

POESIA ITALIANA

a cura di Fabio Zinelli

PAOLO BERTOLANI, *Raità da neve*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 136, Euro 10,00.

In *Raità da neve* (*Rarità della neve*), un libro amaro, quasi di congedo, i lettori di Bertolani ritroveranno temi, musiche e suggestioni di una stagione di versi che è stata lunga e intensa: la casa-luce di ieri, «tuto 'r die che se pè de n'amóe» ('tutto il dire che si può di un amore'), persone, vicende e luoghi legati alle parole perdute di anni lontani. Si fa inverno ormai dove il poeta posa gli occhi, e la sua finestra si apre oggi su un mondo di cose che non gli appartengono più: «Ghe càpeda na pàssua e la ghe mena / colói, e i odói / de quélo che gh'è fèa...» ('Vi capita un passero e vi porta / colori, e gli odori / di quello che c'è fuori...'). Le «góse» (le voci), i suoni, gli incanti rimasti sospesi nella memoria si affollano nel vuoto di quella finestra affacciata sull'entroterra ligure, assieme alle «tre o quatro cose che 'r tempo / i nó rìessa a mas-sàe» ('tre o quattro cose che il tempo / non riesce ad ammazzare'). E la neve, «'sta finta de neve / sempre na raità / da 'ste bände ch'la sente 'r mae» ('questa finzione di neve / sempre una rarità / da queste parti che sentono il mare'), si fa metafora dello spolverio di versi che ancora gli 'detta il cuore' e forse anche della manciata di giorni che stringe tra le mani, «che nó te fè / 'n tempo a die: mia ca stémo / vivendo – e l'è finita» ('che non fai / in tempo a dire: guarda che stiamo / vivendo – ed è finita'), e quel suo cadere lento accompagna il rarefarsi dei gesti, dei passi, dei pensieri. Ma «adè che davèò l'è vegnù sea» ('adesso che davvero è venuta sera'), soltanto la parola prosciugata e rastremata di questo libro può farci ancora sentire, in «qualche straccio di poesia / per l'inverno», l'aria della Serra, così come ce l'ha restituita il 'suo' poeta, con i silenzi e le ghirlande di lumini di

notti remote, quando «serà tute e luse / comensa 'r pensae» ('chiuse tutte le luci / comincia il pensare', da *Seinà*, 1985). E l'io riesce a oltrepassare il muro d'acqua che lo separa da ombre che sono state creature amate, solo se si aggrappa alla lingua della sua poesia. Una lingua che più marginale non potrebbe essere e che muore – o vive? – in questi versi carichi d'inverno, disfatta lei pure dal tempo come «l'uliveto disfatto» della madre del poeta. Ma le voci che abitano da sempre le sere di tante sue liriche fanno pensare che la lingua di quest'autore sia «provvista di quel ramo d'oro che gli consente di entrare in contatto con l'Ade, unica lingua che sia intesa nell'aldilà dalle ombre del borgo, silenziosamente misericordiose nei confronti del presente» (F. Bandini, *Prefazione* a P. B., *Se de sea, Se di sera*, 2002). Ritornano quelle ombre, riemergono dai cerchi del passato le voci di «quando 'r tempo g'ea anca / come n'amóe somià // [...] // quando g'en sempre / i artri a moie» ('quando il tempo era ancora / come un amore sognato // [...] quando erano sempre / gli altri a morire', da *'E góse, l'aia*, 1988). Impossibile per l'io attraversare il confine di pioggia e lampi che lo separa da loro. Altrettanto difficile dire cosa prova oggi in questo luogo purgatorio che è diventato il mondo, mentre sente piombargli addosso di colpo tutto il peso degli anni e degli amici scomparsi. E non comprende quello che succede fuori, proprio come il gatto che se ne sta alla finestra «tra'r basirco e 'a réde / i mia 'a strada sóto, c'ló che gh'è. / E i nó sa, i nó 'ntenda. L'è come / si fusse 'nte na spéce de ardelà / ca nó podèmo vede» ('tra il basilico e la rete / guarda la strada sotto, quello che c'è. / E non sa, non capisce. È come / se fosse in una specie di aldilà / che non possiamo vedere'). Forse perché c'è tanta nebbia fuori e dentro di lui, ma dietro quella nebbia ancora s'intravede la

casa perduta della Serra, «na scafèla / persa de note en mae» ('una barchetta / persa di notte in mare'), sottratta 'per incantamento' al naufragio degli anni: «A ghe rivo sempre cargo / de fòge e rami sechi / [...] / per védeghe solo / 'sto gnente de luse de mae / e senza manco l'ómbia / de na véa drento» ('Ci arrivo sempre carico / di foglie e rami secchi / [...] / per vederci soltanto / questo niente di luce di mare / e senza neppure l'ombra / di una vela dentro'). Segno, questo, che ancora sopravvivono, in qualche ripostiglio del cuore, gli stupori di un tempo, quando «avevano un nome anche le pietre» e la neve si affacciava, inattesa, ai primi di aprile, sulla Serra: «Co' i pèrseghi carghi / come asi de fiói, / co' 'a primavèa en mae» ('Con i peschi carichi / come asini di fiori, / con la primavera in mare').

Anna De Simone

PIERLUIGI CAPPELLO, *Assetto di volo. Poesie 1992 – 2005*, a cura di Anna De Simone, Prefazione di Giovanni Tesio, Milano, Crocetti, 2006, pp. 173, Euro 15,00.

Il volume che raccoglie le tappe dell'itinerario poetico di Pierluigi Cappello si presenta come oggetto nitido ed essenziale che sembra conservare, nella stampa, qualcosa del manufatto: quasi un decantarsi della parola nella materia, affinché la parola rimanga nitida dopo la fatica. Questa della fatica dello scrivere non è una comune metafora: per Cappello, costretto in sedia a rotelle, davvero il corpo è costrizione e impaccio, è ridotta mobilità, come avverte Giovanni Tesio nella prefazione. Così *Assetto di volo*, la poesia che dà il titolo alla silloge, concentra nella traiettoria dello spastico lo sforzo della vita e insieme della poesia: «con una tensione di motore imballato / tutta la forza del suo corpo spastico / ribellata alla

forza di gravità», fino a che «non sbanda più, vince, è in equilibrio / vola via». La tensione e l'equilibrio sono i due poli che si alternano e si compongono nella raccolta che contiene integralmente gli ultimi due libri, *Dentro Gerico* (2002) e *Dittico* (2004), un'ampia selezione dei due precedenti, *La misura dell'erba* (1998) e *Amôrs* (1999), e si conclude con tre inediti. Cappello è poeta bilingue, e soprattutto la raccolta *Dittico*, con testi in italiano e in friulano, evidenzia la compresenza dei due strumenti in un movimento pendolare tra cose che chiedono di essere dette in friulano e cose che chiedono di essere dette in italiano. Il friulano, che Cappello usa in una variante di confine, non è né immediato né manieristico: egli si pone davanti al dialetto come ad una lingua che può ancora esprimere la verginità di un'alba, pur nella constatazione della perdita ormai definitiva della civiltà contadina cui quella lingua, e con lei i parametri culturali da essa espressi, appartenevano. Ma Cappello usa anche il friulano in una sorta di ardua tenzone con i Provenzali: lavora dall'interno il dialetto coniando dei neologismi, oppure richiamando ad icastica esattezza termini ormai desueti, come in *Inniò* ('In nessun dove'), dove l'avverbio friulano viene ad indicare «il luogo che non c'è, la terra dei sogni e delle chimere», e ciò nella ricerca della parola 'tersa', capace di fare argine alla perdita di senso cui va incontro l'abbassamento della lingua contemporanea. È la figura della *Retroguardia* che apre la raccolta di poesie tutte in italiano *Dentro Gerico*: «Si è la coda dell'esercito in fuga / o la fronte dell'altro che incalza / qui resistere significa esistere...». La resistenza della parola poetica sta nella sua capacità di cogliere l'esistenza delle cose: e l'italiano di Cappello è lingua sorvegliatissima, nutrita di intertestualità colta e addestrata al *labor limae*. Per lui la poesia è uno sguardo pulito sulle cose e che lascia le cose come stanno, cercando di illuminarle dall'interno, con misura severa: «Atteniti alla misura dell'erba / di questo prato che è largo / quanto si stende il verde». Saper guardare in

basso per cogliere ogni stelo singolarmente e quindi il prato nella sua complessità: il comandamento che il poeta dà a se stesso e al suo fare poesia vuole essere infine anche una indicazione di valenza civile. La silloge, nel suo carattere consuntivo, termina con una rapida indicazione dei 'lavori in corso', collocandosi nel passaggio tra quello che è stato e quello che ancora può essere: incarna dunque in sé quel motivo della soglia che percorre in filigrana il libro ed emerge in alcuni punti emblematici, come nel ritratto di Caproni, «uno che i suoi bagagli / li ha già spediti avanti». L'ultima lirica, *I vostri nomi*, presenta una casa di riposo; su quei vecchi là raccolti e come sospesi la parola poetica si sofferma per nominarli, cogliendo in quella situazione estrema «la luce sulla soglia» che li restituisce alla memoria «liberi e scalzi / le tasche piene di sassi». Di soglia in soglia: in questo itinerario ci accompagna la poesia di Cappello.

Maria Rosa Tabellini

LUCIANO CECCHINEL, **Perché ancora**, note di C. Mouchard e M. Rueff, Vittorio Veneto, ISREV 2005, pp. 174, s.i.p.

Fa riflettere il sodalizio a tre voci che caratterizza l'ultima opera in versi di Cecchinel, annotata e come 'soccorsa' dai compagni d'oltralpe, Claude Mouchard e Martif Rueff. Quasi che una poesia destinata a rievocare tragiche vicende resistenziali, valido spalto all'opera corrosiva di «smemorati» e «mentitori», necessitatesse di poggiare su una coralità unanime. Preso atto dell'obbligo morale che ha, nel sessantesimo anno della liberazione, costituito il fomite a scrivere ancora di questa guerra civile – «fogo cain» appiccato contro il fratello in una lotta che da sociale (tra padroni e contadini) scivola in un conflitto tra due opposte ideologie (di morte l'una quanto di vita e di ragione l'altra) –, *Perché ancora* è raccolta che non può non avvicinare anche il lettore più distante per motivi cronologici da questo passato di orrori. E non è solo

la fatale bellezza delle sciagure umane a coinvolgere; non sono di per sé i tanti fatti d'arme di una terra che fu teatro di resistenza alle milizie tedesche e fasciste; è la rivisitazione poetica di questa cronaca di lotta, non spogliata della sua crudezza, né avvolta in sudari di retorica, a fare dell'opera di Cecchinel una voce degna della migliore tradizione della poesia civile post-resistenziale. Riuscito, quanto non mai ostentato, il processo analogico, che privilegia nella narrazione dei drammi (nella maggioranza le liriche si presentano quali cippi simonidei, che recano una dedica alle vittime) l'accostamento con un comune (altre volte più erudito) immaginario sacrificale. La morte dei giovani partigiani si sostanzia del valore assoluto di antichi *beaux gestes*, esemplari martiri accettati a rilasciare una testimonianza eterna. Di notte provvede a dare umana sepoltura a Nino il parroco dei *Tempi che son dati*, contro le 'creontine' ingiunzioni dei fascisti; un destino di morte è segnato a fuoco in quei due nomi di battaglia, Claudio e Tiberio, che i fratelli combattenti di *Redenzione di sangue* scelgono, quasi a rendere consapevole la madre della loro sorte imminente. Ma è il sacrificio per eccellenza, quello del Cristo amato a propria immagine dai contadini, a spiccare come esempio di tormento immanente nella vita degli oppressi: il Cristo delle patetiche deposizioni, dove la scala, strumento impiegato per staccarne il corpo abbandonato al sostegno di donne e uomini di carità muta nel mezzo di trasporto di un partigiano piagato, condotto dai suoi persecutori al luogo dell'ultimo, liberatorio supplizio (*Speranze*). Efficace, perché ancora condotta in termini analogici, la raffigurazione di questa lotta di classe e civile insieme, guardata secondo un'ottica tipicamente rurale, dove la bestia e il suo rapporto duplice con l'uomo, di vittima o di temibile presenza, diviene il termine di paragone di un atavico conflitto che nel regime e quindi con la guerra conosce il suo grado supremo. Poiane feroci si fanno gli sgherri di un 'bertolucciano' fatto-re in camicia nera (*Da 'n žimitèrio a*

bas na montagna, identico paragone animale torna in *Le parla agre le piere*), non trattenuto dal suo inetto signore nel dar tormento al «Checo Rosso», il contadino antifascista, non mai ridotto a cane «mestegà», neppure dal «canpedèl» 'con siepe e con fossetto' che il conte a guerra finita tenta inutilmente di offrirgli per infossare quella scomoda verità, che riaggalla nella memoria degli uomini del paese, come la talpa invano tumulata (la giusta interpretazione del detto contadino che agisce dietro il verso, «a sepolir, par coparla, la rùmola», mi è stata gentilmente riferita dallo stesso Cecchinell). Così, deportati in campo di concentramento, a Buchenwald, il 'non luogo' che snatura della propria essenza ogni internato, i prigionieri costretti al trasporto di carri pesanti vengono dai loro aguzzini nominati a disprezzo «cavalli cantanti», ancora una volta uomini asserviti, *instrumenta vocalia* di cui fare scempio nella rigida legge dell'«a ciascuno il suo» (*Nel bosco dei faggi*). Convincente pure quel riconnettere ai crudi riti feriali del mondo agricolo le atrocità di questo 'stato di eccezione'. Gli attrezzi del lavoro divengono termini di raffronto per altre spietate opere, come quei banchi da macello su cui sono mattati adesso corpi di uomini ribelli (*Via da i òstri taolaz de bechèr*). A dirne tutta la debolezza, la fune usata per la straziante impiccagione che fallisce nel suo primo tentativo di *Spaventauomini*, è definita «corda da fieno», inadeguato arnese di morte ora impiegato in un'«Italia da fieno», terra non più di 'tiglia' soda, prostrata dal giogo dei tempi. Il ritorno alla vita non può che procedere inversamente: gli automezzi militari ceduti dagli alleati ovvero conquistati ai nemici costituiranno i primi strumenti per riattivare l'unica forma di onorata fatica, non lavoro di dipendenza, ma opera di collettività cooperativa (*Paesi*). Così, le armi segretamente custodite dagli ex-combattenti, nel timore di un rimpiegarsi dell'ulcera fascista (*Sorelle di paura*), verranno trattate, ormai in un paese tornato ai suoi ritmi normali, con tutte le benigne cure che il contadino riserva ai

frutti del proprio lavoro: nascoste sotto le pietre delle «masiere», oppure coperte sotto più lieve cumulo, le carte usate nell'allevamento dei bachi da seta; esse, larve riposte a maturare, nella speranza di una più nuova primavera.

Francesca Latini

MARINA CORONA, **I raccoglitori di luce**, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 128, Euro 13,00.

Dopo *Le case della parola* (I Quaderni del Battello Ebbro, 1993) e *L'ora chiara* (Jaca Book, 1998), Marina Corona dà ora alle stampe la sua terza raccolta di versi, in cui confluiscono, tra l'altro, alcune poesie già pubblicate su «Semicerchio» (cfr. n. XXVIII). Il linguaggio ricco di accensioni metaforiche è al servizio di una costruzione limpidamente narrativa, in cui la ricerca del «segreto» dell'esistente si compie nel racconto della «storia», della propria storia. Il primo passo muove à rebours verso un'infanzia che, rivissuta nei suoi nodi edipici (il rapporto col padre «uomo tabù», con la madre/rivale e con l'altra madre, la madre buona, la tata Carolina che nutre, culla e scaccia le paure della notte, a cui è intitolata la prima sezione della raccolta), porta con sé la prima verità, il primo tassello di luce pazientemente raccolto, procedendo, come in una riuscita regressione ipnotica, per accumulo di immagini da libro illustrato (fiori, luna, barchette, streghe, aquiloni), cantilenando una lingua-filastrocca, una lingua-esorcismo infantile (specialmente in *La paura e oltre*, in *Bimba morte* e nella *Tata Carolina* che intitola la sezione). Il percorso prosegue poi nelle sezioni successive, *L'amore*, *Un cielo altro*, *Le radici del nulla*, con un progressivo decremento di narrativa (puntellandosi tuttavia sempre a riconoscibili passaggi biografici, ad una geografia reale, specialmente nella seconda sezione, con poesie come *Castel Sant'Angelo o Pasqua* 2000) e con una crescente densità dell'impasto metaforico. Nella quarta e ultima parte, *Le radici del nulla*, tornano protagonisti le figure del padre, e soprat-

tutto della madre; qui però, ormai, la materia tipicamente di genere, e di genere femminile, manda definitivamente in frantumi la coerenza narrativa del romanzo familiare per rifrangersi all'infinito nell'esuberanza sempre risorgente delle immagini, mentre la 'raccolta della luce', scandita con corrispondenza perfino troppo precisa nelle ultime poesie dal trascolorare dalla sera all'alba (la sequenza formata da *Vespro*, *Brunilde*, *Margini*, *I globi*), finisce, con scarto inaspettato quanto felice, non con la definizione di un acquisto di verità almeno provvisorio, ma con una nota sospesa, interrogativa, che si concede anche, civetteria inconsueta, di incastonare nel dettato nitido una citazione dantesca (*La dichiarazione*: «Posso aprirti la mano / per lasciare cadere il mattino / delle labbra mie / farfalle prigioniere? / le terrai come si tiene / fra le dita il giorno / la sua luce che non fa ritorno / e ci tace? / le terrai nella stretta / che mi assenta da me / e mi fa catturata e altera / voce della tua casa profonda / le terrai nell'onda tua dei capelli?»).

Elena Parrini

MARCO GIOVENALE, **Superficie della battaglia**, Roma, La camera verde, 2006, Euro 5,00.

Tragici atti di guerra nel loro svolgimento e nel loro pietrificato esito sono – per frammenti – i temi di una essenziale *plaqueette* di sette cartoline di cui Marco Giovenale firma testi poetici e immagini fotografiche. *Superficie della battaglia* è, in realtà, un 'libro non cucito', perché composto da testi/immagini in pagine sciolte e non numerate, mobili nell'ordine e programmaticamente inviabili ad una ad una. Che fotografia e scrittura costituissero, per Giovenale, i termini di un confronto e di un dialogo serrato era apparso chiaro fin dalle sue prime raccolte, si pensi almeno a *Curvature* (Roma, 2002) con fotografie di Francesca Vitale, ad *Altre ombre* (Roma, 2004) i cui testi sono di alta caratura visiva o a ciò che è già apparso di *Shelter*, opera in artistica e intellettuale prossimità al lavoro di un

fotografo come Mario Giacomelli che dalla parola, a sua volta, ha ricavato innumerevoli suggestioni. Ora, in *Superficie della battaglia*, la dialettica tra poesia e immagine fotografica si palesa, in certo senso, primaria; primaria come viene detto dei colori blu, rosso e giallo. Da questa dialettica, impennata sulla lontananza piuttosto che sulla vicinanza tra testo e fotografia, scaturiscono ulteriori, molteplici – e potenzialmente infinite – interpretazioni, in campiture nette come in sfumature. Ad una fotografia che taglia e sfoca un quadrante d'orologio, forse d'una pendola, 'risponde' in modo straniante – fuori da ogni intento didascalico – un testo poetico che ha come oggetti «il carro / con l'obice», «i guardapezzi», le «nappe d'argento / sulle spalle», «due morti», «seicento metri verdi» di prato. E così tempo fisso (inquadrato, *tagliato obliquo*) su un oggetto quotidiano, e sfocatura della visione (fuga dei contorni), e insieme spazio (campo di battaglia), armi e morti di guerra possono risponderci sia nel segno benjaminiano dell'interruzione del *continuum* storico, sia in quello di una ineluttabilità sovratemporale. Ogni immagine, sia essa fotografica o poetica, risulta, in *Superficie della battaglia*; asciutta e scabra. Il dettato poetico procede per lacerti di situazioni drammatiche, quasi scaglie di «lamelle»; la natura vi compare in modo parco e basilarmen- te «di superficie» – «il filo basso / dell'acqua che fa la pianura», «il prato nella luminescenza» –; i paesaggi sono sterili e 'petrosi' – «ci sono troppe pietre / nel muro» – e hanno il profilo dei guasti lasciati dalle guerre, gli uomini che li percorrono sono soldati e le loro sono azioni di *morituri*: «è bello che rischino la vita / per riportare indietro gli impiccati». Le fotografie, come i versi, sono scarnificate ed essenziali: non sarà un caso che tra le parole ricorrenti (non molte in una *plaque* così concentrata) si lasci notare un termine di sapore biblico, scritturale, come «costole». In un bianco e nero non brillante quanto severo nei contrasti, le fotografie mostrano oggetti comuni dispersi, dimenticati o gettati via, luoghi deser-

ti e in abbandono, dunque utilità e funzioni venute meno. Su tutto domina una atmosfera cimiteriale, o meglio quel 'livellamento democratico' – giusta certa lezione preromantica – promesso dalla morte: «all'ossario dichiarato dalla luna / allora sono un serrarsi / le fibbie degli occhi. / non sanno staccarsi. dodicimila sassi / lucidi: le facce tese avanti». Distesa di pietre e distesa di volti umani coincidono, dunque, in un bianco freddo e luttuoso. E gli «occhi» sono per sempre chiusi come «fibbie», o forse da «fibbie» accecati come lo furono quelli di chi, regnando a Tebe, aveva dovuto sostenere la vista e l'incolpevole responsabilità di un male non tollerabile. In queste 'cartoline' la *superficie* – estensione ed apparenza – della *battaglia* è emblematicamente campo di guerra *tout court*, spazio reale e proiezione immaginaria di uno scontro drammatico tra nemici che non sono solo soldati in una situazione storicamente definibile, ma anche, in senso lato e allegorico, uomini e cose, cose e luoghi, luoghi e tradizioni, e uomini nella loro identità esistenziale: ogni uomo il cui io, in conflitto tra sé e sé, sia costretto ad essere nemico della propria memoria o di quella altrui.

Cecilia Bello Minciocchi

VALERIO MAGRELLI, **Disturbi del sistema binario**, Torino, Einaudi, 2006, pp. 83, Euro 9,50.

Attuito, in parte, per il fatto di avere un posto all'interno di una 'forma libro' mai così strutturata, il lascito del finale *Post-scriptum*, *Addio alla lingua*: «Adesso è un mondo invaso da ultracorpi», dove si strappa «ciò che avevo di più caro: / il sogno di una lingua condivisa», ha effetto contundente, per il suo nero messaggio che espelle autore e lettore fuori dal testo, provocando insomma il *disturbo* più grave tra quelli annunciati dal titolo. Ma, per quanto leggibile nei termini di 'alienazione politica', la perdita dichiarata di una *lingua condivisa* 'disturba' perché, nel contesto dell'ampio consenso che ne circonda l'opera, dall'esordio precoce come

puer senex delle lettere italiane, e soprattutto di fronte all'influsso esercitato dalla 'maniera' di Magrelli su larghe zone della scrittura poetica (e critica) degli ultimi anni, ci si chiede se l'autore si smarchi o se cerchi (come invece è) di fare un serio tentativo per l'assunzione di (nuove) responsabilità. All'interno del 'sistema Magrelli', *lingua condivisa* voleva dire una metascrittura disponibile a tutte le trasformazioni del soggetto sulla strada di una minuziosa *ékphrasis* di sé stesso, e ciò sempre nei termini di una fenomenologia gentile, di una gestione lineare dell'ansia, straniata e aristocratica, così da essere insieme sperimentatore e scienziato di sé. Le tecniche acquisite di «resa oggettuale della soggettività» (Cecilia Bello Minciocchi) avevano quindi potuto essere usufruite a vantaggio della rappresentazione di temi attuali nelle *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999), «libro-progetto» che «appare come una delle poche strade percorribili, oggi per una *poesia civile*» (Andrea Cortellessa). D'altro lato, con le prose di *Nel condominio di carne* (2003), l'*ékphrasis* lineare di un 'oggetto' che decade nel tempo qual'è il proprio corpo, metteva a nudo i limiti interni del campo d'azione, la condizione del sé come protesi in comunicazione difettosa verso il mondo, ma tutto comunque con una nitidezza di segno che riallacciava i lembi estremi in una pacifica 'comunicabilità' della scrittura. Si aveva, a tale altezza, netta la sensazione che la poesia di Magrelli, nel segno dell'«ostinata autoscopia iniziata con *Ora serrata retinae*» avesse compiuto «il primo, coscienzioso periplo intorno a se stessa» (Cecilia Bello Minciocchi). Con *Disturbi del sistema binario* l'io ha finalmente doppiato sé stesso e riprende il mare affidandosi ad una organizzazione 'macro-strutturale' del libro che, si diceva, è una novità per Magrelli – che ci aveva piuttosto abituati a corone di strutture, raffinate installazioni dominate dalla figuralità tautologica di Escher, stitografie memoriali – e ci sorprende almeno quanto la metafora neurologica nel titolo, questa non certo per la

sua imprevedibilità, ché anzi in un autore attento ai rapporti tra neuroscienze e scrittura ha sapore quasi di auto-citazione (colpisce invece come continui un itinerario in parallelo con Durs Grünbein, e non solo con la celebre *Lezione sulla base della scatola cranica*: i due autori hanno notevoli risonanze comuni, nel segno del riferimento circolare, kafkiano), ma in quanto orienti 'dall'alto' la direzionalità della lettura. Il 'centro pensante' del libro, battezzato – ed è ulteriore effetto di 'disturbo' – come 'appendice', è *L'individuo anatra-lepre*, vero e proprio 'poemetto-Gestalt': commentario a due voci della figura ambigua (ideata dallo psicologo Jastrow e utilizzata da Wittgenstein nelle sue *Ricerche filosofiche*), consistente in un disegno che può essere visto sia come una testa di lepre che come una testa d'anatra. L'articolazione 'animata' del disegno riposa sul fatto che se ciascun modo di vedere è incompatibile con l'altro, spostando pendolarmente lo sguardo, si può passare dall'uno all'altro e rendersi conto che 'l'uno è l'altro'. L'instabilità della percezione porta a un effetto di *disturbo* del soggetto che può innescare, e qui il poema funziona come un *test* dello psicologo Magrelli, l'applicazione «alla sfera dell'etica». Delle due voci, una, in corsivo, è la voce 'etica' («Ecco il segreto dell'anatra-lepre: / come essere colpevoli / rimanendo innocenti»), che progressivamente si afaizza e si fa 'agrammaticale' («Voci-vespe ronzano, bzzzz»). L'altra è la voce 'ottica' («Mi accanivo sull'Etica, / quando il problema riguardava l'Ottica»), che inseguendo un'*ékphrasis* questa volta impossibile, si scopre etica. Questa voce, che si permette anche un po' di metafisica in rima alla Caproni («È soltanto un problema di capienza: / trovare spazio per l'indifferenza», vedi anche, in altra sezione: «Dio non è morto / è soltanto scaduto»), svela la «radice / della doppiezza» nascosta nello sguardo «fisso e vuoto, da animale / *weltlos*, il 'senz'amondo' di cui parla il filosofo», non per niente Heidegger. Lo sguardo mette infatti a nudo la radice del male: «Per questo certe lepri sono in grado /

di fare paralumi in pelle umana, / mentre l'inconsapevole anatra / volge il viso», svelando insomma che la guerra non è mai finita (viene in mente il *Sabato tedesco* di Sereni, e si vedrà perché Sereni), e che anche il punto di vista dell'autore è contaminato: «Bello, il mio becco giallo, / ma a chi appartengono quei dentini affilati?». Si potrà a questo punto sottolineare come tra il resto del libro e l'appendice esista una polarizzazione per figure (comportamenti, *Gestalten*) tipizzabili, come già i testi del 'poemetto', in 'forme esperienza' indissociabili dal loro insieme. Si prenda un caso macroscopico, quello del testo d'apertura, dove l'isomorfia è lessicalizzata nel titolo, *guace* ('guerra' + 'pace'), e dove: «La porta del Tempio di Giano / è diventata quella di Duchamp», anticipa il citato *Post-scriptum*: «Quel giorno compresi lo scopo del Giano animale: / vanificare, ossia 'gianificare', ogni scambio verbale». Ma è più interessante valutare, caso per caso, come il gioco delle isomorfie attragga e condizioni dall'interno testi appartenenti ad altre maniere, tendenzialmente irrelati (cosa che, insieme a un uso intelligente del *non finito*, tende a un effetto di post-moderno e di 'opera-mondo' per l'insieme del libro). È il caso della bellissima contraffazione in falsetto di *Su un'aria del 'Turco in Italia'* («Riposa tutta quanta la Penisola / avvolta da una trepida collana / di affogati. Ognuno di loro è una briciola / fatta cadere per ritrovar la strada. // Ma i pesci le hanno mangiate e i clandestini, / persi nel mare senza più ritorno, / vagano come tanti Pollicini / seminati nell'acqua torno torno», sorta di *plazer* straniante, da accostare al De Signoribus di «affacciato all'oblò vedi in un punto / una nave mobile e allegra / che per un caso incendia e fuma / rendendo i curiosi inquilini / leggere carbonelle» sul rogo del *Moby Prince*, in *Istmi e chiuse*), o dell'araldico (secondo uno dei modi di cristallizzazione formale individuati da Corbelli, in sostanza altrettanti 'carme morali') sonetto 'francese' in settenari ribattezzato *Canzonetta delle sirene catodiche*, avvitato alla specu-

larità di *TV : TU* (innescata da Kafka citato in esergo che annette l'avanguardia alla sfera della 'colpa', trasformando *Dada* nel pronome 'doppio' *Dudu*). Senza esagerare per questo la centralità della tautologia televisiva nell'universo dell'umanista Magrelli, sono i due scarni appunti (sempre il *non finito*) onirico/televivivi sull'11 e 12 settembre 2001, che mostrano chiaramente ciò che è minacciato nell'*era dell'Anatra-lepre*. Alla catastrofe delle torri si oppone infatti il feticcio apotropaico del *patron* di cartone bianco «che tiene in piega le camice», mostrando quanto il campo del 'domestico', pateticizzato all'estremo e con una sovraesposizione più forte di quanto visto finora in Magrelli, diventi il tempo dell'ansia, tempo sereniano per eccellenza, compresenza al soggetto 'privato' di tutte le paure, prime e seconde, esperienza del «terrore che accompagna ogni felicità». La paura tocca la famiglia-Nido «un calcestruzzo di polvere, di paglia, di saliva, / povero intreccio nato da secrezioni e steli» (*Guardando le colonne di profughi da casa mia*), e muove il gioco d'ombre di «la voce / di mia figlia che gridando / dalla cucina chiede / a suo fratello / se davvero la Bomba, / quando scoppia, / lascia l'ombra / dell'uomo sopra il muro», che ha in filigrana il Sereni di *Sarà la noia* (il poeta infastidito dalla *piccola Laura* le torce il braccino, sprigionando con quella breve ferocia l'ombra dell'«angelo / nero dello sterminio»). A Sereni rimanda tutto il campo dell'affettività familiare nella sezione: *La volontà buona* con i bambini alle prese con l'apprendimento, l'insonnia, e a vegliare inconsapevolmente sui grandi, così come una variazione su Sereni sembra *Elegia* dove nel tipico dissanguarsi dell'estate si intaglia il sillogismo: «Ciò che ti è caro muore, ciò che muore / ti è caro, se qualcosa ti è caro, / è perché muore. Ed ecco il corollario: 'Ciò che ti è caro, è solo la sua morte'», che sembra una lunga chiosa a «Quattro settembre, muore / oggi un mio caro...» (*Niccolò*). Al centro della casa-libro il capofamiglia Magrelli, 'classicamente' nevrotizzato nella sua pacifica *acedia* dalle aggres-

sioni della modernità: l'invasione psichica dell'inglese, il computer (*Si riparano personal [computer]*), è una raffinata sestina in settenari dove la poca perizia dell'utente è riscattata per competenza di tecnica poetica), si trova esposto alla propria inadeguatezza nel corso di una memorabile seduta domestica di agopuntura. In un'inusuale 'forma-appunto' (il *non finito* è qui molto anni '70), il testo elabora la *rinuncia al desiderio* come rinuncia alla dimensione pubblica che è il lavoro, scaduto per il soggetto nei termini di un *diritto al dovere*, un sacrificio la cui *ara* è «il posto di lavoro» (è preoccupante che per l'autore questo coincida con l'Università). Dove il *posto di lavoro* di Sereni era la misura della catastrofe quotidiana provocata dal consumarsi del tempo, per Magrelli è il luogo emblematico della sua solitudine pubblica. L'interruzione tra esterno ed esterno è data come definitivamente accampata nel campo di esperienza del soggetto. Riprendendo allora *Post-scriptum* («Fino ad allora avevo ciecamente / creduto nella sacra liturgia del colloquio. / Comunicare, per me, significava comunicarsi / nella comunione di una parola comune»), viene da chiedersi se il congedo dalla comunicazione faccia del libro l'ultimo frutto dell'era in cui questa era ancora possibile o se invece sia la 'prima volta' del relazionarsi con una nuova fase. Ma si tratta probabilmente del punto di crisi in cui sono vere entrambe le cose. La scoperta è ormai quella di una scrittura 'disincapsulata', fuoriuscita da sé stessa, passata dal tempo della *lingua condivisa* al tempo insidioso dello *sguardo condiviso*, libero in apparenza, ma orientabile da una serie di *a priori* al di fuori delle capacità politiche del soggetto, terra di conquista per la volontà di potenza dell'anatra-lepre. È nel disegno di mantenere uno sguardo etico nella scrittura, di mantenere il verso legato ad un fine, malmenato o perso l'atto della comunicazione, ma puntando allora sulla sua potenza, mai così impura, sulla 'comunicabilità' dello scrivere, che continua ad esserci cara la poesia di Magrelli.

Fabio Zinelli

GABRIELLA MALETTI, *Parola e silenzio*, Firenze, Edizioni Gazebo 2004, pagine 52, s.i.p.

«Lasciare il silenzio così com'è? / Calco del tempo? Opera? / Volontà? Casualità? / Silenzio?» Tutta incentrata sulla dicotomia parola/silenzio (da leggersi, forse, come poesia e vita? Teoria letteraria e quotidianità? Amore o rimorso?), la silloge di Gabriella Maletti segue la via della vena narrativo-discorsiva che le è familiare e funzionale; ma anche non rinuncia all'abilità tecnica di far suonare i suoni (consonanti) e ri-significare le parole, concrete o astratte, lasciandole 'cozzare' (o 'chiocciare?') insieme e generando un ritmo altalenante e convincente. Tra interrogativi e dilemmi a valenza estetica e immagini sincretistiche e metaforiche, luoghi dell'anima (come il «bosco muto») o spiazzanti ellittiche improvvisate in un sottofondo di 'realismo' del linguaggio, comprendendovi anche lo stile comico o parodistico, emerge e si imprime il senso amico del balbettamento, il ripiegamento del gioco amaro, la privazione (cosciente e complice) del 'livello alto'. E, tra «tentati rimedi / e tentate abiure», si incastra il forte tema del 'sacrificio' continuo dell'artista e nella fattispecie del poeta, sacerdote attento tragicomico ed immerito tra i due poli opposti, colui che dovrebbe custodire la chiave che apre ogni silenzio al suono, ma il cui riconoscimento agli occhi degli altri finisce con svanire perché «invece le calze si sono rotte e / dal freezer non si è tolta a tempo l'anca di pollo», e la cui trasognata e poco miracolistica figura ricorda – in una curiosa 'riscrittura' della fiaba – Cenerentola. E la parola? Sarebbe che, come per il fiore nella foto di copertina (da considerare parte integrante del testo, perché scattata dall'autrice), fiore-dono per metà nel vaso e per metà fuori, anche la dimensione naturale della parola non possa essere che d'acqua e d'aria, nella *coincidentia oppositorum* della pagina. Perché «Quello che fu ed è amore-scrittura torna amore / e resta tale. / Altro non ci sarebbe da dire».

Caterina Bigazzi

GIULIO MARZAIOLI, *Quadranti*, Oedipus, 2006, Euro 8,00.

Con *In re ipsa* (2005), il suo libro precedente, Marzaioli aveva mostrato un'accensione sonora, o meglio ritmico-sonora che tendeva a racchiudersi nella misura di pochi versi, per lo più brevi. Ne sortivano rimartellamenti su cola alternativamente minimi o eccedenti la misura del verso, con effetti di rima al mezzo, come in questo caso: «Chiome. Chi osa violare? / Chi o meglio cosa se non / interferenze, vene chiamate / a ferire? (l'inferno è sempre / sotto, verde ben raccolto)». Se poi l'ultima sezione accoglieva invece tre componimenti lunghi (*Riflessio, Vene, Verso*), identica restava l'insistenza fonica, irrobustita però in questo caso da una struttura sintattica allo stesso tempo solida e volubile, agglutinante a spirali e battuta su di un tempo tutto suonato in semibiscrome («Ed invertendo viene neve nel / vento, gelida vira, sviene, risale / e viene ancora, e ancora ve ne / fosse ad invernare [...]»). Con *Quadranti* le scelte espressive sono in parte mutate. Intanto non più versi, ma prosa, lasse compatte e di solito assai brevi, con la punta massima di una mezza paginetta. Ne deriva un rallentamento del ritmo, che però resta elemento cardinale del tessuto compositivo. Ma è forse nell'articolazione sintattica che maggiori sono i cambiamenti, se è vero che essa tende a farsi sostegno di un andamento concettuale che si mostra, sia pure tra sincopi e crasi, più raziocinante. Un breve esempio: «Meglio scarnificarsi, dettagliato. Tutto di taglio in uno, concentrarsi. Così per aderire all'altro, con incastro. Uno per ogni altro nelle ossa». Come si vede, la sintassi, sia pure nominale, è disposta a isolare momenti di pensiero progressivi, così che dalla constatazione iniziale, dov'è certo un valore ottativo se non proprio esortativo, si arriva all'affermazione conclusiva, che chiarisce la precedente frase finale. Quel che però resta collocato in bella evidenza è il tessuto sonoro, nel quale i rimartellamenti sillabici hanno spessore semantico tanto da realizzare giochi etimologici (*det-*

tagliotaglio), o crasse sovrapposizioni in clausola -arsi, -astro, ossa. Un tale smembramento del corpo fonico della parola che si appoggia appunto sullo sviluppo progressivo della sintassi, è poi in rapporto con il tema del libro e con la sua organizzazione macrotestuale complessiva. *Quadranti*, come per una bussola, e dunque in un campo di azione perimetrato, ridotto a composizione logica. E progressiva, se le quattro partizioni, intitolate ai quattro punti cardinali, proseguono secondo l'ordine Est, Nord, Sud, Ovest, così da realizzare il più classico dei movimenti verso Occidente. Dalla nascita, dunque, verso la fine, oltre la quale, a discorso poetico compiuto, si apre la dimensione della pulsione biologica. Al di qua di quel limite, le parti descrivono innanzitutto la tensione tra il di qua e il di là. Non si tratta di un'organizzazione spaziale, della creazione di uno spazio dove si soggettivizza il soggetto, ma proprio di una definizione biunivoca, nel senso di un'infinita dialettica servo-padrone: i due poli si tengono appunto perché coesistono. Questa tensione realizza poi il movimento. Lo spiega il secondo capoverso della prima lassa: «Un lato e l'altro – altro. Altrove, dove scorre, non c'è soccorso, se non come registro del passaggio. Qualsiasi cosa dentro, ma verso un fine. / Indefinibilmente, ma verso». Scorrimento della materia organica ridotta a mira biologica che non può che concludersi col caos (viene in mente Gadda: «tendo al mio fine», ossia, prima o poi dovrò finire...). Tuttavia un soggetto c'è, un resto di soggetto, che è però soggettività materiale: carne. Ecco dunque quello che mi sembra il tema di base di *Quadranti*: da una parte il «corpo cartesiano» (p. 24), dall'altro la «carne» (ivi). Che è a dire: da una parte l'organizzazione *membratim* della compagine umana (con la sua deriva ideologica: c'è un corpo, *ergo* c'è un individuo), dall'altra parte la pura presenza – elastica, malleabile, come di una sorta di gelatina senziante (*La fisica del senso!* diremmo adesso con Cortellessa, la sua fisicità sensibile). Certo, nella vita ordinaria si

vive di corpi e di sue derive ideologiche, ma vige costante la minaccia sottile che tutto si possa scompaginare, che esso possa squassarsi per l'improvvisa caduta di ogni illusione strutturale e così aprirsi sulla familiarità con la pura Natura, la quale a null'altro tende che al suo fine: andare-verso, «indefinitamente», al di là della rocca individuale. Che poi *Quadranti* raffigura una stanza chiusa con dentro due amanti, non cambia di una virgola il suo discorso profondo. Sesso è per eccellenza una *spinta verso*, «Sino ad arrivare in fondo. Foro. Fuori» (p. 31).

Giancarlo Alfano

PIERA MATTEI, **La materia invisibile**, S. Cesario di Lecce, Manni, 2005, pp. 111, Euro 10,00.

Di che materia si compone la musica, è il titolo dell'illustrazione sulla copertina, opera pittorica dell'autrice, il medesimo della poesia a chiusura del volume; *La materia invisibile*, è il titolo del libro, sotto l'illustrazione. La materia di cui si compone la musica è invisibile, ma anche le parole sono composte di materia invisibile, «le parole sono esse stesse Materia Invisibile». Musica e parole sono gli strumenti con cui mettere in atto ogni sperimentazione sulla realtà, per la loro intima con-sostanzialità gli unici in grado di penetrare nel vivo delle qualità che non cadono sotto i nostri occhi. Perché materia invisibile è «l'anima inseparabile delle cose». La raccolta, ordinata per sezioni cronologicamente retrograde all'interno di una più vasta scansione in due parti, si apre con le poesie di *Gli angeli dell'insonnia*. È infatti la realtà vigile dell'insonnia, notturna e diurna, lo spazio in cui credere nella materia invisibile, riconoscerla, rinnovarla, evitando lo specchio «perché lo sa di notte è invisibile». Nella sezione successiva, *Lungo una sola direzione*, l'invisibilità è restituita da un lavoro di musica e parole che restituiscono la tramatura originale della materia di cui esse sono parte, in un disvelamento da cui è impossibile fare ritorno. Nell'ultima sezione della prima parte,

Epigrammi lirici. Le parole, la Mattei passa al setaccio le parole, per isolarle dalla materia intrinseca – «...e passarono notti a spillarle / dentro teche di collezionisti» –, disinnescare quelle eccessive, prepotenti, per poi riporre le altre «in comparti diversi», verbi, aggettivi, preposizioni e «...i nomi, ben lucidati, risplendenti / ma silenziosi, innocui», fino a ridurre tutto all'essenza, all'unicità dell'invisibile. La seconda parte della raccolta, anche nei titoli, è dominata da voli. Voli di uccelli che prolungano una felicità sospesa, spalancati su una Roma verde nell'inverno (*Siamo noi quell'uccello*), voli di stelle e pianeti, e piccoli voli di creatura terrestre, gallina monca, rasoterra e a ritroso, «eliminando – uno alla volta – i sensi», consapevoli dell'azzardo e della vertigine, anelanti alla stabilità delle querce, a vivere strettamente legati ad altri «più pesanti oggetti / a corpi dotati / di radici, a pietrosi / immobili concetti». La materia che compone la musica della poesia finale è una sintesi della riformulazione dei corpi, e il suo presupposto, avvio e conclusione del passaggio invisibile: nuvole, canti alati dalle penne robuste, ma «quietamente spiegate / navigano alla voce del soprano // sovrana assorta / senza strumenti se non l'aria / nella gola, nel docile palato».

Mia Lecomte

ELIO PAGLIARANI, **Tutte le poesie (1946-2005)**, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, «Gli elefanti» 2006, pp. 512, Euro 19.

Lo scaffale di una libreria a Ferrara, una domenica mattina d'inizio Febbraio. Non ci potrebbe essere, forse, un contesto più adatto entro cui imbattearsi, per una circostanza fortuita, e prendere confidenza con l'opera che per la prima volta raccoglie tutta la produzione poetica di Elio Pagliarani, sdoganata da filoni di realismo/neo-realismo sotto la cura di Andrea Cortellessa (che firma anche un ampio saggio introduttivo) con l'ausilio di una ricca antologia critica. Non dunque Milano, scenario dei testi fra i più

celebri e celebrati di questo autore: le tante Milano sorvolate da cieli metallici «colore di lamiera» che riflettono le fabbriche «a Sesto a Cinisello alla Bovisa», concentrate a scandire la vita quotidiana dei lavoratori – impiegati «All'ombra del Duomo» o operai, abitanti autoctoni o forestieri; bensì, la Ferrara degli «Epigrammi» omonimi – per la verità citata e presente solo nel titolo – molto meno industriale, meno d'«acciaio», decisamente più a misura d'uomo, poco distante dal mare (unica via di fuga ormai, dato che in precedenza, nel poemetto *La Ballata di Rudi*, era stato suggerito che «dobbiamo continuare come se non avesse senso pensare che s'appassisca il mare»), una città che trattiene ancora tracce della voce del ferrarese Savonarola della quale il riminese Pagliarini ha voluto rialzare il volume riscrivendo, manipolando, traducendo brani tratti per lo più dalle *Prediche Sopra Ezechiel* del predicatore quattrocentesco. Sono componimenti lapidari, secchi e scarni, di pochissime righe, non ci sono scenografie o ambientazioni in questi versi perfettamente estranei a ogni paesaggio. Lo spazio testuale è occupato tutto dal solo 'cogitare' fulmineo della mente, a mo' di sentenza, su argomenti quali fede, religione, società, popolo, potere, in un'atmosfera di sospensione temporale. Non conta che il materiale utilizzato nell'arte sia di cinquecento anni prima, manipolare e dialogare con passi del Savonarola vale come confrontarsi e confondersi nelle parole dette o scritte o lette della contemporaneità. «Non dire anche tu che l'arte non c'entra col tempo / quando è uno dei modi del tempo / di essere, quando sono di più / i modi di non essere del tempo» era stato anticipato in «Fecaloro». Essere *del* tempo (e non *nel* tempo) significa assumersi responsabilità anche nell'arte, le cui modalità di operarvi rispecchiano la posizione nei confronti del proprio tempo verso il quale ci si può anche sentire estranei o *fuori tempo*. La difficoltà di comunicazione, il balbettio dei codici linguistici saettano negli «Eccetera di un contemporaneo» come lampi, come «scorregge», e

danno in conclusione una risposta morale a tutto ciò, perché «Non so se avete capito: siamo in troppi a farmi schifo», che non è, si badi, una «implosione arteriosclerotica / ovverosia casino confusionale» di un «pacifico bisonte», quanto piuttosto la constatazione amareggiata di come l'afasia sia una delle reazioni plausibili e civili di argine individuale contro il riflusso della deriva politica sociale culturale e anche umana dell'esistenza odierna. Del resto, nelle «Lettere» di *Lezione di Fisica e Fecaloro* il lettore era stato preavvisato di questo passaggio e stilistico e metrico e semantico: «Lo vedi anche tu / siamo in un ottocento di appendice; non si può cavarne una storia / nemmeno da mettere in versi: ci sono esperienze / che non servono a niente che si inscrivono / come puro passivo». Si assiste quindi negli *Epigrammi da Savonarola Martin Lutero eccetera* a una continua sottrazione testuale, in sintonia con un processo, quello appunto della sottrazione, che sembra attraversare l'opera intera di Pagliarini, lucidamente e consapevolmente, disseminando spunti (concetti o modi poetici diversi) nel passaggio da un libro all'altro, che come germi contamineranno e prolifereranno nel lavoro successivo. E così, se passando da *Cronache e altre poesie a Inventario privato* si perde un po' la determinazione di luogo e di tempo (tutti i componimenti delle *Cronache* riportavano in calce l'anno di stesura), l'ingombrante e poliedrico io poetico (a volte al femminile: «In casa, adesso faccio la sarta») di supporto scenografico e di effetto emotivo degli esordi, nel poemetto *La ragazza Carla* si sottrae al ruolo di protagonista costante e si accuccia nelle varie voci e lingue dei personaggi (i pensieri di Carla, la terza persona narrante, Aldo, un noi corale e condiviso...) parlate senza soluzione di continuità, cosicché, non separate una dall'altra neanche ortograficamente, fioriscono in quella che Guido Guglielmi ha chiamato «plurivocalità». Sul piano metrico i versi vanno perdendo la loro estensione normale e questo loro bisogno di maggiore espansione affiora in qualche riga

della *Ragazza Carla*, per farli poi tendere in «Fecaloro» oltre la lunghezza della pagina quasi abitualmente, mentre nel contempo sul piano narrativo viene meno un canovaccio di trama o argomento che legghi i testi all'interno della singola sezione, e viceversa, da una parte prende piede un trattamento astratto delle parole e parti di frase o di discorso come blocchi materici o masse di colore, per i quali non conta più la sintassi e il significato linguistico ma il loro 'movimento' e le loro variazioni/spostamenti possibili all'interno dell'opera e dello spazio, dall'altra parte diviene pressoché sistematica l'assunzione di vari linguaggi tecnico-scientifici a lingua poetica («La produzione aurifera è in aumento e nel '55 / tocca i 27 virgola 5 milioni di once;») che aveva visto nel poemetto di Carla brevi sprazzi nei pochi paragrafi riportati tout court da un manuale di stenografia. Neanche il tempo di familiarizzare col «verso lungo, [...], della fisarmonica spalancata», che già si annuncia una riduzione di esso («il verso si fa compiacente, niente è più facile di questo ma io lo spezzo») per «riacquistare facoltà di articolazione più variegata», ci chiarisce la nota d'autore in fondo agli *Esercizi platonici*, prodomi degli *Epigrammi*. Diversamente *La Ballata di Rudi*, coprendo un arco temporale di gestazione più che trentennale, racchiude, accavalla, rimescola tutte le forme, metriche stilistiche tematiche, che hanno caratterizzato i testi in questi decenni, dalla plurivocalità, a una trama-pretesto che si perde di vista ma poi ritorna, ai linguaggi scientifici e massmediatici, agli esperimenti estremi col linguaggio, dove qui la parola (corpo, oro, rosso...) è alla incessante ricerca di trovarsi un 'posto', quasi una giustificazione ontologica della propria esistenza, ma proprio così facendo esaurisce qui tutto il suo senso, nel decoro della composizione, nella rincorsa ossessiva dietro alla propria eco. Il volume contiene infine le «Poesie disperse»: alcune sono state a suo tempo «escluse» da una raccolta, oppure hanno seguito altri canali di pubblicazione o vi si sono sottratte, altre sono

inedite. Nell'ultima che chiude il libro, datata 2005, l'autore era un ragazzo di diciassette anni nel '44; fermato da un drappello di tedeschi, si toglie «la protesi oculare» e mostra all'ufficiale «l'orbita cava dell'occhio», per poi fuggire via. È forse quel senso di sottrazione e di perdita che ci pare percorrere tutta la sua opera poetica, quando ogni volta gli spunti anticipatori rispecchiano lo sforzo maggiore di messa a fuoco e di visuale a cui è sottoposto l'occhio residuo?

Giuseppe Bertoni

TIZIANO ROSSI, Cronaca perduta, Milano, Mondadori 2006, pp. 128, Euro 9,40.

In una recente antologia, *Dopo la lirica* (Einaudi, 2005), Tiziano Rossi, nato a Milano nel 1935, figura dopo Valduga, che è del '53, e subito prima di Magrelli, classe 1957. Inopinato *lifting*, che lo proietta fra i poeti 'giovani'. Una spiegazione c'è: il curatore, Enrico Testa, seguendo l'esempio dei *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo, adotta un ordine cronologico basato non sulle risultanze anagrafiche, ma sui tempi dell'affermazione poetica; e la prima raccolta di Rossi degna di entrare nel canone, per Testa, è quella, in effetti splendida, uscita nel '98, *Pare che il paradiso* (bello già il titolo, che ne varia in paronomasia uno di Frénaud: *Il n'y a pas de paradis*). La motivazione è stilistica: prima, dominerebbero «fenomeni testuali di sfilacciamento discorsivo» e «nessi raziocinanti», dilatati «verbosamente»; dopo, la «sintassi scioglie i suoi grovigli» e il discorso si fa «pacatamente drammatico». Giudizio doppiamente discutibile: perché Rossi è poeta notevolissimo – non inferiore al poco più anziano Raboni, oserei dire – fin dagli esordi del *Cominciamondo* (1963) e della *Talpa imperfetta* (1968): certo risentiti e a tratti petrosi, mai però involuti; e perché i primi cospicui indizi di una svolta verso cadenze più piane si collegano negli anni Ottanta. Come può verificare ogni lettore del volume che raccoglieva, fino a oggi, l'intera pro-

duzione dell'autore milanese: *Tutte le poesie* (1963-2000), con prefazione del compianto Piero Cudini (Garzanti, 2003). Appare ora nello 'Specchio' una nuova raccolta, *Cronaca perduta*. E, leggendola, forte è la tentazione di dar ragione a Testa, anzi di postdatare ancora il *floruit* del poeta. Si tratta di un libro, a suo modo, d'esordio, perché interamente composto di *poèmes en prose*, cioè di poesie in prosa (non 'poemi' o 'poemetti', come si usa tradurre): genere già praticato da Rossi, ma a intermittenze, e qui promosso a strumento espressivo unico. Genere che ancora fatica, in Italia, a uscire da una protratta condizione di minorità; mentre altrove, soprattutto in Francia, da più di un secolo gli è riconosciuta dignità pari a quella dei versi. Certo è determinante, da noi, l'assenza di un archetipo autorevole come *Lo spleen di Parigi*; ma pesa soprattutto l'abbraccio mortale della prosa d'arte, che ha trasformato il *poème en prose*, già nel frammentismo d'inizio Novecento e sempre più negli esercizi ermetici, in palestra di sterile belletterismo. Peraltro, se in Baudelaire vocazione narrativa e virtuosismo ritmico, prosa degradata della vita metropolitana e impennate liriche, trovano un equilibrio perfetto quanto precario, già nella sua immediata discendenza francese (per tutti: Rimbaud e Mallarmé), il primo elemento tende a affievolirsi. Ritorna invece in forze, fin dal titolo, in *Cronaca perduta*, che non esita a rivendicare – in coerenza con quella concretezza «rasoterra», di 'linea lombarda', cui Rossi da sempre è fedele – una redenzione poetica del *fait divers*, degli eventi minimi e dimenticati, ma potenzialmente carichi di enigmatico senso, che punteggiano la quotidianità dei nostri anni «confusi». Come nelle quartine di *Gente di corsa* (2000), ogni testo, di norma, mette in scena un (o una) protagonista: la poesia di Rossi è corale; l'io abdica alla sua centralità lirica per lasciare spazio alle storie, e spesso anche alle voci, che si assiepano, «come su una gratuita ribalta», in una *routine* domestica in apparenza banale, in realtà stravolta. Non di rado inconsuete, le vicende narrate per brevi scorcii «stralunati»

contemplano un'irruzione dello strano nella normalità, che certo risente della lezione di Breton: ma in un'accezione di surrealismo laico e (se è lecito l'ossimoro) razionalista. E di là dalla commozione affettuosa con cui sono raccontati, questi autentici, densissimi, micro-romanzi tratteggiano i contorni sinistri di un mondo dove domina «la crudeltà, che s'insinua nelle occasioni più disparate». Sotto gli occhi del lettore si disegna, per frammenti, il quadro di una nuova mutazione antropologica, «perché davvero c'è un'altra trasformazione nei nostri paesi ed è cambiata ancora la convivenza delle persone». Ci vuole coraggio, oggi, per impiegare in poesia una subordinata causale: e non è un caso isolato; anzi, il ricorso a un'intonazione sapienziale, naturalmente di secondo grado, spesso ironica o in falsetto (ma non troppo), potrebbe perfino assurgere a cifra stilistica dell'intero volume. Un altro esempio: «perché – come sempre – il tragitto è la cosa più bella». Il fatto è che del *poème en prose* Rossi riattiva con straniata originalità una delle possibili ascendenze: quella che in vari testi dello *Spleen di Parigi* lo ricollega alla tradizione della favola, da Esopo a La Fontaine. Meno ancora di quelli di Baudelaire, tuttavia, gli apologhi urbani di *Cronaca perduta* consentono un'univoca traduzione allegorica; sono allegorie vuote, senza chiave. Non contengono una morale certa; se a tratti sembrano esibirla (i frequenti «perché»; certe conclusioni sentenziose), è per revocarla subito in dubbio. E però reclamano un'interpretazione: al tempo stesso impossibile e irrinunciabile. Storie e personaggi lanciano «i segnali», costruiscono i «simboli improbabili», di cui la nostra sopravvivenza «abbisogna»: «e siano pure contraddittori». Come la vita degli animali, «nostri astrusi cugini», da sempre enigmatici protagonisti dei testi di Rossi; come la salamandra, che «porta testimonianza, ma di che?». Anche se poi una costante di significato s'impone: spesso il tema zoologico genera gli scenari di una spietata lotta per l'esistenza, che proietta la sua ombra sul mondo degli

uomini. Ovunque, «poca è l'assistenza e inflessibile la selezione». Cossiché, di *Cronaca perduta*, si potrà dire che è libro darwiniano; o, forse meglio, esopico-darwiniano, come sembra indicare, in *Uccelli*, la cruenta battaglia fra «due smisurati stormi»: di «passeri di campagna e passeri di città». La scelta della prosa non tradisce dunque, anzi approfondisce, i temi profondi del poeta. Accanto alle vicende mute degli animali, quelle di anziani, malati e bambini: vittime predestinate, perché «sfinito è anche il paese dei balocchi». Vittime «forse innocenti»: ma non sempre (a ognuno «la sua briciola di barbarie»), se è vero che «l'ottantacinquenne signora Saramenti», nel supermercato dove siede in senile feticismo delle merci, «ricorrerebbe tranquilla anche a degli sbudellamenti». E poi torna, dalle precedenti raccolte, la memoria dell'infanzia bellica: fra tenerezza memoriale e affioramenti dell'orrore; nella consapevolezza che «adesso non è finita la guerra, s'è trasferita più in là». A maggior ragione perché in prosa, le poesie di *Cronaca perduta* meriterebbero una puntuale analisi ritmico-metrica. Non soltanto sulle tracce di versi tradizionali nascosti nelle pieghe delle frasi, che pure non mancano: settenari, anche doppi («poi passo leggermente le parti da brunire»; oppure: «un po' di quel prestigio che è degli scampati», dove però il secondo può essere anche senario); vari endecasillabi, spesso ipermetri (come già in *Gente di corsa*), o comunque antipetrarcheschi, per esempio di quarta e settima («le sue figure estasiare e travolte»). Non soltanto per ascoltare la cadenza delle rime interne, alcune appena suggerite, altre esibite («blu» / «tivù»). Soprattutto, per render ragione delle sporadiche accensioni liriche, che si svincolano inaspettate da una sintassi lineare e perfino analitica, e che a volte si esauriscono nell'attimo di un soprassalto: come il «sussulto» del signor R.B., nella magnifica *Formiche*, che aspira a distinguere differenze di «carattere», non di «mansione», nelle «geometrie sapientissime», e «parecchio sadiche», che regolano «il mondo vorticante degli insetti». O, an-

cora, per sondare le ragioni musicali, oltre che semantiche, di un altro dei rari scarti stilistici della raccolta, il ricorso frequente all'infinito sostantivato (del tipo: «il tenebrore del campare»). Lessico in prevalenza colloquiale, ma non privo di increspature, capaci a tratti di ripristinare le fragili barriere del *decorum* letterario; sintassi piana, anche se tesa; impiego parco ma strategico delle figure ritmiche e retoriche, fra cui primeggia l'allitterazione. E poi, intensità drammatica, minimi e imprevedibili colpi di scena narrativi. Si potrebbe ripetere per la prosa poetica di Rossi quel che in *Visita* è detto dell'altruista signora Cralli, che s'industria «così da tenderci (non senza impacci) verso il sublime». Impacci necessari: a una rappresentazione esatta della «storia contemporanea» e del suo «stridore»; della capacità umana di «adattamento a condizioni di macelleria». Dove resiste, però, la vocazione a una disperata dignità; e agisce il «tònico» di un possibile, minimo eroismo quotidiano: come quello balneare del signor Bolandini, che «va nuotando coraggioso verso il largo»; come quello del «restauratore» di *Lavoro*, o della bimba Santina che disegna, con araldica «virtù», in *Quadro*: trasparenti figure del poeta, che dà colore al «vuoto bianchissimo» della pagina, «dove prima non c'era la storia di nessuno» (ancora un doppio settenario). E se «tragica è l'opera perché ci incorpora», il recupero memoriale di *Cronaca perduta* è anche «festa provvisoria del creato»: «come un'arca che un poco la scampa». La poesia è sottrazione precaria al «trasitare spedito degli anni», che ci disloca in «procezione rigorosa». Forse è questo il baricentro della raccolta, che una volta di più giustifica la scelta prosastica e narrativa: una riflessione mai scontata, e solo in superficie elegiaca, sul tempo. E sull'oblio: la cui potenza disgregatrice, nella bellissima *Antenato*, è in opera fin dalla prima infanzia. Per il piccolo L.M., di otto mesi, che ormai «si sforza con successo di stare ritto in piedi», è preistoria l'era in cui «non riconosceva nessuno»; «di quel suo passato indifeso e

invòlto», serbano un ricordo già «appannato» gli adulti che lo circondano; per lui, con buona pace della *vulgata* psicanalitica, «è disceso per sempre nel buio».

Pierluigi Pellini

EVA TAYLOR, *L'igiene della bocca*, con una nota di Anna Maria Carpi, Brescia, Edizioni l'Obliquo 2006, pp. 59, Euro 11,00.

In un'atmosfera quotidiana di attenzioni e sollecitazioni martellanti alla cura, pulizia, profilassi di un corpo che contraddittoriamente abita una terra da lui sporcata, maltrattata, lasciata deperire irreversibilmente, un titolo come *L'igiene della bocca* può risultare lo slogan puntuale di un momento culturale preciso della contemporaneità. La bocca è un organo, una sede, uno strumento: un micro/macrocossmo, con almeno «tria corda», i «tre cuori» dell'esergo latino, cioè le tre lingue parlate da Ennio (nel caso della Taylor italiana, tedesco e inglese ci dice in nota Anna Maria Carpi), che possono anche essere però tre funzioni principali assolute dalla bocca, ciascuna di esse dotata di un suo cuore, di una sua anima. La bocca è un organo all'interno del quale si articolano suoni e fonemi della comunicazione vocale, è la sede del processo di masticazione, ma all'occorrenza diviene strumento di trasferimenti emozionali, ad esempio di attacco o difesa per mezzo dell'azione del mordere o di affetto attraverso il bacio. Operazioni automatiche che la cavità orale esegue ciascuna autonomamente, ma che in questo ambito testuale si vengono ad accavallare e aggrovigliare una nell'altra tramite interferenze espressive e linguistiche, creando un cortocircuito spiazzante: «La mia lingua ti ha cercato fra i miei denti / ti sei nascosto per assaporare / tutto ciò che volevo dire / parole rimaste in bocca / accanto a te». Tali meccanismi fisiologici innestati nel processo linguistico potrebbero richiamare per certi tratti procedimenti poetici di Elisa Biagini: in realtà qui siamo in un ambito più tecnico, più meramente

anatomico, lessicalmente crudo e aggressivo («Pulpectomia» si potrebbe parafrasare pulp della detartrasi lessicale), esente da una biagininiana dialettica metaforica con le sfaccettature 'domestiche' di una vita casalinga che origlia all'esterno. Difatti l'ambiente non è un paesaggio, una casa una stanza, ma la bocca e i suoi abitanti: denti lingua (quale «tessuto muscolare» e quale codice di comunicazione) e gengive, surrealmente deformati («bianche montagne dentali», «sono scesa nella camera pulpale / attraverso il canale radicolare») e minati dalla malattia, dalla carie, cioè disguidi e incomprensioni del linguaggio, della masticazione, della conversazione. Il libro si divide in tre parti, «Prima igiene», «Igiene alfabetica», «Igiene ultima»: prevenzione e salvaguardia della salute orale sembra essere l'impulso dominante, ma «ormai è troppo tardi / per correggere la mia bocca», «fili di sangue attraversano il cavo orale / [...] / quando spazzolo, quando formulo, quando respiro», «quando chiudo la bocca affogo nel rumore dei denti». Si può tentare di porvi rimedio con interventi odontoiatrici per impiantare «corone in una bocca senza denti», che come le parole sono «protesi per tritare la vita».

Giuseppe Bertoni

ANDREA TEMPORELLI, *Il cielo di Marte*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 65, Euro 9,50.

Esordio 'secondo' sotto mentite spoglie di un giovane redattore di «Atelier» (classe '73), la raccolta si fa notare subito per l'uso sistematico, con le specificazioni che diremo, della forma più nobile della tradizione poetica italiana classica, ovverosia la canzone di endecasillabi e settenari, in 30 testi titolati e quasi tutti pluristrofici (12 da due, 6 da tre e quattro, tre da cinque, uno solo da sei), con stanze fra 8 e 35 versi (ma per lo più contenute fra 10 e 20), organizzate secondo schemi rímici finissimi specie per l'uso di sdruciole, ritmiche, irrelate ed interne. All'allusività 'categoriale' dello pseudonimo il titolo somma

l'ambiguità tra il riferimento dantesco agli spiriti militanti (legittimato da un tono 'civile' solo latamente) e una metaforica più 'analitica' dei singoli componenti del sintagma: così l'autore «martire fra schiere / di mamertini in festa / con le baldracche di Baudelaire» del testo d'esordio, inaugurando un lessico non soffocante ma diffuso in tutta la raccolta (*tregua, coraggio, sangue, guerra, disfatta, battaglia, vittoria, armi*), sembra privilegiare l'accezione militare di un *Marte* non più «soltanto un dio dei campi», piuttosto che quella del pianeta su cui si posa il *Primo passo* del testo finale, metafora di «un angolo / dell'universo vergine e inondato / di luce». Dall'altra parte, se non a offrire uno scampo alla diffusa violenza dell'esistenza, almeno a sovrastarla, è proprio il *cielo, insostenibile* perché *terso, inesplorato*, col valore metafisico di una *metafora semplice* che *rapresenta l'essenza*, e rinforzato da riferimenti espliciti alla divinità e ai testi sacri (*La tenda di Mamre* dal Genesi). Intanto l'affabulazione si dipana a ridosso di altri asili, terrestri e un po' più fragili, a cominciare dall'*oikos*: la casa comunque *tua*, animata di oggetti e ricordi di *Novecento*, teatro dell'*Indagine domestica* che ricomponete storie nella memoria («le forbici cadute sotto al letto / schiudono varie trame»), o scena *non più straniera e non ancora tua* della neonata convivenza di *Canzone dello sposo*, magari nella variante del giardino depositario di sapienze arcaiche e di un aratro *oracolo di padri contadini / fuggiti qui per rimanere vivi*, materiali tutti soggetti a una forte rarefazione, come qui una situazione moralmente 'virgiliana' si piega ad una astratta *Retorica del luogo*. Ancor meno rassicuranti, e dunque ulteriormente esposti al rischio della pretestuosità proiettiva dell'occasione, si affacciano tasselli di contesti scolastici: il quadro di una maestra-pittrice, i compiti dei propri alunni delle medie (*Verifica della storia, Grammatica contrastiva*), persino i loro turbamenti (*Favola*). La polarizzazione tra una materia più opaca che scandalosa e un anelito almeno filosoficamente metafisico si

ripropone in un certo senso anche sul piano stilistico, sebbene nell'opposizione fra i caratteri dominanti dei diversi livelli espressivi piuttosto che all'interno di ciascuno di essi. Da una parte, infatti, il lessico resta quotidiano nel concreto (*fogna, fango, sperma*; fa eccezione *colostro*) quasi quanto nell'astratto (*varco, particola d'immenso*; ma *cruore*), e le sue vette espressive, se si escludono i tecnicismi contadini di *Italia* '57 (*brugo, migliorolo e brida*) e il neologismo *sgonnano*, si risolvono in una serie di attributi dotti che si contano sulle dita di una mano (*embricate, immemoriali, gemmante, manetici, sdutto*) e soprattutto scompaiono nel mare di un'aggettivazione tanto frequente quanto familiare (con qualche sintomatica insistenza: *incontrastabile, incredibile, insormontabile, impossibile, insprimitibile, insensata, irreversibili, invisibili, indecente, inflessibile, inconclusa, insospettabili, inaudita, immediato, indiscreta, infinito, inutile, impensabile*), che è scelta consapevole e fatta oggetto di autoironia: «L'aggettivo si insinua nella voce: / tra dire il vero e tradire sincero / con questa musica fine è lo stesso» (*Infrapensieri del giovane uomo*). È la stessa linea che non disdegna una fraseologia comune (*giurando e spergiurando, puzza di pesce marcio, rialzare il capo*) e, sul piano sintattico, una conservazione 'disarmante' dell'ordine naturale delle parole, appena mitigata da qualche ellissi (in compenso i figurati sono spesso introdotti dai nessi di raccordo) e da un uso delle parentetichette atto sì a provocare scarti verticali nell'elocuzione, introducendo logiche alt(ri) e a commento dell'occasione 'esistenziale', ma talora con effetti di amplificazione narrativa. Al medesimo risultato cospira anche una retorica elementare, che pare a tratti mimare trite figure del parlato, negli accenni dei cataloghi come in ripetizioni banali nei materiali («*Si deve / dire ciò che si sa, ciò che sappiamo; ci fu...ci fu...*») o nella *dispositio* (ecco l'anadiplosi: *ma inseguito da lei, lei che...; non so incantare più le bestie, bestia / io stesso...*; così la struttura a cornice, anche in attacchi 'solenni':

«Il giorno che sarà quel giorno...»). Tale colloquialità si riflette, letteralmente, nell'uso della seconda persona (con imperativi o tu generico), e nelle diverse e anonime voci dei personaggi a cui sono attribuiti interventi («Ma ovunque uno diceva»; «dice uno», «diceva l'innamorato a una donna», «Uno / dice», «ma la voce insisteva a dire» «Come quest'altro: *'Giuro / – e parla da una stanza / piena di libri – ...'*») anche solo ipotetici («sembra pensare», «Uno direbbe...», «pensava il viaggiatore», «diranno»). In questo quadro l'innalzamento (relativo) del tono è affidato, più che alla scelta dei materiali, al loro scontro ossimorico (*gioia feroce*) o alle loro giunture metaforiche, specie in attriti tra astratto e concreto che ricordano certo Marinetti (*impalcatura delle ore, vetrofanie di futuro passato, scrigno di una favola inconclusa*), solo retaggio di tradizione simbolista di una poesia che privilegia il ricorso (discreto) ad un immaginario mitologico-letterario lontano ma 'intero' (Parsifal,

Orfeo, Amfortas). E in un certo senso proprio il compito di rappresentare il corrispettivo stilistico di questa tensione 'totalizzante' spetta, come anticipato, all'imponente investimento costruttivo metrico delle stanze di canzone di endecasillabi e settenari, forma classica con queste avvertenze: a) la misura del verso è sempre perfetta, ed è frequente l'utilizzo di rime tronche, sdruciole, e talora ritmiche, mentre sono rare le assonanze; b) lo stesso non si può dire dello schema rimico, nel quale sono inserite sempre una o due rime irrelate, che talora cambiano posizione da una stanza all'altra, compromettendo così l'isometria delle strofe, altrove minacciata da cambiamenti della formula sillabica a parità di schema rimico (cioè da sostituzioni fra settenari ed endecasillabi nella medesima posizione dello schema tra una stanza e l'altra); c) la divisione tra piedi e sirma è solo parzialmente rintracciabile, e per lo più solo nell'esaurirsi dei primi tre-quattro rimemi nei sei-otto versi iniziali, e

non anche in una divisione sintattica. L'esperimento è molto interessante, e meriterebbe altra analisi, indipendentemente dal fatto che riesca o meno a riscattare la prosaicità della materia («Certamente in Turchia si scava ancora, / mentre questo sobborgo dell'Europa / declina ogni lamento / e il problema più urgente è solo un'eco / leggera: la fine del Novecento»); ma è problema di cui Temporelli è conscio: «E se verranno giorni senza il fuoco / dell'amicizia mi esporrò al confronto, / sebbene non dimostri / la retorica di versi infelici / come questi tanta forza. A momenti / conterai le mie sillabe e per poco / scoprirai la misura che non è / sicura come credi. / È lo spazio da te a me, da me a te / che può mandarla all'aria in un istante / e senza indugi travisare il gioco / in vizio, equivocarne la sapienza. / Ma ti cedo le redini / perché sia tu a inventarne l'innocenza».

Attilio Motta