

# POESIA ITALIANA

a cura di Fabio Zinelli

GIULIA ANANIA, *Nessuno bussa*, Roma, Zone 2004, pp. 89, € 10,00.

Fin dalle prime pagine Giulia Anania respira generosamente l'aria della sua città: stagioni cittadine, polveri, odori, architetture. La città *maestosa* è contigua a un paesaggio di periferia, quasi a equilibrare la *bellezza* e la *malinconia*. Roma, nella sua vitale varietà, è un amore, una fonte di 'entusiastica' ispirazione. Molte poesie le immaginiamo nate durante passeggiate senza meta. Poi vediamo la scrittrice, seduta, a riempire un foglio di carta, su cui dare forma all'emozione. *Seduta*, lo dicevamo con buoni motivi. Infatti, per quanto il vocabolario di queste poesie sia vario e talvolta sorprendente, il verbo *sedere* e la posizione corrispondente sono presenti più volte, riferiti magari a un soggetto del tutto inusuale: un televisore potrebbe sedersi a chiacchierare finalmente di sé oppure la luce stessa si siede. Altrove un uomo seduto da tempi immemorabili è ormai parte del paesaggio; seduto presso lo *stenditoio arrugginito* è l'ombra di una persona cara, o la sua assenza. Restare seduti significa non agitarsi di fronte all'ineluttabile: «Attendere / che tutta la città disordinata / si abitui all'idea di essere / affogata – noi seduti a guardare». In un caso la staticità del personaggio centrale si oppone al movimento autonomo delle immagini, come nella divertita ironia di un disegno animato: «Il pittore siede davanti alla finestra – tace / i baffi gli disegnano la bocca / a mezzaluna». Il pittore e la 'natura morta': con rapido guizzo i due termini di ossimoro, abituati alla contiguità, tornano a separarsi: natura e morte, decadimento necessario, brivido interno, a tutto: «Più lontano una buccia / che nasconde gelosamente / la perduta essenza di arancia / soggetto finalmente morto / e quanto basta per essere naturale [...] e io? Io sono matura / e mi coglierai / per vedermi marcire / nella cucina livida. // Natura morta – natura / qualcuno mi guarda?» In movimento o nell'immobilità i corpi parlano la loro lingua. Molta attenzione si concentra sui volti: la *bocca*, la *guancia*, le *fossette*, i *capelli*. Sono assenti (o quasi) gli occhi, come se la vista appartenesse solo allo

sguardo che osserva, senza riuscire a incontrare lo sguardo dell'altro. Dal viso l'osservazione scende su *ventre*, *pancia*, *petto* e poi *braccia*, *dita*, *pugni*, infine le *gambe* e i *piedi*, *ustionati* dal lungo camminare. A questo sguardo corrisponde una tecnica consapevole, dato che si riferisce esplicitamente agli imperativi di quella cinematografia diretta – in cui l'artificio è ridotto al minimo – che si riconosce nella sigla *Dogma*: «e mi aggiro nei risvegli / con una telecamera / obbiettivo aperto a caso. / È un dogma che mi comanda». La poesia, dobbiamo a questo punto precisare, nasce non solo dall'entusiasmo, ma anche dallo smarrimento, dalla necessità di parlare, dall'incontro con l'altro. Chi ha scritto questi testi, nonostante l'età giovanissima, ha elaborato esperienze fondamentali. E tuttavia del dolore, dei lutti, è riuscita già, come un vecchio saggio cinese, a sorridere, così come dichiara dalla quarta di copertina: «Ho visto la figura sottile / e delicata delle mie angosce / aggirarsi di mattina vicino al letto / semplice, nostro. / L'ho vista [...] metterli le mani nei capelli / non capirci più nulla. / Faceva ridere / abbiamo sorriso insieme».

Piera Mattei

FERDINANDO BANCHINI, *Approdi*, Novi Ligure (Alessandria), Edizioni Joker 2003, pp. 52, € 9,00.

Fedele alla sua cifra di eleganza e musicalità nell'adeguare stile alto a luminosità del messaggio, l'autore, esperto lettore di Saint-Exupéry, gioca sul valore di approdo della parola poetica come veicolo di comunicazione tra gli umani e, soprattutto, «nodo di relazioni» che resta (bisogno di comunicatività deducibile, anche, dal frequente uso di un *tu* da ammonire o disincantare). Ad aprire sono i versi-manifesto di *Poetica*: «Ho cercato, indagato, perseguito / sotto il saldo visibile il rischioso / irrisolto invisibile, ma vero...», versi che traggono del poeta la forza di ricerca e testimonianza morale da quel tricolore insistito e vissuto; dichiarazione d'intenti che prosegue lungo tutto il canzoniere, attraversando la polvere di vecchi «libri squinternati gonfi di immote /

parole», auto in fila per il mare, momenti di «stupore mattutino», amarezze e disincanto tra classici e Montale («ma altrove, altrove è l'evento. / Oltre sabbie riarse, aerei picchi, / alta aspra è la vita»), attese di miracolo nell'abisso e domande ingenuamente retoriche («Ma davvero / uomini esistono intristiti e bui?»); prosegue, grazie ad aggettivi ora preziosi ora precisi, in componimenti di pathos e riflessione, che vogliono rubare al silenzio, che sembra avvolgere tutto, parole pregnanti e sentenze di saggezza conclusiva, facendole scaturire però come «perle» o «sferze di luce» da un contesto di intimità e quotidianità (e in questo riacquistando originalità ad una vena generalmente più incline ad una consolidata tradizione mediterranea). Sempre tenendo come guida l'ideale missione del poeta, «l'approdo sperato / che ci salva», la Bellezza, «casta sovrana del mondo» per la quale «nulla si perde, tutto comunica / l'essere suo».

Caterina Bigazzi

ALBERTO BERTONI, *Le cose dopo. Poesie 1999-2003*, postfazione di Andrea Battistini, Torino, Nino Aragno editore 2003, pp. 107, € 13,00.

È come se venissero portate tutte a casa *Le cose dopo*, anche quelle più lontane (da San Pietroburgo, dalla Francia, dall'America), e solo qui riuscissero a trovare il proprio domicilio (a Modena/Bologna) attraverso un contatto, un confronto con le cose abituali e domestiche, le sole, pare, veramente godute: «molte corse, poche donne, qualche / piatto buono, la mia / bibliotechina di poesia, un po' / di bottiglie di Borgogna comprate in loco / insieme col primo profumo / di poggia sull'asfalto, tra le foglie». È vero che le cose – intese come fatti, come avvenimenti – diventano storia, 'dopo'; ma in ogni caso le cose, 'dopo' che sono successe, cedono inevitabilmente il passo alle parole, quando non sono le cose stesse ad essere configurate dopo le stesse parole. Siccome «niente che accade / permane» («io mi dimentico tutto / come da anni mio padre»), per far sì che quel 'niente' duri un po', le parole, consumate, spese o rubate

in altro luogo, si ricoprono, ripetute e riscritte a casa, di una patina aneddotica, preambolo di un desiderio di incoronazione mitica, di modo che 'le cose' diventano altre cose, cercano di assumere un peso diverso, magari col tono di una chiacchierata fra amici. E così l'arrivo consueto del postino prende la piega di un antagonismo competitivo fra «l'elegante planata» di costui, che «frenando volteggia, scende / con giravolta breve» dal suo mezzo e l'io parlante che fa la caricatura di se stesso mentre esce «circospetto» dalla «tana» e ostenta «al posto delle braccia il calibrato / vorticare delle zampe». In effetti la competizione, la sfida, la gara sono motivi insinuati dentro a molti componimenti, non solo in quelli 'puntati' sui cavalli o 'tifati' allo stadio, ma anche in altri di argomento vario ed eterogenei, apparentemente estranei, come nel caso di un «il-leso ma choccato [...] vecchio dalla Puntò / nel fossato» col quale l'io della poesia per un attimo si identifica: «la forma del suo cranio / è identica alla mia / identico lo squadro delle spalle / nel cappotto, il modo di star solo». Le insinuazioni agonistiche si servono del lessico definito nella postfazione da Andrea Battistini «più usurato dalla banalità», un lessico, si può aggiungere, tipico del giornalismo sportivo quando con dicitura furbica esalta un'impresa, un momento atletico assoluto differito dalla pura cronaca, orecchiabile in espressioni quali «lunghissimo slalom», «il manubrio è un trampolino», «discesa mozzafiato». In una Modena dal clima quasi anglosassone, questa necessità impellente di doversi cimentare e misurare con qualcosa o qualcuno in paragoni e scontri tanto impossibili quanto quotidiani, tra scommesse giocate davvero e prove di forza, di abilità, di inadeguatezza o di debolezza anche solo immaginate («al suo fuoristrada / grande come un camion / 4x4 con sbarra / antibufalo incorporata / [...] rispondo col mio marchin-gegno / di apparati elettronici antialce / casomai Modena sia / tundra o savana»), restituisce una scrittura che per vivere si deve nutrire di conferme raccolte spesso sotto il «picchiattio» della pioggia che martella quasi di continuo, sotto il bianco del gelo, la neve, l'inverno, e trattenu- te entro i margini di un verso libero, come sempre propenso per lo più a un *mélange* di endecasillabi novenari e settenari, che si affida a rime, assonanze, consonanze – in certi attimi – battenti quanto la pioggia. Agli amori che tanta parte avevano

avuto nelle opere immediatamente precedenti di Bertoni – soprattutto l'«Annamito» e l'«amata» di *Tati e Il catalogo è questo* – viene riservata attenzione più contenuta e discreta, meno declamata, comunque più anonima nonostante il 'repertorio-agenda' di diciotto quartine ognuna dedicata a una donna nominata e diversa, mentre la terza sezione del libro apre al lettore la porta di casa dove trova spazio un'altra forma di amore, il rapporto col padre inferno da accudire e accompagnare, «io e lui soli dopo anni / a fare due chiacchiere coi cani, / gli uccellini, gli infanti»: un ennesimo confronto, questa volta filiale e paterno, che declina in una sorta di inevitabile ribaltamento dei ruoli («Penso che è lui il poeta / io l'archivista muto / della sua foto con Ferrari / in officina»). Prima di rincarare o «perdersi / nel vaniloquio del bosco», chissà se c'è il tempo d'imbuicare una «Lettera civile sullo stato delle cose», ora che le cose sono i rimbombi disastrosi del G8 di Genova, delle Torri Gemelle, della guerra all'Iraq. Ad ogni modo, l'io parlante di uno stile poetico che ha bisogno di essere 'detto' e darsi voce, perché ritrova nell'oralità il suo senso più rassicurante e compiuto, ha altrettanto bisogno di farsi ascoltare, di farsi divorare «fin a cherpè», come una «tigèla» ('fino a morire' come una 'tigella').

Giuseppe Bertoni

PIERLUIGI CAPPELLO, **Dittico**, Dogliani (CN), Liboà Editore 2004, pp. 59, € 15,00.

*Inniò* ('In nessun dove') la prima sezione di *Dittico*, premio Montale Europa 2004, si apre con i versi: «Avrîl Avrîl / biele la piel la biele piel al mene / di verts trimant lusints e disperâts / davûr li' ceis che plan trimant si sbassin» ('Aprile, Aprile, bella la pelle la bella pelle tremando porge di verdi luminosi e disperati dietro le ciglia che piano si abbassano tremando'). La costruzione denuncia una lingua complessa, nella sua apparente semplicità, la reiterazione costruisce un gioco di rimandi, una sospensione nella casualità del sentire fanciullesco – o altissimo – che ricorda nelle sue premesse Pascoli. E si cita Pascoli anche per un altro snodo di poetica, per il fatto che la lingua di Cappello è un organismo a parte, non specificatamente dialettale, idioletto costruito sulla ricorrenza di parole significanti, di

strappi che evocano un *limes*, al di qua del quale si alimenta il futuro di tutte le parole. C'è in questa poesia l'indicazione di un luogo e la ricerca di una parola che possa diventare assoluta. Dalla parte della 'chiarezza', non cerca un generico tono colloquiale, vive invece nella tensione di una lingua delle altezze e dei prati: «di frut mi poiavi sui verts distudâts di novembar / i vôi spalancâts 'tun cidin ch'al bussave par dentri» ('Da bambino mi posavo sui verdi spenti di novembre, gli occhi spalancati su un silenzio che baciava dentro'). Il peso del sostrato esistenziale rappresenta l'origine vera del linguaggio. Quando i bambini compongono i loro primi pensieri, avvertono il peso della necessità di un ordine. Si legga ora: «Un pôc cui vôi sul fuei e il pôc ch'ò ài scrit / un pôc cul timp ch'al rît come a buinore / dentri la muse dal ninin ch'al cor / un pôc anje se il cîl cence nî niulus / nî vint, nol môf li' jerbis dal zardin / nî frint ramaç o flôr dai miei pensîrs / un pôc parcè a stâ fers forsî doman / îr al sarà come lontane Cine / un pôc parceche prime o ài scrit / *il mondo ha soltanto la faccia che ha* / metinmi a ridi, un pôc forsî sintint / chel tant di plui almanco un pôc di manco / murî al sarè plui facil / mancûl difcil vivi.» ('Un po' con gli occhi al foglio e al poco che vi ho scritto, un po' col tempo che ride come di mattina dentro la faccia del bambino che corre, un poco anche se il cielo senza nuvole né vento non muove le erbe del giardino, né fronda ramo o fiore dei miei pensieri, un po' perché a stare fermi domani sarà come lontana Cina, un po' perché prima ho scritto *il mondo ha soltanto la faccia che ha* mettendomi a ridere, un poco forse sentendo quel tanto di più almeno un po' di meno, morire sarebbe più facile meno difficile vivere'). È difficile cogliere il centro del testo, mosso da analogie col linguaggio del bambino che, per guadagnare dignità di esistere, si organizza intorno a strutture sintattiche minime, conservando lacerti del mondo oscuro dal quale è venuto (la lingua di Cappello ha forti connotazioni espressionistiche, ma nel senso che ogni espressionismo è la ricerca di un linguaggio iniziale, del disegno impuro dei bambini). Nella seconda parte del libro, *Ritornare*, dove sono raccolte le poesie in italiano, si avverte una tensione diversa: c'è la nostalgia di un asse portante, l'asse del mondo. È il linguaggio che ci fa stare in piedi; fare i conti con la lingua è sentire una forma che ci faccia immaginare di vivere «quando saremo

fuori», quando avremo imparato a evitare le correzioni del maestro e capito che i segni sulle pagine bianche erano un tentativo di entrare, i primi passi verso il mondo dei battezzati. La lingua di Cappello sembra sia alimentata dal non potervi entrare totalmente, e di questa mancanza si alimenta. «Che cosa c'è dentro le vostre teste, bambini? / Che cosa c'è dentro la mia?». Il linguaggio si costruisce intorno a questo punto di domanda, sull'impossibilità di cogliere un nesso tra due fasi della vita in cui qualcosa avrebbe potuto essere e non è stato, qualcosa avrebbe potuto dare senso a una corsa, un equilibrio: «come un bambino alle prime pedalate, / reggilo, eccolo, tienilo così – adesso tiene / uniti la terra e il cielo dell'estate / non sbanda più, vince, è in equilibrio, / vola via» (*Aspetto di volo*). È una mancanza di misura che porta alla misura, un equilibrio che si ricompone in un equilibrio almeno immaginato. La parola, dal balbettio dell'infanzia, prova a vincere lo spavento che proviamo: non è naturalismo, quanto il colore delle cose, la loro forma naturale: i bambini che siamo stati, gli uomini che saremo.

Sebastiano Aglieco

LUCIANO CECCHINEL, *Lungo la traccia*, Torino, Einaudi 2005, pp. 76, € 10,00.

«Vecchia febbre», un male antico, quello che indusse a prendere il largo gli avi del poeta, partito il nonno dall'Emilia, dal Veneto la madre della madre, da dolci campagne che conobbero la piaga dell'emigrazione non meno che l'aspra Val di Serchio, da cui altri *degos* epicamente cantati migrarono. Chapliniano miraggio, barbaglio-abbaglio che prometteva un'Hevilath, «ubi nascitur aurum, et aurum terrae illius optimum est», dove piuttosto trovarono a raggiare, i tanti ammassati alla «porta dell'America», l'«acciaio elettrico» di fabbriche e miniere, ormai ridotti da vagabondi a *coal miners*, alla cupa *masnada* dei troppi *steel mill workers*, quando non conobbero la folgore mansuefatta e indotta a dare morte a loro simili, a Sacco, a Vanzetti, a uomini giunti anch'essi dall'Italia. Nella tradizione del romancero, ci si propone di narrare le gesta della stirpe, ma pure di trovare una ragione alla propria natura poetica: «forse là era deciso / che per i morti e i vivi / io venissi a scostare il velo», missione di cui

si avverte fin dall'inizio il gravame, poiché partire sì, si parte, verso le coste raggiunte un tempo dai bastimenti, *on the road*, lungo la 70 e la 77, le strade che incrociano l'America, i deserti come i ghiacci delle terre dei pionieri, ma non con lo slancio vitale del randagio whitmaniano. Il cammino ha l'orma incerta di chi insegua un'ombra; ai baldi enunciati che segnano l'ora e il luogo delle infinite peregrinazioni intraprese dal figlio di Manhattan – «I am a man who, sauntering along without full stopping», «I am he that walks with the tender and growing night»... – sembra far umile eco la limitante autodefinizione simil-crepuscolare del proemio: «sono solo un sonnambulo forastico», prontamente rafforzata nel suo nichilistico messaggio da quanto ammesso nella lirica successiva: «sono un hobo solo», quasi il cambiare l'avverbio in attributo sostanzia lo stato di abbandono dell'*hobohemien*, rimasto solo *hobo*, *hobo* solo, non più che larva di un sapienziale *homo*. «Si quaeris miracula...», pregava fidente nel santo delle «cose perdute» il contadino, rimettendosi tutto in sant'Antonio; ma messo alla prova dai suoi devoti, non ascoltava il santo, tanto che ad allacciare quei «nodi mancati» è chiamato adesso proprio il poeta, a riunire i rami dell'antico ceppo, quasi a sfatare il lugubre grido di una civetta, che nella *lingua* avita, andava profetizzando che «mai pi mai pi» («nevermore» in quella della nuova generazione, come nell'ossessivo *refrain* di un corvo di altro poeta, americano) la famiglia si sarebbe ricomposta. Se Ildebrando Guglielmo Maldotti, Bill Maldoth, il capoccio – quanto mutato in terra d'Ohio, anche nel nome, unico fardello portato dal paese d'origine –, si erge nel ricordo come colui che per primo approdò nel mondo nuovo e da qui fece ritorno in Italia, non solo, ma con moglie e bimba «born in U.S.A.», sono due donne di questa duplicemente imparentata famiglia, da due opposte rive, a incarnare in *Lungo la traccia* l'inconsolabile dolore dei *de-racinés*: la zia Antonietta, la madre Annie. Strumento per esprimere il disagio, le due lingue, la nuova, l'inglese, che per la piccola Annie, come per la Molly pascoliana di *Italy*, è lingua madre nostalgicamente rimpiaanta, il dialetto veneto, la «lingua che più non si sa», per Antonietta, che prepotente riaffiora alle labbra nelle ore della sua agonia. Ed è il Pascoli fabulatore di queste involontarie rivolte ai canoni espressivi imposti a essere preso

apertamente a modello nel narrare simili vicende di emigranti, di gente contadina venuta d'oltremare che non può soffocare almeno nei momenti di più assoluto abbandono la lingua sorbita «per lungo latte» nell'infanzia. Così Antonietta, come una «vecchina dell'Alpe», si rimetteva, là in America, «in cammino / con la sua corona e la sua preghiera», «tornada tosatèla» ad instradare l'anima dispersa «incóntreghe a mama, a pupà, / a fardèi...», parlando soltanto nella sua «pore lengua», che neppure Cecchinel, poeta questa volta non in dialetto, può, anche dal canto suo, sopire del tutto. Altrettanto forte sembra essere il flusso di memorie lontane, le «voci di tenebra azzurra», il ritorno all'orecchio delle ninne cantate al bambino dalla sradicata Annie, in inglese, che adesso riprendono diritto di essere nella poesia del figlio, quali «blues», canti dell'anima più profonda d'America, non perché il poeta compia una mera operazione di mimesi, ma piuttosto perché come il veneto di Antonietta così l'inglese materno – del rondinino imitatore a cui in Merica i genitori tennero celato il loro «sì», apprendendole solo la lingua degli stanziali – è strumento di più profonda, primordiale espressività, sulle cui tracce ci si pone in cammino. Ed è infatti la genitrice che viene qui in terra straniera ad assistere il figlio, in questa sua ricerca; accorsa, un po' smarrita, «da oceani di bruma», quasi a percorrere a ritroso la traversata che dall'America la separò bambina, ma pure il volo di altra aerea viaggiatrice, la fronte coperta dai ghiaccioli, del celebre mottetto montaliano: un riaffiorare di ricordi cari e nel contempo la venuta in soccorso, «nei cupi abbandoni del cuore», di un nume a cui si deve la propria «attitudine poetica».

Francesca Latini

ALBERTO CELLOTTO, *Vicine scadenze*, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona 2004, pp. 51, € 8,00.

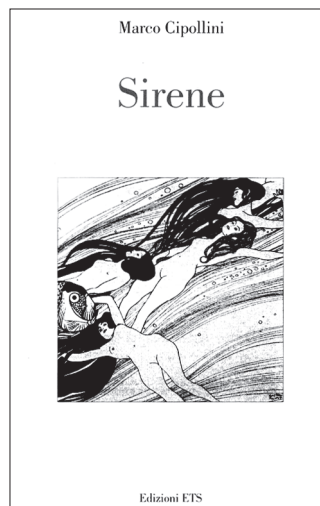
Se si può ormai parlare di una vera e propria 'officina del Nord-est' ciò avviene, oltre che per mobilitazione istituzionale cementata da festivals e letture con tanto di foto di gruppo dei poeti dell'A 22 (l'autostrada), soprattutto per la reperibilità di una temperie stilistica omogenea. La linea veneto-friulana si sta infatti avvantaggiando sulla vecchia linea lombarda per il fatto di essere più rapida a trapiantare nel grigio d'ordinanza perento-

rie sortite verticali nel sublime: questo significa scrivere alla soglia di Zanzotto, della luce bianca di Mario Benedetti, delle luci 'coatte' di Villalta. Si prenda il bel libro di esordio di Alberto Cellotto (Treviso, n. 1978). Da un lato prospera il regno dell'anti-sublime, la gestione di un'«urgenza di vita [...] nelle sue pieghe anche burocratiche» (qui viene in mente, a raffronto, il lavoro di Igor de Marchi dove però lo strumento di controllo è soprattutto metrico), una «Quotidianità / deità spuria», riparo in interni di «linoleum scolato». Del tutto naturalmente, abbassata la soglia dell'auscultazione, si incontrano fitti elementi di bestiario (si pensa ai *Malcerti animali* di Villalta): zanzare, i cimici (dialettamente), galline, mosche. Questi possono riumanizzarsi facendosi, brechtianamente, apologo, come nella poesia delle due vacche sulla pedana del macello, o anche canzonetta: «In fondo / il desiderio si gratta / come una gatta / il collo», con esibizione, come spesso, della rima povera. Ma la frequentazione attenta del mondo grigio dei fenomeni prelude, costituzionalmente, all'apertura allo spazio di pensieri più strutturati e alati. Inevitabile qualche peccato di lirismo: «In poche / nuvole si fissa / un tremore d'ala, / certo della tua presenza», per più scolastiche metafisiche: «la giornata / aspetta un fischio / per finire». Sono però altre le incisioni che meglio riescono a Cellotto. Intanto un sistema di geometrie semplificate fatte di angoli stretti tra espressione dell'astratto e del concreto: «un'occasione di mosche», «il criterio dei colli» «questa solitudine di case / incastrata nei giardini». Raramente, la scrittura si tende a esiti espressionistici: «La campagna incinta», più spesso trova un simbolismo (anche questo) povero: «il vento ha suonato la casa», «intonare / gli alberi». Allo stesso modo si registra tutto un catalogo di 'sostituzioni' di poche sorprese, ipallagi: «un vento di schermo», «Chiaro guardo la luna», «Gioisce oggi di tempo / incoronato qualsiasi gesto», «senza / sera è questo quarto di luna». In realtà, per catalogate che possano sembrare, sono frasi / girandola dove a soffiare si cerca di girare il senso dal terrestre a uno specchio di mentale, eventualmente di sublime. Sono macchine di *fantasia*, come avviene al meglio nel gioco di specchi che è la poesia su Mantova: «La terra ha sbagliate / le curve ma sta col tronco / a meraviglia. E poi si ferma / l'occhiata in un pozzetto / a riflettere. Fuori dalle piazze / si chiama-

no righe / le acque e le piante: / saranno buone come figlie», o anche effetti di leggero *illusionismo*: «Ancora, in testa e gambe, nuvole e luce / bassa dell'inverno / che non muove» (dove *muove* è naturalmente tutta la distanza che lo separa da *muore*). Da qui, più che nel congelamento lirico delle trasparenze dello sguardo, si liberano le spinte di energia più convincenti, dal sorprendente «Sei bella, nuda, nonna» in un contesto melodico rock da 'solo musica italiana', a quella sorta di *curriculum* di intenzioni burocratiche ma giocoso, con sordina di immagini trans-quotidiane: «Più o meno lavora e consuma / le suole in Padova / su spigoli di marciapiedi. / Alla sera funghi lunghi / e arance spazzano via qualche / intenzione debole».

Fabio Zinelli

MARCO CIPOLLINI, *Sirene*, Pisa, Edizioni ETS 2004, pp. 440, € 20,00.



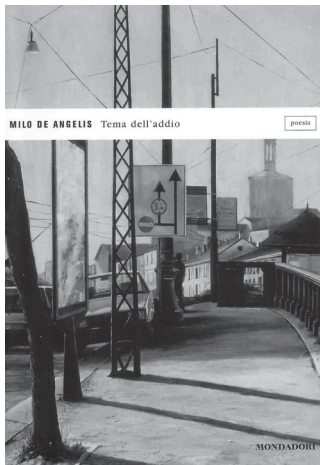
Difficile dare una definizione univoca ed esauriente di questo ambizioso ed intenso poema in esametri, che si snoda lungo cinque libri di dodici canti ciascuno, per un totale di 14400 versi. E che al suo interno ha, come il mare, un ritmo ad onde, circolare, e tante storie, vere o «morgane». Se il metro, la struttura e lo stile richiamano l'epica («un'epica nuova, di eroi senza eletti natali») a partire dalla iniziale *Invocatio* alle 50 ninfe del mare, che «vivono realmente, e non solo nell'inno sfibrato / di antichi poeti», se l'argomento – il manifestarsi proibito (un tempo soltanto infido e pericoloso, ora semmai salvifico) delle immortali Sirene agli uomini della contemporaneità – chiaramente

te mira a rifondare nella tradizione una mitologia moderna, l'arco temporale che si abbraccia va dal 1943 al 1968, in una Toscana infestata dagli eccidi dei nazifascisti. I contenuti spaziano dal romanzo di formazione e dall'amore puro e contrastato tra il giovane coraggioso Davide, ex studente, combattente e poi partigiano, e Alia, bellissima Sirena che lo salva da naufragio, disposta per lui a diventar donna e soffrire la prostituzione, alla vita di una operosa e povera campagna stremata dalla guerra, non estranea a episodi d'amicizia e solidarietà tra vittime alla pari; dalla lontana legge cosmogonica che fonda il mare, le sue creature, i suoi insondabili misteri, fino al rivelarsi escatologico di una dimensione eterna, una sorta di visione del paradiso e dell'inferno, esperita dal giovane protagonista in coma, risvegliatosi poi per cantare, da poeta, il trionfo della luce e dell'amore, e farsi, da novello Ulisse, novello Dante. Poema, quindi, di un doppio registro (aulico e classicista, simbolico e didascalico, ma anche satirico, grottesco); di un mutevole piano d'indagine, quello storico e locale, delle memorie famigliari (compare perfino, quasi al termine, l'autore-testimone privilegiato dei fatti, con tanto di nome reale) e quello dell'eterna lotta tra bene e male, angeli – qui le Sirene – e demoni-mostri a corromperne la purezza e la perfezione; tanto che non sapremmo dire se a prevalere nell'immaginario arcaizzante sia la versione romantica ma storicizzata della *Sirenella* della favola, o l'*elevatio animae* fino al pegno maiuscolo del conclusivo PRODEO PRO DEO. Poetica di dilemma tra una divinità perfetta ma fredda e una umanità corruttibile ma amabile; poetica di onde, erba, luce, vento, giorni (queste le cicliche parole-chiave che concludono, ciascuna, i canti di ogni libro), di nostalgici epiteti e composti («dolce-affioranti», «infinito-echeggianti», e reminescenze ora virgiliane ora medievali e dantesche (l'anticristo ed il «gran loico», la «fulgida stella», la materia «informata» dall'eterno). Uno stile fecondo, classicista ma duttile, capace anche di punte ironiche e musicalità contemporanee. La lettura suscita impressioni e reazioni cangianti. Desta ammirazione il sapiente gioco delle rime, citazioni più o meno esplicite; imbarazzano certi passaggi, ora perché franti, ora perché lenti; sorprende la ripresa di una misurata ma amara saggezza greca, ad esempio nella *gnome* «Esistere è solo una spuma del caso / un nulla che

brilla un istante!»; ma anche colpiscono alcune mirabili scene di guerriglia, ingiustizia o violenza dettagliatamente descritte, così come desta curiosità, dell'autore-personaggio, l'acuto assurgere a proprio cognome ed emblema la «cipolla», umile ma fatta di strati segreti e di molteplici livelli. E persuasiva appare l'iniziale dichiarazione «Meglio sfinirsi a morgane mentali che il nulla fissare»: come volesse alludere con rassegnazione a uno dei (tanti) sempiterni compiti del poeta, la finzione consapevole e consolatoria di creare mondi dal nulla, contro il nulla folle della Storia.

Caterina Bigazzi

MILO DE ANGELIS, **Tema dell'addio**, Milano, Lo Specchio, Mondadori 2005, pp. 85, € 9,40.



A pochi mesi dalla sua comparsa, *Tema dell'addio* può già vantare pagine di profonda e appassionata comprensione critica. Non perché sia un libro facile in assoluto, ma più probabilmente perché è un libro facile da amare; un libro in cui si celebra l'addio a una persona amata – la poetessa Giovanna Sicari, compagna del poeta e morta di malattia sul finire del 2003 – e che è in grado di attivare come un diapason corde che nel lettore sono già in stato di vibrazione latente. C'è nel buio della perdita un'altezza di ispirazione che arriva diretta, senza quegli accumuli metaforici che in precedenza – almeno fino alla prima svolta di *Distante un padre* (1989) – avevano talvolta occultato al lettore l'oggetto della poesia di De Angelis, contrassegnata così troppo spesso dall'insufficiente etichetta di neo-orfismo. Tra i molti li-

bri di lutto, si pensa ad altri legati a doppio filo a questo. *Birthday letters*, che fu un libro commovente, doppiamente testamentario, che Ted Hughes scrisse nel 1998 poco prima di morire dedicandolo alla poetessa americana Sylvia Plath, la sua prima moglie suicidatasi trentacinque anni prima. E poi gli *Xenia* di Montale, che furono un libro di rottura, liberatorio e straziato. Quella doppia suite di quattordici brevi componimenti aprì una strada molto anglosassone alla poesia italiana e rivelò un Montale nuovo, più fluido del precedente, meno concentrato ma non meno ispirato. E ancora la quasi totalità della poesia ancora poco nota di Ferruccio Benzoni, canto funebre che si è andato prosciugando con il tempo fino ai tessissimi epicedi dei *Numi di un lessico figliale*, dello *Sguardo dalla finestra d'inverno*. Ma le prospettive di un tema così assoluto e antico sono qui scritte a un grado tale di potenza emotiva che niente risuona come già letto. A metà della prima delle sei sezioni, dimenticato Montale, dimenticato Hughes, dimenticato Benzoni. E infatti la danza si apre col momento dell'attesa della donna amata alla stazione (ribaltando specularmente un altro Montale, quello dell'*Addio fischi nel buio cenni tosse*). Ecco quindi un *Tema dell'addio* che germoglia non dalla partenza della donna amata, ma dal suo arrivo in stazione, foriera di una grande notizia. «Contare i secondi, i vagoni dell'Eurostar, vederti / scendere dal numero nove, il carrello, il sorriso, / il batticuore, la notizia, la grande notizia. / Questo è avvenuto, nel 1990». Il registro emotivo oscilla tra pochi poli puntuali, come il pendolino del raddomante esitante tra diverse e vicine fonti d'attrazione. In quella prima ripetizione («È avvenuto, certamente / è avvenuto») si introduce dirompente il dubbio che la reiterata affermazione della realtà apra la porta alla propria negazione, alla sensazione che la vita sia tutta un'enorme e assurda allucinazione, che tutto si schiacci su un presente in cui rimbombano passi lontani e indistinti. La poesia agisce così come un recettore di verità, mette a fuoco lo sfuocato, lo strappa dall'abisso. Ma quasi subito dopo ecco un'affermazione crudele, opposta eppure sorella di questa, che restituisce noi all'abisso, noi salvati: ciò che è avvenuto *non è più dato*. «Non è più dato. Uno solo è il tempo, una sola / la morte, poche le ossessioni, poche / le notti d'amore, pochi i baci, poche le strade / che portano fuori di noi, poche le

poesie.» Il poeta che salva l'altro dall'oblio – l'altro già al di là delle parole, col corpo che «si è fatto musica / delle sfere, voce consacrata, silenzio» – si condanna alle tenebre con lo stesso gesto della parola in cui si inverte l'addio. E ancora un altro sintagma semplicissimo e potente punteggiava la costellazione emozionale: «non c'era più tempo». A sigillare uno strazio ancora diverso, un'altra dimensione del dolore, dove la morsa del ricordo di oggi si aggrava del peso trascinante del rimpianto di ieri, risucchiata nell'imbuto inesorabile del tempo che ci avrà tutti. Ma per chi resta, dopo l'ultima accelerazione, il tempo si blocca. E in quella sospensione la ricognizione degli eventi accaduti diventa un vero esercizio spirituale: «C'è stato un compleanno, all'inizio, certamente. / Cinque candeline azzurre, i parenti mai visti, / gli evviva. C'è stato, quello c'è stato». Quello dell'addio è filo conduttore, ma non unico tema compatto. Questo è anche, e forse soprattutto, un libro sul tempo, quando esso «rivela i suoi grandi paradigmi». La danza per Giovanna – danza tacita, eseguita in un silenzio di ospedali che riecheggiano la fissità casale del mutismo dei lavandini in un ricordo precedente – è un continuo oscillare tra accelerazione e stasi, esitando tra la drammatica partecipazione all'evento che a esso pone fine («ti cedo la parola, ti chiedo un po' / di morte») e il suo rifiuto offeso, scandalizzato («Vattene / nulla morente, / vattene ferita / dei minuti che tornano qui»). Così quello alla compagna non è l'unico congedo che si celebra nel libro. E quando la storia urla da dietro i vetri che circoscrivono la nostra solitudine, (nel momento storicamente tipico in cui «Affogano le nazioni. Crollano le torri») il poeta si siede a un tavolino e convoca le sue ombre. Il padre, altre figure femminili, infine di nuovo Giovanna. *Tema dell'addio* è ancora una volta un libro pieno di Milano, della sua periferia. Una Milano che fa da isotopia poetica al corpus di De Angelis, dagli esordi di *Somiglianze* (1976) a quel *Dove eravamo già stati* uscito sempre nella nuova collana de 'Lo Specchio' nel 2001. Una Milano in cui l'asfalto liquefatto penetra nei corpi e li corrompe. Dall'immagine di copertina si sprigiona la luce di una sospesa *unreal city*, immobile e presaga, coi grumi urbani dei navigli, le macchine e l'industria, la storia e la prosa dei giorni. Il brano di strada che si intuisce è un lastricato, e sul marciapiede è terra. L'asfalto non c'è. È en-

trato tutto dentro alle pagine, entrato nei corpi, e racconta così di una morte comune. Una morte che sembra tornare ad allontanarsi nell'impenetrabile fissità di ciò che è fuori dal tempo, sezione sottratta al fluire della storia e consegnata a un estenuante gioco di dilatazioni. Morte aerea e rarefatta, dalla quale diventa necessario strappare il materico, il terrestre, ciò che è stato. E si viene come interpellati, chiamati a testimoniare della propria partecipazione, affermando che è tutto realmente accaduto. Se questo è l'interrogativo che *Tema dell'addio* pone al lettore, allora questa è la risposta. È accaduto l'incontro minimale a Rosario, è accaduta la notizia clamorosa che apre a una lieve molteplicità di letture chi volesse interpellare il testo nei suoi singoli interstizi. Tutto ciò che viene detto è stato, sia esso vita, morte, dolore, addio. Le muse foscoliane sorreggeranno ciò che viene qui cantato ben al di là dei nostri individuali codici terrestri.

Lorenzo Flabbi

VINCENZO DELLA MEA, *Algoritmi*, Faloppio (Como), LietoColle (Collana Aretusa), 2004, prefazione di Franco Buffoni, pp. 48, s.i.p.

In una delle poesie del vecchio Fortini (non delle più riuscite, ma con Fortini non buttiamo le briciole), il poeta si rivolge al computer, con una preghiera: «Inizializzati!». Sul rapporto poeta/silicio si potrebbe ormai scrivere una monografia, ciò che è speciale nel caso di Della Mea (n. 1967, vive a Udine) è che il poeta, di professione, è ricercatore esperto di tecnologie informatiche. Su queste basi ci si potrebbe aspettare una scrittura fatta realmente di *algoritmi*, una sintesi da «terza cultura» (cultura dei letterati e cultura degli scienziati), secondo l'indicazione di Franco Buffoni nella prefazione, o, al limite una combinatoria stretta, da laboratorio di letteratura potenziale. Il fascino del libricino risiede invece nel fatto di essere scritto ancora tutto all'interno della metafora letteraria (ricordiamo il vecchio dialogo tra la luna e il calcolatore di Volponi), mentre l'autore schivando suggestioni *ready made* di fronte all'ormai domestico mistero delle reti, si esalta di attica esattezza. Certo non mancano snodi metafisico-minimalisti: «per confutarli si stacca la spina», «che trasformi il baco in programma sano», con eroismi aforistici evitabili: «Eppure per sapere che non sono

/ mi serve proprio una dimostrazione». Ma la sostituzione capillare dell'immaginario lirico con la terminologia informatica può arrivare a bei risultati di sintesi quando si tratta di illustrare le misure interne esistenti tra tecnica poetica e tecnologia. Per esempio, come nella poesia sulla tenuta ereditaria dell'endecasillabo (almeno stando alla lettura di Buffoni) «come un vecchio programma scritto in Fortran», che è pure la stringa di base su cui funziona il calcolatore interno di Della Mea, che si colloca dunque tra quei poeti «pochi utenti fedeli via seriale». Anche quando il dato scientifico esce di laboratorio per misurare all'esterno gli eventi quotidiani e il filo allungandosi si tende (si era spezzato nell'ultra-minimalismo di Del Giudice, riproposto poi nella metafora civile), è certo meno calligrafico il gesto, ma il filo resiste: «Ti vedo calcolare i metri in più / che riesci a fare con la medicina / nuova [...] Sembri un programmatore che si ostina / ad ottimizzare il ciclo più esterno / di un codice arduo e pieno di bug [...]». E poi, a giudicare da *Ricordo*, visita, con fitta, nel *data-base* della memoria, è indubbiamente un vantaggio per il poeta muoversi nel rumore di fondo delle sinapsi di numero/parola per scrivere direttamente ma con qualche filtro il sentimento: «Accesso da un segnale attenzionale / un processo parallelo ti insegue / ruba battiti mentre sembro attento / ti compara minimizza l'errore / come sarai, adesso? ... E diventa chiaro che posso aggiungere / un campo al tuo record impolverato: / sei felice, adesso, ed io non c'entro». Si noti che la parte della prosa (titolo *Nel mistero dell'interruttore*) è, nell'economia generale del libro, altrettanto importante che quella dei versi. A ogni poesia corrisponde una lunga nota che con bella asciuttezza volgarizza la parte informatica del testo, e, quando si tratta di spiegare chi era l'inventore eponimo di un teorema, diventa perfino 'vita breve' (proprio nel senso dei raccontini di Schwob e di Pontiggia), come negli *excursus* su Alan Turing e Kurt Gödel. La prosa è anche il classico rovescio della medaglia: dopo la poesia come circuito tecnico, si impone con didassi garbata l'idea della tecnica come poesia. È infine nella prosa, che circola liberamente il senso di un po' ironico distacco valido anche per i meccanismi di investimento in atto nei versi: «Questa poesia [a C.] è dedicata ad un'amica, con la quale condivido discussioni sulle fumosità che derivano dalla nostra intrinseca complicazione. Della

quale peraltro non facciamo volentieri a meno».

Fabio Zinelli

EUGENIO DE SIGNORIBUS, *Ronda dei conversi*, Milano, Garzanti 2005, pp. 140, € 17,50.

La parola è, qui, *miserere*. Nel nuovo libro di Eugenio De Signoribus, *Ronda dei conversi*, la parola chiave, quella che implica memoria e coscienza, patimento della storia in prima persona e spontanea condivisione di responsabilità. Con questa invocante e lucida supplica si chiude la *pietas* di uno dei testi centrali, *September*, che ha come «punto vivo lo sbandieratore / che nella torre di paglia si sbraccia / e alla sua prigione di fumo richiama / chi s'assiepa e sparpaglia, sotto e lontano...». Dopo il volo da «stella cadente» dell'uomo lanciandosi nel vuoto, in un sudario che è, in senso reale e allegorico, «una già potente bandiera» ormai in fiamme, «la parola è in chi resta / nella volgente era... / da lui a te e a me... in me / miserere». Affiora qui un altro elemento costitutivo della poesia di De Signoribus: il passaggio personale della parola, il passaggio del testimone «da lui a te e a me»: catena comunicativa da intendersi non dall'uno ai tanti, ma da soggetto a soggetto, racconto vivo e storico *ad personam*. Memoria da perpetuarsi di singolo in singolo, perché ogni singolo non resti una monade. La parola, passaggio e legame, è essa stessa tradizione per le sue valenze strumentali quanto semantiche. La poesia di De Signoribus non tace compartecipazione storica e politica: le immagini sono di immediatezza basilare e di esemplare rappresentatività: «per tutto il tempo dell'1 sul calendario è segnato così: / piantati più semi di piombo che alberi, soppressi più / umani di quanti liberati... / tanti, sorgenti dal fango o / dalla sabbia, annunciano la resa appena aperti gli occhi: / viaggiano da un pozzo all'altro dentro le tracolle / materne... e in quei cullamenti è premiata la loro nascita... poi, messi a terra, offrono a chi li guarda / le loro antiche pupille». Per tutti i vinti ogni nascita è una capitolazione incondizionata, con l'eccezione, unica e forse ancor più dolorosa, di primarie cure materne presto frustrate. In questi versi in cui tutti i visi degli oppressi, come del resto le loro pupille, sono e resteranno «antichi», il tempo e la cronaca riescono a farsi assoluti senza per-

dere la contingenza. E il tono si fa compostamente tragico quando le singole, particolari sofferenze sono colte in un disegno vasto in cui un ostile e infernale battesimo di fuoco accomuna popolazioni diverse: stride la letteralità, stridono insopportabilmente i rimandi figurativi in un testo come *Popoli sotto il fuoco*, là dove De Signoribus sigilla insieme, ossimoricamente, moto e stasi – «ogni corsa inerte» – fine da mattanza e principio (o possibile nuova, *albale* accoglienza) – «correnti da un macello a un asilo». Ogni salvezza è negata, anche a chi non soccombe immediatamente: «e non tornano i conti, le identità, / tra i morti scontorti e i sopravvivenuti / anch'essi dissolti». Il furto più grave è quello dell'essere e dell'identità personale e collettiva: i bambini, *sotto il fuoco*, dopo il fuoco, in un moto insensato «cercano un pezzo di sé / tra fine e principio» e l'animo «è ancora / senza essere più». Struttura e voce del libro si presentano complesse, stratificate. Massimo Sannelli ha osservato, nell'articolazione delle sezioni, un rimando purgatorio: queste, tolte la Premessa-Promessa e il Congedo, sono sette e una, la terza, è intitolata *Quadri della penitenza*. In questo libro che congiunge nel titolo vigilanza militare e nuova quanto umilissima religiosità, indubbiamente esiste un'aspirazione forte quanto delusa all'espiazione. Espiazione impossibile, data la vastità e la pervasività del dolore: «tutto era dolore». L'oggi non è che un «unico ingorgato presente». È l'«eternopresente». La dinamica penitenziale implica anche la promessa, una terra e/o una libertà promessa come luogo, annota l'autore, non solo «geografico-religioso», ma come terra «della politica, della fraternità, della poesia». L'ultima sezione prima del Congedo, la VII, alterna a sei 'terre' – *Terre Sante, Il nuovo Abele* (che pure «alfine dell'orrore approda / alla terra che riconosce sua»), *Terre basse, Terre bruciate, Terre alte, Terre di mezzo* – sei *Cori* in una dialogicità testuale che scandisce emblematiche tappe di un viaggio storico e spirituale, una dialogicità che tocca toni sapienziali. Questo sarà dato proporre, forse: che la poesia di De Signoribus ha ancora fede nella parola. Che poi la parola possa essere «miserere», o altra parola di *pathos* e di dolore, questo è dato materiale emergente dalla lettera del testo che non deprime, tuttavia, quella fede. La parola ha ancora senso, e senso sapienziale. Con quanto di storico (di concretezza storica)

ciò può significare. *Parola e terra (santa)*, anzi, possono rivelare uno stringente legame, come rivelato da una spia testuale: la ricorrenza di un emblematico participio dall'arcaico *smantare* – 'denudare', 'togliere il manto' – in due luoghi lontani e diversi del libro: «parole smante» e «sante sono le terre / ai pellegrini smante». In primo luogo, dunque, *Ronda dei conversi* sembra dire che vale ancora la pena cercare con umile disposizione, e poi pronunciare, scrivere la parola. Anche, e soprattutto, per dire delusioni storiche e guasti, tragedie e traumi sia collettivi che individuali. Il portato civile della poesia di De Signoribus è principalmente in questa fede, che per l'autore deve essere, sospettabilmente, una *Anàanke*. Ovvero la necessità e l'urgenza del dire, e del dire storico, non neutrale. Per questo De Signoribus si serve di una lingua e di forme metriche niente affatto neutrali. La compromissione, è, nel suo modo di intendere la pratica della poesia, non solo irrinunciabile, ma costitutiva, consustanziale, si direbbe, se non suonasse troppo eucaristico. Anche per questa non neutralità nel precedente libro, *Memoria dal chiuso mondo*, dominava una musicalità immediata e d'infantile memoria, «l'ottonario del signor Bonaventura scandito in sestine» privo, però, di «alcun fine parodico, e meno che mai sarcastico» (Paolo Zublena, *Ottolari per gli inermi*, «Alias», 7 settembre 2002). Ora, in *Ronda dei conversi*, il dettato civile appare più mediato e la musicalità fondata, spesso, su tramatte foniche aspre quando non stridenti. Così nel Congedo, là dove dichiara «ora devo deviare / lingua di nostalgia / lingua di lunga scia / ancora è un lusso amarti», nella quartina centrale si accampa un sinistro «nell'atro ventre strina / l'opera del sudario». Il Congedo, luogo oltremodo sensibile del libro, può essere condensato, in emblema, nella semplice, eloquentissima successione dei rimanti – *deviarti : amarti, nostalgia : scia, anteprima : strina, sipario : sudario, sosta : sposta, attiva : passiva* –, quasi tutte esemplari di una contiguità analogica o di una opposizione di contrari entrambe inquietanti, culminanti nel rapporto, di classica ascendenza, tra *otium* e *negotium*. In *Ronda dei conversi* il *negotium* è la compromissione del poeta e della sua lingua. Sintomatici di un livello linguistico di alta caratura retorica, di un rifiuto alla cedevolezza del trito privo di connotazione, sono i caratteri della sua lingua poetica: non disde-

gna l'anastrofe, De Signoribus – «l'esule di ceneri cosparso / dei fratelli nell'opera interrotti» –; spesso antepone l'aggettivo qualificativo al sostantivo – «una bellica soffitta», «l'inconosciuto corpo / della scritta parola», «quell'armato dio», «i planetari schermi» –; ricorre, nei sintagmi, ad accostamenti inediti che fanno un uso niente affatto ovvio della sinestesia e dei significati figurati – «pungente odore verbale di pelli malconciate»; «giacimenti corporali»; «nell'aspro terremoto / che sfaglia il di morente»; «sfolire l'amarrezza»; «sopra la sabbia verbale». E soprattutto si serve di inusuali declinazioni aggettivali di sostantivi – «la scena filospinata ora contempla / la variante del valico» –, di universioni dal notevole portato emotivo – «terramadre», «pienaluna», «mezzacroce», «eternopresente», «altrocuore», «vitamorta» –, di neoformazioni che possono avere o meno basi colloquiali o dialettali – «sbruccicoso», «vetrenga», «sgranito», «smelina», «semiselci», «ultrafede» –, di forme rare letterarie o antiche – «brumaia», «incugnarsi», il già citato «smante». Se l'impiego di parasintetici – «s'invasta», «inciurma», «ammuschia» –, impiego letterariamente attestato da Dante all'ermetismo, e l'adozione di toni non privi di sostenutezza – «lacrimate l'ora / o ferite dolorose» – possono suggerire un certo preziosismo, De Signoribus, nondimeno, fa talvolta precipitare la lingua in colloquialismi come «azzoppato» o in dialettismi come «pipinara», voce romanesca, ben nota da Pasolini in poi. E iscrive nel segno di una determinata negazione di neutralità l'accostamento sfaldato tra parole diverse per gerarchia – «i resti dei duoli, gli orli / l'età dei lenzuoli» – e soluzioni retoriche disancorate dalla loro consueta solennità – «fumanti vene spiccioli tinnanti / nella scatoletta di pastiglie» – attacco ritmicamente solenne e in chiasmo subito smorzato dal livello quotidiano del linguaggio. Del resto la voce di De Signoribus è mutevole e plurale; *Ronda dei conversi* è libro stratificato ed elaborato tanto nell'architettura quanto nei minuti dettagli: tratta la lingua con la medesima accoglienza – e i medesimi filtri critici – con cui tratta la storia. E la parola e i versi vengono ad essere gravati della fredda crudeltà della morte, della guerra, del male; così avviene, ad esempio, mediante l'asciuttezza inesorabile dell'asindeto che spesso falcia il dettato poetico con sequenze di privativi: «(intorno il fosco vento sterra / nel mare l'onda nera

sbrulla / i duci inventano la guerra / che slampa sconcia snulla); «il male stecca tutti gli accenti / sballa le riconnesse rime / sgobba il vocabolo reale...». La poesia di De Signoribus non è e non è mai stata, finalmente, narcisica e ombelicale. La materia che costituisce i suoi versi non è data dal corpo del poeta, né intero, né smembrato; non è data neanche dall'io, né riconosciuto e assimilato, né estraniato e rinnegato. L'io c'è, e denudato o *smanto* – «ma sono qui... e la mia nudità / valga per la tragedia che è» –, nondimeno la materia è data da un esterno attraversato e fatto decantare soggettivamente, certo, ma pur sempre, e in primo luogo, un esterno storico e politico, collettivo. C'è una priorità morale, nella poesia di De Signoribus: il dolore altrui precede quello del poeta. E forse ne costituisce il nucleo più resistente e scandaloso.

Cecilia Bello Minciaccchi

NINO DE VITA, *Cùntura*, Messina, Mesogea 2003, pp. 288, € 13,50.

Nel 1950, quando Nino De Vita vi nacque, a Cutusù, una delle cento contrade di Marsala, la luce elettrica non era ancora arrivata, e nemmeno i giornali. Il paesaggio raffigurato nell'attacco proemiale del suo primo volume di versi in dialetto, *Cutusù* («Timpuni assulazzatu Cutusù: / ciari ggiannuffi, rrunzi /.../ quarchi olivu / turciutu / e 'u cardu / viola»: 'Altura desolata Cutusù: / sciare calcaree, rovi, /.../ qualche ulivo / contorto / e il cardo / viola'), introduce il lettore in quell'affaticato universo di vite oscure che compongono anche l'agreste mosaico di *Cùntura* (*Racconti*), il libro più recente di questo singolare cantafavole dei nostri giorni. Legato per radici e cultura al mondo di Verga e a quello di Pirandello e Sciascia, questo poeta sa staccarsi dai modelli canonici per rappresentare il suo angolo di terra secondo una prospettiva insolita, utilizzando la parlata di Cutusù, «quasi ad esemplare l'indicazione tolstojana 'descrivi il tuo linguaggio e sarai universale'» (L. Zinna, «Diverse Lingue», VII, 13, 1994, p. 184). In questa raccolta, la voce narrante organizza e scandisce con sapienza le sue quindici 'favole' in versi liberi, attingendo all'oralità di tempi remoti e disponendo attorno a un immaginario fuoco, nelle veglie, uomini e animali. Questi ultimi rappresentano una natura perseguitata e oppressa dalla presenza quasi sem-

pre violenta dell'uomo, che il narratore fa risaltare sequenza dopo sequenza senza esprimerne giudizi, perché i suoi «cùntura» non hanno una morale consolatoria, ma raccontano la vita com'è. Scorrono sotto i nostri occhi le immagini de 'i *carcarazzi*, le gazze ladre a cui vengono... rubati i piccoli. Vana è la ricerca dell'agreste Cerere bianca e nera, che fruga «nnè tani e ammezzu ê rrunzi, / nn'a cassia, nnè ggiummari, / ammatùla nnè bbuca / rintra ô muro / ri petri...» ('nelle tane e in mezzo ai rovi, / nell'acacia, nelle palme nane, / invano nei buchi / dentro il muro / di pietre...'). La dolcezza dello strumento espressivo, con i suoi impasti di suoni, di onomatopée, di musiche cantilenanti, contrasta visibilmente con la crudeltà cui soggiacciono creature indifese e innocenti. Solo a tratti l'armonia antica tra l'uomo e gli animali viene ristabilita da un gesto infantile e fraterno verso i piccoli esseri, come la «vucciardedda», la lucertola, che popolano l'aia («'A nica, letaleta, / cci rririu; e abbuccannu / r'a spada ri so' patri, p'accarizzalla cci allungau / 'a manu»: 'La piccina, lieta, sorrise; e sporgendosi / dalla spalla del padre, / per accarezzarla allungò / la mano', 'I *vucciardi*: *Le lucertole*). Al centro del libro s'impone allo stupefatto lettore la storia del maiale (*Cc'erano tutti à mmezzu ri l'ariuni*: 'C'erano tutti nella grande aia') e del suo incontro improvviso con la bellezza: la coda di un pavone, dischiusa a formare un'immensa ruota. Il maiale corre incontro a quella visione caleidoscopica creando sconcerto e paura nell'aia. Poi, tre notti nel suo buco con la porta sprangata, fino alla 'logica' conclusione. E nessuno può dire «s'a 'ntisi / - 'nchiuvatu ô tavulazzu: / cu' ll'occhi sbarrachiati, / prima ri cannaliari - 'a lama chi zizzicusa / r'u coddu cci circava / 'u cori» ('se l'avvertì / - inchiodato al tavolaccio: / con gli occhi sbarrati, / prima di morire - la lama che insistente / dal collo gli cercava / il cuore'). La *pietas* del poeta avvolge sommessamente esistenze e creature della cui sofferenza nemmeno abbiamo la percezione: un riccio solitario e insonne; una volpe, imprigionata con l'inganno dell'amore e impazzita per la disperazione di non poter più «cacciari, / cùrriri, smicciulàrisi / ô ventu chi dda fora / ciuciava» ('cacciare, / correre, arruffarsi / nel vento che li fuori / soffiava'); i passerì di nido catturati - e la loro madre presa a tradimento col vischio - dall'incoscienza crudele di un bambino, che «taliau l'aceddi - tut-

ta / dda cialoma - priatu. 'Ora mi manca sulu / 'u patri' rissi, mentre / firriatu si nni stava / ennu» ('Guardò gli uccelli - tutto / quel trambusto - contento. / 'Ora manca solo / il padre' disse, mentre / girate le spalle / se ne andava'). Il *Canto di un pastore errante dell'Asia*, ricordato da Vincenzo Consolo nella sua prefazione a *Cutusù*, e l'alba annunciata dalla *Puddara*, che spunta sull'ultima pagina dei *Malavoglia*, fanno da sfondo a queste microstorie di creature per le quali, nei confronti di un destino incomprensibile, non sembra esistere alcuna via di fuga.

Anna De Simone

ALBA DONATI, *Non in mio nome*, Genova-Milano, Marietti 1820, 2004, pp. 96, € 8,00.

L'autrice di *La repubblica contadina* (1997), riconferma la propria sensibilità civile e umanistica, in quest'opera che sembra nascere da un triplice rifiuto. Rifiuto dell'io poetico unico e individuale, aspirando alla 'polifonia', quell'affresco corale - già sperimentato nella silloge precedente - in cui si intrecciano storie, fatti, testimonianze, memorie. In secondo luogo, rifiuto della poesia come esercizio di stile, rinuncia all'incanto intimistico a favore di una più diretta comunicabilità del tema, di una forma più duttile e al servizio della materia, ora più colloquiale e discorsiva, ora più contratta e drammatica, in cui verso lungo e verso breve si alternano a rendere la libera ma organica varietà del canto, con punte di concentrazione lirica («Dentro l'acqua s'agitava un cumulo d'erica / la bambina veleggiava verso il centro del mare / incontro al suo trasparente amore»). Infine, rinuncia all'ambizione di unità di tempo, azione e luogo, per fondere in nome di un autentico dolore amore che si fa urgenza di pace, diverse epoche e patrie, esperienze vicine e lontane, con il coraggio di 'nominare' innocenti e colpevoli, date, fatti (dagli eccidi nazisti al G8 di Genova, alla tragedia del Vajont, al crollo della scuola di san Giuliano di Puglia). E si chiede pubblicamente scusa per i nomi non detti («per tutti quelli qui non nominati / è mia grandissima colpa»), a ribadire l'intento di una poesia che non limiti il suo 'impegno' a menzionare tragedie e morti, ma che vuol far vivere, 'suscitare' le voci, dare un nome e ricreare un volto ad ognuna. La pace tanto attesa è questa aspirazione a uno

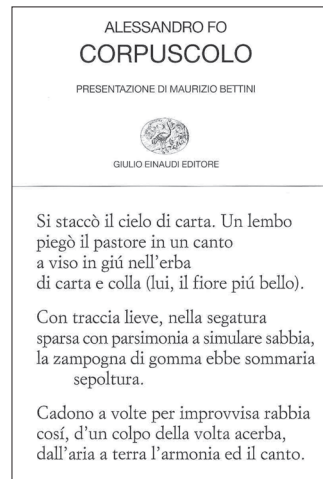


spazio-tempo dilatati, per ridisegnare una geografia senza confini, che parli di noi migranti, di noi in attesa ed esposti al divenire. «L'atlante dei potenti è saltato, / tocca a noi cercare la geografia più giusta, / la vulnerabile carta degli umani». Luogo di sincretistica unione diventa l'acqua, da simbolo sacro a simbolo storico, quell'acqua dove trovarono la morte in anni e luoghi diversi gli adolescenti Valerio (1944) e Giulia (1996): i due corpi si uniscono idealmente in un incontro di pietà e di testimonianza, in quella Portovenere (il cui nucleo era già presente nel libro del 1997) più adatta a conservare l'animo puro dei bambini in attesa del compleanno che una asettica e fredda pietra tombale. Acqua che, paradossalmente, da elemento che tutto fa scorrere diventa monito che resta, culminante in una preghiera al «Signore delle acque e delle paludi, / Signore della melma e della paura...». A queste due riproposte si mescolano altre voci: ecco il «cerchio rosso» dei bambini sterminati dai medici nazisti, in nome di una sanità e di una civiltà superiore, 'segreto' rivelato nella dura evidenza di un male che «si propaga come un temporale», mentre il bene «per percorrere la via all'indietro impiega un altro secolo...». Polifonia è anche, nella terza più attuale sezione, voce di un mischiarsi di generazioni, collettiva esperienza di genitori 'non tradizionali', di famiglie non vincolate, e di figli da salvare, che, eredi di memorie e di volti, dovranno scegliere se essere migliori o peggiori prima che altri scelgano per loro. Nell'ottica di cantare il «santo della vita normale», forse davvero la storia non è che il tempo «in cui mia madre ha vissuto prima di me», come da citazione di Roland Barthes. Così, se talvolta sembra riemergere proprio l'io autobiografico, si mira pur sempre alla funzione pubblica del dichiarare che anche la letteratura è voce/medium, denuncia di intenti, che si dibatte tra libro e tv, autori odiati e preferiti (c'è anche una poesia-listone di consigliati e sconsigliati, nomi-e-cognomi) e il carretto del fiorentino venditore ambulante di volumi usati (o dimenticati) «a pochi euro». Può lasciare perplessi la mancanza apparente di un nesso logico/causale tra le tre sezioni del libro, se si presume che vi possa essere una risposta unica. Ma è una prerogativa della poesia-seme mirare, più che a convincere o soddisfare ad una prima lettura, ad essere incamerata secondo una ricercata poetica del dono, quei doni di sé che si scambiano, sugge-

risce Alba Donati, come i vestiti, di generazione in generazione e di paese in paese, di pacco in pacco; o come le parole, che passano di bocca in bocca, tendendosi «come elastici nelle mani dei bambini» e sono di tutti. È così che questa poesia, da rimasticare, dal contenuto non facile perché a rischio di essere equivocato come troppo 'facile', può essere trasmessa e sopravvivere oltre l'occasione pacifista di un «NOT IN MY NAME» a caratteri cubitali, e tornare nel tempo a riesplodere come voce che macina dentro, e si ribella.

Caterina Bigazzi

ALESSANDRO FO, **Corpuscolo**, presentazione di Maurizio Bettini, Torino, Einaudi, 2004, pp. XII + 134, € 11,80.



Dapprima antologia della passata produzione, infine silloge di stravaganti, *Corpuscolo* sembra derivare il titolo dal carattere non unitario di un libro a struttura complessa: preceduto da un'affettuosa presentazione di Bettini, seguito da un fondamentale appunto dell'autore, e incornicato fra una poesia di prologo e tre di congedo, esso è infatti diviso in tre parti, a loro volta composite. La prima consta di due raccolte, 15 componimenti per *Le cose parlano* (1987) e 11 per *Il giallo e il blu* (1990); la seconda è interamente occupata dalle 11 *Bucoliche (al telescopio)* del 1996, fra cui una prosa esplicativa; la terza, più complicata, divisa fra *Bozze e bizzarrie (Due di bozze e sei di Bizzarrie)* e *Album di progetti*, contenente appunto una serie di raccolte in embrione: i dieci pezzi narrativi di *Donna in una patata* (1992), gli altrettanti, ma sciolti, di *Donne in corriera* (1992-1999), gli otto, di

nuovo legati, di *Carta da balene* (1999), i tre de *Le scarpe di Emma* (2000) e infine gli otto di *Libro d'oro* (2004). Il corpuscolo è tuttavia forse anche quello dei semplici oggetti che, sotto luce diversa, innescano la scrittura: non solo i libri, un lume ad olio, dei pupazzetti di gomma, una stecca di cioccolata, una scatola di biscotti, della prima raccolta, relitti *leziosi* di passati più o meno remoti e cose «che escano al mondo rabbuffate e scontrose» o costituiscono il bell'*Equipaggiamento di un cavaliere virgiliano* («l'ombra era quella di un cavaliere / con la cartella, / e, per lancia, l'ombrello»), ma anche gli *eteroditi oggetti scompagnati* dal maggiore dinamismo delle ultime, passando per il microcosmo del presepe nella seconda parte. Un materiale anche linguisticamente prosastico, il cui innalzamento poetico è affidato non alla preziosità del lessico (se si eccettua il catalogo zoologico di una 'bucolica'), che solo nella terza parte sembra risentire negli astratti (*afrore, professo-sura*) di una nuova spiritualità, quanto intanto all'accumulazione nominale e aggettivale retoricamente disposta in ditologie e sintagmi trimembri, magari col polisindeto ad attenuarne la classicità. Più che di una serie di accensioni, tuttavia, si tratta di una *commento* ad occasioni che sono testuali in un certo senso anche quando appaiono esistenziali («il commento residuo d'un poema / perennemente disperso», per dirla con una poesia di Magrelli cara all'autore), e via via sempre più chiaramente cresciuto a ridosso di testi allusi quando non direttamente convocati, si tratti di classici (da Orazio alle *Bucoliche*, dalle preghiere cristiane a Edipo) o di moderni più o meno noti (da Flaiano a poeti come Antonio Pane e Tiziano Rosi), a cui Fo presta addirittura la voce narrante in ricostruzioni *à la manière de* («parla Garboli», «parla Giorgio Strehler») quasi a compensare, in un dialogo asimmetrico, le numerose apostrofi agli interlocutori della propria memoria. Né gli ipotesti sono necessariamente scritti, ma anche orali (le dichiarazioni della Archibugi in TV) o visivi (la *Cartolina* di Katharina Botzaris), magari mimati (*Partenza di ali con cartelli*) in una poesia che tende a farsi, secondo modelli alessandrini, carne figurato. Ne discende comunque un dettato 'secondo' e stratificato, una poesia-matrioska in cui il testo vero e proprio si dispone intorno al suo pre-testo includendolo materialmente (non solo in esergo o in calce) o ne appare silenziosamen-

te circondato in un *continuum* senza soglie (esordi *in medias res* senza maiuscole, *explicit* grammaticalmente sospesi); ma anche una più pervasiva tendenza parentetica, a spezzare, à l'aide di iperbati e soprattutto *enjambements* (che lasciano in 'esponente' preposizioni anche semplici, articoli e congiunzioni), i sintagmi («Eppure anche fra quelle luci amare / senza (se non di / fantasia) consistenza») e a obbligare i versi, sovente dislocati, a ricomporsi su più linee, in un movimento che sembra avere il suo corrispettivo nelle immagini del *vortice*, del *mulinello*, della *scala a chiocciola* affioranti nella terza parte. Allusività e centralità della *dispositio* si riverberano d'altronde anche su altri piani: quello metrico, in cui misure varie, classiche anche solo tendenzialmente, talora costanti, spesso disperse soprattutto fra versi lunghi, si dispongono, specie nella prima parte, a mimare forme chiuse per lo più liberamente interpretate (la sestina, il sonetto anche rinterzato, il madrigale, forse anche la ballata) o almeno quelle che sembrano loro porzioni; e ancor più chiaramente quello ritmico, la cui insorgenza, spesso ostentatamente non ricercata (con evidenza di rime facili se non grammaticali), assume sì talora l'aspetto dimesso delle assonanze e delle rime interne (qua e là promosse al mezzo), ma sovente anche il tono *naïf* delle bacciate e delle alterne, mentre l'identità tende ad estendersi all'intero lemma e ad assumere la forma dell'*equivocatio* o della parola-rima, di cui sono espressioni massime la sestina regolare *El portava i scarp del tenis*, preceduta dalla 'prova' eterodossa di *Biciclette a San Vito* (ambidue ne *Le cose parlano*), con una tendenza che tuttavia sopravvive nelle rime inclusive delle ultime raccolte, ma che sintomaticamente sembra eludere il piano puramente fonetico delle ricche. Il complesso contribuisce a segnalare come l'emergenza di una vena ritmica e musicale, se non ludica, sia trattenuta, per non dire soffocata, dall'atmosfera malinconica di una poesia irrimediabilmente riflessa, senza slanci che non siano «amore d'altro amore», i cui esiti migliori si verificano forse dove la stratificazione si condensa nell'uso accorto di una metaforica felice («la vena rilevata, / azzurra, lungo il collo, / vegetale teso a una corolla / di luce nell'ovale»), corre i rischi dei toni profetici e sentenziosi di futuri e imperativi («Anche la mia corte rifiutata / non resterà arenata nell'inutile. / La mia ricerca pura sarà

amata / anche da te, mostruoso desiderio, /...»), o si distende nelle serie narrative in cui la condizione 'postuma' dell'io si dimensiona anche ironicamente al cospetto di epiche maggiori, Achab, i miti greci o la liturgia cristiana: «Fu allora che alzai lo sguardo. / E apprezzo questo silenzio che non si turba / di parole, né lamenti, né preghiere. / E la dimenticanza che non disturba fiori / perché velino un resto coi profumi. / Amo la dissolvenza, / di me, della mia scia, di tutti quelli / che, annacqui affetto e gratitudine, / potranno fare senza / di me, serenamente» (*della nostra morte*).

Atilio Motta

FRANCESCO GIUSTI, **A un passo da Cézanne**, Pescara, Edizioni Tracce – Fondazione Caripe, 2004, prefazione di Ubaldo Giacomucci, postfazione di Elio Grasso, pp. 69, € 9,00.

Negli immediati dintorni di Cézanne, la copia dal vero realizzata dal giovane autore (*L'Aquila*, n. 1984) mantiene un forte legame 'progettuale' rispetto al presumibile disegno originale delle cose («il vero è un'utopia circostanziata»), spinto perfino al *pathos* occasionale di vere e proprie strategie di estenuazione: «dobbiamo imparare anche a difendere la nave che affonda con lo sguardo, ritardare anche di un solo istante il suo sparire tra le onde o accelerarlo. Imparare a morire come se l'avessimo già visto, con un intimo realismo creaturale». Sul piano dell'esperienza – cioè di quanto di esperienza entra nella frase – tale disponibilità si traduce in (a volte ancora un po' ovvie) arcature montaliane: è una disponibilità continua alla modulazione della frase lunga: «pensarti ferma o chiusa in un coro di passanti / mentre impari che è il tempo ad insegnarti / a dimenticare»; al meglio quando estendibile per parabole elastiche: «Sento quasi spento / quel celebre ritardo di concerto / e l'ampio giro del biglietto d'autobus / timbrato chiuso nel ristretto orizzonte / tipografico...». La migliore descrizione di questa ambientazione stilistica la dà comunque Giusti da se stesso: «C'è veemenza nei movimenti lenti». Ma copiare dal vero non lontano da Cézanne significa tentare di comprimere questa acuta sensibilità in costruttivismo, geometria, dissolvimento della spinta *confessional* in rifrazioni che sembrano enigmi e sono invece le allusività del vecchio metodo

mitico, quello di Eliot e di Pound. La forma più congeniale diviene quella della costruzione poemica (al meglio nel compatto dittico 1922/2002) di stampo nettamente modernista (nulla cambiano sporadici aggiornamenti *post-*). L'arsenale dunque delle persone e figure simboliche: la «cartomante per nostalgia» (madame *Sostratis?*), «Hermes psicopompo ti ha abbandonato / all'ombra di un altro cabernet / solo in parte modernista / come una donna di quadri / su un tavolo da biliardo»; la sfilata di autori e personaggi: Kafka, Borges, Eliot, la Bovary, Flaubert; il racconto del quotidiano nei termini di un racconto mitico: «Una vacanza / tra gli antichi borghi della Linguadoca / in barca lungo l'ultimo tratto del canal du Midi: / il molo è affollato d'uomini che cercano / l'arte nelle brioches, anche la cruna dell'ago / è un errore filologico figuriamoci il tuo nome / col fumo che confonde, il fumo che risale / dall'acqua che s'approssima alle rive», con sosta «ad ogni mitica fermata d'autobus», o in gita per luoghi letterari «nella casetta ai margini di Gramere» (nel Lake District). C'è comunque nell'insistenza consapevolezza dell'andare per sentieri battuti: «anche qui / vedo un centurione calcare / le mie impronte», magari a rischio di scivoloni in scoperte epifanie: «possiamo cogliere solo annunci / le rivelazioni sono inaccettabili», una bella misura nel mantenere il distacco, una distanza di sicurezza evocativa: «ci dovrebbe essere un coro bizantino / dietro quelle tessere dorate», «un'Atene edulcorata, Roma / bravissima a nascondere / senza nascondersi», tale da meritare all'autore oltre alla menzione, un'opzione di conferma per il seguito del suo lavoro.

Fabio Zinelli

ANDREA INGLESE, **Bilico**, Napoli, Edizioni d'if 2004, pp. 28, € 3,50.

Libro inscritto nel segno dell'equilibrio precario, dell'incertezza, e del dubbio programmatico, *Bilico* di Andrea Inglese appare in realtà come una silloge tersa in cui il dettato poetico ha spigoli vivi. Le immagini si susseguono piane e inesorabili, lo sfasamento esistenziale di cui il libro è quasi delatore sembra affidato soprattutto alla connessione breve, sincopata delle immagini, e a certe loro distopie, a certi tagli netti quanto obliqui. Il bilico è anche un cardine; è piano inclinato ma anche perno su cui ruota una porta, una fi-

nestra, uno sportello, o su cui si aggan-  
ciano i piatti della bilancia. Proprio que-  
sta *ambiguitas* leggibile sulla soglia del  
testo – precarietà d'equilibrio e fulcro di  
movimento e di misura – percorre strut-  
turalmente l'intera raccolta. Il suo perno  
è nella datità del reale, il suo rischioso  
scivolamento è nella percezione, nella  
lettura di quella datità. L'inquietudine  
monta quasi di soppiatto, in *Bilico*, quasi  
inavvertita, a guardarsi lentamente intor-  
no. E a scoprire, intorno, non l'unico ma  
i molti anelli che non tengono, le smaglia-  
ture che si aprono in silenzio, i nodi che  
s'allentano. Una prima versione mai pub-  
blicata, diversamente articolata e com-  
prendente anche testi che in questa licen-  
ziata non compaiono, si intitolava *Dintorni  
maligni* ed era distinta in due sezioni, *In  
bilico* e *Molestie di passaggio*. Vi domi-  
nava la stessa consapevolezza di disagio  
che emerge oggi dalle poesie di *Bilico*. La  
quotidianità è notomizzata, i gesti che ne  
condensano il carattere precario, quando  
non maligno, sono scelti con misura, em-  
blematici nella loro schietta, comune  
esemplarità. C'è una disperante pulizia,  
nei versi di Andrea Inglese, una lingua  
decantata ed esatta, che procede, priva di  
aloni, «a rasoiare brevi», e un passo me-  
trico scandito su un respiro calibrato, un  
tono mai urlato. In questa poesia perbene  
i gesti perbene non appaiono tali. Le mi-  
nute occorrenze del quotidiano sono quelle  
che slogano l'esistenza, che la mostrano  
nella sua inerte vacuità, nel suo spiazzan-  
te catalogo di oggetti scompaginati, di  
«corpi opachi, / malfermi». *Il problema  
della vita*, la «coltre di preoccupazioni»  
che ci impedisce di «vederci chiaro», ac-  
quista trasparentissima evidenza sia nel  
novero di *realia* pericolosi o fastidiosi –  
«Ci sono cani in giro senza musero /  
che possono farti a brandelli un polpac-  
cio. / Ci sono idraulici che ti scassano il  
pavimento, / e poi spariscono. C'è il cal-  
do / che ti fa sudare proprio dietro la nuca»  
– sia nel disincanto di incertezze sostan-  
ziali – «A quest'ora non sai neppure / dove  
lei sia esattamente / e con chi dorma sta-  
sera» – sia, infine, nella valenza allegori-  
ca di una fuga – «A forza di vedere poli-  
zieschi / mi convinco che il vero proble-  
ma della vita / sta nel sopravvivere ad un  
inseguitore / armato. Bisogna riuscire a  
seminarlo, / senza esitazione / sulla scala  
antincendio. E mai / voltarsi indietro. / Mai  
osservare / le crepe di vernice sul corri-  
mano». Questo è proprio ciò che Inglese  
disattende: egli si ferma a guardare le crepe

di vernice sul corrimano. E tutto perde e  
acquista senso. L'unico senso possibile:  
quello della precarietà. Del turbamento.  
L'esterno è allora «il regno tetro della  
necessità». E dunque l'inseguitore arma-  
to gli è addosso. E così il perturbante che  
emerge dagli oggetti più usuali e noti,  
dalla familiarità con gli spazi abitati e con  
le persone che vi coabitano. L'ultimissi-  
ma raccolta di Andrea Inglese, un *e-book*  
per le Edizioni Biagio Cepollaro  
(www.cepollaro.it 2005), è propriamente  
intitolata *L'indomestico*. Raccolta anco-  
rata ad un presente «sfiammato», come è  
quello descritto nell'*Inventario dei giovani*  
che sono tanto cari agli dei da morire su-  
bito, da schiantarsi contro il sistema, «con-  
tro il muro, in gloria / di lamiere». Rac-  
colta che soffre di una sempre più asfissi-  
ante oppressione, come è quella che rac-  
corcia «a sproposito» i metri quadri casa-  
linghi nella poesia *I limoni*, titolo monta-  
liano quant'altri mai eppure niente affat-  
to 'scrosciante', niente affatto solare, ma  
scaraventato nell'orbita vuota, piena di  
inquietudine dell'oggetto *perturbante* in  
termini freudiani: i limoni «nel piatto af-  
gano, / pronti a cader fuori. Deformi, /  
grandi come patate» spremuti perché il  
loro succo fa bene alla salute, e vinti, ar-  
resi coi «vani» delle loro bucce di fronte  
al soggetto poetico che guarda «il loro  
piccolo vuoto / negli occhi».

Cecilia Bello Minciocchi

ROSARIA LO RUSSO, **Lo Dittatore  
Amore. Melologhi**, Milano, Effigie 2004,  
'Stellefilanti 1', con uno scritto di Marco  
Berisso, pp. 86 + CD, € 15,00.

Si potrebbe iniziare dal CD prima che  
dal libro. La cosa più notevole è che il  
disco contiene, oltre alla gustosa esecu-  
zione di *Musa a me stessa*, corrisponden-  
te alla prima sezione di quanto è stampa-  
to (certo, con in più il materializzarsi del-  
le voci, degli inserti rossiniani e stornelli  
del folclore toscano), una composizione  
dal titolo *Nastro* – un *tape* non molto  
beckettiano ma *collage* «di brani poetici  
e non tratti dal Canzoniere di Gaspara  
Stampa, da Dino Campana e dalla beata  
Angela da Foligno». Lettura poetica gra-  
vida dei propri antecedenti (Carmelo  
Bene, Piera degli Esposti), intento del  
centone, un cui orizzonte di manovra plau-  
sibile è negli *Epigrammi ferraresi* di Pa-  
gliarani, è di realizzare una lunga stringa  
di scrittura vocale, dove, tra accordi di

organo, la voce diviene corpo eucaristico  
della tradizione (accidenti mistici sono il  
lessico di recupero, gli accenti a nudo, pura  
spinta della colonna d'aria). La stuzziche-  
vole *mania* vellicatoria del verso sembra  
realmente 'possedere' chi qui recita-scri-  
ve, l'«indiatà speciale», così che il rifles-  
so di omaggiare ancora una volta la mac-  
china estetico-menadica (se mai c'è sta-  
ta), l'io-scenico-femminile stratosferico,  
la baccante col microfono, è destinato a  
un misero *flop*. Qui «in maschera», e stia-  
mo parlando ormai anche del libro, c'è  
soltanto la voce. Il *falsetto*, non è una  
novità nella poesia di Rosaria Lo Russo,  
artificio 'debole' dei cantanti, promosso  
dai poeti a contraffare il codice quando gli  
scappa. Soprattutto è da notare che è lo  
scritto più che il recitato ad ammettere tutti  
i trucchi, non solo i più complessi: il neo-  
metrico (la *collana*, «piuttosto una cavez-  
za, una gorgiera», di sonetti), il poemati-  
co (il *Trittico figurativo* il cui primo pez-  
zo è nientemeno che le *Grazie*), il madri-  
galistico (o giù di lì, come la parodia rin-  
forzata di «Sempre caro mi fu stare qui  
chiusa / e questo speco ch'è camera oscu-  
ra» etc.), ma anche meno gloriosi «eser-  
cizi gassmaniani di respirazione per im-  
posto verbale». E insieme con questi, en-  
trano in forza gli espedienti guitti, l'uso  
del vernacolo, rumori, lingueacce, *jingles*  
di un futurismo vecchio come le sorelle  
Materassi: infanzia dell'arte e 'pòlemo-  
lalia' della donna, condannata alla terra dei  
Padri (sono un magico viatico le parole  
misteriosissime, amuleti scacciapericoli,  
della nonna calabrese), all'attacco dei  
medesimi (di quello vero, psicanalista al-  
l'ombra del padre-Freud, e il padre Dan-  
te, il padre Foscolo, il padre Carducci). In  
fondo ad ogni de-formazione ci sono gli  
inseguimenti, secondo umore, della voce  
chiamata a gestirsi in relazione alla dop-  
pia natura dello scritto («Col mito plato-  
nico della scrittura, ci pensi che figura?»),  
abbandono ai codici e abbandono della  
fiducia nei medesimi. A questo punto,  
nella circolarità della procedura di satu-  
razione, o non ci sono più citazioni o ci  
sono perché la voce, nella poesia, è dap-  
per tutto. Così è nella tautologia dei mi-  
stici, l'erotico-retorica di Dio. Rimane  
attorno a quella, salda l'unità della fun-  
zione-soggetto, per cui si ricorre volentieri  
all'immagine trovata da Marco Berisso nel  
saggio che accompagna il volume. Dice  
Berisso, citando Hermann Broch, che  
l'immergersi a capofitto nel *Kitsch* per-  
mette di «trovare un compromesso tra la

propria puritana e ascetica concezione dell'arte e il proprio amore per la decorazione», perché «la dea della bellezza artistica è la dea del kitsch». E quindi, perché è la voce che ha deciso di prendere la pena: «sarà anche D'Annunzio, quello della Lo Russo [...] però D'Annunzio scritto dalla Duse». Tutto qui, e siamo nel cuore stesso del meccanismo. Sembrava barocco, nella pienissima ostensibilità della scrittura, ed era, a suo modo, classicismo (a parte ultimi sbuffi rococò). *Lo Dittatore amore*, grande burattinaio del *poetico stilnobbista*, ancora annoda e spira, come nella nostalgica gotica di *L'adorazione dei Magi*, davanti all'affresco di Gentile: «[...] Grossi cavalli testicoluti montati da cieche madonne godeane / E vecchi fiorentini lividi e olivastri e arcigne parapissere ciane / Quello che mi fa più male è non avermi conosciuto di persona / In persona in costume storico tra tonitruanti grancasse smarimettendo / In scena un affore di sacro lungo la strada del mio lungo addio [...]». Sembra una parabola di come dovevano perdersi, in margine alla tradizione, le prime illusioni stilistiche e poi quelle, più tenaci, sul nesso poesia/vita. Espulse queste, è praticamente impossibile, ripetendo, ripetersi. L'ultimo *melologo* in ordine di composizione è nel libro il primo: convivono la nota figura dell'autrice in scena, *sfinitissima* egeria di se stessa, viso biaccato etc. «a cavalcioni di una sedia come l'Angelo Azzurro» etc., di fronte a un pubblico di «Padri spaparanzati nei primi ordini dei Predicatori [...] tardivamente pentitasi, che anche lei fu a lungo connivente degli avventori» e alcune possibili reincarnazioni tra cui la straordinaria evocazione della badessa del parmense monastero di San Paolo, committente di un arcano ciclo correggesco (al visitatore, in raccoglimento, ficcano tra le mani uno 'spiegone' con le teorie di Longhi e di Panofski): «o come quell'altra signora, / Giovanna Piacenza / che c'aveva la stessa credenza // – Hi hi, suorine New Age! // – Fui io proprio io – io fui proprio io nella stanza di Giovanna accanto al caminetto accovacciata / (Abbadessa Diana) / – hho hho hho hho Abbadessa Diana!» (nell'angolo, la querula vocina «qual goffa sibilla vecchina»). La badessa «... mimò le sue gesta mondano-diplomatiche su quelle mitologiche della famosa dea del Femminismo» (Diana). Chissà se Lo Russo conosce lo scritto del drammaturgo berlinese Heiner Müller che negli arcani piedoni senza corpo dipinti

dall'Araldi nella seconda contigua stanza della badessa, vedeva, con sinapsi classicista brechtiana, i poveri piedi piagati di Wozzek. Ma i piedi ai Padri e alle vittime dei Padri; qui invece, la voce-poetessa, appagata di sinapsi, di accelerazioni in arsi, nel pensiero del libro a venire, riposa: «Nella magnifica sua stanza ho provato un godimento estetico senza pari».

Fabio Zinelli

DANIELE PICCINI, *Terra dei voti*, Milano, Crocetti 2003, pp. 111, € 12,00.

Le otto sezioni di cui si compone *Terra dei voti*, la prima raccolta organica di Daniele Piccini, sono improntate a una sofferta coesione di nuclei ispirativi. Lo svariare di occasioni e di pronuncia concorre a garantire al singolo testo un'inne-gabile specificità individuale, eppure, forzando speciosamente i dislivelli tonali e tematici, quasi ogni poesia potrebbe venire assunta come linea d'intarsio di una dissimulata forma poemica. Il poema della fedeltà e del disincanto, diremmo allora un po' enfaticamente, che Piccini dedica a un passato di pienezza vitale estinta quando, come suole, la condanna della maturità (una «stralunata maturità») è caduta a ingrigire irrimediabilmente il profilo della reale. E che il vero abbia i suoi diletti è un corollario che, lungi dal galvanizzare, strazia lo slancio verso il recupero delle atmosfere dell'infanzia e dell'adolescenza. La consapevolezza del presente è ormai incommutabile con la felice incoscienza perduta: sapendo, non si può non sapere, e la mano tesa già sospetta il niente che stringerà. Come si sarà capito, l'archetipo leopardiano funziona con cogente energia, e tracce testuali consistenti ne testimoniano la forza di attrazione, al di là del piano concettuale, anche nella disposizione delle immagini. Tuttavia, con l'intento di fornire qualche appoggio sulle fonti di questa lirica, sarà utile riferirsi a vicende di più immediata verificabilità timbrica: in primo luogo quella del Luzi di mezzo (per precisare, punteremo sull'autore di *Onore del vero*), che offre spunti d'ambiente – e non solo – molto pronunciati; la stagione più sfiduciata e matura di Parronchi, aperta a una fede problematica; la dizione ferma, dagli accenti definitivi, e l'appropriatezza di lessico di Cardarelli; la scabra ricerca del «segno» di Montale. Nomi, a cui molti altri potrebbero essere affiancati, che ser-

vono appena a suggerire il terreno culturale su cui s'innesta la poesia di Piccini, tematicamente ambiziosa, intimista ma con balenanti aperture sul mondo (spesso inteso, amaramente, in senso giovanneo), pertinacemente comunicativa. Abbiamo alluso a una coesione di motivi che sembra quasi tracciare il diagramma di un dissimulato poema. Dobbiamo aggiungere che se il disegno generale permette una tale lettura, è riduttivo collocare interamente *Terra dei voti* sotto le insegne dell'assiduità rammemorante e dell'acerba disillusione. Si commetterebbe l'arbitrio di trascurare un filone vitalissimo come quello amoroso, che pur intrecciandosi spesso con i due principali (amore come pulsante giovinezza emotiva e amore come severo inganno), mantiene un rilievo autonomo e fertile. E poi il diffuso pessimismo – che detta conclusioni come questa: «Non è un bel posto / nuovi nati a venire, / (...) / il cielo non esiste, gli occhi sono / ancora interni, inermi, / disegnano terrestri figure / del non andare, del buio restare» –, lo stesso pessimismo conosce la via di fuga verticale, l'ipotesi divina: «Che cosa ti tiene su / che non è l'acqua e non è ardore o niente / di nominato nel tempo, / se non una tenacia. Io non lo so che cosa, mentre chiedo al Padrone / della storia di darmi ancora fuoco / per scoprire la prossima venuta / oltre il nido caduto giù, divelto». Si tratta di un cristianesimo che non ha niente di consolatorio; l'intuizione d'un ente superiore viene il più delle volte associata a un tormento d'inadeguatezza: «Non avessi impazienza, non avessi, / la sentirei la compagnia di Dio / in quest'attimo stesso». Di nuovo, i momentanei scoraggiamenti del credente si mescolano con le amarezze dell'uomo, con una memoria accanita e con una un'attitudine mentale che non riesce a sottrarsi all'attonita meraviglia della transitorietà: tempo che scorre e danneggia, sul fondale di una *terra dei voti* popolata di presenze quasi inghiottite dall'indistinto e di assenze che non smettono di tenersi alla luce.

Paolo Maccari

ROSA PIERNO, *Arte da camera*, Napoli, Edizioni d'if 2004, pp. 32, € 3,50.

Trentacinque lasse prosastiche di lunghezza variabile tra le quattro e la quaranta righe in cui vengono descritte e variate le effusioni di due amanti chiusi in

una stanza compongono il nuovo libro di Rosa Pierno, *Arte da camera*. Il luogo è quello, circoscritto e topico, del rapporto amoroso e della natura fantasmatica del desiderio, temi e assunti privilegiati dell'intera storia della poesia romanza. Chi si fermasse a questo aspetto, tuttavia, pur centrando in pieno il cuore del libro, non ne coglierebbe il procedimento, la sua natura insieme tecnica e viscerale, che si basa in particolare sull'esaltazione del rapporto intersemiotico. Convocando pittura e musica, l'autrice procede infatti a fissare – come in dei brevi filmmini più che vagamente voyeuristici – l'amplesso della coppia ricostruendone i movimenti che vengono ricomposti come in uno spartito. Ne vengono fuori delle immagini allusive di suoni, i quali, come in una pellicola senza sonoro – un vecchio super-8, mettiamo, o gli esercizi cinematografici warholiani –, devono essere restituiti dal lettore. Un sistema di eccitazione sensoriale, dunque, ma rigorosamente sottoposto al controllo razionale, come in quei famosi esperimenti che Paul Klee faceva su se stesso per cogliere gli spostamenti realizzati dall'occhio nel percorrere un foglio su cui si era tracciato un tale o tal altro disegno. Allo stesso modo qui una serie percettiva porta alla configurazione di uno schema concettuale; il *datum* conduce a una griglia figurale; la variazione dei dati, tendenzialmente conferma quella griglia. Se ciò fa pensare a un impianto fenomenologico, è certo che il sistema della variazione – in base alla quale la scena d'amore è ripetuta e variata in ogni lassa passandola al filtro ora dell'analogia ritmico-musicale, ora dell'analogia cromatico-visiva – tende a cancellare la figuratività e così ricavare dalla descrizione un sistema di rapporti, un fascio di forze riducibili a funzioni. Prendiamo un breve esempio dall'incipit di *Canto figurato*: «I corpi sinuosi si avvicinano, accordando i loro suoni. Accordi di primo letto recano varietà nella condotta del basso e di conseguenza anche delle altre membra. Rime bacciate si avvicendano con lo stesso ritmo di una pioggia insistente nel pineto». Qui, il ludico riferimento intertestuale a D'Annunzio vale come breve sigla dell'erotismo facile di una scena di sesso tra sconosciuti; l'intendersi dei corpi nel primo avvicinarsi e la pulsione genitale che ne consegue battono il tempo dell'attrazione, che si viene ritmando sulla compulsività iterata delle «rime bacciate», cioè ravvicinate (ma qui s'intenderà anche pro-

prio il bacio: le due parti terminali uguali, le bocche, accostate). Da questa situazione iniziale si arriva in un breve giro di frasi all'«unica perfetta consonanza» dell'amplesso felicemente riuscito. Ebbene, proprio l'evidenza e l'esplicitezza che caratterizzano la descrizione allegorica nel suo complesso potenziano quella compulsività oculare che andrà articolata nel suo risvolto psicologico, il voyeurismo, e nel suo risvolto estetico, la riduzione a pura forma. Il lettore è insomma indotto a sbirciare in una 'camera' e ad assistere alla scena che vi si realizza; nello stesso tempo, egli organizza per mezzo dell'arte una serie di atti ed eventi, che riduce a puri schemi. In questa operazione egli è però costretto a ripetere l'evento, diventa cioè, per il tipico mimetismo psicologico e motorio che l'arte – qualunque arte – induce nel fruitore, attore di quella scena. La pulsione scopica, attraverso l'organizzazione formale dei brevi testi di Pierno, costringe insomma il lettore a innervare nella propria sensibilità corporea quanto si viene scoprendo innanzi alla sua 'camera' mentale; il lettore diventa infine attore, operatore mimetico. Ed è così che il rapporto intersemiotico, il sistema sinestesico-allegorico, l'impianto nel complesso fenomenologico, gli elementi insomma portanti su cui si basa la poesia di Rosa Pierno, rinunciando a ogni ipotesi narrativa, a ogni costruzione d'identità fittizie, riducendo al nocciolo l'esperienza sensibile, ne ricavano una 'macchina influenzante', per riprendere il celebre concetto di Tausk, che trasforma noi lettori in attori-protagonisti coatti.

Giancarlo Alfano

EMILIO RENTOCCHINI, *Giorni in prova*, Roma, Donzelli 2005, pp. 107, € 11,00.

Letteralmente a un «Corpo a corpo» (titolo della prima delle quattro sezioni del libro), non già fra prosa e poesia semplicemente, ma fra prosa in italiano e poesia in dialetto sassolese sembra dar vita *Giorni in prova* di Emilio Rentocchini, opera di fronte alla quale è difficile, a un primo impatto, sapersi decidere per la lettura in forma di un testo di poesia intervallato da racconti brevi, piuttosto che per un testo di novelle alternato da componimenti poetici. Invece, il 'corpo a corpo' non ha né vinti né vincitori, non è neanche uno scontro, e neppure un confronto fra due gene-

ri linguistici e stilistici, i quali, viceversa, viaggiano su due binari paralleli e indipendenti, perfettamente autonomi, che convergono a creare, ciascuno con le proprie modulazioni, una struttura d'insieme compatta e coerente. Storie sintetiche, folgoranti come cortometraggi cinematografici – solo talvolta oltrepassano di qualche riga la lunghezza di una pagina – dalle trame definite e dai finali precisamente compiuti e spesso disorientanti, comunque mai scontati, vanno a curiosare in particolari della vita degli altri – forse *nei sogni degli altri* direbbe Claudio Lolli – dentro esistenze esaurite o in via di esaurimento, oppure ai margini: quella, ad esempio, di un ex promotore finanziario divenuto *clochard* per debiti di gioco, che vagabonda assieme alla madre («una grande insegnante [...] Come mamma però ha sbagliato tutto»), alla quale è legato da un complicato rapporto affettivo, morboso e frustrato, fino alla morte di lei («Come avrei fatto senza quell'odore in cui s'era crogiolata la mia pigrizia, che lei chiamava tenerezza, e teneva come una perla rara tutta per sé»). Sono anche storie di esistenze comuni, con alcuni spunti autobiografici, nei cui ingranaggi qualcosa si è comunque incrinato, o è andato fuori sincronia, o si è perduto per sempre. Giustapposte ai racconti stanno le ottave scritte nel particolare dialetto emiliano di Sassuolo, le quali fungono da scenografia, da ambientazione, da 'atmosfera'. «La vétta in linea d'aria l'an sa 'd gnint / perché la mort l'as dev tuchèr se no / adio speranza in fènda al labirint, / ma al fiè de ste tramont do 't pèins, ve' mo', / dre a dèr da bèvr ai fiòur apèina a vint / chilòmeter da chè mèintr al falò / al sghèssa in nòt, l'è apnea, profondità / d'acqua in la tèra, forza ed gravità»: endecasillabi tronchi, i versi, come un compianto, stanno vicino al figlio errabondo che ha perso la madre: «La vita in linea d'aria non sa di niente / perché la morte ci deve toccare se no / addio speranza in fondo al labirinto, / ma il fiato del tramonto in cui ti penso / che dai da bere ai fiori appena a venti / chilometri da qui mentre il falò / sgocciola nella notte, è apnea, profondità / di acque nella terra, forza di gravità». In questo libro l'utilizzo del dialetto e il rispetto rigoroso di rima e metro all'interno dell'ottava rendono le poesie qualcosa di simile e a mezza via fra l'intermezzo musicale, con movimenti che di volta in volta hanno toni più o meno drammatici, allegri, andanti, scherzosi, venati di ironia, e il rantolo di

una voce interiore autoriflessiva e sfasata rispetto al contesto. C'è un mondo complesso, multiforme abitato da esistenze altrettanto diverse fra loro, ciascuna un universo a sé, non all'altro capo della terra, magari a pochi metri di distanza l'una dall'altra; è fatica cogliere di esse qualche attimo privato, raffigurare qualche momento di queste vite, soprattutto di quelle più nascoste e isolate. È un filo sottile a tenere unite lirica e narrativa, sottile come «l'elàstigh di mudànt», vale a dire 'l'elastico degli slip', quando «at fa un silàch / vintà d'autùn dintòurna a la buséa / con l'alfabét dla piòmma sòvra al spach / ch'la presta al vód la léngua dla marea» («ti lascia un segno / un ventaglio d'autunno attorno alla bugia / con l'alfabeto della piuma sopra lo spacco / che presta al vuoto la lingua della marea») e il segno di quell'elastico forma un solco, ossia ciò che resta poeticamente di un amplesso notturno percepito nel disagio e nella stanchezza di una coppia tormentata mentre vive l'atto come un «cedimento sempre più sterile (ancora più, previsto)» che «macchia come un peccato», anche se ad accenderlo bastano solo, appunto, le «mutandine lì appena intrise, senza colore al buio». La poesia, dunque, tocca il punto indescrivibile, inenarrabile di un senso di disperazione, indolenza, apatia, smemoratezza, routine quotidiane, echi ticchettii e suoni della mente ronzanti dentro di noi a volte in forme incomprensibili o ancestrali come la voce di un dialetto dal suono gutturale e monco, che messo di fianco al ben disteso italiano della prosa si sottrae al dilemma della sua morte o vitalità linguistica, galleggiando, con la consistenza di «piòmma», «ènda», «vèint» (piuma, onda, vento), nella stessa «aria», sotto la stessa «bachèda luna» (calpesta luna), nella stessa «aqua», in cui si muovono i personaggi, sul tipo 'emiliano-spoonriveriano', dei racconti (in questo senso l'identico risalto grafico concesso alla 'comprensibile' traduzione in italiano può disturbare il mistero di un testo dove stavolta, parafrasando Giudici a proposito della raccolta *Segrè*, il Gulliver delle parole lillipuziane, quasi loro zimbello, è la prosa, non *l'homo loquens* dei versi). Così trascorrono i giorni di tutti, 'giorni in prova', precari, senza un tempo indeterminato davanti ma nell'indeterminatezza del tempo, perché «la vita è un viaggio sperimentale fatto involontariamente».

Giuseppe Bertoni

MASSIMO SANNELLI, *Santa Cecilia e l'angelo*, Borgomanero, Atelier 2005, pp. 54, € 7,50.

Estatica, l'istanza poetica di Sannelli lo è sempre stata. Di estasi dolce, o perlomeno di estasi che esclude, emargina, sublima (rimuove?) la violenza si è sempre trattato: lo testimonia una volta di più l'immagine che questo ultimo libro si è scelto ad insegna, vale a dire il dolcissimo gioco di sguardi tra l'angelo e santa Cecilia nel quadro del caravaggesco Carlo Saraceni conservato alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma: scambio di sguardi che cerca di infondere coraggio di fronte all'enormità degli strumenti musicali che i due personaggi si trovano nelle mani. Gli strumenti rappresentano appunto la dimensione estatica della musica (della *phoné*) che sottrae (chiama fuori) l'umano alla sua soggettività: percorso dalla scrittura alla vocalità che già in passato la poesia di Sannelli ha rivendicato formalmente e tematicamente. L'estasi è coltivata nel silenzio, nell'isolamento, nella solitudine che pure essa contraddice e anzi nega, possibilmente supera. Ma il modo di questa estasi è una sorta di autoscopia *ab externo* che oggettiva un io pudicamente (nevroticamente) autobiografico. Lo stile è, del resto, in primo luogo questa forma di pudicizia – quindi una difesa (non, si badi bene, una riparazione in senso kleiniano). Difesa che circonda una storia dell'io mediante un *trobar clus* «sperimentato a partire da condizioni di vita realmente vissute, quindi in vista di un contenutismo parafrasabile, almeno interiormente» (così un'autodefinizione dello stesso Sannelli, estesa per altro a una serie di sodali tra cui spicca Marco Giovenale). Non sfugge la limitazione della integrabilità in un orizzonte di discorso 'realista' al solo ambito di un'economia dell'*Innere Welt*. Ne consegue una certa irriducibilità al senso, che – stante la veste sia pur nobilmente feriale della lingua – confligge con l'universalizzazione allegorica cui una rappresentazione dall'esterno dell'io potrebbe dare luogo (come accade nelle figure in terza persona di Eugenio De Signoribus). Nella stessa direzione di opacizzazione del senso va d'altronde anche l'«esitazione» strutturale della testualità di Sannelli (così Giuliano Mesa – per altro autore assai presente in tutto il percorso poetico del più giovane amico – a proposito di un prece-

dente libro, *Due sequenze*: e in questa definizione si può includere sia la continua variazione diacronica dei testi, sia i tanti piazzamenti sintattici e interpuntivi che creano dei lievi *chocs* semantici): mutabilità non certo tesa alla ricerca di una medusa perfezione, bensì appunto alla imperfezione (cioè la permanenza nella finitezza) della voce. L'anonimia della voce cercata dalla ritmicità indotta da un (angelico) corpo senza organi, depulsionalizzato (paradossale rovesciamento del corpo senza organi totalmente pulsionale di deleuziana memoria: forse non senza strizzata d'occhio alla *coincidentia oppositorum*), si trova quindi davvero a un pericoloso crocevia tra nevrosi e psicosi, tra difesa e deflagrazione, tra identità minimale e corale (etica) disidentificazione. La tensione al legamento, stilistica e – nel contempo – etica (metrica, sintattica e, insieme, tematica) manifesta d'altronde un'inesausta tensione alla *charitas*: tutto è (l')oggetto d'amore: con un investimento che sbaraglia l'estetica nell'etica, il buono e il bello sono naturalmente giusti, anzi sono la giustizia. Solo che questa bontà quintessenzialmente giusta, nella sua ricerca immunitaria dell'onestà, è – come in Pasolini, se si vuole – ambigua. Diciamo che l'embrione, l'uovo (tema centralissimo della poesia di Sannelli) cova un germe di regressione, per altro tematizzata nella figura del ritorno all'isolamento oscuramente 'buono' dell'utero («lo spazio neutro, che vale come / cuna e culla [...]»), del resto – con felice contromovimento – legato alla biologica continuità dell'umano. In scorciatissima sintesi: «gli atti sperimentali sono / la carità: la stessa in fioco, secco, / cotone, aria. Molto scritto, testo, consuma / il possibile da dire; ora ondeggia / in uno scatto di tasti, in una / visione di schermo e tastiera / che vale come una cuna, culla / bella. E nel fertile le giunture / si sono mosse, via corse». Anche in questo caso si verifica una crescita del testo al fuoco della carità, che esita però in un claustrofilico, difensivo rifugio nel *témenos* formale: (ne)ute-rizzazione che però viene in qualche modo ricondotta alla sua specie non identitario-tombale, ma feconda, attraverso il cavalcantiano movimento delle giunture che – in qualche modo – saltano fuori dall'utero in cui ci si era appena chiusi. Di là dal pericolo dell'apologia della purezza – concetto inevitabilmente legato a una metafisica identitaria – (in che modo deve

sostanzarsi l'agognata carezza della *pietas*, il politico *partage* della sofferenza? Necessariamente in una cancellazione esorcistica del male? E non ha questo male in filigrana troppo spesso il volto del diverso da sé?, la grande forza della poesia di Sannelli sta nell'abbinamento tra un discorso apofantico e una semantica opaca, non di rado aporetica. Come se il *modus* logico fosse continuamente contraddetto dalla sostanza di *mode veçu* del discorso, come se la logica venisse continuamente abitata da un'istanza profonda di promessa, di auspicio, a volte di preghiera e inno. Vocazione profonda al patemico che, appunto, trova forse in questa sua declinazione testuale la manifestazione più convincente. Queste poche righe, isolando poche questioni tra le molte di rilievo, non rendono davvero giustizia all'ennesima opera decisiva di quello che pare il poeta più talentuoso della sua generazione. Servano a riavviare un dibattito: cui tanto, tantissimo resta da aggiungere.

Paolo Zublena

FLAVIO SANTI, *Il ragazzo X*, Borgomanero (NO), Edizioni Atelier 2004, pp. 61, € 7,50.

«Sono il ragazzo X / X sta per tutto quello che vuoi». Il ragazzo X è un clone umano: il clone di un uomo con cui tutta la cultura moderna si è confrontata: un Giacomo Leopardi rinato ai nostri giorni. La finzione è strutturata in una sorta di monologo (o soliloquio?) interiore che può prendere le forme del flusso di coscienza. Il clone del poeta ha «la stessa pelle di allora», ma si ritrova sbalzato da un mondo (quello dei secoli passati) chiuso, in un mondo dove ogni esperienza poggia unicamente su se stessa; dove tutto, e per prima l'esperienza stessa, pare bruciarsi nel nulla e non lascia traccia: «manca qualcosa, mi sono detto, / e non di poco: manco io / com'ero nel 1819 quando scrissi l'*Infinito*. / Caro Giordani, ma com'è possibile?». Bruciata la siepe tutto si appiattisce, così come l'idea della vita: non percorso di molteplici movimenti e direzioni, ma esistenza che vortica su di sé, sradicata. Santi, che si muove sulla via del Leopardi più 'ironico', quello delle *Operette* o dello stesso *Zibaldone*, riprende il filo dei *Canti* per dire «Io l'uso del cuore l'ho perso presto». Ironizza su quello che si credeva tratto psicologico leopardiano,

ma che è più comune di quanto non si creda nell'animo di molti (soprattutto giovani): «L'unico modo che paga / la mia diversità è l'arroganza / della debolezza, spergiurare / di essere diverso perché migliore». Filo rosso sono i ricordi degli anni degli studi, dell'università (la domanda «ricordi?» è presente più volte nel testo). Il ricordo della scuola va sarcastico ai «messaggi dorati» dei cessi e tutte le altre *ricordanze*, il quadro di Nerina è sfregiato o per lo meno senza più colore. Il luogo di queste «pene primaticce» non è oggetto di rimpianto, solo il colle dove il poeta di Recanati guardava la luna rimpiangendo l'angoscia passata. La luna del *Canto notturno* con la domanda sulla vanità della vita, trasforma la sua luce nei pixel dello schermo dove scorrono le immagini di un sito pornografico. La 'domanda' del canto si rovescia nella descrizione ossessiva di un atto masturbatorio, atto che finisce però per rinviare a un'idea di vitalità sprecata destinata a insterilirsi, di rabbia e solitudine, ribellione passiva, oscuramento totale (proprio davanti a quel video) di ogni orizzonte. I ricordi rappresentano una delusione prevista (stiamo parlando di un 'reincarnato'). La vita arriva ad abbassarsi alla mera realtà biologica – «La vita è fatta per lo più (e per di più) di gastroenteriti, pulsioni basse e banali, eredità familiari» – unico sussulto, la libido autoerotica e immaginativa. Ciò che sta intorno fa parte di un panorama sociale, antropologico noto: «il verde è sempre il verde / mercé la merce alquanto merdosa / eccoci a far la spesa al Mercatone / riserve su riserve, scatolette, pacchi, zucchero e sale, beni di prima necessità». Di qui l'impossibile elegia, l'uso di una lingua (in alternanza di versi più liberi, lunghi, pasoliniani e versi più brevi, compressi) tagliente, scabrosa, a tratti violenta. Dove esiste nel *Ragazzo X* l'espressione di un male sociale si intravede in filigrana il fantasma di altri padri o fratelli maggiori. Vengono in mente Pasolini e Gianni D'Elia. D'Elia per il progetto poemático e per le impennate 'civili' (o 'incivili'), mentre il tono di Santi si avvicina a tratti al Pasolini tardo, da *Trasumanar e organizzar* alla *Nuova gioventù*. Ma dove Pasolini, anche quando si contraddice, si fa sommergere dal flusso talvolta disordinato e oscuro delle argomentazioni in versi, Santi (ed è giusto così, è uno scarto rispetto al 'maestro'), si fida meno del suo orecchio, non può contare più su un orizzonte di ideologia intesa come let-

tura del mondo in avanti, retaggio di un marxismo sia pure eretico, dove la delusione può ancora trovare un pulpito, farsi sentenza, oscura profezia. Il ragazzo di Santi ha perso l'innocenza («adesso è proibito sognarti, innocenza / quando ancora eri possibile») e, questo sì, leopardianamente: «Quindi è sempre lei, l'illusione, / che ci sbanca, siamo la sua / vincita preferita». Ma la generazione di Santi Pasolini non l'ha vista più e nel suo libro sembra avviarsi verso la presa di distanza dal suo maestro più amato. I suoi versi, presupponendolo quasi per intero, sembrano già quasi destinati – e sarà il lavoro futuro del giovane poeta a dimostrare o a smentire – a volerlo superare, a bruciarlo dopo un viscerale attraversamento. Nessun «Dio Ragazzo», nessun «Anghelos», nessun Ninetto. Forse la generazione cui il *Ragazzo X* ha dato voce, o le generazioni dopo di lui, nessuno sarà lì ad attendarla.

Valentino Fossati

ANTONIO SPAGNUOLO, *Per lembi*, San Cesario di Lecce (LE), Manni 2004, pp. 79, € 10,00.

Antonio Spagnuolo considera il proprio approccio alla poesia come un *andar per lembi* che provi a ricucire le parole che scaturiscono spontaneamente dal suo inconscio. Scrittore versatile e dall'abbondante produzione in versi e in prosa, questo medico napoletano (ormai in pensione), da anni poeta di notevole interesse, meriterebbe un bilancio critico che ne cogliesse dissonanze e aperture, gli echi risonanti dai silenzi profondi della sua scrittura e le strutture profonde che la attraversano. È a questo livello che le sue capacità di evocazione verbale e di suggestività inconscia diffusa possono essere giudicate. *Per lembi* è un libro complesso, che procede lentamente (con brevi squarci di luce e intervalli di senso che lasciano balenare la possibilità di una definitiva soluzione dell'enigma), che non concede tregua al lettore e che lo costringe a riflettere sulle possibilità rimaste alla poesia quale epistemologia dell'io e delle sue cristallizzazioni d'amore: «Offri le meraviglie del tuo gesto, / incerta del passato. / Fuori del corpo riconosci l'amaro / naufragio di preghiere, / ricalcando capricci o paure nel restituire / il saccheggio alla memoria. / Dietro i miei libri, / dentro ogni foglio, / preziosi rimproveri di strofe, / me-

scolando ai timori la nomenclatura / delle arterie, del cuore, di sinapsi, / quasi a dir sottovoce lo stupore / dell'ultima domanda. // Alle tue braccia, / conoscendo il tuo gesto, / distendo il mio respiro». Si tratta di una dichiarazione di poetica: l'affermazione esplicita del fatto che l'origine prima della scrittura (la trasformazione dei segni compresi nel testo in proposte di comunicazione verbale) è il corpo stesso del poeta. Un corpo fatto di carne, cuore e sinapsi ma anche capacità di trovare al proprio interno la ragione profonda del proprio esistere *in quanto forma emozionale e comunicabile*. È a questo livello di discesa nel profondo che i lembi vanno aperti e poi suturati dal significato delle esperienze linguistiche adottate. Lo stupore sarà il risultato più compiuto raggiunto dalla capacità del poeta di aprirsi e di trovare le ragioni ulteriori del proprio scrivere: stupore che è comprensione e desiderio di andare ancora a quelle stesse ragioni. Si tratta di scoprire «qualcosa che illuda le ombre» oppure – dirà successivamente – di voler disgregare «l'incerta nostalgia». Ribadire, di conseguenza, il primato della vita e sconfiggere la morte quando si presenti coi tratti dell'illusione e del rimpianto del passato, è il compito della scrittura: ricucire i lembi separati dalla paura di vivere nel presente, aprirne altri per capire cosa fa funzionare la macchina del desiderio che conduce alla scrittura, essere in grado di «modellare altre notizie», «spezzare i dinieghi», «riportare le emozioni». È stato per primo Mario Pomilio (in A. Spagnuolo, *Candida*, Napoli, Guida 1985) a dare di questa poesia una delle migliori definizioni possibili: «Ha scritto una volta Antonio Spagnuolo che 'la poesia è legata all'inconscio e l'inconscio è il luogo della poesia'. Ma una così esplicita professione di fede psicanalitica non si limita affatto al regime della poetica. Essa comporta da parte di Spagnuolo una vera e propria assunzione di contenuti e mitemi anch'essi di origine psicanalitica: [...] l'endiadi-opposizione di libido e morte, assunti per via d'un'estrema semplificazione con un'intensità quasi aggressiva e sofferti per converso fino allo spasimo e allo sgomento...». Analoga dichiarazione, così netta, si potrà fare anche per quest'ultimo libro.

Giuseppe Panella

SERENA STEFANI, *Caverne/Cavernes*, Firenze, Gazebo 2005, s.i.p.

Prima raccolta di poesie (o, mutuando la definizione un po' burocratica della nota bibliografica in fondo alla *plaque*, «prima monografia poetica») di una studiosa fiorentina di letteratura e cinema trapiantata in Belgio, *Cavernes/Cavernes* denuncia dal titolo la propria programmatica sperimentale. Il bilinguismo dell'intestazione corrisponde infatti all'esibita volontà, che ispira il volume, di accostare i testi italiani della Stefani alle loro traduzioni francesi dovute a Mirco Ducceschi (con l'attiva collaborazione dell'autrice) su un piano di perfetta parità. Se il poeta vive sospeso tra due mondi, la sua poesia deve vivere tra due lingue e anzi in due lingue, con pieno diritto di cittadinanza in entrambe. L'operazione, certamente non inedita, costituisce anche il più notevole motivo di interesse della raccolta, il cui nucleo tematico principale ruota attorno al problema dell'incontro e dello scontro tra due mondi – che parlano con le voci di due *personae*/mondo, la Donna Bianca e il Maschio Nero, cui si aggiunge la Moglie Africana a formare il lato più corto e soccombente del classico triangolo – di cui uno è portatore di cultura, decrepita ma tuttora egemone, e l'altro di natura, ancora feconda ma ancora sottomessa (forse, tuttavia, consapevolmente e ambigualmente, pronta adesso ad accettare di contaminarsi con il «veleno sottile» del Settrione per poi alzare l'«ultimo scudo» in nome di un passato di sofferenze che non fa sconti). Ed è qui che si fa più scoperto il dialogo col nome tutelare del discorso poetico della Stefani, Pier Paolo Pasolini, alla cui opera cinematografica la stessa autrice ha dedicato gran parte della sua attività di critico (si veda la sesta e programmatica – fin troppo – delle *Poesie della donna bianca*: «Caro Pier Paolo, potessi vedere quest'Ospite nero / ricomporresti le membra al nuovo massacro. / Asceso nel tempio dal fondo di sterco / (con tutto il decoro che sai), / nell'evidenza tremenda di vecchi valori, / sventura e sventura i miti più cari. / Il nostro umanesimo come risponde? / Di nuovo le stimate, il macero della coscienza, / la piega piccina del corpo»); con, sembra, un di più, un interessante di più, di riflessione *gender*, nel contrasto a distanza tra la donna bianca dall'utero/caverna, che con

impazienza ma anche con inquietudine aspetta che si manifesti in lei «l'istinto oblativo che mi riempia le cave» (nella deformante ottica patriarcale dell'uomo venuto dal continente africano la stessa donna diventa la «sirena» autrice di «pomi», una di quelle «donne che hanno deciso da sole / di quale parte privarsi») e la moglie nera minacciata dalla «donna lontana che viene a scoprire i miei nidi» – ma la minaccia non deve essere poi irresistibile, se anche l'africano, come il più comune maschio italico, precisa: «Era venuta senz'armi, l'ho ammesso, ed io / le ho ceduto: come resistere a tanta *bêtise*? / Giuro, niente pozioni, *rien* che lo Spirito, / loro che ci credono, alcuni. / Ma tu, nera su nero, / sei la vivanda del mio ragionare, per l'autarchia / di domani, per una nuova alleanza intestina. / (Sempre che resti vivanda)». Si noterà che l'ambiguità sintattica di quest'ultimo verso, ambiguità che lasciava aperto uno spiraglio di speranza per la povera moglie africana, che cioè il soggetto della frase non fosse lei, condannata a docilmente nutrire di sé il marito fedifrago restando vivanda, ma il sostantivo «vivanda» stesso, e di vivanda ne avanzasse magari per tutti e due (ma forse anche questo fa parte del nostro credere nello Spirito) è brutalmente dissipata dalla didascalica traduzione francese: «Pourvu que tu sois toujours comestible». Proprio il controcanto che la traduzione francese fa alle poesie della Stefani, peraltro già frequentemente screziate in partenza di modi ed espressioni francesi, controcanto che il più delle volte, come spesso capita, va in direzione della chiarificazione e dell'autocommento, anche a costo di rinunciare a qualcosa – nel caso ad esempio dei primi versi della seconda delle *Poesie della moglie africana*, alla sottomessa oggettività della terza persona («Un giorno qualcuno ha bussato alla porta. / Era assetato. Voleva bere del nostro, fino all'ultima goccia. / Bene ha fatto il mio sposo a farlo morire di sete») in favore di un tu che dà alla prima parte del verso francese un sapore curiosamente *d'antan* («T'as bien fait, mon époux, a le laisser mourir de soif») – costituisce uno degli aspetti più stimolanti del libro; l'oltranza programmatica dell'opzione bilingue si allarga poi fino a includere il paratesto, la premessa di Mario Lunetta, la scheda bibliografica, perfino i ringraziamenti di rito.

Elena Parrini