HERMES
Collana di saggistica
diretta da Vincenzo Ananìa

Piera Mattei

L' IMMAGINAZIONE CRITICA

ZONE EDITRICE

Supplemento della rivista di poesia “pagine”
Zone Editrice (*Onlus*)
© Piera Mattei, 2009
Email: piera.mattei@libero.it
ISBN: 978-88-903032-1-0

L'ALLIEVA: Come chiameresti, dimmi, quella passione per la quale ci ritroviamo qui tutte le mattine e lavoriamo sui testi poetici, sulle parole, ci confrontiamo sul loro suono, la loro origine, il loro uso?

(da Dialoghetto *in* Melanconia animale*, Piera Mattei 2008)*

INDICE

NOTA DELL'AUTORE 15

I . SU POETICA E DOCUMENTI POETICI

La felicità della disperazione e
l'assertività della poesia *Flavio Ermini*
Il moto apparente del sole. Storia dell'infelicità 22

Sul reciproco interrogarsi di poesia e filosofia
note di poetica in risposta a
Mario Fresa e Tiziano Salari – Il grido del vetraio 26

La citazione come elemento costitutivo
del discorso critico
Marco Ercolani – Vertigine e Misura 30

Un caso giudiziario *Bernard Noël – Artaud e Paule*
a cura di Lucetta Frisa e Marco Dotti 36

Pavese alla tesi di laurea
Cesare Pavese – Interpretazione della poesia di
Walt Whitman a cura di Valerio Magrelli 39

Un uomo e una città *Roberto Roversi*
Tre poesie e alcune prose a cura di Marco Giovenale 40

II . DUE ANTOLOGIE IN TRADUZIONE

La poesia spagnola contemporanea
Poeti spagnoli contemporanei
a cura di Emilio Coco 46

La poesia russa contemporanea
Poeti russi oggi a cura di Annelisa Alleva 50

III . INTERSEZIONI

Una voce profetica
Vincenzo Consolo – Oratorio 58

Dal foglio al cosmo
Giovanna Fra e Flavio Ermini – Ali del colore 60

Non ancora un fumetto
Carlo Bordini e Rosa Foschi – Poema inutile 62

Il colore della trasparenza
Lluis Ribas e Santiago Montobbio
Els colors del blanc 63

Il ritmico basculare del giorno e della notte
La poesia di Lucio Piccolo 65

IV . RITRATTI IN VERSI

Pagine da interrogare
Vincenzo Ananìa – Biblioteca 72

Uno sperimentalismo etico
Mariella Bettarini – A parole - in immagini 79

La fatica delle radici
Carlo Cipparrone – Il tempo successivo 83

Un arazzo pugliese
Lino Angiuli – Dal basso verso l'alto
a cura di Daniele Maria Pegorari 86

V . DISTINTE VOCI

Nel mezzo della scena
Cristina Annino – Casa d'Aquila 92

Bicromia in rosso e bianco
Gabriela Fantato – Codice terrestre 96

L'endecasillabo in amore
Renzo Gherardini – Il fiume della vita 98

La persistenza del Mito
Lina Mangiacapre – Amazzoni e Minotauri 101

L'irrequietezza e lo sguardo
Roberto Pagan – Archivi dell'occhio 105

Una resa di conti
Gabriella Musetti – A chi di dovere 109

Il poeta è un Edipo assassino
Tiziano Salari – Il fruscio dell'Essere 111

Le Geometrie Verdi
Pierluigi Bacchini – Scritture vegetali
Contemplazioni meccaniche e pneumatiche 114

Un Eraclito nel Pacifico.
Raymond Farina – Éclats de vivre 122

L'acqua e l'affetto
Lucetta Frisa – Se fossimo immortali 124

L'esistenza ha un ritmo triàdico
Dante Maffia – Al macero dell'invisibile 128

Un'innocenza offesa
Valerio Magrelli – Disturbi del sistema binario 132

Il poeta è un artigiano
Pietro Spataro – Cercando una città 138

Ettore è un soldato disperso
Luigi Ballerini – Cefalonia 140

L'universo corporale
Maria Gabriella Canfarelli – Zona di ascolto 143

Un idillio malinconico
Biancamaria Frabotta – Gli eterni lavori 144

Prima di accomiatarsi
Ermanno Krumm – Respiro 149

All'inizio è un giardino
Giulia Perroni – Dall'immobile tempo 152

Non date sepoltura alle anime
Luisa Pianzola – La scena era questa 155

Come l'Islandese leopardiano
Lea Canducci – Schermaglie di frodo 158

Emigrare da dove?
Franco Santamaria – Echi ad incastro 159

La ragazza seduta e i suoi dogmi
Giulia Ananìa – Nessuno bussa 161

Risalendo verso terra
Adriano Sansa – Il dono dell'inquietudine 163

NOTA DELL'AUTORE

In questo libro ho raccolto una scelta di recensioni, abbastanza recenti, a libri di autori contemporanei, che si configurano talvolta come saggi brevi. Quasi tutti sono libri *di* poesia, ma non mancano libri *sulla* poesia.
Vorrei anzitutto sottolineare che *scrivere della scrittura* poetica di altri lo faccio con la stessa passione e con un piacere molto simile a quello che provo quando sento di aver chiuso una poesia, un racconto, così che l'*oggetto* si trovi ormai *di fronte*, come una cosa che ha senso per sé, conclusa.
La recensione: un genere che nei decenni passati si collocava al margine tra critica letteraria e giornalismo, a cui oggi i giornali lasciano pochissimo spazio che non sia pubblicitario. Oggi la mia attività di lettore-recensore la sento affine e prossima, anche come ambiti, alla mia attività di scrittore-poeta.
E tuttavia ho cominciato a *scrivere di libri* tra la fine degli anni Settanta e la seconda metà degli Ottanta, proprio su quotidiani nazionali. In particolare negli anni Ottanta era stata la Pagina Libri di *Paese Sera* a pubblicare il mio lavoro di presentazione critica che, in quel contesto, si rivolgeva essenzialmente alla narrativa, letture che con altri saggi ho poi raccolto nel volume *Dalle città e dai libri*. Il titolo stesso indicava lì che non solo di critica let-

teraria si trattava, ma di letteratura e viaggi, esperienze, mondi e lingue diverse.
Viaggiare dentro la poesia, spaziare da un contesto a un altro, stabilire comparazioni. Dopo anni la mia propensione rimane la stessa: trovare tematiche e intesserle di raccordi, intrecci di culture, moderne e antiche, relazioni, agnizioni che producono fisica commozione, una soddisfazione anche fisica.

Mi sono chiesta, certo, se la critica nell'ambito di *un certo genere* (qui la poesia) sia un ruolo che spetta agli scrittori di *quel genere* e non, precipuamente, allo *scrittore-lettore*, come Massimo Onofri definisce il critico letterario. *
Il reciproco rispecchiamento indurrebbe a un giudizio benevolo, perché *l'altro* lo presuppone tale, ad un'approvazione percepita come segnale d'amicizia o antipatia, con lo spostamento del giudizio sul piano delle emozioni, dei rapporti interpersonali, peggio ancora del reciproco scambio di favori? Devo dire che ben più di una volta, un autore si è fatto presente con toni risentiti, perché la sua grandezza di poeta non gli sembrava adeguatamente *lodata.* Tecnica, questa della lode, che non seguo. Anche se di un libro che non mi piace preferisco tacere che stroncarlo, quasi mai ne vale la pena.
Se decido di parlare di un libro voglio un po' essere *dentro* (per sentire) e un poco restare al di *fuori* (per vedere, ascoltare, comprendere) quella poesia. Non posso pormi, soprattutto per ragioni di temperamento e di convinzioni personali, nelle vesti del giurato di un premio. Compilare una scelta di note critiche a libri – questo è infine il punto di obbiettiva importanza – ha intenzioni lontane da quelle racchiuse nelle definizioni di nuovi canoni, passione che *Canone Occidentale* di Harold Bloom (1994), con provocazione forse ignara delle planetarie conseguenze, da qualche anno, sembra abbia scatenato anche da noi.
Di ogni titolo ho inteso riconoscere e mostrare una piega nascosta, un'immagine inedita. *Immaginazione e stile*: questa è, secondo il già citato Onofri, la ben assortita cop-

pia d'imperativi da assecondare nella scelta di un discorso critico coerente, anche all'interno di una breve scheda**. Mi ci sono ritrovata in pieno, almeno come atteggiamento, come intenzione e progetto. Non ho mai ritenuto veramente utile, e del resto riferibile più a intenzioni chirurgiche che critiche, attrezzarsi di un *a priori* di teorie e categorie, protagoniste assolute, da applicare sempre e comunque sul vivo corpo della poesia, per stabilirne, da certe premesse, la sua rispondenza all'archetipo prescelto. Qui sono protagonisti gli individui con le loro distinte voci. Ho cercato di metterne in evidenza le intenzioni e i toni: ho seguito le loro tracce, ho pensato di indicarne altre che non erano in luce, mi sono trattenuta in ascolto delle loro sonorità e dei loro poetanti pensieri.

Per rendere più facile la lettura di questi materiali li ho divisi in capitoli, che individuano, nei libri presi in esame, progetti e intenzioni diverse.
Nella prima sezione ho posto dibattiti critici su tematiche generali con Ermini, Ercolani, Salari-Fresa, e alcuni libri che, pur riferendosi a problemi d'interpretazione di un singolo autore, non mi interpellavano per l'analisi puntuale di un testo, come il caso della tesi di laurea di Pavese riproposta da Magrelli, quello degli inediti di Artaud, riconsiderato da Bernard Noël, infine la riproposta di Marco Giovenale dell'opera di un personaggio importante e difficilmente catalogabile, Roberto Roversi.
Nella sezione seconda ho collocato due importanti antologie, rispettivamente di Emilio Coco su poeti contemporanei spagnoli, e di Annelisa Alleva sui contemporanei russi. Entrambi poeti in proprio, sono appassionati traduttori, con profondi legami culturali col paese di cui si fanno interpreti.
Nella sezione terza compaiono alcuni libri che nascono nell'intuizione di affinità preziose, e si pongono all'intersezione tra la poesia e un'altra forma d'arte: pittura (Ribas–Montobbio; Fra–Ermini), disegno (Bordini–

Foschi), teatro (Consolo, Piccolo).
Nella sezione quarta compaiono antologie e autoantologie che intendono disegnare il ritratto poetico di un autore, con una attenta giustapposizione di materiali inediti e già pubblicati, come nel caso di Biblioteca *di Vincenzo Anania; con l'accostamento di testi di raccolte già edite alla loro traduzione in polacco, come nel caso di* Il tempo successivo *di Carlo Cipparrone; cercando di reperire tutto il materiale possibile, anche studi critici e tesi di laurea, come nel caso della autoantologia di Mariella Bettarini; infine affidandosi alle capacità critiche di uno studioso-allievo, come nel caso di Angiuli e Daniele Maria Pegorari.*
Nell'ultima sezione, la quinta, compare una scelta di distinte raccolte, tendenzialmente non più di una per ogni singolo autore.
Non rispecchiando questo libro un mio giudizio sul panorama della poesia italiana contemporanea, mi scuso tuttavia con quanti, per limiti interni al progetto, non troveranno in questo libro uno spazio che corrisponda a quello che sanno essere il mio apprezzamento.
I nomi, soprattutto in questa sezione, seguono, con buona approssimazione, un duplice ordine: inversamente cronologico anzitutto, rispetto alla data di pubblicazione dei libri (i più recenti prima), e alfabetico poi, seguendo il cognome degli autori.

Ringrazio, oltre alla rivista pagine *che ha pubblicato la maggior parte degli scritti qui raccolti, anche le riviste* Capoverso, Incroci, Leggendaria, L'immaginazione, Lunarionuovo *che hanno ospitato alcuni dei contributi che qui appaiono.*

*cfr. Massimo Onofri *Recensire – Istruzioni per l'uso – Il critico: chi era costui?– Donzelli 2008 pag. 15;*
***ibidem pag. 11*

I

SU POETICA E DOCUMENTI POETICI

La felicità della disperazione e l'assertività della poesia
Flavio Ermini – Il moto apparente del sole. Storia dell'infelicità

Chi scrive ha letto questo libro in sequenza, dall'inizio alla fine, chiedendosi tuttavia a più riprese se a questo tipo di lettura era destinata l'opera, ovvero a irruzioni sparse su singoli capitoli al di fuori della sequenza. Ho pensato a più riprese che un libro così richiedeva una risposta altrettanto frammentaria, un dialogo immediato su provocazioni e improvvisi silenzi. Oppure no? A chi legge resta sempre la necessità e la responsabilità di assimilare, così come il cibo vario si muta nella pur varia e precisa costituzione delle linfe.
A tale quesito il libro stesso è sembrato offrire durante i tempi della lettura risposte in parte opposte e contrastanti, mai definitive.
Un tragitto che nasconde, senza malizia, trappole e sentieri sbarrati.
Eppure per parlarne occorrerà che le impressioni, le sensazioni, quello che rimane segnato nella mente e sulla pelle si organizzi. Occorre anzitutto parlare di uno stile. Frammenti, citazioni, stile alto. Nella discontinuità una sigla inconfondibile e un'accuratezza direi, che traspare persino dalla studiatissima forma del libro: la precisa divisione in capitoli, la carta preziosa, una prefazione e una premessa importanti.
Premessa, in qualche modo, guida alla lettura. Un guardiano che apre l'entrata del labirinto, offrendo nel contempo una mappa volutamente attorta, prevedendo che là dentro ti perderai, necessariamente, ma altrettanto necessariamente troverai la volontà, l'ingegnosità necessaria per uscirne.
Circa trecento pagine. Di affermazioni folgoranti e di

imperativi, di balzi in avanti e ritorni sui propri passi, affermazioni e negazioni sempre dette, enunciate, teatralizzate in un tono tra solenne e grave, tra iussivo e introspettivo. È questa una storia? Una storia senza date e senza nomi? Gli eventi in continua ripetizione?
Ebbene, non può configurarsi che così una storia dell'infelicità dove le battaglie non conoscono pianure dove dispiegare le forze. Battaglie combattute nell'introversione dei sentimenti, nel buio, completamente accecati. Come se la vista fosse il senso più inutile, uomini che credono di vedere, relegati alla condizione neonatale di cecità. Creature tutto tatto, dove l'incontro con il corpo dell'altro è appunto un tornare ad avvolgersi, avvinghiarsi, perché l'istinto prepotentemente chiede questo. Senza fissare in viso l'altro, perché appunto l'infelicità non ha sguardo.
Storia dell'infelicità: il sostantivo di specificazione ha dunque il primato sul soggetto. Se si tratta di raccontare l'infelicità, ebbene, questa è la sua storia: la volontà di capire sempre duramente frustrata, ricacciata ogni volta indietro. Quanto le dona verità è il riconoscimento di una necessità, gemella della finale impossibilità, per tutti. Tutti proponiamo mere finzioni di verità, non perché chi sta parlando intenda fingere, ma perché la verità essa stessa ci obbliga, per l'illusione di allungare qualche passo verso di lei, a ingannarci, a contentarci di un'approssimazione.
L' ingresso nella vita e l'uscita, la morte. Nel mezzo uno sforzo della mente e dei sensi sempre incoativo. Il successo che talvolta sembra di gustare, non è che anticipazione del sapore della morte.
Eppure l'esordio del libro, con la presentazione di una sorta di mito antico, la caverna, faceva pensare, invece che a una storia impossibile, a una fenomenologia, dispiegata con la forza della deduzione, anche se disperata. E del

resto tutto il pensiero moderno, a cominciare da Kant, non parte da questa certezza, che solo una fenomenologia ci è possibile, il solo fenomeno ci è accessibile, e di quello solo possiamo distrarci a ragionare, ingannando la consapevolezza profonda dell'inutile aggressione al *noùmeno*? La scienza, accusata di *hybris,* anche qui nell'introduzione, del resto completamente condivisibile di Massimo Donà, non si è essa stessa, da Einstein almeno, ma anche da prima, tagliata fuori dalla possibilità di attingere una e una sola verità? Lì sono rimaste, o si sono per paura del vuoto riposizionate, solo le frange creazioniste (che occupano ormai troppi spazi lasciati a disposizione), mentre il linguaggio della ricerca, pur necessariamente ingenuo, ha scelto di sprofondare negli infiniti incommensurabili e impensabili del microcosmo e del macrocosmo. Ha rifiutato la serena completezza della struttura atomica, della sfera armillare.

Sempre Massimo Donà, cita un frammento di Andrea Emo. Molti altri degli scrittori che hanno trovato la loro voce in una forma contratta e frantumata, rifiutando un discorso metodico, abitano queste pagine, che ne sono una vera biblioteca. Interagiscono anche, come i personaggi di un dramma. Parlano "poeticamente" d'infelicità agli infelici, di fatto accettandola, mentre si ribellano.

Ma vi abitano anche Platone, Kant, Vico, che hanno compiuto in altri tempi, anche per noi, uno sforzo sistematico degno di devozione, che qui l'autore non rifiuta.

Gli uni e gli altri, producono, negli infelici che li leggono e consentono, una sorta di felicità. Così si configura, nel modo umanamente necessario, il dialogo con la morte. Ponendosi in confronto con la voce di quanti, cessando di vivere non hanno cessato di parlare, di provocarci.

Non hanno cessato di farci inorgoglire della loro amicizia. Qui, certo, solo amici selezionatissimi, menti forti, sensi-

bilità fuori dell'ordinario, insomma quell'umanità che in qualche modo, se non giustifica il nostro esserci, almeno ce ne consola.
Ermini cita Novalis: le nostre parole dovrebbero muoversi nel mondo come polline. Ecco quindi, fiori. Profumati organi sessuati pronti a riprodurre e donare nuova individualità alle parole. Dietro quei fiori, dietro il paesaggio, certo, c'è il buio. Ma il paesaggio conta. Senza la bellezza che ci stordisce col suo mistero gioioso, senza il colle dell'infinito, non ci sarebbe l'infelicità del poeta, la sua stessa identità, ma solo un sordo automatico riprodursi della vita. Anche Kleist, l'ultimo giorno scelse, certo, la complicità di un'amica sulla cui fragilità trionfare, ma anche un paesaggio solitario e silente, che forse gli procurava la gioia e la serenità di cui scrive alla sorella.
Lo stile, torniamo per poco a parlarne. Colpisce, talvolta intimidisce, la forma assertiva e anche imperativa. Spesso con il ricorso all'infinito imperativo *Soggiornare nella propria epoca, volgendo lo sguardo al carattere alogico dell'accadimento arcaico [...] Contrapporre all'oblio insolente della parola quotidiana il silenzio della parola poetica. Abbandonare la folla dei "sensati", ed entrare nella piccola cerchia degli iniziati, quelli che sanno ...*
Qui sentiamo echeggiare Celan e la sua amica e amante, la grande Ingeborg Bachmann.
Risalta, ancora più nella frantumazione del discorso, la volontà anche normativa della scrittura, il tono profetico: *Guarire le parole. Questo è il compito al quale vanno chiamati oggi i filosofi e i poeti. Non abbiate dubbi in proposito;*
Ascoltate: il pensiero ci chiama per condividere questa esperienza: compiere un movimento verso il confine – mobile continuamente ridefinibile – che si profila tra poesia e filosofia;

È necessario avvicinare i cromatismi della parola poetica con occhi depurati, in una lettura alla quale sia estranea ogni sistematicità.
Altrove Ermini esplicitamente afferma di volere essere il profeta della ricostruzione del Tempio.
Questa poetica storia dell'infelicità, che procede per illuminazioni, si definisce pertanto come un'etica. Ineludibile il reciproco interrogarsi di poesia e filosofia, come scriveva anche Antonio Prete, nel saggio su Leopardi, "Il pensiero poetante". Il tono – nei passi che ho appena citato ma in generale nel libro che risulta fortemente unitario – ha una forza iussiva che sembra di fatto cancellare ogni melanconica non-certezza, ogni dubbio circa la verità. Il libro di un maestro, che asserisce come necessario ciò che sente e ama.

Sul reciproco interrogarsi di poesia e filosofia, note di poetica in risposta a
Mario Fresa e Tiziano Salari – Il grido del vetraio

> *Io prèdico sempre ... di evitare le piccole polemiche, perché in esse, anche senza che il facitore se ne accorga, c'è sempre per la loro natura stilistica qualcosa di odioso e di presuntuoso* (P. P. Pasolini, lettera a Luzi, 17 nov. 1955)

In questo agile libro, che condensa la poetica di Mario Fresa e di Tiziano Salari con un contributo di Flavio Ermini, c'è un originale connubio: il titolo è tratto dalla dedica di Baudelaire a Arsène Houssaye per i suoi *Petits poëmes en prose*, mentre l'esergo è una citazione da

Hölderlin. La cancellazione di un aggettivo forte ("grido *stridente*" c'è in Baudelaire), diminuisce l'enfasi sulle capacità straordinarie di *trasformazione* del dato sensibile, che Baudelaire riconosce alla poesia. Si parte invece dalle caratteristiche *rivelatorie* della poesia stessa, che è tutt'altro concetto. Hölderlin e Baudelaire, due modelli non affini. L'originalità di Tiziano Salari consiste nel coniugarli.

Per quella centralità del dato sensibile che gli autori stessi indicano con la scelta del titolo, partirei da Baudelaire. Nella sua corrispondenza con Sainte-Beuve chiama *bagatelles* le sue prose poetiche, e tutto il suo linguaggio, conservando intatto l'orgoglio della novità, è intriso di understatement e autoironia: saranno le considerazioni di un "malinconico perdigiorno". *Faire cent bagatelles laborieuses qui exigent une bonne humeur constante (bonne humeur nécessaire même pour traiter des sujets tristes), une excitation bizarre qui a besoin de spectacles, de foules, de musique, de réverbères même, voilà ce que j'ai voulu faire!* (4 maggio 1865)*"*; *"Mais que ces bagatelles quand on veut les exprimer d'une manière à la fois pénétrante et légère, sont difficiles à faire* (15 gennaio 1866)*"*. Ecco, non c'è niente di dato, di ricevuto nella mistica negazione di sé. Piuttosto un osservare il movimentato spettacolo del mondo, ascoltarne i rumori, i suoni. Un fare (il verbo *fare*, in queste poche righe è ripetuto ben tre volte!), che non rimanda solo all'ispirazione, ma all'attenzione eccitata, e poi all'applicazione, a fatica e volontà progettuale (di un progetto *volontaire* a proposito dei *Petits pöems,* scrive alla madre nel marzo 1865).
Per quanto forse non sufficientemente sottolineato, questo approccio al *fare* poesia, è implicito nella convocazione dell'autore dello *Spleen de Paris*, nel titolo stesso del dialogo. Che è nella sostanza un discorso a due voci: due

autori che si rispecchiano l'uno nell'altro. Di questo, credo, si sente bisogno in un lavoro come quello letterario, dove la volontà d'isolarsi, per ascoltare la propria originale voce, è tutt'uno talvolta con la sensazione di sentirsi soli, inascoltati. Si *vuole* essere ascoltati. Certo dobbiamo pensare che venga d'altrove questo qualcosa di molto originale, di raro e prezioso, di vero, che noi, io che scrivo, sto scoprendo. Dire la parola ancora non detta: questo è il presupposto di ogni far poesia, ma anche di ogni arte e filosofia, e della scienza che azzarda l'incontro con il nonconosciuto. Questa *ubris* è originaria, è inseparabile da ogni lavoro di ricerca, poetica, artistica, scientifica, filosofica che sia.

Forse perché essere riconosciuto poeta è il corrispondente laico della santificazione, si fa sempre più un gran parlare di canone. Ma chi decide della canonizzazione o meno dei poeti? E quale è il miracolo che devono mostrare?
Non ci sono, purtroppo, regole obbiettive che permettano di definire l'arte. Nessuno le ha trovate, ed è questo che fa parlare, anche i nostri autori, della poesia come di qualcosa di divino, perché inconoscibile. Eppure, prima o poi, sono le molteplici, amorose riletture, le analisi attente dei critici, che consacrano l'arte. La poesia morirebbe al suo nascere senza questi lettori attenti e appassionati che soprattutto nella pratica quotidiana affinano i loro strumenti e diventano i *critici*. Niente a che vedere, certo, con i bugiardi, generici elogi che si rivolgono per essere a propria volta elogiati. C'è nell'attività del critico, che pure si mostra a volte come persona supponente, una generosità intrinseca alla sua stessa manìa di lettore ed esegeta, alla sua stessa personalità.

Da sempre, non si può non essere d'accordo, i poeti hanno

anche fatto della critica, sia cercando d'indagare i caratteri della propria poesia, sia studiando l'attività degli altri, contemporanei o maestri. Ci sono anche, ci sono sempre stati, critici che sono anche artisti, ma Dante rimane incommensurabile poeta anche quando riconosce in Virgilio il suo *autore*, invece il Vasari che affrescava a Roma, presso la Cancelleria, la Sala dei Cento Giorni, capiva, sapeva che la sua grandezza, la sua fondamentale identità si manifestava non nel "creare" ma nel "riconoscere" e canonizzare il genio creatore di Michelangelo.
Tra i critici ci sono autori che hanno dimostrato un così grande talento per la scrittura, tale originalità e evidenza nelle loro analisi, da assumere un ruolo di protagonisti. Ne citerei alcuni: Debenedetti, Solmi, Praz, e tra i contemporanei Berardinelli, noto anche come poeta. Inversamente, ad esempio, il poeta Raboni arriva a proporre, accanto alla lettura puntuale di testi, un disegno del *secondo Novecento*. In casi simili, la responsabilità d'includere e escludere, soffoca talvolta l'intervento critico, e tuttavia, i criteri estetici, lo ripeterei, dovrebbero avere i caratteri dell'evidenza, ma non hanno mai quelli dell'oggettività.
Credo di capire che il libro di Fresa-Salari-Ermini rivendichi, accanto al diritto di essere parallelamente poeta e critico, un accesso al *sublime*, alla creatività e alla rivelazione, non solo della poesia, ma anche della critica. Parlano di Verità gli autori e io, per me, sento e penso che la Verità (con la maiuscola come la scrivono) ci sia preclusa, possiamo solo illuderci d'intravederla. È il nostro umano supplizio: Tantalo che ha fame, Tantalo che muore di sete. Questa è la condizione. E tuttavia proviamo ad afferrare quel pomo, non possiamo smettere di provare.
La *Verità* scrive Baudelaire, è l'ambito della *scienza* ("*Le Vrai sert de base et de but aux sciences*"). Quanto a me, non solo toglierei la maiuscola, ma estenderei l'ambito

della *verità* (con la minuscola) alla poesia, e smorzerei, nei discorsi sulla poesia, tutta l'enfasi estatica a vantaggio di un'ottimistica disperazione di tono leopardiano.
Il poeta scruta le *nuvole* e si lascia ferire dal *grido stridente* del vetraio, e si riconosce simile, nella gratuità del suo *fare,* a chi s'interroga sui colori e sulle forme, sul perché la bellezza, perché la parola, perché la musica, perché il desiderio di capire l'infinitamente grande, l'infinitamente piccolo, l'intreccio delle relazioni, il dolore.

La citazione come elemento costitutivo del discorso critico

Marco Ercolani – Vertigine e Misura

Diversamente da molti libri di critica letti negli ultimi anni che lasciano freddi e disincantati, questo ultimo di Marco Ercolani più che mai apre alla comunicazione, al dibattito culturale. Le problematiche e le preferenze che espone sono molto feconde di ulteriori riflessioni.
Due parole, quelle che danno il titolo al libro, formulano l'esatta sintesi di una poetica. Le parole tuttavia hanno infinite pieghe: *dispiegarsi* è la passione interna alle parole. *Dispiegarle*, ovvero seguirle mentre dentro la mente e sotto la mano, allo sguardo e nell'udito si palesano, è passione di scrittore, in un caso, è passione di lettore, nell'altro.
In Marco Ercolani, come in pochi altri critici che conosco, la passione per la scrittura è quasi inscindibile dalla passione per la lettura. Questo libro ne dà ulteriore conferma. Qui la scrittura, l'elaborazione di giudizi e idee risentitamente originali, fortemente personali, hanno bisogno, direi si compiacciono, di essere subito raggiunte da una

formulazione diversa e precedente, da parole scritte da altri che rafforzino e confermino il discorrere da un pensiero all'altro, da un'affermazione all'altra.
Gli autori di riferimento, quelli di cui tornano di frequente il pensiero e le parole, sono soprattutto i grandi del Novecento europeo, Mendel'stam, Celan, Char, Benn, Benjamin, Cvetaeva, Bachmann per citarne alcuni. Le voci tuttavia risalgono i secoli: così ascoltiamo l'amatissimo Hölderlin, Eraclito, infine, a sorpresa, le parole di contemporanei amici poeti che hanno lasciato un'impronta nella mente dell'autore e dentro le pagine del libro.
La citazione come elemento costitutivo del discorso. Ne risulta un libro da cui ascoltiamo voci diverse, ma dirette dal pensiero-sentire di Marco Ercolani. Un libro che direi corale, come l'autore convocasse quanti poeti gli sono affini e, trovatili, – autori tanto amati da diventare lui, un tutt'uno con loro – desse loro la parola.
Eppure non è così, non è solo così. Marco Ercolani, come critico, avverte la contraddittoria esigenza di essere, relativamente ai suoi autori, "insieme", e, relativamente al più vasto mondo della poesia, "separato". Perché altrimenti parlerebbe d'una sua eresia? Scrive che il suo obbiettivo è *far dialogare le voci dei vivi con quelle dei morti, alla ricerca di un codice condiviso di eresia*. Eresia rispetto a quale chiesa? Ci sono oggi chiese in poesia? Mi sembra che gli schemi per distinguere il Bene dal Male, la buona poesia dall'esercizio inutile, sono stati tutti infranti e non troveremmo chi, almeno a parole, almeno nella teoria, vorrebbe rimetterne insieme i pezzi.
Lasciando per il momento da parte la sezione *Occasioni* – che ospita recensioni a libri importanti, scritti da trenta poeti diversi negli ultimi trent'anni, ma addensati, in sostanza, negli ultimi dieci – cerco la risposta a questi interrogativi nell'ultima parte dedicata alla figura del

poeta Pittaluga morto giovane, suicida, dopo anni di sofferenze psichiche. Con lui Marco, per lunghi anni ha parlato di poesia e di problemi della sua "anima", come amico e medico. Scrive Ercolani: *È ancora possibile che chi soffre troppo insegni qualcosa a chi soffre poco, e gli suggerisca che l'assenza di dolore non è un'insperata fortuna ma, talvolta, un'assenza di passione vitale*. È questa una delle affermazioni scandalose, che propongono un codice condivisibile di eresia?

Certamente figure come quelle di Pittaluga – che solo per qualche verso potremmo avvicinare a Cvetaeva, Celan, Rosselli – mostrano che la poesia "può" accendersi di forza particolare, al bordo della vertigine. E la poesia è in visita quando avvertiamo che si è chiusa la porta al sentire comune, all'usuale, all'ovvio, e in questa estraneità stiamo bene, siamo "quasi" felici, "quasi" sfiorati da un alito di follia. Importante sottolineare "quasi", come del resto, prudentemente, Ercolani scrive "talvolta".

Equilibri fragili, aliti. Non a caso una vecchia parola ormai in disuso scandiva: *ispirazione*. Ma, per quanto la grande poesia di poeti morti suicidi ci faccia doppiamente tremare, come avessero visto in volto – loro – l'impossibile senso, la poesia è anche benevola: non è lei a richiedere sangue umano e, inversamente, tutti sappiamo, per normale esperienza, che la malattia psichica non è condizione necessaria e neppure sufficiente alla poesia.

Il particolare amore di Ercolani verso poeti per i quali il suicidio è finale sigillo a una vita di sofferenza, circola in tutto il libro. Ne sono portatori non solo i nomi di Cvetaeva, Hölderlin, Celan, Rosselli, non solo il nome di Pittaluga ma anche quello di Lorenzo Calogero, poeta e medico, nato e morto a Melicuccà, lontano paese della Calabria. Per lui Amelia Rosselli nutriva grande ammirazione, e fu notato, dopo la morte, da Luzi, Montale,

Caproni, Sinisgalli. Le sue poesie non compaiono in ristampe recenti. Si possono leggere su uno dei siti web che gli sono dedicati. A lui rende omaggio Ercolani nel paragrafo dal titolo che riassume un destino anche post mortem, *Restare invisibili*, della sezione *Cortocircuiti.*
Per tornare alla diade che dà il titolo alla raccolta, da cui eravamo partiti, dobbiamo notare che la "Vertigine" ha in questo libro un forte sopravvento sulla "Misura". Si parla certamente anche di questo momento come necessario, vedi l'incipit per *Le poesie* di Amelia Rosselli: *Secondo Fernando Pessoa le tre qualità fondamentali dell'artista sono 1) l'originalità, 2) la costruttività 3) la capacità di sospensione. Tutte e tre queste qualità caratterizzano la poesia di Amelia Rosselli, l'incessante contrappunto che il poeta esercita tra il contenuto alogico, surreale, violento, e delle forme linguistiche, slacciate ma vigorose, in grado di ospitare questa incontrollata follia*. E tuttavia "i modi" di cui la misura dispone reclamerebbero maggiore attenzione, uno studio attento, benché appassionato. Forse per bilanciare i due termini bisognerebbe – ma non si può forzare al critico la mano – con maggiore convinzione sottolineare, per la Rosselli e altri grandi, alcuni classici non esclusi, quale elemento potente e tragico siano la disciplina e l'intelligenza – la "costruttività" e la "capacità di sospensione", aggiungerei l'ironia – strenuamente utilizzate per fare fronte all' "originalità" che da sola può ben poco, e rischia molto, se resta da sola.
Se Marco Ercolani è uno scrittore-lettore quasi onnivoro, non desta meraviglia constatare che i libri a cui pensa di dare risalto nella sezione *Occasioni*, non siano necessariamente, come sempre più si richiede, libri recenti o addirittura novità. Così leggiamo la recensione a *Onomastico speciale* del poeta Nicola Ghiglione, al quale la città di Genova dedicò un ricordo nel 2000, a dieci anni dalla

scomparsa, associandolo nella celebrazione al cittadino onorario Caproni. Una poesia visionaria, la definisce Ercolani, forte, originale, sebbene non altrettanto nota, almeno fuori di Genova, che quella di Caproni.
Anche in questa sezione, l'autore non smette di convocare altri autori, altri libri, altre storie, che affilino per lui il giusto taglio al giudizio. Anzi qui la citazione si colloca spesso in funzione di "parabola": ciò che è vero nel racconto di storie, di idee e teorie anche lontane sarà vero del libro di cui si parla. Ne nascono accostamenti originali, equidistanti, direi, dagli interessi e la sensibilità imperiosi dell'Ercolani e quelli dell'autore preso in considerazione.
Vengo a citare – anch'io – alcune di queste connessioni stravaganti, che esulano cioè dall'ambito (a volte ristretto, a volte asfittico) della poesia:
Thomas Bernhard scrive in "Il Sopravvissuto Annota": Verso la fine della guerra in entrambi i colli della città vengono scavate delle gallerie, in cui uomini e donne affluiscono, minacciati dallo sterminio etc., nella recensione al già citato libro di Ghiglione;
interessanti, molti incipit:
Per Sigmund Freud, dopo anni di lunghi interrogativi, al rigido concetto di trauma infantile reale si sostituisce il più dinamico concetto di "realtà psichica" etc., per iniziare a parlare di *Yellow* di Antonio Porta;
In un racconto di James Ballard, "Stati di Transizione", si descrive la vita di un uomo dalla fine etc., è la parabola utile a interpretare il libro *Il mulino dei Giorni* di Aurelio Valesi;
Si dice, di Fohi, tradizionalmente considerato l'inventore della scrittura in Cina, che ricavasse i primi segni grafici dalle impronte dei denti di un drago etc., è la storia utilizzata per *Madrevite* di Annamaria De Pietro;
Si racconta in una parabola Zen, che un lottatore viene

convinto, dalle parole del maestro, a vivere se stesso come un onda etc., introduce *Passanti* di Cesare Viviani.
Il ricorso così frequente a quella che qui definisco "parabola ad uso critico" conferma la volontà ercolaniana di far coesistere e intrecciare letture, idee, passioni. Non ne abbandonerà una per l'altra, le lascerà a dialogare tra loro, mentre forse già una terza ne afferra.

Sfilano dunque i trenta poeti prescelti. Su molti di loro non si può non condividere un giudizio d'eccellenza. Oltre i già citati compaiono, ne nominerò alcuni, Anedda, Annino, Cagnone, Carpi, Cattafi, Frisa, Febbraro, la stessa direttrice della collana che pubblica questo saggio – Fantato – e certo molti altri compagni di strada.
Poeti soprattutto della Liguria, di Milano e Roma, un paio di poeti marchigiani. Noto l'assenza di voci del Sud. Me lo spiego col fatto che Ercolani, a differenza di altri critici, non si propone un'antologia assoluta, ma solo *appunti sulla poesia contemporanea*. Una sorta di antologia della passione, e la passione, si sa, non è mai *politically correct*, non è mai sistematica, segue le accensioni, si fa catturare anche da incontri occasionali, o, viceversa, dalla frequenza degli incontri. Oppure, altra ipotesi, Ercolani, che il sud d'Italia lo frequenta, sta segretamente preparando un altro libro in cui ci parlerà, nel suo inconfondibile stile, di altri autori che ama.

Un caso giudiziario
Bernard Noël – Artaud e Paule, a cura di Lucetta Frisa e Marco Dotti

Un libro appassionato: un rovello sposta i quesiti, i termini di un problema anche giudiziario. Elabora spiegazioni che non siano definitive, intuizioni che diano tuttavia un certo ordine, portino un po' di calma. La materia è incandescente, anche se Paule Thévenin, che è al centro della materia "scandalosa", è scomparsa, ormai da dodici anni.
Bernard Noël, nel primo brano, che porta la data novembre 1996, esordisce con un'affermazione perentoria: *Sappiamo tutti – o dovremmo sapere – quanto l'opera di Artaud sia in debito con Paule Thévenin, perché non esisterebbe senza di lei*. Prosegue esibendo appassionatamente prove, nomi, date, come in una deposizione a favore. Perché all'inizio soprattutto di questo si tratta, di opporsi all'accusa di appropriazione indebita e di falsificazione dei quaderni di Artaud, quelli cioè redatti negli ultimi tre anni della sua vita insieme agli ultimi ritrovati nella sua camera, che la Thévenin ha fino alla morte custodito e decrittato.
Quei quaderni Bernard Noël ha potuto vederli, gli è stato concesso toccarli. Quaderni di scuola dalla carta grigiastra *coperti da una scrittura spezzata, aguzza, irregolare, ancora scossa da una trance [...] sono quaderni, ma una volta aperti sono il corpo di Artaud*. Illeggibili dunque, se un corpo è qualcosa di diverso da una scrittura.
Il giorno prima che lo trovassero morto ai piedi del letto – proprio quella vigilia – Artaud aveva chiesto che gli portassero un foglio di carta da bollo dove aveva firmato una delega a Paule per tutto quanto riguardava quei materiali.
Come è avvenuto il passaggio da quei fogli di carta – disegni, incisioni e graffiature a matita, palinsesti – a ventisei

volumi, leggibili, accessibili a tutti?
Dalla morte di Artaud, Paule ha protetto gelosamente i quaderni e ha voluto esserne mediatrice esclusiva, a costo di restare oscura, di ricavarne poco o nulla come notorietà e diritti (la famiglia non permetteva riconoscimenti ufficiali al lavoro di "trascrizione"). Lettrice solitaria – dei *quaderni* perché attraverso il suo sacrificio tutti fossero in grado di leggere i *libri* – eccessiva come il suo autore eccessivo richiedeva. Artaud desiderava, soprattutto negli ultimi anni un corpo senza organi, senza sessualità? Lei lo appagava con il suo corpo di volumi, di carta, al costo del sacrificio di sé.
Nel secondo brano (datato Primavera 2001) Bernard Noël, cercando di sottrarre ancora una volta quei fatti all'interpretazione maliziosa e crudele ormai prevalente, entra in scena in prima persona. Ricorda di aver fornito lui stesso – involontariamente all'inizio – una chiave d'interpretazione al comportamento così particolare, fedele e geloso, di Paule verso l'opera di Artaud. Consiste in un'espressione da lui usata quasi inavvertitamente, che Paule, in una lettera scritta nel 1986, ricorda. Durante una visita, in anni di molto precedenti, osservando lei e il suo lavoro, le avrebbe detto di sentirsi come di fronte a una "scena originaria". Ora, quell'espressione – usata da Freud per indicare nel bambino la scoperta anche spaventosa, del possesso fisico della madre da parte del padre – forniva l'immagine di una libido potente. Evidenziando quel ricordo "senza pudore", come sottolineò lei stessa, Paule suggeriva l'interpretazione della sua tenace difesa dei quaderni come comportamento passionale, trasposizione di un patto di sangue, deviazione della pulsione verso il corpo di carta di Artaud.
Nella seconda parte del libro compare la traduzione di un articolo su Artaud pubblicato nel 1965 su *Tel Quel* a firma

della stessa Thévenin. L'esordio: *Ho conosciuto Antonin Artaud nel modo più semplice: sono andata a trovarlo*.

Poi torna indietro, racconta alcuni antefatti. Di sé dice molto poco, lasciando l'impressione che la sola vera identità che lei si riconosce sia quella di "Paule con Artaud". Non dice quello che ho letto altrove: che suo marito era per primo entrato in contatto con Artaud, curandolo di un fastidioso eczema.

Lei stessa essendo medico, gli amici e artisti che avevano firmato la sottoscrizione per fare uscire Artaud dall'ospedale psichiatrico la incaricarono di trovare una casa di cura che potesse ospitarlo. Cosa che fece. Di lì a poco quindi andò a trovarlo. Descrive quell'evento con i particolari luminosi dell'incontro fatale. Altri episodi: la registrazione della trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugementet de dieu*, la firma della famosa delega, il ritrovamento del corpo, seduto ai piedi del letto. Lo stile della Thévenin è chiaro, sottolinea persino situazioni di particolare humour. Non trapela, forse resta nascosta, quella passione fino al sacrificio, che é la congettura finale di Bertrand Noël.

Il libro termina con un breve saggio di Marco Dotti, che torna ad Artaud, alla *stessa incompletezza costitutiva e specifica dell'opera senza opera*, alla vicenda del programma di Pouey, registrato per *La voix des poètes*, che non poté allora andare in onda *per non disturbare gli ascoltatori con la sua inquietante stranezza*.

Questo riferire gli stessi episodi (la registrazione radiofonica, la firma della delega, il ritrovamento del corpo) da punti di vista diversi anche se non discordanti, rende la forma di un libro plurale, quasi un dibattito che abbia tuttavia rinunciato alla contiguità spazio–temporale. Analizza fatti storicamente definiti (che fitto rimando di date!) ma vi trascina dentro quella capacità di comprende-

re situazioni e accadimenti molto particolari – patti di sangue appunto – che restano celati dentro note vicende di storia della cultura, dell'editoria, dei diritti d'autore. Comprensione empatica contro i giudizi giudicanti, ricerca sincera delle motivazioni di chi ha agito con la forza di una necessità interiore, fuori dalla logica degli interesse che il diritto difende. Per illuminare non una "verità" evidente, di superficie, ma nascosta, in profondità.

Pavese alla tesi di laurea
Cesare Pavese – Interpretazione della poesia di Walt Whitman a cura di Valerio Magrelli

Si tratta della tesi di laurea di Cesare Pavese. Anno 1930: il laureando ha ventun anni.
Whitman è un autore su cui si esalta dagli anni del liceo, ma il lungo studio e la competenza sull'argomento, davvero eccezionali (soprattutto se paragonata ai livelli degli studenti di oggi) non riescono a ottenergli né il voto massimo, né tanto meno la lode. Quello che racconta Magrelli nell'introduzione ci dipinge una situazione ancora più ostile, dato che addirittura il relatore non si presentò alla seduta di laurea. Affermano alcuni critici che tale comportamento fosse una dichiarazione di dissenso dall'impostazione politica del lavoro, che in alcune pagine – in particolare là dove difende l'atteggiamento americano verso la guerra dagli attacchi della retorica bellicista – esponeva laureando e relatore nei confronti del Regime. Magrelli individua tuttavia nel tono, in prima persona risentita e ingenuamente arrogante, il motivo principale per cui il professore decideva di prendere le distanze dall'allievo. Il curatore snida nel testo una serie di affermazioni baldanzose e aggressive, mentre sottolinea con ammirazione lo

slancio con cui questo ventunenne delle Basse Langhe faceva il suo tonitruante ingresso nella Letteratura.
Questo lavoro pertanto, letto come una sorta di autoritratto indiretto, apre più squarci sulla irruente personalità del futuro scrittore italiano, di quanto non offra contributi indispensabili alla critica whitmaniana.
La tesi di Pavese su Whitman, una tesi non del tutto originale, è che, proprio nella volontà gridata di essere il poeta della sua terra, egli denunci la mancanza di immediatezza della sua opera. *Foglie d'erba* non è poesia epica e primitiva, è più prossima all'Arcadia che a Omero. Per Pavese si configura – e in questo approfondisce un' intuizione del de Sélincourt – come volontaristica e programmatica "poesia del far poesia".
Dobbiamo sottolineare che di questo libro sono state tirate solo mille copie numerate, fuori commercio. Il volume, con la sua bella carta, le pagine da aprire col tagliacarte, la bella stampa, la copertina grigia con i caratteri austeri, corrisponde al libro ideale, che non occhieggia né lancia richiami, tutto da scoprire all'interno, quale se ne pubblicavano regolarmente fin oltre la metà del secolo scorso.

Un uomo e una città
Roberto Roversi, Tre poesie e alcune prose, a cura di Marco Giovenale

Un uomo e una città: Roberto Roversi e la sua Bologna.
Un uomo e la sua scrittura: dal giovanile progetto di *Eredi*, una rivista con Pasolini, Leonetti e Serra nel lontano 1942, fino ai suoi versi letti in piazza, a Bologna, durante l'estrema agonia di Eluana Englaro.
Forse non c'è, anzi credo che in assoluto non ci sia, un

altro scrittore di casa nostra che abbia – dalla prima metà degli anni quaranta a oggi – un curriculum così lineare.
E scrivo l'espressione di "casa nostra" volendo sottolineare che Roversi è uno scrittore che mai ha perso di vista la realtà, la letteratura, la cultura e la politica di questo nostro Paese. Molto presto, anche se quasi per caso, ha trovato nella libreria antiquaria Palmaverde il suo osservatorio insieme centrale e appartato, un radicamento nei libri tra le pietre della sua Bologna.

L'editore Sossella pubblica oggi, per la cura di Marco Giovenale e con una nota dello studioso Fabio Moliterni, un' antologia consistente, che tuttavia non vuole e non potrebbe essere esaustiva, data l'abbondanza dei materiali. Un libro che era necessario fare e che torna a mostrare la serietà dell'impegno del suo editore sul fronte della poesia.
Scritti che vanno dai primi anni sessanta ai primi anni del duemila. Le poesie sono nella forma di lunghi poemetti, con appassionati trapassi argomentativi, citazioni da giornali e telegiornali; le prose hanno, nella loro capacità di raggiungere con la mente anche i sensi, una forza che è più frequente riconoscere alla poesia.
Il confine tra la prosa e la poesia nel fare (*poiein*) di Roversi viene spesso cancellato, infranto. Questo nonostante il ritmo musicale dei versi, il ricorso frequente alla rima interna e a fine verso, una cantabilità che ha risvegliato, è noto, l'interesse della canzone d'autore.
Ma torniamo ai luoghi, per i quali in mezzo a dichiarazioni scontrose d'amore, esplode una polivalenza di significati. Bologna è il luogo di *Libro paradiso*, pubblicato nel difficile 1993, che raccoglie materiali scritti in un altro periodo di grave crisi della storia quasi recente, la metà degli anni '70: *1. La creta, la selenite e l'arenaria / Di qui*

nasce il colore di Bologna / Nei tramonti brucia torri e aria [...] 22. A che punto è la città? / La città è lì in piedi che ascolta. [...] 24. A che punto è la città? / La città si nasconde le mani.

Bologna: una città di rossi, il rosso come colore che brucia, colore della passione, anche politica. Bologna è muta e in silenzio, resa attonita dalla violenza, spaventata delle sue stesse responsabilità (*si nasconde le mani*). Bologna non è più la città, dove, negli anni cinquanta, arrivavano ancora dalla campagna gli odori stagionali, come Roversi testimonia in una splendida intervista resa a Gianni D'Elia, soffermandosi sullo svariare degli odori, dalla fioritura alla macerazione, della canapa. Bologna, comunque è la *civitas* per antonomasia, il luogo della contraddizione umana, della "civile convivenza", non più ormai laboratorio all'avanguardia, in un'Italia sempre sull'orlo della barbarie.

L'utopia è sempre l'idea regolativa della politica: Tommaso Campanella (il suo nome nella forma abbreviata dei codici: *Th*) è il dedicatario di tutti i libri. Utopiche, nel senso propositivo, anche le finalità della letteratura. Sperimentare è quanto si presenta imprescindibile.

Sperimentare è mettere costantemente la letteratura alla prova della sua efficacia, non ripetere le fredde prove di un'avanguardia consumata che solo per arroganza può credersi innovativa. Questo è quanto Roversi afferma in serrati saggi degli anni sessanta, con i quali non è mai entrato in contraddizione.

La già citata preziosa intervista di D'Elia parte da un parallelo con l'altro poeta-librario antiquario, Umberto Saba. Le domande sugli incontri con altri grandi nomi, attiva una catena di ricordi che hanno uno dei nodi fondamentali negli anni della collaborazione con Pasolini intorno al gruppo di *Officina*. I rapporti interpersonali, certo si

erano presto spezzati. La stessa fulminea affermazione di Pasolini lo aveva collocato in posizione asimmetrica rispetto al gruppo, rendendo di fatto impossibile una collaborazione paritaria. Ma, cambiando i compagni di strada, Roversi ha mantenuto una coerenza virile, un'ansia di giustizia sociale, testimoniata dai suoi scritti e dalle sue parole, una sostanziale fedeltà ai valori di una politica appassionatamente vissuta tramite la letteratura, nella logica di una militanza intellettuale al di fuori dei partiti politici.

II

DUE ANTOLOGIE IN TRADUZIONE

La poesia spagnola contemporanea
Poeti spagnoli contemporanei a cura di Emilio Coco

Se è vero che la Spagna ha tributato a Emilio Coco il titolo di commendatore dell'ordine "*Alfonso X el Sabio*", uno dei massimi riconoscimenti per meriti culturali, per noi lettori italiani di poesia che, forse, siamo meno capaci di mostrare concretamente la nostra gratitudine, il suo nome è comunque caldo sinonimo di un' instancabile passione "traduttoria" dalle varie lingue della Spagna. Basta dare uno sguardo all'appendice di questo volume per essere certi che Emilio Coco non è solo un fedelissimo collaboratore della nostra rivista, perché infatti ha pubblicato le sue traduzioni sulla maggior parte dei migliori periodici di poesia, nonché in molteplici importanti volumi. Da questo che stiamo prendendo in considerazione, dove in più di settecento pagine presenta oltre settanta autori, ricaviamo il ritratto, tutt'altro che presuntuoso, di un indispensabile e imprescindibile tramite tra due culture diverse e affini.
L'incontro, forse ormai circa trent'anni fa, di Emilio Coco con il castigliano è stato fatale. Da allora, come lui stesso scrive nell'introduzione a questo ponderoso volume, al suo autonomo lavoro di poeta ha dedicato il tempo che avanzava alla traduzione. La traduzione del resto tende a riempire, come una vera manìa, un delizioso vizio, tutti gli spazi. Così si scopre occupato a contare sulle dita, a sillabare, cadenzare per trovare i giusti metri, a varie ore del giorno, anche dopo essersi alzato dalla scrivania.
Emilio Coco ci rivela che la passione per la traduzione gli è stata trasmessa, per così dire contagiata, dal fratello Michele, grecista e latinista. Ci pare in questo contesto di poter definire la traduzione anche come "filologia", nel senso etimologico del termine, come colto amore della parola da riconoscere e smontare nei suoi elementi com-

positivi in una lingua, per poi ricomporla e ricollocarla in diverso contesto, in un'altra.
L'introduzione al libro è molto accattivante, forse proprio perché non vuole esserlo. È molto sincera, disarmata e disarmante. L'autore ci tiene a delineare la sua vera personalità come quella appunto del traduttore puro, che poco ha a che fare con il critico. Al traduttore di poesia è necessario, oltre a una naturale orecchio poetico e a una sensibilità linguistica, conoscere le storie individuali dei poeti e la storia del paese, della sua cultura. Emilio Coco dota infatti questo libro di ricche biobibliografie degli autori e di un'interessante storia della poesia spagnola, a cominciare dal dopo-Franco.
Non elabora invece categorie secondo le quali includere alcuni tra gli eletti ed escludere o ignorare altri. *Affermare che in essa (*nell'antologia) *si trova il meglio della poesia spagnola di oggi equivarrebbe a dire una bugia*, scrive. E difende anche il diritto a fare spazio a persone a cui è legato da amicizia. Chi non lo fa, tuttavia? E ricordarsi degli amici che sono bravi poeti, anche se non poeti famosi, è poi un peccato, o un corollario, una conseguenza abbastanza naturale dell'amore e della stima che si ha per loro? Qui l'originalità è nel parlare chiaro, in quella che definirei "zapateriana" volontà di outing. Ma forse Zapatero non c'entra. Si tratta invece di serietà e compostezza del carattere, che porta a definire gli argini, le competenze e persino le inevitabili debolezze.
Un'antologia è certamente anche un servizio reso alla diffusione della poesia dei singoli autori, e gli autori qui proposti con esauriente materiale, lo abbiamo detto, sono moltissimi. Devo notare che molte sono le figure femminili, carattere che colpisce positivamente, rispetto a tante scandalose antologie italiane. Si tratta probabilmente di una buona eredità del progetto iniziale che prevedeva una

selezione di poesia di donne, rivisto poi perché qualcuna fece notare, forse con parole diverse da quelle che sto qui per usare, che se le donne sono il genere femminile della nostra specie, non per questo la loro poesia sarà una poesia "di genere".
Infine, per quanto porsi a citare singoli autori significhi inevitabilmente riselezionare, elevare al quadrato l'ingiustizia innocente inclusa in ogni progetto di antologia, non mi sottrarrò a questo compito.
Ecco la voce malinconica e insieme divertita di Neus Aguado, dove forte è la presenza di un'anima che agisce per suo conto e reclama ascolto e attenzione, come una creatura separata, petulante e impegnativa, la cui esistenza tuttavia non si discute: *Portare a passeggio l'anima come chi porta un cane, / non permettere che ti abbai o che ti lecchi, / stirarla dopo l'abbronzatura / e fare in modo che non si bruci, anche se arde.*
Altra volta è il gioco dell'amore e degli abbandoni che seduce Aguado: *Un giorno di febbre sognai una casa avita / con le persiane socchiuse / che accentuavano il passare del sole e la sua bellezza. / Tu mi dicesti che l'avevi vista alla stessa ora. / Sicuramente non fu alla stessa ora, / sicuramente non fu la stessa casa.* Le persiane socchiuse che coprono di un filtro la bellezza richiama un'altra poesia, dedicata alla passione per i corpi che il tempo ha maturato: *è quella che mi piace / che ci posso fare, che ci posso fare / vade retro efebi e ondine.*
Altra volta il discorso sull'amore è giocato su echi letterari: *L'amore è l'amore è l'amore / non è una rosa sulle tovaglie di Gertrude ...*

La vita come impegno di scrittura è al centro della poesia dell'andalusa Maria Victoria Atencia, per la quale la voglia di dirsi, di pronunciare e sentir pronunciare il suo

vero nome annulla la violenza del "cupio dissolvi": *S'aggira un po' di vita per le stanze: / un ultimo sospiro trattenuto, / confusa senza voce tra gli oggetti / mentre sfioro gli odori della casa / e forse qualche pagina. Ci fu un momento / in cui pensai al malocchio o a tagliarmi le vene / e poi ho desistito, per poterlo raccontare.*
Ancora: *Chi mi dirà il mio nome? Furono tanti che / non so quale m'insabbia tra cuscini di lutto, / quale identificarmi potrà in questa occasione / che continua a succedermi // La mia moltitudine di me, il mio solo spazio / che appena dissi con le mie iniziali, né ascoltai me stessa. /*
Forte è la sensualità, anche olfattiva e tattile, di Juana Castro, che si dichiara *vipera in fregola che insegue la traccia del* suo *esilio*. Così, a lei simili, odorano e addentano il pane gli immigranti. Scegliamo, tra le molte poesie, un titolo dal richiamo classico *Lotofagi*: *Passa nel vento, a mezzogiorno, / l'angelo muto degli immigrati. Tutto / s'alza, è un vapore / di pane appena cotto con profumo / di fiori. Nei quartieri, i tram / le finestre e la metro, ogni immigrante compra / il suo fiore quotidiano e una / porzione di pane. Pane nero, pane alto, / pane bianco, pane giallo, di segale o del sud. / Ogni immigrante odora / il pane quotidiano mentre morde, a una a una, / le iridate briciole / della sua porzione di fiore.*
Ricordi senza consolazione senza rimpianto, premonizione della morte. La parola *disperazione* è fortemente presente, con l'avverbio *disperatamente* e l'aggettivo *incomprensibile*, nel verso lungo di Antonio Gamoneda, a testimoniare una lunga vita, anche ideologicamente travagliata: *Questa è l'età del ferro nella gola. Sì. / Abiti te stesso ma non ti conosci, vivi in una cripta abbandonata dove ascolti il tuo cuore / mentre il grasso e la dimenticanza si estendono nelle tue vene e / ti calcifichi nel dolore e dalla tua bocca / cadono sillabe nere. / Vai verso l'invisibile / e*

sai che è reale ciò che non esiste. / Ritieni vagamente le tue cause e i tuoi sogni / (conservi ancora l'odore dei suicidi), / ti alimentano l'ira e la pietà. / Resta poco di te: vertigine, unghie / e ombre di ricordi. Pensi la disperazione. Accarezzi / la tenebra cerebrale, scendi nel fegato calcinato dalla tristezza. / Così è l'età del ferro nella gola. È / tutto incomprensibile.

Ma, appunto, oltre alla presenza di questi poeti pienamente affermati, l'antologia offre molte sorprese, autori che, dalla generazione degli anni '30 giungono fino ai nati negli anni '70, fornendo un quadro complesso e vario della poesia spagnola, che forse come poche in Europa riesce a coniugare una lunga tradizione, con l'innovazione tematica e formale.

La poesia russa contemporanea

Poeti russi oggi a cura di Annelisa Alleva

Il carattere maturo e insieme pionieristico di questa bella antologia m'induce a una breve, preliminare riflessione: credo che il traduttore di autori contemporanei, realizzi un'opera importante soprattutto quando si allontana dal ruolo d'interprete, per obbedire a un'esigenza di personale compimento. Tradurre "bene" un "grande", un poeta riconosciuto soprattutto del passato, significa riportarlo all'oggi, ricrearlo al presente, mostrarne la vitalità quasi-eterna e cioè la sua classicità (un concetto simile veniva espresso da Benjamin nel celebre saggio *Sulla traduzione*). Proporre una scelta e traduzione di contemporanei, talenti ancora non selezionati dalla storia, corrisponde, credo, a un impegno del tutto diverso che acquista senso in quanto autobiografia indiretta del traduttore. Questi

s'inoltra, per così dire, solo, nei terreni di una letteratura insieme nota e lontana, da trasferire nella più familiare lingua. A spingerlo non è soltanto l'ammirazione per la grandezza o l'intima rispondenza a una certa poesia, non resta – qualunque livello raggiunga il suo lavoro – in posizione di amorosa sudditanza, ma si pone in atteggiamento di autonoma, adulta volontà di scoperta. Individua il simile, indaga il diverso, comprende, sorride, indica.
È, mi pare, l'atteggiamento raggiunto qui da Annelisa Alleva, prima che traduttrice, autrice di importanti libri di poesia. Per lei la lingua e la letteratura russa sono stati, fin dagli inizi, e continuano ad essere, un tutt'uno con la sua identità letteraria. La sua attività critica si era rivolta fino a qualche anno fa quasi esclusivamente alla poesia di grandi autori russi: Puskin, Cvetaeva, Brodskij (ma anche della polacca Szymborska), e a poeti e scrittori slavisti, come Angelo Maria Ripellino e Tommaso Landolfi. Ora, dal 2000, senza abbandonare lo studio dei grandi, si dedica al colloquio con i contemporanei.
Nelle sue note biografiche c'imbattiamo subito (Annelisa ha solo sette anni) in una passione per le lingue slave tanto casuale quanto totalizzante. Fu una paziente di suo padre – ci racconta – a insegnarle i primi rudimenti della lingua russa e l'alfabeto cirillico. In quei caratteri, dentro le pagine dei suoi diari, Annelisa ragazzina pensava di riuscire a celare ai fratelli i propri segreti. Quindi l'incontro con Brodskij e un soggiorno di studio in Russia dettero consistenza e verità a quell'inizio. Alla passione infantile si poteva guardare ormai come a preparativo necessario, non a capriccio di ragazzina amante dell'erudizione.
Da allora (si era agli inizi degli anni Ottanta) molte vicende hanno sconvolto i destini della Russia e molte cose non sono più come erano, molti nomi, molte parole, non corrispondono più ad alcuna realtà. Tuttavia un progetto nato

in quegli anni, che riguarda i rapporti tra la letteratura russa e l'Italia, il progetto voluto da Brodskij di un'Accademia, un centro dove fare affluire i giovani artisti russi, sull'esempio di esistenti istituzioni consimili, è andato avanti.
Annelisa Alleva ha potuto approfondire la conoscenza di alcuni dei poeti presenti in questa antologia, confrontando in colloqui diretti la resa di senso e di stile delle traduzioni, proprio perché erano ospiti, della Fondazione Brodskij, qui a Roma. Altri li ha incontrati a premi e convegni di poesia. Parlare con loro è stato importante sotto molti profili, perché la lingua russa di questi scrittori, di certo, è molto diversa da quella di Puskin e Tolstoj, che lei aveva precedentemente tradotto. Il cambiamento di regime ha portato a espressioni e locuzioni non solo più libere, spesso apertamente violente, e nuove.
Dopo la fine dell' Unione Sovietica, essere poeta non corrisponde più a uno status privilegiato, né il poeta, se mira al successo, deve più conferire ai suoi versi la gravità e i toni retorici che le pubbliche celebrazioni prima richiedevano. Il poeta è diventato una persona privata. Scrive Timur Kibirov: *La patria era generosa quando da bere dava. / E, tutto sommato, in modo passabile saziava. / E anche se qualche volta bastonava, / a dire il vero, non troppa forza usava. / Ma non ci amava. / E noi non la amavamo.*
Quell'amore insincero, quel finto amore è finito. Realtà che talvolta rischia di appiattire quella poesia sugli standard della lirica occidentale, altre volte, proprio perché è venuto meno il "non amato", produce un senso di spaesamento, o un vuoto d'ispirazione.

Cosa pensano oggi di loro stessi i poeti russi, cosa della mutata realtà culturale? Qualche risposta a queste doman-

de si può trovare nel secondo capitolo del libro, dedicato a *Materiali e Poetiche*, che conferisce all'antologia una struttura disinvolta, quasi l'invito a una lettura agile, ad apertura di libro.
Occorre notare che dei sedici autori qui presentati e tradotti (tutti nati dal 1935 al 1974), alcuni scrivono ancora in russo ma vivono ormai fuori del loro paese, in Europa o in America. È il caso di Elena Tinovskaja che, originaria di Ekaterinburg, si è trasferita in Germania, ad Hannover, di Lev Losev, pietroburghese, che ora vive negli Stati Uniti, come Irina Masinskaja e Vera Pavlova.
Ekaterinburg è una decentrata città degli Urali, legata al nome e alla breve bruciante vicenda di Boris Ryzij, una personalità, da quanto mi è dato capire, che rimanda all'equazione arte-vita di poeti maledetti tradotta nella civiltà dei computer, morto suicida all'età di 26 anni nel 2001. Annelisa Alleva lo ha presentato per la prima volta assoluta in traduzione, in contesto diverso da questo.

Quest'antologia può essere letta anche come la trama di relazioni che unisce i vari autori. La particolare sensibilità della curatrice ama o amerebbe svelare i sentimenti che li legano, amicizie, odi, amori. Ma, sembra constatare delusa*, sono tutti personaggi schivi, gelosi della loro privatezza*. Dozmorov e Tinosvkaja tuttavia, soprattutto nei saggi e nelle interviste, parlano diffusamente dell'amico Ryzij. La Tinosvkaja anche della sua vita fuori delle regole, dei suoi matrimoni.
Privatezza può anche essere sinonimo di pudore: oltre e accanto alla poesia, nella vita dei poeti può resistere uno squallore indicibile, che cerca assoluzione e trova superamento solo nella parola poetica. Le brevi quartine di Oleg Dozmorov presentano quasi uno schema fisso: la descrizione della natura nella prima quartina e i primi due versi

della seconda per concludere, nei due versi finali, con una riflessione sulla vita o sulla poesia. *Pensa che felicità: la neve, la temperatura allo zero. / Io non amo la leziosità, / mi sono congeniali le intemperie. // Il campo e il boschetto mi piacciono / nudi, disadorni, / e le rime devono essere più semplici / più nordiche e più scarne.* Oppure e non molto diversamente, equiparando la nordicità delle rime alla fredda atmosfera, alla tristezza cui "anela": *È arrivata la neve, la prima neve è scesa, / [...] ma la natura è proprio una bellezza, / e di nuovo prevale lo sconforto / e l'anima anela alla tristezza.*

Non è altrettanto semplice la poesia di Sergej Gandlevskij, moscovita. I paesaggi sotto la neve lui li vede modellati dall'architettura delle strade. Evocano sì, ancora la tristezza, la fine, ma attraverso tragitti più complessi e anche ironiche deviazioni: *Svolazza in un pozzo di pietra / Lo squallido nevischio cittadino. / Tutto sembra finito, ma resta / Un ultimo compitino. [...] E, fermo sotto i serpenti della farmacia, / Sbirciare l'esultanza della perfidia / Senza perfidia, non perché io sia / Buono, ma perché è passata la vita*.

Occorre infine notare "la quasi parità" delle presenze femminili e maschili. E la qualità "del tutto pari", se non superiore della poesia femminile.

Nel caso di Elena Schwarz, Alleva ci dà un ritratto colorito e completo, anche a livello dei sensi: *le pagine dei libri che regala sono intrise di fumo, e possono recare la traccia di una goccia di vino rosso.* Altrove*: il suo mondo preferito è quello fantastico, irrazionale, onirico e medianico*. Di questa autrice vengono riportate, tra i testi del libro più veri e bizzarri, alcune prose brevi, come il ricordo della madre che, mimando scherzosamente la crudeltà di Pietro il Grande contrae il viso in una smorfia così "terribile", da restare lei stessa sciupata, corrotta, indimentica-

bile in quella bruttezza.
Ol'ga Sedakova, anche lei moscovita, *ama le origini della sua letteratura, allo stesso modo in cui ama le sue prime poesie, e l'infanzia in genere*. Ama la perfezione di Marina Cvetaeva e di Rainer Maria Rilke. Nel poemetto *Viaggio cinese* (1986) la sua poesia sembra emulare l'essenzialità e la calma della pittura orientale*: Lo stagno dice: / se avessi mani e voce / come ti amerei, come ti carezzerei. / La gente, sai, è avida e piena di malanni / e lacera il vestito altrui / per farsene una benda. / Io invece non ho bisogno di niente: / la tenerezza è già guarigione. / Ti poggerei le mani sulle ginocchia, / come una bestiolina da camera, / e scenderei dall'alto / con la voce, come il cielo*.
Non sarei in grado di leggere questa poesia nell'originale – del resto l'antologia, per contenersi in un solo volume, presenta un solo un originale per ogni singolo autore. Posso dire tuttavia che la traduzione che di questa poesia dà Annelisa Alleva (già pubblicata in un volume a cura di Idolina Landolfi), rende magistralmente una voce di aspra levità.
Confermo quindi che questo libro parla molto della personalità e della passione della traduttrice-curatrice, ma non voglio, allo stesso tempo, tralasciare di sottolineare che vive anche per se stesso, pronto strumento per un primo approccio ad autori quasi ignoti in Italia. Offre un panorama, se non esauriente, piuttosto vasto, dell'attività poetica in lingua russa, dentro e fuori dei confini nazionali. Ci fa conoscere non solo le voci più giovani (la generazione degli anni Settanta) e quelle già affermate, ma anche i testi di quanti, nati negli anni Trenta, sono stati poco o sotterraneamente pubblicati, anche loro poeti nuovi, "esplosi" solo negli ultimi decenni.

III

INTERSEZIONI

Una voce profetica
Vincenzo Consolo – Oratorio

Quasi dieci anni fa, *L'olivo e l'olivastro* era stato un compendio storico-poetico dei miti di una Sicilia splendida, orgogliosa e insieme emblema di un mondo senza speranza. L'autore sceglieva il ruolo lirico del coro greco: esclamare l'antefatto, e additare il castigo alle colpe. Non c'era più possibilità di scegliere forme diverse da quel pianto-canto, solo il silenzio o la musica, priva di parole.
Con quell'opera s'inaugurava uno stile tra il saggio e la poesia, tra la riflessione filosofica e il ricordo, la denuncia. Uno stile di tono alto dove la lingua e le costruzioni sintattiche non rifuggono dagli arcaicismi, per fare risuonare le parole come in un'orazione, o in un "oratorio".
Catarsi, la prima parte di questo libro, un atto unico scritto per lo Stabile di Catania, è ritagliato da quel compendio, ne ripete alcune parti essenziali, isola la dialettica ineliminabile tra la "giustificazione" e la "colpa", tra la"comunicazione" e "l'espressione", il "racconto" e il "canto".
Protagonista è la figura di Empedocle, che definisce una cultura siciliana all'origine stessa dell'Occidente.
Chiamare Empedocle sul palco a fare da protagonista significa richiamare con lui il fantasma della feroce autodistruzione, il salto nel cratere ribollente del vulcano, che forse è solo leggenda, ma leggenda tenace. Significa evocare Amore e Discordia, come le due sole forze che compongono e decompongono ogni esistente.
Accanto, anzi di spalle, in opposizione, c'è Pausania, suo genero: il "politico", "il comunicatore", "l'ipocrita".
Sulle labbra dei personaggi risuonano citazioni non solo di frammenti dal *Poema Fisico*, ma anche del Leopardi della *Ginestra*, riconosciuto come poeta della Natura, del

fuoco lavico, del terrore e della sfida a quel fuoco, del pessimismo eroico. Sono chiamati a testimoni Hölderlin, legato al mito di Empedocle, e il Pasolini profetico.
Sulla scena sono presenti, ma lontane in un mondo senza più parole, due figure femminili afasiche – ma altrove è detto anche anoressiche – che l'offesa ha svuotato di vita. Sono state merce di scambio, esistono come cose. Si muovono come ombre, in un ritratto che espone i corpi smaterializzati alla prima luce dell'alba, nel corsivo che apre la Scena II:
"Si apre la porta del camper, ne esce Pantea con in braccio la figlia Delia, magrissima per anoressia, che sistema nella sedia a rotelle, copre amorevolmente con un plaid. La fanciulla è assente, chiusa in un suo mondo, bella nella sua smaterializzazione, statica, cerea e splendente come un idolo".

Catarsi ha un'introduzione – che è prosa limpidissima – dove l'autore afferma, senza sottolineare il paradosso, l'impossibilità di scrivere in prosa, di narrare. Dopo che i grandi comunicatori, Sciascia, Moravia, Pasolini e gli altri della loro generazione hanno lasciato la scena, non c'è più speranza che il narrare non risulti goffo o finto, inutile. Oltre il grido di Empedocle e la chiacchiera del politico c'è il silenzio, o la musica.
La seconda parte del libro è, appunto, un testo poetico breve in forma di *canticum,* dedicato a Noto, alla cupola della sua Cattedrale in rovina, simbolo di una bellezza che reclama di essere protetta. Lo aveva commissionato Francesco Pennisi, musicista colto e sensibile, residente a Roma dalla giovinezza, ma anche lui siciliano, di quella diaspora che ha popolato il mondo, in cui Consolo riconosce un'umanità, per così dire, esemplare e estrema. Per meglio indicare cosa intendo qui per "umanità estrema",

cito di seguito un frammento di Empedocle dal *Poema Fisico* nella traduzione di Carlo Gallavotti. Mi pare che si accordi bene col modo di unire arte, pensiero, morale proprio di Vincenzo Consolo: *Dunque il sangue che circola nel cuore, questo è per gli uomini il pensiero*.

Dal foglio al cosmo
Giovanna Fra e Flavio Ermini – Ali del colore

Non è facile parlare di un libro come questo, bello, elegante, enigmatico. Una pittrice, Giovanna Fra e un poeta, Flavio Ermini, si mettono *a fronte*, ma non si pongono in traduzione dalla pittura (segno, colore), alle parole.
Sappiamo, dalle *Riflessioni* di Silvia Ferrari, che le immagini (segni, pennellate, colori) preesistono al testo. Non ne sono però il pretesto, perché si tratterebbe in quel caso solo di un avvicinamento, a posteriori, formale, o inversamente illustrativo, un testo cioè che dà l'interpretazione alle immagini. Sarebbe il tradimento di un'arte che è tutta nella misura del peso e della durata della mano e dello sguardo sul pennello e sul supporto cartaceo.
Le immagini sono quindi stimolo a una narrazione, che si dipana in capitoli, scanditi da una loro interna logica. Il libro coincide con una proposta a fruire di quanto di misterioso e vero è scritto in brevi paragrafi, insieme o accanto a quel colore e a quel gesto, in cui nessuna figurazione, nessun racconto è alluso né lontanamente intuibile.
Sappiamo che Flavio Ermini si fa in altra sede ispiratore di una poesia totale, *dal foglio al cosmo*. Ma il foglio non è esso stesso il cosmo? Non è qui su questa materia preziosa e umile, sulla carta, che due sensibilità si confrontano per produrre un solo oggetto-opera?

Silvia Ferrari compie il lavoro del critico. Non si propone come guida obbligata, per turisti dell'arte: fissa in una congruità critica, logica – all'interno di un discorso in cui le parole hanno saldi riferimenti – un incontro che senza il suo discorrere, senza le sue riflessioni, si scompone in una serie di stimoli, frasi, immagini e colori. E ciascuno resta libero di ricomporli in combinazioni diverse come in un personale caleidoscopio.
Schegge. Frecce. Ecco quelle che hanno raggiunto il bersaglio: *l'interminabilità della nascita*, come concetto universale che ha a che vedere con la sfera esistenziale e creativa, con l'apparire del colore sulla carta. Le tracce che lasciamo *sull'acqua*, qualcun altro pronunciò queste parole. Ma qui è dolorosamente richiamato anche lo specchio d'acqua di Narciso, mito eterno del vergine padre di tutti gli artisti. La narrazione prosegue coinvolgendo la stanza, le case, la coppia, l'altro corpo come *luogo dove cercare salvezza*.
Aspetto che la voce metta in evidenza una bocca: il costruirsi del corpo con pazienza e per progressivi segmenti, intorno alla voce, alla bocca, lì dove risiedono i primi occhi, la prima capacità di riconoscere. Recupero della dimensione infantile.
Flavio Ermini ha ribadito più volte l'essenza della poesia come antipensiero, la pluralità espressiva come promotrice di una situazione precaria ma esaltante, la proposta della frantumazione dello sguardo. Si staccano i frammenti del discorso, si moltiplicano i lampeggiamenti poetici. Le immagini tracciate dal sapiente pennello di Giovanna Fra, più che da testo dal quale fare partire una narrazione, hanno l'andamento di un canto, di un controcanto ben armonizzato. Che dire, siamo rimandati a filosofia, poesia, arte e loro ineludibili legami.

Non ancora un fumetto
Carlo Bordini e Rosa Foschi – Poema inutile

Un libro a due mani. Non una semplice contiguità di disegni e versi, non ancora un fumetto, ma già l'illustrazione-interpretazione di frasi chiave, di una narrazione che ricorda, almeno nella prima parte, l'atmosfera de *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana. Esperienze sessantottine prima, poi, in sequenza, un orizzonte rimpicciolito e scontroso. Il ritmo della scrittura è coerente, segue un flusso in cui immagini e pensieri si alternano e ritornano quasi per forza d'inerzia, senza l'intenzione in realtà di nulla spiegare. Un libro che nella sua agilità ha un peso, una poetica consistenza e, nella quasi-prosaicità dello stile, una notevole forza.
Un ritratto-caricatura virile occhieggia in quasi tutti questi disegni, quando non si pone centrale sulla pagina. La voce è quella di un uomo, infatti, e parla tra l'altro del suicidio di una donna, di cui forse a lui importa qualcosa, ma più ancora gli importa dichiarare la sua indifferenza.
Il segno di Rosa Foschi, sempre aperto e luminoso, fa da musicale contrappunto. Il racconto respira, da quei disegni sembra perfino sorridere, ne consegue un ben riuscito libro d'artista.
Io sono un tizio qualsiasi è l'esordio. Presentazione che racchiude un'intera poetica. Questa è rafforzata da un'ulteriore dichiarazione di preferenze: *amo i cortili interni un po' squallidi, la parte di dietro del mondo*. Tristezza, cinismo, caduta di senso del vivere. Un mondo su cui il protagonista di questo poemetto non sa o non vuole incidere. Osservatore passivo lascia che la vita e la morte avvengano. Lui resta a far spallucce, *signore pensionato e agiato* che va *in giro sempre ben abbottonato*.
Che di una vera e propria narrazione si tratti, è conferma

il progetto di tornare presto a raccontare *Poema inutile* anche in fumetto, e sarà esemplare raro, non unico, di fumetto-poesia.
Il poeta osserva il suo personaggio senza identificarsi, anzi – con maestria che genera ambivalenti risposte nel lettore – ombreggiando pacati segnali di estetica e morale distanza.
E questa l'imparzialità, l'innocenza? sembra chiederci. Domande non retoricamente forzate che il lettore è libero di rivolgersi. Il poeta semplicemente provoca, proponendo con questo monologo interiore di un personaggio (per il quale si sarebbe tentati della desueta definizione di piccolo borghese) forse il materiale per un bilancio esistenziale, forse solo un aguzzo divertimento.

Il colore della trasparenza
Lluis Ribas e Santiago Montobbio – Els colors del blanc

Ho ricevuto via internet le immagini della mostra Els Colors del Blanc di Lluis Ribas, di cui questo libro è il sontuoso catalogo. In quelle foto, diversamente che dalle pagine bianche e patinate della pubblicazione, i quadri emergono dal nero e dal buio. Esplode il bianco dei lenzuoli, il color carne dei nudi che in quei lenzuoli si avvolgono, si nascondono, ma anche, in totale naturalezza, si mostrano. Finte monocromie che in realtà nascono – e l'immagine ravvicinata sulla copertina del libro ce lo mostra – da un uso sapiente della tavolozza, che mescola, come fa l'aria, gli svariati colori dell'iride.
Noi, tra lenzuoli, passiamo la vita, dalla nascita alla morte. Così Santiago Montobbio indica in questi quadri non solo una ricerca estetica sulla bellezza del nudo. Qui,

più estesamente e talvolta direi per contrasto, il racconto riguarda l'umana avventura, nella sua solitudine esistenziale, nei suoi concetti fondanti. Sì, lo sottolinea Montobbio, questi quadri non comunicano sensazioni fisiche o erotiche, ma concetti. Cita Leonardo da Vinci: *In pittura i gesti delle figure sono sempre espressione del desiderio delle loro menti*. Parlavo di un effetto ottenuto "per contrasto". L'intensità infatti è ottenuta facendo per lo più astrazione dal volto. Le varie parti anatomiche, scoperte o rivelate dalle pieghe di spessi lenzuoli lasciano a chi osserva la libertà di "inventare" la progettualità che in quelle posture è insieme manifesta e nascosta.

Santiago Montobbio ci consegna, qui, un breve trattato di estetica, di personale poetica. Non che i quadri siano stati per lui un pretesto. Li osserva infatti fino ad attivare con essi un colloquio. Poi scrive quanto la sua personalità gli detta, quanto la sua cultura fa emergere a questa o quella provocazione del colore e della forma. Lo stesso titolo del libro e della mostra è anzitutto questo: *un concetto sottile ed enigmatico*. Seguono e diventano protagoniste altre voci, altri nomi, a cominciare da *Luce* e *Aria*, colore della trasparenza atmosferica del Mediterraneo, consustanziale alla personalità di Ribas, che afferma in queste pagine come gli sia difficile, quasi impossibile, dipingere lontano da quel mare.

Tuttavia solo in due quadri, che appaiono per primi nel libro, il bianco del lenzuolo vola a pelo d'acqua, all'aperto. Gli altri quadri nascono in una luce d'interno, riempita dai lenzuoli e dai corpi, più enigmatica. È possibile leggervi la silenziosa storia di un ciclo vitale: dal turgore che riempie il grembo di una donna, al piccolo corpo che succhia al seno sorretto da lunghe mani intrecciate, membra già quasi adolescenti che riposano accanto a giocattoli. Ancora abbracci, tensioni dei muscoli, infine, necessaria,

la morte, o, quanto meno, la morte della bellezza.
Assenza di volti, di frontalità. Assenza di titoli per questi quadri. Il pittore non suggerisce interpretazioni "giuste", né vuole guidare l'immaginazione. Ancora meno questa potrà essere l'intenzione di Santiago Montobbio. Egli si tiene lontano dal restringere, in una sua formulazione, il significato di questi quadri, come farebbe, come spesso fa, il critico d'arte che vuole figurare come il vero creatore del senso di una pittura. All'opposto, Montobbio dilata nelle note della *sua* poesia, della musica, le possibili consonanze, moltiplicando le suggestioni e l'intreccio dei concetti, in una riflessione etico–estetica–filosofica che serve da sfondo e contrappunto a questa pittura, ma ha forte senso già per se stessa.

Il ritmico basculare del giorno e della notte*

La poesia di Lucio Piccolo

Il ritmo che raddoppia, si spezza, incide e ritaglia, torna ad allungarsi. Liquida e sospesa, una particolare musicalità alimenta nella poesia di Lucio Piccolo lo status di caso letterario che ebbe al suo rivelarsi, ora sono cinquant'anni. Un lessico denso, incastonato di termini rari che indicano, quanto non potrebbe dirsi altrimenti, con nomi e aggettivi dall'apparenza decorativa, evocatrice. Come l'espressione "acqua inesplicabile" (in *La meridiana*, il secondo dei *Canti Barocchi*), che, esatta anche dal punto di vista della scienza, apre una fantasmagoria di eventi e fatti dell'acqua nella sua essenzialità. Inno alla solarità, ma soprattutto alla liquidità pura che di scoglio in gora, nella luce celebra il suo trionfo. La musicalità segue un movimento reale, di valenza fisica, naturale, senza rapporto con la velocità,

anzi quasi all'opposto di quella velocità che è carattere universale e distintivo del moderno.
Siamo qui nel movimento instancabile di un paesaggio immobile: acqua di un fiume, di familiari fontane che disegnano architetture, nel paesaggio di una Sicilia dove piante rampicanti e tronchi, in gara con archi e guglie, si slanciano e si attorcono, sotto l'imperio del sole: *e la loggia, la cupola, la cuspide che vuole salire più in alto, sono immerse nel vento del sole*.
Un prezioso film girato da V. Ronsisvalle per la televisione nel 1967, dopo la testimonianza di Montale mostra il poeta nella villa di contrada Vina, a Capo d'Orlando, dove si era trasferito agli inizi degli anni trenta, già non più giovanissimo, con la madre, il fratello e la sorella, entrambi maggiori di lui.
La villa dove tutti loro vissero poi fino al compimento dei loro giorni, domina il paesaggio marino dal promontorio immerso tra boschi e piante rare (passione e orgoglio della sorella). Nel documento compare anche il fratello Casimiro, che racconta con grande candore le sue esperienze di fenomeni parapsicologici, le visioni e gli incontri. Un mondo, si direbbe, trattenuto non solo aldiquà della velocità, ma decisamente fuori dal mondo, in colloquio solo interno. Non erano mancati negli anni precedenti i dialoghi-sfida col cugino Tomasi di Lampedusa e gli incontri con i poeti, non con i poeti italiani, ma con autori stranieri soprattutto dell'area anglofona, in particolare con Yeats. Preziose letture, frequentazioni internazionali, e tuttavia nella poesia di Lucio Piccolo vibra soprattutto la solitudine assolata del grande parco e si presentano nel ruolo di protagoniste le passioni e le manie dei tre fratelli, chiusi a cerchio contro la pericolosità del mondo esterno. Almeno fino a quello strano, assai noto evento: nel 1954 l'invio di nove liriche a Montale che decide di presentare

l'esordiente poeta al meeting letterario di San Pellegrino Terme.

Quasi seguendo lo schema di una laude laica o in conformità con una greca filosofia degli elementi, dopo l'acqua, il terzo dei *Canti Barocchi* canta l'aria, il vento impetuoso e snervante. *Scirocco*, perfetto spartito musicale con un finale prezioso (*d'ogni lato sale la notte calda in agguato*) prosegue nell'incipit del canto seguente (*La Notte*) come continuando il filo di un discorso che senza pentirsi dice e si contraddice: *La notte si fa dolce talvolta, / se dalla cerchia oscura / dei monti non leva alito di frescura*. Nella notte s'affollano le convocate ombre della casa, creature trasparenti, fragili (*sguardo che muove le prende, / sguardo che ferma le annulla*), tornate a chiedere amore, perché il loro Tempo non le ha saziate: *è bocca d'aria che cerca, bacio, ira.*
Creature d'aria sempre presenti abitano quello spazio, anche di giorno, dentro e fuori. È il *Gioco a nascondere*, titolo di un poemetto, pubblicato nel 1960, che racchiude l'identità più originale di Lucio Piccolo. Un gioco che si svolge dentro la casa, per le scale, nei corridoi, e nella natura selvaggia e addomesticatissima, ai confini tra cultura e isolamento arcaico.
Certi echi dannunziani che pareva risuonassero all'apertura del primo canto barocco (*Oratorio di Valverde*), per esempio nella forma dell'imperativo e nel tu rivolto a un'entità mitologica (*Ferma il volo Aurora opulenta*), qui si sono allontanati. Un tono più discorsivo, dove ironia e ossessione s'incontrano, accompagna l'inseguimento stralunato e fermo, movimento sicuro e lento, ritmo del cuore che sale e scende: *una misura flessibile e forte / veloce e cauta ci ha preso, ci porta* .
Alla Bilancia, già presente in *Meridiana* (*e s'uno scende*

l'altro sale, / – armonica d'oro – / la Bilancia appena oscilla / quasi uguale) non si addice più quel tipo d'incisa in ogni senso preziosa. È divenuta identificazione perfettamente naturale del salire e scendere commisurato ai luoghi, alla struttura architettonica, movimento riflessivo e lento che ascolta il quotidiano ritmo spaziale: *Oscillare / elastico tra due piatti / di bilancia, uno verso le radici / del buio: le cantine, l'altro / in alto, in alto, dietro / la finestra che dà / sui tetti*... Lo sguardo e l'udito sono all'erta, quindi l'architettura si muove, si anima, in maniera anche plausibile emette suoni: *Scala a vite che sali / sali e spiri / come un fischio / in esili giri di correnti / d'aria.* La volontà di dire rende vigili, acuti e ancora si prova il faccia a faccia con i concetti incommensurabili della fisica: *ed ora alla ricerca / d'un punto ove lo spazio s'aggomitoli*, tentativo che subito s'infrange in un fulmineo crollo, un afflosciarsi ingombrante e polveroso *in pieghe di tendaggi / privi d'osso e di contorni*.
Il tema delle "apparenze" quotidiane, delle azioni e delle richieste, delle sfide degli spiriti, è tema che torna in molteplici variazioni. E dubitare rende solo più spaventevole il dato di fatto: *certo non saranno che fole, / ma è vero che per tre volte / t'hanno soffiato sul lume al passare*. La moltitudine che tiene desto il gioco, che abita la notte, al di là dei dettagli – un ventaglio di piume, un guanto – ha un nome che di tutti definisce l'essenza: sono i morti. La poesia li rende creature attive dell'etere e dell'invisibile, intense, vibranti, mobili e innocenti, come l'acqua, il vento, le piante.

* *Questo brano è parte del programma di sala per il recital* Cerchio di melodie *(Pino Censi voce recitante; Katia Presti pianoforte e percussioni; Giancarlo Parisi sax soprano, zampogna cromatica, flauto) della poesia di Lucio Piccolo, tenutosi a Messina nel novembre 2003.*

IV

AUTORITRATTI IN VERSI

Pagine da interrogare
Vincenzo Ananìa - Biblioteca

Il titolo, *Bibliotec*a, si riferisce forse alla vita come infinite pagine da interrogare. *Biblioteca* comprende anche, probabilmente, il riferimento a un autoritratto poetico. Si tratta infatti di un'autoantologia, una raccolta di testi recenti, e di altri scelti da precedenti raccolte e riscritti con particolare passione per la forma. Ascoltiamo un'inconfondibile voce dalle tonalità gravi, dal timbro virile e conchiuso, una voce che effonde rivi di conquistata saggezza. Le si addicono ancora forti enunciazioni e i contrasti *tra cielo e abisso / indifferenza e passione*.
Trovo, in esergo ad apertura di libro, versi che sembrano racchiudere una poetica: *La verità che mi balena in sogno / lascia un'ustione da cui fugge / la memoria. Come per arsi sedimenti / di Storia, frugo nella cenere*.
I sostantivi: *verità*, *sogno*, *ustione*, *memoria*, *sedimenti*, *Storia*, *cenere*. Ciascuno potrebbe essere il titolo di un capitolo, di una sezione di questo volume, così come i verbi: *mi balena*, *fugge da*, *frugo*, tutti predicati che indicano movimento. Centrale per la poesia è quel senso di perdita e il frugare nella *cenere*, attivando la speranza che qualcosa si sia salvato.
L'ispirazione parte dunque da uno stimolo, riconosciuto perché folgorante, perché brucia. È una provocazione talvolta visiva, talvolta mentale, più raramente auditiva – l'udito sembra occupare, almeno in questa fase evocativa, un ruolo minore. Memoria e immaginazione producono e riproducono una realtà, che egli incalza, *indomito*, tra coraggio e scrupolo di perfetta resa. Anche in questa chiave interpreto, senza sottrarla a significati più spirituali o addirittura mistici, la poesia che chiude il libro. In questo modo si realizza tra la prima poesia e l'ultima una simme-

tria concentrica: *A volte dagli inferi o da fessura in cielo / un vento ignoto ci invade [...] dà voce a bocche del passato / all'ineffabile e all'inerte / soffia incandescenze ai desideri / volatile consistenza ai sogni*.
All'*ustione* corrisponde la *fessura*. Lo schema delle due liriche è simile ma il termine di riferimento – che appunto asseconda un movimento concentrico – è passato dal pronome singolare *mi*, al plurale *ci*, dall'io al noi. Questo può significare anzitutto che ogni individuo, per conoscere la sua identità, deve rivolgersi a un tu, diventando un noi. Ogni individuo inoltre è prodotto e conseguenza di una serie di rapporti che si estendono orizzontalmente nel presente e verticalmente nelle altre due dimensioni temporali. Qualsiasi meditazione sulla vita parte da queste evidenze e, dopo erranze, cavilli, tentativi di divincolarsene, nelle migliori ipotesi ci torna, con un sorriso di saggezza. La scommessa vinta è qui far rivivere queste evidenze nella poesia, reinventarle in un immaginario che si è fatto mito riconoscibile, voce che canta, e in questo definisce l'idea di sé nel mondo, la sua propria inconfondibile anima.

Veniamo ai miti, a cominciare dal mito originario. Immaginando di essere una meteora o una stella, l'autore giunge all'origine del tempo, alla prima grande esplosione di materia: *La stella che io contemplo è in me / come fui nel suo aggregarsi e splendere*. Altrove quella stessa meditazione sugli inizi acquista toni più affabulatori. Riprende il racconto della divisione della Luce dalle Tenebre come narrato nella Bibbia, e lo modifica con una trasfigurazione fantasiosa, dove è la volontà del biologico a decidere dei destini della luce. È l'Albero, espressione primaria e emblematica della vita organica, che offre all'Ombra la possibilità di frantumarsi e persistere, nono-

stante l'irrompere del fuoco celeste: *Nella felicità del rivelarsi / la Luce ha ignorato l'Ombra [...] Ma l'anima dell'Albero, raccolte / nella chioma tenebre superstiti, / s'irradiò sull'intera creazione / dividendosi e moltiplicandosi: / a ciascuna creatura la sua Ombra*. Il negativo, cioè la mancanza di luce che riproduce deformato il contorno di ogni corpo – l'ombra – diventa così una sorta di genio protettore, di angelo custode. Il negativo, la mancanza, generano, proprio dal senso di privazione, la ricerca e la vita.
Ancora parlando delle origini delle quali va costruendo il mito, ecco apparire la strana complicazione, l'enigma uomo, la sua *voragine* vitale, la solitudine. Ecco gli uomini (e anche l'individuo-uomo e il poeta), colpiti da un appetito senza nome a mettersi in cammino per riempire quel vuoto: *Quando scoprimmo la solitudine / tutti ci mettemmo in cerca, intenti / alcuni a interrogare i cieli / altri un fiore, alberi, le ombre [...] In ciascuno / era un vuoto assoluto, voragine / di cui non si sapeva il fondo, / germogli d'anima appassivano / aggrappati agli orli.*
Tra le sensazioni e le immagini che fanno irruzione come scoperte primarie c'è – esplosiva nella sua gagliarda gioia – la coscienza nativa della forza, squillante e in esubero, della giovinezza: *Formidabile il colpo / a pugni uniti: la palla / viaggiò altissima / ebbra di aria rarefatta [...] I pugni ancora tesi / seguivo con fierezza l'ascesa / della mia prima giovinezza / certo che il dio / me l'avrebbe custodita / per questa vita e per l'altra.*

Molto bene ha scritto Tiziano Salari, nella postfazione a *Noi*, terza raccolta di Vincenzo Ananìa, come di un poema singolare plurale e di una epopea della psiche. Dalla rielaborazione del mito delle origini – racconti dei libri sacri, suggestioni che giungono dal diverso racconto che fa la

scienza – giù, giù verso i dialoghi con l'Altro e con gli altri, fino alla propria individuale condizione di poeta che s'interroga. Da *Le ali di Darwin* in poi la presenza dell'autore sulla scena sempre più rimanda a un'identità in cammino, a uno sguardo che scopre nitidi i contorni in lontananza, lui capace di godere al presente gli spettacoli remoti della memoria, di sé come individuo, di quella della specie, infine di quanto è vivente e in moto nel cosmo.
Questa coscienza antica, questo ricordo di spettacoli vissuti in altre vite, in altre forme di vita, conduce a un rapporto di fraternità con tutti viventi, inclusi quelli con i quali ogni empatia sembrerebbe impossibile. *Noi e loro*, noi come loro. A cominciare dai sauri che, conservando enigmatici il loro aspetto giurassico, fanno sognare il bambino: *Nei chiari boschivi / da pianure della mia infanzia / salivano con memorie di terra / ai campi solitari delle mani / i sacri sauri ...* Fino al cane, innamorato custode e difensore del suo padrone: *Quest'anno mi è smottata una vertebra: / risentimento al ginocchio destro. / Digrignando due superstiti denti / in eccesso di saliva, il cane Fido / ancora mi difende*. Un posto a sé occupano gli uccelli, che siano *cigno, corvo, gazze* o la bianca pappagallina domestica, o che scattino al primo soffio dell'alba, *colmi di luce sonora.*
Verità e sogno. La verità della poesia scaturisce dalla forza fantastica del sogno. E questo non sarà il momento delle immagini rarefatte, delle larve inconsistenti e paurose. Le immagini della notte si fanno presenti talvolta in serena compostezza, che si rispecchia nel fluire armonioso degli endecasillabi: *La costellazione fra Marte e Venere / che a notte mi fingo se non ci sei / è il dorso tuo raccolto nel riposo / il suo quieto splendere nel buio*. Il sogno suscita un'immagine desiderata, ma già l'idea d'amore in sé è *fiato primigenio / che mosse il creato al sentimento.*

Fratellanza dei secoli e delle ere. Un universo di figure che l'immaginazione e la mente padroneggiano, che, attraverso la poesia, dà senso all'esistere. Il parallelismo tra vita vissuta – eventi, nomi e date – da un lato, e immagini oniriche, dall'altro, ha il suo paradigma nella poesia *Giulia* dove alla riflessione sulla nascita della figlia minore è dedicata la prima strofe, e al sogno della notte successiva la seconda: *Mia figlia nata in un sole forte. / – Segno di un destino alto – / pensavo alla finestra. / Il sole oscillava di vento / in uno specchio piovano. // La notte sognai i morti / tra i fiori sul fiume indiano / al suono di canne nel campo / dietro la mia casa*.

Schema simile nella poesia dedicata alla nipote Bianca, dove ai guizzi argentei della prima parte – i capelli chiarissimi della bambina accanto ai pesci nella rete – corrisponde la forma immobile e geometrica del rombo col suo occhio spalancato e fermo, che fantasticamente si trasforma nello sguardo che dovunque incalza, anche se indifferente. In questa poesia si armonizzano, dandosi reciproco risalto, due modi di osservare la realtà, uno solenne e metafisico, l'altro ironico e risentitamente laico.

L'immagine del Dio onniveggente, riconosciuta nella creatura impigliata nella rete, parla di una profonda ambivalenza tra la coscienza di un'entità che tutto conosce e giudica e la volontà di allontanarla col sorriso, per sentirsi libero, o addirittura pronto al confronto, alla lotta.

Il pensiero di Dio, di una forza che sovrasta anche chi le si pone di fronte con la consapevolezza della propria forza e della propria dignità, si associa alla certezza della Morte. Il *salvagente* ideale per non soccombere, per non perdersi nei marosi, potrebbe essere l'eros. Un eros talvolta divertito, altre volte malinconico, scandito dalle assenze dell'amata, ovvero catturato in immagini casuali: *Lei, fiamma travisata / passione che indossa il bianco, / entra leg-*

gera. Ma gli specchi / si appannano, ammiccano i commessi / hanno caldo.
Siamo giunti a un diverso registro, non siamo più nell'ambito di una fantasia metafisica. Lo stesso poeta che parla degli inizi del mondo, dimostra una notevole capacità di catturare i dettagli della normale vita per farne storie, spesso dotate di maliziosa grazia. Nel caso di *Lettere*, ad esempio, l'autore rispolvera il suo passato di giudice e si diverte a giocare i con i toni togati, con le maiuscole ad articoli e possessivi della terza persona di cortesia, con la citazione di un brocardo antico, con l'irrequietezza passionale di una signora che lo ha scelto a confidente: *Signora che mi scrive Le sono grato / però mi chiede un impossibile verdetto [...] e come potrei serenamente giudicare / poiché spira dai Suoi scritti un alito carnale / che mi accende fino a sciogliermi la mente. / Continui pure a raccontarmi queste storie [...] e si accontenti di un brocardo ambiguo / (da un'epistola di Eloisa ad Abelardo): / colpevole o innocente non è l'atto / ma il sentimento che l'ha ispirato*.
Il brocardo – massima giuridica espressa sinteticamente, così che meglio s'imprima nella memoria – nell'identità del poeta Ananìa si è tradotto nella volontà di "chiudere" talvolta le sue poesie con una battuta di tono sentenzioso, o con quel sorriso ironico che potrebbe voler dire: "Fate attenzione, ho solo voglia di divertirmi!"
Il suo temperamento poetico non si esaurisce quindi nel ritratto di chi è in lotta per scoprire e definire il proprio destino. Egli è incerto *tra l'anima e la terra*, come quella goccia d'acqua – materia che feconda altra materia – *in bilico su un indice*, nella poesia *Pioggia*.
Talvolta la realtà al limite della vita può essere vissuta come sogno, come un viaggio a ritroso verso quel quasi nulla acquatico da cui siamo venuti, dove il corpo, deluso

di non trovare alcun paradiso, estenuato s'impiglia ad *alghe sempreverdi*.
Così fredda e ostile l'ultima residenza accoglie i clandestini esausti approdati alla meta? Meglio allora ritrovare tutte le energie e tornare indietro: *scagliai il mio nome ad annunciarmi*. Non c'è riposo nel dopo-vita, almeno non ce n'è sulla soglia delle sue stanze: *anche lì c'è da rispondere. E mancava il tuo abbraccio / che mi trattiene e libera*.
Questa poesia mi sembra una delle più belle della raccolta. L'uomo-poeta racconta senza spavento e senza enfasi la sua quasi estrema avventura, l'accettazione silenziosa e grata del ritorno verso la vita, quale la riconosce dello sguardo di chi lo attendeva. La voce ha qui un ritmo aperto, articolato in tre ampie strofe.

Abbiamo accennato, agli inizi di questo discorso, alla rapidità dell'intuizione che apre il processo poetante. Qui vorremmo dire ancora poche parole su quanto accade poi, nell'adattamento del lampo ispirato alla pagina. L'immagine-protagonista è catturata una volta per tutte, come se il poeta demiurgo fosse anche un fotografo che dispone a piacere le luci, i colori, le pose. La scelta dei chiaroscuri invece, del cartiglio o del brocardo finale (quando se ne dà il caso), operazione non secondaria ma successiva, può trasformarsi in lavoro sottilissimo, dove la selva delle varianti, arriva a trasformare il foglio in un vero palinsesto. Così una stessa poesia può presentarsi, nel corso degli anni, in differenti versioni, e le poesie delle raccolte precedenti qui antologizzate, possono apparire in una rielaborazione del tutto nuova, o altre volte con minime trasformazioni.
Sono molti i poeti che hanno rivisto, limato, ritoccato le loro poesie instancabilmente. Due mi tornano alla memoria insieme, sebbene siano vissuti in contesti diversissimi

tra loro, con sensibilità quasi inconciliabili. Uno è Palazzeschi, che riscriveva le poesie più o meno a memoria, come ogni volta liberamente si ripresentavano, perché mai si era piegato alla rigida modernità, alle scelte definitive della macchina da scrivere, l'altro è Whitman, che una volta trovata la sua voce in *Foglie d'erba*, continuò tutta la vita a aggiungere pagine a quella sua unica grande opera, a posteriori cercando, nella conquistata fama di bardo, una sistemazione definitiva alle iniziali esuberanti esplosioni.
Vincenzo Ananìa, dicevo, non mette da parte le poesie che più ama una volta che le ha consegnate alle pagine di un libro. Le pone nella luce delle nuove, spiando tra le une e le altre armonie e coerenze stilistiche. Come quadri che un pittore, quasi per eccesso d'amore, esponga nel suo stesso studio, così che possa tornarvi ancora con lo sguardo, con una pennellata, o, con falsa negligenza, lasciarvi cadere ancora una goccia di colore non tirata a pennello.

Uno sperimentalismo etico

Mariella Bettarini – A parole - in immagini

Poeta e editrice, Mariella Bettarini decide di comporre per i tipi della sua Gazebo – per sé e per quanti vorranno profittarne – questa *metà-secolare antologia di versi*, un tomo corposo di circa 850 pagine, autoantologia poetica ma anche critica, che accanto al giudizio delle firme più prestigiose, pubblica anche due interessanti tesi di laurea – relatore dell'una Biancamaria Frabotta, dell'altra Giancarlo Quiriconi. Non tanto un progetto chiaramente definito quanto una richiesta: leggetemi, leggete.
Ne risulta il profilo coerente e insieme dialettico di una

vita, la poesia specchio di quella vita, energia che fin dagli inizi si pone a ridirla e nel dirla ricostruirla, reinventarla, giustificarla.
Il verso nasce già maturo nelle prime raccolte. Un retto giudizio autocritico non le rinnega, anche se spesso aprono un dialogo con un tu divino che più tardi verrà sostituito, mi sembra, da una percezione religiosa della natura e della vita in quanto tali: *Signore, solo Tu ed io sappiamo / della mia infanzia. Nessun altro / mai ho messo a parte del segreto / dolcissimo della mia vita*. Abbiamo qui, dato fondamentale, l'indicazione di una iniziale ispirazione religiosa, e tuttavia, tra le poesie dei vent'anni, la mia predilezione va ad altri versi che aprono l'antologia, datati maggio 1963: *Perché hanno lasciato un gioco di legno / immobile nel campo, / sembra anche più sola / e grande la sera*, dove compare l'amore per gli oggetti e la loro forza evocativa che, invece resterà costante durante l'intera produzione. Poesia semplice, con tonalità pascoliane e decadentiste, che pone a protagonista un oggetto inanimato e deliziosamente suggestivo nell'immensa solitudine serale.

A parole-in immagini, un ritratto oggettivo–soggettivo. Anche immagine specchiata perciò, o meglio foto d'arte di cui si padroneggia la luce e la tecnica. Le immagini infatti, che, in posizione appena subalterna ma paritaria, compaiono anche nel titolo del libro, sono spesso all'origine dei versi. La fotografia in particolare, soprattutto dopo l'incontro con Gabriella Maleti, offre stimolo all'ispirazione. La nascita di quel sodalizio conferma un mutamento di stile. Ma ancora prima, la morte di Pier Paolo Pasolini, e l'esibizione sulle pagine dei giornali e sui teleschermi del suo corpo sfigurato, aveva prodotto un cambiamento traumatico. Appare chiaro anche da questa

antologia: la morte di Pasolini non è stata solo la conclusione tragica di una vicenda privata. È stato il suggello alla vita del poeta–Cassandra (*Trittico per Pasolini*). Tutto è stato diverso dopo, negli anni Ottanta.

Il verso, nelle prime prove ampio e sintatticamente fluente, si spezza. Viene introdotto, come segno privilegiato d'interpunzione, il trattino, di dickinsoniana maniera. Il gioco delle assonanze, per una straordinaria capacità di percepire e far scaturire gli uni dagli altri i suoni della lingua – abilità che appare innata in molti poeti toscani e presente in Mariella Bettarini fin dall'inizio – diventa costante gioco prezioso, e suscita associazioni di idee, che, alla provocazione sonora, zampillano dall'inconscio. Giungere a privilegiare parole-immagine apparenta da questo punto in poi Mariella Bettarini alla poesia che va sotto l'ampia attribuzione di sperimentale. Scelta di campo consapevole, voluta? La sentirei piuttosto come uno slittamento, una conquista naturale. L'incontro con la Maleti, scrittrice, poeta, ma ai suoi inizi anzitutto fotografa, non porta con sé solo la stretta connessione tra il dire e fissare per immagini, ma anche una nuova tecnica del poetare con gioco di echi e rimandi. Una stessa parola, dall'una arriva all'altra, e torna quindi arricchita di senso e rinnovata. Modo di vivere-scrivere in cui la società ha ancora la sua parte, dove s'inseriscono altre figure, non secondarie. Poeti ancora, quindi. Lucio Piccolo è ovviamente il protagonista di *Diciassette, da capo d'Orlando*, *ispirate da foto della Maleti*:

Plumelia: piume / o quante lune son passate / con l'imago d'Ofelia? / legg'io o tu leggi / con gonfi occhi sul tuo / lieve leggio?

Soprattutto in tempi più recenti diventa amico e compagno d'esperienze e di poesia Giovanni Stefano Savino, il terzo interlocutore di *Trialogo,* accanto alla Maleti: *la pol-*

vere – voi dite – parlate / della polvere come polverosi ragazzi / e tu – Giovanni – la vedi – la ricordi / tènera come cipria – e pacifica e nuvolosa / mentre tu – Gabriella – ti vedi / polvere La capacità di sorridere è rimasta, anzi, per effetto della maturità si è raffinata, anche se cela una ferita che non rimargina. È rimasta anche la voglia di raccontare. Direi anzi che, sebbene questa antologia sia, così come è stata strutturata, tutta un'ampia autobiografia poetica e il racconto di una vita, all'interno del volume, quasi come in un set di scatole cinesi, altre storie si annidano e si snodano, da "un" inizio a "una" fine. Sono il poemetto in morte della *zia Vera* – per essere fedele nell'amorosa cronaca, una poesia per ogni anno della vita di lei – e la storia, mia prediletta, dei *Balestrucci.* È questo un piccolo libro con la grazia di un balestruccio, piccolo oggetto naturale, nato senza sforzo, che quasi si costruisce da solo, per scrivere un breve romanzo in versi su una coppia di passeriformi simili alle rondini, ma di corpo più minuto, che hanno fatto il nido sotto il tetto della casa. Per la parte che assume qui lo sguardo, la "ripresa" degli eventi, quel piccolo libro può essere gustato come un delizioso film musicale dal plot lineare: il viaggio, lungo e necessario, la costruzione della casa, la riproduzione, l'allevamento (con l'ipotesi della selezione o del rifiuto), la crescita, l'amore, infine la partenza. Le vicende di una coppia che diventa famiglia, quindi torna a essere una coppia.

Nel 1982 usciva *Poesie vegetali* / *su foto di Gabriella Maleti*. Una nota dell'autrice chiariva che furono tutte scritte quasi di getto, il 31 gennaio 1980, ma che si innestavano perfettamente nella ricerca che da anni lei andava conducendo dentro le cose e *le forme dell'erba, di bacche*

e semi, radici e spighe, infiorescenze e rami e parti e materie verdi, vegetale materia, lì ingigantita dal "macro". Quasi contemporanea e non distante nell'ispirazione uscirà *Vegetali figure* (1983) in cui l'amore per il mondo della natura si coniuga con il viaggio, altro tema caro. Anche nel viaggio l'occhio dilatato di una macchina fotografica vede cose diverse del nudo occhio incantato soprattutto negli amati spazi che la storia e la cultura hanno quasi naturalmente inventato, nelle città medioevali (*Nursia*).
Interrogarsi, indagare, scoprire – e rispondersi dubitativamente, allontanarsi – e ritornare. Di contro, quasi incalzante tuttavia, la ricerca di pace: *forse la pace s'istallerà nell'oculo fondo – / entro il corpo del corpo – la grande pace (sì – quella) / s'è già installata – s'installa* ("*La scelta – Sorte*"). Tutta la poesia che Mariella Bettarini ha pubblicato negli ultimi trent'anni ha questo ritmo spezzato, immagini come scagliate, anche quando (anche se) l'amore ne è il presupposto.
Perché se di sperimentalismo bisogna parlare per questa poesia, tenterei una definizione – veramente non so se altri l'abbia già trovata – di "sperimentalismo etico", una ricerca dove l'affezione e le umane relazioni sono sempre all'origine e interne al progetto del dire.

La fatica delle radici

Carlo Cipparrone – Il tempo successivo

Il secondo volume della serie italo-polacca dell'Heliodor curato da Pawel Krupka – con testo a fronte in ogni sua parte, compresi gli interventi critici, quello dello stesso Krupka in apertura, a chiusura quello di Alessandro Ghignoli – è un'antologia di versi di Carlo Cipparrone già

pubblicati nell'arco di più di trent'anni, dal 1963 al 1999, che ora vengono riproposti, appunto anche nella musicalità diversa della loro traduzione polacca.
In un arco di tempo così ampio la voce dell'autore ha conservato caratteri coerenti, una scrittura intelligente, un'intonazione nitida e discreta, che poco concede all'effusione lirica, che rifiuta l'ornato. Negli anni, almeno per quanto riguarda la scelta qui pubblicata, Carlo Cipparrone non affida mai il suo canto alla prima persona. I vari temi si svolgono con agilità anche narrativa nella misura del poemetto, il tono esatto delle parole è il mezzo con il quale il racconto trova il suo svolgimento naturalmente poetico.
Il primo poemetto *I trapianti* si apre sui teatri dell'infanzia: l'alpina Sondrio, Roma povera dei primi anni quaranta, la Calabria attraversata dalla guerra. In molte di queste poesie ha un ruolo privilegiato la metafora vegetale: *Il destino si trastullava / a frugare il segreto del sottosuolo / dove umile e operosa / la fatica delle radici si svolgeva / in religiosa pace: se ne turbava / fin la tua ultima foglia*. Anche lì dove il ricordo si affaccia con l'evidenza di una sensazione fisica – *pomeriggi instancabili di corse / nell'erba tra i papaveri (e una lieve / prurigine d'ortiche alle caviglie)* – il contrasto tra il rosso dei papaveri e il bruciore insidioso dell'erba urticante mostra il mondo in una luce accesa, insieme stupenda e minacciosa – simbolo che si spalanca – alle prime avventurose incursioni del ragazzino protagonista.
Soggetto quasi assoluto è in questa prima parte un tu, persona in cui l'io riconosce se stesso non come passato ma come radice – *teneri tentacoli, / le verdi filiformi appendici / della piccola pianta* – in una foto, o in un'immagine ormai solo mentale. Tornano vivi l'ambiente e la storia. La fame, la crudeltà della guerra appaiono come fatti naturali, filtrati dall'infantile l'incoscienza del male.

In altri due poemetti, *Il subacqueo* e *Strip-tease di Dora Markus*, i protagonisti sono invece due personaggi da romanzo. Hanno nome e cognome, di loro l'autore canta la storia e i pensieri, le sensazioni, usando la terza persona.
In *Il subacqueo* Piero Pin è un architetto, uomo di calcoli e di progetti, che per noia e disgusto della vita, decide il suicidio. Per discrezione tuttavia, per non suscitare interesse morboso o chiacchiere, forse nel rispetto di un confuso senso etico-estetico che vuole lo segua oltre la morte, simula un incidente subacqueo. Sparire cancellando le tracce del proprio passaggio, tornare a quel mondo d'acqua, da cui tutti all'inizio facciamo irruzione.
Il personaggio dell'altro poemetto, misterioso come la Dora Markus montaliana, si offre ogni sera agli sguardi degli uomini in uno strip-tease durante il quale la sua reale persona si sottrae: *Come al pesce nell'acquario / basta l'esiguo spessore d'un vetro / a isolarsi dall'esterno, / così lei – costretta / a denudarsi sotto i riflettori – / dall'alone di luci colorate, / offuscate dal fumo, / si sente protetta.*
Personaggi tutti gelosi del loro mistero, come il ragazzino-gazzella lungo *i rugosi selciati di Cosenza*, consapevole ormai di un suo mondo interiore originario e in tumulto, serrato dentro la *dura scorza*. Il più misterioso e inquietante dei personaggi è tuttavia *Il nemico*, di evidenza così forte da convincere della sua consistenza reale: un giovane crudele, capace di produrre una ferita insanabile, la morte addirittura, per quanto la sua forza e la sua capacità di dimostrarsi ostile siano poi moltiplicate proprio dal rapido scomparire nel non-esistente.
L'anima di chi parla, già offesa e annientata, non riesce a decidersi tra il trionfo e l'invidia per quella fine precoce: *Chi mi ha ucciso è poi morto. / Il caso volle che morisse giovane / per vedere come vivono i morti, slegati / dalla*

blanda memoria dei vivi;
Egli ora vive su un prato verde: / è lui che fa scalze capriole sull'erba, / eterno ventenne felice di essere morto.

Continuo scambio tra due diversi livelli di realtà: è infatti certamente vivo colui che rimprovera a un morto d'averlo ucciso. E quella morte stessa sembra presentarsi, se non come una macchinazione perversa (*il caso volle*), come l'occasione di nuova prevaricazione o "prepotenza", che appaghi nel defunto la volontà di spiare, di controllare i vivi, di spingerli all'invidia.
Forse la capacità d'inquietare, di dare voce all'ansia di vivere (nella consapevolezza della morte, nella vicinanza dei morti) che questa poesia felicemente realizza, coincide con la forza e la debolezza stessa della poesia di cui, nel brano estremo del libro, Carlo Cipparrone ci parla: *Questa è la forza / (che usa per difendersi / o attaccare) e la sua debolezza: / carica il verbo di sensi ambigui, / che scivolano / nella farneticazione e nell'enigma*.

Un arazzo pugliese
Lino Angiuli – Dal basso verso l'alto a cura di Daniele Maria Pegorari

Libro corposo e curato egregiamente, con amore e, direi, puntiglio, da Daniele Maria Pegorari, per i sessant'anni di Lino Angiuli, poeta, musicista e letterato.
Per la rete di relazioni culturali che sottintende, mostra un pezzo di storia, che l'autore ha costruito, che ha (lui che ama le etimologie) *inventato*, scavando o zappando abilmente intorno alle radici, per far crescere di nuovo la vecchia pianta. Nella scrittura il risultato è quanto Angiuli e il

gruppo d'intellettuali intorno alla rivista *Incroci* chiamano *letteratura postrurale*. Un gruppo che ha scritto chiaro il suo nome nella storia della letteratura di una regione (la Puglia) e nazionale.
Perché quanto può giustificare il passaggio del tempo è che di quel tempo abbiamo contribuito, in qualche modo, a intrecciare la trama. Interrogarsi, valutare con uno sguardo d'insieme, è importante. Assolversi e infine premiarsi è essenziale per poter continuare. Paradossalmente, per farlo occorre una certa umiltà e il proposito fermo di non barare, a rischio di frustrare tutto lo sforzo di sintesi e concentrazione. Lino Angiuli aggiunge a queste doti una serena autoironia, e trovo molto dolce e poetico, umanamente risolto, lo sguardo di compiacimento e tenerezza che l'uomo *arrivato* rivolge a quel giovane Lino che si imbarcò agli inizi "pel grande mare aperto" solo obbedendo a un impulso irrinunciabile.
Tra gli altri esempi, il suo (di quel ragazzo) atteggiamento verso la musica: un avventarsi fisicamente su ogni strumento, per notare poi con gioia e meraviglia che quello gli rispondeva. Allora solo si rivolgeva agli spartiti e a chi sapesse tradurre in segni duraturi il suo impatto, il suo vivace incontro. La musica (ecco lo sguardo ironico e affettuoso) per piacere alle ragazze e nonostante – o forse ancora più – l'udito fosse a metà, o in una direzione, compromesso.
In questo libro molto mi hanno interessato i saggi, ma molto più la prima e l'ultima sezione: l'autocronologia, cioè il riconoscimento degli anni che hanno contato di più, e le risposte dell'autore alle domande di una giovane studiosa.
Infine una riflessione direi estrinseca, ma non secondaria. Oggi, non è più come una volta. Leopardi che viveva in una provincia piuttosto codina, aveva a disposizione,

nonostante tutto, la biblioteca paterna eppure si sentiva soffocare, doveva fuggire e lo fece. Ma in tempi in cui la comunicazione non tiene gran conto delle distanze, vivere in una provincia può risultare perfino vantaggioso dal punto di vista degli stimoli culturali. La provincia mantiene un'esperienza – profonda, radicale – un'identità in più. Si può lavorare su livelli diversi in un gioco che può risultare persino più intricato e complesso. Se poi, si finisce per occupare un posto nell'amministrazione locale, come è successo a Lino Angiuli, la sfida si fa più affilata. Tutto sta saperla raccogliere. Il nostro autore, restando nella sua cittadina, Monopoli, all'imbocco di una stretta penisola agli estremi dello stivale, ha fatto una scelta che ritorna a vantaggio dell'originalità e della complessità. Credo che questo libro confermi che durante quarant'anni ha intessuto "una pezza" di storia, un arazzo pugliese di suoni e parole che s'intrecciano per restare.

V

DISTINTE VOCI

Prima non era un mestiere, non si faceva a pagamento, non esisteva come istituzione e nemmeno come idea ("La Critica" con la maiuscola). Era una pratica libera, privata, senza impegno, estemporanea come la conversazione. Non godeva di un mandato sociale, non esercitava alcun ruolo pubblico, non aveva valore politico (Daniele Giglioli - Lo Specchio, 25 aprile 2009)

Nel mezzo della scena
Cristina Annino – Casa d'Aquila

Come parlare della voce di Cristina Annino? La sua è una poesia che va letta e ascoltata. Difficile analizzarla, parlarne criticamente. Direi, quasi resiste al commento, me ne sono accorta, durante la presentazione che di questo stesso libro si è fatta nella cornice superba della Biblioteca Vallicelliana, a Roma.
Ho pensato: queste poesie sono come composizioni floreali, che se le vai a scomporre, separando uno stelo dall'altro, si sciupano. Sembrerà strana, qui, una simile metafora per una poesia che delicata, floreale, decorativa, certo non è. Mi serve tuttavia a sottolineare l'unità di naturalezza e preziosità che vi scopro, come in un'entità viva e sensuale. Non intendo dire che la poesia di Cristina Annino sia soprattutto sensualità, però mai ne prescinde. Direi è voce nell'immediatezza del sentire-ricordare-sovrapporre-riflettere-osservare, una traduzione quasi impossibile dell'esserci, qui e ora, nel caleidoscopio di una vita. In quale lingua, poi, cercheremo più avanti di dirlo.

Registri comici e tragici, crudeltà e amore, si mescolano, come sempre in ciò che vive, ma dire quest'unità inscindibile corrisponde a una voce, a un'intonazione di rara maestria, perché non cade né di qua né di là. Ricostruisce a tutto tondo la situazione da cui l'ispirazione ha origine, ci colloca in medias res, nel mezzo della scena, in situazioni mai fisse o contemplative. Sto pensando in modo particolare, per questa commistione di comico e tragico, a *Ottetto per Madre*, omaggio d'amore reso da una voce che in tutto si distacca dalla "maniera" di parlare d'amore per la madre. Scuotendosi di dosso, orgogliosamente, quasi con fastidio, tutti gli eventuali perché delle sue scelte: ...

io amo / la mamma e i topi; li metto insieme chissà / perché [...] I Perché chiarendo la vita ai / tramvai, alle piante. Ecco, appunto. L'Annino non si presta facilmente a essere spiegata. Vuole essere ascoltata, con sensi acuti.
Torniamo, dentro *Ottetto*, – ognuna di quelle poesie sarebbe degna di essere posta in evidenza – al breve, perfetto, *La vecchia Lina è caduta*:
La vecchia Lina è caduta, cantando, di / schiena, com'una forza muta d'un tratto / cedesse, togliendo le staffe dietro. Era a cavallo e / sbatte in terra. Si prende / al viso tirando invano le cataratte. Eccola / lì, la vecchia canina mamma.
Qui la maestria massima è nell'incipit, in quel gerundio, posto in un'incisa che subito rende la situazione verissima e insieme stravagante. L'aggettivo "vecchia" è due volte ripetuto, prima in unione col nome proprio come farebbe un conoscente, poi in un'espressione che sembrerebbe crudele, se non che la crudeltà è nei fatti, e chi parla la sente straziante sulla sua pelle. Ecco, quindi: quale tema più classico per suscitare ilarità incontrollata e triste? Cadere è l'atto repentino della perdita di dignità, e la vecchia mamma ormai è a terra, o si mette lei stessa, a cantare in ginocchio, come una bambina che gioca: ... *quei canti della mamma al suolo che / cantilena ginocchioni senza memoria*.
La vecchiaia è anche piccolezza, tenerezza: ... *L'hai / vista l'altro giorno com'era. Piccina [...] sottoterra [...] con lei persino / lì starei bene*.

Questo il nucleo di poesie che apre il libro, compatto, straziante e stralunato, come sono le vecchie madri già imperanti nella loro eleganza vistosa, *e al collo perle vere*. Ma tutto il libro è animato dalle registrazioni di uno sguardo acuto, appassionato e ironico, che segue puntutamente

anche avventure al bar, vagabondaggi nei musei e alle mostre, sempre col tono di chi alla cultura non vorrebbe attribuire troppa importanza: *Fu così, un giorno / la Madonna mi sembrò coi baffi, come una / Gioconda al Louvre. [...] ... m'incerottai i baffi sul viso anch'io / per non vedere la Madonna in / quel modo.*
Oltre "al" protagonista con la sua inconfondibile voce, altri personaggi emergono, indimenticabili. Sono il siamese Koko e il marito S.
Storia drammatica, quest'ultima e personalità imponente, anche dopo la morte: *Quando due / bare insieme l'avrebbero portato / fuori [...] Perché / enorme era lui più d'un Signore Navajo*.
Del gatto, amato e ammirato senza cadere nella trappola di vezzeggiamenti e idolatrie del caso, è possibile seguire il comportamento, "i pensieri". È possibile avere con lui quell'edenico colloquio senza parole, il cui ritorno sembra perduto per sempre, tra umani: *Aspirando / Koko dalla cannuccia, m'intendo dei suoi / pensieri [...] Non / sappiamo quando, ma tu creperai / nel mio braccio siamese – ad essere / seri –, vecchio e nutrito a sbafo*.
Inoltre c'è un oggetto nel quale la voce poetante s'identifica, o che vede come il compendio di una vita: la *casa d'aquila* del titolo, ovvero la casa tout court: *Fatto sta, la / speranza è una casa, ed è / larga più del luogo in cui dormo. La devo / sollevare sveglio ogni / alba, per infilarla in bocca; poi con acqua la ingoio fissando sul guanciale / l'orma di lei che mi spacca / i polmoni per respirare. Se resisto son / degno*. Proprio perché qui si parla del luogo – tradizionalmente – della presenza e del desiderio femminile – la casa – che ospita i miti, anche i più spuri, della femminilità, occorre notare ancora una volta che Cristina Annino parla sempre in prima persona maschile. E lo fa, non ponendosi in un'ottica riflettente, ma essendo

se stessa. Del resto anche gli attributi degli altri viventi oltrepassano o ignorano i generi, talvolta. Così, per esempio, per non perdere ancora di vista gli animali, il gatto Tito è "Il Venere" dei gatti: *sempre / così, attratto da un'idea troppo lenta, senza spazio né aria, al colmo di sé, mortalmente*.
Questo esibire un io lirico maschile, sempre, il firmarsi inoltre nella "Lettera a Paola", la sorella, *Tuo esaurito fratello*, può produrre talvolta spaesamento, suscitare dei perché. Ma l'autore vi risponderà che è così, è sempre stato così. Altrettanto dirà del talento, sul quale siede, lei anche con possanza di "Signore Navajo", benché lei stessa da altri lo riceva. Da "La madre di tutti i talenti", scrive, anche qui, evidentemente, invertendo i "generi" tradizionali: *Talento, / lo riconosco, me lo dai ogni / giorno, con massa naturale / di sparo.*

Venendo quindi alla lingua, anche se mi tocca scomporre la maestria di una scrittura che si propone quasi fosse nata di getto, la lirica appena citata comincia appunto con un'espressione idiomatica, *fatto sta*, e numerose ne troviamo ad apertura casuale di libro, adattate in evoluzioni e congiungimenti inusitati: *da / prendere con le pinze; questa vita ... fatta e finita; non passa altro il convento*; *un vagone senza capo né coda; andarci a quel / paese ci vado*; *leccava una scena / da morire dal ridere*, per citare alcuni esempi.
Anche nella scelta dell'ortografia, nella libertà d'apostrofare scorciando i suoni, si sente la volontà di far parlare la voce come fosse viva, lasciando scorrere liberamente toscanismi, soprattutto nella scelta di forme verbali, nella rigorosa preferenza per i diminutivi in desinenza -ino, ina, nei giri sintattici. Questa voce non rinuncia a nulla di quanto le appartiene e lo eleva a legge. Ha la consapevo-

lezza di uscire naturale e forte, di gridare nell'alto. È lei, "la Cristina", l'aquila del titolo. Lei che si è conquistata la sua casa-nido di aquila. La sua abitazione, certo, ma anche il suo mondo di parole e di immagini, l'eredità, la ricchezza, lo spreco. Da lì ha immaginato di vedere uscire il corpo del suo Signore Navajo e, guardandola dall'esterno, riesce anche a prevedere quale potrebbe essere l'onore che il luogo le tributerà alla sua definitiva uscita di scena: *Niente fiori, casa dolorosa; ti / peso sui due reni della bilancia. A chi / andrà / tutta questa ricchezza, lo spreco delle / forze, l'aquila dentro di me?*

Bicromia in rosso e bianco
Gabriela Fantato – Codice terrestre

Dopo aver letto il libro dall'inizio alla fine perché – soprattutto in opere come questa che pongono, accanto a inediti, poesie e poemetti rivisti e riscritti – la posizione che l'autore ha scelto non sarà indifferente al senso, torno a sfogliarlo dalle ultime pagine, dove mi pare siano collocati i testi più recenti. Trovo tra i primi e gli ultimi non solo un'uniformità di stile, d'atmosfere ma persino d'affezione ad alcune parole, colori, espressioni. Cominciamo quindi dall'ultima poesia dove ritroviamo due colori, il bianco e il rosso, i due colori nei quali potremmo rendere la poesia della Fantato, se tuttavia il bianco fosse un colore e non rimandasse invece a una superficie muta da segnare e animare: *Nella fatica del paesaggio resta / un bianco ostinato*. Ha invece visibilità assoluta il colore del sangue: *La strada – la strada è rossa […] La piega / dove la foce attende / il sangue come un'acqua che viene*.
La vita è ancora qui un *farsi estate e aspettare / dentro la*

paura. Qualcosa anche qui avviene *di spalle*, è peso da portare *sulle spalle*, come tradimento ricevuto o perpetrato. Se torniamo ad aprire il libro sul primo poemetto *Una geometria, forse,* ci ritroviamo in questo biancore eloquente che sarà nebbia di periferia, milanese o padana, sarà candore di lini, o anche forse una più netta e tragica opacità o invisibilità del reale. Ritroviamo il rosso nel quadrato di verde che ha la stessa natura del *giardino selvatico prima del bosco / oscuro* di *Ai pochi*. Nei segmenti vegetali, sui rami e nelle cortecce: *Le formiche rosse ci fanno la tana*.

Il bianco ossessiona un po' tutto il libro e dà infine il nome a una poesia dedicata alla madre: *Era il bianco*. In *Canto per Galileo* viene formulata una domanda che dà addirittura valore di destino a quell'assenza di colore: *Se sono destinato al bianco, / dimmi, dove posso annegare in pace?* A conferma che il bianco richiama il colore del sangue, nello stesso poemetto torna, quasi un'autocitazione, l'immagine delle formiche rosse, anzi a loro, a queste creature scarsamente simpatetiche, è consegnata la responsabilità di dare la risposta alla domanda formulata sopra: *La saprà il prato, le formiche rosse.*

C'è inoltre ancora sempre un'ansia piena di spavento, di sofferenza: *La memoria si fa spavento;*

Si compie l'anno in questo ottobre, / con una dolcezza che fa male / e consola;

Vorrei sapere l'amaro delle foglie, / la lama del contorno / in una lontananza che fa male…

Lama e taglio, sono altri termini ricorrenti, ancora più presenti in quello che definirei il poemetto d'interni: *Un bacio dopo l'ultimo*, dove accanto alle immagini legate alla bocca, alle labbra, all'inghiottire, tra gli angeli e il sorriso di una madre, s'esala odore di cibi cucinati: *Stiamo qui, legati / al sorriso di una madre / dentro la cucina*

immobile / di minestre e legno / – i coltelli non sono armi, / sono solo il taglio nella carne;
La carezza era una colpa ottusa */ dentro l'adolescenza, / meglio i coltelli, il colpo – la precisione / di tagliare*.
Qui compaiono o ritornano anche oggetti e vocaboli che completano il repertorio delle metafore dell'amore: specchi, solchi, morsi.
La ripetizione, direi ossessiva, isola e illumina le istantanee dei ricordi dove il sole filtra debolmente e ha forza insufficiente ad animare tutti i colori. Un album in bianco e rosso, una vita che pesa sulle spalle, bruciori di tagli e ferite, anche se talvolta dal taglio appare la luce, la promessa di un nuovo aprile: *Succede, come sempre, succede / – di sbieco si vede il taglio, / la bellezza che resiste*.

L'endecasillabo in amore
Renzo Gherardini – Il fiume della vita

Due creature fanno in questo libro da intermediari privilegiati tra il poeta e l'ombra-luce di cui il mondo si struttura. Il loro ritratto compare in apertura e in chiusura del volume. Sono due stupendi cani labrador, la prima, Flora, ripresa in un atteggiamento assorto, l'altro, il Bobi adorato dal poeta, aperto in un ampio sorriso che nega la sua sparizione. Tuttavia a Bernardino, figlio di Flora, è dedicata una poesia che bene esprime l'amore vitalizzante e consanguineo con cui gli animali ci tengono stretti: *Bernardino, chi ti ama ogni tua linfa / ascolta che percorra le tue membra / e vorrebbe aiutarla a meglio scorrere / col suo fiume di vita, una serena / intimità del sangue col tuo corpo.* Queste creature, alle quali tanta poesia di Renzo Gherardini è dedicata, hanno non solo la fortuna

sempre miracolosa di essere amate, ma di vivere in un ambito naturale, per quanto di naturale-culturale occorre qui parlare, un paesaggio educato alla supremazia di verdi allori e di viburni, lantane che si accendono di biancore già sconfitto all'avanzare della primavera: *Ha bruciato la bianca fioritura / dei viburni la luce dell'aprile ...*
Così nel *suo* spazio, quasi in uno sfondo paesaggistico che fa tutt'uno con la sua immagine, il ricordo ha fissato il diletto cane: *Torna, cara ombra, torna a salutarmi / dalla tua solitudine al mio fianco / col tuo cespuglio di affetto, il tuo lembo / di campagna disteso a me dintorno ...*
Una natura educata, in rapporto dialettico con i suoi figli, casa-rifugio di individui che la osservano da un'*umanità* in cui l'Umanesimo si è fatto seconda natura. Parlo al plurale, perché se qui ascoltiamo il sentire del nostro poeta, quello, a sua volta, è radicato nella realtà "culturale" delle colline intorno a Firenze, dove ancora è possibile sentir risuonare, come presenti, i versi dei Sepolcri, delle Odi foscoliane, delle Grazie.
Basta ascoltarlo l'endecasillabo di Renzo Gherardini, per percepirvi stratificazioni di poeti antichi e moderni, voce che si riaccende lì dove cessa l'eco, e non conosce sforzo o atteggiamento, naturale effusione. E se di amori antichi, che furono un tempo sorgivi, si ricorda, ne parla come della sua *Vita nova*, lasciando nella rievocazione quell'aura di mistero, che certo non fa difetto all'originale e di cui la poesia ha bisogno, sempre, per dire più di quanto sulla pagina è scritto.
Flora è nell'oggi del poeta l'amica che nella sua accettazione della vita insegna ad accogliere quanto è ineluttabile. Da questa presenza ravvicinata, dal calore del suo corpo adagiato nel sonno, dal suo dialogare senza parole, la gioia, la vibrazione dell'esistenza si diffonde intorno. Il poeta fissando a pie' di ogni lirica una data, ma spesso

anche l'ora del giorno, contribuisce a collocarci nell'avvicendarsi notte-giorno, luce-ombra, ci consegna, con le sue musicali parole, all'ascolto dei moti dell'aria, dei mutamenti stagionali:
È gioia il vento nel folto degli alberi, / o è spasimo dei rami, delle foglie, / vita, ch'è dolce fremito o tormento? Non so, non so ...
Fuori dei temi più consueti, vero capolavoro di elogio funebre per la grazia animale, è il canto per una lepre uccisa dai cacciatori, in lontana consonanza con Catullo: *È buia la campagna, sotto il sole / e la sua luce. È morta la bellissima, / ieri l'altro l'hanno uccisa, all'alba. / Cresce inutile l'erba, ora lontana / dal suo pasto, e le siepi non nascondono / più il suo corpo leggero come piuma / nel suo agile passo, a salti brevi / e sospirar di foglie nel suo transito / lieve.*
Sono esempi di uno sguardo che evidenzia nella natura la bellezza, di una sensibilità che se ne immerge nell'abbraccio. Uno sguardo, un abbandono salvifici: ... *Io sto raccolto / in questa grotta di fiori e di foglie / e attendo come attendono le cose / che sulla terra consuman la vita*. Quello sguardo, la poesia, tiene lontani i lèmuri delle ombre e della notte, ricordo di colpe che abbiamo commesso, di offese che abbiamo subito, che, imperdonate, ci sottraggono luce.

La persistenza del Mito
Lina Mangiacapre – Amazzoni e Minotauri

Lina Mangiacapre merita quest'attenzione: due personalità della cultura, Elio Pecora e Adele Cambria, hanno voluto rendere omaggio all'autrice del libro, affermandone la profonda personalità poetica. Elio Pecora firma l'introduzione al libro, Adele Cambria una postfazione commossa in cui ricorda la lunga amicizia, racconta un evento divertente e poetico nella cornice di un giardino d'aranci bergamotti e limoni, all'ombra di una palma. Insieme a loro l'editore Raffaelli, molto convinto della sua scelta: non conosceva Lina prima di leggere queste poesie che ha trovato molto belle, così da dirsi pronto a ripetere l'esperienza con altre pubblicazioni. C'era anche la sorella di Lina, Teresa Mangiacapra (sic!), che è rimasta per lo più silenziosa. Anche se l'editore non l'avesse ribadito era evidente a tutti, o almeno a tutti quelli che l'avevano conosciuta o anche solo incontrata sempre a fianco della sorella: è lei che ha voluto questo libro postumo, che ha contattato l'editore. Rifletto che la grande personalità di Lina trovava in lei e nelle altre donne del gruppo Nemesiache l'eco, la conferma, l'approvazione, che le erano necessarie. Lina e le Nemesiache, l'una prendeva energia dalle altre e viceversa, un modo nuovo di stare insieme tra donne artiste, ma anche una riedizione in chiave moderna del greco tiaso, ha scritto Adele Cambria.
Lina Mangiacapre e il Mito, Lina Mangiacapre e il suo Mito. Dobbiamo parlare certo delle sue poesie, ma di Lina non si può parlare – come per altri è legittimo o addirittura preferibile – ignorando il modo con cui si presenta e si rappresenta al mondo e a se stessa. Lei stessa, il suo corpo, il suo abbigliamento davano forma a idee, proposte esistenziali che avevano radici nella storia, in particolare

nella storia recente del femminismo, ma in qualche modo dalla storia si allontanavano, per trascenderla appunto in creazioni dove parola e immagine si fissano con forza paradigmatica. Se qui mi soffermo a ricordare il corpo sottile, la statura aumentata da un cappello a cilindro, gli enormi occhiali a farfalla – uno schermo e una sfida – i critici formali troveranno forse da ridire, ma, tanto per intenderci, stiamo parlando di una protagonista del femminismo degli anni settanta, le forme che chiedono di essere rispettate sono altre. La corporeità, la costruzione o la libertà nel proporre la propria immagine, qui sono imprescindibili.

Sulla bandella sinistra del libro che riporta in sintesi i fatti, la vicenda artistica di Lina Mangiacapre, non compaiono, accanto al suo nome, le date della sua conclusa vicenda umana. Piuttosto si dà particolare risalto all'anno 1970, quando Lina fondò il gruppo delle Nemesiache, al 1976, quando nell'ambito degli Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento ideò e organizzò la prima rassegna di "Cinema delle donne", al 1996, anno in cui realizzò per la Presidenza del Consiglio dei Ministri un videospot per celebrare il cinquantesimo anniversario del voto alle donne. Nascita e morte biologica sembrano essere, parlando di lei – talvolta credo che lo siano in assoluto – dettagli che riguardano gli uffici dell'Anagrafe, non la storia di una persona. Questo è tanto più vero quando si ha a che fare con un individuo che ha in sé la forza del Mito: *il mito / lo afferro e lo inchiodo / nel tempo della mia / volontà*, scrive in *Pentesilea e Achille*. Non proprio ad apertura di libro, come è consuetudine tra le Nemesiache, ma dopo averlo scorso più volte, questi versi mi sono venuti incontro e si sono fissati come "un" possibile ritratto di Lina Mangiacapre.

Un altro lo trovo in *Cerchio del Labirinto,* nell'ossimoro,

"orgia di gelo": *Non so se il tempo / la porta sul nulla / la cappella i morti / la pioggia / sangue e fuoco / di antichi camini / possa riscaldare / dall'orgia di gelo / il mio corpo*. La prima poesia del volume è tuttavia dedicata non direttamente alle amate figure del mito bensì al vento, simbolo della libertà ma anche dell'impossibilità di radicarsi, del destino che si svolge tra le cose della terra, come fossero sollevate al di sopra della terra stessa. Trovo qui parole che torneranno con grande frequenza: *bacio, baciare* (mi sono persino interrogata sull'intensità di questo desiderio di contatto orale, quasi una richiesta di nutrimento, desiderio in fuga di sentirsi nutrita) *capelli, galassie, Medusa, ali, volare, fuoco, Amore*…

Il cielo, gli spazi. In *Tremendo scoppio* le metafore sono tutte prese dall'astronomia. Ma i buchi neri, ad esempio, sono veramente metafore dei movimenti e delle dinamiche nei corpi celesti o luoghi della psiche? Cito: *è la fine del tempo / precipiti nel buco nero / evapori energia / altrove.* Questa poesia in cui, quasi eccezionalmente, figure e racconti mitologici sono assenti, elabora un sentimento del tempo che si dimensiona all'infinità dello spazio. Il duello tra un io-io e un io-tu, l'immagine speculare-complementare, la gemella impossibile che percorre il libro, qui si risolve in una catastrofe primaria, nella scomparsa della seconda nella prima: *la tua massa / si è infranta/ sulla corazza / di una impossibile / collisione / la mia repulsione / ti ha risucchiata / nel vortice di un buco nero*. In alcuni casi tuttavia sembra possibile che il "tu" sia rivolto veramente a un interlocutore, altra / altro, col quale non meno che con se stessa è ingaggiata una lotta cruenta, se non all'ultimo sangue, vedi in *Pentesilea e Achille*: *Achille lo stupro io / e rido delle / sue labbra oscene / che si spalancano / su di me / il mito è stravolto / afferro il suo piede / mordo il suo calcagno / lo stacco lo sputo*. Altrove

il mito prende l'avvio da una contemplazione e dà dell'immagine in cui si immerge un'interpretazione favolistica, come nelle leggende classiche. È il caso di *La freccia dell'amazzone*, una poesia che giudico tra le più belle della raccolta. L'incipit rende un paesaggio assolato e distante, il ritmo – con l'inconsueta adozione di tre versi successivi di pari lunghezza e la ripetizione del verbo – simula un lento andare a cavallo: *Era l'alba, era un' altra / era una sconosciuta / le cicale cantavano / impazzite / operai pazienti / battevano sui sassi / percussioni monotone*. Siamo in uno scenario urbano, o comunque urbanizzato contrassegnato com'è dal suono monotono di operai al lavoro, che si mescola al canto delle cicale; l'amazzone è assorta in una malinconia struggente, i baci del sole non riescono a scaldarla (quel freddo che sempre ritorna!). Poi d'improvviso uno scarto, una rivelazione: il sole con tutto il suo calore la corteggia ma il desiderio dell'amazzone non è rivolto a lui, bensì all'astratta, all'irraggiungibile linea dell'orizzonte, desiderio di conquistare l'infinito, di fermare un'immagine in perpetuo allontanamento: *lei voleva abbracciarla / quella linea sottile / che univa il cielo e la terra / l'orizzonte fuggiva / impaurito / la sua passione selvaggia / si spostava oltre ogni possibile / abbraccio / ma la freccia dell'Amazzone / folle d'ira / ogni volta / lo uccide / nel sangue del tramonto*. L'ira dell'amazzone (di omerica memoria come la sua freccia) è ira contro se stessa, per il suo desiderio di un abbraccio impossibile, percepito come fuga impaurita dell'altro, come rifiuto. Così la sua vittoria sarà, con violenza omerica, quella di un'amante spietata e autopunitiva, ripetizione dello strazio, uccisione dell'oggetto amato, ogni giorno, all'infinito.

L'irrequietezza e lo sguardo
Roberto Pagan – Archivi dell'occhio

Il racconto è ritornato in piena luce dentro gli orizzonti della poesia. Senza più cercare giustificazioni la poesia torna alla forma poematica. In ambito anglosassone, forse più che da noi, si scrivono autobiografie e romanzi in versi. Non certo per adeguarsi a questo ritorno, il versatile Roberto Pagan si è posto anche lui a raccontare, nei modi dell'epos, i suoi viaggi. Non si tratta – è necessario sottolinearlo ancora – di un esercizio alla moda. Con *Archivi dell'occhio,* ancora una volta, l'autore sembra rivolgere una sfida a se stesso e insieme dedicarsi in piena libertà al godimento della propria bravura.
Il racconto non si svolge intorno a un solo viaggio, dalla partenza all' arrivo, come nei poemi della classicità o nella *Divina Commedia,* ma narra segmenti e mostra episodi e figure (non personaggi) di *tour* in luoghi assai distanti tra loro, presumibilmente in anni diversi. *Tour* che piuttosto che svolgersi (come forse potrebbe accadere se la compagna di viaggio fotografasse mentre lui guida) si ravvolgono su loro stessi, restando il protagonista al centro del gomitolo, semplicemente al mondo, con gli interrogativi, i fastidi e i dolori che l'essere al mondo comporta. Che la dimensione storica, la successione temporale dei viaggi non sia sottolineata contribuisce all'effetto di questo immobile andare. Mai veri accadimenti. Si mostrano scenari dove si muovono comparse, mentre scintillano colori e bagliori, come se per la maggior parte del tempo lo sguardo venisse filtrato attraverso un caleidoscopio, un vetro, una lente che dona alla luce direzioni varie e spezzate: *Le grandi gocce piovute giù dal cielo alcune / d'oro altre stellate altre attorcigliate / come contorce iridescente silice il vetraio / nella fucina e si rastrema l'apice di*

fiamma / cedendo alla tenaglia…

Le narrazioni compongono un libro unitario, compatto, obbediente alle intenzioni dell'autore. Roberto Pagan, questo è un carattere che spicca tra i primi, sembra padroneggiare sempre il suo progetto. La sua ispirazione riesce a tenerla in pugno, quasi con volontà prepotente. L'unità del libro non è data solo dal tema, ma soprattutto dallo stile e dal carattere che quello stile disegna.
È vero. Il nostro poeta ha il dono naturale della scrittura, è abilissimo e facondo, sempre, nella poesia come nella sua attività di critico. Ma qui, dietro la bravura, pare di ascoltare le intonazioni della sua voce, le notazioni precise e aguzze, il parodiare costante. Come definire dunque questo stile di cui la facilità è solo il più dato più appariscente? Noemi Paolini Giachery nella sua postfazione che coglie tutti gli aspetti più interessanti del poema, parla di *plurilinguismo che contrappone e sovrappone l'aulico al quotidiano, la citazione dotta, l'allusività preziosa al prosaico moderno irto di tecnicismi, di forestierismi, di "idiotismi"*... È detto così bene che non mi prendo il rischio di correggere nulla. Invece vorrei aggiungere una nota che riguarda, in questa scrittura, le graduatorie di merito e l'acutezza dei vari sensi. *Guardi e descrivi / e scrivi per più vedere*. Ma accanto all' occhio su questi versi è sovrano l'orecchio, anzi, direi, la memoria dei suoni, che qui torna e intreccia echi. Non solo *archivi dell'occhio* ritrovo qui, ma un archivio di voci. Quasi Roberto Pagan le portasse tutte con sé, soprattutto quelle dei classici italiani, quelle dei più amati e quelle di quanti sono rimasti con lui dopo essere stati accolti quasi passivamente, perché sono parte della tradizione. O forse ormai, dopo decenni di frequentazione, queste distinzioni non hanno più molto senso e, anche quando si muove per il mondo, Roberto non è lui

a scegliere la compagnia di questa o quella voce, ma tutte lo seguono sciamando, parti integranti ormai della sua stessa parola, del ritmo sonoro e cadenzato del suo scrivere. Queste voci saranno, per cominciare, visto che il primo viaggio conduce a Roncisvalle, i poeti del ciclo cavalleresco, l'Ariosto, con la sua voglia di volare da una trama all'altra e sorridere delle sue stesse trame. Anche Pascoli lascia un'eco: *che poi che al buio si risveglia grida,* ricorda un omofono trapasso sintattico-temporale dell'*Aquilone: che poi che fredda giacque sul guanciale.*
Ritrovo qui anche Eliot nell'immagine dei pellegrini purgatoriali che attraversano, come massa anonima, il Ponte della Regina: *Dell'orda che infilava la contrada a piedi e con bordone / di ramo o plastica o su canna e raggi / di velocipede o su traini di varia guisa e gomma / anche tra i denti americana, incolta / sportiva o pettinata, con shorts e giubbe / di fogge pittoresche e di keway, nessuno / fu che ponesse gran questione della sovrana…*
Su tutte risuona la voce di Dante, maestro d'ogni narrazione di viaggio, soprattutto, direi, per il prestito di alcuni vocaboli, come le "meschite" di Cappadocia, che ricordano la città di Dite, o di interi emistichi (*Noi, se avessimo / costume e qualche udienza, pregheremmo per lei, / per la sua pace*); per certi costrutti sintattici (*scrivi per più vedere* – torno a questa frase chiave del libro – dove risuona, ad esempio, il dantesco *per più farsi amici*); per la maniera d'iniziare con una similitudine un nuovo capitolo (o canto), come nell'esempio più avanti citato che introduce immagini di vetri gocciolanti o lavorati al fuoco, per rendere l'impatto visivo delle cupole del Cremlino.
Dell'eredità di Dante restano di lato, come un bagaglio troppo pesante per viaggi a tappe così serrate, il progetto purificatorio, l'intento politico e morale. Roberto Pagan non può portarli con sé in questi gruppi organizzati, che,

del resto, non compiono mai tragitti verticali. Qui non si finisce né tra i ghiacci del centro della Terra, né su, nell'Empireo. Non per questa volta. Neppure alle Meteore si va più, come una volta, per purificarsi, perché la vita di quei monaci *quanto esclude include / in senso verticale.* Con amarezza il poeta comprende se stesso-turista nel gregge – che poco ha di spirituale, poco addirittura di umano, se i custodi non sono che "mandriani" – dei comodi e frettolosi visitatori: *Ma oggi ecco si arriva / sulla soglia del tempio in torpedone, la strada certo / tutta tornanti e gomiti, ma è soffice l'asfalto e la pendenza / ben calibrata. Sicché il turista garrulo s'avvia / nel gregge plurilingue che mandriani sospingono cortesi / e sbrigativi.*

Dicevo dell'animo, del temperamento dell'autore che traspare da questa scrittura: come primo carattere ne avevamo indicato la volontà risentita di padroneggiare l'ispirazione. Ora vorrei sottolineare altri aspetti che solo superficialmente possono considerarsi solo attinenti all'ambito psicologico. Intendo dire quell'ansia, quella insofferenza, quella scorticatura del vivere, che qui si avverte dovunque, con la sincerità di non nasconderla, mai.
L'interrogativo che il poeta rivolge a se stesso, anche se per tramite di creature intermedie, dai benefici o malevoli influssi, sul senso del suo viaggiare, (*e se mai tra il ciarpame d'ambulanti si levassero / angeli di opposte schiere a chieder conto e scopo / del viaggio, rispondo forse svagato impunemente: per turismo, più o meno?)* ha trovato una risposta amaramente autoironica. Anche del guardare-annotare compulsivo del poeta-turista è componente fondamentale quella irrequietezza, quella insaziabilità, che appunto chiamiamo ansia esistenziale. Insaziabilità che porta l'autore a corredare il libro di un apparato di note

che è, di per sé, già un altro libro e che mostra la *mise en abîme* di ogni progetto di dire completamente, esaustivamente. Dentro una rivelazione se ne trova un'altra, poi un'altra ancora e così all'infinito. La verità di questo tutto-pieno corrisponde all'angoscia di un vuoto di risposte. Vuoto che, non i trionfi legittimi della ragione, non l'appagante vittoria sulla pagina, né i trasferimenti da un punto all'altro della superficie della Terra, o gli sguardi su mondi diversi – siamo in molti a sperimentarlo – riescono a riempire.

Una resa di conti
Gabriella Musetti – A chi di dovere

A chi di dovere, dunque! Un indirizzo che dietro la freddezza della formula fa riferimento a una storia personale, quasi a una resa di conti. Il destinatario, i destinatari, con i quali, dopo tutto, il discorso è ancora aperto, capiranno le allusioni meglio del lettore ignaro.
Eppure, con quella dedica, il libro proprio al lettore ignaro si rivolge. Quanto non è detto e non è dato sapere si fa struttura portante della poesia, del linguaggio che questo libro vuole parlare. Non è poi necessario che note a pie' pagina rendano tutto esplicito, ma non sarà privo di senso che la poesia d'apertura e quella che chiude il libro entrambe parlino di cancellazione della memoria: *non metto in conto - nè mai rammento* (pag. 15); *Anche tu sei diventata memoria labile* (pag. 65). Non sarà senza un motivo che, in entrambe, la sensazione di perdita rimbalzi nel *grembo vuoto* o prema nelle viscere, *dallo stomaco al torace*. E il tu dell'ultima lirica – noi lettori non sappiamo chi sia – certo non è un interlocutore generico, né una

rispecchiata prima persona, se il ricordo che sta, forse, svanendo è degli *occhi ridenti*, nel *rapido voltarsi dei capelli*.
Con pudore, la passione, il dolore, si celano dietro immagini balenanti o anche, forse più frequentemente, in un discorrere con astratta concretezza. Astratti sono spesso i vocaboli usati, molti in desinenza -enza: *percorrenza, differenza, indifferenza, apparenza, assenza, astinenza, coerenza*, per citarne alcuni. E a leggerli così, in fila, ci suggeriscono un mondo di cammino in salita, di ricerca etica, estetica, ricerca di felicità e di bene, spesso delusa. Non si raccontano i fatti, ma, per esempio, il ritratto che Trieste dà di sé nella poesia omonima, è con ogni evidenza narrazione indiretta di rapporti umani scadenti: *Una città / di chiacchiere / discorsi a vuoto / parole riportate / meglio se acri / sottili trame / impantanate / e brani sparsi / a volontà*. L'immagine della città, in cui Gabriella Musetti vive da anni, torna più atmosferica in altre poesie, con il suo vento e il suo mare, ma spesso come intravista da *un balcone a inferriate*, da dentro un corpo, anche metaforicamente, portato in giro *sotto i vestiti*. Ciò che ha esistenza piena, ciò che dà gioia, è sempre al di là di uno schermo, *né lontano, né vicino*, come la *riva* che resta nascosta *dietro il sentiero*.
Esula da questo discorso un'intera sezione *Sei fermi-immagine da Duino*, che portano la data della primavera 1999, primavera d'esplosione di guerra. Eventi quasi irreali per chi li osservava da una lontana vicinanza, eventi di cui l'occidente, prossimo ma al sicuro, si assolveva. Tutto sembrava occupare solo il cielo, accadere lassù in alto. Da lì venivano luci e rumori, aerei che dalla base di Aviano sorvolavano un breve braccio di mare. Al di qua, nella casa, nello scorrere sotterraneo dei fiumi carsici, movimenti e ritmi rimanevano invariati, contrassegnati da

indifferenza o impotenza o serena perennità: *gorgoglia tra il fogliame l'acqua sotterranea / tra le felci pochi ranuncoli brillano / gialli nell'onda scura al raggio / penetrante in mezzo al verde / sottile nel luogo sacro / come lama antica*.

Si annidano nel libro nomi propri, intrecci nascosti e commenti a quanto è impossibile tacere, anche se parlarne non cambierà le cose. Un breve libro spalancato su un diario personale, su una città nella sua realtà fisica e relazionale, sul mondo e le scelte di "guerre giuste", che la mente non riesce ad accettare: il bruciante e segreto universo intimo e gli eventi pubblici non meno laceranti.
Una lingua scarna, aguzza, strumento anzitutto atto a comprendere, a riesaminare le scelte e l'accaduto, che riflette intelligenza ferita e sentimenti traditi, senza mai abbandoni patetici. Una lingua che ha un suo controllato canto. Ad esempio, come non ricordare, non lasciar risuonare, a proposito dell'espressione *doglianza amara* della prima lirica, l'aria di Ottavio nel Don Giovanni di Mozart-Da Ponte: "Lascia, o cara, la rimembranza amara!"

Il poeta è un Edipo assassino
Tiziano Salari – Il fruscio dell'Essere

desiderio montante / alle finestre di latte / nella pausa / tra un giorno e l'altro
Con questa strofa si apre il libro.
Il sostantivo, "latte", inconsueto nella teorica poesia di Tiziano Salari, richiamato dal participio-aggettivo, "montante", non lascia equivoci su un riferimento ellittico e quasi inconscio, alla viva disponibilità di un seno mater-

no. Al godimento elementare e vitale degli inizi, ancora eccezionalmente mi pare, si torna a fare riferimento in una lunga similitudine che dovrebbe alludere alle "feste di scrittura", nella poesia omonima: *e nell'alto del seggiolone trascorre i giorni nebbiosi da re, / ma ricchi di godimento quando succhia il seno materno, / il latte puro fornito sontuosamente dalla montata lattea, / e lei sorride estatica componendo il quadro Madonna con Bambino*. Non ci sfugge certo che, nei versi precedenti a quelli qui citati, l'infante onnipotente regna su un tempo opaco, *nebbioso* appunto, e neppure che il primo gesto in cui vediamo fissata la sua immagine è l'atto di scagliare rabbiosamente, lontano da sé il suo giocattolo. Né infine dimentichiamo l'Ombra, che *si stende sulle tenere membra* e destina il giovane nato a essere ancora e sempre, fatalmente, un innocente-colpevole, un Edipo assassino del padre.
Tuttavia ci atteniamo soprattutto a quella parte della metafora dove il poeta, fatto oggetto alla sua stessa riflessione, si riconosce la mania di signoreggiare il mondo, di tenerlo in mano, come fosse il giocattolo su cui reclamare il possesso. Ma dov'è per lui il nutrimento abbondante che lo placa?
Troppi sono gli specchi che trova disposti lungo il percorso delle sue giornate, che tendono a farlo regredire alla condizione dell'impotente bambino, mentre resta nascosta la fonte che placherebbe la sete: *e oggi più che mai viene alla mente / la sete che ci divora quando passiamo / il rasoio sulla faccia davanti allo specchio*. Più grave forse del destino di Edipo è la condanna di Narciso, inganno sulla realtà e equivoco sull'amore, che resta in agguato. La tentazione mortale di trovare piacere solo nel riverbero di sé e del proprio dolore, produce l'incapacità di compiere il passaggio difficile e necessario verso la virile, adulta, accettazione delle leggi dell'esistenza: *Narciso evocato /*

alla fonte del terrore.

Conosciamo bene, come obbiettivo della poesia di Tiziano Salari, il tentativo di dire l'indicibile, eppure là dove compone quadri riconoscibili, dove una o più parole del parlare quotidiano campeggiano, nasce un'immagine che la sensibilità del lettore memorizza. È il caso, tra gli altri appena citati, della poesia a pag. 10: *dentro è tutto regolare / nel senso delle finestre e delle porte / quando abbassi le maniglie / le resistenze dell'aria svaniscono / racchiuso in una bottiglia il passato / scrivi: "il saccheggio bianco del mattino"*. È di poetica evidenza questo congedo dalla notte: avverto concretamente il riparo che offre l'interno, confortevole e protettivo ("regolare"), la pace che dona l'aver verificato la chiusura di tutti gli accessi alla casa. È in quel momento, quando il buio cede alla luce e il poeta ha deciso infine di abbandonarsi al sonno, che la poesia detta la sua frase, intorno alla quale la situazione si compone, con naturale evidenza.
L'attimo in cui questa poesia è nata lo vedo, sono presente. Non è necessario che la mia visione-ricostruzione corrisponda a una cronachistica verità, perché, credo che un'espressione poetica raggiunga il suo fine quando è rivissuta e, per così dire, ri-animata dalla fantasia del lettore. Che corrisponde ad altro momento rispetto all'analisi critica puntuale e testuale, che viene prima o dopo, e rimane tuttavia strumentale a quella "personale", visionaria fruizione.

Entro dunque nella serrata dimora del poeta dagli interstizi di porte e finestre chiuse, da cui filtrano parole che mi raggiungono. Queste parole non sono quelle accompagnate da aggettivazioni estreme per dire l'indicibile sofferenza e il mistero dell'ordine materiale. Per me, le individuo

in quelle che "accadono" quando cessano di essere ricercate, quando la frustrazione sembra giunta allo stremo. È allora che si fissano con agilità sul foglio, perché il poeta, come una vergine prudente, ha saputo vegliare, cogliere l'ora del giorno, il momento di grazia.
Ho cercato di snidare dalle pagine di questo libro un Salari non tanto poeta dell'orrore e del "niente" (pag. 5) quanto, più felicemente, del quotidiano sguardo, del diurno movimento del sole, se non proprio solare. Albeggia infatti, con colori di perla, in più di una poesia di questo libro. L'alba è, qui, un momento privilegiato, perché, l'abbiamo detto, pacifica il suo poeta, ricacciando la notte e l'incubo della morte necessaria, disponendo lui al riposo. Più in generale tuttavia una delle maggiori fonti d'ispirazione sono i colori e le forme che il movimento apparente del sole provoca nel cielo. Perciò certo quelli che il poeta osserva nel momento del trapasso anche "verso" la notte, all'ora del tramonto, cui sono dedicate alcune sentite pagine di prosa poetica.

Le Geometrie Verdi
Pierluigi Bacchini – Scritture vegetali e Contemplazioni meccaniche e pneumatiche

Se avessi la sapienza matematica di quegli scienziati alla ricerca di una formula per l'ordine del disordine (la struttura delle nuvole, l'ondulazione delle montagne e, perché no? la ramificazione degli alberi) – e ce ne sono seriamente all'opera – ne farei qui omaggio al libro di Bacchini.
Perché uno dei significati, se non il primo, di questa raccolta è la palpitante ricerca dell'unità del vivere, accanto all'appagarsi di quanto ne discorrono i tormentati e tor-

mentosi sensi, tutti spalancati e all'erta.
Alla spinta a comprendere scientificamente, corrisponde l'identificazione metamorfica con l'albero, il fiore, l'arbusto e persino il timido rifugiarsi nel frequente battito cardiaco, come quello di una lepre in fuga. E così in *Clessidra capovolta* uno dei padri della teoria dei quanti, Heisenberg, è convocato a testimone del dover restare al di qua dell'interpretazione scientifica, avendone tentate le strade: *Non so, / Heisenberg, non sappiamo ancora ... E se una lepre entrasse in casa / (non lo farebbe mai), le darei ricovero, / il suo cuore ha mille palpiti al secondo, / come il mio.*
Chi, forse suo malgrado, resta profano al procedere scientifico verso la comprensione del mondo, sente l'urgenza d'inginocchiarsi all'erba, al vento, agli alberi. Osservarli, sì, ma goderne, soffrirne, interpretando la vita secondo i canoni della sapienza antica e l'amore dei grandi poeti della Natura.
Dalle pagine di questo libro – modernissimo nel comunicare il disperato godimento della vita vegetale non come cornice agli umani eventi ma piuttosto in se stessa – ci vengono incontro echi dei grandi classici latini: Lucrezio e l'Ovidio delle *Metamorfosi*. Ma poi anche il Leopardi della *Ginestra* e di alcune *Operette* e forse anche il materialismo in cerca di consolazioni del Foscolo.
La totale estraneità al manierismo d'imitazione dei contemporanei è una delle componenti dell'assoluta originalità di Bacchini che, senza premeditazione, rende attuale la cultura classica, in lui completamente macerata, assimilata. Per dirla con le sue stesse parole: *questa rinnovellata fioritura / ... sorta dai macerati pollini.*

Nel particolare resta da sottolineare (soprattutto nelle sezioni I - III), la gioia della nominazione, come si scopre

e si ripete – è nuovo – il nome di individui che incontriamo, amabili, amati, sul nostro cammino.
Sono le designazioni botaniche e popolari delle specie vegetali, i grappoli delle costellazioni, la toponomastica della regione che costituisce l'universo poetico: *Non cerco il nome latino della scienza / volevo quello anche del contado antico (Lo sfratto);*
E delle quindici lune di Saturno / amavo chiamare nelle notti estive / Mima, Giapeto, Encelado (Pianeti)
Poi c'è l'erba. L'erba senza altro nome, né latino né popolare. L'erba delle colline, che sempre è in contrasto o fa l'amore col vento: *i venti inginocchiano l'erba a destra / o l'inginocchiano a sinistra, e c'è chi tocca con la fronte / la terra / e si batte il petto* (*Leggende*). Non c'è spazio al gioco. Nel mondo vegetale, tutto quanto avviene, riveste la massima serietà, non c'è spreco di tempo e di occasioni, tutto è essenziale. È sempre questione di vita o di morte, anzi di morte e rinascita, sempre.
Metempsicosi. Però non nel significato di reincarnazione. Il ciclo della vita nella poesia di Bacchini appartiene a una sfera che solo per disattenzione potremmo definire elementare: più rapida e dicibile la trasformazione vegetale: *quali mani / ci coglieranno, voi dolci nomi, / moglie, figlio, quali / profumi spanderanno / selvagge erbe*. Meno evidente o più remoto il trapasso dal mondo vivente a quello minerale: il vagheggiato figlio – *Il bambino* – è, in grande percentuale, olfattorio e visibile H_2O: *Il mio bambino / evapora tutto nella sua epidermide fresca*.
Con l'erba, soprattutto con l'erba, il vento ha un piglio virile, di rude virilità: *tutto si curva sotto l'alto vento*;
È questo a far urlare i boschi / incatenati alle radici / lungo l'aridità del vento quando impollina ;
Questo solitario cerro / erompe in foglie guerreggianti e coriacee, / e le sue cellule germinali hanno conformato un

sesso / che viene violentato dal vento delle colline.
Il vento tuttavia virilmente è anche capace di modulare il suo tatto: *fra i brusii e le tenerezze dei venti, / e i tremori e gli urti / della loro violenza (Affreschi)* e persino può mostrare un'inaspettata fragilità*: e il vento / si frantuma in mille foglie (Il giovane pioppo*).

Non dovunque tuttavia l'inginocchiarsi di fronte alla Natura nella sua verità produce l'effetto di disfarsi e confondersi in lei. La coscienza emerge, nel sentimento di quella sofferenza che – pur essendo nella legge di natura – riguarda più da presso l'individuo. Questa coscienza, questa sofferenza, più che all'uomo che vaga e si confonde in collina e nei boschi, appartiene all'uomo del giardino che circonda la casa. Vedi la poesia che introduce la raccolta, *Insetti neri e d'oro*: *Prendiamo tè in giardino. Ma non fu sempre così*.
Per il poeta del giardino la morte della persona cara e la sua propria morte, seppure "necessarie", sono lutto, evento che accade nel mondo fisico che lo giustifica, ma anche nella coscienza che ha bisogno di desiderarlo come liberazione per vincerne la ripugnanza: *Questo giardino monacale, il mio chiostro [...] E quando certi uomini arriveranno anche qui, / guardandomi nella pergamena della mia pelle / come una cosa passata ...*
L'impazienza verso le dure leggi che governano la vita, che si manifesta in alcune delle poesie poste al termine della raccolta, hanno l'effetto di dare un risalto maggiore a *un'intimità d'amore / invincibile, col bel pianeta*, testimonianza assoluta di questo libro. Il ritmo procede aperto e un linguaggio esatto e febbrile segue senza mai stanchezza, senza mai cadute e ripetizioni, le incessanti trasformazioni e le metamorfosi di vegetali divine presenze.

****

Oggi, ancora una volta, con *Contemplazioni meccaniche e pneumatiche* Pier Luigi Bacchini, sembra dimostrare che etica (scelte intellettuali e di vita) e poetica cospirano in questo scrittore verso un'eccezionale coerenza. Coerenza formale e tematica, che significa restare saldo in una filosofia–poesia della natura di radici lucreziane e leopardiane, interrogare l'ignoto con le categorie della scienza, inseguire la bellezza, che non si lascia definire scientificamente, con rime cristalline. Questa poesia dove sguardo e intelligenza agiscono in contemporaneità, potrebbe connotarsi come idillìaca, non strettamente nell'accezione leopardiana, ma nel senso che indica l'etimologia stessa del termine, facendo scaturire il pensiero dall'osservazione (eidos: immagine, idea). In negativo, la poesia di Bacchini potrebbe definirsi antibucolica, perché non sceglie la tenera siringa e il bastone come distintivi (ce n'è ancora di questa tardiva Arcadia), ma piuttosto – metallici e vitrei – il microscopio e il telescopio.

Non posso dimenticare: questo è l'incipit del libro.
L'oggetto del ricordo riconoscente sono personaggi disegnati con pochi tratti – per uno strano ma noto effetto ottico, quanto più si allontanano nel tempo tanto più nitidi si profilano alla memoria – soldati che permisero la sopravvivenza in situazioni tragiche, antenate affettuose e longeve, ma anche, attivamente presente, la donna che ha avuto fiducia nella sua poesia.
Dopo questa resa di grazie agli uomini, il pensiero se ne allontana, talvolta con pena: *Certuni coi miei anni, mostrano il volto torto / tumefatto ... [...] E come potrei equiparare il loro corpo a un fusto / d'albero venerando ... [...] con sfumature di grigio e d'innumerevoli verdi*?
Protagonista non assoluta ma dominante è quindi la natu-

ra, con la sua bellezza che non conosce l'affronto degli anni, personaggio enigmatico ma perennemente disposto a essere indagato, a offrire – a chi è capace d'interrogarla – spiegazioni non risolutive ma sempre nuove, che si presentano come scoperte dello spirito. Tuttavia la natura è duplice: permette la misurazione dei suoi umori per mezzo di *stazioni meteorologiche* ma si comporta al tempo stesso come un oracolo, una Sibilla*: ... Il vento / porta via le parole, non ti sento / le spezza /.*

Così la sua bellezza incorruttibile, che non sazia lo sguardo, è riducibile anche a categorie botaniche: *Cielo azzurro con graffiature bianche sino all'orizzonte. // Granuli di smeriglio contro / le ìmparipennate acacie.* La misurazione, il punto dove la quantità esprime anche la qualità, la nominazione botanica e zoologica, non tolgono agli animali e alle piante la loro apparenza degna di continua meraviglia, ma la arricchiscono disponendola a essere interpretata e compresa, amata di *amor intellectualis*.

Il poeta osserva, anzi si è quasi perduto nella contemplazione della natura, quando per contrasto e affinità si affaccia il pensiero del mito, della storia non certo infinita ma sicuramente millenaria, non commensurabile alla durata della nostra vita, eppure oggetto d'interesse appassionato, di progettazione vivace: *Quando i pesci atlantici, con le loro pinne – squali anche /come gli Isuridi, di lunghezza di 9 m, idrodinamica, / e tre tonn di peso / sui fondi abissali, / nelle lotte selvagge, quando volano / subacquei, noi ci sdraiamo sulle poltrone / ripensando lungamente ai poemi su Troia ...*

La natura e la storia ci portano a riflettere che la scienza – come ogni altro tipo di conoscenza che è nella nostra esperienza e insieme la trascende – non ha come risultato lo svelamento del mistero, se non in proporzione irrilevante. La statura del poeta, dello scienziato è quasi indifferente

alle misure del mondo, tuttavia l'uomo che contempla e riflette non può fare a meno di sentire che nel mondo risiede anche lui, soggetto a leggi che riguardano la natura nella sua interezza e complessità, e si spinge, perché non può farne a meno, fin dove l'istinto conoscitivo lo conduce.

Altro mistero: come si concilia la certezza che certi animali sono inoffensivi, con la persistenza della ripugnanza, con la paura, appunto? Dove rimane, segretamente annidato in una mente governata dalla ragione, il moto l'istintivo, l'irrazionale?

Ho paura dei Lepidotteri [...] ... se un loro rappresentante gigantesco mi assalisse, / uguale a questo, / sulla faccia, il suo velluto di borotalco / sporco, morbido, giù per il collo ...

Raramente, ma con esiti assai graziosi, gli animali sono visti, anche con lo sguardo del comune osservatore, in rapporto all'uomo. Il loro aspetto acquista allora valenze antropomorfiche e l'ironia tradisce la tenerezza: *Eccolo: è il tacchino bianco. Il piccolo cranio calvo, muso di vecchio, / scorticato e rosso. / Cacciatore di vipere e dunque / difensore di noi tutti. [...] la tua verruca erettile / e la lunga processione con le vesti candide / per i prati verdi*.

Invece i giacinti nella loro gratuita bellezza, se sparissero per sempre dalla faccia della terra, la terra ne farebbe a meno. E tuttavia il ciclo della vita è così meccanico ma al tempo stesso così complesso che è ogni affermazione perentoria circa cosa gli sia essenziale sembra un azzardo.

Nella poesia che dà il titolo alla raccolta, il movimento del cielo, il vento e le nubi – *pecore fantastiche* – sono il punto di partenza per riassumere e sentire il perenne avvicendarsi della vita, il passaggio da un'apparenza aerea a un'apparenza equorea, e i vegetali che spuntano sotto la *vivificante opera delle nuvole*.

Tra queste contemplazioni s'affaccia il pensiero degli dei. Termine usato al plurale a indicare presenze immanenti: *Talvolta danno sensazioni felici, anche sensuali. /[...] non si sa, non ci si può credere. / Ma li ho pensati spesso, anche nelle zone aride, / o sopra le distese d'acqua.*

La mente s'azzarda a prefigurare cosa ne sarà del corpo, dopo la decomposizione, una volta ridotto alla forma di elementi disgregati o differentemente legati tra loro: *Sotto la terra le fiamme degli atomi / formano minerali, e sopra la terra / ghiacci con foche galleggianti. – / E molto altro, / tutto sorprendente e coordinato. –;*

si rigenerano i cadaveri disciolti nella terra, / e con lentezza fanno verdi le gambe delle statue.

Tutto sembra essere di una chiarezza evidente, eppure tutto è anche, sempre, contraddittorio, e rimane dotato di mistero. Torna a bruciare il ricordo degli uomini, i bellissimi occhi azzurri della madre, il padre ucciso con un colpo alla tempia, l'incontro amoroso, gli amici e poi, il rimpianto della città, delle sue belle forme architettoniche. Con quale residuo di grave malinconia Pier Luigi Bacchini conferma la sua scelta di solitudine e contemplazione? La Natura è la sua Musa, la terminologia scientifica gli permette di elaborare un nuovo linguaggio, ma la memoria, anche lei dotata di movimenti ingovernabili, reclama i suoi diritti, non convocata si presenta e distende il suo corpo sul verde indifferente del prato.

Un Eraclito nel Pacifico
Raymond Farina - Éclats de vivre

Raymond Farina è un poeta della Réunion – isola francese nel Pacifico circa all'altezza del tropico del Capricorno – che leggo da tempo e ho con piacere tradotto. Il suo libro più recente *Éclats de vivre* segna il compimento e la svolta di uno stile sostanzialmente coerente, profondo e delicato, riflessivo e balenante, con amore del suono, dei ritmi tradizionali, della rima.
Parlando di coerenza, mi riferivo a una produzione poetica che dopo gli esordi, agli inizi degli anni '80, non ha cessato di scandire gli anni. Proprio nella raccolta *Anecdotes* del 1988, leggo una poesia che propone il tema dell'inizio, fondante nell'ultima opera: *quelque chose / faisait signe // dans le coeur du caillou / dans la feuille effrayée / [...] // quelque chose / ou quelqu'un // dieu peut-être mais dieu / n'existait pas encore.* (qualcosa / faceva cenno / nel cuore del sasso / nella foglia spaurita / […] qualcosa / o qualcuno // dio forse ma dio / non esisteva ancora).
Già lì, dal verso breve, cantabile, emergeva un pensiero, una filosofia in cui la materia (seppure nella forma minuscola e delicata del sasso e della foglia) è il principio a cui si rivolge l'interrogativo umano.
In *Éclats de vivre* questa domanda si rinnova tornando a quesiti e risposte antiche, trova il sostegno nella filosofia presocratica, in particolare Eraclitea. Qui Eraclito è più volte citato in esergo, e addirittura la poesia si fa più volte canto che nasce dalla dottrina del grande, antico e attuale, misterioso indagatore della natura. Al principio eracliteo del Fuoco creatore e distruttore, e creatore ancora mentre distrugge, è dedicata un'intera sezione del libro *Le feu vivant*. Attraverso Eraclito il pensiero si ricollega a

Nietzsche, alla sua teoria della circolarità e dei ritorni, alla forza dionisiaca, al riso. Non sfugge certo nel titolo stesso del libro una consonanza: *Éclats de vivre*, come *éclats de rire*, esplosioni di vita come scoppi di risa: *l'Absolu en personne / tape en riant sur leur épaule / pour leur annoncer son retour (l'Assoluto in persona / ridendo batte sulla spalla / per annunciare il suo ritorno)*.

Questa visione cosmica, questo riso del fuoco, non cancella lo sguardo innamorato del dettaglio, di quanto è piccolo e delicato, del sussurro, rumore stesso del silenzio. Le particelle tutte della materia con mormorio quasi segreto (*bruillant*) sono incessantemente intente nel movimento, nella loro *equivoca traiettoria*. *Bruillant* è un aggettivo dei più amati e utilizzati da Farina, si riferisce a un rumore sommesso, segreto e soffocato, attribuito alle radici che si muovono nel terreno, agli avi abissini, che come le mummie nella celebre operetta leopardiana, mormorano dai loro corpi fossilizzati, qualcosa che forse ci riguarda. Oltre che nel mondo microscopico, nel visibile stesso, rimane la passione per quanto dalla sua piccolezza ci fa giungere la sua voce. Ritorna il *moineau*, il passero, l'uccello minuto e grigio, irriconoscibile tuttavia nella sua grazia tra la folla dei suoi simili. Notiamo anche come tipico del lessico di Farina il sostantivo *grain* in differenti originali associazioni: *grain de mort*, *grain de soleil*.

L'amore, la volontà di restare in ascolto di un silenzio *bruillant* lo porta, solo una volta, a toni satirici contro la musica del rumore. Questa, varcando i piani del suo stabile, sale dall'appartamento di una giovane donna per invadere il suo spazio, suscitando in lui, per contrasto, l'idea che *qu'est Silence le Paradis*. Il personaggio della ragazza maleducata del secondo piano (ascolta musica ad alto volume, oltre l'ora consentita) c'inserisce nella realtà quotidiana, nello scenario concreto dove la poesia ritaglia i

suoi spazi e sceglie, anzi conquista, i suoni prediletti. È un'eccezione in una scrittura che si fonda su un lessico e un ritmo atti a designare un'immagine della natura e della storia, essenziali, universali, dove i particolari paesaggistici e ambientali devono essere intuiti e ritagliati. Il sole dei tropici filtra tra queste rime quasi naturalmente, senza che gli sia concessa particolare attenzione e risalto. D'altro lato, la crudeltà di quanti *peggio che lupi / e molto meno che uomini / sgozzano / e sventrano / tutto quanto respira nell'ombra*, può certo essere provocata da immagini che giungono via etere, attraverso le schermo di un televisore. Emerge tuttavia come naturalmente, coscienza iscritta in una memoria atavica del male, conoscenza indiretta, non fondata sull'immagine, per dare origine a un canto sull'*odio* e il *dolore animale*.
È una voce vigorosa, non un pianto, perché ha scelto di fondarsi su una meditazione antica, che riconosce come intimo alla natura il trapasso delle forme di vita, dove il proprio destino individuale non farà certo eccezione: *inciamperai come tutti nella morte*. Come a tutti, sarà a lui risparmiato lo spettacolo della sua variazione di stato fisico, della fossilizzazione del proprio corpo, benché sia lecito, con la forza della fantasia spingersi nei millenni avvenire, quando quello che fu il corpo, sarà solo materiale neutro da catalogare per lo studio di un'era antica.

L'Acqua e l'affetto
Lucetta Frisa – Se fossimo immortali

Cominciamo anche noi con un'ipotesi: se provassimo a leggerlo dal fondo questo libro, rivelando subito il *coup de théatre* che rovescia il gioco e ci fa alzare dalla poltrona,

alfine sollevati, ma un po' anche frastornati?
Un finale con cambio totale di metro e una risata ironica. La morte è ancora lì, come nelle prime pagine, ma potrebbe trattarsi di una messa in scena, o di una realtà accettata come si accetta una parte: *un altro mi porta via / ma c'è veramente un sipario?*
Parliamo quindi dei diversi registri che una scrittrice, Lucetta Frisa, attrice consumata, adotta in questo libro. Ne individuiamo tre: uno metafisico-cosmogonico che è il tono delle sezioni *Se fossimo immortali* e *Porto franco*, uno tragico, d'immedesimazione con chi non solo ha compiuto il salto fuori dalle leggi della logica e della convivenza, ma ha attuato l'estrema ribellione contro l'esistere: *Come fanno i pazzi*. Il terzo registro è quello della melanconia domestica, della ripetizione che salva e sgretola, istantanee d'interni.
Già nel titolo la morte troneggia, in un aggettivo che la negherebbe se non fosse a sua volta negato dalle forma ipotetica del verbo. È l'eterna domanda: visto che da sempre la morte è necessaria e inevitabile, perché ci fa tanto orrore, perché in ogni modo progettiamo un prolungamento che ci dia l'illusione di annullarla?
Eludere la morte significa anche ripensare poeticamente la vita, le origini, il presente.
E in origine era la madre che, nominando e porgendo al tatto gli oggetti, li creava nello sguardo della figlia fiduciosa e simbiotica: *Lei mi prendeva la mano e mi diceva tòccala mi faceva toccare tutto / nominava le cose e le rendeva eterne / senti il profumo diceva ascolta questo suono / guarda questo colore guarda odora ascolta.*
Ma in relazione al mondo, all'universo, nella cosmogonia frisiana, in origine era l'acqua e, da *trecento milioni di anni*, l'affetto. Il primo elemento è materiale, per quanto privo di forma propria. Può certo essere racchiuso in un

anfora, in un vaso etrusco e acquistarne la forma, ma è ancora specchio, flusso, onda e corrente. L'altro è il principio immateriale anche se non può manifestarsi che sui corpi e attraverso il corpo: *non siamo / ancora cane e ancora pianta / che chiedono acqua, corpo con corpo / carezze?*

Rispetto agli animali e alle piante ci distinguiamo per le parole. Ancora una domanda resta senza risposte certe, avvolta nella leggenda dell'intero genere umano: *Chi fu che nominò le cose cantando? / nel suono nascevano scrollandosi / dal corpo argilla.*

I bambini ripercorrono il tragitto da suono e materia, a sillabe e suoni articolati, sintetizzano il lungo tragitto da bruti a esseri dotati di logos, ma le affinità con le altre creature non parlanti riguardano la loro (nostra) essenza, e gli animali sono come bambini. Lucetta Frisa li sorprende nell' incapacità – nel senso etimologico in-fantile – di descrivere la propria sofferenza: *Se un animale soffre / è nell'inferno dei bambini / che non parlano a nessuno / non sanno farsi domande / hanno corpo e lingua intorpiditi*.

Se ci trovassimo quindi in quella condizione che non ha corrispettivi in natura, se restassimo intatti immortali, ma allora fissati a quale momento della vita? Forse a un'infanzia, a un'innocenza edenica, ancora incapaci, come Adamo ed Eva nel Giardino di riprodurre a nostra volta figli destinati al medesimo ciclo di invecchiamento, corruzione e morte?

No, per noi, che siamo stati privati degli dei dell'Olimpo, loro sì eternamente giovani, l'immortalità non significherebbe neppure la tragicomica condizione di Titone antico, ma il destino di umani pietrificati, senza più acqua, senza più lacrime: *Se non potessimo morire né pregare la morte / vivendo vecchi / non vegetali minerali ferini / ma uomini / che non smettono il congedo restando / vuoti di lacrime.*

Immagine potente, di un pessimismo, che sembrerebbe non conoscere consolazione.
Poiché acqua è vita, non più come elemento sostanziale e primordiale, bensì come metafora fondamentale del vivere, è al centro della sezione *Porto franco*. Sul mare, sull'acqua la vita può configurarsi come paziente attesa, a bordo di una nave a cui non è consentito – non per ora – né di salpare, nè di atterrare. E chissà che anche il mondo non sia tutto compreso in un'enorme bolla d'aria, dove ci aggiriamo annoiati o frenetici, a seconda del momento o del temperamento, come pesci in un *acquario*?
Solo la follia conclamata non conosce più noia, né paura della morte. All' interno del libro la sezione *Come fanno i pazzi* rivela forse la punta più alta della sapienza e della sensibilità di scrittura poetica di Lucetta Frisa. Ogni strofa, che ha anche visivamente la compattezza di certe composizioni rosselliane, s'incatena alla successiva tramite la ripetizione di una frase, con l'ossessione di certi cantari popolari. Si ricomincia il giro della frase da dove lo si era lasciato, come farebbe chi da solo si lega al polso le sue catene, come fossero una conquista, una sacra identità.
Su un registro alto e perfetto non si può resistere, ed ecco ci è concesso di riscendere tra le immagini e i rumori di una normale vita. In *Autoritratti diurni e notturni*, la tensione si allenta, il tono è un sussurro, una corrente di finestre e porte che sbattono, da una stanza all'altra, da balconi stretti che vedono il mare. In questa chiave, si può fare poesia anche delle piegoline di una sopracoperta stropicciata, quello anche è un compito: distenderle. I sostantivi richiamano il "loro" verbo, gli abbinamenti usuali nella lingua parlata e familiare: letto (rifare il), piatti (lavare i) al supermarket (comprare), sul balcone (uscire).
Questo è il colpo di scena, l'ironia vincente? La disperazione inguaribile, la tremenda coerenza nel raccontare la

vita e il cosmo sono il pensieri e il canto di una donna malinconica e arresa, di una specie di doppio, cauto e in sordina? O sono la messa in scena di un'attrice appagata, ma mai sazia della sua bravura? Significherà comunque avere messo ancora una volta in pratica gli insegnamenti di una madre sapiente: *Mi insegnava l'effimero e il teatro degli uomini / il dramma che finiva in commedia / la disperazione in ironia*.

L'esistenza ha un ritmo triàdico
Dante Maffia – Al macero dell'invisibile

Questo libro complesso e molteplice è sembrato a un certo punto decantarsi, nella mia riflessione, in nitida forma triàdica. C'è un "basso", lo sprofondo (danteschi *bolge*, *imbuto* e *natural burella*); c'è un "alto", con sole bieco e aggressivi grattaceli, infine c'è il "qui", il luogo dove sembra scorrere la vita normale quotidiana.
Anche il tempo si squaderna in passato (ricordi di un'infanzia dura e di una Calabria amata come si ama un mito), un presente di gesti e sguardi, impegni, le figlie, gli amici, gli animali domestici, e un futuro che addensa in sé tutto il "rancore" del passato e profetizza vendetta e rovina. Ma lo schema triadico si rivela poi solo uno dei possibili spunti interpretativi. Noto che né il titolo del volume, né quello delle varie sezioni contengono indicazioni tali da non farmi tornare più volte sui miei passi.

Diversi gli autoritratti, sfaccettature di personaggio in continuo movimento o mutazione: *Adesso posso però riposarmi / dai dinieghi della vita. Ho trovato / nuove città, nuove mete / a meno che la finzione non diventi libi-*

dine / e straripi nel mito di me.
Ascoltiamo una voce sincera fino alla rivelazione (perché altrimenti parlerebbe?) che si esprime per conto del poeta Dante Maffìa, ma, come abbiamo osservato, non ne fissa un ritratto univoco. Quando pensi di averlo afferrato e compreso, con il guizzo di Pròteo, si compone in altra forma. Dante Maffìa è un autore che ha espresso se stesso in già decine di opere, a cui non sono mancate i più importanti riconoscimenti. Tuttavia chi si pone in ascolto di questo libro dopo aver allontanato ogni giudizio precostituito, *come se* non conoscesse la varia e densa bibliografia dell'autore, si trova di fronte a un'opera che ha i caratteri dell'unicum. L'autore scava dentro di sé "come fosse" la prima volta, profetizza, urla il suo sdegno, sorride e ricorda, "come fosse" questa la chance assoluta, la scommessa dell'uomo e del poeta. Ogni libro sarà allora sentito un po' come un figlio, una figlia, per il quale non esiste che una disposizione assoluta, e s'ucciderebbe chi *invitasse al gioco della torre*?
Conforme all'individuato schema triadico, tre sono anche i luoghi di questa poesia: una Roseto calabra che ormai vive solo in un ricordo tenero e aspro, una città del Nord fredda allucinata e ostile al punto di assurgere a simbolo negativo, infine un *qui*, una sorta di non-luogo dove non ci sono accadimenti speciali perché quanto accade è la vita quotidiana e familiare: ... *Le figlie / hanno fatto la doccia e le trenta telefonate / giornaliere. I televisori sono accesi.* Ed ecco l'autoritratto che si addice alla soddisfatta autoaccettazione (ma quanta autoironia!): *Un egoista come me / non rinuncia agli appetiti, / né agli aggettivi possessivi, ma non ama i vestiti*.
Tuttavia già lì, nel confortevole mondo quotidiano s'impara a essere freddi e soli, come *un muro di cristallo / se vorrò che almeno una parola diventi / eco sonora ...*

La parola “cristallo”, anche altrove nella forma dell’aggettivo “cristallino”, ha in Maffia una valenza dolorosa, una freddezza mortuaria*: ... I pensieri sono / acqua cristallo musica o parvenza / d’un antico dolore che perseguita le mie ossa*; e ancora: *... tramutare la morte in baci / cristallini in infiniti mattini di preghiera*.

Nel bel mezzo del vivere, di chiacchiere e libagioni, se si compie il rito di *sedersi e attendere,* si spalancano gli abissi dell’altra realtà. Il “qui” si apre, si sprofonda, sparisce e si sfonda in alto e basso in sopra e sotto, mentre l’ “adesso” si scompone in passato e futuro nei quali non c’è stato né ci sarà giustizia o scampo*: Dunque non esiste il mondo. E ciò che vedo / è una profonda natural burella / di vermi che s’affollano alle soglie / del possibile. E poi la frana / con un frastuono di sillabe che invadono / l’apertura dei cieli e pretendono / di costruire il mondo*.
Il mostruoso aldilà è qui: *Non può aiutarmi nessuno. Fingo / il paradiso tra le braccia dell’essere che amo / e poi cado dentro di me da un precipizio / molto alto ed è strano / che mi trovi poi senza ossa rotte.*
Per quanto reali e vissuti sono l’inferno, l’imbuto, le bolge e Satana, il paradiso invece si può solo fingerlo, fare “come se” esistesse e ne fossimo degni. Questo è il misfatto delle similitudini: l’evento non accade, la storia non muta, periscono le illusioni.
L’inferno interiore e la profezia di una “civiltà” che sarà divorata dalla vendetta si accampano con forza rispettivamente nella prima e nell’ultima parte del libro. Nella città che non è stata perdonata neppure il sole trova un varco per farsi umano: *È stato un approdo mortuario: / la pioggia è un cane randagio / col pelo irto, il Duomo / un artiglio insanguinato.* Il tono di Dante Maffia acquista qui la violenza del suo conterraneo Gioacchino da Fiore – che

andava predicando imminente l'avvento apocalittico di una nuova era – ma si possono forse udire anche gli echi dell'espressionismo rivoluzionario di Georg Heym. Così Maffìa: *Il rancore pretende prede / e avanza senza discernere / tra chi ha colpe e chi è vissuto senza.* Se i poveri e quelli di culture diverse, forti anzitutto della loro potenza riproduttiva, si avventeranno con ferocia, niente resisterà: *e si siederanno davanti alla Scala / sempre più convinti / che a chi non sa ascoltare l'uomo / va negata la musica*.
C'è in questo libro tutto il mondo del poeta: cieli azzurrissimi, richiami di venditori, rapide immagini dei genitori, inferni dell'anima, ma anche molta tenerezza. Ci sono gli animali domestici, il gatto Emilio e una gatta maestra di libertà (o di libertinaggio?), la formica, il corvo, lo squalo. Ci sono le figlie alle quali il libro è dedicato, la loro grazia, la loro capacità di far sentire un uomo come un bambino che s'addormenta con la ninna-nanna alla bambola, e insieme come il saggio, il Padre: ... *Mi sentivo / eterno e maestoso, vivo / fino all'inverosimile.*
Soprattutto, riconoscibile nei vari registri della voce, c'è quel miracolo della poesia, che nessuno sa spiegare bene in cosa consista. Se ne trova qui una definizione inusitata, giocosa (questo anche è un tono non estraneo al libro): *La poesia è un uovo sodo / dimenticato in una radura*.

Un'innocenza offesa
Valerio Magrelli – Disturbi del sistema binario

Come quei santi il cui nome resta legato al primo prodigio, così Valerio Magrelli, manifestatosi poeta maturo e innovatore – un maestro – col suo primo libro, *Ora serrata retinae*, non può prescindere, fino ad oggi almeno, dalla connotazione critica che a quel libro attiene: il *sentimento pulviscolare e dispersivo della miopia* (così lo stesso autore nella nota alla terza edizione). Oggi di nuovo da lì parte la critica avviandosi a interpretare l'ultima raccolta (anche, notiamo, nell'analisi di recente comparsa sulle pagine culturali di Repubblica, a firma di Alberto Asor Rosa).
La persistenza di quel difetto-pregio della vista, è invero rafforzata da una personalità che sembra proporsi come perfettamente coerente, con lineamenti e voce che mutano come muta la vita, piuttosto che per inversioni di rotta, sconfessioni, ripensamenti. Resta valido quel lontano giudizio di Enzo Siciliano per cui, introducendo questa poesia, la giudicava nata *da una costola di Leopardi.* Inserimento nella corrente aurea della poesia italiana, che si conferma con un ormai dichiarato pessimismo doloroso, come esploso da un'innocenza offesa, e inoltre nella sottolineatura dell'ironia, direi talvolta dell'amara comicità, inerente ai fatti e alle cose. Mentre la lingua rimane di un nitore classico, che non conosce espedienti o acrobazie e, in questo libro diversamente che altrove, neppure contaminazioni, mentre la pausa ritmica del pensiero sceglie spesso l'esatta misura del verso.

Fedeltà del poeta al "suo" sguardo. Ma è necessario sottolineare un'altra costante, quella dell'ora del giorno favorevole alla poesia, anche se necessariamente sono variati i

temi, come sono variate le persone, gli oggetti, fuori e dentro l'ambiente domestico. L'ora che di preferenza, in questo libro come nel primo, come sempre, fa decantare la poesia, è l'ora non tanto del sonno, quanto del letto, del coricarsi chiuso e raccolto: *il miracolo del riposo torna a compiersi, / l'accorto depositarsi delle gambe, la cura della stanchezza che sparpaglia / le membra a terra, in gesti sigillati* (*Ora serrata retinae*). Quanta poesia del giovanissimo Magrelli è nata lì tra le lenzuola e il comodino, su un quadernetto giallo, dove lo sguardo del poeta, stipa il raccolto dell'intera giornata. Poesia che aveva come tema ricorrente il miracolo del suo stesso silenzioso, notturno venire al mondo.
Più di vent'anni dopo, la vita vissuta alle soglie del sonno, il letto, restano l'occasione in cui si scatena il corpo a corpo con la scrittura, la pausa durante la quale sensi e cervello si lasciano invadere. Poiché la poesia di Magrelli, nel più protetto pudore, parla solo di esperienze direttamente vissute, di soli sguardi del proprio sguardo, più di vent'anni dopo, nella notte del poeta non c'è più, non può più esserci, quella solitudine quasi verginale, che permetteva l'ascolto del pensiero, l'inseguimento delle immagini, con l'occhio a distanza ravvicinata. Già in *Esercizi di Tiptologia* la notte era abitata non più solo dalle parole "in sé", le parole nella loro feconda purezza, ma da echi che disturbano e invadono: *Ai confini del circolo polare / una coppia piangeva nella sua stanza / oltre un muro trasparente, piangeva, luminoso, / tenero come fosse la membrana di un timpano* (*Esercizi di Tiptologia - Parlano*).

Ora altri corpi dormono accanto, che alimentano l'amore e la vita, mentre la dilatano verso responsabilità familiari e sociali. La casa, anzi la stanza, anzi il letto – anzi stretti addirittura in due nello stesso letto – resta il microcosmo,

piccolo carcere, cella dalla quale tutti i messaggi possono essere inviati, tutto il senso della vita narrato: *Dormo accanto a mio figlio. / È un letto di fortuna e lui ha accettato, / sia pure a malincuore. Così lo sento / a fianco, che sospira pesante, / stuoino di spuma, intreccio di bave, / telaio d'amore filato per quasi quindici anni*.
Nell'*Appendice* di questo ultimo libro (strana appendice che col corredo di un'immagine chiarisce e puntualizza il significato del titolo) il poeta dolorosamente e sarcasticamente si sorprende che la componente essenziale del vivere chiamata Male, abbia bisogno di uscire dall'ambito domestico, per tornare poi dentro a realizzare i suoi piani: *Sono arrivato a una conclusione: / il Male ha bisogno di spazio, / non si può fare tutto dentro casa. / Serve una dépendance, un alias, un sosia ...* L' illusione del piccolo mondo eticamente e affettivamente protetto, "autarchico" (per usare un'espressione morettiana), si è incrinata. Ha preso corpo un mistero negativo, di cui pudicamente il poeta tace, facendovi tuttavia esplicito riferimento con una data. Messaggio in codice destinato a pochi, ma non si può tacere del tutto, perché almeno il responsabile, o chi sa, capisca di cosa si sta parlando: *Fu un'amara Befana, / quella con cui si chiuse il mio millennio. / Invece di portare i suoi regali, / mi strappò quello che avevo di più caro: / il sogno di una lingua condivisa.* La collocazione di queste poesie nelle ultimissime pagine del libro, lascia aperto un capitolo: dolore, amarezza, delusione, sospetto. Il Male, infatti, che riceve alimento dal mondo di fuori, sembra non trovare ostacolo sufficiente nell'amore che pure, all'interno, esiste: *"Ci amiamo tanto / ma ogni cozzo è un lampo, / qui dentro, stretti stretti, / vicini ogni momento / in un sacchetto annodato dalla sorte / ...*
Claustrofilia, claustrofobia, paura dell'equivoco che potrebbe svelarsi: *È sera, nella stanza dei miei figli.*

Disteso accanto a loro, li ascolto cinguettare. / Un bosco al buio. Posano / sui miei rami il peso caldo e vivo della voce, / un peso-volo trepidante. / O devo credere che siano solo le punte / incandescenti di un fuoco mezzo spento, / crollato, mezzo freddo, di un tizzone / già nero e muto, già muto, / mezzo morto?

Di nuovo la sera, il letto di nuovo, "l'heure exquise", che nonostante tutto stende sulla pagina la sua segreta armonia e nella sua bellezza sfuma timori e rancori (*Elegia*).

Un altro piccolo capolavoro di questa poesia notturna, vissuta con l'amore struggente, l'osservazione stupita, e la responsabilità per i figli è *Per una bambina di sei anni che non riesce a dormire*. La bimba è un insonne pelouche, che veglia mentre metà del pianeta è immerso nel buio e nel sonno, veglia sul padre protettivo, che ha ceduto, si è concesso al riposo nel ritmo della luce: *Soletta nell'ellittica, / pelouche astrale, chiedi / come si fa a sparire. // Ma tu rimani, e superi la notte vegliando su di me / perplessa, ignara ...*

Di tutta la grande poesia del mondo addormentato, non ritornano qui tanto i classici, Alcmane, che coinvolgeva nella notte e nella quiete la natura e gli animali, ma la visione antropocentrica dei *Dormienti* di Whitman, per quanto così lontani, nel tono, dalla discrezione magrelliana. Qui, la visione antropocentrica è rafforzata dal ricorso a un mito dell'infanzia del poeta, quella cagnetta Laika eroina anche lei involontaria e ignara, cucciolo abbandonato nel buio cosmico. La mitologia infantile, le immagini dei fumetti – linguaggio a cui tornare parlando dei figli e con i figli – commentano e si fanno chiave d'interpretazione per la normale tragicità dei telegiornali: *... dalla cucina chiede / a suo fratello / se davvero la Bomba, / quando scoppia, / lascia l'ombra / dell'uomo sopra il muro.*

La presenza dei figli si dilata nelle prime due sezioni del libro, con l'ascolto delle loro voci e la cattura di immagini, sempre con quello sguardo sul dettaglio che s'imprime: *... beve proteso / verso il rubinetto alzandosi / su un piede, mentre l'altra gamba, / prodigio della statica, / distesa oscilla in aria, contrappeso, / magico per bilanciare la sete.*

La poesia appena citata, dove tre generazioni sono poste a catenella come le proteine nell'elica del DNA – un padre, il figlio che il poeta ha, rispetto al figlio che lui stesso è – appartiene alla breve serie dedicata al padre, all'eredità biologica: *Magri Magrelli, / astucci pelle e ossa / tessuti su un telaio portentoso / di nervi, un traliccio di scossa, / ira, ira / e tutto un zig-zag di tragedia / sul Nulla ...* Il riconoscimento di questa eredità che lavora da dentro, somiglianza subita, inespellibile, come invece potrebbe essere espulsa una "tenia": *Da quale predatore sto fuggendo, / per abdicare al mio aspetto? / (Il modo in cui dico: "Davvero?", / sentendomi doppiato, / parlando da una voce che è la sua).*

I figli, tuttavia, rimangono le presenze più forti, più intensamente delineate, osservate. Anche se sono cresciuti troppo in fretta e, necessariamente, hanno comportamenti e abitudini diversi da quel padre che, adolescente solitario e notturno, riempiva i quaderni di parole dotate di vita autonoma. I figli sono l'altro, oggetto e soggetto d'amore necessario, anche salvifico: *Era già sera in terra, / nel caos e nella pena, / quando improvvisa mi arrivò la voce / tua che saliva le scale. [...] ... nella sacca mi porti l'antidoto, / tu stessa, ampolla, antidoto del male.* E tuttavia, se non c'è salvezza fuori dal nido domestico, questo non significa che il nido, osservato da vicino, non susciti una certa ripugnanza: in fondo, anzi *è uno schifo, a osservarlo da vicino*.

Mi accorgo qui di aver tenuto di lato tutta una serie di poesie che riguardano la società, la politica, l'Etica. Eppure il libro si apre proprio con un componimento sulla "guace", la condizione non di pace né di guerra, che il mondo oggi vivrebbe. Forse è il caso di chiedersi se le cose non siano andate sempre così, anche se prima non avevamo i mezzi per sapere e sentircene responsabili e oppressi. E tuttavia, certamente, l'ipocrita situazione che coinvolge in questo momento tutto l'occidente, richiede alla poesia un intervento, richiede una poesia civile. Tentativo necessario, forse aleatorio, che può risultare mostruoso, come mostruosa al compagno di studi si mostrava la madre, quando sperando di far sparire l'emicrania, si faceva conficcare gli aghi dell'agopuntura nella fronte:

... ora, con i miei versi-aghi, / dovrei fare qualcosa di simile / per praticare una poesia civile.

Un libro dunque che si apre sulla "guace", sulla doppiezza di quello che chiamiamo il villaggio globale, e si chiude su un'Appendice, che è personale e filosofica considerazione sulla doppiezza costitutiva di molti (di tutti?): si può essere, anzi si è, *colpevoli / rimanendo innocenti*.

Problema che attiene all'Etica, così come all'Ottica, il disegno accluso al libro lo mostra. Attiene alla capacità o meno di vedere, di accettare o gestire al meglio (con "la volontà buona") la compresenza in sé e nell'altro dell'umanità e del suo contrario.

Il poeta è un artigiano
Pietro Spataro – Cercando una città

Questa seconda raccolta di Pietro Spataro mostra una complessa e meditata coerenza, un'architettura che si apre su immagini concrete e si chiude con la dichiarazione di un'identità morale, che su quelle prime concrete immagini si fonda.
Vediamo dunque di quali immagini si tratta: ritratti essenziali e simpatetici di uomini che usano le mani e l'intelligenza per incidere nella materia: operai, artigiani.
L'autore, brechtianamente, dà pieno riconoscimento a questa categoria d'individui non solo come costruttori di città e di civiltà, ma anche come fonte d'ispirazione alla poesia. Tra tutti i mestieri qui cantati spicca il lavoro del legno, attività che ben si addice a un padre, se neppure il Fanciullo Divino sdegnò di farsi allevare da un falegname. *La borsa dei ferri* è l'oggetto che funge da tramite tra la competenza dell'adulto sapiente e l'incertezza e la curiosità del figlio ragazzino: *Tutto saliva lentamente / sulle mie mani incerte / verso le tue sicure / per dare forma all'informe / all'indefinito legno / appena nato.*
Altre figure non hanno tuttavia minore dignità, se l'elettricista, ad esempio, fa rivivere il primo atto della creazione: *dare la luce è un bel lavoro / somiglia alla potenza creativa / sapere quali nervi toccare / come intrecciarli e legarli stretti / per fare una scintilla vera*
Il meccanico, da parte sua, ha la dignità di un medico delle automobili:
Prima di intervenire ascolta / il respiro, / l'apertura polmonare / la tosse imperfetta, l'arresto / del motore acceso.
Le prime due sezioni del libro si presentano come una galleria di personaggi. Che siano chiamati col nome dell'atti-

vità che esercitano o indicati attraverso quell'identità personale che tutti conoscono, noto che sono tutte e solo figure maschili, riverberi dell' identità dell'autore. Di seguito al corteo dei mestieri, appaiono personaggi che, per riprendere l'espressione della Merini citata in esergo, sono i "grandi compagni". Indimenticabile la figura di Mario Luzi, colto negli atteggiamenti battaglieri della sua breve stagione parlamentare. Particolarmente intensi anche i ritratti di due, di cui non si dice il nome, e a cui si fa riferimento rispettivamente come all'*infame* e all'*assente*. Il primo – forse perché nessuno intende più compromettersi col suo nome? – parla di sé da solo, quindi in prima persona: *Sono il vostro indesiderato, sono il reietto / lo specchio frantumato del vostro errore [...] sono io la vostra coscienza malinconica / il vostro passato dimenticato, il vostro / futuro bruciato nel fuoco del silenzio ...*

Una volta poste le premesse oggettive, delineate le figure di riferimento, nelle sezioni successive l'io ha diritto a riemergere. Quello che una volta si chiamava l"impegno" (ma è diventata una parola ingrata, non so se Pietro Spataro rivendichi questo termine per la sua poesia) non viene meno ma anche si concede alla tenerezza e all'ironia di un discorso più lirico: il sogno utopistico di una città di poeti, l'amore, la perdita, il ritorno dell'amore. Persistono le immagini che un giornale o uno schermo rimandano, e rispetto alle quali, seppure si resta senza parole, non è giusto tacere. Così il poeta in *Dentro la catasta*: *Uomini-niente persero / ogni considerazione: / si ritrovarono accatastati / come legna da ardere / tronchi umani scorticati / nella totale negazione // La foto ricordo fu il segno / della sequenza oscena: / sigillo sulla fine dell'umana /sopportazione.*

Impegno, ma occorre oggi coraggio e una certa naturale ostinazione, per non negarlo. L'ultima sezione del libro

esprime molta amarezza per la qualità dei tempi, dei rapporti, dei progetti, e, proprio nella poesia di commiato, è spietata contro l'atteggiamento sfiduciato di una certa parte politica: *Qui stiamo tenendo ceri / in cerimonie meste, dolori / portando in processione / con il santo penzolante in aria.* Eppure poco prima l'autore aveva confermato di non rinnegare la sua formazione, e proposto un suo paziente e "pacato"metodo per sfuggire allo sconforto: *ho cercato una città che cerco / ancora oggi [...] smilzo il breviario / di questo pacato andare in ordine.*

Ettore è un soldato disperso
Luigi Ballerini – Cefalonia

sulla mia morte non ci sono dubbi. Ne rimangono invece / intorno ai modi ...
Ettore B, voce narrante e protagonista del poemetto esordisce con l'uso di una minuscola, riprendendo un ragionare mai interrotto, un andare e riandare ai fatti che eliminarono per lui la dimensione del futuro. Sprizza umore sarcastico. Soldato obbligato dalla leva a combattere, incolpevole e forse in parte o in tutto ignaro, morì di morte violenta e il suo corpo non fu ritrovato. Non avendo lui stesso deciso di passare alla storia come eroe, fu obbligato dagli eventi e dai superiori a morire eroicamente.
Nelle linee generali, l'episodio storico a cui Luigi Ballerini fa riferimento è noto, addirittura abusato, in tempi recenti. Si tratta di Cefalonia, luogo-sinonimo del massacro di soldati italiani da parte di soldati tedeschi, nel settembre '43. Un episodio che ha sedimentato nella mente, allora infantile e prelogica, dell'autore, più che vittima – che a tale non si atteggia – parte lesa e offesa, cui

ripugna ogni strumentalizzazione retorica.
Più o meno ogni pagina, alternando al nome di Ettore B quello di Hans D, esordisce con la stessa minuscola e termina senza il punto. Neppure tra il discorso dell'uno e dell'altro c'è un vero stacco, anche se sappiamo che Ettore è un sottoproletario italiano, Hans un borghese tedesco, chi ha subito la guerra e chi l'ha preparata. Il nome – Ettore – completa la premessa tragica. Ettore corrisponde al mito del duellante destinato alla sconfitta.
Nonostante la struttura formalmente dialogica tutto il poemetto si svolge in realtà sul tono del monologo, stempera nel gioco formale – intrecci di canzonette, proverbi e dialetti a schegge di letteratura alta – l'infelicità di un morto non pianto, di un marito-padre che dalla guerra non è ritornato.
Un ritmo sempre sostenuto – una valanga di detriti della memoria – mescola frammenti della Commedia e assonanze del Dolce Stile a un rabbioso digrignare:
noi siam li tristi sgarbi accalorati, le formicuzze / il forellin dolente, noi siam le tristi penne scalcagnate ...
L'oggi e quel lontano '43 sono compresenti nel giudizio. Non solo Ettore ma ognuno dei giovani soldati delle due sanguinose guerre mondiali sembra "elargito a sproposito", oggi che la guerra si è mutata da dovere verso la patria, in lavoro crudele ma ben retribuito. Lì nasce il contrasto tra la visione che esalta quei morti come eroi e il senso di rabbiosa inutilità del martirio:
... Ma io vago insepolto, / elargito a sproposito, e mi è chiara la violenza di un pensiero in linea / retta, che si posa sui clivi e sui colli ...
Ettore, insepolto, può esserci tematica più epica? Eppure il lessico adottato e il racconto che, come trama visibile, sottostà al monologo impone di dissipare l'equivoco:
Meno che mai martirio per cui si accede, anche non bat-

tezzati (che / ne basta il desiderio) alla gloria dei santi ...

Del resto strumentalizzazioni, trappole, allucinazioni, sono sempre all'origine di comportamenti che sfidano spavaldamente la morte, nelle guerre guerreggiate come nei racconti poetici. Questo è anche il senso della sconfitta di Ettore omerico, narrata nel libro XXII dell'Iliade: nell'Olimpo, dopo tanto litigare, finalmente la decisione finale è presa, e per l'inganno allucinatorio ordito da Atena l'eroe troiano si offre al duello con colui che è, con ogni evidenza, il più forte.

L'Iliade rimane qui sullo sfondo imitata, sofferta e in qualche modo irrisa. La seconda parte del libro s'intitola *Se il tempo è matto*, italianizzando, come spiega in una delle illuminanti note lo stesso autore, una locuzione lombarda (se 'l temp l'è matt, mi sont minga matt), che designa un certo comportamento eccentrico, schematico fino all'autolesionismo. Si conferma la chiave sarcastica e, sul piano formale, la mescolanza di registri come cifra stilistica. La citazione classica si meticcia con la canzone appassionata e ironica ("siempre que te pregunto"), offrendo spunto alla considerazione morale, allo sfogo di un fastidio esistenziale. Ossessione per le responsabilità eluse, per le fatalità cospiranti, cantata tra i denti come si canta una canzone che s'è incisa nella mente e ne scarica il lavorio.

Anche in questa parte del libro l'autore si serve, per stemperare il pathos, massimamente della parodia, molto frequentata dalle avanguardie degli anni '60, con le quali lo stile di Ballerini da allora si apparenta, riprendendo con grande maestria e senza maniera un filo mai interrotto della scrittura.

L'universo corporale
Maria Gabriella Canfarelli – Zona di ascolto

Una voce racconta un sordo dolore che rende apatico il corpo e la mente. Si resta colpiti dalla assoluta prevalenza del lessico che designa l'universo corporale: *sangue, unghie, denti, nervi, orecchio, occhio, labbra, osso, nuca, la pena, la vena, lo specchio*. Ritorna più volte lo specchio. Quella voce resta avvinta alla sua immagine e si detesta nella propria corporea esistenza. Quindi si tortura (*sangue, unghie*, appunto), esce in un lamento che esprime la disperata volontà di superarsi. Senza speranza, veramente. Perché la bocca dilatata nel grido resta immobile di fronte alla dolente immagine riflessa, senza coscienza se non della propria sofferenza: *Squietata si rinfaccia / nello specchio sfatato*. Non c'è mondo all'esterno se non come inciampo e ostacolo: ... *al pietrisco / dolente discendo e inciampo / e a malavoglia chino la postura / alla sferza* ...
Altre volte il gesto è chiaramente riconoscibile e tuttavia ha qualcosa di automatico, di non controllato: *sto a montare le uova / e sbatacchio / frustino fendente / e sfondo il tuorlo / e infine smonto / le piastrelle schizzando / (se la mano è impazzita).*
Ivan Fedeli nella sua introduzione al libro parla di "un universo lessicale che scheggia il mondo e lo ripropone a brandelli". Questo effetto è ricercato con l'uso di aggettivi e predicati composti con la "esse" privativa o col prefisso privativo "dis": *scorticata, scambiando, sgonfio, scucito, disabitato, spolpato, sfitta, dissaldato* — per non citarne che alcuni – che si incrociano e si abbattono l'un l'altro, descrivendo una realtà dove tutto si muove come a testa china e "a malavoglia". La prevalenza di sibilanti – come risulta anche dalle brevi citazioni – rende l'asprezza dell'atteggiamento, un suono emesso a denti stretti. "*La*

voce che pende": come dire meglio questo murmure negativo e scuro? Astinenza dal vivere. Senza concederne spiegazioni, solo mostrando la situazione. Così com'è sentita, quando una donna decide di farsi sopraffare dall'ingorgo – che solo in parte gli è connaturato – di sangue e pena.
Libro estremamente coerente nella tematica e nello stile che in quella ci trasporta. Eppure uno spiraglio s'apre, proprio nell'ultima poesia. Il rito sociale della condivisione del cibo con "perfetti segnaposto" introduce la speranza di un cauto colloquio. Basta aprire una porta. Non si tratta che di una tregua, ma lo sguardo si solleva, si ravviva e forse torna a scoprire il mondo.

Un idillio malinconico
Biancamaria Frabotta – Gli eterni lavori

I protagonisti che mettono in scena gli *eterni lavori* del titolo, solo uccelli chiassosi, sapienti e fantasiosi costruttori dei loro nidi. Quei nidi, intorno ai quali si agitano e si attivano come fossero indistruttibili, *alle tormente d'inverno, li riconsegneranno.*
Una casa nella campagna grossetana come quella che Biancamaria Frabotta ha voluto per sé, anche lei *nel sito che più gli aggrada*, è osservatorio spalancato sulla natura e, come da uno specchio panoramico, rimanda e focalizza l'immagine – i pensieri – di lei che si è posta in contemplazione.
Gli oggetti, la casa – scelta e costruita secondo un progetto, amata – sopravvivrà probabilmente al suo costruttore. Gli oggetti, anche i paesaggi, rimangono. Più degli amici, più dei genitori, più di noi stessi. Rimarranno vuoti della presenza di chi li modificò a suo piacimento. Altri ne

godranno, cambiando – anche loro – col trapianto di nuovi alberi, tagli e sradicamenti la geometria dello spazio intorno: *Direbbe il vecchio proprietario / che non riconosce più la sua terra ...*
Tutto questo è normale, ma la costante consapevolezza di tale normalità, proprio perché così vanno le cose e non c'è nulla da fare, è una ferita che non rimargina. La realtà della natura appare nitida, ma come attraverso un vetro. Pertanto la presa, che si vorrebbe salda, è vietata. Non si smorza l'acutezza dello sguardo, anche se si aggira intorno *sulla verità muta dei campi* sempre come fosse l'ultima volta, facendo vibrare nella voce e dentro la poesia le note dell'idillio melanconico.
Biancamaria Frabotta osserva a distanza ravvicinata – quasi accostando agli occhi l'oggetto, come fanno i miopi – con vibrante desiderio d'incamerare compiutamente l'immagine ritagliata. Come lì dove il protagonista di una delle poesie più belle è un animaletto, non chiaramente identificabile. No, non un piccolo ragno, come si desumerebbe dalla qualifica di "centometrista" – non ha otto ma solo sei zampe – e tuttavia non sarà neppure una vespa invadente, animale che non ci si azzarderebbe a schiacciare con un dito. Ma si sa, la natura ha una sfrenata fantasia mentre i poeti cittadini – *Dalla città porto l'indole a confondere i tagli / dell'anno precedente ...* – spesso riconoscono le forme di solo poche specie stilizzate e incluse in lacunose entomoteche. Meglio dunque non chiamarlo per nome il piccolo mostro, questo permetterà analogie e similitudini più libere, meno aneddotiche. L'indeterminatezza contribuirà a realizzare, nello stile del rapido schizzo, il breve poema dell'onnipotenza. L'insetto (di questo dovrebbe trattarsi), una volta lasciato libero, potrebbe decidere di pungere. Non si tratta quindi di una creatura solo noiosa ma anche potenzialmente offensiva.

Proprio questo carattere permette di sentirsi generosi, divinamente generosi, nel risparmiargli la vita. Arbitri di vita, come sono gli dei: *Se ti spazzo via dalla coscia dove girovaghi / ignaro del mio risentimento, io invecchio / e tu non sopravvivi. Ma se tentata d'essere / il tuo dio, allontano il dito dallo sterminio / stasera la tua corsa volerà oltre l'ostacolo / prodigioso centometrista a sei zampe.*

Giorgio Patrizi nella sua prefazione cita il magistero del Pascoli. Non è possibile infatti prescinderne quando, come qui, un poeta si pone a osservare la natura con "simpatia", con "compassione", mescolando, come Patrizi sottolinea, *noto ed ignoto, nitido e sfumato, preciso ed arcano*. Ma diversamente da quello del Pascoli, questo della Frabotta è veramente lo sguardo sulla natura di un poeta cittadino, che, ad esempio, se parla molto di uccelli, mai li definisce col loro nome specifico. Diversamente avviene per gli arbusti, anche loro tuttavia animati da una volontà autistica, e restii a dialogare, a farsi flettere. Così i *biancospini*, che s'impongono nel titolo della prima sezione: *Quando li accarezzo, tra noi c'è guerra / se insisto a farne servi della curvatura / di una siepe senza fiori e senza frutti / pronti ad alzarmi contro i diti di pruni / a bucarmi gli occhi nel gelo di febbraio*.
In Pascoli, annidata nella calma serena delle cose, c'è, imprevedibile e crudele, l'azione del male. Il mondo è appunto "atomo opaco del male". Lo sguardo di Biancamaria Frabotta più che restare offeso dall'ingiustizia e dal dolore, è disorientato, stordito, come *dopo un risveglio agitato*.
Il pensiero del commiato, della necessità di doversi prima o poi accomiatare, si distende come un'ombra vespertina sulle prime sezioni del libro. L'ironia che sottolinea con affetto la stolta sapienza delle creature, non riesce a schiu-

dere del tutto il guscio contratto del cuore. Eppure quell'ironia è assai fine, quando ne sono oggetto il gorgheggio solitario dell'uccello notturno o le chiocciole che *per riprodursi invadono / tutto ciò che sembra loro / più alto e lontano da terra*. Ancora sottintesi riferimenti alle strategie umane?
Questa è sicuramente la parte del libro che, per la "naturalezza" che dall'oggetto si trasmette allo stile, trovo particolarmente bella.

Quando la Frabotta viene a parlare delle persone, forse perché parla solo di amici e ad amici, la sua melanconia si fa meno fitta e avvolgente, la riflessione non invita più alle similitudini e alle analogie che riguardano l'esistere in sé. Lo stile inoltre si allontana dall'osservazione che – seppure aguzza, seppure pungente – confina col vagheggiamento, per farsi più colloquiale, anche lì dove parla di malattia e di morte, del distacco definitivo da un'amica. Nelle poesie dedicate alla morte e alla malattia dell'amica appunto, l'autrice trova il coraggio di sorridere, anzi di ricordare il riso: *Quanto avevamo riso / serena idolatria del giorno*.
Serena idolatria del giorno: come dire più solarmente la gioia di essere al mondo, l'accettazione partecipe della vita e delle strade che inopinatamente imbocca? Sentimento che mi pare accompagni anche l'ultima poesia per Giovanna: *Manca un fiore / alla tua tomba recente. / Non avertene a male / se lo rubo a un vicino. / Nutrita è la sua scorta / e perdonerà il furto. / È la prima estate / che t'ho voltato le spalle*.
Il libro si compone di cinque sezioni. Mi sono soffermata fin qui sulle prime due scritte dall'osservatorio della casa di campagna (che si compongono di sette liriche ciascuna), e ho fatto riferimento alla terza: dieci liriche dedicate

a Giovanna Sicari.
La quarta sezione (anch'essa di dieci liriche, lo sottolineo perché mi pare di scorgere in questo una studiata geometria, che comprende inoltre una lirica d'apertura e una di commiato), si rivolge agli amici poeti, la quinta al marito. Così si compone, credo quasi per intero, l'universo affettivo di Biancamaria Frabotta.
Le poesie per gli amici rimandano a uno stile classico, vorrei dire a una maniera classica. Conversazione ironica e affettuosa tra membri di un' élite, che ha la sua prima origine nei grandi della latinità. Fine perlustrazione dei comportamenti di persone amate e familiari, che inevitabilmente tuttavia rivolgeranno sul poeta che li osserva lo stesso sguardo affettuosamente indagatore, esigente. Un modo di corrispondersi, con lo sprone a restare sempre all'altezza dei compagni di strada, lasciandosi alle spalle gli indegni o tappandosi gli orecchi alle lusinghe dei falsi poeti: *Amici, non date retta a chi vi lusinga / per tenervi alla sua altezza, che è poca. [...] Si lasci alla sua boria, il tirannello / di labile memoria. A sue spese impari. / A che gli vale amarla la poesia / se ricambiarla non gli è dato?*
Arresa serenità anche nelle tre poesie dedicate alla vita coniugale. Ascoltiamo le note smorzate dell'abitudine amorosa, come d'un piano a cui, per poterlo suonare a piacimento, a qualsiasi ora del giorno e della notte, occorre mettere la sordina. I sensi si risvegliano in un interno, senza l'interferenza delle voci, dei presagi della natura: *sciabordìo* dalla cucina, caldo che rimane nella *cunetta del lenzuolo*, sensazioni tutte che non rimandano all'enigma che ci travolge, ma alla quotidiana, *consenziente vita*.

Prima di accomiatarsi
Ermanno Krumm – Respiro

Gli occhi mettono a fuoco / le mani però non prendono / e non importa, c'è qualcosa ancora / fra le dita e c'è modo di tirare un respiro / e allungare le gambe ...
Tirare un respiro, bere ancora un sorso di vita.
Respiro sono le ultime parole di un poeta, perché le poesie che compongono questo libro - se non tutte una gran parte - sono state scritte quando Krumm sapeva di essere irrimediabilmente malato.
Dal limite, dove sa di essere giunto, si volge a guardare la bellezza e il mistero, sul limite ancora ascolta la vita confinata ("e non importa"), ridotta di forza, non d'intensità.
Libro bello, dove la varietà dei temi ha un tono unico, l'energia di un sereno innamoramento. La cultura non è mai citazione, s'incarna nel ricordo, non lascia spazio al gioco, alla posa. Questo è perciò un libro importante non solo sotto il profilo letterario, ma ancora più perché qui un uomo, interrogando l'intelligenza e la sensibilità, si tiene alla presenza di un destino che è quello di tutti, uomini, animali, corpi celesti.
Dice Pascal che si vivrebbe diversamente se si avesse coscienza che "è incerto se al mondo si rimarrà anche solo un'ora". Dice anche che il divertimento è il modo escogitato dagli uomini per non pensare tutto il tempo a questa verità. "Respiro" è l'attività che "diverte" il poeta dal pensiero del severo avanzamento della fine e al tempo stesso lo trattiene presente in quella sua-nostra condizione. Non c'è rabbia, risentimento se non forse in una sola poesia. C'è smarrimento nel pensare al tempo "dopo", alla vita che continuerà, che è sempre continuata, nelle piante, nelle rocce, nelle genealogie degli animali, nei minerali. Tutti si muore, anche se non a tutti è dato di riceverne pre-

avviso, e di questi i più si pongono in muta o risentita attesa.
Serena e autentica è invece la voce di Krumm sia che parli qui d'amore per la sua donna: *Non so se è questo l'assoluto / dell'amore, ma penso che anche noi / come i due soavi uccelli / sopra l'unico cipresso alzato sul mare / potremmo indenni superare la distanza ...* ;
di movenze e atteggiamenti del corpo amato: *Saluto appena d'un cenno / una sconosciuta col tuo passo saltellante // ma non è vero, nessuna cammina / come te ...;*
della vita nella sua vicenda infinita: *Sento le onde che continuano / anche senza di me, gli alberi / sempre in perfetta verticale, / e gli stessi cespugli d'erba / che rompono e rovesciano l'asfalto ...;*
di animali così vicini, dato che la nostra specie, come le altre, è indifferente per la natura: *Non è muta la natura né triste, / qui, col grasso del sangue / che rallenta il sonno agli animali / si scrolla di dosso le cose degli uomini - // la nostra eternità vale la loro / e non scheggia l'immobile curva / del cielo*.
Nella natura e anche nell'arte, nella pittura, un risalto particolare acquistano gli uccelli, i loro colori, le loro forme. Arcaici, misteriosi, agili dove l'uomo è pretenzioso e goffo, compaiono già nel "Prologo di notte e di luce", che apre il libro: *E ancora una vittoria nello sguardo / dei passanti che hanno grappoli di stagioni / da far fruttare in calmi segmenti di tempo / [...] e alzino pure le loro imprese e diano colpi / cozzando contro la voce degli uccelli*.
A loro è dedicata la sezione "Come due soavi uccelli", si rincorrono dentro una tela del Pinturicchio, lamentano una preistoria lungo il mare, in una foto di caccia: *un'enorme anatra / tra le braccia di una donna ... con tutto il corpo / cova il mondo che le sta sotto / come un uovo*.
Scabra o accogliente la natura celebra il suo mistero, ma

ci sono anche luoghi creati dalla presenza dell'uomo, dalla storia, che affascinano e sgomentano nella loro fisionomia imperturbabile: *... basta mettere / un piede su queste pietre perché sia ancora tutto lì, non nicchie di morti / ma dappertutto il grande corpo / che si ricompone ... ,* splendido omaggio a Roma.

Uno spazio speciale ha in questo libro la pittura. Il libro apre sulla descrizione di un quadro, e dedica il poemetto finale all'arte del padre, pittore figurativo che mai abbandonerà i temi prediletti, quelli classici della grande pittura: il nudo, il ritratto, i paesaggi. Il figlio non riuscì mai a convincerlo a ricercare forme più astratte, più moderne, eppure ormai"non importa". Il ritratto del genitore sfuma al contrario verso la figura del maestro, di cui infine si assimila l'esempio non per convinzione intellettuale ma per affinità di gusto, di carattere, per fondamentale onestà e rispetto della verità. Quindi è la pittura che insegna la giusta distanza dall'oggetto, il punto dal quale il quadro deve essere visto che non può essere né più vicino né più lontano, né più sopra né più sotto, a costo di distruggere l'arte. Un pittore davanti ala sua tela trova quel punto magicamente ponendo il corpo, lo sguardo, la mano in una proporzione esatta. In questo atteggiamento si è ritratto Rembrandt: *col bacino in avanti scaricando il peso / su una gamba.* In quello stesso atteggiamento Krumm ricorda suo padre, e l'immagine familiare s'innesta sull'idea stessa del pittore: *Sei tu padre, che arretri e poi ti appoggi / sul bacino, non stacchi lo sguardo dalla tela, / […] quel pittore / nello studio sei tu ora.*

È lo sguardo d'artista felice quando riesce a porsi nella giusta prospettiva, a realizzare il progetto, nella pittura come nella poesia.

Dicevo più avanti di un baleno di disperazione, necessario a riaffermare la bellezza del mondo e della vita. Lo trovo

in una delle poesie più intense della raccolta, emblematica nella sua essenzialità, *Fine dell'idillio*. La prima strofa compone il quadro di quell'idillio: un abete, la neve, il silenzio, l'aria immobile, gli animali intorno, la voce del torrente. Poi improvvisa la furia contro tanto perfetto silenzio, tanta indifferente bellezza. Poesia che dall'esperienza del poeta si dilata a simbolo della contraddittoria aspirazione umana a immergersi nella natura adottandone il respiro, e contemporaneamente a distogliersene, ma con dolore, affermando con forza distruttiva la propria inconsolabile separazione, calpestando e sporcando quanto fino a poco prima ci aveva trattenuto nell'illusione di vita all'unisono.

All'inizio è un giardino
Giulia Perroni – Dall'immobile tempo

Ero una bambina e odoravo le rose / e Tu passeggiavi non visto / tra le formichine del viale
Apre il libro una poesia tra le più belle e intense della raccolta. Dà inizio a un racconto autobiografico: immagini, visioni, voci di una vita intima, ma anche assunzione di responsabilità rispetto a quanto avviene nel vasto mondo. L'io, la prima persona, si presenta subito, fin dal primo verbo e ripercorre gli inizi e gli indizi di una vita che vuole svolgere un destino di grazia e naturalità. Libro femminile quindi, non solo per quel molto di passione che lo pervade.
Odoravo le rose. Un predicato e il suo complemento diretto, ma la forza sensuale del verbo forma un cortocircuito con la fugacità della sensazione, con la bellezza preraffaellita che l'enunciato evoca. L'incanto tuttavia non rimane

tale, subito subentra il mistero di un Tu, un Essere grande che sceglie di muoversi in basso, al suolo, tra le formichine del viale. Forse è invisibile, forse non vuole essere visto? Il diminutivo (*formichine*) è nello sguardo infantile, sguardo incantato sulla vita nella sua forma minuscola e organizzata, dove *una presenza tangibile* si occulta. Con poche parole è resa la pienezza che la bambina avverte di fronte alla natura nella sua complessità, all'aperta luce del giorno. Rousseau, nell'Emile, poneva quel primo attimo d'illuminazione nell'adolescenza, ma credo avesse torto. I momenti in cui si avverte che *tutto è tutto* vengono prima, quando ancora non sono pronti gli strumenti per dare loro una forma logica, e s'incidono nella mente con immagini che non si cancelleranno.

Tutto era tutto / ... / e fortunatamente bastava. La frase che chiude e comprende l'esplosione panica di questa poesia è un richiamo alla realtà. Si pone in relazione con l'altro dato, *Io non sola / anche se la mamma lontana*, una mancanza che in quel viale è occasione di libertà, perché il luogo si riempie delle esperienze, dei significati e delle presenze di una contemplazione solitaria. Questo precedente infantile – non sentirsi sola, anche se priva della presenza più importante – diventa necessità non negoziabile di un proprio spazio vitale: *Se badi a te stessa non sei in colpa / non è colpa l'errare su spazi incommensurabili.*

Qui è entrato sulla scena non il Tu, che da sempre è presente, bensì l'Altro, imprescindibile e egoista, incapace di rapporto paritario. Certo potremmo chiederci se costui – l'individuo razionale di genere maschile – di ciò abbia tutta la colpa, dato che, se quel rapporto si configurasse giusto e felice, si ripristinerebbe il Paradiso, l'unità infranta, e questo non è concesso.

L'uomo cerca da sempre di distruggere / la nostra estasi bianca /da quando attaccato alle sottane materne / ha

succhiato la vita;
Ancora una volta il bimbo piange: / egli è l'Imperatore e tu la schiava;
Oh i figli terribili! / Attaccati al grembo secco delle Madri / spauriti torturatori inutili. La visionarietà dell'enunciato fa dell'uomo un eterno poppante, un parassita che non succhia latte ma vita. La succhia sottraendola alle donne, alle madri e poi, nelle età successive, alle mogli, alle compagne. Il rapporto ineludibile e impossibile costringe le donne, incomprese e in definitiva non amate ma sfruttate, a una solitudine disperante. La libertà è la faccia positiva di questa separatezza: *C'è un tempo per accoppiarsi e un tempo / ... / ... per sottrarsi al dominio dell'uomo*. Libertà è ritornare in quel giardino, lungo quel viale, dove l'anima bambina entra in contatto semplice e diretto col solo Tu che l'appaga. L'assenza di Lui fa prorompere in un grido lungo e amaro: *del tuo silenzio sono intrisi gli argini della notte*.
Percorre il libro una sofferenza misteriosa, per misfatti occulti di cui si è reso responsabile un uomo, o tutti gli uomini. Un delitto si rinnova nei secoli, lungo tutta la storia, fino ai nostri giorni: *una barriera pose il seicento alle donne d'ingegno ... e nello schema che ancora e sempre / più feroce ci avvolge / ... dilata le pupille / l'orrore di un amore che non colma.*
Ma al di là dei delitti, il legame familiare in se stesso è funesto alle donne. Giulia Perroni riscopre la forza disperata di un femminismo che sembrava al tramonto. Il suo tono è perentorio e innocente, come il "no" di una bambina: *I peggiori nemici della donna / sono quelli di casa sua / perché non danno spazio al sogno / e guardano trasecolati / i piedi che anelano / al viaggio*. Come una senzapelle, come un'agnella che assuma su di sé il dolore, lei è tutte le donne sofferenti del mondo: le indiane arse vive

sui roghi dei mariti estinti, le malmenate, le violentate. La sua accusa è priva del ghigno ironico e irrisorio che è stato la forza politica e il limite espressivo di tanta letteratura femminista. Il grido erompe con la forza del tono profetico: *Uccidere le Madri / farne a pezzi l'aureo splendore / e del potere antico / uno straccio per pulirsi i piedi.*
Se è vero che ogni libro che valga la pena di leggere deve comunicare la sua necessità, Giulia Perroni, ci convince pienamente che la sua voce non poteva tacere, che un afflato la spinge. Le sue parole colpiscono perché vere, perché placano un'ansia profonda e un forte desiderio di giustizia.

Non date sepoltura alle anime
Luisa Pianzola - La scena era questa

Per assimilare e comprendere questo libro, occorre leggerlo più volte. È normale, se per capire la poesia bisogna essere in grado di "riconoscere" le parole e i versi, ma in questo caso molteplici letture sono necessarie, perché si tratta di una scrittura spesso sintetica e ellittica, con frequenti allusioni, rispetto alle quali si rimane rispettosamente al di fuori, accettando (come l'autrice con grazia fa cenno) di restare sulla soglia. Una poesia fatta di silenzi, di un dolore che non smania e non grida, che non si confida, né pienamente si affida, che non confessa, né spiega. L'enigma di un dolore chiuso che si manifesta talvolta col totale venir meno, il capogiro, un cadere *a testa in giù*, come nella poesia il cui avvio dà il titolo alla raccolta. La situazione è descritta, il luogo nominato: ... *una valanga di tombe / monumentali e anche piccole croci / nel verde scosceso di Staglieno*. Ma lo svenimento non è commosso

deliquio, è rabbia impotente, volontà di farla finita con i riti della memoria: ... *Ecco come li fotto, pensavo / e niente anime, niente riposo, niente di niente*. Il titolo di questa stessa poesia usa un verbo al modo imperativo *Non date sepoltura alle anime*, strano imperativo nella sua perentorietà, visto che i cimiteri da sempre ospitano solo le spoglie mortali, quanto resta dei corpi, mentre le anime chissà dove volano via.
Difatti sono i nomi, le memorie che devono restare insepolti, totalmente assimilati in una "sovrapponibile autarchia", soprattutto se la parola che si va disfacendo è "mamma": ... *lei così giovane / tintinnava nei cortili, oppure mammà / con tono perentorio e giambico pudore / l'apostrofavi assente* .

Nelle letture sulle quali fino a qui mi sono soffermata sono facilmente riconoscibili i contesti e le emozioni, ma in altri casi la situazione cambia e di molto. Prendiamo – un esempio che ci ha colpito – nella stessa sezione *Non date sepoltura alle anime*, l'uso del verbo "armeggiare" in differenti contesti: *Chi mi aiuta ad armeggiare tra le pieghe / del mattino è un piccolo fato / l'acqua di un fiume gentile che mi scorre tra le braccia* (pag. 47). Qui, se la struttura sintattica è semplice, la scrittura obbliga a salti di senso. Quanto si legge successivamente, *ho tutto il giorno / la spesa di un mese da pagare*, conferma il verbo nel significato di ricerca ansiosa e forse fallimentare. Ma a pag. 49: *contabilità modesta e occlusa / di passioni tenute a bada dall'armeggiare / delle settimane*: seppure quel sostantivo "contabilità" rimandi ancora a un quotidiano necessario arrabattarsi, il verbo tuttavia conserva – ci è sembrato di udire – l'eco di giostre e tornei, dell'offesa dei giorni, della difesa che è indispensabile apparecchiare. A pag. 50 quel verbo infine si presta a un gioco d'assonanze

con “ormeggiare”, e certo a una sorda ironia, ribadita dalle citazioni – fuori contesto eroico – di Leopardi e Pasolini: *Primavera ancora risuona giù [...] // santa cupezza è uno strale sicuro, unica possibilità / d’ormeggiare in qualunque momento e differire / il progetto d’organizzar trasumanar (se ti calassero / giù sotto il livello delle autostrade / non sentiresti per nulla l’armeggiare ...*
Questi esempi, tra i quali l’ultimo non si colloca come eccezione, mi portano a concordare col prefatore Gianni Turchetta, sull’individuazione di un’ossessione tematica della morte, e tuttavia mi discostano da lui, lì dove scrive che si tratta di *una poesia così manifestamente orientata verso lo stile semplice*. Direi che il dettato poetico segue una sua coerenza, condensandosi ora in situazioni e discorsi risolti, persino semplici, mentre altre volte proprio nel groviglio di ricordi, tentazioni e pensieri trova la sua identità. Del resto, a pag. 77, in una poesia breve, l’autrice analizza e cerca di riconoscere, usando l’immagine delle “bisacce vuote”– metafora del disperato peregrinare che è la vita – ciò che sente e pensa del suo poetare, dilatandolo anche a criterio universale: *Quante volte ci siamo chiesti / che significa – essere poeti [...] // non far altro che cercare di / riempire le bisacce e sentire in testa / come un colabrodo che non te lo permette // Vagliare in continuazione la scoperta / rimuginare sull’eterna assemblea / di delitti e storie piccoline.*

Come l'Islandese leopardiano
Lea Canducci - Schermaglie di frodo

Un paesaggio di sassi e pietre, immobile e silenzioso da lontano e in superficie, brulicante di vita e rumori nel sottosuolo e a distanza ravvicinata. Un paesaggio quasi lunare o di arido orto dietro la casa, di microcosmo palustre. Lo incontri ad apertura di questo libro: *Scoprire il rumore delle pietre / percepire il volo degli insetti, il sinuoso / andare dei lombrichi e il vento / che invade le radici...*
Scorrendo le pagine ti accorgi che questo paesaggio, nella sua scabra essenzialità, ha come ricoperto la superficie terrestre: *pietre, sassi* sono tra le parole più frequenti. Insetti, lombrichi e altri rettili silenziosamente si aggirano: *Ci sono nidi per lombrichi e ragni / tra l'erba e i trifogli presso gli stagni;*
Si è aperto / nella mente il brusio delle pietre, / il percorso dei serpenti;
la materia si agita in una vita uguale in ogni sua parte, dappertutto inquietante nel suo atteggiamento interrogativo e muto.
Da questa constatazione procede l'imperativo etico: guardare, non distrarre lo sguardo, ascoltare quanto grida nel silenzio. Questo è oggi per Lea Canducci il primo imperativo: notare l'implicito e il sotterraneo, interrogarlo anche se non se ne avrà risposta. Perché se una forza divina esiste è indifferente all'uomo e alla storia. Su questa certezza amara chiude più di una lirica:
Testimonio era Dio nientemeno / curioso della vita...;
E se un dio sta a guardare / la buona educazione ci dice / che non si deve disturbare.
A questo sguardo interrogativo nei confronti della natura – da entomologo e da Islandese leopardiano – corrisponde in negativo il guardare e farsi guardare che obbedisce alla

legge della domanda e dell'offerta: *Vedere, essere visti: / a ciascuno un profitto...*
Rispetto alla società, ai fatti, e a quel doloroso ambito che è diventato oggi la politica, i giudizi vanno espressi con assoluta aderenza a quanto sentiamo giusto, condannando se c'è da condannare, ma con ironia sempre, adottando appunto "schermaglie di frodo", visto che siamo soli, che nessuna forza superiore si fa garante della Verità.
Due della tre sezioni – *Appunti di vita contemporanea* e *Dediche* – scaturiscono dall'osservazione degli eventi, della storia o dall'occasione, ma il libro se ne arricchisce senza perdere in coerenza, perché dovunque in queste pagine disperazione e tenerezza sono sentimenti cui la forza della maturità non concede di manifestarsi in eccessi: *La tenerezza va cercata / in questo colpire e mentire...*
Per l'aderenza tra il ritmo e l'inequivocabile richiamo etico, più di una strofa risuona con forza memorabile: si scolpiscono nel ricordo sia il suono delle parole che l'immagine che esse suscitano. Scelgo qui, per esemplificare, un passo che esprime un interrogativo cruciale, in eludibile: *A chi / vuoi appartenere uomo, / homini lupus, che latri / in pieno sole e firmi carte false / col sorriso?*

Emigrare da dove?
Franco Santamaria – Echi ad incastro

Un libro notturno, protagonisti silenziosi la luna, le stelle e nell'ora diurna un paesaggio semidesertico di *timpe* e *calanchi*. Non che la terra non produca alberi o fiori, ma quelli sollevano al cielo i loro arti mutilati, questi nella loro bellezza racchiudono segreti di tristezza, di sopraffazioni subite. *Nel significato dei fiori* sfogliamo tutto un dizionario di necessario dolore, putredine *cuccioli appe-*

stati o crocifissi.
Come dire che la bellezza del mondo non solo non concede di dimenticare il male, ma ne è una continua variopinta allusione.
La natura è in questa poesia scenario quasi assoluto eppure c'è anche il riferimento alla dimora primordiale. Le case che nel camino bruciano combustibile avaro, sono piccole celle di terra da cui si allontana la *speranza randagia* degli emigranti.
Luoghi ai quali si resta legati da un sordo senso di appartenenza, che ha forse il colore del sangue.
La disperazione di vivere tuttavia si manifesta anche al di fuori di una natura avara, di una vita misera. Accompagna i comportamenti, i gesti di una richiesta organizzata di diritti: *passione e rabbia, / e diritto di vivere avanza sul fronte dei cortei con il punteruolo / ficcato sulla fronte.*
Mondo arcaico di caverne e di croci, sguardo di poeta che trema per la fragilità e per la bellezza: *Porto con me una bimba / che già teme / come me / vortici e abissi liquidi, e sotterranei / di catene, di missili, di anime in vendita*.
L'immagine di questa bambina così simile a chi la porta con sé, così delicata, mi ha fatto tornare in mente la consuetudine medioevale di dipingere l'anima come una fanciullina realizzata in scala ridotta da portare sulle braccia, appoggiata sul cuore. Oggi diremmo che è la creatura su cui proiettiamo il nostro disagio di essere al mondo, il puer, il senso d'impotenza di fronte al male metafisico e di fronte al male storico, di cui la schiavitù riportata in voga, le guerre combattute senza essere dichiarate, e la compravendita di dignità umana sono purtroppo un ordinario campionario.
Per questo canto che è triste e piange, per protestare almeno, dato che sembra non ci sia rimedio contro la cattiveria e il male, una morte prossima e naturale, avviene all'inse-

gna della speranza: *Anche questo giorno è passato [...] portandosi via un viso gelido di mamma / racchiuso in un seme / di aurora nuova.*

La ragazza seduta e i suoi dogmi
Giulia Ananìa – Nessuno bussa

Fin dalle prime pagine Giulia Ananìa vive e 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 Giulia Ananìa, 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; seduta 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 fa da contrappunto 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 un rapido guizzo i due termini ossimorici, 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* i *piedi* talvolta *ustionati* dal lungo camminare.
A questo sguardo corrisponde una tecnica di cui Giulia Ananìa sembra avere chiara coscienza, dato che si riferisce piuttosto 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 cercato ma forse impossibile con l'altro.
Chi ha scritto queste poesie, nonostante l'età giovanissima, ha elaborato esperienze fondamentali. E tuttavia del dolore, dei lutti, delle separazioni definitive è riuscita già, come un vecchio saggio cinese, a sorridere, come ci dichiara dalla quarta di copertina: *Ho visto la figura sotti-*

le / e delicata delle mie angosce / aggirarsi di mattina vicino al letto / semplice, nostro. / L'ho vista [...] mettersi le mani nei capelli / non capirci più nulla. / Faceva ridere / abbiamo sorriso insieme.

Risalendo verso terra
Adriano Sansa – Il dono dell'inquietudine

È un libro forte, drammatico, metafisico. Proprio per questo, e perché la riflessione sulle tematiche non metta in ombra la forza dello stile, vorrei cominciare dallo stile e sottolineare subito una scelta che ritengo pienamente riuscita.
La lingua di questo canzoniere è una lingua che è bella, non si fa bella. È una lingua che ha trovato un registro di moderna classicità, senza che si avverta lo sforzo di escludere – come di fatto sono esclusi – arcaismi, neologismi, residui dialettali. È una lingua che mette in evidenza una musicalità naturale, contenuta in endecasillabi misurati.
Ho seguito il suo periodare disteso e denso, che pretende un ascolto anche interiore. Per il tramite di questa lingua sono stata introdotta nel segreto stesso di una vita, dei suoi interrogativi, delle sue tempeste, accompagnata con discrezione, nei luoghi della storia personale, dentro le accensioni, le tenerezze, l'impegno e l'accidia, le bufere responsabili di quella storia.
La dignità di una persona pianamente espressa – come esigeva anche Montale – è questo che mi ha colpito? Lì si pone la distinzione tra i molti libri che si sfogliano e i pochi che si leggono con passione, col desiderio di arrivarne a fondo, di capirne il progetto?
Quel progetto è, nel libro di Adriano Sansa, un impegno a

sentire tutta la vita, la natura, gli affetti, degnamente, profondamente, nella consapevolezza dei propri limiti: *Non posso camminare sulle acque / e la sera risalgo verso terra ...*

Sentire la natura.

Dove si vive, per Adriano Sansa, sono scogli affacciati sul mare, nell'abbraccio di un golfo. Sono strade ripide e strette che salgono verso la collina. Le città, certamente, sono abitate da genti amichevoli o pettegole, hanno odori, sono decorate da brillanti vetrine. La vita tuttavia, essenzialmente, si svolge a contatto degli elementi naturali, appassionatamente conosciuti e amati: terra, mare, vento.

Nel vento onnipresente in queste liriche, vento ligure o istriano, risuona un grido infinito. Vi ho udito l'eco del lamento di Qohèlet: "*Va verso sud e gira verso nord il vento. / Il vento nel suo cammino non fa che girare: / ritorna sempre sulle sue spire. / Tutti i fiumi scorrono verso il mare / ... Niente di nuovo sotto il sole*".

Prima che metafora del soffio e del mutamento – come è nel Libro sacro – il vento è qui forza fisica che agita il mare, spinge le vele. Ma lungo quel mare, lungo quell'aspra costa, nella luce e nella variazione dei paesaggi, l'energia degli elementi e lo spirito dell'uomo sembrano ripetere la delusione e il lamento del testo sapienziale. Così Adriano Sansa: *Ed era tutto vero, questo l'orlo / e quelle le colonne, non s'è aggiunto / un minimo spiraglio*.

Sentire gli affetti.

Un libro così completo e complesso prevede varie e differenti letture, ma lasciamo ora che, semplicemente, si apra sulla prima lirica. Lirica d'incontro e d'amore immediato, sebbene proprio l'elemento della mediazione appaia subito in primo piano e sostanziale: *Io ti ho vista quel giorno che credevi / di specchiarti nei vetri*.

In questo incipit due predicati che riguardano lo sguardo

(... *ti ho vista ... specchiarti* ...) sono legati dalla fragilità di quel *credevi* che sconvolge la realtà immobile, la nega e la riverbera in un numero indefinito di specchi. Il pronome di prima persona esplicito e forte, in *positio princeps*, rivela che i vetri non furono allora che lo schermo proiettato dallo sguardo innamorato, lui sì, unico creatore di un'identità resa santa dall'amore: *il sole si abbassava a venerarti / da soglie di botteghe*.
Nei versi successivi le parole: *colpa*, *segreto, strada diversa, pendenza discreta,* si pongono lungo linee di fuga, vana difesa contro l'irrinunciabile destino. Repentinità ingenua e insieme letteraria (repentinità indifesa e letterarietà come caratteri costanti dell'amore) che rimanda per contrasto e similitudine al classico dei classici della poesia amorosa: "fui preso e non me ne guardai "
Sentire la vita.
Certo questo libro (soprattutto nella prima parte) è un canzoniere per la donna amata, ma è anche inno alla vita in movimento perpetuo, nella constatazione talvolta agghiacciante che non potremmo in nessun modo fermare il tempo e neppure simulare la fine del nostro proprio tempo. Una lucreziana malinconia, travasata – forse perché siamo soprattutto in Liguria – per il tramite di Montale o, come osservavo già, dal *vanitas vanitatum* di Qohèlet, pervade il libro, senza entrare in aperto conflitto con la più volte dichiarata volontà di sentire religiosamente il proprio destino.
Il movimento della materia è nondimeno oggetto del lavorio della mente, ed è continuamente avvertito e sensibilmente sofferto: *Sotto scorre la lava, fuori il mare / si muove di continuo ...;*
... non è vero / che il sommo male sia cambiare stato / come fa l'acqua ogni giorno vivendo / e salendo dai mari e dai ruscelli ...;

L'acqua che scende nel suo mondo fresco ... forse vede.
Torniamo al titolo, al *dono dell'inquietudine,* in cui si avverte la valenza di un ossimoro. *Dono* ha infatti in sé la pacata stasi dell'oggetto che deve essere visto, riconosciuto, apprezzato contraddicendo così all'entità mobile, imprendibile, in-quieta, che – di fatto – è quel dono.
Quell'ossimoro corrisponde alla dialettica tra il sentimento del movimento inarrestabile e la serena realtà di chi – la donna amata – ha vissuto con diversa percezione della vita: *sono cresciuto anch'io confusamente / restando in piedi per qualche prodigio / e m'ha incantato di te quella forma / della pianta diritta che dà frutto / nella stagione giusta ...*
Dialettica che nello sguardo dell'amore è responsabile della bellezza fiera e serena della donna, un personaggio idealizzato e insieme fotografato in dettagli ravvicinati, un personaggio al quale – a tratti – mi pare di riconoscere la stessa freschezza seducente di certe creature caproniane: *... anche tu mi cercavi / con quegli occhi decisi di donna ... ;*
... il corpo ti portava in gloria / ornata d'aria e di gonne distese.
All'interno di questo reciproco crearsi e riconoscersi, s'inserisce il dramma di una lacerazione. Riposta e quasi celata nel cuore del libro sta l'ammissione di un segreto. L'evento che ha spezzato la sedentarietà da paradiso, creato la separazione, riportato la differenza, e ha fatto irrompere quel male che determina la storia: *Ho conosciuto quel vento spietato / che si aggira nell'antro della mente* .
Siamo tornati al vento, al soffio, che nel suo eccesso si fa devastazione: *... notte e giorno / giravano i mulini, mi battevo / con loro senza tregua ...*
Poi il reciproco plasmarsi non si realizza più essenzialmente nell'amore di coppia, ma anche con la natura, gli

animali, le piante: *Forse le piante, che sentono, e ho viste / fare fìori diversi se mia madre / le prendeva in sua cura ...*

Il paesaggio tra scogli e mare, in mezzo agli odori del mare, vede altri personaggi entrare sulla scena. Sono i genitori (*Mio padre c'incitava verso il mare ...*), un fratello, una figlia giovane donna nel suo diverso cammino, o vivido e sonoro ricordo: *... C'è una voce di bimba che rincasa / e canta forse solo un po' inebriata / o si stringe alla mano della madre / mentre batte il cancello*.

Rumori nitidi, discreti: il grido del vento, il crepitare d'una foglia, come se il chiasso estraneo, le estranee apparenze siano da tenersi lontane, al di là della soglia delle esperienze accettate e registrate: *Questa carne difficile fraterna / delle case vicine e delle strade*. Dove l'aggettivo etico (*fraterna)* è contraddetto da quello critico (*difficile)*, che indica rinuncia o rifiuto.

Persino una persona cara, ci sono i giorni, ricorrenze, in cui conviene sia tenuta a distanza: *Tu non venirmi a prendere ... fammi stare / qualche sera in silenzio nel lavoro / e riposare vicino a mia moglie / mentre il mondo si gira tra le stelle / di un gelo limpidissimo*.

A giorni, la discrezione anche scontrosa, è rispetto di sé e rispetto dell'altro, non contraddice all'aspirazione dolorosa al bene. E l'indifesa misericordia si fa via via più importante, più consolante, anche se scabra nell'esercizio dei giorni: *Misericordia, ci dice la scritta / e non giustizia, allora pareva / di feroce umiltà quasi bigotta / davanti al mondo che ancora aspettava / la mia forza [...] Ma confido / di più nell'altra, la pietà del cuore.*

Finito di stampare
per i tipi della Tipografia Moderna
in Firenze nel mese di giugno 2009