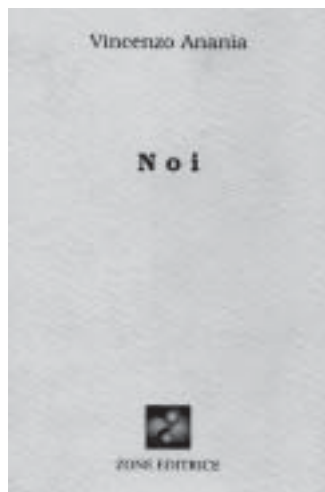


POESIA ITALIANA

a cura di Fabio Zinelli

VINCENZO ANANIA, *Noi*, Roma, Zone 2003, pp. 111, € 9,00.



Incomincia dalla genesi, Vincenzo Anania, per arrivare al prologo, ma epilogo suo proprio proteso verso una consapevolezza serena, gravida di passato. *Albori*, *Dialoghi* e *Prologo* sono infatti le tre sezioni in cui si scandisce la raccolta, tappe esistenziali di un 'noi' che è storia privata e collettiva, sintesi di un confronto continuo con altre voci, letterarie, mitiche e soprattutto storiche: storia personale/universale di familiari e amori, dei e silenzi. Se in *Albori* si definiscono le origini, si tracciano i confini del 'noi' creaturale («...In ciascuno / era un vuoto assoluto, voragine / di cui non si sapeva il fondo, / germogli d'anima appassivano / aggrappati agli orli»), è in *Dialoghi* che si stabiliscono le modalità di rapporto/confronto, le distanze/vicinanze, simbiosi-risolto di ineluttabili solitudini: l'«Eppure ci ignoriamo. Ma ti amo» della poesia che titola il libro, il palmo deserto che attende la pioggia: «...Per chi invocare la pioggia? / per la campagna intorno alla sua villa / o sulla creta che in lui già indurita si spacca? / Quanta salute nella nube di passaggio... / La prima goccia è in bilico su un indice / incerta fra l'anima e la terra». Il *Prologo*, apparente controtrama di un epilogo rimandato, è l'approdo di molte consapevolezze, il futuro di quell'Ulisse, che «...spenta la sete d'infinito / rinuncia a nuove rotte / e si lascia portare / dal

mare / alla terra inesplorata del corpo / scoprendo le verità / degli occhi e dell'udito / i percorsi sereni delle vene / il limo delle rughe l'allegria / del sole filtrato fra le dita». E il *salvagente* invocato nei versi di *Un uomo maturo* per le nuove rotte di quell'Ulisse, è la poesia, la compagna, tardiva e fedele di tante ore trascorse allo scrittoio, la poesia/parola da rileggere tutta *di un fiato*, in una musicale carezza, che forse può essere l'ultima. Dopo la quale è in attesa un nuovo prologo, in una circolarità senza tempo, perché solo «Quando tutte le cicatrici / sono salite in superficie / scopriamo quanto liscio è il corpo / che il sogno custodisce».

Mia Lecomte

ANNELISA ALLEVA, *Istinto e spettri*, Milano, Jaca Book 2003, pp. 136, € 12,00.

Secondo le indicazioni cronologiche che accompagnano ognuna delle sette sezioni del libro, Annelisa Alleva dà alle stampe il frutto (ma nel frattempo altre sillogi, tra cui ricordiamo almeno *L'oro ereditato*, di due anni fa, hanno visto la luce) di un ventennio di lavoro: 1981-2001; un arco di tempo che non pregiudica l'uniformità formale, linguistica e tonale, delle liriche accolte nel suo primo «libro organico e importante» (Mussapi). Tanta risulta anzi la coerenza di pronuncia da autorizzare l'ipotesi che le date si riferiscano piuttosto all'occasione poetica che all'effettiva composizione dei testi (in modo analogo era solito situare nel tempo i suoi versi Vittorio Sereni). Alla compattezza stilistica corrisponde una varietà di argomenti e situazioni che si irraggia da due nuclei ispirativi predominanti: l'amore e la maternità. Al primo sono dedicate in misura esclusiva le sezioni estreme, *In vita e Dopo*, e dall'archetipo petrarchesco il volume non si limita a desumere genericamente la foggia strutturale, ma richiama la concezione amorosa trascritta nei termini di esperienza totalizzante, che involge nella sua cifra l'intera vicenda esistenziale dell'innamorata. La stessa figura dell'amato, inafferrabile e chiusa in una sua ambigua in-

conoscibilità, promuove il ripiegamento diaristico, ragionativo, in un immaginario dialogo con l'assente, a momenti scosso da sussulti di intenerita effusione sentimentale. Nelle sezioni centrali del libro entra con prepotenza il tema della maternità. S'inizia con l'evento del parto, designato assecondando un'attitudine metaforica vicina ad un felice, attutito surrealismo: «Dal ventre scivolasti fuori / su rottaie amniotiche, / i capelli scuri intrisi di sangue, / la velocità accelerata dopo il tunnel, / palla dagli abissi [...] Dopo il varo del cordone reciso / arrivai a baciarti sulla fronte in singhiozzi». I figli, di cui si segue con apprensione e curiosità la crescita, sono fotografati nelle più disparate situazioni del quotidiano, forieri di un'emozione *biologica* che esalta le facoltà poetiche, la fioritura di immagini: «Più ti crescono i capelli, / più diventi antica. / A me brillano le tempie, / come le neve sotto i cespugli. / Più in me il rosso langue, / più il tuo rosa si fa sangue». Non è da escludere che tra queste poesie si possano riconoscere le prove più sicure e toccanti dell'intera raccolta. Ma anche le altre sezioni ospitano componimenti di valore, come *Dai Brodskij*, dieci strofe di dieci versi ciascuna, armonizzate su un efficace endecasillabo colloquiale, quasi in sordina, oppure alcune aperture sul dato paesaggistico, esempi di pura visibilità dove le immagini sono scandite in una serrata paratassi di colori puri: «L'oceano si lecca contro le rocce. / Il pelo brilla in contropelo. / Sciabordio d'oceano. / Steli d'acqua strappati. / Il cielo si sposta e rimane [...] La nuvola prende un po' di nero / dall'asfalto e gli dà il suo argento», una tecnica basata sull'*enumeratio* che può ricordare l'estroso vitalismo govoniano oppure (l'autrice è studiosa di letterature slave), i momenti più quieti e svagati di Maiakovskij. Toccante, la poesia che segna, rispetto all'amante, una sorta di armistizio ancora imbevuto di trasporto, che giunge a una assoluzione resa più lacerante e grande dal fossato della morte: «La tua vendetta è impormi il perdono. / Quel tuo voler sempre avere l'ultima parola. / Il mio non poterti mettere al muro con gli uncini dei perché».

Paolo Maccari

RAFFAELLO BALDINI, *Intercity*, Torino, Einaudi 2003, pp. 146, € 13,00.

«What if there's no God and you only go around once and that's it?». La questione di fondo che Woody Allen ammannisce di continuo e nei modi più impensati nei suoi film attraverso gli apparenti tic e le fisime dei suoi personaggi agli spettatori, suscitandone le risa, è la stessa di Raffaello Baldini. Nel grande poeta in romagnolo però la domanda fondamentale sul senso ultimo dell'esistenza, pur avvalendosi della stessa 'subdola' strategia del cineasta newyorkese, cioè ammantare di comicità e ilarità l'irrefrenabile logorrea dei protagonisti ovvero dell'io lirico e incidere e segnare permanentemente e in profondità la carne dei riceventi con l'anestetico del riso, raramente viene espressa così pacchianamente – è il *medium* stesso della letteratura a impedirlo, evitando la stucchevolezza. Ma cosa si può dire ancora del lavoro di Raffaello Baldini che non suoni come una ripetizione? Recente è la pubblicazione a cura di Giuseppe Bellosi e Manuela Ricci del densissimo volume *Lei capisce il dialetto?* (Longo Editore, Ravenna), che ha raccolto quanto di meglio la grande critica ha prodotto sul poeta di Santarcangelo in occasione del conferimento a questi della cittadinanza onoraria di Ravenna. Eppure si può dire che nella sua ultima raccolta *Intercity* Baldini si confronti in quasi ogni componimento ancora più pressantemente che in passato con quella radicale e impellente questione di fondo, spesso spezzando il caratteristico e naturale endecasillabo in versi brevissimi, con domande improvvise senza risposte: «chi è ch'ù m'avrà chiamè» ('chi è che m'avrà chiamato'), «cs'èll ch'a i arspònd?» ('cosa gli rispondo?'); constatazioni angoscianti che rimangono in sospenso: «quèsta, t' si da par tè» ('questa, sei da solo'), «l'è un'èlta roba, mè» ('è un'altra cosa, io'); o con la supplica intimante allo scopo di ascoltare per capire/carpire un eventuale senso: «sta un pó zetta» ('sta' un po' zitta'). Ma la risposta alla questione non può essere che quella di sempre («mo nisèun u m'arspònd, / e' Signòur e' sta zetta, a zcòrr sno mè», 'ma nessuno mi risponde, / il Signore sta zitto, parlo solo io'; «mo a n tróv», 'non trovo'; «u ngn'è gnénca l'inféran, u n gn'è gnént», 'non c'è neanche l'inferno, non c'è niente'), ma più insistita e con un'angoscia elevata all'ennesima potenza del tragico-elevo e di un assurdo giocoso: pro-

poste di allungare la vita trasformando i ricordi e il passato, l'unica cosa che si possiede in quanto uomini, nel pensiero del futuro e delle cose da farsi; ribaltando il pensiero della morte sugli altri già morti; aumentandosi l'età invece di diminuirsi in una sorta di prenotazione di possibili anni da vivere; trastullandosi col pensiero di quanto sarebbe potuto essere e non è stato. Dunque solo un riso 'incosciente' si può opporre al nichilismo che si sommerge bloccato in immagini e fargliamenti memorabili («ve', l'è un campsent ad melarènzì tòcchi», 've', è un camposanto di arance toccate'; «basta, a n ví savài gnént», 'basta, non voglio saper niente')? Forse no. Baldini sembra voler offrire ai suoi simili, oltre il partecipato com-patimento che da sempre lo contraddistingue, una sorta di consolazione anti-leopardiana, seppur transeunte, col poemetto *Ignurènt* [ignorante], dai rari e intensi toni lirici, in cui la sera della natura attraverso l'aria estiva del bosco sembra riempirsi di compassione per tutto l'essere: «la è tl'aria, l'è una roba, ècco, l'è / dla cumpasiòun, sé, l'è cmè che la sàira / la apa cumpasiòun, / li, la sàira, / ad chè? ad chéi? ad tótt» ('è nell'aria, è una cosa, ecco, è / della compassione, / lei, la sera, / di che? di chi? di tutto'). E se la dimensione naturalmente orale e teatrale della scrittura di Baldini, che ha contribuito a riconciliare non solo in Romagna il grande pubblico con la poesia (piazze e teatri esauriti a ogni lettura-spettacolo del poeta o del suo istrione, l'attore Ivano Marescotti), forse andrebbe sottolineata anche quella potenzialmente cinematografica. Certi poemetti con il loro rutilante succedersi di *flash-backs* e di cambi di scena sono storie e drammi che scorrono visivamente, 'a pellicola', davanti al lettore/ascoltatore: sceneggiature *in nuce* per film universali.

Giovanni Nadiani

REMIGIO BERTOLINO, *Èl vos*, con una nota di Giovanni Tesio, Novara, Interlinea Edizioni 2003, pp. 96, € 10,00.

BIANCA DORATO, *Travèrsera*. 20 **Poesie piemontèise**. Introduzione di Giovanni Tesio. Traduzioni dell'autrice, Illustrazioni di Daniela Rissone, Ivrea, «La Slòira» 2003, pp. 40, s.p.

Sono due autori piemontesi, questa volta, a proporci alcune interessanti no-

vità sugli ultimi sviluppi della poesia dialettale: Remigio Bertolino e Bianca Dorato. Bertolino (Montaldo di Mondovì 1948) fa salire «sul palcoscenico domestico e mentale» (G. Tesio) delle sue liriche gli abitanti di un paese di montagna incassato in una valle che un tempo era molto povera e dimenticato dalla storia, e ce lo racconta attraverso le loro 'voci' («èl vos»), con una *pietas* contenuta ma intensa. Per farlo si affida, come nelle sillogi precedenti, ai segni e ai suoni del monregalese, un dialetto aspro ai confini tra Piemonte ed Occitania, correlativo oggettivo linguistico perfetto per esprimere nella 'sua verità' l'emarginazione di quanti in quel paese, in quella vallata, sono vissuti. Uomini dal «viso liso come un asciugamano / fregato da troppi bucati» («èl mor frust come nè sciuaman / fèrtà da tròpe 'Issie»), vecchi, donne e ragazzi chiamati a vivere un'orfanezza senza conforto, ci parlano di drammi il cui denominatore comune è la solitudine, resa impraticabile dalla malattia e dalla miseria («logèsse sla tèra patanù: / un lènseu d'erba fresca d'istà»: 'alloggiare sulla terra nuda: / una lenzuolata d'erba fresca d'estate'). Le voci di queste povere 'luciole' riversano così la loro quieta disperazione in monologhi di cui il poeta si fa tramite, perché sente di doverle risarcire in qualche modo di quel 'niente' che sono state le loro vite. Se Bertolani, nelle sue struggenti liriche in serrese ha sottratto al nulla le «gòse», le voci che ancora sente risuonare nell'aria, di persone amate e perdute, quest'autore ha strappato al silenzio quanti in quel silenzio sono sempre vissuti: come «l'òm dij gat» ('l'uomo dei gatti'), «sospeso nel letto fra lenzuola gialle d'orina, / sotto una stenditura di stracci rosicchiati, / scatole di latta / che spalancano ganasce arrugginite [...] quando le notti d'inverno / sono un verme / dentro una mela ruggine / senza fine». Come l'orfano, che non può sognare, pascolianamente, giardini incantati, perché se ne sta rattrappito dal freddo con la sua coperta di paglia «come una nespola / a far maturare il sonno», mentre «la neve fa bianchi finestra e pensieri» («pèi d'un pocio / a fé meoré la sògn.../ La fiòca a fà bianch / fnestra e pènsé»). O come la «pajanòta» (orfana), che avendo conosciuto solo le camerate anonime di un istituto e il freddo patito andando a sgranare rosari ai funerali dei ricchi, confida, forse a se stessa, forse al poeta, che è il solo a riviverne la sofferenza, di sentirsi sola

come «un pom g-rà / sna rama d'ënvern» ('una mela ghiacciata / su un ramo d'inverno'). Il bianco della neve e il nero del suo velo suggeriscono l'idea della morte e del nulla, e si confondono in un «quadro» che ha la «misura di un Vermeer contadino» (Tesio), ma conosce anche le cuppezze tematiche e atmosferiche degli espressionisti, rivisitati dalla sensibilità di quest'autore, la cui attenzione a ogni particolare è «precisione di luogo interiore [...]». È antropologia emotiva» (Tesio), svincolata, però, da ogni elemento nostalgico. Il poeta, che fa indugiare il suo sguardo «nella cappella del ricovero» dove «si raccolgono i vecchi», e si affaccia sulla cucina «bozzolo caldo» di una «casa stretta», dove una volta abitava Pina del Ghetto, e dove «Feu e temp bërbotant / balo pèr man / is no van ën fum» ('Fuoco e tempo brontolando / ballano per mano / svaniscono in fumo'), riannoda nei versi le storie mai scritte di tutte le solitudini transitate di lì, le lega insieme e ne fa una desolata allegoria della vita. La suggestione di Pascoli, autore molto amato da Bertolino nella prima giovinezza per le umili cose del suo mondo poetico e per la presenza pervasiva della morte, agisce «sotteraneamente» (Pasolini 1952) e lambisce appena la vallata di silenzio e povertà dove i giorni si disfano l'uno nell'altro come le ore e i fagioli sbucciati adagio da chi se ne sta dietro i vetri ad aspettare il sole per conservare in una tasca un po' della sua luce, lo «sbaluch», lo splendore della neve e della morte, mentre «le notti senza fine» sono «già dietro l'uscio».

«Sbaluch» è parola chiave anche nella poesia di Bianca Dorato (Torino 1935), dove però assume una valenza metafisica, diventando simbolo di quella luce che sola riempie di significato il percorso esistenziale dell'io tra vette e ghiacciai, itinerario della mente e del desiderio di tutte le raccolte pubblicate finora dalla Dorato, da *Tzantelèina* (1984) a questa *plaque*, essa pure cifrata da un alto lirismo e dalla fedeltà di quest'autrice, estranea a tendenze e correnti, ai suoi paesaggi di gelo e di neve. In essi il contrasto tra la fatica dell'andare e lo splendore della vetta riflette le contraddizioni di una vita ostinatamente protesa verso l'alto, continuamente risospinta verso il basso. Se nel poeta monregalese prevalgono i toni cupi e il nero della notte, mentre «il vento straccia / foglie e rimpianti», l'io lirico nella Dorato tende, con osti-

nata fede, verso la luce. Lo stesso Bertolino, nell'introduzione a uno dei libri più intensi di quest'autrice, *Dreere 'd lus* (*Sentieri di luce*, 1990), paragonava la sua poesia di paesaggio a quella di Marin: «luce e mare» il mondo mariniano, isola di «pietra e oro» (Pasolini); «luce e neve» i paesaggi della Dorato, che «da sempre risale valli e, lungo sentieri impervi, anela la meta. [...] La sua è una poesia monocolore: scava sempre nella rete fittissima di immagini montane per farle assurgere a simboli, a mistiche visioni». Quelle immagini sono tutte presenti nelle venti liriche di *Travèrsera* (Sentiero di valico): in apertura e in chiusura un animale araldico misterioso e un po' magico, il lupo, sta ad indicare il percorso, perché «Chiel a sa 'nté ch' i von» ('Lui sa dove io vado'). L'io attraversa con disperato coraggio solitudini notturne e petrose, trafitto dal nero gelo («gel nèir»), con la sensazione di camminare inutilmente, perché «tut a l'é neuit / a l'anviron / neuit topa 'nté i strambijo / e surtija a j'é pa» ('tutto è notte / all'intorno / notte buia dove barcollo / e scampo non c'è'). Cerca «una stampella / per l'anima sciancata» («na cròssa / pèr l'anima dèrnà», *ibidem*). E la trova nei getti novelli del rododendro, «promèssa 'd gòj / a travèrsé l'invern» ('promessa di gioia / ad attraversare l'inverno'). La trama delle corrispondenze, l'attesa della bella stagione, che evoca, per consonanza di sensibilità, di tratto e di suoni, gli incanti della poesia provenzale, tutto si fa segno in questo viaggio dell'io attraverso l'inverno, la notte, lo sconforto delle baite abbandonate: «Mach na masera e 'n tèit / - lòn ch'a-i resta 'd n'alpagi - [...] Tan curta a l'é la pòsa / ma pèr sempre la gòj / - samblà'nt un'ora cita / tut èl temp e l'amor» ('Soltanto un muro a secco ed un tetto / - ciò che resta di un alpeggio - [...] Così breve è la sosta / ma è per sempre la gioia / - addensati in un attimo tutto il tempo e tutto l'amore'). Ogni cosa intorno, la vita stessa, può franarci addosso, «e minca 'n pass, n'arzig / arlongh la travèrsera» ('ed ogni passo, è un rischio / lungo il sentiero di valico'). Ma la luce inaspettata di un umile cardo sa rivelare quello che il cuore cercava da sempre: «Ciàir as dreub èl cardon / an sle tèppe là amont / quanda curte a degolo / j'ore bele dèl sol // Parèj èl cheur a treuva / soa mira al bo dl'otonn / dèsbandi a cheuj la lus / e a sà pi nen dolor» ('Chiaro si apre il cardo / sulle stoppie lassù / quando brevi declinano / le ore belle del sole // Così il cuore

trova / la sua meta all'estremo dell'autunno / sbocciato coglie la luce / e più non conosce dolore').

Anna De Simone

Comune di Firenze, Assessorato alla cultura, Archivio Giovani Artisti, **Nodo Sottile 3**, Milano, Crocetti 2003, pp. 141, € 12,50.

Dopo le prime esplorazioni limitate alla scena fiorentina, con questo terzo volume il progetto ideato da Vittorio Biagini e Andrea Sirotti si affianca a pieno titolo ad altre imprese di ricerca e promozione di giovani poeti su scala nazionale. Schivando la tentazione di farsi curatori/cercatori di poetiche *prêtes à porter* ed evitando anche soltanto di assumere un limite anagrafico basso come criterio di poetica in sé (la selezione accoglie scrittori ampiamente trentenni), lo spirito dell'insieme è poi 'fermato' dalla prefazione di Andrea Cortellessa, attentissimo a isolare, sulla soglia del giudizio, gli elementi di migliore potenzialità di questi testi. Alcuni dei quattordici antologizzati hanno già ricevuto l'attenzione dei critici e fanno figura di veterani: Paolo Maccari, per un itinerario fortemente originale che nasce invece da una posizione di 'nicchia' dall'interno della tradizione del Novecento, Massimo Sannelli, per le sue ricerche intorno a un *nuovo stile*, dove la densità della ragione è 'tagliata' musicalmente al vaglio delle scritture 'bianche', e Marco Simonelli, che combina una vena modernamente espressionista a uno sguardo del fuori e del sé nei termini di una stessa autoscopia. Accanto a questi si segnalano particolarmente le poesie di Elio Talon, per la commistione originale di un italiano percorso da venature regionali e del dialetto veneto, nel segno di Heaney, quasi ritrovando in quelle torbiere altro che i consueti registri naturali 'melodico-giustiniano' e 'rustico-ruzantiano'; Italo Testa, per l'accumulo dei simboli secondo una progressione visionaria che è insieme immersione in un mondo di immagini sfasate rispetto alla fenomenologia solita delle 'cose in sé' supposte attendere 'redenzione' letteraria dal poeta; Eleonora Pinzuti, per le lievi incisioni glottografematiche praticate su un tessuto linguistico percorso da astratti, misurati, furori («quantunque 'l tempo ne costringa e sproni»), la lirica perfetta di Maria Teresa Zuccaro. Menzione infine, spartendo

tra dominante 'spontanea' della voce/ sguardo e apporto letterario, per Greta Grana, Claudio Suzzi, Filippo Landini e Alessandro Raveggi.

Fabio Zinelli

EUGENIO DE SIGNORIBUS, Memoria del chiuso mondo. Con una nota di Andrea Cavalletti, Macerata, Quodlibet 2002, pp. 45, € 7,00.

È già tramontata la pur esile *Utopia albale* che si affacciava in *Principio del giorno* (Garzanti, 2000). E sembra spenta, per la poesia di De Signoribus, ogni possibilità «istmica», contraendosi l'antitesi della penultima raccolta, *Istmi e chiuse* (Marsilio, 1996), nella *Memoria del chiuso mondo*, in *Altre chiuse* (seconda sezione del libro). La nota d'autore palesa la cronologia compositiva di un poemetto – «scritto per buona parte nella notte del 18 novembre 2001, rivisto e completato dal 24 al 30» – che si presenta quasi come la cronaca di un Natale apocrifo, gnostico: nel «creato degli orrori». Rimane, dell'attesa millenaristica, non la speranza in una palingenesi, ma la coscienza, dal distico d'apertura, di un'apocalissi continua: «*Ogni anno o mille dopo / un mondo si richiude*». È la coazione a ripetere di guerre sempre più aggressive, da un decennio all'altro, da un anno all'altro, di padre in figlio. La serie *Belliche*, in *Istmi e chiuse*, è del gennaio '91. L'occasione storica lega immediatamente il poemetto, sollecitato dalla guerra afgana del 2001, al Fortini delle *Sette canzonette del Golfo*: «*Le Canzonette del Golfo* sono del 1991. In quell'anno, oggi quasi fatta dimenticare, una operazione di 'polizia' tra il Golfo Persico e Baghdad ammazzò centinaia di migliaia di persone, aprendo nuova era nelle relazioni internazionali» (*Composita solvantur*). Tre dei componimenti fortiniani (*Ah letizia...*; *Se la tazza...*; *Se mai laida...*) sono in strofette di ottonari assai prossime agli ottonari, in ventidue sestine, di De Signoribus. Ma alla «mesta ironia» (*Lontano lontano...*), alla dolente 'distanza' - «un altr'anno, e il suo peggio, svani» (*Come presto...*) – di quella poesia e di quella nota, dettata in *limine mortis*, si oppone la caparbia volontà, per De Signoribus, di denunciare, di lasciare comunque memoria: «Questa memoria – o forse meglio memorieta – è dedicata a quei popoli inermi e spaventati che si ritrovano a subire le deva-

stanti guerre delle cosiddette superpotenze... Secondo il costume dei tempi» (Nota a *Memoria del chiuso mondo*). Una «memorieta» che non esita dunque a presentarsi come poesia civile, politica: *Musichetta politica* si intitola il saggio allegato di Andrea Cavalletti, e auspica, per una poesia il cui «tenore di verità è [...] politico [...] una critica non più letteraria». La plaquette ha una singolare volontà di essere libro, di significare nel dettato dei versi e per come è costruita. La netta bipartizione inverte la cronologia (indicata dall'autore in calce ai testi): il poemetto eponimo, novembre 2001, è seguito da quattro componimenti (*Altre chiuse*), le cui occasioni e stesura risalgono invece dal 1997 (il primo) al 2000-2001 (gli altri tre). Nel giornale in versi che il poeta va allestendo, l'immediato presente dei «popoli inermi» urge più dell'antefatto. Alla sfasatura cronologica si accompagna, sottolineandola, la diversa forma delle due parti. Le quattro poesie in chiusura hanno il respiro del verso lungo, dei «nonversi» già sperimentati in *Giornale* (titolo, e quasi designazione di 'genere', dell'ultima sezione di *Principio del giorno*). L'«impalpebrata mutezza», la sordina dell'«inermità» di De Signoribus, cede sempre più a un dettato fraterno ma increspato dalla rabbia: «è, questo, un luogo / abitato da popolini così cristiani, così liberali, / da temere quei tristi pellegrini come i ladri delle loro / botteghe, come gli assassini dei loro figli...» (*traversare*); «e ciascuno, mentre / i rituali sommariamente scorrono, graffia dentro di sé / un irriducibile, un risorgente No!» (*punire*). Si infittisce, come in *Giornale*, l'«assordante / silenzio» degli effetti di sospensione (mirabile l'uso dei puntini). Nelle sestine della prima parte, qualcosa, forse il precipitare degli eventi, contrae il dettato cronachistico e meditante della seconda nelle forme semplici di «un'aria da girotondi», come l'ha definita Giudici, in una filastrocca dissonante, straniata: «tutti dentro gli assassini / gli assassini tutti fuori»; «colpi in testa colpi in schiena / va la vita alla bilancia...». Echeggia appena il ricordo di quando si confusero slogan e poesia, e sul cantabile di De Signoribus, sulle *Arie e contrarie* di *Principio del giorno* si incide il ritmo nevrotico, sinistro di «cingolanti musichette»: «la vendetta ora è normale / dice chiaro il comandante / mentre il bianco generale / parla stanco e intermittente...». All'impegno memoriale e politico fa riscontro,

secondo l'archetipo dantesco, una poesia potentemente mimetica, un 'dantismo' non più purgatorio (com'è stato suggerito per *Istmi e chiuse* e *Principio del giorno*) ma dichiaratamente infernale: «le maggiori van per l'acqua / come ombre di dannate...». Prendono forma nella parola le immagini del nostro tempo, in espressioni che di dantesco hanno anzitutto la sintesi iconica: «i bambini sgranatelli / stanno intorno ai cingolati» (con la ripresa di un modulo neorealistico, rinnovato dall'invenzione lessicale); «quale mano il volto cuce?!» (*Memoria del chiuso mondo*); «Il gorgo [...] / si anima dei cento occhi bambini che, calando nel nero, / scrutano i molti civili aguzzini, lassù» (l'affondamento di un battello di profughi, in *traversare*); «I condotti all'ara, i passi cronometrati, / vengono incrociati sopra un lettino bianco / e li esposti, al bianco letale e ai vitrei occhi» (cronaca di un'esecuzione capitale, in *punire*). Antidoto al contagio mediatico, la parodia del linguaggio giornalistico, della sua matrice totalitaria e propagandistica nella retorica mai davvero venuta meno, solo oggi più sgrammaticata, da cinegiornale Luce: «Ora, queste smemorate comunità alzano le fronti / arrugate, fanno fronte comune, invocano una difesa... [contro gli sbarchi dei profughi] / *Esemplare, le ascolta l'incrociatore della fulgente / potenza che, arditamente, affianca il guscio di noce / e gli acciaia la via...*» (*traversare*; nostro il corsivo). Più radicale antidoto, al Potere che *usa* le immagini, al suo vitreo occhio che consuma la pietà divorando «emozioni», il dire tacendo, velando le immagini più teatralmente abusate. Giovanni Giudici (*Dedicato ai pompieri di New York*, «*Derriere della Sera*», 16 settembre 2001), Wisława Szymborska (*Fotografia dell'11 settembre*, «*La Repubblica*», 11 novembre 2003) hanno dedicato versi ai morti delle Torri di New York. Al mostruoso spettacolo che ci è stato offerto, De Signoribus oppone il silenzio, echeggiando semmai la prefigurazione di Eliot: «Who are those hooded hordes swarming [...] Falling towers / Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London / Unreal». L'ultima poesia, sulla *vigilia* genovese, «luglio 2001» (precede *occupare*, sulla città «resa deserta», l'«anticabella» trasformata in trincea), è percorsa da presagi: «la nervosa estate del 2001 [...] / [...] opposti correnti / popoli premono sulla fissità dello schema: / s'accendono, impugnano, spiètra-

no..., vogliono / aprire il vero, il cielo... / Tutto pare vicino, toccarsi, scontrarsi, esplodere / (remota la fraternità della luce)». Si chiude così il libro, la *Memoria del chiuso mondo*, aperta da una cantilena di guerra, novembre 2001: nello iato la rimozione di un antefatto che il Potere ha reso arduo pronunciare. Una critica del Potere è il messaggio politico di questa poesia. Ai santi segni di una religione usata sempre più come *instrumentum regni* – il crocifisso «nella borsa / della spesa o dei petroli...» –, sostituisce l'avvento della «persona»: «Oh, persona, se apparissi / là e altrove, altrove e là!...». Si è fatta «remota» la «luce inerme» che ancora, nelle *Belliche*, chiamava a raccolta i suoi «fratelli»: «tu esisti ['luce inerme'] e cerchi i tuoi fratelli». Ma l'appello di *Memorandum verso la vista*: «oh, se i non affidati / i rari / i non ancora devastati / i non vinti non vincitori / trovassero la pietra miliare / il punto di raduno», è vivo, ancorché declinato in «memorietta»: «seminare il vero te, / nuovo mondo, senza re». Testimoniare, ricordare significa, per De Signoribus come per Celan («Tief / in der Zeiteinschränkung, / beim / Wabeneis / wartet, ein Atemkristall, / dein unumstößliches / Zeugnis»; 'In fondo / al crepaccio dei tempi, / presso il favo di ghiaccio / attende, cristallo di respiro, / la tua irrefutabile / testimonianza' [tr. it. Bevilacqua]), preservare, contro ogni negazione, il più intimo contrassegno dell'umano: «colpi in testa colpi in schiena / va la vita alla bilancia... / nulla vieta che una piuma / valga più della tua lingua / e il respiro rimembrante / si cancella senza pena» (*Memoria del chiuso mondo*). L'«appartato poeta di Cupramarittima» (Giudici) aveva ventun anni nel sessantotto, ha una coscienza tragica e tuttavia non arresa del Potere: tali tratti non coesistono spesso. Anche per questo, credo, il «respiro rimembrante» della sua poesia, che non rinuncia a dar forma al tempo, al nostro chiuso tempo, trova lettori e interpreti fra le generazioni più giovani; questo (e si intenda il rilievo al di fuori di ogni conformistica apologia di qualsivoglia 'me-glio gioventù') ce la rende fraterna.

Giacomo Jori

MARCO DI BARI, *La terra sacra*, Firenze, Il Ponte Editore 2003, pp. 68, € 5,00.

«Non so se davvero / raccontare celare

/ non so se tu sei con me o di fronte / e se di fronte è una strada / quello che si perde / o che si trova / al limite / di altri paesaggi / prima che le parole». Sette anni dopo *Voce nei muri* (Polistampa), Di Bari pubblica una raccolta ricca di ricordi, assonanze, palpiti, sogni, inquietudini nella speranza (spesso corrisposta) di farne mitologemi per un discorso a venire. Le parole usate quale progetto di ritorno dal passato («Non siamo mai stati qui / solo in brevi ricordi / che ora sono il presente...») si susseguono nel costruire una trama di inneschi e di alternanze sonore che ricordano l'eco che risuona nelle profondità marine. La *stranezza* del mare è, per Di Bari, il segno dell'avvenuta navigazione tra significato e significante e il suo punto d'approdo (provvisorio). La sua personale versione dell'«invito al viaggio» («L'acqua ha sete di noi / poi d'improvviso il vento tende la randa / e strappa sulle onde / strappa dalla mente ogni suono / dalle labbra / sssssssssss / sembra strano ma non c'è altra scelta / che stare sulla barca») obbedisce a un criterio di necessità esistenziale e si propone quale strumento privilegiato di costruzione della propria identità poetica. La scrittura si presenta, allora, rastremata per la volontà di spingersi oltre e giungere in luoghi ignoti e «strani» e, nello stesso tempo, sembra voler riposare in momenti perfetti di amore e appagamento legati a una scrittura più tradizionalmente strutturata («Ecco come mi innamorai di lei / come sognai del mio amore per lei, / c'erano foglie morte per le strade / il dividersi dei suoni, / la nascita indifferente / dell'autunno, i fari spezzati delle auto in sosta...»). Tra echi di miraggi marini e fruscii di foglie autunnali, tra il «cielo nero» sopra Micene e il «paesaggio delle parole», il poeta cerca di autenticare il proprio progetto di ri-sacralizzazione del vissuto attraverso la tradizione iniziatica del viaggio quale mito di scoperta e di trasformazione del Sé.

Giuseppe Panella

ALESSANDRO DI PRIMA, *Atlante del padre*, Bologna, Book Editore 2003, pp. 96, € 10,50.

Sembrano davvero tanti i padri di un testo dal non troppo celato manierismo poetico. Epigrafi e note marginali si spendono non poco, con scrupolo e puntiglio, a tentare di spiegare i perché e i per come

di questa scrittura. L'effetto è che la troppo conclamata paternità putativa (Celan, Sereni, Sciascia, Heisenberg...) si tradisce per converso in una «inappartenenza ai luoghi» dove le coordinate tracciate assomigliano talvolta a tanti sfilacciati cordoni ombelicali non recisi. Potrebbe anche essere però che una citazione, ad esempio, di Zygmunt Bauman, da Catania, luogo (o forse non luogo caratterizzante) della geografia dispersa dell'età globale, stia non tanto a ricordare un aneddoto veneziano, compiaciuto e lusinghiero, ma voglia simboleggiare piuttosto, tramite l'incursione del sociologo, l'esperienza vissuta di un'autonomia comunicativa così perfetta, come potrebbe spiegare l'acume ermeneutico dello stesso Bauman, da escludere la possibilità di un dialogo al di fuori di sé. In mezzo a tutto questo referente poetico succedono cose, si snodano storie come quella probabilmente del padre vero e della sua *via crucis* fra esami clinici, soste in ospedali, ricoveri, malattie, speranze, sconforti, prese d'atto, incomunicabilità quotidiane. Procedendo nella lettura delle tre ripartizioni del libro («Leibeslicht», «via dell'acqua», «nell'ora dell'addio») si viene delineando una mappa, un atlante appunto, di luoghi e spazi percorsi, talvolta toponimi chiamati per nome, dal cui intreccio risulta tracciato un itinerario, un'ipotesi di tragitto casuale come l'esistenza e provvisorio come il pensiero. Presenza ricorrente e fissa all'interno dei versi, non ha pieghe la luce, né fasci né sfumature, viene nominata come un tutto compatto, è solo «luce» o «la luce» e anche quando «residua» non è mai un po' di luce. Come fosse un solido, visibile e tangibile («luce pietra che si sfalda e trema») è «luce reliquia», icona dell'abbaglio, «luce che inonda e che acceca» come neve riflessa dal sole. Ma è anche «Leibeslicht», 'luce del corpo' e dunque sua parte sostanziale, sua componente fisiologica (il tedesco Leib significa corpo, ma anche ventre), antitesi dell'anima, luce che corre di pari passo col pensiero a cui procura amnesie («quest'amnesia di luce in luce che scarnifica») così come accecamento agli occhi. Pure il pensiero ha una sua consistenza, una sua plasticità («progetta una linea / un luogo per dove») riprodotta nelle «orme», nei calchi-contenitori degli oggetti delle parole («in forma d'acqua che riposa», sebbene «è la lingua comune, la prima stilla / di cecità assoluta».

Giuseppe Bertoni

MARIO FRESA, **Liason**, Introduzione di Maurizio Cucchi, Salerno, Plectica Editrice (casella postale 146, 84100 Salerno, plectica@tiscalinet.it) 2002, pp. 55, € 5,00.

Colpisce in questa raccolta di esordio – Fresa è nato nel 1973 – la freschezza delle immagini («m'infilo nel muro scolorente, / nello stupendo gergo / delle piogge...», «le fragranze delle mai scritte rose») in un tessuto lirico che è invece quello proprio di una linea lirica che, pure filtrata da molti 'poeti giovani' secondo moderne, non invasive sonorità *high tech*, si può ancora tranquillamente definire 'neoespressionista' («Mi perdo le gambe», «le mani interrotte nella sabbia», «l'urto / nelle tasche», «una pioggia d'unghie»). La prosodia pulsante attorno al crescere dell'*eros*, segue alternativamente in forma di verso e di prosa, le vicende diaristiche del desiderio. Diaristiche però solo per scansione, non per trite corde narrative: il racconto degli eventi è nella concatenazione creata dal sentimento dell'attesa che in maniera del tutto convincente spinge il lettore e il poeta dal consumarsi di un frammento erotico all'altro. Finché, secondo natura, il libro si chiude lasciando quel gusto, leggero, di frustrazione che spinga a nuovi adempimenti. Contro l'ineluttabilità del chiuso meccanismo, la felicità è comunque già, ariosamente, musicalmente, all'opera: «Eravamo un suadente / polso, acuto: / e verso sera, / la voce granulosa / era nel soffio cocente / dell'asciugarsi, / era tutta smarrita / nella partenza».

Fabio Zinelli

MARCO GIOVENALE, **Il segno meno. Parte di prosimetro (1998-2003)**, prefazione di Loredana Magazzeni, Lecce, Piero Manni 2003, pp. 52, € 8,00.

Vincitrice per la sezione inediti del Premio Nazionale di Poesia 'Renato Giorgi' (bandito dalla rivista 'Le Voci della Luna' del Comune bolognese di Sasso Marconi), la silloge prosimetrica *Il segno meno* dovrebbe – è un calcolo e un auspicio – schiudere ad una smembrata ma fertilissima presenza della poesia e della cultura contemporanea orizzonti di più sicura visibilità. Classe 1969, Marco Giovenale è da tempo coinvolto esegeta di una generazione poetica spostata, rispetto ai padri neoavanguardisti, sul versante fred-

do della scrittura perché persuasa non dalle incandescenze magmatiche della – attingo dagli appunti di un suo recentissimo 'saggio in costruzione' su poeti italiani nati negli anni '60 e '70 (<http://slowforward.splinder.it>) – «sovraabbondanza di res, cose, cataste/fatti linguistici» ma, all'opposto, da «una loro libera sottrazione. (O un accumulo tuttavia algido, secamente dato)». Canto algido, «canto cenere», è di fatto quello de *Il segno meno*, spezzato dalle dinamiche sottrattive del discorso («Così *propriamente* distruzione / (il libro-schermo). / Tutto quello che poi dal mondo / separa, spezza quello che / del mondo amo porta molto / dentro»), spuntato dalle fratture tra nominazione e inveramento («Il profilo della lettera / alfa inciso – netto. Non c'è»), catafratto dalle intermissioni uguali e contrarie del senso («Tutto quello che è muto si appoggia all'uso / che dà verbo, ragione scarsa regia, lima / che tanto lede chi lei era, chi poi sei»). Agli estremi di un progetto che si sa largamente disatteso nelle sfasature tra memoria e presenza, volontà e coscienza («Non ha tempo per avere freddo lui, come pure è: / deve lavorare (incisa, portamento) propria / fine. Esserne enzima – elaborato, eluso / nato»), si insediano/insidiano la regressione astrattiva dell'idea (gli affondi ombelicali e archetipici delle prose ma anche le implosioni sintetiche, granulari, del pensiero: «... marcescenza; il labile ... meno, colomba: muro: / poi tratto maceria ... la polvere / dove finisce il *gradus* / il cratere cranio») e la registrazione traslucida dell'oggetto («Questo nota e nutre, e immagina / la sedia che si scosta, al tavolo, / lei che mangia»; ed è altra preziosa chiave offerta dal Giovenale critico quella di una «ossessione dell'osservazione» nella poesia contemporanea), poli magnetici di un discorso che non mira – è punto cruciale – alla fissazione epifanica della parola strappata al nulla ma alla produzione di catene di senso legate oltre il loro stesso mancare (la voce soffia «il vuoto dove non vuole»). Legami fonici ed iconici (in combutta: «lo spazio dai portici, / dai lati, dai forti / festoni, e feritoie», bucrani, / *scis*, *scitis* / le grate segrete») saldano testo e contesto, formalizzando in blocchi visivi lo «statuto ambiguo / doppio delle percezioni» ben commentato in Prefazione da Loredana Magazzeni. C'entrano, assieme all'*hybris* visuale di fine millennio, le frequentazioni fotografiche dell'autore; c'entra fors'anche l'intercettazione di modelli di scrit-

tura tecnicamente orientati verso il dinamismo intersemiotico, primo fra tutti il modello sceneggiatorio (scrittura 'fredda' per eccellenza), richiamato dalle soluzioni sintattiche di sospensione e di taglio, dalla fissazione presentificata dell'immagine, dall'animazione sequenziale del 'racconto' (SEQ. SU FINE, d'altra parte, è titolata la terza sezione del libro). È proprio all'altezza di questa possibilità di racconto, di strutturazione dinamica di eventi ed esistenti, che si concreta lo scarto da situazioni ermetiche o neoermetiche di contemplazione immobile del nulla (l'estasi/iconostasi del non detto o del non dicibile): sottrarre non vuole dire negare, non vuole dire un risultato ma un processo (il segno meno è l'operazione algebrica che *permette* di ottenere lo zero): «stelline celesti in moto orizzontale / che si contrariano // – questo vuole dire».

Federica Capoferri

GIULIANO GRAMIGNA, **Quello che resta**, Milano, Mondadori (Lo Specchio) 2003, pp. 78, € 9,40.

Il 2003 ha visto l'uscita di almeno tre opere notevoli di esponenti storici afferenti all'area lombarda: *Barlumi di storia* di Giovanni Raboni, *Quello che resta* di Giuliano Gramigna e *Per un secondo o un secolo* di Maurizio Cucchi; dei tre, la vera sorpresa è stato il libro di Gramigna, per il fatto che si tratta senza dubbio della sua opera di poesia più importante. Oltre che per motivi anagrafici, quest'opera per molti aspetti ricapitolativa (e per questo coraggiosa) si può affiancare al libro di Raboni, più che a quello di Cucchi, specialmente per il taglio visivo: l'ottica di queste pagine è molto simile a quella di *Barlumi di storia*: si tratta di un soggetto decentrato, che coglie se stesso come di striscio, di traverso, di sfuggita, e sempre intendendo con questo cogliere nientemeno che l'altro da sé, o il se stesso come altro. La situazione, per quanto riguarda Gramigna, è come moltiplicata dalle implicazioni lacaniane che l'autore mette in atto; e appunto qui sta la differenza principale con Raboni: la recita della personalità (poetica) viene realmente interpretata fino in fondo da Gramigna – o chi dice di essere lui, come infatti indirettamente suona il titolo di una *plaque* edita poco tempo prima di questo libro –, mentre Raboni lascia spazio all'invadenza della

storia, intesa come farsi di per sé. Il discorso di Gramigna è, cioè, squisitamente estetico. Come spesso accade è il testo finale a dare una traccia per la risposta alla domanda implicita nel titolo: «Sono felice mi manda a dire / (o almeno io leggo così quel suo verso). / Ma non mi rallegro / lo invidio lo detesto / perché non è ottenebrato / come me. / Mi vergogno di queste righe / non perché siano belle o brutte / ma perché cade anche l'acre / resistenza alla emozione. / Non è una storia tragica e asciutta / ma l'insopportabile guaito / della bestia domestica». Chi è questo altro, proprio alla fine del libro, se non l'altro del poeta stesso? E infatti già nella terza poesia era apparso un luogo «dove non parla lui e non parla l'Altro»: e questo luogo non è altri che la poesia – cioè la vita. Questo fantomatico Altro, poeta perfetto, lucido, che ancora crede nell'emozione della poesia, nonché nella verità della natura, è esattamente, per tutto il libro, colui che applica una costante sovrascrittura alle parole scritte dal poeta; la spia di questo implicito disagio da sdoppiamento è difatti la costante ironia del tono, che innerva tutto il tessuto semantico, come se il poeta volesse dire qualcos'altro, ma la bocca si torcesse e ne uscisse una smorfia, un gesto di nuovo obliquo, di cui la voce dello psicanalista si fa paradigma: «Lei caro signore si crede morto / ma non è morto chi vuole». Se dunque anche la poesia è ormai il luogo «con tutte le metafore storte», non è più canonica neppure l'immagine emblematica della poesia, incarnata da Orfeo: quale Orfeo è qui ancora plausibile, se non quello che discende agli inferi si scopre lui stesso «morto fra tante poesie / come un visitatore fra le ombre d'ade»? Perché tutta la poesia è *passata*, anche quella che il poeta, nella sua lunga vita, ha scritto. Anzi, anche il passato è *Altro*, un'alterità da cui emergono schegge di poeti vissuti e ora per lo più *assenti*, esattamente come le loro poesie: Mallarmé, Proust, Pound, Porta, Montale, Erba, Ottieri, Zanzotto, Sinisgalli, sereni e caproni (minuscoli, «perché nomi non umani ma di ere / poetiche») – gli incontri chiave, gli amici di una vita. Improvvisamente, quello che resta assume la sua definitiva valenza bifronte: laddove «non ce n'è più di vita», né per il poeta, né per l'altro da (di?) sé, quello che resta del passato è quello che resta del futuro.

Giovanna Frene

MARIANGELA GUALTIERI, **Fuoco centrale**, Torino, Einaudi 2003, pp. 138, € 13,50.

È un libro tutto spaccato sulla dicotomia – non ricomposta, non mai ricomponibile – fra terra e cielo, l'autoantologia *Fuoco centrale* di Mariangela Gualtieri. La separazione è netta, percepita con dolore, non spiegata perché non comprensibile e come tale rinfacciata a un dio che non parla lingua umana ed è distante dalle sofferenze della carne e del pensiero, un dio che non ha sostanza, si direbbe, perché non se ne conosce nome. Così recita, nella sua versione italiana, il *Coro delle bestemmiatrici*, lamento alto, tirato sull'acuto a partire dalla bassezza terragna e dalla concretezza della sua originaria stesura dialettale: «Signore del cielo e della terra, tu hai molti / nomi e noi neppure uno ne sappiamo. / Signore potentissimo e strano, / noi non capiamo: tu fai le creature e / poi le piante in asso, te le butti dietro la schiena, / le scarti come bucce nel piatto». L'esito, tuttavia, non è materialista, né leopardiano; sul livello filosofico è privilegiato quello emotivo. Nei versi della Gualtieri c'è infelicità, ma anche aspirazione ad una beatitudine. Terrena, magari, e risolta in una contemplazione della natura e in un desiderio d'amore ampio, raggiante in direzioni plurime e intercreaturale, ma pur sempre beatitudine: «Strambo d'un Signore, / ma che sei buono si vede da quelle bellezze / si vede, tutte quelle cose che hai fatto bene bene, / che poi sarebbero il cielo di notte e di giorno, o l'acqua con la sete, o la casa col giardino e un filo di fumo / che esce dal camino». Ad un tendenziale francescanesimo che al grato stupore per il bello unisce lo sgomento per il dolore, e che, facendosi problematico, deborda in nodi esistenziali, sono congiunti una coscienza ammissione (remissione) d'umiltà – «È poco il poco che so e di questo poco io chiedo perdono. Io chiedo perdono per quello che so» (*Monologo del Non so*) – ed una ricerca elementare della parola. Parola in quanto nome, identificativo di una carne e di una vita incipienti, «Una volta ero piccola, ero senza parole. Ero piccola e senza parole. Una volta ero molto leggera, pesavo pochi chili. Una volta c'erano solo tre o quattro chili di me, solo pochi chili di me, solo pochi chili avevano il mio nome» (da *Ossicine*). E parola in quanto *elemento*, in quanto articolazione *elementare*, semplificata tanto

da essere immediata e infantile, paga di sé e della propria articolazione, della pronuncia dei suoi elementi costitutivi. Silabe scandite dalla recitazione – Mariangela Gualtieri, drammaturga, ha fondato con Cesare Ronconi il Teatro Valdoca nel 1983 e *Fuoco centrale* raccoglie poesie scritte per il teatro – e sillabe che declinano una poesia in cui cosa mortale e angelica forma autenticamente si dolgono di non essere conciliabili: «Anche qui c'è un angelo che vuole sorridere per questo mio fare il poeta ma anzi le sillabe io le sento scoccare ballare rider piagnucolar ma sempre in grande bellezza di tutte le bellezze sonore» (*Equestre*). Alla pronuncia è connesso, intrinseco l'enigma del senso e l'inchiesta – di moralità antica e di fiabesca eco – sul significato primo, sulla scaturigine. Strumento squisito è la percezione autopoveriva – «Io sento il piangere delle cose. / Sento il piangere delle tutte cose» (*Lamento di re Anfortas*) –; ed è la capacità, anche, intrisa di *pietas*, di ascoltare fino l'immedesimazione – «Sento tutto nel burrone del senso / sento che tutto mi si nasconde / nel suo spaccato più vero» (*Solenne*) –, sia pure, essa immedesimazione, votata allo scacco. Gli strumenti della retorica procedono verso il basso: iterazioni, accumuli, volute involuzioni, vocativi ricorrenti, imperativi sospesi tra il fatico e l'esortativo. Sono 'gesti' della retorica, sono teatralizzazione di una parola poetica che per la Gualtieri significa «devozione» e «passione», e che risponde ad un «destino» (cfr. le *Note a Parsifal*), fuori da ogni freddezza progettuale, tutta calata nella fornace del *pathos*. Per questo io poetico continuamente chiamantesi al gioco, 'parlare' è transitivo, è sempre un 'parlare qualcosa'. Parlare il testo, il proprio corpo, la voce del proprio sé nel mondo, insieme a tutte le «facce indolorate», segnate da «grave malattia terrestre». E pagando (con) la compromissione piena del proprio io: «Meglio la ferita, te lo dico ora, meglio la ferita che questo vuoto. [...] Che davvero mi indolora stare lontano da la piena sillabazione, che se mi toglie le parole credo che poco dopo sono morta».

Cecilia Bello Minciacci

GABRIELLA LETO, **Aria alle stanze**, Torino, Einaudi 2003, pp. 100, € 10,50.

Atto ancillare, quello che dà abbrivio all'opera, femminile. Venuta ad abitare

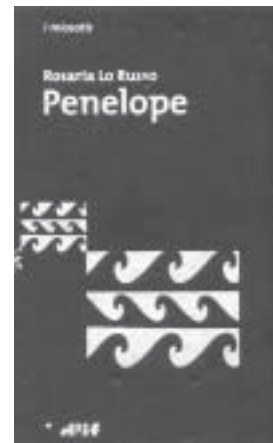
vecchi penetrati gozzaniani, Gabriella Leto primamente attende a rendere vivibile questo luogo chiuso (*conclusus*), dando «aria alle stanze», aria e luce insieme, perché si torni a scandire il tempo sul naturale alternarsi di albori ed ombre. Pure, la fondamentale componente metrico-prosodica del libro invita se non a interpretare diversamente ad attribuire al titolo una valenza anfibologica. Dare «aria alle stanze» significa anche rendere melodico il recitativo, quelle stanze intese come ottave di poema deflagrato, ovvero stanze di canzone secondo l'antico canone romanzo, superato poi dal sonetto (e con un sonetto, appunto, ogni sezione si apre). La suddivisione dell'opera in tre capitoli – *Arioso dolente*, *Andante amoroso*, *Largo desolato* – è ulteriore cenno a tale continua sperimentazione di una misura melodrammatica. Altrettanto evidenti le tracce di una struttura unitaria dell'opera. I tre sonetti con cui si aprono i capitoli, ma potremmo parlare anche di atti musicali, alludono ciascuno a una situazione temporale che è condizione dell'anima. «L'ora dell'ombra ormai quasi discesa» conduce tra gli ultimi bagliori di un crepuscolo che è *forma mentis* della prima sezione. Chiuse dimore borghesi, rifugio ai loro abitanti, delimitano la scena di un'azione involontaria di uomini umbratili anch'essi, automi in mano ai capricci di uno Zodiaco indifferente. Sono, questi, salotti d'altri tempi, dove campeggiano oggetti inanimati, fallaci simulacri di vere e vive creature: è il caso della civetta, sul tavolo di lacca (*chinoiserie fin de siècle*), privata di vita amorosa e voce, quella inconfondibile lugubre querela quasi per pietà restituitale dal poeta tramite il sistema di rime e consonanze aspre su cui procede l'intera stanza. Trovano qui dimora antiche suppellettili di lusso, in tartaruga, pettini e cofanetti, strumentario degno di un'*allumeuse* foscolian-dannunziana; o i volumi non più amorosamente sfogliati dal loro dotto signore, i libri della ricca biblioteca dell'amico ormai perduto, un Manganelli di cui si rilascia affettuoso ritratto vergato alla maniera manzoniana: incredulo Don Ferrante non adeguatosi ai nuovi tempi volgari. A far da contrappunto a questa inazione, a questa vanità di intenti, che possono richiamare anche l'inutile ed effimera ricerca entro le chiuse 'stanze' dell'ingannevole castello d'Atlante («Amarsi cancellarsi amarsi ancora»), le piante, dall'esterno, narrano altre storie, abbrac-

ciamenti eterni di viti e d'olmi, non conosciuti dall'inquieto genere umano, ed una vigoria mediterranea nella fitta rama-glia di rime e di correlativi montaliani («Sono i rami del pino – dell'arancio / convulsi inebriati / del lentisco dell'ibisco che cede / anch'esso a quella pazza esultanza / del gracile limone»), che addita, per antitesi, ancor più l'inerzia claustrale eletta a propria dimensione. L'estremo grado di tale volontario appartarsi è posto in scena nel secondo capitolo, il cui intervallo temporale è quello della notte, intesa come ottenebramento della ragione («Come un'argentea fotografia»), ma pure quale «sera perenne» di un oltremondo visitato con la semplicità onirica di Vittorio Sereni, maestro a cui ci si affida nel combinare gli incontri, i pacati colloqui coi morti, una volta riscossi dal «sogno della vita» («nel quasi sogno da cui mi scuoto»), giusta l'ottica rovesciata del visionario poeta di *Adonais* (XXXIX, 344: «He hath awakened from the dream of life»). Questo il luogo dove ritrovare le creature perdute, Pandora, la gatta contesa alla morte, ma qui inesorabilmente venuta, lasciando orba di sé l'un tempo triplice comunità felina di casa, ora attornita a tanta assenza. E il lamento che ne sale è quello orfico fatto di domande senza risposta, l'ecologia dell'innamorato ormai solo del melodramma di Gluck: «Se tu non sei con me chi mai ti ama? / Chi ti cerca e ti chiama? / Chi ti avrà a cuore? Chi di te avrà cura?». In luogo di rubeste piante, sveltano qui solo la smilace e la *siringa vulgaris*; siamo nel regno di Cloto, dove si espiano vita e amori passati sotto pena di un'orrida, ovidiana metamorfosi. Il terzo capitolo non può dunque che narrare il ritorno dall'oltremondo, non collocato in un altrove, ma piuttosto svuotato della dimensione temporale. Per questo il sonetto su cui si apre la sezione, «La luminosa rapinosa aurora», è inno alla luce, che non a caso recupera l'immagine mitologica dantesca di *Purg.*, IX, 1-3, là dove Aurora non è soltanto la «concupina di Titone antico», ma è altresì l'ora del mondo dei vivi, contrapposta all'ora notturna della montagna ultraterrena. *Fabula* di un eterno ritorno, quella di Aurora, che lascia le coltri dell'amante per vincere le tenebre, in chiara opposizione col mito di Euridice, l'inesorabilmente perduta dall'amato nel mondo dove non è che sera. Più 'larga' l'anima al suo riaffacciarsi alla vita; il peso di una mancanza cara è lì sempre a richiedere un compianto, che

dal timbro di dolente amore orfico si fa più composta, borghese, ottocentesca 'aria' panzacchiana («Ti cercai lungamente ma non c'eri»). Dopo tanti spasmi melodici, col ritorno nel mondo dove il tempo è scandito dall'alternarsi di ombra e luce, non è escluso neppure un *trobar leu*, sulle gioiose e libertine note ora di Cherubino ora di Don Giovanni, comunque a registrare quel turbamento di sensi inespriabile se non tramite frammenti di un discorso amoroso: «Non so più ciò che sento. / Perduto ogni concetto / vorrei non vorrei ti accetterei / per quello che non sei / come si prende a volte da un cassetto / il più abusato – il più liso indumento».

Francesca Latini

ROSARIA LO RUSSO, *Penelope*, Napoli, Edizioni d'If 2003, pp. 29, € 3,00.



Il forte segno teatrale che connota il poemetto *Penelope* di Rosaria Lo Russo è già nella organizzazione del testo e nella sua scelta discorsiva. Al centro della scena poetica, protagonista di una narrazione monologante, è infatti il reinventato personaggio di Penelope, che riscatta la passiva fedeltà assegnatale dal mito («zitta zitta come s'usa») con una riappropriazione dei fatti e della parola. La scrittura poetica nasce da un gesto primario di straniamento del mito, dei ruoli da esso codificati, delle parti da esso ripartite tra chi parla e chi è parlato. Il monologo di Penelope, *revenger's play*, capovolge il punto di vista della narrazione mitica: l'appropriazione del proprio linguaggio e della propria soggettività riscrive e riscatta l'archetipo di una muta fedeltà e virtù in un personaggio nuovo, sfaccettato, molteplice. Il gesto con cui Penelope fermava il tempo, il ciclico scomporsi e ri-

comporsi della sua tela, si traduce qui in un linguaggio iterativo, che sui ricordi, sull'attesa, sulla messinscena della fedeltà, trama la propria amarezza. Il personaggio-narratore di Penelope, tutto risolto nel proprio monologo al cospetto di uno «straniero» in cui finge di non riconoscere Ulisse, dà al testo una forte connotazione teatrale. A differenza del soliloquio, il monologo è infatti il discorso dell'io essenzialmente teatrale, in cui la presenza dell'«altro» (pubblico, lettore, straniero) si fa condizione alla parola e alla ricerca di verità soggettiva. Perché Penelope possa dunque emergere non più come muta comparsa ma come vibrante protagonista del mito, è necessario qualcuno che ascolti la sua «lamentazione». A determinare il personaggio e la poetica del testo è soprattutto il modo e il ritmo della scrittura, sinuoso e aspro, mobile e iterativo, vivacamente sperimentale. Penelope parla di sé e della propria storia non solo attraverso i motivi narrati (il paesaggio e lo spazio dell'Isola, i ricordi nuziali, l'attesa, la rabbia, la ribellione), ma soprattutto attraverso un'intensa connotazione linguistica, entro un racconto fondato su un'ampia gamma di toni: regale e dolente, sprezzante, ironico e straziato. Penelope coincide col proprio stesso linguaggio e in esso solo consiste. La retorica del testo e quella del personaggio si fondono vicendevolmente: si pensi ad esempio a come il topos dell'«attesa» che connota il personaggio sia alluso dai frequenti sintagmi temporali che legano i versi come *refrains* variati e mossi («Da vent'anni velata pattuglio questa casa / [...] / Oggi che scade la tariffa agevolata del ritorno / [...] / Ogni notte mi penetra la schiena questo pungolo di trapano trivello»); o si pensi a come le antitesi che attraversano il personaggio (fedeltà e furore, pazienza e disprezzo, innocenza e astuzia) trovino espressione nella fitta trama di avversative che attraversa il suo monologo: il frequente *ma* segnala nel testo lo scarto, la contraddizione, il movimento inverso del flusso di coscienza, e funziona come scansione delle scene e dei nuclei tematici («Ma quando mi distruggo e infrango il rito / [...] / Ma quando mi smarrisco e perdo il filo»). Demistificante, furioso e dolente, il discorso di Penelope contraddice ogni idea di univocità, contrapponendo la natura multipla della soggettività all'edificante coerenza del personaggio, e lo sguardo e la parola dei condannati al silenzio alla autoritaria verità del mito. E

condensando il proprio senso in questo fecondo straniamento, *Penelope* sembra infine alludere allo stesso compito della poesia.

Caterina Verbaro

HELENO DE OLIVEIRA. **Se fosse vera la notte**, Roma, Zone Editrice 2003, pp. 136, € 10,00.



La collana 'Cittadini della poesia', diretta da Mia Lecomte, si propone di divulgare «quei poeti migranti per cui la letteratura diventa l'unica patria possibile», e più in particolare, i poeti che vivono in Italia e che assumono come seconda lingua di creazione letteraria l'italiano. In tal senso, questi autori contribuiscono indubbiamente alla messa in discussione, vitale e salutare, delle cristallizzazioni e delle nuove potenzialità che la lingua italiana produce ed è capace di contenere, forzando i limiti del concetto di «canone» linguistico e letterario, un'idealizzazione da sempre frantumata dalla presenza del registro dialettale. Ecco perché l'antologia del poeta brasiliano Heleno Oliveira costituisce uno splendido esempio di come la letteratura gode del privilegio di conferire cittadinanza poetica a coloro che hanno attraversato mari e monti alla ricerca di se stessi e di una notte – anche una sola – ma che fosse vera. Se la condizione del migrante – come fu il caso di Heleno de Oliveira, nato nel 1944 a Santa Clara, in Brasile e morto nel 1995 a Lisbona – implica, il più delle volte, uno sradicamento rispetto alle proprie origini, allo stesso tempo l'assunzione della «nuova lingua» permette un'apertura, uno sdoppiamento che si trasforma, per molti, in una nuova patria linguistica, poetica, esistenziale, come rivelano questi versi di una poesia dedicata a Firenze, città in

cui de Oliveira visse per dodici anni: «Firenze è un mattino di dicembre / dove arrivai urlando dal mio Ade [...] Nessuno attorno a me e io cercavo / tra i palazzi della via vuota / qualche certezza e anche il nome mio / che non avevo e non sapevo più. [...] Mentre la vedo mi muore il lamento / perché mi trovo uno e molteplice / nel suo canto». L'idea della molteplicità – che nella poesia citata è motivo di riscatto e di «rasserenziazione» – è infatti una delle torri portanti dell'opera di de Oliveira, in ragione della sua plurale origine culturale e etnica, come plurale ed eterogenea è la cultura della popolazione brasiliana. Figlio mulatto di madre nera e di padre bianco, Heleno lavorò costantemente – nei testi così come nella sua ricerca spirituale, che lo portò ad aderire al movimento dei Focolari – alla ricerca di una conciliazione tra questi poli in tensione, tra serenità e inquietudine, tra incomprendimento e pienezza dello spirito e della ragione. I versi scritti da Heleno a partire dal suo arrivo in Italia (nel 1983) sono prova di questa titubanza iniziale, di questa ricerca (riflessiva, spirituale) di una sponda alla quale afferrarsi per non perdersi. E fu l'esperienza italiana a conferirgli quello sguardo di totalità e di respiro umano che cogliamo nella raccolta, principalmente in *Galabya*, nella quale l'autore, percorrendo l'Egitto, percorre le radici dell'umanità. Qui più che sradicamento, percepiamo la voce di un individuo che è uno con il mondo, che è «cittadino del mondo», perchè riesce a riconoscere, negli altri la propria condizione: «Questo popolo vive nel mio sangue / abita i fiumi dell'anima. // [...] Proprio come la patria / [...] Fondale / scenario su cui vedere». E così come la visione dell'Egitto e della sua civiltà gli permette di ricongiungersi alla sua radice brasiliana («Deserto e Nilo. / Accampamento di kouros e koré. // Mietono come se giocassero / al vento che muore. // Luce insolita / fin sulle strade del Sertão / lunghe dritte piene di morte...»), allo stesso modo le immagini rincorse nel linguaggio poetico, attraverso metafore e ellissi, attraverso rinvii sonori intercalati da pause meditative, gli permettono di ricordarsi – come scrive Czeslaw Milosz, citato da Mia Lecomte nella postfazione al libro – che siamo esseri umani, e ce lo ricorda nella nostra lingua, come a volerci dire che è possibile accogliere in noi non solamente il destino della lingua madre, ma anche lo sforzo, il rischio e la vertigine di una

lingua 'madrastra' che possa fare di noi, esseri umani, «ballerini del caos».

Prisca Agustonì

ANDREA PONSÒ, *La casa*, Brunello (VA), Stampa 2003, pp. 70, € 8,00.

«La gabbia degli apici dove / a parlare sbiadisce l'estrema parola...» sono le virgolette entro cui vengono contenuti quasi tutti i testi del libro, in modo tale (nota nella prefazione Maurizio Cucchi), che ne risulta un effetto di testimonianza, per bocca di una voce fuoricampo senza identità che prende la parola in ogni componimento. Potrebbe essere uno stratagemma per alludere a una scrittura già scritta, una scrittura in un certo senso postuma. Sono quattro le sezioni dell'opera («La casa di basilico e frasche, la pesca»; «Chiuse»; «Dorata aria di vita»; «Carestia serale»), vi scorrono componimenti brevi, spesso con assonanze consonanze allitterazioni a creare rime frequenti, dove i versi descrivono spazi minimi, luoghi intricati nel verde, nascondigli intorno alla casa, nel silenzio totale però di qualsiasi presenza umana, per ascoltare i tranelli perfino dei più piccoli deliri quotidiani e comuni. E dunque quella voce che prende la parola è forse l'io staccato da se stesso, uditore e narratore al contempo, ma l'uno indipendente dall'altro. Quando proprio diviene inevitabile il confronto con qualcuno, ecco allora che «tanto vale / [...] competere / con la tempesta – ma da un punto nascosto, per chi non / può sfilare il suo senso con l'ago del vuoto ciarlare», anche se poi «parlare davvero, / diceva, è come addomesticare farfalle...». I muri scrostati, crepati d'intonaco, ricordano quelli senesi, silenziosi e disabitati, del Tozzi di *Tre croci*. Ma mentre da quelle crepe scappava fuori il mondo, un paesaggio prorompente e vitale, «risalendo oltre queste trafigure» sembra viceversa sparire «intero l'ultimo nodo del guardare». «Sassi, massi, pietre. Un delirio, un intrico di piante»: una dimensione esistenziale statica, dove solo i rovi, gli arbusti, le siepi si muovono («sale come un'edera il muro»), crescono, formano intrichi «inestricabili» come sintassi. «Nel folto di qualche giardino coperto di cardi / [...] chi si nasconde è un grigio conoscitore di faglie / e strapiombi e la lingua che non parla è erba o / sterpaglia incendiata di altri luoghi o stagioni / che lascia da fosi e crepacci bagliori: / minute avvisaglie

di vita». L'anguilla montaliana è ancora lì che tenta di sopravvivere negli stessi botri e forre di un tempo, dopo avere trovato dimora una volta per tutte?

Giuseppe Bertoni

ALESSANDRO RICCIONI, *Chiedimi il rosso*, Castel Maggiore, Book editore 2003, pp. 71, € 10,50.

Terza tappa del percorso poetico di Alessandro Riccioni, dopo *Sottopelle* (1998) e *Di quarzo e terra* (2002), la raccolta inaugura una tonalità più riflessiva e analitica. A dispetto del vitalismo evocato nel titolo dalla sigla del 'rosso', il libro riduce le tonalità ludiche che nei primi due testi caratterizzavano un fitto intrigo fonico e ritmico, per lasciare emergere il rapporto di straniamento tra l'io e il reale: «È questa diagonale all'improvviso / questa ferita verde all'orizzonte / che mi cancella la certezza / di un passo svelto e prepotente. / Come una ruga nuova sul tuo viso / dice e non dice l'esistente / gioca e pronuncia la bellezza / quando combaciano le impronte». Un discorso unitario e iterativo si avvita attorno alla metafora del 'rosso', come a un enigma da sciogliere e verificare. I segni sono letti nella presenza archetipica di buio e luce, entro minimi passaggi cromatici, alla ricerca di un 'rosso' essenza segreta delle cose. A fronte di un linguaggio rigorosamente medio e quotidiano, la parola scandaglia la natura occulta dell'oggetto, alla ricerca di un luogo di verità, secondo la lezione simbolista di tanto Novecento poetico. È dunque alla forza visionaria della poesia che nel «corpo prosciugato» dell'oggetto cerca il senso, che rimanda la metafora del rosso, ovvero dell' 'altro' nascosto, della dissonanza, dell'antitesi che fonda ogni apparente unità. La metafora cromatica ha il compito di evocare un' 'utopia del poetico', la nostalgia di una piena dicibilità. Accanto a questa, meta-poetica è anche l'altro polo semantico del testo, quello dialogico. L'allocutivo «chiedimi» del titolo funziona come refrain 'litante', propiziatore di una catena comunicativa in cui l'io e il tu si sostanziano a vicenda attraverso la parola e l'ascolto. Non nel solipsismo sacrale di un dire assoluto, ma nella relazione con l'altro la poesia può tentare la propria verità, un condiviso «luogo rosso da cantare».

Caterina Verbaro

MASSIMO SANNELLI, *Due sequenze*, Civitella (AR), Zona, pp. 30, € 3,50; *L'esperienza*, Trento, La Finestra 2003, pp. 93, € 14,00; *Antivedere (2002-2003)*, Genova, pp. 47, Quaderni di Cantarena 5, Scuola Media Statale V. Centurione, Salita inferiore Castaldi, 5, 16154 (centurione@tin.it), 2003.

È artificio, dice Artaud in limine al *Teatro e il suo doppio*, visto che il mondo è soprattutto affamato, dedicare a cultura e civiltà un pensiero che è quotidianamente occupato soprattutto dalla fame. Urgente sarebbe invece estrarre dalla cultura idee la cui forza sia quella stessa della fame. Dal centro misterioso di noi stessi viene il bisogno di credere al qualche cosa che ci fa vivere. In questo senso «la mistica non è Artaud / Artaud è mistico», come si legge in una poesia di *Antivedere* (ma è già un'autocitazione): il centro del mistero non ha una chiave, ma è l'opera che porta in sé traccia del mistero e di questa fame. Di tale orizzonte aperto all'irrazionalità come esperienza della creazione poetica e, insieme, al bisogno di azione politica (di *teatro*, 'con' Artaud; o anche, con Amelia Rosselli, perché è forzato alla scrittura chi non trovi per destino o per vocazione, sbocco a una attività strettamente politica) che essa sembra qui sottendere, bisogna tenere conto per avvicinare il *dolce stil nuovo* di Sannelli cancellando da subito il sospetto di un limite soprattutto melodico che farebbe di ogni rivisitazione di questa zona della nostra letteratura una discesa nel ventre molle di un immutato *poema paradisiaco*. Fragranza e friabilità del lessico sono una delle componenti primarie di tutti questi testi. Così come la *dulcedo* dell'aggettivazione (*soave, dolce, tenero, gaio*) è accompagnata dalla continua voce benedicente che della *Vita Nova* recupera soprattutto lo 'stile della loda': «...tutta la sezione scritta / benedice quasi: tutta la parte / benedizione è vera» (*Sequenza*). Cioè affermazione nell'inno. L'apparente rarefazione dei temi (si tratta in realtà di sovraesposizione) si accompagna naturalmente ad una costante messa a fuoco 'metalinguistica': «Bisogna scandire che piace / l'ordinata / selezione, sul tema cortese / dell'amore perfetto» (*Sequenza*). Ma soprattutto la robustezza del disegno strofico e intersversale e del ritmo «più mentale e riposato che realmente sillabico» (come si spiega in *L'esperienza*, 'diario pedagogico' nato a ridosso del proget-

to didattico finanziato dalla Provincia di Genova secondo la formula 'una scuola adotta un artista, un artista adotta una scuola', collocano questa poesia in uno 'spazio metrico' dove, secondo le parole più in là citate di Amelia Rosselli, innanzitutto «l'idea era logica». In questo senso, *Sequenza*, ancora più che cartellino con sapore di cultismo (col rinvio quasi esplicito al canto gregoriano ci troviamo anzi in presenza di una forma fortemente implicata nei primi sviluppi del teatro, come umanità del 'sacro') o tecnicismo minimalista, è (secondo la tradizione secolare evocata) il passo musicale della prosa. Sensuale certo, come il colore *grasso* del pennello del Merisi (*Antivedere*), ma logica. Poesia musicale ma discorsiva, nella costruzione di una architettura di 'temi' (e qui si sente più forte la lezione di Giuliano Mesa), che gettano un ponte su quell'irrazionale (ancora Artaud, esploratore degli estremi limiti, ma più 'laicamente' Pasolini) di cui parlavamo, per tradurre questa fame in un'azione di 'cultura': «... la città è / verticale e bella: gli arpeggi della cultura / cercano l'alto».

Fabio Zinelli

COLLANE E ANTOLOGIE

I miosotis, Edizioni d'If, Napoli, 2002/2003 (via Lungo Gelso a Toledo 53/a 80132 Napoli, e-mail: edizioni.dif@libero.it).

Questa collanina di 'fiori di carta', secondo quel che indica *miosotis*, meno esoticamente 'nontiscordardime', si descriverebbe rapidamente come una collana di tutte 'plaquettes', smilzi volumetti a prezzi compresi tra i tre ed i sei euro. Non fosse però che dell'eleganza semiclandestina della plaquette i libricini escogitati da Nietta Caridei hanno soltanto le curate fattezze. La 'scola' di autori rappresentata è sufficientemente coesa, la trasmissione editoriale buona, per autorizzare, o in alcuni casi forzare, una visione sufficientemente militante della collezione. Dei testi in prosa non diremmo nulla se non fosse che la riflessione di Gabriele Frasca intitolata alla moschettiera *Vent'anni di fermo volere*, perché l'autore, presentando la nuova versione (riscritta) in formato e-book di quel suo primo romanzo (1987, ora www.lettorecreativi.com), facendo autocommento, insieme soprattutto fornisce, in quanto *miosotis* n. 1, la *carta de batalla* per il resto. La difesa

promozione dell'e-book, supporto librario democratico e gratuito, colloca infatti implicitamente i libricini a basso costo della collana in una dimensione intermedia tra monumentalità editoriale e la nuova oralità della scrittura web, dimensione nella quale, tra le due opzioni, essi si troverebbero nettamente più vicini alla seconda. In tal senso perfino 'civettuole' sembrano le quartine *SMS* di Bruno di Pietro, uno pseudo-caproni compreso sul minischermo/pagina del telefonino (stessa vena nell'altra raccolta, *Futuri lillà*, ma con in meno la freschezza della *contrainte* cellulare). Della bisbetica *merry-wife Penelope*, mito rivisitato in forma di monologo teatrale di Rosaria Lo Russo si dà conto qui a parte, e una voce altrettanto idiomatica e corposa è quella degli *Sparigli marsigliesi (passar d'imgo in mago fra i tarocchi)* di Mariano Bàino, che tra gerghi e dialetti fornisce al solito il meglio di sé. Su questi 'neo-gliòmmere' vergati sulle celebri carte, interviene Andrea Cortellessa, che doppia il volume con un raffinato divertimento critico in cui, tra il ricordo di uno scopone e i tarocchi di Calvino, insomma incanagliando e elzevirando, si evidenzia il carattere insieme popolare («la ribalda autonomia del significante») e araldicamente alto (per nobiltà di tradizione) della lingua reinventata da Bàino. Una oralità molto diversa è quella della conversazione mondana intelligente («just a New-York conversation rattling in my phone») aperta a 'spacchi' di affettività, in *Sag Harbor* di Nicola Gardini. La forma sonetto taglia allusivamente la sostanza del vissuto, senza volontà di incidere (del sonetto si mantiene la definizione grafica per quartine e terzine, ma praticamente senza l' 'aggressione' delle rime), sfumando anzi nella musa bianchissima e *high fi* della nostalgia («entravo quando mi piaceva / sbagliavo sentimento»). Rivolto quasi maniacalmente all'esecuzione è il coro-monologo *stream* di Tommaso Ottonieri, *Coro da l'acqua, per voce sola*, in cui ogni rappresentazione del 'magma', e soprattutto il *lapsus*, è in funzione di una liquida pronuncia madrigalesca («e degli spazi e il-lunescenti, e lètrici...»). La banalissima locuzione presa per titolo della raccolta è la cellula musicale attorno alla quale sono costruiti molti testi di *Chissà (poesie 1999-2000)* di Giuliano Mesa. Secondo la tecnica dell'*improptu*, e con la solita felicità prosodica e lessicale (si immagina quasi un petrarchismo meno selettivo),

l'incalzare delle variazioni si bagna in un'aria di *fado* («qui una atmosfera, una *saudade*»), ricerca sugli intrecci (linguistici) di destino e trivialità («la sacca, la risacca, il vento, / il dove, il dove mai sarà»). La collusione col web è infine ribadita dal libello dei *40 poeti per il 21 marzo 2003*, poesie già in rete in occasione della giornata della poesia istituita dall'Unesco. La sua fragilità letteraria, più che giustificabile, dato lo statuto strettamente d'occasione, mette tuttavia in luce il limite del rapporto dei libretti con i supporti di rete. Quello che sta bene sugli schermi stenta a monumentalizzarsi nella pagina (il problema è semmai, vedi Frasca citato, quello di monumentalizzare gli schermi). Sembra insomma che questi fiori di carta, esaurite le figure 'confidenziali' delle periferiche del libro (tarocchi, SMS, fiori), potranno sfuggire al rischio di 'origamizzarsi' insistendo proprio sull'aspetto qualitativo di 'scuola', continuando a provocare interventi di scrittori di esperienze già tanto coese con licenza di invitare 'ospiti eleganti' (qui Gardini), staccando sequenze 'finite' da opere in movimento, facendo insomma, con tutto il bel coraggio che ci vuole, soprattutto libri (per libri, da libri, su libri: libri).

Fabio Zinelli

ITALIAN ENVIRONMENTAL LITERATURE. AN ANTHOLOGY, EDITED BY PATRICK BARRON & ANNA RE. Italica Press, New York 2003 - pp. XXXIII-372, \$ 25)

Poesie di quattordici poeti italiani, da Pascoli a Zanzotto, occupano la prima metà di questa singolarissima antologia, che nella seconda e terza parte ospita prosatori ed ecologisti, mostrando «quanto sorprendentemente complessi siano i regni della natura e della cultura nel piccolo 'stivale' chiamato nazione italiana» (Rebecca West, Università di Chicago). L'opera risponde alla domanda di studi comparativi che l'*Ecocriticism* americano degli ultimi anni rivolge al rapporto fra letteratura e ambiente, alla scrittura del *paesaggio*, anche fuori gli Stati Uniti. Esigenze di spazio (ma non solo) hanno escluso una lunga tradizione che va da Virgilio e Lucrezio a Dante, Ariosto, Foscolo, Leopardi, dice il curatore Patrick Barron – mentre democraticamente accoglie qualsiasi registro letterario di autori viventi, dai noti ai meno noti. Interessan-

te dunque il taglio di questa prima pietra epistemologica, unito alla sua grande cura e sensibilità: ogni autore è presentato con una scheda biobibliografica non convenzionale e una congrua scelta di brani (poesie con testo originale a fronte). E se per la prosa fa ricorso a traduzioni «ormai classiche», come quelle di William Weaver (Calvino), Eric Mosbacher (Silone), Frances Frenaye (Carlo Levi), Charles Wright (*La Verna* di Campana) – le poesie di Daria Menicanti, Jolanda Insana, Mariella Bettarini e Lucia Notari sono tradotte da Cinzia Sartini Blum e Lara Trubowitz (curatrici di *Contemporary Italian Women Poets*, New York, 2001), mentre Barron stesso traduce, oltre alla maggior parte delle prose, gli altri nove poeti: Pascoli, D'Annunzio, Govoni, Ungaretti, Montale, Quasimodo, Guerra, Zanzotto, Pasolini. Impresa 'eroica', sostenuta però da un'idea della traduzione poetica per cui «non si deve sacrificare la pluralità di sensi al mero suono, la musica vien fuori seguendo il ruolo della parola, ma come dice Charles Olson, la poesia dev'essere in ogni momento una forma che libera alta energia». I lunghi soggiorni in Italia confermano poi a Barron che il tono complessivo dei nostri poeti moderni e contemporanei «non ha più nulla di arcadico, ma anzi mostra quanto ebbe a dire Ungaretti del paesaggio in Zanzotto, 'l'idillico incanto di un paese sfigurato dalla tragedia'». A tale livello di inconfutabile verità, anche se è sempre problematico giudicare l'impatto sul lettore americano, le traduzioni di Barron paiono d'altra parte confermarci un più alto grado di 'traducibilità' (per dirla con Benjamin) proprio di quei testi che per primi avvertirono in modo lancinante la tragedia del paesaggio (interiore e pubblico) italiano, con la parola scavata dell'ermetismo: *The flowing Isonzo / polished me / like one of its stones*, il fiume di Ungaretti continua a scintillare lapidario,

come l' *Everyone stands alone on the heart of the earth / transfixed by a ray of sun: / and suddenly it's evening* di Quasimodo; e se per il *petel* di Zanzotto c'è già un 'equivalente' in Pound, persino l'intraducibile fonosimbolismo dannunziano, scandito da Barron, continua a evocare una sovrabbondanza perduta.

Nicola Licciardello

La porta delle lingue, Il ponte del sale, Rovigo, via Orti 32, 45100: n. 1, ANNA MARIA FARABBI, *Adlujè*, pp. 110, € 12,00; n. 2, MARCO MUNARO, *Ionio e altri mari*, pp. 94, € 12,00; n. 3, GUIDO CARMINATI, *Contar*, pp. 222, € 13,00.

L'omogeneità dei tre titoli di questa nuova collana, tutti del 2003, risiede nel delicato equilibrio, perseguito e trovato con raffinate soluzioni di cultura e sensibilità, tra arcaicità del referente e potenzialità liberate all'interno dello 'spazio letterario'. Per arcaicità si intende la sessualità selvatica della strega (dell'eretica) suscitata da Anna Maria Farabbi (Perugia, 1959) attraverso discese profonde nel dialetto eugubino (*adlujè* sta per 'cacciare di frodo'). L'irrazionale trova da incarnarsi in un mito terragno fatto di *carmina*, ninne nanne (perché la strega, ovviamente, è buona e terribile insieme, antica madre), oscenità. La geografia delle fortezze veneziane sparse nello Ionio, fitta trama onomastica greco-, veneto-, mediterranea («Assos, Myrtyos, ripidissime scogliere sul mare, lingue di terra e roccia. Fortezza veneziana»), è il solco profondo dell'eranza soprattutto segnica che dà vita al viaggio testuale di Marco Munaro (n. 1960). L'irrazionale è, infine, nella lingua stessa e nel sapere umano tutto («cussio miniuscolo e provincial»), direttamente al centro del complesso esperimento di Guido Carminati (Venezia 1945-Pisa 1999), autore di un romanzo eroicomico i cui

protagonisti Puc e Cup danno il nome all'incredibile gergo in cui è scritto: il *pu-cuppiano*. Si tratta di una mistura musicale di dialetti veneti e lombardi, del secentismo dell'Anonimo («Quando i clinami imperscrutabil e le occulte machine costellative del'Ananke e dela Tiche»), e di castigliano (in omaggio al donchisciottismo dell'ispirazione: «escucha como diversamente danza li dei sul piano al Pollino e, verbigratia, al Cecilio Tailora»), un gramelot patafisico che riserva ad un italiano tutto petrarchista i versi delle boschive ecloghe prorompenti dalle scorze de la *Forêt Alfabetic*. Comune a questi attraversamenti dello spazio letterario, è la distorsione delle esperienze e dei generi, ma in termini quasi geometrici, mai propriamente espressionisti. Siamo, è chiaro, sulla rotta del *Monte analogo*, il viaggio escogitato da René Daumal alla ricerca dell'immensa montagna/continente nel mezzo del Pacifico non rilevata dalle carte, ma che deve esistere, perché blocco di irrazionale magicamente solidificato, da meta diviene misura e fondamento, 'sfasato' ma insieme misurabile per latitudine e longitudine, dell'esistere. Oggetti e scrittura sono cittadini dello stesso mondo: «il sole è sotto / nelle incisioni sul mio palmo» (Farabbi), «Pini immensi sul mare / che esalate significati / sono certo parole balsamiche / quelle che escono dalle vostre pigne» (Munaro), o ancora si prenda la 'partitura' disegnata del canto dei pipistrelli nel *Contar* di Carminati. La prosa (il 'nume' di Ponge è invocato da Munaro), vale a dire il discorso poetico della ragione, contiene in germe versicoli di poesia che a questa si affianca 'sdoppiandosi' (Farabbi, Munaro) o da questa occasionalmente 'si libera' (Carminati). La quadratura ottica del cerchio, insomma, è l'illusione riuscita a chi ha escogitato la collana.

Fabio Zinelli