi lemmi); è l'unico che può insediarsi nell'universo della interscambiabilità universale.

Giancarlo Alfano