

# ATELIER

*Trimestrale di  
poesia critica letteratura*

*La critica è morta, viva la critica!*



*Agami - Aglieco - Bacchetta - Brullo - Ceriani  
Dadati - Ferrini - Francucci - Ielmini - McGuckian  
Lucini - Niccolai - Palmigiano - Pegorari - Petrosino  
M. Rossi - Santi - Sarri - Traina*

EDIZIONI ATELIER

# INDICE

- Editoriale**
- 3 La critica è morta, viva la critica!  
*Giuliano Ladolfi*
- 5 **In questo numero**  
*Giuliano Ladolfi*
- L'autore**
- Clemente Rèbora e la "parola" novecentesca**
- 6 Notizia biobibliografica  
*Francesco Sarri*
- 10 Clemente Rèbora: «la Parola zitti chiacchiere mie»  
*Giuliano Ladolfi*
- Saggi**
- 30 Perceber, La macinatrice, Neuropa: una lettura sinottica  
*Gabriele Dadati*
- Voci**
- 40 Marco Ceriani: *Apici laconici*  
presentazione di Federico Francucci
- 51 Adelio Fusé: *Florilegio sull'ideogramma*  
presentazione di Giuliano Ladolfi
- 64 Simona Niccolai: *La Giardiniera*  
presentazione di Davide Brullo
- 77 Alessandra Palmigiano: *La Seconda Natura*  
presentazione di Riccardo Ielmini
- 86 Alfonso Maria Petrosino: *Parole incrociate*  
presentazione di Gianfranca Lavezzi
- 95 *Il "dream language" di Medbh McGuckian:*  
presentazione di Lara Ferrini
- 98 Medbh McGuckian: testi e traduzione
- 106 Michele Rossi: *Notte nera al Palazzo I (o del lavoro o di redattore)*  
(racconto)
- Lecture**
- POESIA**
- 110 Corrado Benigni: "Alfabeto di cenere"  
*Roberto Bacchetta*
- 111 Tiziana Cera Rosco: "Lluvia"  
*Sebastiano Aglieco*
- 112 Luciano Erba: "L'altra metà"  
*Gianmario Lucini*
- 114 Giuliano Ladolfi: "Attestato"  
*Daniele Maria Pegorari*
- 115 Daniele Mencarelli: "Guardia alta"  
*Sebastiano Aglieco*
- 116 Flavio Santi: "Asêt", "Il ragazzo X"  
*Giuseppe Traina*
- 119 Cesare Viviani: "La forma della vita"  
*Flavio Santi*
- NARRATIVA**
- 121 Javier Cercas: "Il movente (El móvil)"  
*Daniel Agami*
- 122 Mario Soldati: "La giacca verde", "Le lettere da Capri"  
*Flavio Santi*
- 124 **Biblio**
- 128 **Le pubblicazioni di Atelier**

**Atelier**  
*Trimestrale di poesia, critica, letteratura*

**Direttori:**

Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Marco Merlin

**Redazione:**

Paolo Bignoli, Davide Brullo, Simone Cattaneo, Tiziana Cera Rosco, Umberto Fiori, Federico Francucci, Massimo Gezzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Enrico Piergallini, Andrea Ponso, Alessandro Rivali, Flavio Santi, Riccardo Sappa, Luigi Severi, Andrea Temporelli, Giovanni Tuzet, Cesare Viviani

**Direzione e amministrazione**

C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322835681 -  
Sito web: <http://www.atelierpoesia.it>  
indirizzo e-mail: [redazione@atelierpoesia.it](mailto:redazione@atelierpoesia.it)

**Stampa**

Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) - Via Maggiate, 98  
Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996.

---

**Associazione Culturale "Atelier"**

Quote

per il 2006:

euro 25,00

sostenitore:

euro 50,00

Ai «sostenitori» saranno inviate in omaggio  
quattro pubblicazioni edite dall'associazione.

I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a: Ass. Cult. Atelier -  
C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).

# EDITORIALE

## La critica è morta, viva la critica!

*In mezzo ad una pressoché totale geremiade sullo stato della critica, da cui mi vedo attorniato sullo scorcio di questo 2005, mi sento di proclamare: «La critica è morta, viva la critica!». Sì, la critica del “Novecento” è morta e sta nascendo un’altra critica. La sua vitalità è testimoniata dai dibattiti, dagli articoli sui principali quotidiani, dalle inchieste, dal disagio che sta costringendo a ricercare soluzioni nuove.*

*È bene che si proclami la fine del formalismo, dello strutturalismo, dell’autonomia del significante, del testualismo; è bene decretare la legalità della sua «eutanasia», secondo una fortunata definizione di Mario Lavagetto. È bene che in un clima di «genocidio culturale» (Carla Benedetti, «L’Espresso», 7 gennaio 2005) si leggano alcune provocazioni come quella di D’Orrico che sul «Corriere della Sera» proclama Giorgio Faletti il più grande scrittore vivente o come quella di Sanguineti che invita gli studiosi ad occuparsi non solo del cabarettista-filosofo-scrittore, ma anche della bagarre sulla Lecciso.*

*È bene, ripeto, perché è giunto il tempo di dichiarare “la morte del re” e di inneggiare alla nuova elezione. Fin dalla fondazione di «Atelier» abbiamo denunciato l’inadeguatezza di alcuni imperanti metodi, che producevano la latitanza del giudizio argomentato, il languore del dibattito, che «invece di valutare assolve o blandisce, invece di smontare schernisce con arroganza o incensa svisceratamente; ed è sempre più raro incontrare saggi e recensioni che leggano il testo con libertà di giudizio», come sostiene Salvatore Ritrovato in un’acuta analisi della questione dal titolo La poesia nell’epoca del “genocidio culturale” (note in margine a un recente dibattito), pubblicata su «Pelagos» (n. 10, 2004).*

*Romano Luperini su «l’immaginazione» n. 215 del settembre 2005 confessa d’aver letto durante l’estate, invece di romanzi, opere di critica e cita tre testi Destini personali di Bodei (Milano, Feltrinelli), Eutanasia della critica di Lavagetto (Torino, Einaudi) e Sulla poesia moderna di Mazzoni (Bologna, Il Mulino). Qualcosa allora si sta muovendo. Lo deduciamo anche da altri segnali: dall’interesse suscitato dall’indagine promossa da «Atelier», come pure il n. 1-2004 della rivista «L’ospite ingrato» dal titolo La responsabilità della critica. Queste manifestazioni rappresentano soltanto la punta di un movimento che sta ormai entrando nella coscienza degli studiosi, che cercano «di trovare una via d’uscita [...] attraverso la liquidazione di alcuni luoghi comuni, e prima di tutto attraverso l’abolizione definitiva di qualsiasi pretesa di “scientificità” della critica letteraria» (Mario Lavagetto).*

*Siamo di fronte ad una vera e propria immersione totale nella Postmodernità, non per accettarla, ma per superarla. Nessun ritorno nostalgico al passato potrà fornire la chiave per aprire la nuova porta. Occorre tracciare vie assolutamente nuove e soprattutto uscire da una condizione di “inferiorità psicologica” nei confronti della televisione o dell’industria culturale. Questi fenomeni esistono e non c’è acqua santa né psicofarmaco in grado di anestetizzare la sensibilità del critico, quando cerca il consenso della massa o l’arricchimento dei divi massmediatici.*

*Non c’è dubbio che la critica deve fare i conti con la realtà: i best seller fanno cassetta anche contro il parere degli studiosi, i quali hanno perso la funzione di orientamento posseduta fino agli Anni Settanta; il pubblico è incline a seguire le mode, le campagne pubblicitarie dei grandi gruppi editoriali o lo scrittore che compare sullo schermo piuttosto che argomentate e dotte valutazioni. Siamo di fronte spesso (non sempre) ad una vera e propria censura di mercato che impedisce ad autori considerati meritevoli di emergere. I maîtres-à-penser, coloro che, nonostante tutto, ancora “fanno opinione”, troppo sovente non si assumono la responsabilità di lavorare sulla contemporaneità, di non sponsorizzare le proprie case editrici, di essere imparziali, quando rilasciano interviste, quando giudicano nei premi letterari, quando scrivono sui giornali. Non basta la dichiarazione di intenti, occorrono i fatti.*

*Tuttavia, all’interno di questo caos di buoni propositi, di lamentele e di proposte, si rende necessario fare chiarezza: quale ruolo vuole o può assumersi l’intellettuale nella società attuale? Vuole ottenere i benefici della visibilità massmediatica come la Lecciso, come Mike Bongiorno, come la Fallaci? Sgarbi ha tracciato la strada; la cronaca rosa e l’isola dei famosi (ci sarà*

*anche un'isola dei poeti, un'isola dei romanzieri, un'isola dei critici?) concedono notorietà, fama e denaro. Chi salirà all'onore dei rotocalchi potrà esigere compensi favolosi dagli amministratori locali, preoccupati di riempire le sale piuttosto che di sviluppare l'amore per la letteratura. Del resto, se in prima serata venisse trasmessa una rappresentazione dell'Edipo re e una partita di Champions league con squadra italiana, quale dei due spettacoli raggiungerebbe una maggiore audience?*

*Chi vuole il successo, rimanga pago del consenso del pubblico e dei conseguenti cospicui compensi; difficilmente, però, potrà lavorare in profondità. Chi, invece, mira ad un risultato duraturo, destinato a lasciare un segno nello svolgimento della letteratura, difficilmente potrà emergere in questo mondo dominato dal Processo del lunedì, da Affari tuoi, dai bilanci delle case editrici (principale se non unico criterio di pubblicazione), per cui tra le ipotetiche Memorie di Maradona e un'ipotetica Divina Commedia del Duemila nessun direttore editoriale esiterebbe a scegliere. È un dato di fatto e nessun appello alla coscienza, nessun discorso sul valore della poesia potrebbe indurre a mutare comportamento.*

*A mio parere, non si deve cadere nell'equivoco di mescolare gli ambiti: i divi televisivi hanno diritto di cittadinanza nel settore dello spettacolo (oggi tutto è spettacolo; anche la poesia e la critica?) e, come tali, sono sottoposti a studi di carattere sociologico e comunicativo, ma, con buona pace di Sanguineti, la critica letteraria è ben altro: «interroga il linguaggio come se fosse pura funzione, insieme di meccanismi, grande gioco autonomo di segni; ma, nello stesso tempo, non può fare a meno di porre al linguaggio il problema della sua verità o delle sue menzogne, della sua trasparenza o della sua opacità, dunque del modo in cui ciò che esso è presente nelle parole attraverso cui lo rappresenta» (Foucault). Ora, una simile posizione non può che essere marginale nell'effimero mondo contemporaneo (effimero mondo, più che mondo dell'effimero), ma proprio da questa marginalità, da questa povertà trae la sua forza, la sua libertà di espressione, l'assenza da vincoli ideologici, economici o di interesse. Il suo lavoro è duraturo, quando pro-getta per la "storia" della letteratura, non per la "cronaca", dove si domina il successo immediato prodotto spesso dall'acquiescenza al gusto del pubblico, come avviene con gli spettacoli televisivi di prima serata. Come le trasmissioni di rai educational, dovrà attendere la notte fonda, quando solo gli appassionati sanno posporre sonno e stanchezza all'ansia del sapere (a parte che ora ci sono anche i videoregistratori). Il critico che guarda in profondità deve attendere il "tempo" del pubblico («Non mi comprendete, perché non è ancora giunto il vostro tempo» scriveva Bartolo Cattafi a proposito dello scarso successo della sua poesia). Il critico letterario non è un sociologo: questi descrive e cerca una spiegazione, l'altro esprime giudizi di valore sulla base di un pensiero estetico. Certo, i due campi non si separano con l'accetta, ma una precisa distinzione di ambiti, di metodi e di obiettivi si impone.*

*Chi si propone di lavorare nella critica letteraria deve accettare la frammentazione post-moderna e ricercare nuovi centri e nuove periferie, deve lavorare sullo steineriano «primario» senza limitarsi a consultare gli scaffali delle grandi case editrici. La possibilità di un pensiero non condizionato si trova assai più spesso presso la piccola editoria, che ha il coraggio di puntare sulla qualità, sulle riviste, sui blog, in tutti quei "luoghi" dove l'espressione ricerca la coerenza con se stessa (non dico la verità), lo studio mai appagato di risultati e l'onestà di giudizio come stimolo e ricompensa.*

*Non si può servire a due padroni: al successo e alla storia letteraria. Una volta compiuta la scelta di campo, occorre adattarsi consapevolmente ai limiti e ai benefici. Non serve a nulla piangersi addosso, serve molto di più rimboccarsi le maniche e discutere preventivamente per giungere attraverso approssimazioni successive alla condivisione di idee e all'elaborazione di nuovi metodi, che possono anche essere molteplici e complementari.*

*Ma a questo punto siamo già "oltre" il Novecento e il nuovo re ha concentrato nelle sue mani un nuovo potere.*

G. L.

## IN QUESTO NUMERO

Il presente numero si struttura fondamentalmente su due linee: il novecentesco divorzio tra la parola e la realtà e l'applicazione del metodo intertestuale alla narrativa italiana contemporanea. Al primo nucleo, oltre all'**Editoriale**, vanno ascritte le rubriche **L'Autore** e le **Voci**, al secondo il **Saggio**.

Giuliano Ladolfi in apertura, riprendendo il dibattito sulla critica contemporanea, dopo aver operato una distinzione tra la visibilità massmediatica, rimpianta da alcuni giornalisti e scrittori, e lavoro letterario, vede nella fine della critica novecentesca l'inizio di una nuova stagione: il critico superando ogni pretesa di "scientificità" del proprio lavoro e ricercando nel linguaggio la "trasparenza" o l'"opacità" del mondo rappresentato, "responsabilmente" opererà in profondità sulla lunga distanza, a condizione che egli non si lasci tentare da un effimero divismo.

La sezione **L'Autore** è dedicata a Clemente Rebora. Dopo un'ampia articolata presentazione del poeta da parte di Francesco Sarri, lo stesso Ladolfi esamina le due fasi della sua produzione in versi ritrovandovi, sotto la spinta di profonde ragioni esistenziali, un'identica via di ricerca stilistica che tenta di ridurre il drammatico divario tra parola e realtà. L'*Idealtypus* interpretativo richiede un ampio *excursus* su questo tema.

Nella rubrica **Saggi** Gabriele Dadati, mediante l'applicazione del metodo comparativo proposto da Carlo Ginsburg, prende in considerazione tre recenti romanzi entrati nel dibattito contemporaneo: *Perceber* di Leonardo Colombati, *La macinatrice* di Massimiliano Parente e *Neuropa* di Gianluca Gigliozzi. La critica delle fonti offre una prima collocazione di queste pubblicazioni nell'orizzonte costituito dalle altre opere precedenti e coeve.

Grande spazio è dedicato alle **Voci**. Nella parte riservata alla poesia italiana il lettore troverà in alcune di esse un tipo di testi caratterizzati da forti marche stilistiche "novecentesche" (ironia, *ludus* formale, astrattismo), in cui viene mantenuta la separazione tra parola e realtà. La decisione di un simile inserimento potrà disorientare chi ci segue da dieci anni ed ha condiviso l'esigenza, espressa fin dall'inizio anche in sede teorica, di superare uno stile di poesia che tratta in modo obliquo e protetto le problematiche umane. Non ad un cambiamento di rotta si dovrà pensare, quanto piuttosto ad una responsabilità di ascolto a 360 gradi nella sfida di riconoscere, quando mai si presentasse, il valore, il livello di scrittura, al di sopra degli indirizzi poetici, e alla necessità di testimoniare la difficoltà di superare l'*impasse* del secolo scorso.

Federico Francucci attribuisce la «laconicità» del discorso di Marco Ceriani alla tematica della morte che nel suo *Dasein* vanifica ogni progetto umano. Il disperato tentativo di far combaciare *Idéin* e *Gráfein* (vedere e scrivere), operato da Adelio Fusé, secondo Giuliano Ladolfi, deve essere affidato ad una scrittura ideogrammatica capace di rappresentare la lotta di chi tenta di fermare «barocamente» sulla carta il divenire. Simona Niccolai, presentata da Davide Brullo, la meno novecentesca, individua nell'emblema della «Giardiniera» quel rapporto totale che unisce essere, fare, amare e dire, capace di legare l'uomo al mondo e, in particolare, lo scrittore con la sua opera. Nella silloge di Alessandra Palmigiano Riccardo Ielmini si aggira «come turista»: vi ritrova una vita "fatta" pensiero, unita ad altri «pensieri che pensano tragedie» anche recenti, in una sequenza che conduce ad una vitalità «che cova al di sotto del nostro essere». Nelle *Parole incrociate* di Alfonso Maria Petrosino il divorzio tra poesia e realtà raggiunge il vertice; come suggerisce Gianfranca Lavezzi, l'autore in modo funambolico intreccia *calembour*, produce giochi linguistici, riutilizza mediante un'azione intellettualistica il materiale letterario della tradizione in uno studiato scontro con i messaggi della pubblicità: abbiamo l'impressione di trovarci, come suggerisce il titolo della silloge e di molte composizioni, di fronte alla terza pagina della «Settimana enigmistica» più che all'interno di una rivista letteraria. Lara Ferrini nella presentazione della poetessa nordirlandese Medbh McGuckian ci avverte che si troviamo in un clima non dissimile: «Il linguaggio sembra essere il vero protagonista della lirica di McGuckian che si diverte a sovvertire grammatica, sintassi e campi semantici, frastornando chi legge» in un «dream language». La sezione si conclude con un racconto di Michele Rossi, improntato al genere *noir*.

Le **Letture** presentano recensioni dedicate in modo prevalente alla poesia.

Conclude **Biblio** con annotazioni critiche sui più interessanti libri giunti in redazione.

G. L.

# L'AUTORE

## Clemente Rèbora e la “parola” novecentesca

### Notizia biobibliografica

a cura di Francesco Sarri

Clemente Reborà nasce a Milano il 6 gennaio 1885, quinto di sette figli, da Enrico e da Teresa Rinaldi. Riceve un'educazione laica. Il padre, appena sedicenne, nel 1867 aveva combattuto a Mentana al seguito di Garibaldi ed era un uomo austero, di idee illuministe, fervente mazziniano e repubblicano. Lavorava nella ditta di trasporti Gondrand, di cui divenne direttore. La madre, che condivideva il libero pensiero del marito, aveva attitudini e interessi musicali che trasmise al figlio, il quale, fin da bambino, amò le esercitazioni e le improvvisazioni sul pianoforte di casa.

Negli anni 1896-1899 la famiglia trascorre le ferie estive in una villa di Calolzio (oggi Calolziocorte), non lontano da Lecco, dove il giovane poeta si interessa al lavoro contadino e scopre il fascino della campagna e delle escursioni in montagna, che in seguito diverrà un vero e proprio bisogno dell'anima. Di temperamento vivace, talvolta scontroso, impulsivo e persino ribelle, segue, non senza svogliatezze, il normale corso di studi, frequentando il Ginnasio-Liceo «Parini» di Milano, dove, tra i suoi insegnanti, ha lo scrittore Alfredo Panzini. Nel 1903 si iscrive alla facoltà di medicina a Pavia, che però abbandona per passare all'Accademia Scientifico-Letteraria (l'attuale facoltà di Lettere e Filosofia). Intanto si appassiona alla musica, alla quale chiede intuitivamente le risposte che non gli dà la ragione, e ne approfondisce lo studio sotto la guida del maestro Carlo Delachi. Ma sono soprattutto le amicizie degli anni universitari a lasciare un'impronta significativa nella formazione del giovane Reborà, tanto che gli incontri di quel periodo rimarranno per lui un punto di riferimento fino alla vecchiaia. Gli amici sono giovani di talento, che si affacciano al futuro animati da straordinaria passione intellettuale: Antonio Banfi (il futuro filosofo interessato al pensiero tedesco contemporaneo), Angelo Monteverdi (sarà linguista, filologo romanzo e critico letterario), Lavinia Mazzucchetti (germanista, tradurrà Mann, Kafka e Rilke), Daria Malaguzzi Valeri (sposerà Antonio Banfi) e pochi altri. Essi costituiscono la compagnia della *Paglia*, unita dagli interessi di studio, ma anche dalla passione per la musica, per la letteratura, per le gite e, in generale, dalla condivisione delle domande esistenziali. Reborà, che alterna momenti di entusiasmo alle fughe fra i «silenzi sonori d'infinito» della montagna, poteva apparire in quel gruppo come il «muletto restio» che non sapeva o non voleva tenere il passo. Ma tutti avevano coscienza di essere – egli scrive – «spiriti che più sentono che non esprimano, che più intuiscono che non definiscano, e tutto procede in noi per occulte intese [...] nella schietta fusione delle nostre anime».

Nel 1909 si laurea con lode, discutendo una tesi sul pensiero di Gian Domenico Romagnosi, relatore il prof. Gioachino Volpe. Secondo la consuetudine accademica dell'epoca, alla tesi di laurea seguiva una tesina, che Reborà dedica al tema della musica nel pensiero di Leopardi. Un estratto della tesi (*G. D. Romagnosi nel pensiero del Risorgimento*) e il saggio leopardiano (*Per un Leopardi mal noto*) sono pubblicati, tra il 1910 e il 1911, sulla «Rivista d'Italia». Dopo la laurea entra in rapporto con Giovanni Boine e l'ambiente della «Riviera ligure», quindi con Giuseppe Prezzolini e gli intellettuali della «Voce». Segue per qualche tempo le lezioni di Piero Martinetti con il proposito, poi abbandonato, di conseguire il dottorato in filosofia. Intanto insegna privatamente e nelle scuole pubbliche di Milano, Treviglio e Novara. Lo fa con dedizione, ma anche con avvillimento per la burocrazia scolastica, per i viaggi in treno e per i ripetuti insuccessi nei concorsi a cattedre. Soffre la «tragica disarmonia fra anima e vita», vorrebbe «rifare l'universo in sé stesso» e «sentirsi a tu per tu con la vita», ma è schiacciato dal peso delle «vicende maledettamente serie della quotidianità» che lo fanno sentire «un dente dell'ingranaggio cittadino».

Da questo stato d'animo nasce la prima raccolta poetica, i *Frammenti lirici* (Firenze, Libreria della Voce 1913). Il libro raccoglie brandelli di una biografia interiore che si presentano, per così dire, come *rerum moralium fragmenta*: attraverso la studiata posizione testuale e la rete dei rimandi interni, gli addendi lirici sembrano rivendicare la loro co-appartenenza («la verità di essi non è nel singolo, ma nel tutto»), facendo balenare una, sia pure spezzata, struttu-

ra poematica, nostalgica dell'armonia e della totalità. L'opera raccoglie 72 poesie contrassegnate con numeri romani, quasi fossero "stazioni" di un viaggio etico-filosofico alla ricerca di sé che, oscillando tra spiragli d'assoluto e cadute ricorrenti, si impiglia e s'arresta nell'incapacità di comporre il dualismo tra l'infinità del pensiero e la finitezza dell'azione. Il nodo delle contraddizioni irrisolte si trasferisce e si complica in un linguaggio nutrito di pensiero e di ardua tensione espressionistica (una sorta di "correlativo stilistico" o di eco linguistica del tormento morale), che procede per ossimori, ingorghi semantici, grumi metaforici e slogature di senso, passando per una pronuncia aspra ottenuta con un «lessico in rovina» (Caproni), non immemore del magistero "petroso" di Dante.

Dopo una breve relazione sentimentale con Sibilla Aleramo, nell'estate del 1914 Rebora si lega a Lydia Natus, una pianista russa, la "lucciola" di un breve ciclo di poesie d'amore. Lascia la casa paterna di viale Venezia e, sfidando le convenzioni sociali, va a vivere con lei nell'appartamento milanese al quinto piano di via Tadino, che avrebbe continuato ad occupare anche quando, dopo cinque anni di convivenza, Lidusa (così veniva chiamata da lui la Natus) si trasferì a Parigi. Scoppiata la guerra, è richiamato sotto le armi nella primavera del 1915. All'inizio dell'estate, è al fronte sul Carso, dove conosce la tragica realtà della trincea. L'esplosione ravvicinata di una granata gli provoca un trauma cranico e serie conseguenze nervose che lo costringono a passare da un ospedale all'altro e, alla fine, al ricovero nel manicomio di Reggio Emilia.

L'esperienza della guerra e l'amore per Lydia scompaginano il mondo ideale dei *Frammenti*. La produzione di questi anni, designata per convenzione con il titolo *Poesie sparse*, non giunge a costituirsi in raccolta d'autore. In essa si distingue un importante gruppo di versi e prose liriche dettati dal bisogno di testimoniare l'orrore della guerra. La tensione espressionistica della scrittura tocca, in questi brani, risultati di altissimo livello, tanto che tali liriche, assieme a quelle del primo Ungaretti, sono tra le più convincenti testimonianze poetiche legate alla tragedia del primo conflitto mondiale.

Di questo stesso periodo sono gli interventi saggistici e le traduzioni dal russo (Andreev, Tolstoj, Gogol), per le quali l'autore poté avvalersi della consulenza linguistica di Lydia Natus. L'interesse per il misticismo spiega l'attività di Rebora come conferenziere e apprezzato divulgatore in materia religiosa, la traduzione dall'inglese di una novella anonima ispirata alla religiosità indiana (*Gianardana*) e, qualche anno dopo, la direzione dei *Libretti di vita* per l'editore Paravia di Torino.

Questa fase della vita del poeta culmina con la pubblicazione dei *Canti anonimi raccolti da Clemente Rebora* (Milano, Il Convegno Editoriale 1922), una *plaque* di sole 9 liriche, in cui il ricordo d'infanzia, l'aforisma moraleggiante e lo spunto allegorico, ricavato dall'osservazione di minuti eventi quotidiani, si affidano a versi di facile cantabilità: è plausibile l'ipotesi che le poesie siano state scritte per essere eseguite con accompagnamento musicale. In effetti, *Dall'immagine tesa*, la celebre lirica che chiude la raccolta (e ne riscatta, in parte, l'esilità), è stata musicata per pianoforte dal maestro Gaetano Liguori. Benché sia evidente la distanza tematica e stilistica dai *Frammenti*, la continuità della ricerca è garantita dal rimando alla «bontà operosa» e dal proposito di risolvere la voce individuale nell'anonimità del canto (Rebora avrebbe voluto pubblicare anonimi anche i *Frammenti*), sulla linea del ricorrente *topos* reboriano – mazziniano e virtualmente già rosminiano – del «voler scomparire» e del voler «far da concime».

Tra il 1922 e il 1930 ha luogo l'avvicinamento alla religione cattolica, a cui seguirà la «scelta tremenda» e la conversione. Da questo momento ha inizio la stagione del silenzio letterario («la Parola zitti chiacchiere mie») che lambisce gli ultimi anni di vita. Rebora vuole sottolineare il rifiuto della vita precedente distruggendo i libri, gli appunti, le lettere, i manoscritti raccolti nell'appartamento di via Tadino che aveva condiviso con Lydia. Dell'*autodafé* letterario fu involontario testimone il nipote Roberto (figlio del fratello Mario, futuro poeta, all'epoca ventenne). Rebora sceglie di diventare sacerdote e si ritira per alcuni mesi nel Collegio «Rosmini» di Stresa. Entra quindi come novizio al Sacro Monte Calvario di Domodossola. A cinque anni compiuti, pronuncia la professione religiosa («Mio Signore e mio Dio, faccio voto di chiederti in ogni tempo la grazia di patire e morire oscuramente, scom-

parendo polverizzato nell'opera del tuo amore») e, nel settembre del 1936, è ordinato sacerdote della congregazione dei Padri Rosminiani. Seguono anni di apostolato e di intensa operosità legata alla condizione sacerdotale. Rientrato a Stresa da Rovereto, nel 1955 è colpito da una emorragia cerebrale che lo costringe all'immobilità.

Il ventennale silenzio letterario fu appena interrotto dalla prima (provvisoria) sistemazione dell'opera poetica curata dal fratello del poeta, che l'autore autorizzò per spirito di ubbidienza (*Le poesie 1913-1947*, raccolte ed edite a cura di Piero Rebora, Firenze, Vallecchi 1947). Poi, cedendo alla premure di Vanni Scheiwiller, Rebora riprende l'attività poetica e pubblica due brevi raccolte: la prima, il *Curriculum vitae* (Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro 1955), è una sorta di autobiografia o, piuttosto, una confessione poetica nel solco della tradizione agostiniana; la seconda, i *Canti dell'infermità* (Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro 1956), contiene contributi lirici tra i più significativi della poesia religiosa del Novecento.

Rebora muore a Stresa il 1° novembre 1957.

L'opera poetica (compresi i versi sparsi e dispersi) si legge nel volume *Le poesie (1913-1957)*, a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti 1999<sup>3</sup> (1988<sup>1</sup>), che, allo stato attuale, è l'edizione di riferimento. Per il commento integrale è esemplare l'edizione del *Curriculum vitae*, a cura di Roberto Cicala e Gianni Mussini, con un saggio di Carlo Carena, Novara, Interlinea 2001. Per i *Frammenti lirici*, a parte l'annotazione a singoli testi compresi nelle maggiori antologie della poesia del Novecento, si rinvia alla parafrasi continua di Daria Banfi Malaguzzi, *Il primo Rebora*, prefazione di Luciano Anceschi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro 1964, pp. 95-137, e alla persuasiva analisi di Franco Fortini, "Frammenti lirici" di Clemente Rebora, in Aa.Vv., *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV/1, *L'età della crisi*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi 1995, pp. 237-263. Antologie specifiche sono: *Clemente Rebora*, a cura di Alberto Frattini, Bologna, Boni 1994; *Clemente Rebora*, a cura di Paolo Giovannetti, Milano, Garzanti Scuola 1997; *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani della prima guerra mondiale*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Bruno Mondadori 1998; *Dieci poesie per un lucciola*, a cura di Enrico Grandesso, Viterbo, Stampa Alternativa 1999. Per lo studio della lingua poetica sono strumenti fondamentali: Giuseppe Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli 1995 (per i *Frammenti* e i *Canti anonimi*); *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora. Concordanza, liste di frequenza, indici*, a cura di Giuseppe Savoca e M. Caterina Paino, Firenze, Olschki 2001.

La produzione in prosa di natura non creativa si legge in *Arche di noè. Le prose fino al 1930*, a cura di Carmelo Giovannini, presentazione di Carlo Carena, Milano, Jaca Book 1994; la tesina leopardiana anche nel volumetto *Per un Leopardi mal noto*, a cura di Laura Barile, Milano, Libri Scheiwiller 1992. Le traduzioni di Rebora dal russo e dall'inglese sono disponibili in ristampe: Leonida Andreev, *Lazzaro e altre novelle*, con uno scritto di Piero Gobetti, Firenze, Passigli 1993; Nicolaj Vasilievic Gogol, *Il cappotto*, con una nota di Paolo Giovannetti, Milano, Feltrinelli 1992 (anche Milano, SE 1990); Lev Tolstoj, *La felicità domestica*, Milano, SE 1994; *Gianardana (Colui che ci esaudisce)*, Milano, SE 1992. Per gli interventi d'argomento religioso cfr. *Rosmini. Tutti gli scritti "rosminiani". L'incontro del poeta milanese con il filosofo roveretano*, a cura di Alfeo Valle, presentazione di Marziano Guglielminetti, Rovereto, Longo 1987, 1996<sup>2</sup>; *Il segreto di Antonio Rosmini*, a cura di Carmelo Giovannini, presentazione di Stefano Jacomuzzi, Torino, SEI 1986; *Scritti spirituali*, a cura di Carmelo Giovannini, Stresa, Edizioni Rosminiane 2000.

Per l'epistolario (le lettere di Rebora sono ciò che lo *Zibaldone* è per Leopardi) cfr. *Lettere*, vol. I (1893-1930), a cura di Margherita Marchione, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1976; vol. II (1931-1957), a cura di Margherita Marchione, ivi 1982. Le lettere a Sibilla Aleramo sono anche nel volumetto: *Per veemente amore lucente*, a cura di Anna Folli, Milano, Libri Scheiwiller 1986. È in corso l'edizione critica delle lettere, di cui è uscito il primo volume: *Epistolario Clemente Rebora*, vol. I, *L'anima del poeta (1893-1928)*, a cura di Carmelo Giovannini, Bologna, Edizioni Dehoniane 2005 (sono in programma altri due volumi: vol. II, *La svolta rosminiana 1929-1944*; vol. III, *Il ritorno alla poesia 1945-1957*).

Un'utile antologia della critica, che raccoglie le recensioni "storiche" ai *Frammenti* (Cecchi, Boine, Betocchi, Contini, Pasolini ecc.), si trova nella citata edizione Mussini-Scheiwiller, da integrare con le pagine di Angelo Monteverdi, ora in Silvio Ramat, *La poesia di Rebora nel giudizio dei suoi primi lettori*, in *Atti Rovereto* (citati più oltre), pp. 143-164, appendice, pp. 154-161. Per un'aggiornata storia della critica cfr. Enrico Grandesso, *Una parola creata sull'ostacolo. La fortuna critica di Clemente Rebora (1910-1957)*, Venezia, Marsilio 2005 (alle pp. 87 sgg. gli scritti di Gobetti, Parronchi e Bo). Sulle questioni specifiche, rinviando all'ottimo repertorio bibliografico di Roberto Cicala e Valerio Rossi, *Bibliografia reboriana*, presentazione di Marziano Guglielminetti, Firenze, Olschki 2002, ci limitiamo a rubricare i contributi più significativi.

La prima biografia del poeta è di un'allieva di Prezzolini alla Columbia University, la suora italo-americana Margherita Marchione, *L'immagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Rebora*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1974<sup>2</sup> (anastatica dell'ed. 1960), da integrare con Umberto Muratore, *Clemente Rebora. Santità soltanto compie il canto*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo 1997; Angela Pensato, *Clemente Rebora*, Fasano, Schena 1998. Fra le testimonianze si segnala quella del nipote del poeta, Roberto Rebora, *Al tempo che la vita era inesplosa. Ricordo di Clemente Rebora*, Milano, Libri Scheiwiller 1986. Sulla relazione con la Natus cfr. Carmelo Giovannini, *Lydia Natus Rivolta: la «perversa lucciola buona»*, «Microprovincia», 37 (1999), pp. 309-339. Su Rebora insegnante cfr. Roberto Cicala, *Il giovane Rebora tra scuola e poesia. «Professoruccio filantropo» a Milano e Novara 1910-1915*, Novara, Associazione di Storia della Chiesa Novarese 1992. Sugli ultimi anni cfr. *Passione di Clemente Maria Rebora*, testimonianze rosminiane e poesie con una nota di Eugenio Montale, Novara-Stresa, Interlinea-Sodalitas 1993. Anche la prima monografia critica si deve a Margherita Marchione, *L'immagine tesa*, op. cit., a cui sono da aggiungere quelle di Marziano Guglielminetti, *Clemente Rebora*, Mursia, Milano 1968<sup>2</sup> e di Maura Del Serra, *Clemente Rebora. Lo specchio e il fuoco*, Vita e Pensiero, Milano 1976.

In particolare, sull'espressionismo e sull'*ornatus difficilis* di Rebora, resta fondamentale il saggio di Gianfranco Contini, *Due poeti degli anni vociani*, I, *Clemente Rebora*, ora in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi 1974, pp. 3-15 (cfr. anche *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni 1968, pp. 705-712; *Espressionismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Treccani 1977, vol. II, pp. 796-798). La strategia linguistica è magistralmente descritta da Fernando Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana Editrice 1972, pp. 3-35. Cfr., inoltre, Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino 1994, pp. 210-218, pp. 385-388; Giuseppe Nava, *La lingua di Rebora*, in *Atti Rovereto*, cit., pp. 47-58; *La condizione espressionista: Rebora, Šbarbaro, Campana*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi 2000, pp. 339-349.

Di grande interesse sono gli atti di convegni e i numeri monografici di riviste che, a partire dagli Anni Novanta, hanno segnato le tappe della rinascita reboriana: *Clemente Rebora nel 35° della morte*, a cura di Franco Esposito, «Microprovincia», 30, 1992; *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del Convegno, Rovereto, 3-5 ottobre 1991, a cura di Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi e Enrico Grandesso, Roma, Editori Riuniti 1993 (importante); *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora. Studi e testimonianze*, Atti del Convegno nazionale, Sacra di san Michele, Torino, 29-30 maggio 1992, Novara-Stresa, Interlinea-Sodalitas 1993; *Clemente Rebora. L'ansia dell'eterno*, a cura di Pasquale Tuscano, Assisi, Cittadella Editrice 1996; *Omaggio a Clemente Rebora*, a cura di Franco Esposito, «Microprovincia», 38, 2000 (importante). Segnaliamo infine, nella collana dei «Nuovi Quaderni Reboriani», *Le prose di Clemente Rebora*, a cura di Gualtiero De Santi ed Enrico Grandesso, Venezia, Marsilio 1999; *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, a cura di Gualtiero De Santi ed Enrico Grandesso, Venezia, Marsilio 2002; *Clemente Rebora e i «maestri in ombra»*, a cura di Gualtiero De Santi e Giuliano Ladolfi, Venezia, Marsilio 2002; Enrico Grandesso, *Una parola creata sull'ostacolo*, op. cit., Venezia, Marsilio 2005.

Giuliano Ladolfi

**Clemente Rèbora: «la Parola zittì chiacchiere mie»**

*O Parola, Parola, tu mi tradisci.*  
dal Mosè ed Aronne di Schönberg

1. *Premessa*

Per chiunque voglia accingersi alla lettura critica dell'opera poetica di Clemente Rèbora si impone la scelta preliminare dei testi. Il problema dovrebbe apparire superfluo o, quanto meno, superato per chi lavora dopo uno dei secoli "filologici" per eccellenza come il Novecento e a quasi cinquant'anni dalla morte dell'autore.

Una tale questione di solito si pone nel momento stesso in cui l'improvvisa scomparsa di uno scrittore gli impedisce di firmare la bozza definitiva. È il caso di *Res amissa* di Giorgio Caproni. Il curatore Giorgio Agamben, sulla base dei manoscritti dell'opera, ha preparato un'edizione che ha superato in modo persuasivo le difficoltà sia di certificazione sia di selezione dei testi: di fronte ad una pluralità di versioni ha proceduto con la trascrizione di un «testo congetturale» ponendo in nota le varianti; di fronte alle composizioni «maggiormente in fase compositiva» è stato «adottato il criterio più comprensivo» quando «un ragionevole scrupolo filologico permettesse di fissare con sufficiente sicurezza» il testo. Più complesso si presentava l'ordinamento: fin dove era possibile, è stata seguita l'indicazione del poeta, «tutto il resto è improbabile congettura, di cui il curatore deve [...] assumere l'intera responsabilità»<sup>1</sup>.

Responsabilità di fronte a chi? Ai lettori e alla dignità letteraria dell'autore, ambiti che in ultima analisi combaciano, perché, come nel caso dell'edizione einaudiana delle poesie di Cesare Pavese<sup>2</sup>, pubblicare le poesie scartate potrà servire al variantista, al filologo, ma non certo al poeta, che ha compiuto una consapevole opera di valutazione e di cernita, né al lettore che trova abbassata la qualità dell'opera a causa di ripetizioni tematiche e di minore intensità stilistica.

E giungiamo al testo dello scrittore che ci apprestiamo ad esaminare: Clemente Rèbora, *Le poesie* (1913-1957), a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti 1999<sup>3</sup>, diviso in cinque parti; dopo la premessa dei curatori, troviamo *Frammenti lirici*, la cui pubblicazione fu curata dallo scrittore stesso, come è avvenuto per *Canti anonimi*; nella terza sotto il titolo *Poesie sparse e prose liriche [1913-1927]* «sono compresi tutti i testi stravaganti composti dal poeta prima della conversione»<sup>3</sup>. *Poesie religiose* (Firenze, Vallecchi, 1947 a cura di Piero Rèbora) comprende la quarta parte. La quinta si suddivide in alcune sezioni: *Canti dell'infermità*, *Curriculum vitae* «l'unica parte della raccolta ordinata dal poeta» (p. 526), *Inni*, *Poesie sparse [1930-1957]* e *Appendice*. Segue un gruppo di *Materiali biobibliografici e critici* di indubbio valore.

Prendiamo in considerazione due sottosezioni, *Poesie sparse [1930-1957]* e *Appendice*, che occupano 149 pagine (da 345 a 494) e cioè il 23,5% dell'intera pubblicazione. I testi, molto eufemisticamente intitolati *Poesie sparse [1930-1957]*, sono costituiti da filastrocche di argomento religioso, da appunti di riflessione, che, pur nella loro profondità, non possono essere in alcun modo considerati poesia.

22 Dicembre  
Si va a casa

Dio sia con me in questo caro e familiare periodo di sollievo; Egli mi sia presente, ché tutto il resto è niente.

Come il Signore agisce per carità verso di me, così io cercherò di far tutto in spirito di carità, con cuore purificato e riconoscente:

anzitutto in Famiglia;

indi con parenti, amici e conoscenti;

e non dimenticando coloro che hanno bisogno di aiuto.

I miei divertimenti non siano mai un *divertere a Deo*. E ricorderò anche, a suo tempo, gli studi, con gli altri miei doveri.

Gesù vuole che io sia tra quelli che sentiranno il *Venite, o benedetti dal Padre mio: possedete il Regno che vi è stato preparato sin dalla fondazione del mondo*.

Per ottenere questo, procurerò di cominciare e finire bene ogni giornata, con la preghiera, seguendo il suggerimento di Gesù: *tu pensa a Me, e Io penserò a te*.

«Il mondo va male, perché molti non pregano, e molti altri pregano male». «Chi non prega, non può reggersi né stare con Dio; chi prega poco, fa poco bene, chi prega molto, ne fa assai» (Antonio Rosmini) (p. 353).

Non mancano strofe composte per particolari festività religiose: «Oggi è nato un bel Bambino, / Dolce come un agnellino» (p. 357).

Il punto più basso della mancanza di rispetto per il poeta Clemente Rèbora è stato forse toccato nella sezione *Agenda per le vacanze estive 1939*. Dopo la sua lettera come Padre Spirituale vengono riportati *Suggerimenti di buone opere*, lo *Schema giornaliero*, i *Concorsi a premio*:

*con esposizione in Collegio per l'apertura del nuovo anno scolastico:*

Fotografie.

Raccolte riguardanti la mineralogie, la botanica, la zoologia. (E collezioni particolari di conchiglie, ecc.).

Disegni, dipinti, oggetti lavorati, costruzioni, da utilizzare in Collegio.

Diari descrittivi delle vacanze (e viaggi, pellegrinaggi, visite, itinerari, escursioni, ascensioni, gare, ecc.).

Iniziative missionarie (francobolli, stagnole, ecc.).

N.B. Ciascuno è libero di produrre altri frutti della propria operosità e industria, degni di essere presentati (p. 371).

*Appendice* comprende «1) versi giovanili comparsi per la prima volta a stampa dopo la morte del poeta; 2) il III e il IV dei *Movimenti di poesia*, rifiutati dal poeta [...]; 3) le *[Dieci poesie per una lucciola]* [...]; 4) due varianti della *Ninna nanna* compresa nelle *Poesie sparse e Prose liriche* [1913 – 1927]: la prima è trascritta su spartito musicale, della seconda solo il testo [...]; 5) *Divagazioni* [musicali]»; 6) *Frammento del Curriculum*; «prima stesura» di *Solo calcai il torchio* (p. 528).

*Sufficit*. Non mi pare opportuno continuare nell'esemplificazione di una «cosa incredibile» con un'«ovra ch'a me stesso pesa»<sup>4</sup>.

Non convincono le giustificazioni dei curatori: «Il lavoro che segue non ha particolari ambizioni di ordine scientifico; vuole, piuttosto e soltanto, essere strumento per conoscere meglio la figura complessiva di un uomo e di un poeta che, dopotutto, sa parlare da sé, e sin troppo schiettamente» (p. 500), perché i testi di cui si è parlato non si trovano all'interno di una collana di saggistica, di biografie, di devozione, ma come componente della collana *Gli elefanti*, dedicata ai grandi della poesia del Novecento sotto il titolo *Le poesie*: «un ennesimo schiaffo alla letteratura, verrebbe da dire, secondo uno stile perfettamente reboriano: se non fosse che almeno in questo caso, l'operazione eversiva è da attribuire più agli editori che non a Rèbora» (Paolo Giovannetti) (p. 506).

Non si può non condividere la valutazione e aggiungere che lo schiaffo è stato

recato anche al poeta e all'uomo Rèbora, perché esiste una precisa e motivata responsabilità di una casa editrice che, all'interno e all'esterno del Paese, rappresenta la nostra poesia. Non si è trattato di un'operazione di un gruppo di ex allievi i quali hanno cercato di rievocare particolari momenti della loro esistenza, per cui anche nel caso di un grande successo editoriale ogni lettore ne avrebbe percepito l'intenzione e la modalità di attuazione. Ci troviamo di fronte ad una pubblicazione da parte di una delle più prestigiose e autorevoli collane di poesia e che, come tale, rende difficile giustificare simili cadute.

Pertanto tutta la parte dell'edizione compresa sotto la denominazione di *Poesie sparse* e di *Appendice* va rifiutata in blocco.

## 2. Rèbora oggi

Clemente Rèbora occupa ormai un posto universalmente riconosciuto nella poesia del Novecento: conserva le caratteristiche di "minore", ma compare in tutte le più importanti antologie del secolo, è codificato con tre o quattro composizioni sui testi scolastici e, negli ultimi quindici anni, è stato oggetto di approfondimenti e di convegni in misura superiore ad altri scrittori, come Camillo Sbarbaro, Sandro Penna, Vittorio Sereni e forse anche a Giuseppe Ungaretti. Una simile mole di studi e di pubblicazioni, tuttavia, non modifica sostanzialmente il giudizio. Di lui si pubblicano le lettere, le cartoline, gli appunti; si indaga sulle sue letture, si sviscerano i testi secondo tutti i modelli critici, si ricercano testimonianze sulla sua esistenza ecc.

Perché tanto interesse? Non è possibile fornire spiegazioni esaurienti: non basta l'interesse da parte cattolica che vede nel poeta il prototipo del *cor inquietum* che trova la pace in Dio, perché anche da parte laica l'attenzione non viene meno.

Si può allora ipotizzare una centralità di questo poeta nella poesia del Primo Novecento?

Pier Vincenzo Mengaldo sull'argomento è chiaro: «Non c'è dubbio che la poesia di Rèbora vada considerata l'espressione lirica più alta del clima "vociano"»<sup>5</sup> e, sulla scia di Contini, ascrive le sue composizioni

alla categoria dell'espressionismo stilistico per la carica di violenza deformante con cui egli aggredisce il linguaggio, lo sollecita a farsi azione e quindi lo scaglia contro la realtà. Una violenza [...] che investe soprattutto l'area del verbo in quanto tende «alla rappresentazione dell'azione invece che alla descrizione»: com'è appunto tipico dell'espressionismo storico e metastorico, ma anche dello stilismo lombardo in cui egli è profondamente radicato<sup>6</sup>.

Lo stile di Rèbora è caratterizzato da tutta una serie di figure retoriche: verbi intransitivi usati transitivamente, riflessivi assoluti, i «parasintetici di stampo dantesco» (a prefisso "in" o a prefisso "s"), sinestesie verbali, dialettalismi lombardi, l'accoppiamento aggettivale, parallelismi di suono e di senso, termini aulici, vocaboli aulici. Non ci soffermiamo sull'esemplificazione, per il fatto che l'*auctoritas* dei due studiosi ha segnato un punto fermo in questo ambito.

Contini, infatti, già nel saggio del 1937, accolto poi in *Esercizi di lettura*<sup>7</sup>, aveva individuato tre concetti fondamentali destinati a durare nel tempo: a) lo «stilismo lombardo»; b) «l'onomatopea psicologica», ossia la propensione a riprodurre fonicamente la tensione morale ed esistenziale mediante allitterazioni, rime, paronomasie, ritmi incalzanti; c) la categoria dell'«espressionismo».

Non si può non condividere l'opinione che l'«aggressività» e l'«incandescenza sti-

listica sia in Rebora anteriore alla messa in opera del testo poetico, una specie di dato biologico»<sup>8</sup>, come testimoniano anche le *Prose liriche* e l'*Epistolario*:

L'egual vita diversa urge intorno;  
Cerco e non trovo e m'avvio  
Nell'incessante suo moto;  
A secondarlo par uso o ventura,  
Ma dentro fa paura.  
Perde, chi scruta,  
L'irrevocabil presente;  
Né i melliflui abbandoni  
Né l'oblioso incanto  
Dell'ora il ferreo battito concede.  
E quando per cingerti io balzo  
– Sirena del tempo –  
Un morso appena e una ciocca ho di te:  
O non ghermita fuggi, e senza grido  
Nel pensier ti uccido  
E nell'atto mi annego.  
Se a me frusto è l'eterno,  
Fronda la storia e patria il fiore,  
Pur vorrei maturar da radice  
La mia linfa nel vivido tutto  
E con alterno vigore felice  
Suggere il sole e prodigar il frutto;  
Vorrei palesasse il mio cuore  
Nel suo ritmo l'umano destino,  
E che voi diveniste – veggente  
Passione del mondo,  
Bella gagliarda bontà –  
L'aria di chi respira  
Mentre rinchiuso in sua fatica va.  
Qui nasce, qui muore il mio canto:  
E parrà forse vano  
Accordo solitario;  
Ma tu che ascolti, rècalo  
Al tuo bene e al tuo male:  
E non ti sarà oscuro.

Il primo testo dei *Frammenti lirici* (*I*, pp. 15-16) introduce immediatamente il lettore, a cui il poeta baudelairianamente si rivolge, nella “temperatura” reboriana, profondamente segnata da un intimo rapporto tra arte e vita, tra dimensione di ricerca e poesia. L'inquietudine interiore, l'insoddisfazione, l'angoscia di fronte all'esistente, l'incapacità di capire «l'irrevocabil presente», il rifiuto dell'«oblioso incanto» del *divertissement* diventano la sorgente e l'orizzonte dei suoi versi. Il labirinto interiore si traduce in un andamento incalzante, in cui le rime asimmetriche ricordano e amplificano i significati e il ritmo dei versi di lunghezza che varia dal quinario all'endecasillabo, sempre compiuti in sé stessi, contrassegnati fundamentalmente da una misura dattilica. Eppure l'aspetto che meglio contraddistingue questo passo è determinato dalla «violenza» delle immagini: il ghermire e l'uccidere l'attimo, il desiderio di “incosarsi” nel fiore, violenza che proprio nel tentativo di legare la totalità della parola (significato, pronuncia, suono, rima, cadenza, storia) all'«egual vita diversa» rivela la peculiarità della ricerca («Cerco e non trovo») umana e poetica di Rèbora.

Nel medesimo senso, pertanto, va interpretata sia la vicenda della conversione sia la scelta stilistica. L'adozione di termini come «s'indraca», «balogio», «sloia», «spàmpana», «rogne» «pattume», «strozzi» derivano da una avvertita necessità "morale" di dare consistenza, solidità e robustezza ad un'indagine che si andava sviluppando su un coincidente binario: poesia e ragioni esistenziali. Del resto il testo introduttivo dichiara con evidenza che il canto reboriano nasce dal desiderio di «maturar da radice», di «suggere il sole e prodigar il frutto» e dalla necessità di trasformare tali versi nell'«aria di chi respira». E proprio in questa condizione, sostanziata da una duplice esigenza poetica ed esistenziale, che racchiude l'*impasse* del Novecento, si circoscrive e si consuma la vicissitudine dell'uomo-poeta Rèbora:

Urgono anele domande  
Dal libero vol delle sfingi celesti  
Al nostro trànsito avvinto  
Che sa fioche risposte:  
Gli uomini inquieti si cercano avari  
Purgando nel sangue amarezze riposte (p. 74).

La conversione culminata nella consacrazione religiosa e nell'ordinazione sacerdotale costituiscono l'esito della ricerca umana:

bruciami ch'io arda,  
Innamorante Fuoco!  
non il mio male faccia,  
ma il bene tuo, Ognibene (p. 324).

Come in Dante, dopo la visione beatifica, la volontà umana coincide con quella divina. Pertanto, la crisi di senso, della quale la cultura occidentale è divenuta consapevole con il Decadentismo, viene dal poeta superata con l'adesione totale al messaggio cristiano mediante il quale egli placa la sua ansia di verità.

Ma a quale conclusione giunge il poeta riguardo all'altro binario? «A che tu, poesia, / Se dentro animi il mondo e fuor non sai?» (p. 82). Quali esiti produce il tentativo di trovare il rapporto tra parola e realtà? A mio parere, l'esame di tale problematica permette di imboccare, superando ogni tentativo sia di "rosminizzare" sia di "laicizzare" Rèbora in modo categorico, una nuova via per vagliare il rapporto tra la prima e la seconda fase della sua poesia e per fissare, all'interno della letteratura italiana novecentesca, la valutazione di un autore, che, in modo solitario ed originale, ha affrontato i problemi esistenziali e poetici prodotti dalla "modernità".

### 3. «e la parola è vuota»

L'importanza della "parola" nella vita di Rèbora è documentata nel *Curriculum vitae*, testo in cui il poeta, all'incombere della morte, traccia un bilancio del suo cammino poetico ed esistenziale.

Egli nel raccontare i primi anni di vita ricorda un episodio negativo che risale all'infanzia: «Poi, venne il tristo momento: uno, a scuola, / con turpe parola / mi scivolò in disparte / un'immagine oscena» (p. 308), quindi un secondo vissuto nell'età adolescenziale «Parlando adulti, un disonesto detto / a profanar valse me giovinetto» (p. 309). Al ginnasio rimase folgorato, quasi preannuncio della futura svolta, da un gioco sul proprio nome (p. 309):

Un dì, al ginnasio, della Fede ignaro,  
l'insaziata fantasia  
dall'aggettivo *clemens* fu colpita  
gioendo dell'arcan del nome mio:  
*Ens Mens Clemens*, mistero di Dio,  
Padre, Figlio e Spirito Santo,  
eterna vita: e sol bontà è vita.

I tre brani indicano con chiarezza la fondamentale incidenza della “parola” sulla vita dell'autore, nei primi due casi come causa di un trauma, nel terzo come seme di riflessione che sarebbe più tardi germogliato. L'allontanamento dalla retta via viene imputato non solo all'amore, al desiderio di gloria, ma anche a parole mendaci: «un dire furbo: / *Quando c'è la salute, c'è tutto*; [...] Ribellante gridava la mia pena: *ho sbagliato pianeta!*» (p. 310).

Per ogni strada una fallace mèta,  
posticcio ogni traguardo;  
tutto era buono e tutto era cattivo,  
errore e verità stavano al gioco (pp. 310-311);

Anche la guerra viene rievocata come una donna («femmineggiando», p. 311) pronta a lusingare con espressioni fuorvianti:

*Perso nell'ideal, strada non fai...  
Cogli di gioventù l'ora propizia...  
Afferra per il ciuffo  
la fortuna che ha la nuca calva...  
[...]  
e nella frode del piacer caduto,  
sussurrava la gente scaltrita:  
Adesso conosci la vita* (p. 311).

Arrivato al fronte, «Sibilla profetava: / *Giovani, avanti al rischio benedetto!*».

La conversione stessa viene descritta secondo il linguaggio biblico dell'*Apocalisse* come un invito:

[...]  
E d'un mi accorsi: c'era Uno in Croce:  
si struggeva a guardarmi in un'offerta  
soave: solo mi voleva bene;  
più tardi intesi la Sua parola interna:  
tu m'aprirai la porta del tuo cuore  
e a tu per tu noi ceneremo insieme (p. 312).

A questo punto inizia la crisi della parola poetica («Però non ogni canto è buon respiro, / né tutti i versi fanno poesia», p. 312), che passa in secondo piano; il poeta racconta diverse vicende, tra cui il ritrovamento di un cappello ai piedi di un Crocifisso durante una passeggiata in montagna, quindi giunge il momento cruciale della sua vita:

Quasi maestro agli altri mi porgevo;  
ma qualcosa era dentro me severo:  
*Ferma il mio dire, se non dico il vero.*  
E un giorno – nel salon pieno quant'occhi! –  
il discorso iniziato venne meno

in una turbazione vicina al pianto:  
la Parola zitti chiacchiere mie (p. 315).

La vicenda si inserisce nel clima di grande crisi nei confronti della poesia e della ragione, che il poeta stava vivendo da anni, come è testimoniato da alcuni passi dei *Frammenti lirici*:

Nel silenzio si placa: io respiro  
In un vigor di fede;  
Affiorar sento l'ignota bontà  
Che nei millenni trasse l'uom dal bruto,  
E nell'urto civil, per la vicenda  
D'ogni dì, scopro il fremito d'un Dio (p. 68).  
Vien qua tu, poesia maledetta,  
A veder la bellezza  
A provar la bontà (p. 73).

[...] A che tu, poesia,  
Se dentro animi il mondo e fuor non sai? (p. 82).

O poesia nel lucido verso  
Che l'ansietà di primavera esalta  
Che la vittoria dell'estate assalta

[...]  
O poesia nel verso inviolabile  
Tu stringi le forme che dentro  
Malvive svanivan nel labile  
Gesto vigliacco, nell'aria  
Senza respiro, nel varco  
Indefinito e deserto  
Del sogno disperso,  
Nell'orgia senza piacere  
Dell'ebbra fantasia;  
E mentre ti levi a tacere  
Sulla cagnara di chi legge e scrive  
Sulla malizia di chi lucra e svaria  
Sulla tristezza di chi soffre e acceca,  
Tu sei cagnara e malizia e tristezza,  
Ma sei la fanfara  
Che ritma il cammino,  
Ma sei la letizia  
Che incuora il vicino,  
Ma sei la certezza  
Del grande destino,  
O poesia di sterco e di fiori,  
Terror della vita, presenza di Dio,  
O morta e rinata  
Cittadina del mondo catenata! (pp. 92-93)

Da tempo quindi, sia pur nella contraddizione lacerante, Rèbora avvertiva l'insufficienza dello strumento artistico e, nel cammino di ricerca della Parola, si avvia verso il silenzio:

#### 4. Il Novecento, il divorzio tra parola e realtà

Il problema della "parola" rappresenta un scoglio contro il quale ogni scrittore di ogni tempo deve scontrarsi, ma nel Novecento esso assume un risvolto inedito rispet-

to ai secoli precedenti. L'esame dell'argomento richiede un *excursus* che potrebbe anche sembrare lontano dall'argomento, in realtà servirà a storicizzare la poesia di Rëbora.

Nello sviluppo della cultura occidentale la poesia ha rivestito grande importanza, per il fatto che la nostra civiltà fin dalle origini si è basata sulla "parola". In Occidente ogni tipo di concettualizzazione, sia quella religiosa (la Bibbia viene considerata la Parola di Dio) sia quella filosofica sia quella civile (secondo Cicerone il passaggio dallo stato ferino a quello civile fu determinato dalla retorica) sia quella sociale (la codificazione delle leggi) sia quella letteraria "recitata" (ἔπος), attuata (δρᾶμα) o cantata (μέλος), ha trovato in tale strumento espressivo il suo centro ipostatico e ispiratore. Fino all'età del Decadentismo la sostanza del discorso linguistico-concettuale si basava su un atto di "fiducia", di corrispondenza tra significante e significato, per usare termini desaussuriani. Del resto, secondo Charles Sanders Peirce, «tutto il pensiero è un segno e partecipa essenzialmente della natura del linguaggio». Senza questo "patto sociale" non esisterebbe la religione, la metafisica, la storia, la politica, l'economia, l'estetica, la scienza, la geometria ecc., quali noi conosciamo. La relazione tra parola e mondo, tra *logos* e *cosmos* non è mai stato fondamentalmente negato neppure dalle filosofie scettiche o nominaliste sia pure come convenzionale sociale, come chiarisce George Steiner:

Il patto tra parola e oggetto, il presupposto che l'essere è, a livello pratico, 'dicibile', e che la materia prima dell'esistenzialità trova la sua analogia nella struttura della narrazione [...] sono stati descritti in modi diversi. [...] Nella lingua adamitica, l'identità è perfetta: tutte le cose corrispondono esattamente al nome che Adamo dà loro. Il predicato e l'essenza coincidono senza soluzione di continuità. Nell'idealismo platonico, di cui la maggior parte della metafisica e dell'epistemologia occidentale è stata satellite, il discorso dialettico, se si svolge con spirito critico e rigore, eleva l'intelletto umano verso quegli archetipi di pura forma di cui le parole sono, in un certo modo, il calco trasparente. La corrispondenza tra la consapevolezza verbale e la materia che percepiamo e capiamo, corrispondenza indispensabile perché possano esistere il pensiero verbale e i modi sociali, è postulata da Descartes nella terza *Meditazione*. Altrimenti, chiede Descartes, come potremmo risiedere nella ragione? L'auto-realizzazione dello 'spirito' (*Geist*) nella *Fenomenologia* di Hegel è un'odissea della consapevolezza in cui l'uomo giunge a capire il mondo e se stesso attraverso gli stadi progressivi della concettualizzazione<sup>9</sup>.

Che esistano inadeguatezze semantiche tra parola e realtà è un problema già esaminato dalla retorica classica, ma «persino lo scetticismo più radicale, persino la più sovversiva delle anti-retoriche sono rimasti fedeli alla lingua»<sup>10</sup>.

La situazione muta radicalmente con l'avvento del Decadentismo: il contratto tra parola e realtà viene «rotto per la prima volta, in senso radicale e sistematico, nella cultura e nella coscienza speculativa europea, mitteleuropea e russa durante il periodo che dagli anni 1870 agli anni 1930. *Questa rottura del patto tra parola e mondo costituisce una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale e definisce la modernità stessa*»<sup>11</sup>.

Le cause di questa rivoluzione affondano le radici nel Seicento, ma solo in età decadente si giunge alla completa consapevolezza delle conseguenze prodotte dalla dissoluzione della sintesi greco-cristiana, uno dei cui pilastri era sostanziato dal primato dell'essere sul pensiero. *Ordo rerum* ed *ordo idearum* coincidevano. Quantunque Cartesio, introducendo la distinzione netta tra *res cogitans* e *res extensa*, abbia sconvolto la situazione e abbia prodotto il primato del pensiero sull'essere,

della soggettività sull'oggettività<sup>12</sup>, quantunque la speculazione successiva si sia limitata ad esplorare i limiti della ragione umana (Kant), mai è stato messo in dubbio lo strumento linguistico di tale azione. Solo con il Decadentismo, momento storico-culturale durante il quale la civiltà occidentale giunge alla consapevolezza di non riuscire «a proporre un'accettabile interpretazione del reale e, conseguentemente, ad individuare una soluzione dei quesiti esistenziali», la crisi della cultura occidentale consuma gli esiti di tale processo eliminando l'elemento basilare, svuotando di efficacia lo strumento euristico stesso, la ragione-parola, che si sospinge fino al limite del nichilismo afasico.

Il primo gradino è rappresentato dal rifiuto della ragione, incapace di proporre un senso all'esistenza, come mezzo di conoscenza, per cui si cercano altri metodi. L'arte si propone come la più autentica forma di indagine gnoseologica, l'unica in grado di raggiungere il noumeno. Da questa posizione dipende il fondamentale canone estetico del Decadentismo: arte = conoscenza. Come mai era accaduto prima nella storia, questo settore dell'attività umana si assume l'onere e la responsabilità di scoprire il mistero che si cela dietro la realtà fenomenica:

Dunque il poeta è veramente un ladro di fuoco. Ha l'incarico dell'umanità, degli *animali* perfino; dovrà far sentire, palpare, ascoltare le sue invenzioni; se ciò che riporta da *laggiù* ha forma, egli dà forma; se è informe, egli dà l'informe, trovare una lingua [...]. Questa lingua sarà dell'anima per l'anima riassumendo tutto: profumi, suoni, colori; pensiero che uncina il pensiero e che tira<sup>13</sup>.

In questa operazione l'artista è consapevole di non riuscire più a prospettare un'interpretazione del mondo organica e completa e, quindi, si limita ad aspetti parziali, particolari e provvisori, a riportare alla luce mediante "fulgurazioni" brandelli di realtà, "frammenti", "rottami", "trucioli". Egli è obbligato ad abbandonare le vie dell'"eloquenza", intesa come composizione logicamente strutturata, il tono declamatorio, frutto di apprendimento retorico, la componente ideologica e la rima. In questa prima fase la parola amplia, anzi, muta il proprio raggio d'azione: essa non viene scelta in base al valore semantico, ma secondo il proprio potenziale fonosimbolico, come suggerisce Verlaine:

Musica sopra ogni cosa [...]  
Perché vogliamo ancor la sfumatura:  
non il colore, sol la sfumatura.[...]  
Fuggi a gran forza l'arguzia assassina,  
lo spirito crudele e il riso impuro [...].  
Prendi l'eloquenza e torcile il collo!  
E farai bene, in vena d'energia,  
a moderare un pochino la rima<sup>14</sup>.

Il successivo passo operato da Rimbaud segna un punto di "non ritorno". Il poeta delle *Illuminazioni* elimina i tradizionali legami logici e cronologici, la struttura del discorso poetico e le categorie spazio-temporali e si pone in un presente allucinato, in cui dà voce unicamente all'accostamento di sensazioni foniche e di personali impressioni psichiche. Ora, la parola, liberata dalle impalcature sintattiche, dalla rete di sostegno della tradizione, non svolge più un ruolo di comunicazione, ma cerca unicamente di evocare immagini fantastiche, di legarsi secondo analogie imprevedibili, aprendo squarci assolutamente nuovi, mai visti e mai intuiti; "crea un'altra realtà" priva di qualsiasi riferimento con quella percepita dai sensi:

Io mi abitavo a vedere una moschea al posto di un'officina, una scuola di tamburini addestrata da angeli, calessi sulle strade del cielo, un salone in fondo al lago, mostri, misteri<sup>15</sup>.

Il diverso uso del linguaggio viene codificato nella forma lapidaria e anti-sintattica: «Je est un autre» («Io è un altro»), in cui si nega la tautologia fondamentale di ogni parola che necessita di un'emittente. Il *logos* tradizionale, il patto tra soggetto e oggetto, tra chi parla e la comunità linguistica, la possibilità di porre un termine medio tra linguaggio e realtà viene infranta. Il linguaggio viene trasferito in una dimensione autonoma, autoreferenziale.

Con Mallarmé il «nichilismo ontologico» viene consumato. Le basi tradizionali della comunicazione sono spazzate via completamente:

Direi che, paragonate a quella spaccatura, persino le rivoluzioni politiche e le grandi guerre della storia europea moderna riguardano solo la superficie.

La parola *fiore* non ha né stelo né foglia né spina. Non è né rosa né rossa né gialla. Non emana nessun profumo. È, *per sé*, una marca fonetica totalmente arbitraria, un segno vuoto. Nella sua (tenue) sonorità, nella sua apparenza grafica, nei suoi elementi fonemici, nella sua storia etimologica o nelle sue funzioni grammaticali, non c'è nessuna corrispondenza con ciò che crediamo o immaginiamo essere il suo referente puramente convenzionale. Di quell'oggetto 'in sé', della sua 'vera' esistenza o essenza, come Kant ci ha detto, non possiamo sapere assolutamente niente. *A fortiori* la parola *fiore* non può insegnarci niente. L'organizzazione dei nostri sensi, le strutture che generano la comprensione e l'espressione sono o al di là della nostra cognizione o auto-referenti, o forse l'una e l'altra cosa. La lingua è annidata in queste organizzazioni e strutture. Non esiste un punto archimedeo esteriore che le dia un'autonomia e un'autorità autoreferenziali<sup>16</sup>.

Dopo Mallarmé, pertanto, la lingua dialoga solo con se stessa. La ragione, avendo perso lo strumento basilare per tentare di conoscere il mondo, dichiara «il tramonto dell'Occidente» (Oswald Spengler). La “morte di Dio” annunciata da Nietzsche sancisce l'eliminazione di tutti quei valori, di tutti quei postulati, di tutti quegli assiomi che avevano fondato la civiltà precedente, si perde ogni punto di riferimento, perché tra linguaggio e attività morale non esiste possibilità di contatto: «Che ne è di Dio? Io ve lo dirò. *Noi l'abbiamo ucciso*; io e voi. Noi siamo i suoi assassini»<sup>17</sup>. “Emancipando”<sup>18</sup> il linguaggio, la cultura occidentale ha eliminato anche la relazione tra teologia e testi sacri, tra parola ed azione, tra significativo e significato. Se l'affermazione: «la linguistica ha per unico e vero oggetto la lingua considerata in se stessa e per se stessa»<sup>19</sup> non va attribuita a Ferdinand de Saussure, l'assoluta distinzione tra *langue* e *parole* ne conferma l'affinità. Del resto l'influenza dello studioso ginevrino è ravvisabile nello strutturalismo che considera la lingua

“una struttura” formata da una rete di elementi aventi ciascuno un determinato valore funzionale. [Gli strutturalisti.] riferendosi alla nozione dimensionale dei segmenti linguistici, hanno compiuto uno sforzo rilevante per spiegare la lingua mediante se stessa; a tal fine, essi si sono dedicati a un attento esame delle relazioni [...] che uniscono gli elementi del discorso, per determinare gli elementi funzionali di questi tipi di rapporti. [Tra di essi.] mentre alcuni rimangono fedeli a concetti ereditati dalla grammatica generale, altri separano nettamente forma e sostanza, e altri ancora spingono l'astrazione a tal punto da interessarsi solo del sistema, indipendentemente dalla sua manifestazione concreta<sup>20</sup>.

La linguistica scientifica, collegata con la semiotica, la scienza dei suoni e dei segni, esclude ogni contiguità con quanto è rappresentato: «Separati dalle loro rivendicazioni trascendenti e mito-poetiche, gli atti linguistici dell'uomo si identificano ormai con le unità di un algoritmo convenzionale»<sup>21</sup>.

Il divorzio tra linguaggio e realtà è parte sostanziale della filosofia del Novecento, tanto che Franca D'Agostini definisce tale processo come passaggio *Dalla questione della metafisica alla svolta linguistica*<sup>22</sup>. Siamo agli antipodi della concezione dell'*adaequatio intellectus et rei* oppure dalla coincidenza galileiana di *ordo idearum* con *ordo rerum*, situazioni sempre mediate dal linguaggio, e della svolta copernicana operata da Heidegger, secondo cui il linguaggio è la sede del manifestarsi dell'essere:

il linguaggio è la sede del manifestarsi dell'essere, sia dal punto di vista dell'individuo, in quanto vediamo e comprendiamo le cose sempre all'interno delle, e grazie alle determinazioni del nostro linguaggio; sia dal punto di vista storico, in quanto il linguaggio è il luogo in cui le singole visioni dell'essere, nella singole epoche (e latitudini) si esprimono<sup>23</sup>.

E in Habermas e Apel la natura del linguaggio è costituito da un vero e proprio "a priori", forma pura, svincolata da rapporti con l'esperienza. Anche Gadamer, sviluppando l'identificazione heideggeriana di essere e linguaggio, giunge alla conclusione dell'autonomia e autosufficienza del linguaggio stesso.

Tale emancipazione è sostenuta sia pure con argomenti diversi dalla filosofia analitica. Frege dopo aver cercato di determinare la natura degli "oggetti logici", ipotizza l'esistenza di un «terzo regno accanto al mondo interno dell'esperienza soggettiva e al mondo esterno degli oggetti fisici, in cui effettivamente gli oggetti logici troverebbero collocazione»<sup>24</sup>. Il filosofo all'inizio del Novecento, come ha dimostrato Dummett, anticipò la svolta linguistica servendosi dell'analisi del linguaggio per lo studio del pensiero, al punto che i continuatori identificarono il "terzo regno" come il regno linguistico e lo elevarono ad oggetto delle ricerche. Facendo coincidere la lotta contro la metafisica con il perversimento linguistico, essi giunsero ad una forma di "totalizzazione" del linguaggio. Il punto di arrivo della critica alla metafisica coincide, pertanto, con l'assolutizzazione del linguaggio stesso e non solo perché strumento per smascherare gli errori della metafisica, ma anche perché «il linguaggio in un certo modo "prende il posto dell'essere", costituendosi come oggetto filosofico privilegiato». E tale scelta non è limitata alla filosofia, ma coinvolge anche l'epistemologia, l'antropologia sociale, la psicologia cognitiva, la psicanalisi.

Pertanto, pur all'interno di un'inevitabile schematizzazione, anche la storia della filosofia del Novecento dimostra che il distacco della lingua dalla realtà è divenuto un fatto incontrovertibile. Del resto la stessa poesia testimonia questa situazione. La parola "pura" mallarmeana, ungarettiana ed ermetica fugge, anzi rifiuta ogni corrispondenza con gli oggetti, perché essa potrebbe rappresentare una volgare illusione, potrebbe incrostarsi dell'"uso della tribù". Il *logos* si allontana dal turbini contraddittorio, mutevole ed effimero degli oggetti. La linea che dal poeta francese passa attraverso i Vociani, Ungaretti, Campana e giunge all'Ermetismo, si identifica nel viaggio alle Idee Madri, nel tentativo di cogliere l'essenza fuori dal tempo, di delibare l'attimo, trovando nella non-referenzialità l'assenza dallo spazio fisico.

Pirandello in *Uno, nessuno e centomila* interpreta l'angoscia dell'uomo chiuso nel carcere della propria solitudine gnoseologica ed esistenziale indicando nell'"emancipazione" del linguaggio la ragione fondamentale dell'impossibilità di spezzare ogni barriera tra le persone:

Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole che dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta inevitabilmente

le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro?  
Crediamo di intenderci; non c'intendiamo mai<sup>25</sup>!

La difficoltà di stabilire il rapporto parola-cosa in Eugenio Montale si trasforma in negatività che mette in dubbio ogni possibilità cognitiva positiva:

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.  
Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo<sup>26</sup>.

Ma esiste un altro settore in cui la lingua viene ridotta ad un sistema di costruzione e di decostruzione, di assemblaggio e di smontaggio all'interno di un *cosmos* autoreferenziale e trasformativo che non possiede più alcun riferimento con la realtà. La lingua dice se stessa («die Sprache spricht» afferma Heidegger citando Mallarmé) e, liberata dalla schiavitù della rappresentazione, sottratta al divenire spazio-temporale, riacquista la sua magica infinità formale e categorica:

Con buona pace di Adamo, la parola *leone* non ruggisce né defeca. Sciolta da ogni obbligo di rappresentazione verso queste funzioni, la parola *leone* può ormai fare il suo ingresso nella rete infinita del suo universo lessico-grammaticale. Lì può 'diventare' – il che naturalmente non significa 'essere', o 'sostituire' – o un fiore di crisantemo; come nel famoso paragone di Marianne Moore, o una figura zodiacale. In questo divenire metamorfico, in questo rifiuto di ogni corrispondenza empirica, *leone* interagirà con altre parole, vivificherà altre parole nella quali il fiore o la costellazione saranno altrettanto assenti del puzzolente quadrupede fulvo. Né il poema, né il sistema metafisico sono fatti di 'idee', di dati esteriori verbalizzati. Sono fatti di parole. I quadri, ripeteva Degas, sono fatti di pigmenti e di spazi interiormente correlati. La musica è fatta di suoni convenzionalmente organizzati. Significa soltanto se stessa. Ed è nella misura in cui si avvicina alla condizione della musica e dell'autonomia autarchica del codice musicale che la lingua, per Mallarmé e per i modernisti, torna alla sua numinosa libertà originaria, e si libera dalla sostanza rudimentale, rovinata, del mondo<sup>27</sup>.

Questo settore è l'Avanguardia. Il Futurismo marinettiano cala un colpo mortale sulla razionalità tradizionale introducendo un'anarchia in cui l'assioma delle relazioni razionali tra la consapevolezza e il mondo è ridotto a materia vacua: «Manate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale. Unica preoccupazione del narratore: rendere tutte le vibrazioni del suo io» (*Manifesto della letteratura futurista*).

Il distacco dalla realtà sia esterna sia interna si accentua nelle composizioni delle correnti neoavanguardistiche degli Anni Sessanta:

ah il mio sonno; e ah? e involuzione? e ah? e oh devoluzione? (e uh?)  
e volizione! e nel tuo aspetto e infinito e generantur!  
ex putrefazione; complesse terre: ex superfluitate livida Palus  
livida nascitur bene struttura Palus; lividissima (lividissima terra)  
(lividissima): cuius aqua est livida: (aqua) nascitur! (aqua lividissima)  
et omnia corpora ho strutture! corpora o strutture mortuorum  
corpora mortua o strutture putrescunt; generantur! amori!

Il brano tratto da *ah il mio sonno...* (*Laborintus*) di Edoardo Sanguineti si regge non su un rapporto con il mondo, ma su relazioni interne che vanno dalla successione delle vocali (ah, oh, uh) alla rima dopo un mutamento di prefisso con un successivo cambio di vocale (involuzione : devoluzione : volizione), a reminiscenze letterarie (la palude virgiliana e dantesca) richiamate in latino e legate tra di loro strutture gram-

maticali (positivo/superlativo; aggettivo/relativa esplicativa; contrapposizione: nascita/morte). Secondo Amelia Rosselli, «la frase [...] poetica è solo senso logico associativo, percepito con l'aiuto di una sottile sensibilità grafica e spaziale (gli spazi sono silenzi e punti referenziali della mente)»<sup>28</sup>.

Il fenomeno ha investito non solo l'espressione della parola, ma pressoché tutti i settori artistici. L'astrattismo, l'informale, da Mirò a Kandinskij, a Fontana, a Pollok, hanno rifiutato ogni rapporto con un tipo di rappresentazione che non fosse la ricerca sullo strumento espressivo: il colore, la forma, la dimensione. Stessa manifestazione nella scultura e nella musica. Se la razionalità con il Decadentismo aveva perso ogni possibilità di trovare una rappresentazione credibile della realtà, nel Novecento (o Secondo Decadentismo) anche l'arte, non sentendosi più adeguata a recuperare "brandelli" di conoscenza, si limita a lavorare sugli strumenti.

Quanto documentato non deve indurre a concludere che l'intera cultura novecentesca abbia prodotto tali esiti; non sono mancate manifestazioni di diversa, quando non contraria, direzione come i *Cantos* di Pound che miravano ad abbracciare la totalità del reale. Il quadro presentato va considerato come uno strumento interpretativo all'interno del quale diverse, variegate e sfumate furono le manifestazioni, incluse quelle di totale o parziale opposizione.

### 5. Bilancio della ricerca reboriana

La necessità di collocare la nostra disamina all'interno di una contestualizzazione storico-culturale ha indotto a soffermarci a lungo sul problema del divorzio tra parola e realtà, già avvertito con lucidità da Carlo Michelstaedter nella sua tesi di laurea *La persuasione e la retorica* (1910):

In fatti il primo segno che uno dà della sua rinuncia ad impossessarsi delle cose – per «amor del sapere», è l'accontentarsi al segno convenzionale che nasconde l'oscurità per ognuno in vario modo inafferrabile; in questo segno per questa convenzione presumendo d'aver il *sapere*, ogni volta un piccolo brandello di sapere che, congiunto poi e subordinato, per vario e mirabile concatenarsi della curiosità filosofica, ad altri brandelli formi un sistema di nomi e gli *costituisca l'inviolabile possesso dell'assoluta conoscenza*.

In questo il suo ben macchinato cervello è libero e assoluto padrone, che può scendere dai più generali ed astratti ai più particolari e vicini, e con non minor agevolezza – da questi a quelli salire, che può a qualunque richiesta su una cosa dare il nome e a questo nome o colla salita o colla discesa per la via dei simili o della definizione fingere un vasto raggio di luce<sup>29</sup>.

All'interno di tale contesto possiamo chiarire in Rèbora il problema del rapporto tra poesia e vita e tentare un'interpretazione del suo "espressionismo". Egli, si diceva, "aggregisce" la parola per costringerla a stabilire legami con l'altro-da-sé, come testimonianza l'uso insistito della personificazione naturalistica in forma vocativa e posto in *incipit* di molte liriche: «Cielo, per albe e meriggi e tramonti» (p. 22); «O carro vuoto sul binario morto» (p. 33); «O sciolta alla montagna / lucente verità» (p. 37); «O pioggia dei cieli distrutti» (p. 37); «O musica, soave conoscenza» (p. 41); «Mar che ti volgi ovunque è riva e chiami» (p. 47); «Voce, il ruscello delle tue campane» (p. 79); «O poesia, nel lucido verso» (p. 92); «E tu, notte, che dai parvenza al rito» (p. 102); «O pioggia feroce che lavi i selciati» (p. 126), senza contare gli esempi interni alle liriche. Un simile procedimento viene usato per trovare una relazione tra soggetto ed oggetto, tra *res cogitans* e *res extensa*; egli, infatti,

concentra la sua attenzione su un aspetto [...] che molto ha contato per gli sviluppi successivi della lirica del Novecento: il rapporto instaurato dal poeta sul piano linguistico tra astratto e concreto. Si tratta d'un rapporto fondato su procedimenti analogici e sinestetici, che risponde all'esigenza tipicamente vociana di non separare l'io e il mondo, moralità e lirismo, e che mira a fondere in un'«incandescente unità» spirito e cose, paesaggio e idee<sup>30</sup>.

Una simile tensione è avvertita anche da Boine: «Voglio che la mia lirica sia travolta di obiettività, e la mia obiettività tremante di liricità»<sup>31</sup>. L'espressionismo, pertanto, può essere interpretato come lo strumento con cui viene avviato un vero e proprio processo di risemantizzazione della parola attraverso un'intensificazione di significato di verbi, sostantivi, aggettivi al fine di agganciarla, sia pure in modo frammentario, con la realtà. Il linguaggio poetico è ormai incapace di stabilire un sereno e cordiale rapporto con la realtà, per cui si rende necessario forzare, coartare, incendiare il testo per comunicare al lettore («Ma tu che ascolti, rècalo / Al tuo bene e al tuo male / E non ti sarà oscuro», p. 16) il travaglio dell'autore. In questo modo Rèbora mira ad un'espressione strettamente aderente ai problemi etico-esistenziali, che stava vivendo, e finalizzata a contrastare la crisi del linguaggio poetico, presente anche in Italia nella tendenza di fine Ottocento, da Carducci a D'Annunzio, avviato ormai verso «l'autonomia del significante»<sup>32</sup> (Gian Luigi Beccaria) e verso la prosaicizzazione della poesia promossa di Crepuscolari. Una simile interpretazione non contrasta con l'analisi filologica, mediante la quale è stata rinvenuta la presenza insistita di allitterazioni, assonanze, paronomasie, figure etimologiche, e di un lessico che «accoglie il vitalismo della tradizione carducciana prima che dannunziana»<sup>33</sup>, perché tali figure retoriche non sono usate per costruire atmosfere musicali, ma per ritrovare il valore della parola nel suo rapporto con il reale. Infatti,

la poesia è per Rebora realtà totale, non consolazione o divertimento, come risulta evidente da alcuni componimenti metapoetici contenuti nei *Frammenti*, e in particolare dagli ultimi. [...] Ci troviamo di fronte a una concezione forte della poesia, che ha indotto Fortini a parlare di «tensione ascetica» del giovane Rebora e che non a che vedere con la mitologia crepuscolare del poeta che scrive col lapis, del poeta che non ha nulla da dire, del poeta «salimbano dell'anima mia», di palazzeschiana memoria»<sup>34</sup>

e

la parola s'ingorga, tra tensione aulica, arcaismo e quotidianità colta nelle accezioni crude, nel registro dialettale o tecnico: e si capisce bene che non è il suono a decidere l'esisto verbale, ma un bisogno di afferrare il significato, di comunicare un messaggio, che resta impigliato nel prevalere della riflessione o nell'accensione mistica, bloccato da una troppo carica provenienza letteraria<sup>35</sup>.

La risemantizzazione viene perseguita mediante l'adozione di strumenti letterari tradizionali: il modello poetico dantesco e leopardiano, la letteratura di inizio secolo, le letture filosofiche di Bruno, Vico, Gentile, Croce, l'eredità della tradizione mazziniana, elementi che avviano l'autore verso una poesia sostanziata da «una coscienza profonda della vita e [da una] tendenza alla ricerca della verità», come scrive in una lettera al padre datata il 22 ottobre 1909. Pertanto, il suo cammino verso il rapporto parola-oggetto si radica e trae impulso da motivazioni etiche ed esistenziali e non da proclami o proposte unicamente letterarie. Il frammento, concepito come «strumento rappresentativo d'una dialettica interna del soggetto poetante»<sup>36</sup> come tessera di un disegno più vasto, e l'uso dell'interrogazione come strumento euristico caratterizzano un percorso che giunge con la conversione al silenzio. Se Dante rappresenta il model-

lo poetico e umano di un viaggio verso l'Assoluto, Leopardi lo tiene inchiodato ai quesiti esistenziali, sul cui terreno si disputa la lotta tra le aspirazioni e l'angustia della parola che non gli risparmia una «sterilità angosciosa» (*Lettere*<sup>37</sup>) piena di conati inferti prima ancora che di pagine bianche. Pertanto la dialettica astratto-concreto, magistralmente analizzata da Bandini, va iscritta nella tensione assolutizzante tra parola e oggetto, come pure la tensione verso l'oggetto (la personificazione), come pure l'alogismo che «risponde al bisogno di fondare la dinamica del pensiero e la coscienza delle aporie esistenziali su di una ricchezza di dati sensibili e concreti»<sup>38</sup>.

L'espressionismo di Rèbora va, quindi, interpretato come testimonianza e come tentativo di superamento della crisi della parola poetica e della parola in generale. I suoi caratteri stilistici scavano una linea di ricerca originalmente differente rispetto alle Avanguardie, all'Ermetismo, alla cantabilità arcadica, al persistente petrarchismo e alla pura oggettualità "lombarda". La sua opera poetica, quindi, si iscrive a quell'inquieto sperimentalismo che pervade la quasi totalità del Novecento. Pertanto, in una visione complessiva, la sua personalità va considerata perfettamente integrata nella letteratura della prima metà del secolo scorso, poiché «in Rèbora il conto aperto con la modernità investe [...] le ragioni stesse del far poesia»<sup>39</sup>.

Ma la sua brama di verità e di realtà rimane insoddisfatta. Non la rima vigorosa né il ritmo incalzante né le parole fonicamente corpose ("le chiacchiere") riescono nell'intento proposto: il suo campo di esperienza religiosa, morale ed estetica non viene toccato in profondità. La parola non carpisce il reale e lascia disattese le domande di carattere esistenziale. Il poeta nel suo cammino di ricerca comprende che il regno esistenziale, situato al di fuori della lingua, il regno dei fini e dei valori, può essere raggiunto solo dal silenzio. Come sostiene il Wittgenstein del *Tractatus*, l'uomo che si apre alle sollecitazioni del senso e dello spirituale è quello che tace e il Rèbora convertito sceglie per molti anni di non parlare.

Non c'era il rifiuto della parola testimoniale, se mai l'impossibilità di testimoniare in parole sufficienti un'esperienza esclusiva, assorbente, mentre operava, questo sì, il rifiuto della parola veicolo di idolatria e quindi di inganno. Più che mai, nell'approssimarsi a «Maria e Gesù», Rèbora era investito dal silenzio. Il silenzio è il suo affidamento senza condizioni alla Parola, è il superamento del cerchio magico dell'io nell'apertura illimitata alla trascendenza<sup>40</sup>.

La poesia viene ripresa solo nell'ultimo periodo della vita. Lo iato cronologico giustifica la divisione in un primo e in un secondo Rèbora aprendo la strada a valutazioni opposte: la critica laica indica nelle prime composizioni il punto di eccellenza poetica, mentre quella di tendenza cattolica non sottovaluta le seconde.

Se nei confronti del binomio arte-vita lo scrittore dopo la conversione propone due soluzioni diverse (Parola-silenzio e Parola-poesia), occorre interrogarsi sulla natura di questa ulteriore scelta e se essa riesca a ristabilire il legame con la nuova realtà, che ora è la realtà della vita religiosa.

Per rispondere a tale domanda dobbiamo operare un'indagine stilistica e verificare se parallelamente ai fondamentali mutamenti di vita siano intervenuti cambiamenti stilistici.

Le personificazioni («Oh Comunione vera e sol beata», «O Croce o Croce o Croce tutta intera», p. 288), la tendenza espressionistica, che sostiene la costruzione formale, pur all'interno di una diversa tematica, non presentano sostanziali variazioni:

Il sangue ferve per Gesù che affuoca.  
*Bruciami!* dico: e la parola è vuota.  
*Salvami tutto crocifisso* (grido)  
*insanguinato di Te!* Ma chiedo al muro,  
in fisiche miserie io sono confitto.  
La grazia del patir, morire oscuro,  
polverizzato nell'amor di Cristo:  
far concime sotto la sua Vigna,  
pavimento sul qual si passa, e scorda,  
pedaliera premuta onde profonda  
sal la voce dell'organo nel tempio –  
e risultare inutil servo.  
[...]  
Bello è l'offrir, quale il fiorire al fiore;  
ma dal sognato vien diverso il fatto.  
Padre, Padre che ancor quaggiù mi tieni,  
fa' che in me l'Ecce non si perda o scemi!  
A non poter morire intento muoio.  
Il sangue brucia: Gesù mette fuoco.  
(*Notturmo*, p. 289)

Il linguaggio continua ad essere «sovradeterminato per inflazione» con la costante ricerca della geminazione e «delle fitte risposdenze parallelistiche di suono e senso»<sup>41</sup>. Vengono meno i dialettalismi lombardi, ma permangono le apocopi letterarie e gli asindetì. Il positivo acquista maggiore spazio, ma il negativo non è superato. I versi di *Notturmo* ne sono eloquente esempio: le immagini del fuoco che brucia, del sangue sparso sul corpo del poeta, il desiderio di annientamento nell'amore, di essere annullato per «far concime», pedaliera all'organo.

Anche in *Curriculum vitae* i precedenti caratteri sono attenuati, ma non abbandonati: «Lo Sposo ancor non viene; e il viver mio / scende *infermando*» (neologismo); «perdono per dar se stesso in dono» (figura etimologica); «un'immagine oscena: / all'anima fu una rasoziata orrenda» (metafora espressionistica): «cRescevo foRTE, TuTTo uRTi e FRAsTuono» (allitterazione); «parlando adulti» (costruzione di ablativo assoluto); «l'insaziata fantasia» (sinestesia); «ribellante» (termine aulico); «tutto era buono, tutto era cattivo» (logica avversativa); «o allodola» (personificazione); «incielarti» (dantismo); «la guerra, come suol, femmineggiando» (metafora dantesca); «pugna» (vocabolo aulico). «*Quando c'è la salute, c'è tutto*», «*in fondo in fondo è buono*» (linguaggio familiare).

Fino all'ultimo il poeta resta sospeso alle metafore ispirategli da una natura che dà sollievo e rispecchia nei contrasti la vita, come già nelle prime e lontane poesie giovanili. Il canto è ancora magmatico come la sua vicenda umana che lotta fino all'ultimo con l'inafferrabilità della sua luce celeste, sempre più inafferrabile ad ogni suo avvicinamento spirituale<sup>42</sup>.

Certo viene meno la tensione esistenziale (sono ridotte le interrogazioni a vantaggio delle esclamazioni), che permane intatta nelle liriche composte nel pieno della sofferenza. Spesso i ritmi si alleggeriscono e diventano più affabili e più lievi, ma anche questo (basta pensare a *Campana di Lombardia*) non rappresenta una totale novità:

Viene per me Gesù, ma tra i fratelli:  
nel mezzo della Chiesa a me si dona

anche se solitaria è mia persona:  
vita nel Cristo, unanime con quelli.

(*S. Comunione*, p. 280)

Il tono, anche a causa dell'età, diventa più frequentemente sentenzioso («Maria invoco, che nel Fuoco è Fiamma; / pietosa in volto, sembra dica ferma: / – Penitenza, figliolo, penitenza», p. 289).

Una certa novità stilistica all'interno della poesia reboriana può essere individuata nell'adozione di immagini e riflessioni tratte o dal linguaggio biblico (la vigna o il servo inutile) o dai testi di meditazione religiosa, come vediamo nella lirica «*E dallo sterco erigendo il povero*» (p. 298):

Come è infinita d'umiltà la via,  
la via che qui comincia per un sentiero  
di rinuncia, e non giunge mai al vero,  
non concedendo l'io il non-più-io  
perso, divinamente nel suo Dio!

Qui viene cantato il tema della liberazione dalla sovranità dell'io, che trova nel voto religioso di ubbidienza la sua consacrazione. Non solo Rosmini, ma anche la Bibbia, la lettura del Breviario, Agostino, i Padri della Chiesa, la tradizione mistica, i maestri di spiritualità religiosa meditati quotidianamente sostanziano la poesia del secondo Rèbora:

Come bello, Signor, nel tuo creato!  
Ma sol nel cuore sei bellezza amante!  
E doni amor onde chi ama è nato  
a quella vita che in morir s'espande.

(*Elevazione spirituale*, p. 278)

Nel passo avvertiamo sia l'eco dei Salmi sia la voce del Padre fondatore dell'ordine religioso; la poesia si sostanzia, pertanto, del linguaggio della riflessione, dei testi di pietà e della predicazione religiosa:

Spera il mare alla sponda onda dietro onda:  
Ma giunta, ognuna s'infrange, e sprofonda.

Così l'umana speranza s'illude,  
E a delusioni giunge in fine crude.

Il monte spera mentre ascende al cielo:  
E primo è al sole, nel vento e nel gelo.

Tal la speranza in Cristo fa sicuri  
Per la croce alla gloria i cuori puri.

(*Speranza*, p. 270).

Del resto, come osserva Carlo Bo, «c'è un rapporto stretto tra il costringersi alla miseria, alla cancellazione della propria personalità e l'aspirazione al massimo, “il tendere massimo al cielo”», per cui il moralismo e «la preghiera ha[nno] vinto la poesia»<sup>43</sup>. La narrazione di un episodio capitato durante l'Anno Santo, durante il quale una guardia, con una gomitata, impedì al poeta di baciare i piedi del Santo Padre, viene risolta in un insegnamento di vita: dopo aver provato una delusione quasi fosse stato respinto da Dio stesso, «il vero chiaro emerse: / riparavo, con me, l'ambiente mio! / E gioia, e pace grande, in me si effuse» (p. 296).

In realtà l'inserimento del filone mistico su un impianto poetico fondamentalmente impressionista non muta la fisionomia poetica: la consapevolezza dell'insufficienza del linguaggio umano causa una lotta simile a quella del primo Rèbora. Prima la poesia non riusciva a trovare gli strumenti per esprimere le esigenze di senso, in seguito non trova i mezzi per lasciar trasparire l'esperienza del contatto con Dio: la sostanza del linguaggio poetico non muta, la parola non raggiunge l'oggetto, rimane agganciata alla tradizione (letteraria e mistico-religiosa). La parola «è vuota» e rimane vuota, non uncina la realtà. Pertanto, la fede, se da un lato ha placato l'ansia di verità, dall'altro ha acceso un inestinguibile fuoco: il *Deus absconditus* ora è ricercato nell'assurdità della sofferenza e nello scandalo della Croce:

Ho peccato, ho sofferto, cercato, ascoltato  
La Voce d'Amore che chiama e non langue:  
Ed ecco la certa speranza: la Croce.  
Ho trovato Chi prima mi ha amato  
E mi ama e mi lava, nel Sangue che è fuoco,  
Gesù, l'Ognibene, l'Amore infinito,  
L'Amore che dona l'Amore,  
L'Amore che vive ben dentro al cuore.  
(*La speranza*, p. 269)

Rèbora ha trovato “Chi prima lo ha amato”, ha trovato l'Amore che dona l'Amore e questo Amore comporta una dedizione totale, il superamento dell'individualità e l'accettazione della malattia. Del resto, fede significa credere che esistano delle ragioni dell'esistenza, non comprenderle. Più ci si avvicina a Dio, più ci si accorge di essere lontani; più si parla di Lui e più ci si rende conto di trovarsi in un abisso di tenebre, al fondo del quale dopo la morte ci sarà la luce.

Queste considerazioni ci inducono a concludere che non esiste soluzione di continuità tra le due fasi della produzione reboriana come testimonianza con chiarezza anche il confratello, padre Umberto Muratore, secondo il quale

prima non c'erano parole per comunicare agli altri l'ansia di inseguire un Dio velato e sfuggente, ora non esistono certezze capaci di colmare l'inquieto desiderio di riamare adeguatamente l'Amore a lui rivelatosi. Inquietudine metafisica, ontologica; crescente voglia di capire, e di appiattirsi sulla nuova Realtà trascendente, che lo porta a vibrare come crocifisso sul Golgota, col cuore arso, dilatato, e l'intelligenza vigile a cogliere tutte le angolature di cui fosse capace<sup>44</sup>.

Il rapporto con la parola poetica, quindi, fondamentalmente rimane invariato; cambia l'ambito di ricerca, per il fatto che, come ha annotato Gianfranco Contini, per Rèbora la conquista di una lingua, capace di penetrazione e di disvelamento, è un impegno essenziale e prezioso.

## 6. Conclusione

Di fronte alla crisi culturale, che nella seconda metà dell'Ottocento ha investito la civiltà occidentale, incapace di proporre risposte valide ai quesiti esistenziali, Rèbora prospetta una soluzione radicale, la scelta di vita consacrata, che supera il puro semplice livello gnoseologico come pure quello esistenziale per collocarsi nella sfera di un impegno e di una responsabilità totale, divenendo paradigma novecentesco dell'*homo quaerens*, che non si ferma di fronte al «muro che ha in cima cocci aguzzi

di bottiglia» (Eugenio Montale): «egli diventa, insomma, un punto di riferimento e di contraddizione, la cartina di tornasole dei turbamenti della coscienza morale, delle inchieste sull'essere e sui destini dell'uomo, della frenetica ricerca di Dio e della dimensione dell'Assoluto»<sup>45</sup>: «a verità condusse poesia» (p. 312). Tuttavia, se sotto il profilo umano, l'unico veramente appagante per ogni uomo, il poeta si è incamminato sulla via della Verità, sotto il profilo poetico non è riuscito a ritrovare l'unità di parola-oggetto né a superare l'aporia novecentesca. Ad ogni modo, quantunque egli si collochi in una situazione che comporta «il pregiudizio connaturato con la nostra tradizione petrarchesca dell'autosufficienza della poesia, della poesia cioè come universo di verità insistente su se medesimo, perfetto in sé»<sup>46</sup>, e quantunque egli imbocchi una strada originale per superare la crisi gnoseologica e poetica del Decadentismo, occorre concludere che l'obiettivo non è stato raggiunto.

Pertanto, se da una parte difficilmente si può condividere la valutazione di Giovanni Raboni, secondo cui Montale non va considerato «assolutamente più grande di Rebora»<sup>47</sup>, dall'altra si deve riconoscere che egli ha avvertito il problema, imboccato una strada solitaria di ricerca, simile forse solo a quella di Mario Luzi, ed ha percepito il limite umano e linguistico in un orizzonte più vasto, cioè nell'orizzonte della dismisura divina:

Rebora è forse l'unico poeta italiano del suo tempo che ha impostato un problema di poesia pensante in termini non solo di contenuto ma di forma (se non intesa in senso umanistico); e questo attraverso una non ordinaria peripezia linguistica contestante la poesia poetica<sup>48</sup>.

Egli è rimasto al di fuori delle due linee vincenti del Novecento italiano, quella che inizia con D'Annunzio e con Pascoli e che trova compimento con Ungaretti, con Montale, con gli Ermetici, e quella dei Crespuscoleari o della sperimentazione avanguardistica, linee che in maniere diverse si innestano sulle problematiche decadenti mallarmee di crisi e di autonomia del significante, e imbrocca una via che coinvolge le fondamentali scelte esistenziali. Se gli altri poeti hanno percorso la strada della negatività o fuggendo nelle Idee Madri o prosaicizzando lo stile o giocando con la lingua, Rebora ha scelto il silenzio, un silenzio seguito da un nuovo eroico tentativo di risemantizzare la parola con la tradizione mistica, ma né l'una né l'altra strada lo hanno condotto ad individuare gli strumenti adatti a risemantizzare la parola poetica.

## NOTE

- <sup>1</sup> GIORGIO AGAMBEN, *Note al testo*, in *Giorgio Caproni, Res amissa*, Milano, Garzanti 1996<sup>2</sup>, pp. 27-33.
- <sup>2</sup> CESARE PAVESE, *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Einaudi 1998.
- <sup>3</sup> CLEMENTE RÈBORA, *Le poesie* (1913-1957), a cura di Gianni Mussini e di Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti 1999<sup>3</sup>, p. 520. È il testo al quale faranno riferimento le citazioni poste fra parentesi.
- <sup>4</sup> DANTE ALIGHIERI, *Inferno, Canto XIII*, vv. 50 e 51.
- <sup>5</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1990, p. 254.
- <sup>6</sup> *Ibidem*, p. 251.
- <sup>7</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier 1947; quindi, Torino, Einaudi 1974.
- <sup>8</sup> *Pier Vincenzo Mengaldo, Poeti italiani del Novecento*, op. cit., p. 252.
- <sup>9</sup> GEORGE STEINER, *Vere presenze*, Milano, Garzanti 1992, pp. 93-94.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, p. 95.
- <sup>11</sup> *Ibidem*.
- <sup>12</sup> Cfr. GIULIANO LADOLFI, *Per un'interpretazione del Decadentismo*, Novara, Interlinea 2000.

- <sup>13</sup> ARTHUR RIMBAUD, *Lettera, Charleville, 15 maggio 1871 a Paul Demeny, Opere*, Milano, Mondadori 1992, pp. 455-456.
- <sup>14</sup> PAUL VERLAINE, *Arte Poetica, Poesie*, trad. di Luciana Frezza, Milano, Rizzoli 1974, pp. 158-161.
- <sup>15</sup> ARTHUR RIMBAUD, *Una stagione in inferno*, op. cit., p. 244.
- <sup>16</sup> GEORGE STEINER, *Vere presenze*, op. cit., p. 97.
- <sup>17</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*, in *Opere 1882/1895*, Roma, Newton Compton p. 121.
- <sup>18</sup> Termine inteso nel senso di «disincanto di valori e di idee, che da verità aventi in sé il principio del loro movimento divengono parti dell'azione umana e [del] sollevarsi delle azioni umane al di sopra dell'idea di una legalità ordinata dall'esterno» (FRIEDRICH JONAS, *Storia della sociologia*, Bari, Laterza 1970, p. 9).
- <sup>19</sup> FERDINAND DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza 1974, p. 282. Non si è all'oscuro che la frase conclusiva dell'opera non fu stesa dall'autore, ma dagli editori: «Se tutto ciò è [...] discutibile dal punto di vista dell'interpretazione corretta del pensiero di S., Leroy è pienamente nel vero quando sottolinea "la funzione grammaticale che quella frase... ha avuto nello sviluppo delle dottrine linguistiche" » successive, anche se «nello scrivere l'ultima frase, gli edd. non hanno certamente creato *ex nihilo*» (p. 456).
- <sup>20</sup> MAURICE LEROY, *Profilo storico della linguistica moderna*, Bari, Laterza 1973, pp. 100-101-102.
- <sup>21</sup> GEORGE STEINER, *Vere presenze*, op. cit., p. 107.
- <sup>22</sup> FRANCA D'AGOSTINI, *Analitici e continentali*, Milano, Cortina 1997, pp. 123-166.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, p. 126.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 143.
- <sup>25</sup> LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore, Maschere nude*, Milano Mondadori<sup>6</sup> 1975, p. 65
- <sup>26</sup> EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori 1984, p. 29
- <sup>27</sup> GEORGE STEINER, *Vere presenze*, op. cit., pp. 99-100.
- <sup>28</sup> AMELIA ROSSELLI, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1997, p. 338.
- <sup>29</sup> CARLO MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, a cura di Sergio Campailla, Milano, Adelphi 1982, p. 101.
- <sup>30</sup> GIUSEPPE NAVA, *La lingua di Rebora*, in AA. Vv., *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Roma, Editori Riuniti 1993, p. 48.
- <sup>31</sup> La citazione è presente nel saggio di FERNANDO BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in AA. Vv., *Ricerca della lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 2-3.
- <sup>32</sup> «Per "autonomia del significante" Beccaria intende una situazione della lingua poetica, accentuatasi dal Carducci in poi, in cui l'elemento fonico della parola inclina a costituirsi in autonomia rispetto all'elemento semantico» (GIUSEPPE NAVA, *La lingua di Rebora*, op. cit., p. 49), tendenza in sintonia con la poetica di Mallarmé, di cui si è parlato nel paragrafo precedente.
- <sup>33</sup> NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino 1999, p. 61.
- <sup>34</sup> GIUSEPPE NAVA, *La lingua di Rebora*, op. cit., pp. 49-50.
- <sup>35</sup> NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, op. cit., p. 61.
- <sup>36</sup> GIUSEPPE NAVA, *La lingua di Rebora*, op. cit., p. 52.
- <sup>37</sup> CLEMENTE REBORA, *Lettere*, a cura di Margherita Marchione, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura 1976-82, p. 62).
- <sup>38</sup> GIUSEPPE NAVA, *La lingua di Rebora*, op. cit., p. 54.
- <sup>39</sup> FERNANDO BANDINI, *Frammento e disegno poetico in Clemente Rebora*, in AA. Vv., *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, op. cit., p. 60.
- <sup>40</sup> RENATA LOLLO, *Biografia interiore e interiorità della parola in Clemente Rebora*, *ibidem* p. 82.
- <sup>41</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, op. cit., p. 251.
- <sup>42</sup> ROBERTO CICALA, *Appunti su Clemente Rebora espressionista e mistico*, in AA. Vv., *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea 1997<sup>2</sup>, p. 252.
- <sup>43</sup> CARLO BO, *Introduzione*, in AA. Vv., *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, op. cit., p. 5.
- <sup>44</sup> UMBERTO MURATORE, *La vocazione rosminiana di Clemente Rebora*, *ibidem*, p. 411.
- <sup>45</sup> DONATO VALLI, *Rebora e la poesia religiosa del Novecento*, *ibidem*, p. 270.
- <sup>46</sup> MARIO LUZI, *Clemente Rebora*, in *Un'idea del '900, Dieci poeti e dieci narratori italiani del Novecento*, Roma, Salerno editrice 1984, p. 106.
- <sup>47</sup> GIOVANNI RABONI, *Rebora e il Novecento*, in AA. Vv., *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, op. cit., p. 116.
- <sup>48</sup> GIANNI SCALIA, *Il pensiero poetica in Clemente Rebora*, *ibidem*, p. 109.

# SAGGI

Gabriele Dadati

**Perceber, La macinatrice, Neuropa: una lettura sinottica**

1. Un metodo per attingere allo specifico del testo, e quindi provare a trarre qualche provvisoria conclusione, potrebbe essere proprio quello di una ricognizione dei dati minuti, degli indizi, come viene suggerito da Carlo Ginzburg in *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*<sup>1</sup> a proposito dei metodi di Giovanni Morelli riguardo la pittura, Sherlock Holmes riguardo il delitto e Sigmund Freud riguardo la psiche. Nel nostro caso si tratterebbe di un'applicazione non canonica del mestiere del filologo, in cui si deve prendere in considerazione l'intertestualità e non già il singolo testo. Ma chi scrive ha sempre ritenuto la più bella definizione di "filologia" essere quella data da Emanuele Trevi quando la dice amore che le parole dei vivi nutrono per le parole dei morti<sup>2</sup>. Per questa volta, dunque, anche se non saranno tutti morti gli scrittori ci accontenteremo e proveremo a indirizzare queste nostre parole a quelle dei romanzi che si vogliono prendere in considerazione.

2. L'oggetto di questo scritto sono tre romanzi italiani pubblicati nel corso del 2005. Si tratta del romanzo *Perceber* (Milano, Sironi) di Leonardo Colombati, di *La macinatrice* (Ancona, peQuod) di Massimiliano Parente e infine di *Neuropa* (Lecce, Luca Pensa editore) di Gianluca Gigliozzi. Cosa accomuna questi tre lavori? Il fatto di essere, secondo la definizione di Franco Moretti, *Opere mondo*<sup>3</sup>, almeno a nostro modo di vedere. La cosa singolare è che questo tipo di opera non è tra i più frequentati della nostra prosa, anche se negli ultimi anni se ne è dato qualche esempio: *Residui. L'avvento dei nuovi umani* di Stefano Massaron (Milano, Addictions 1998), *Canti del caos* di Antonio Moresco (di cui si ha una *Prima parte*, Milano, Feltrinelli 2001 e una *Seconda parte*, Milano, Rizzoli 2003). Si attende, almeno riferendosi al progetto iniziale, una conclusione dal titolo *Diario del caos* e infine *Il suicidio di Angela B.* di Umberto Casadei (Milano, Sironi 2003). Singolare allora è che se ne pubblichino addirittura tre differenti nel corso dello stesso anno.

Di fatto, le opere mondo nella nostra tradizione non mancano, ma erano state finora tutte composte in versi. Indiscutibile opera mondo è infatti la *Divina Commedia* e così i poemi maggiori della nostra tradizione. Importante apripista prosastico ci sembra invece *Il nome della rosa* di Umberto Eco (Milano, Bompiani 1980)<sup>4</sup>, che si arricchisce nel 1983 delle *Postille* da cui ricaviamo il seguente passaggio: «Scrivere un romanzo è una faccenda cosmologica, come quella raccontata dal Genesi (bisogna pur scegliersi del modelli, diceva Woody Allen)»<sup>5</sup>. Proprio tra cosmologia e ironia sarebbe utile ritagliarsi un percorso e poter proseguire.

3. Il perché di questo breve scritto risiede in questo: esercitare la critica delle fonti per offrire una prima collocazione di questi tre romanzi. Ha dichiarato Gianluca Gigliozzi riguardo al suo testo:

La macrostruttura del mio libro potrebbe ricordare per certi versi quella dei *Canti del Caos (I)* di Antonio Moresco, un autore che stimo molto, e che è stato anche uno dei miei primi lettori quando il testo girava in fotocopia! Da un anno a questa parte le cose stanno un po' cambiando in Italia, invece dei soliti narratori di piagnistei generazionali e dei conformistici cultori del pop/pulp/trash, stanno venendo fuori autori con una forte coscienza formale ed etica: Casadei, Lagioia, Meacci, Colombati, Parente. Per loro, però, a quanto ho capito, è

imprescindibile il modello del romanzo post-modern americano, in testa Foster Wallace<sup>6</sup>. A me invece interessa soprattutto la tradizione europea o sudamericana: da autori come Guimarães Rosa e Cabrera Infante c'è ancora molto da imparare!<sup>7</sup>

La dichiarazione di Gigliozzi quanto ai modelli dichiarati è corretta: gli spunti che vorremmo dare hanno lo scopo di mettere in luce se ci siano, e quali siano, gli ulteriori modelli di questi testi, rilevando proprio quelle “spie” di cui parla Ginzburg, che saranno, nel nostro caso, citazioni, strutture, allusioni.

La critica delle fonti però ha in sé un limite, che è il limite della conoscenza stessa di chi la pratica. Per quanto il critico possa essere avvertito, colto e attento, difficilmente potrà mai eguagliare con le sue letture le letture dell'autore a cui si dedica. Soprattutto se ci si dedica ai romanzi contemporanei, ecco che le competenze di un italianista si fanno insufficienti: se infatti le fonti di Dante erano da ricercarsi nella letteratura latina (e non tutta), nei trovatori, nei siciliani e nella produzione letteraria a lui coeva, ecco che invece le letture di un romanziere contemporaneo spaziano senza limiti né cronologici né geografici. Si dovrà allora compiere parte dell'analisi e lasciarla aperta ad ulteriori, successivi contributi.

4. Iniziamo il nostro percorso da *Perceber* di Leonardo Colombati. Il libro è ricco di elementi paratestuali: mappe della città di Roma, tabelle di organizzazione del testo, premessa, appendici, note, glossari. Nel testo che precede il corpo del romanzo, *Prima d'iniziare*, l'Autore ci informa di trovare necessario «un breve preambolo a introduzione del romanzo che ci ha fatto sudare per sette anni e che ora viene abbandonato in mare aperto ed esposto ai venti insidiosi della noia, della disaffezione e dell'indifferenza» (p. 11). Simile dichiarazione sull'impegno compositivo è in Gigliozzi, che nei *Ringraziamenti* (p. 233) a *Neuropa* esordisce così: «L'avventura di questo libro è iniziata nell'estate del 1996, quasi nove anni fa. La stesura si è protratta fino al 2001. Prima di darlo alle stampe quest'anno, ho deciso di riscriverlo per la sesta volta. Scrivere è brancolare in una camera buia, diceva qualcuno. Io con questo testo ho brancolato parecchio». In questo senso Parente è un caso a parte: non concedendo elementi paratestuali, e non esistendo interviste all'Autore (almeno per adesso), non è possibile stabilire la durata della stesura del suo romanzo, che immaginiamo comunque cospicua.

Tanti anni, e precisamente gli otto che intercorrono tra il 1914 e il 1921, erano occorsi anche a James Joyce per il suo *Ulisse*<sup>8</sup>, il capolavoro del campione del modernismo che, come ci informa nuovamente Melchiori, rispetto a *Gente di Dublino* serve sì a smascherare le sovrastrutture soffocanti per la personalità umana, ma «ormai in chiave ironica, eroicomica»<sup>9</sup>. Cosa ha a che fare questo con *Perceber*? Stando al suo sottotitolo, che è proprio *Romanzo eroicomico*, forse qualcosa. Non diversamente del resto da *Neuropa*, che reca sotto il titolo la parentesi *Poema epicomico in prosa*. Tra gli aggettivi “eroicomico” ed “epicomico” il passo è breve<sup>10</sup>, proprio perché l'epica è uno dei due territori che ci sembrano precipui agli eroi (essendo l'altro la tragedia). Ci piace poi vedere come la dicitura di “poema”, ma “in prosa”, per Gigliozzi valga il discorso già fatto: la nostra tradizione ha le opere mondo, e sono in versi perché poemi, solo adesso si prova a farle in prosa. Anche qui si stacca *La macinatrice* di Parente, che non ha sottotitolo<sup>11</sup>.

Procediamo oltre: il progetto di *Perceber* è quello di stendere un romanzo che diventi al tempo stesso una mappa della città di Roma fatta di parole, una vicenda, una rappre-

sentazione di quello che l'Autore ci dice essere l'Adamo Cosmico, figura cui corrisponde il Creato secondo i cabalisti. Spiega sempre *Prima d'iniziare* (pp. 11-12):

Ogni episodio è ambientato in un diverso Rione o Quartiere dell'Urbe (tranne quelli dal ventitreesimo al venticinquesimo, in cui sarete trasportati in una città spagnola chiamata, appunto, *Perceber*). Allo stesso tempo il romanzo è costruito in base alla dubbia cosmologia che, tra il III e il XVI secolo d.C., quei mistici ebraici chiamati cabalisti si premurarono di organizzare per il nostro divertimento. Ci penserà qualche pedante personaggio del romanzo ad approfondire l'argomento, fino al limite dell'insostenibile. Qui vi basti sapere che fu immaginato un Dio prima della Creazione che per compiere quest'ultima dovette contrarsi lasciando spazio a qualcosa altro da Sé (che era Tutto). [...] Fattosi spazio, questo Dio iniziò a dispiegarsi in una serie di Manifestazioni, dette *Sefiroth*. [...] Le *Sefiroth* si disposero secondo un ordine specifico, a rappresentare una figura umana, che i cabalisti – noti per il loro gusto dell'iperbole – chiamarono Adamo Cosmico.

Questo ci riporta ancora ad *Ulisse* nell'analisi di Giorgio Melchiori, che proprio nell'ultimo paragrafo scrive: «La struttura effettiva di *Ulisse*, si può concludere oltrepassando l'interpretazione delle variatissime componenti accennate all'inizio, è la struttura della figura umana, corpo mente sensi»<sup>12</sup>.

Ecco allora strutture di romanzo che si dedicano all'uomo e alla sua rappresentazione. Da una parte l'Adamo Cosmico, le cui parti del corpo sono propriamente associate a singole vicende narrate, dall'altra la rappresentazione joyciana, che se sarà meno esplicita, tuttavia non sarà poi così lontana. Del resto entrambi i romanzi sono divisi in tre parti (ulteriormente e variamente suddivise a loro volta): *Formazione*, *Contrazione* e *Restaurazione* in *Perceber*; *Telemachia*, *Odissea*, *Nostos* in *Ulisse*. E, se le prime due parti sono accoppiabili solo con una forzatura, non viene però almeno naturale far coincidere il *nostos* (ritorno) ulissiano con il concetto di "restaurazione"? Sulla struttura tripartita, così frequente nelle opere di tutti i tempi, sarà meglio non andare oltre.

Quello che stiamo cercando di dire con questa nota è insomma che le radici di *Perceber* (e degli altri due romanzi di cui scriveremo) non sono solo nei grandi romanzi statunitensi contemporanei<sup>13</sup>, e quindi nel post-moderno, ma almeno anche nel modernismo e forse oltre. Resta ben vivo, si dà per sottinteso, il modo proprio del post-moderno nel citare: porre alla pari i materiali, citarli miscelandoli, far confluire grandi Opere e minime senza dar loro particolare ruolo di *auctoritates* è proprio della tecnica di scrittura del post-moderno.

L'oltre invece potrebbe stare proprio in questo, e cioè le parti in versi. Non solo versi di canzone<sup>14</sup> che Colombati recupera nel testo, ma anche versi che compone lui stesso per dar parola a un personaggio o per sottolineare una situazione. La prima volta, ci sembra, accade a p. 47: «La luce del pomeriggio sfavilla / sul fregio silvestro del signor Tot. / Non è ancora prodotta la scintilla / da cui emanano dieci Sefiroth, // ma dal tetto della Stazione Termini / penzola lo zampone Bombardoni, / nell'aria s'avvertono i primi germi / d'un avvicinarsi di stagioni», e poi innumerevoli altre volte. La metrica sillabica e la rima sono costruite correttamente, con qualche riflessione in più da farsi sugli accenti (il secondo verso per esempio ha accento di quinta, che è l'unica sede "proibita" dell'endecasillabo nella tradizione italiana), ma non è certo a questo che si deve guardare, piuttosto al fatto che il romanzo si riconfigura così come un prosimetro, che è certamente proprio della tradizione europea più che di quella statunitense (per la tradizione di casa nostra, basti ricordare *La Vita Nuova* di Dante).

Poi si hanno i dialoghi tra statue: a pp. 57-63, 112-4 e 117, oltre a quello addirittura

tra monumenti funebri a pp. 252-9. Proprio quest'ultimo dialogo, che si mescola a quello messo in scena contemporaneamente a Praga, ci fa capire di cosa stiamo parlando: teatro. E non un teatro qualsiasi, ma un teatro con pochi personaggi, dove l'azione è bandita dalla scena (del resto, se i personaggi sono statue, ben difficilmente avremo movimento) e infine c'è un coro: stiamo parlando del teatro greco insomma. Ecco un'altra dimensione di questo romanzo d'eccezione<sup>15</sup>.

Rileviamo ancora un piccolo particolare, da poco. Nella nota di pagina 269 leggiamo di «Alonso Barrulho, nato il 19 agosto 1860 e morto il 26 giugno 1936: la somma di entrambe le date fa 33; dunque nascita meno morte uguale 0». Naturalmente scrivere 33 significa un sacco di cose (a partire almeno dagli anni di Cristo), ma dirlo nella letteratura italiana è alludere quasi per forza alla *Divina Commedia*<sup>16</sup>.

Infine, dopo aver indicato qualche materiale che fa parte della genetica di questo romanzo, torniamo all'Adamo Cosmico (torniamo all'uomo, quindi) da cui eravamo partiti, e al progetto che Antonio Baldini, uno dei protagonisti, vuol realizzare: una mappa topografica della città di Roma in scala 1:1. A p. 424 abbiamo:

Quando aveva completato il Plastico preparatorio per il Modellino della Cerchia dei Rioni, gli era sembrato che dall'insieme delle Conformazioni scaturisse una certa Qualità Vivente, o meglio l'Organo di un Corpo in movimento. Aveva tentato di organizzare ogni Rione e ogni Quartiere, in corrispondenza di una Cosmogenesi che prendeva le mosse dalle dieci Ipostasi divine, organizzando Roma in un processo di Contrazione ed Emanazione da cui scaturissero successivamente le singole parti anatomiche di un Adamo Topografico...

5. Nel giugno 2005 arriva sugli scaffali delle librerie italiane anche *La macinatrice* di Massimiliano Parente. Ad anticiparne l'uscita è già un articolo a firma di Carla Benedetti su «L'Espresso», così concluso:

In letteratura non ci sono reincarnazioni ma nuove nascite. Parente dedica il romanzo ad Antonio Moresco. Altra cosa strana. Né le classifiche, né i premi letterari, né i tam tam mediatici hanno mai registrato la perturbazione che l'opera di Moresco ha provocato nella scrittura di questi ultimi anni. La registra invece uno scrittore più giovane. In effetti si sente che *La macinatrice* reagisce in qualche modo ai *Canti del caos*. In letteratura succede anche questo. Parte vitale della ricezione di un'opera è la risposta che essa provoca in altri scrittori. Un canale di trasmissione altro rispetto alla macchina dei mediatori e alle loro mappe<sup>17</sup>.

La dedica posta da Parente all'inizio del suo romanzo è questa: «a Antonio Moresco, / al genio irredento». Si veda qui una tangenza, dichiarata, con il romanzo di Gigliozzi.

All'iniziale dibattito su *La macinatrice* partecipa anche Giuseppe Genna che, in data 7 giugno 2005, pubblica su «I Miserabili», il suo «giornale di letteratura e mondo» consultabile all'indirizzo [www.miserabili.com](http://www.miserabili.com), un lungo pezzo ironico in cui mostra il suo dissenso sia nei confronti della posizione di Carla Benedetti sia dell'opera di Parente. Così dunque Genna chiosa un altro punto del pezzo della critica toscana: «Quindi, Parente realizza, come Carla Benedetti coglie giustamente in profondità, “una struttura circolare che si chiude con la stessa frase con cui inizia”. Ce l'avevamo sotto gli occhi».

Ironia e dibattito culturale: ecco quanto la Benedetti e Genna colgono nel romanzo *La macinatrice*. Lungo le 462 pagine del libro infatti la bussola temporale si smarrisce completamente, i giorni si accavallano e la struttura si chiude circolarmente. Non più la concezione del tempo come una linea, bensì come un cerchio. Sia l'inizio che la fine del romanzo recano questa frase: «Non sapeva quanti erano, ma ne basta uno,

*bastava lui*, e la fine del mondo era già avvenuta»<sup>18</sup>. Ma in cosa consiste questa fine del mondo? Andrea, lo smarrito protagonista, ha interrotto la sua relazione con Angela e per tutta la storia nutre una passione morbosa per Elena. Al termine (ma che è anche l'inizio) Angela dà alla luce un bambino, di cui era evidentemente rimasta incinta prima della rottura con Andrea. Elena, foriera di una sorta di perversione nei confronti dei bambini, alza il piede che calza una scarpa col tacco sul bambino. Andrea, l'impotente, il confuso, lo smarrito, scatta una fotografia. Qui finisce e inizia il mondo e il tempo del romanzo, dunque.

Ora, esiste un altro romanzo che mostra un tempo dilatato e in qualche modo senza tempo e che si conclude, proprio nelle ultime quattro pagine, con un bambino. Anche in quel caso è un bambino del tutto particolare. Parliamo di *Cent'anni di solitudine*<sup>19</sup> di Gabriel García Márquez.

Per quel che riguarda Parente, in ospedale sono «tutti a contemplare increduli quel fenomeno inaudito, quel feto simile al vetro, una carne antropomorfa di gelatina trasparente. «Signora, ci perdoni, dobbiamo tenerla sotto osservazione, suo figlio non sappiamo di che cosa sia fatto, sembra un'aggregazione di acqua solidificata, una melassa vivente»<sup>20</sup>. In Márquez invece il bambino nasce in casa e «solo quando lo voltarono bocconi si accorsero che aveva qualcosa in più rispetto al resto degli uomini, e si curvarono per esaminarlo. Era una coda di maiale»<sup>21</sup>. Due bambini maledetti fin dalla nascita, segni del destino che chiude il destino di tutti gli altri. La «fine del mondo», insomma, che è ben esplicita in Márquez: prima muore la madre Amaranta Ursula, poi il padre Aureliano ne esce dissennato e, quando si ricorda del piccolo, è ormai troppo tardi. Questo non è più nella culla, Aureliano lo cerca e «allora vide il bambino. Era una carcassa gonfia e inaridita, che tutte le formiche del mondo stavano trascinando laboriosamente verso le loro tane lungo il sentiero di pietre del giardino. [...] *Il primo della stirpe è legato a un albero e l'ultimo se lo stanno mangiando le formiche*»<sup>22</sup>. Le profezie si avverano, «perché le stirpi condannate a cent'anni di solitudine non avevano una seconda opportunità sulla terra»<sup>23</sup>. Tutta la storia della famiglia si raccoglie così, come sul palmo d'una mano, e il romanzo si conclude.

Non proprio così per Parente, ma quasi: il concludersi del romanzo con la frase che è anche la prima ci riporta a leggere l'inizio come una conclusione e si scopre di seguito che «la sconfitta di Andrea non era più la sconfitta del maschio che si illudeva di possedere la forma femmina dall'esterno, introducendovisi per dimenticarsi della propria ignoranza. Era fin da allora una sconfitta migliore e mortale, migliore perché mortale». Inoltre Andrea ha un segno tangibile della sua sconfitta, proprio quella «fotografia da guardare, una stampa digitale nitidissima di un particolare incomprensibile a chiunque già non sapesse»<sup>24</sup>. Viene allora un sospetto: la vita di Andrea narrata nel romanzo è una vita infernale e la sua condanna nelle ultime pagine è proprio quella di tornare a viverla nuovamente, riprendendo dall'inizio. In qualche modo sembra da considerare questa assonanza, che è sì americana ma da Sud e non da Nord. In Italia ricordiamo solo un romanzo recente in cui il tempo era circolare e le tematiche simili a quelle di Parente, e cioè *Le radici del male*<sup>25</sup> di Alda Teodorani, ma non è possibile dire se l'Autore nativo di Grosseto conosca questo testo.

Oltre a questo, ci pare degno di nota un certo affetto da parte di Parente per la citazione poetica all'interno della propria prosa. Faremo un solo esempio. Si tratta del famoso verso di Gertrude Stein in *Sacred Emily* del 1913, poesia poi raccolta in *Geography and Plays*: «rose is a rose is a rose»<sup>26</sup>. A pagina 69 Parente scrive che «la

fine era la fine era la fine» e ugualmente nel corso del romanzo utilizza altre due volte questa struttura (che potremmo dire  $x \text{ è } x \text{ è } x$ ). Oppure la semplifica come a pagina 50 dove «un fiore era un fiore» e del resto a pagina 52 dove «un medico è un medico»<sup>27</sup>. Insomma, si torna alla letteratura statunitense (sebbene *sui generis*, la Stein è ebrea e la sua famiglia ha origini tedesche), ma non al romanzo.

Da ultimo torniamo a pagina 69 e riportiamo un tratto più ampio: «La vita a Andrea sembrava un romanzo senza inizio, fatto di finali che riportavano a se stessi ricominciandosi a metà per dire che la fine era la fine era la fine, era già stata detta e non bastava a delimitare una chiusura né un'apertura». Ora, non solo in questa frase sta il senso della struttura della *Macinatrice*, che abbiamo già cercato in qualche modo di illustrare, ma si nasconde un'ulteriore citazione. Il motivo narrativo delle storie che ricominciano dal centro, a cui si torna per sfuggire alla bruttura del finale, è di provenienza cinematografica, e precisamente da quel *Lucía y el sexo*<sup>28</sup> diretto da Julio Medem nel 2001. Il tema centrale del film, che è proprio il modo che hanno i personaggi di vivere la loro esuberante sessualità, è più che comune alla *Macinatrice*. Anche questa fonte, come si vede, è europea.

6. Sempre nel giugno del 2005 esce anche *Neuropa* di Gianluca Gigliozzi. Il suo è un romanzo storico-non-storico, che si motiva così: «*Neuropa* parte dall'ipotesi sperimentale per cui se i fondamenti della modernità sono storicamente identificabili con la nascita della scienza moderna (XVII sec.) e del pensiero democratico (XVIII sec.), allora anche le storture e l'opacità del presente possono in qualche modo essere fatte risalire a quel punto originario», e tuttavia non può essere un romanzo storico vero e proprio, perché «Il romanzo storico è una vera impostura, ci dà l'illusione di ricostruire un ambiente scomparso, un tempo inabissato, solo per favorire l'evasione in mondi colorati, dai confini scenograficamente determinati. *Neuropa*, almeno nell'intenzione, rifiuta questa prospettiva sminuente e la rovescia: il passato è qui utilizzato per capire meglio il nostro presente»<sup>29</sup>.

Ma allora cosa succede in *Neuropa*? C'è un personaggio detto IO che, nel delirio, si identifica con molti personaggi storici (almeno Newton, Diderot, Marat, Voltaire, un anonimo domenicano) e vive stralci delle loro vite. L'IO che cambia identità e attraversa vicende, anche se con motivazioni narrative tutte diverse, l'abbiamo già conosciuto in questi anni ed è il protagonista del fortunato *Q*<sup>30</sup> del gruppo bolognese che si faceva chiamare Luther Blisset (ora Wu Ming). La prosa è spezzata ed è debitrice ai modi della poesia, come si mostrerà dopo, e della prosa di Louis-Ferdinand Céline. Compariamo due brani. Da *Neuropa* (p. 17):

Questo di Charenton è un bel collegio – ma con studenti maturi, alle volte anche canuti – e tutti che enunciano teorie e suppongono complotti – ed emettono urla, strepiti, persino sibili e inni – e giurano di essere qualcun altro – e forse sono altro, ma IO vede ancora male – ossia vede solo tutto quello che in loro viene prima di quest'altro che vorrebbero o pretenderebbero essere – i maestri non si fanno chiamare maestri, ma dottori.

e invece da *Morte a credito*<sup>31</sup> di Louis-Ferdinand Céline (p. 367):

Tutto questo non lo rivedremo più... Eccoli lì che già passano... Vivono come in un sogno insieme agli altri... son tutti in comunella... s'avviano verso la fine... È proprio triste... È infame!... gl'innocenti che sfilano lungo le vetrine...

Si vede bene come non è azzardato fare una comparazione tra le brevi enunciazioni

spezzate dell'uno e dell'altro Autore. Entrambi mostrano un uso limitato dell'ipotassi rispetto alla paratassi, in entrambi gli stralci testuali sono separati da un qualcosa: il trattino da una parte, i tre punti dall'altra. Non sembra necessario dire oltre.

Per quanto riguarda la propensione al poetico della prosa di Gigliozzi faremo qualche esempio per campioni. Abbiamo passaggi come quello di p. 22: «perde la drittezza ma che sempre alla drittezza ritorna, nonostante il buio che rintrona», con evidente gioco paronomastico tra “ritorna” e “rintrona”. Rime interne come quella a p. 65: «quand'è il turno della magnifica sirena, la scimmietta dimena il culo nero» (corsivi nostri). Casi di motivi forse paragonabili a poeti contemporanei, come a p. 73: «sembra che agosto non n'abbia trentuno bensì centoventi» che fa il paio con un verso di Tiziano Scarpa: «oggi è il trecentoventitré di luglio»<sup>32</sup>. E sempre a pagina 73 un altro gioco del tipo «Torres de Aguilar, ritto sulla sella, ora torreggia davvero come un comandante invincibile» (corsivi nostri), dove nome proprio e verbo giocano a comporsi in una sorta di etimologia comune. Ecco qualche esempio dei tanti e spesso vincenti poetismi di questa prosa, che talvolta si avvale anche degli accenti e delle movenze del verso.

Altre movenze potremmo riprenderle dai testi sacri, Antico e Nuovo Testamento. *Neuropa* è infatti diviso in tre parti e le prime due cominciano con una creazione: a p. 9 «In principio è il pronome» e a p. 29 «In principio IO crea il cielo e la terra di Spagna». A p. 65 ci viene ricordato che non si può essere servitori del bene e del male allo stesso tempo e quindi «non va a genio né a Dio né a Mammona, castigato dall'uno o dall'altra per non sapersi mai offrire all'uno e all'altra come si deve». E ancora riconosciamo il Vangelo, e precisamente il tradimento di Pietro prima del canto del gallo, nel brano di pagina 81: «Prima che il pipistrello abbia iniziato tra i chiostri il suo volo, prima che al richiamo della fosca Ecate il grillo dall'arida ala intoni con il suo sonnacchioso canticchiare lo sbadigliante annuncio della notte, sarà avvenuto qualcosa di terribile»<sup>33</sup>. Più difficile dire se «la testa spiccata e adagiata sul vassoio» di pagina 83 sia da paragonarsi a quella di Giovanni il Battista richiesta da Salomé, ma è sicuramente possibile. Con gioco abbiamo poi a pagina 132 che «il ladrone ammonisce solenne il forestiero IN VERITÀ TI DICO, OGGI TU STESSO SARAI CON ME TRA LE ALTEZZE»: il gioco sta nel ribaltamento per cui non è più il Cristo a garantire il Regno dei Cieli al ladrone, quanto il ladrone (si entra nel campo del carnascialesco) a garantirlo al forestiero; le altezze di cui si parla qui però sono vere e proprie montagne. Su questa linea sono allora i comandamenti ladroneschi alla pagina successiva: «Non amare il prossimo tuo come te stesso, a meno che non sia un miserabile, Non rubare e non uccidere se la vittima ha meno di quattro maravidis, Non fare la carità ai bisognosi, se non vuoi che ti sospettino brigante, perché in questa fine di secolo solo chi veste di seta può permettersi di scucire carità»<sup>34</sup>. Il romanzo conclude poi con l'elenco di una discendenza (p. 224) che non riportiamo per brevità, ma che è di sicura ascendenza biblica. Inoltre ci sembra evangelico a suo modo un passo che preleviamo da pagina 32: «alle volte IO sente che LUI è chissà dove, remoto – alle volte invece Lo sente vicinissimo, quasi ne intercettasse il fiato sul collo – in quei momenti sa che ogni suo gesto è visto da lassù – IO si sforza di vedere i propri gesti come li vede LUI da lassù»; qui ci troviamo di fronte a una coppia Creatura-Nel-Mondo e Creatore molto simile, sembra, a quella che si rileva nel *Vangelo secondo Gesù* di José Saramago<sup>35</sup>.

Da ultimo si mostra come *Neuropa* sia radicato nella tradizione letteraria della nostra nazione. Almeno due i richiami espliciti alla *Divina Commedia*. Il primo a

pagina 66 e poi nelle successive, ed è la venuta del Veltro, profezia che rimane misteriosa in Dante, *Inferno*, I, vv. 100-5: «Molti son li animali a cui s'ammoglia, / e più saranno ancora, infin che 'l veltro / verrà, che la farà morir con doglia. // Questi non ciberà terra né peltro, / ma sapienza, amore e virtute, / e sua nazione sarà tra feltro e feltro» (chi è il Veltro?, Cristo?, Arrigo VII?, Benedetto XI?, Cangrande della Scala?, altri?); Gigliozzi nel suo romanzo invece rende il Veltro personaggio che agisce. Il secondo richiamo è testuale, di un verso famosissimo, *Inferno*, XXI, 139: «ed elli avea del cul fatto trombetta» che in *Neuropa*, p. 135, diviene «mai sogghignare se di culo fa trombetta». Altro richiamo si fa ad Alessandro Manzoni, se è vero che il «SENSO DELLA STORIA» di p. 220 di *Neuropa* è il corrispettivo di quel «Sugo della storia» che chiude *I promessi sposi*.

Aggancio all'orizzonte della narrativa italiana è poi il nome di Antonio Moresco di cui s'è già dato conto riportando stralci dell'intervista a Gigliozzi, che del resto lo pone nei *Ringraziamenti* in coda al volume e che già gli aveva scritto prima dell'uscita del romanzo una lunga lettera poi pubblicata sul periodico «Vertigine»<sup>36</sup>.

Insomma questo: le fonti testuali di *Neuropa*, si spera di averlo mostrato almeno in parte, sono ricche e spaziano da Céline ai meccanismi della poesia, dalla Bibbia a Dante, da Manzoni a Moresco, e altre ce ne saranno (si pensa almeno alla *Cena Trimalchionis* nel *Satyricon* di Petronio come modello a una lunga scena di banchetto centrale nel romanzo di Gigliozzi).

7. In conclusione, si sono indagati gli indizi (in questo caso testuali) secondo il metodo che ben prospetta Ginzburg. Non che sia una novità in fatto di letteratura, il primo a fare questo tipo di operazione volta a dare giudizi è stato Pio Rajna rispetto all'*Orlando Furioso*<sup>37</sup> nel 1876: ma oggi non si conclude più, come fece timidamente lui allora, che le fonti siano una limitazione all'ingegno dell'Autore. Piuttosto la ricerca e l'individuazione delle fonti permette di conoscere la cultura di un Autore e forse di collocarne meglio l'Opera nell'orizzonte costituito dalle altre Opere, precedenti e coeve.

Nel nostro caso s'è voluto dimostrare come questi romanzi mondo, di cui salutiamo con felicità la pubblicazione, hanno in loro ricchezze testuali che prendono da molta cultura europea oltre che da quella statunitense, come sembrerebbe oggi più facile. Ecco che allora questi romanzi (che forse tra qualche anno si riveleranno fondativi) diventano vere e proprie enciclopedie mondiali della cultura, e contemporaneamente però diventano – ci sembra – anche opere italianissime, non alla maniera della satira per i latini (il *satura tota nostra est* di Quintiliano) che era un'invenzione quasi *ex nihilo*, ma nella loro genetica stessa di appropriazione e rielaborazione testuale: insomma il fatto che in una maniera o nell'altra facciano il conto con il verso, per far prosa, ci sembra segno del fatto che si pongono bene nella nostra tradizione, in cui le opere mondo erano poematiche, e ci facciano il conto. Se si nutrono del verso tanto quanto della prosa, questo vale a proporre una conversione formale che viene a far parte della nostra tradizione. Almeno a patto che i giochi si aprano ora, e non siano invece già chiusi.

Chi scrive è certo di non avere compiuto che una parte della sistemazione, perché la ricchezza della materia e lo spazio limitato della ricerca non permettevano di fare oltre. Ma questo primo lavoro si spera sia comunque utile, e in questa direzione dunque si prosegua.

*Desidero ringraziare i tre lettori preventivi di questo testo, che hanno portato a qualche utile correzione: Silvia Bassi, Stefano Fugazza e Giulio Mozzi e poi Federico Francucci per la disponibilità.*

## NOTE

- <sup>1</sup> Cfr. CARLO GINZBURG, *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi 1986, in particolare il capitolo *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, pp. 158-209.
- <sup>2</sup> Cfr. EMANUELE TREVI, *Istruzioni per l'uso del lupo. Lettera sulla critica*, Roma, Castelvechchi 1994 e poi ivi, Cooper&Castelvechchi 2002. Il libretto di Trevi si struttura come una lettera all'allora direttore di collana Marco Lodoli, al quale illustra, come si potrebbe fare con un amico, la sua idea intima di letteratura e dunque di critica.
- <sup>3</sup> FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 2003. In questo lavoro eccellente si capisce come alcuni testi, nella storia della letteratura, aspirino non solo a raccontare una o più storie, ma anche a porsi come una costruzione cosmica ulteriore, per cui il testo diviene biblioteca e repertorio della cultura dell'uomo, insomma enciclopedia. Così dunque *Faust*, *Moby Dick*, *L'anello del Nibelungo*, *Cantos*, *Ulisse*, *L'uomo senza qualità*, *Cent'anni di solitudine*.
- <sup>4</sup> I romanzi di UMBERTO ECO hanno generalmente tendenza all'enciclopedia: si pensi almeno a *Il pendolo di Foucault* (Milano, Bompiani 1988).
- <sup>5</sup> UMBERTO ECO, *Postille a "Il nome della rosa"*, *Il nome della rosa*, Milano, Superpocket 1997, p. 513.
- <sup>6</sup> Per un più ampio panorama di nomi, si veda più avanti alla nota 13.
- <sup>7</sup> Intervista raccolta da ANGELO PETRELLI e pubblicata in «Paese Nuovo» del 27 agosto 2005.
- <sup>8</sup> Ricaviamo questa informazione da GIORGIO MELCHIORI, *Introduzione a James Joyce, Ulisse*, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1970, ma noi citiamo da 1998<sup>10</sup>, p. XI.
- <sup>9</sup> GIORGIO MELCHIORI, *ibidem*, p. XXIV.
- <sup>10</sup> Del resto lo stesso COLOMBATI, nella sua intervista rilasciata a *Intercom; King Lear* il 16 maggio 2005, dichiara riguardo *Perceber*: «Bisognerebbe dire "poema eroicomico in prosa" e non "romanzo eroicomico"». Il sintagma di «poema eroicomico in prosa» si deve una prima volta ad HENRY FIELDING per il suo *Tom Jones*, 1749.
- <sup>11</sup> Vale la pena ricordare un altro sottotitolo, e cioè quello che il poeta TOMASO KEMENY dà alla sua *Transilvania liberata* (Milano, Effigie 2005): *poema epiconirico*. Su come questo poemetto coraggioso riporti in vita il concetto di eroe e il meccanismo per cui la storia (anche recente) si fa epica, sarebbe forse interessante compiere un'analisi, ma non essendo questa la sede adatta ci limitiamo, come già fatto, a sottolinearne il sottotitolo, che si fa poi cifra della composizione in canti.
- <sup>12</sup> GIORGIO MELCHIORI, *ibidem*, p. XXIV.
- <sup>13</sup> Indichiamo a scopo chiarificatore qualche nome, autori di cui del resto lo stesso COLOMBATI s'è occupato più di una volta: Don DeLillo, Thomas Pynchon, James Ellroy, David Foster Wallace, forse Neal Stephenson (almeno *Cryptonomicon*) e, con qualche incertezza in più, Dave Eggers. Inoltre facendo un passo indietro almeno anche John Dos Passos, Willian Faulkner, Vladimir Nabokov.
- <sup>14</sup> Per le quali il modello è Thomas Pynchon.
- <sup>15</sup> L'unica cosa che ci verrebbe da paragonare, nella narrativa italiana contemporanea, sono forse gli alberi che acquisiscono vita nel Parco Lambro di Milano, teatro del romanzo di STEFANO MASSARON, *Residui. L'avvento dei nuovi umani*, op. cit., ma si tratta solo di una suggestione di lettore.
- <sup>16</sup> Sulla numerologia in Dante si è scritto molto e non è difficile reperire bibliografia. Un saggio che invece preme segnalare è ASÌN PALACIOS MIGUEL, *Dante e l'Islam. L'escatologia islamica nella Divina Commedia* di cui indichiamo l'ultima edizione, ora in commercio, Milano, Net 2005, ma già più volte stampato in precedenza (ad esempio da Pratiche nel 1997). Qui si vede come potrebbero esserci fonti arabe nel poeta fiorentino, fondamentali per il suo immaginario e per la strutturazione, anche numerologica, del suo oltretomba.

- <sup>17</sup> Cfr. «L'Espresso», n. 22-2005, p. 125.
- <sup>18</sup> MASSIMILIANO PARENTE, *La macinatrice*, Ancona, peQuod, 2005, p. 7 e p. 462.
- <sup>19</sup> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*, 1967. Qui citiamo dalla traduzione italiana di Enrico Cicogna in GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori 1995.
- <sup>20</sup> MASSIMILIANO PARENTE, *La macinatrice*, op. cit., p. 461.
- <sup>21</sup> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, op. cit., p. 401.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, p. 403.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, p. 405.
- <sup>24</sup> Per entrambe le citazioni MASSIMILIANO PARENTE, *La macinatrice*, op. cit., p. 7. Ringrazio qui Giulio Mozzi che mi ricorda come *La veglia di Finnegan* (JAMES JOYCE, *Finnegans wake*, 1939) finisce con una frase interrotta che si continua nella prima. Del resto per l'ultimo, incompiuto romanzo di Joyce è fondamentale la teoria dei corsi e ricorsi di Vico, che ne dà la struttura portante.
- <sup>25</sup> ALDA TEODORANI, *Le radici del male*, Bologna, Granata Press 1993 e poi una versione riveduta, con un capitolo nuovo, Milano, Addictions 2002.
- <sup>26</sup> GERTRUDE STEIN, *Geography and Plays*, Boston, Four Seas Co. 1922.
- <sup>27</sup> Si insiste anche su queste forme semplificate (che altrove non sarebbero da vedere come spia di niente) solo perché fanno sistema con l'uso che Parente fa del verso della Stein, e che ne dimostra la sua conoscenza, del resto proverbiale.
- <sup>28</sup> JULIO MEDEM, *Lucía y el sexo*, Spagna-Francia 2001.
- <sup>29</sup> Entrambi gli stralci sono dall'intervista raccolta da ANGELO PETRELLI, op. cit.
- <sup>30</sup> LUTHER BLISSET, *Q*, Torino, Einaudi 1999. Piace, nel gioco del citazionismo postmoderno, far notare come il romanzo finisca con questa frase (p. 643): «Non si prosegue l'azione secondo un piano», che è presa da DON DELILLO, *Rumore bianco*, tradotto da Mario Biondi e per la prima volta pubblicato in Italia a Napoli, Tullio Pironti 1987: si tratta della frase che conclude il capitolo XXVI della Prima Parte. Ecco che si torna ai grandi romanzieri statunitensi contemporanei.
- <sup>31</sup> Prendiamo un brano da questo romanzo per poterlo citare dalla classica e bella traduzione di Giorgio Caproni. Si tratta dunque di LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Mort à crédit*, 1952 e poi 1981 per il testo integrale, pubblicato in Italia in versione definitiva in LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Morte a credito*, Milano, Garzanti 1992.
- <sup>32</sup> La poesia di TIZIANO SCARPA è *Voilà l'été* in RAUL MONTANARI, ALDO NOVE, TIZIANO SCARPA, *Nelle galassie oggi come oggi. Covers*, Torino, Einaudi 2001, p. 40. Il verso di Scarpa è di facile memorabilità perché apre il componimento ed è in rima (imperfetta) baciata con il verso seguente: «oggi è il trecentoventitré di luglio / il sole è un crampo a forma di sbadiglio».
- <sup>33</sup> Ma la riformulazione non è di Gigliozzi, quanto di WILLIAM SHAKESPEARE, *Macbeth*, Atto III, Scena II.
- <sup>34</sup> Può darsi che ci sia, anche se non direttamente comprovato da evidenze testuali, un altro influsso e cioè *Il Testamento di Tito* che è tra le canzoni più celebri dell'album *La buona novella* (Produttori Associati 1970) di FABRIZIO DE ANDRÉ. Ma è forse più probabile che Gigliozzi si rifaccia vagamente, così come De André, a ulteriori fonti, comuni ad entrambi: dai Vangeli apocrifi alle narrazioni medievali.
- <sup>35</sup> JOSÉ SARAMAGO, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991 e tradotto per la prima volta in Italia da Rita Desti in JOSÉ SARAMAGO, *Il vangelo secondo Gesù*, Milano, Bompiani 1993. Ad accostare, genericamente, *Neuropa* all'opera del nobel portoghese è anche LUIGI SEVERI nella sua *Nota*, p. 229.
- <sup>36</sup> GIANLUCA GIGLIOZZI, *Lettera a Moresco*, in «Vertigine. Periodico di scrittura e critica letteraria» a cura di Rossano Astremo, numero 4, luglio 2004, pp. 13-14.
- <sup>37</sup> PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ricerche e studi di Pio Rajna*, Firenze, Sansoni 1876 e poi in edizione corretta e accresciuta Firenze, Sansoni 1900. Rajna non è il primo che fa elenco delle fonti (ci sono precedenti cinquecenteschi come Ludovico Dolce), ma è il primo a farlo al fine di basarvi un giudizio anche di valore.

# VOCI

**Marco Ceriani** – *Apici dei laconici*

La poesia di Marco Ceriani è sempre stata un marchingegno, assemblato con cura certosina, che lasciava in perfetta evidenza ogni suo ingranaggio, ma la cui funzione risultava impossibile da rintracciare. E se l'autore, molto parco in esternazioni, ha fatto qualche implicita richiesta ai lettori, è stata proprio quella di ricevere la sua opera come una cosa: una pietra, un muro, un lichene, qualcosa di non solubile, qualcosa che nessun ricettatore avrebbe cambiato nella moneta universale dell'anima, e che dunque mai avrebbe tinnito nella cassaforte immaginaria dell'interiorità; qualcosa che non si potesse prendere per un sentimento, ordinario o speciale, e che non sarebbe andato ad insaporire la brodaglia della chiacchiera. È difficile scrivere una pagina di critica su un oggetto che difende con tanta ostinazione il suo perimetro (ma forse è vero quanto scrisse una volta Derrida: la poesia è un «istrice» che, pur completamente chiuso in sé, ugualmente si fa sentire all'esterno con i suoi aculei); mi limiterò a suggerire un possibile percorso di avvicinamento al gruppo di testi che si leggono qui sotto.

Pur così oscuro, il dettato di Ceriani non va nella direzione del mallarmeano *poème tu*, ma sceglie come sua divisa, sin dal titolo, una particolare attitudine di discorso che viene chiamata laconismo (e il lemma «laconico» è una presenza importante in Ceriani; lo si trova già nella prima delle poesie apparse sull'«Almanacco dello Specchio» del 1989, poi rivista e confluita in *Sèver*, Marsilio 1995); tale condotta discorsiva è il vero e proprio passo con cui la poesia si indirizza, o viene calamitata, verso un punto che segna anche la sua fine e che viene nominato esplicitamente sin dal primo testo: la morte. Nella definizione del rapporto tra laconismo e morte si gioca, credo, un senso (se non il senso) di questa corona di versi, che, nella dichiarazione iniziale, pesante come il piombo, accosta subito la morte all'esistenza e al linguaggio: «C'è la morte, dicono». La morte c'è, impersonale e indifferente come un fenomeno naturale; c'è il sole, c'è il vento, piove o nevicata, nasce, muore. L'uomo non ha con la morte nessun rapporto, nessun legame di implicazione e complicità; essa gli accade, indipendente da ogni suo pensiero o progetto o desiderio, anzi è ciò che quelle attività, propriamente umane, interrompe e vanifica, per riaffermare l'invincibile ordine della natura inerte o, avrebbe detto Walter Benjamin, della storia naturale, che di per sé produce un'armonia perfetta («la vita che conforme a sé ci è sovrappiù / ordinamento di morte»). Il tentativo compiuto in queste poesie, lontane da ogni empito prometeico («Qui non è in causa l'armonia del regno»), è quello di stabilire un rapporto con quell'enorme estraneità che è la morte, attraverso le parole (che, in una bellissima pagina di Ponge, sono dette il segreto naturale dell'essere umano, come le foglie lo sono dell'albero). Si può, come accade nel primo testo, prestare la parola alla morte, secondo la migliore tradizione dell'allegoria barocca (*et in arcadia...*), ma si ottiene soltanto una figurina metà grottesca e metà ridicola, «in una gonna pittata di peli / e in una camicetta». Oppure si può cercare di adattare, di modellare la parola sulla morte; e questo, credo, è il laconismo. Siamo al nodo fondamentale. Bisognerà sottrarre la parola poetica alla sfera d'influenza del *cogito*, del soggetto intenzionante, e, a forza di lavorazione e artificio, e a costo di assottigliarla in giunture sempre più fragili e peregrine, renderla assieme anonima e rigorosamente formata. Nel tragitto di uscita dal soggetto, nessuna concessione andrà fatta all'espressività pura (l'urlo) o alla glossolalia (l'idioma), collusi con un inafferrabile

corpo-spirito ancora troppo vivo. Solo così la parola potrà, estroflessa in smalto, ambire alla condizione di cosa e posizionarsi nel corso sempre uguale della storia naturale, acquistando al contempo un'aura enigmatica e arcana agli occhi dell'osservatore. Questo è però, chiaramente, un limite che vale solo in quanto tale, dato che alle parole resta legato un senso di cui esse sono veicolo, e tale passaggio di senso può essere sì ostacolato, ma mai eliminato del tutto (salvo rifugiarsi nell'urlo e nell'idioma, già scartati dall'opzione di Ceriani). Se il linguaggio coincidesse perfettamente con l'ordine della vita-morte, l'enigma non ci sarebbe più, verrebbe dissolto. Ma l'enigma è proprio questa distanza del linguaggio dal reale (per dirla un po' lacanianamente), che tanto più si spalanca quanto più il linguaggio fa mostra di avvicinarsi a dire, a diventare, il reale. Deriva da qui, forse, la strategia della dissimiglianza che si vede all'opera in questi versi di Ceriani. Essi, nel loro conato a reificarsi, vengono montati un pezzo dopo l'altro riutilizzando anche materiali di riporto (può darsi che si debba cercare qui la radice del metricismo manierista di Ceriani – la forma è sempre una «spoglia», resto e rovina – come pure delle frequentissime riprese, figurali e terminologiche, di altre esperienze poetiche; ad esempio il *Sonetto trio*, intitolato a Villon, ripropone nella “sequenza del frutto” tanto l'indimenticabile arancia di Ponge quanto gli oracolari, edenici e infernali pomi di Holan), ma l'evoluzione verso un oggetto perfettamente identico a sé viene contraddetta da una differenza che si installa al centro dell'identità. Il tutto con i soli mezzi verbali: ripetizione del vocabolo che anziché confermare la prima occorrenza la rende indistinta; uso del grado alterato di aggettivo e sostantivo; stratificazione semantica portata alla luce a mezzo di etimologia, che incrina il significato d'uso comune; scivolamento del senso su serie di quasi-sinonimi, e altro ancora. La poesia è, così, proprio quell'«ovvia via» (ovvia, ma anche *ob-via*, via senza via) di cui parla, la strada secondaria che si perde per condurre a un «nessundove o ad un'Ade»; e dice la sua continua sottrazione al dire, in quello che nello *Scricciolo penitente* (Milano, Scheiwiller 2002) veniva chiamato «linguacciuto zittio»; il laconismo, appunto. L'«apice» dovrebbe essere il punto culminante, l'attimo fulmineo in cui il discorso laconico arriva a coincidere con l'obiettivo prefissato, la condizione del tutto minerale, la morte, che ridurrebbe finalmente ad uno la sua oracolare moltiplicazione di segni; ma in quel punto il laconismo non può che rapprendersi in una sola parola, l'atterrito ed estatico «morior», che, se accoppia per un momento la morte e l'individuo, è per cancellare immediatamente quest'ultimo. Solo il Cristo, spesso convocato per allusioni in queste poesie, ha potuto fare esperienza della morte e poi tornare con il suo corpo. Ma in tutti gli altri casi ciò che rimane è la «prole del seppellito», e cioè, di nuovo, la «vita che conforme a sé ci è sovrappiù / ordinamento di morte».

**Federico Francucci**

*C'è la morte, dicono. Ma la morte è nel vero*

C'è la morte, dicono. Ma la morte è nel vero  
quando sostiene d'esser sola ad esistere?

La morte – sostegno del cimitero  
contrario a una tomba che tra la sistole

del lumino e la lapide dal contrassegno di steli  
continua a preferire di ghiaia un viale...  
La Colendissima in una gonna pittata di peli  
e in una camicetta che i peli non sa se arricciare.

Ma c'è invero da crederle? Invero ella esiste?  
O è meno d'un sotterfugio d'acqua di mare  
che quel contrassegno depila col bisturi  
alla lapide che vede marcire le bare.

*Alba ai rantoli di culle*

Alba ai rantoli di culle  
o, a notte, è un letto in piaga  
che dall'origliere sulle  
mani sego per la paga –  
rauche biade dei soldati, brode  
sì che ognuno in faccia a un uscio  
va da introito al suo Erode  
come il viperotto all'uovo in guscio –  
Linda grazia del crepuscolo  
d'un'alba o a sera introito è a notte  
di sporte fitta che l'opuscolo  
del morir ai pié di porte rotte... –  
del nostro coma gazzettiera  
all'alba e a sera in sovrappiù ai sguardi  
dei denti in mostra fa la ghiera  
con un sì che l'uscio esce dai cardini.

*Il telegrafo a fili s'ibrida*

Il telegrafo a fili s'ibrìda  
per la scintilla dei corvi all'incocca?  
È per la scintilla di neve sull'Ida  
l'universa montagna rintocca...  
Per questo ci detestiamo se ci afferra alla strozza  
col suo monocolo la neve che fumiga fumiga  
dal sentiero che tu, alla serpa d'una carrozza,  
risali con un tiro di cavalli che frange la biada e la rumina...  
Per questo ci detestiamo dinanzi a un astuccio  
di penne e velluto e riprendiamo il viaggio  
con chi, postiglione o vicina squilla, su gruccia  
riquadagna la città al ben più magro villaggio.

CÆMETERII CERTA FIDES

Cimitero da non credere  
Che un sudario al suo obitorio  
Trovatello più dell'edera  
Tra sue mura e un offertorio

Di girasoli che un baleno  
Di balestre e balestrucci  
In un cimiterino pieno  
D'un turpiloquio c'ha in auge i crucci

SEPULCRETI NULLA SPES

D'un baleno di balestre  
E balestrucci cui va un carpine  
Di cimiterin campestre  
Con due corvi che si tarpano

L'ali l'ale a quell'abiura  
Di città fallente e fatua  
Se una pietra sulle mura  
Fa da sola quella statua

Da un sol stallo che non cura  
Che città fallisca il nesso  
Quando sulle proprie mura  
Una pietra la fa in gesso.

DUBIÆ ECCLESIÆ NIHIL EX NIHILO

E chiesina da miscredere  
Invece che un genuflessorio  
Trovatello più dell'edera,  
Più del tabernacolo a un ciborio

Sia da campi e non da pieve  
Se un dorso sghembo d'ovvia via  
Per seconda che si crede  
A maestra senza maestria

Ammaestri in maestà  
Il nunc e il tunc, il quindi e il dunque  
Pel sentiero che più in là  
Di un eccedove qualiscumque...

VILLONESQUE  
Sonetto Trio

\*

Il frutto forse in colpa  
al nodo del frutteto  
è salvo nella polpa  
ma della buccia par men lieto...

E il vinattiere gratula  
chi al tralcio più s'immiglia  
se a un'uva il mestruo bascula  
come il salcio al tuo assorbente, Ofelia –

quando col coltorto  
convolvo ch'è in nèi  
al collo della morta

dea in mezzo ai dèi...: che vin da feccia, Lei  
ostenda summæ spei  
come una preghiera al nulla estorta!

\*\*

La melagrana nell'astuccio  
la vulva nella solfa  
dei semi ha salva buccia  
ma meno, men la polpa...

Così il vinatto buggera  
col cantico del salice –  
se l'impiccata strugge la  
penduta in sprocchi ai valichi

degli ulivi... – chi agli sfottò  
delle adenoidi del salcio  
al collo di un Villò

valente da far marcio  
un orto d'acqua morta  
se la sferza come fa a una porta...

\*\*\*

uno spettro uno sfottò una prostata  
di verziere che così constata:  
se la buccia è con la polpa è apostata

l'albero dalla proditoria pratica  
nel verziere dell'Albero danni a stola  
di serpente che sconficca dagli sprocchi  
quella stolta cinquina di parole  
"se mangerai di quel frutto" oro ai sciocchi  
né causa è qui a un'obiurganda –  
insomma con quel tutto a sverze e a celie  
di leccio che se la fa con la sua ghianda –  
selva che velenosamente sceglie  
tra il ciliegio che in orfanezza di marene grandina  
e l'ulivo cui si impicca per il meglio...

UNA SPOGLIA ELISABETTIANA

Delle osterie che dividesti in tre  
Per battezzarle con arbitrio cupo  
La prima in re – in fide in spe  
Le altre due – si lamentò anche il lupo.  
La prima va da prima s'oste  
Con la vena al collo del revocare in dubbio  
Afferma che ogni una o due più soste  
Un tiro a due la filanda che filò il suo subbio  
Chiedono all'oste ch'è in lui, a sua moglie:  
"Che mercede offrire per l'alloggio e il vitto?"  
L'autunno intero se cadono due foglie...  
Tutto l'inverno se nevicava più fitto...  
E all'oste in altri e alla sua consorte:  
"Che mercede sdire per vitto e alloggio?"  
L'autunno intero per due foglie morte...  
Tutto l'inverno se s'imbianca il poggio...

*Lupa incognita a luviera*

Lupa incognita a luviera  
più che can che appaia o spaia  
quando a nozze anel da vera  
il manicomio dal suo usciere spaia  
con la lonza fece schiera,  
la promiscua che se abbaia  
è per l'incinta sua luviera  
scambiata insomma per lupaia –

qualis sit in selva o in bosco  
scambiare pinne per pinnacoli  
e l'addendo dello stecco al toscano  
per una latitudine acherontica, una longitudine di oracoli? ...

*La lepre illévora e io, Francesco*

La lepre illévora e io, Francesco  
ho paura di tue mostre  
di lupi da \*\*\* e devigesco  
a \*\*\* come il calendario dalle giostre  
dei suoi giorni... Perché fu un assassino  
che costruì la prima città e per sé una casa  
e offerse – a un crematorio? ad un camino? –  
con il responso di due cicogne una cimasa...  
Perché tu, morte, sei un refettorio squarciato dove apostoli  
– come il pasto avvelenato che in uno scambio di portate strucchi –  
con tutte l'ossa meno le tue costole  
passano dai muri delle protesi dentarie a mucchi.

ADE

Che un sangue ivi coaguli  
lo dice l'edera del primo villaggio...  
E che in eco un secondo vi affabuli  
lo ribatte il cerchio primaio al viaggio.  
Secondo il sangue, secondo il paese? ...  
O prima la morte e prima il suo arnese?  
Quello zoccolo non suolato che strade  
portano in nessun dove o ad un'Ade...

*Dispensa maestria il mestruo di Proserpina*

Dispensa maestria il mestruo di Proserpina  
ammaestra la cazzuola al muro a perpendicolo  
la bolla in tinta ade che un callicrate di pelvi  
depone fianco al muro da illividire a bubbole...  
Così la buba va dalla sua civetta bubo  
– tutto uno sgrondare marzolino di saette –  
con l'annuncio che al tuo nuncio, morte, rubo  
come al secondino, in casa dell'ammanettato, le manette.

MIBGESCHICK EINES HOLZWEGS

Bosco che per l'armistizio della macchia non t'inselvi  
che nel bosco tra l'ipogea scalogna della conca e il monte  
dallo scalpor di stelle come il portuale delle pelvi  
al ponticello a cruna d'ago che scavalca il nostro ponte –  
albero sei che al plauso dei soli rami in breccia  
conti, quasi le mescessi, le marene a pari e dispari  
come le allodolesse dal pigolio in quella seccia  
lo spasimo della spiga ch'è lì lì per esser vipera.

*Il giardino delle misure è spoglio*

Il giardino delle misure è spoglio  
quando va la ghiaia al meticcio  
del cancello c'ha nome d'obitorio  
in un giardino acremente omnilistato  
da l'endocarpo sapiente della pelle  
d'un frutto per che un'inverecondia  
di rondini da un nido a crepabelle  
si spella finché disarcionò le sponde  
del solo letto a norma per l'appello.

*Sollevate la pietra del sepolcro*

Sollevate la pietra del sepolcro  
non è abito per lo scorpione creolo  
né per quel vedovo scorpione che soppalca  
le assi con la furia del malleolo –  
non vi troverete panpepato o pane d'angeli  
o alla lancia il pan del militante  
che custodì da invasato quegli avanzi  
prima di Lazzaro dopo Gesù e Pietro durante...

*Ah le crusche sull'inferiore coperchio*

Ah le crusche sull'inferiore coperchio  
le spighe carezzate superiormente dal teschio  
del vento la vita che conforme a sé ci è soperchio  
ordinamento di morte tra l'ischio e il suo eschio...

Per licenza di vendere  
chiodi a la sua bulletta

va suolata di edera  
una stradina in riga perfetta  
a un seggio, fino a lì, da bisavola  
che alla fiera d'un malsano corbezzolo  
esito d'un traguardo, da tavola  
sfilando al truciolo il suo capezzolo...

La mia tavola Timeo timenda  
omnilistata da un nulla a un nonnulla  
che lascia intravedere, vergine tu, l'assorbente  
della Sisinà sans merci che prega accanto a una culla.

*Lo stenogramma del vento di fen*

Lo stenogramma del vento di fen  
il primus inter pares tra i venti oggi chiede  
che per la provvista di fulmini l'eden  
scongiuri che il serpente si accucci al tuo piede...

Lo stenogramma del vento di bora  
che contrasse avec l'orage de sa feuille arraché  
debiti tali che tu viva o tu muoia  
all'autosacramentale della volpe che recita il suo autodafé

poco importa è stenogramma di morte  
che recital nuziale tra volpe e serpe sì o no  
induce Lei a dileggiare il consorte  
proprio sotto le pergole del suo infame bersò.

*Oggi il più gelido acquivento ha il tuo muso*

Oggi il più gelido acquivento ha il tuo muso  
di bestia, morte, cui una tomba di albine  
serpi al pari del muricciuolo al suo muschio  
con il cerchio delle urinate t'è più vicino.

Oggi il più gelido spartivento ha il tuo destro  
e tu ne morrai quando incupisce quell'ilice  
che con apoftegmi assimilasti a un maestro  
tedesco che graffia la lavagna non col gessetto, col silice...

*Attingi un carme di marziale durezza*

Attingi un carme di marziale durezza  
quando rosa ti si esilia da mano  
per mescere alla sizza la sezza  
mio gallo di torba: non cecini... cano!

D'una dura cantina che inchiavarda carbone  
un campanile si fé antagonista  
con la sua cella in che un gallo ne intona  
di ritornelli al balestruccio teppista.

*Fen d'acido fenico*

Fen d'acido fenico  
il fenocchio del malocchio  
fa inraudir da un nevrastenico  
teatrino sito sopra un cocchio  
l'itinerario che perdette un Caifa  
nella stazione stessa dove un Anna  
per la giusmorienza a un morente fa  
un processommario che tutto l'altrui condanna...  
Serve questo alla nostra morte  
o non serve forse affatto  
se le scolte al sepolcro han torto  
a giudicare la resurrezione un fatto?

*Qui non è in causa l'armonia del regno*

Qui non è in causa l'armonia del regno  
– regno di terra regno di cielo –  
qui non le crusche servono a madie di legno  
più dei perigli infuturi che a mela in esilio dal melo  
li diresti i famigli che tengon con lor bullette la cotta  
di ciascuno dei nostri duecentosei begli ossi:  
questo dice la morte nel paragone della casa di sopra e di sotto,  
la morte vicina al calcagno che bisbiglia all'infradito dei fossi...

*Pasqua di... resurressì*

Pasqua di... resurressì  
non ha che un cuore che batte un sol colpo  
mi dice la Dama senz'altro chi  
che il me stesso che da colpa discolpo  
sul banco in cenci di quel tribunale  
con la fiamma allo sbando d'una sola candela  
sanzionante che perché polpa abbia il male  
in mille spicchi il melo deve fare la mela.

*Sgazzettando come una gazza ladra una candela, una*

Sgazzettando come una gazza ladra una candela, una  
all'uscio del suo monomio si partì da sego e strutto  
finché una corsia a due con raccapriccio tenne d'una  
avventuratasi sin qua senza un menomo costruito...

Sgambettando ogni una spiga al gambo  
quando il vento le taglierà la gola – come trottola  
la morte vien con l'ambio  
di un fonema di spine e golgota.

*È il cristianesimo il lato in lava del teschio*

È il cristianesimo il lato in lava del teschio  
e il paganesimo il purpureo suo lato di gesso?  
Così la bacinella da barbiere a cui le mani io meschio  
è il cateto della spina rispetto al follicolo del suo ascesso?

E il cateto della croce è il lato in ombra della spina?  
E la rondine che fa il nido sul camino al crematorio  
è il solido artificio con cui la morte si fa brina?  
Una cantata: agmen... morior... un amen di chiodi, un oratorio.

*La casa che nessuno mai vuole*

La casa che nessuno mai vuole  
fino alle pelvi del legno marcito  
è quella che lambisce la prole,  
senza punti di sutura, del seppellito  
cui sovrasta la fiamma che al cosmetico del vento si sconta –

Così è chi allinea diligentemente le viti  
sul quadrangolo lordo del cofano  
che dispone che i tardi vestiti  
intercedan pei vestiti come per i frutti che tonfano  
l'autunno che inveisce sul frutto per l'onta...

Palazzo d'Agamennone ben al di qua del suo patio  
ma alcova al di là, verso la porta del dazio...

#### NOTIZIA BIOGRAFICA

Marco Ceriani è nato nel 1953. Con i suoi «rari e laconici messaggi» (*Sèver*, Marsilio 1995; *Lo scricciolo penitente*, Libri Scheiwiller 2002) ha raggiunto in questi anni “rari e distonici” critici-lettori. Ha tradotto, con la consulenza linguistica di Vlasta Fesslová, poesie dall'Holan ultimo, l'Holan “cameristico”: dapprima in un *a solo* temerario *Il poeta murato*, Fondo Pier Paolo Pasolini-Garzanti 1991, e, in seguito, a quattro mani con Giovanni Raboni, maestro assoluto del tradurre nonché dell'intendere poesia, *A tutto silenzio*, Mondadori 2005. Non ha saputo esimersi dal ghiottamente peccare, accettando gli inviti di alcune prestigiose e ormai storicizzate riviste: su tutte l'«Almanacco dello specchio» 13, 1989; «Poesia», I, 4, aprile 1988 e II, 2, febbraio 1989; «Anterem» 69, Secondo Semestre 2004 e, ultima ma non ultima, questa «Atelier». Con queste fugaci apparizioni fa il paio la sua assunzione, voluta da Patrizia Valduga, al Direttorio di «Poesia» per il breve interregno di due mesi, gennaio-febbraio 1989 (la durata media – due anni o due mesi poco importa – della vita di un poeta e della sua poesia, oggi), prima che la rivista fosse traghettata nelle mani di Maurizio Cucchi.

## Adelio Fusé – Florilegio sull'ideogramma

La silloge di Adelio Fusé assume come tematica la ricerca del rapporto tra immagine e parola: «l'ideogramma», parola composta da due termini di derivazione greca, che ricorrono con frequenza ἰδεῖν (Idéin) e γράφειν (Gráfein). Il primo vocabolo, infinito aoristo forte del verbo politematico ὁράω va collegato alla radice indoeuropea \*uid (latino *video*; antico indiano *ávidat*) e al sostantivo ἰδέα (idea), che significa aspetto, apparenza, forma, figura e, in seguito, in ambito filosofico forma ideale, idea, nozione. La radice Fιδ di ἰδεῖν è il grado zero dell'alternanza apofonica Fειδ, grado normale e Fοιδ, grado forte, da cui deriva il perfetto fortissimo οἶδα che significa “io so”.

Il fatto che il poeta scelga la forma verbale al posto del sostantivo va fatto risalire ad una duplice intenzione: quella di connotare il vocabolo del significato puro di “vedere” e quella di determinare un'attività colta nel divenire, nel movimento. Non si dimentichi l'aspetto aoristico, e cioè indefinito («sono il capostipite / origine e morte senza prole»), non soggetto alle determinazioni spazio-temporali, presenti invece nel secondo termine: γράφειν, infinito presente con aspetto verbale durativo del verbo γράφω, graffiare, incidere e, quindi, scrivere.

Pertanto l'ideogramma, atto che dovrebbe sintetizzare il vedere e lo scrivere, nasce da un'insanabile dicotomia che, invano, il poeta tenta di dominare: la mancanza di limiti del “vedere” / “sapere” e il limite dello “scrivere” in un incessante divenire (il «Tempo») che si ribella ad ogni tentativo di dominio. Consapevole di questa contraddizione Fusé rifiuta ogni strumento stilistico tradizionale e si allaccia alla tradizione novecentesca fondamentalmente barocca («io il non possibile epigono di una Sirena»), contraddistinta dal dinamismo e da una vitalità lessicale («m'intrastullo m'inunghio»), da un espressionismo teatrale, dalle pennellate larghe e rapide, dai colori caldi, dagli accessi contrasti cromatici, dal riutilizzo dei materiali letterari e mitologici, elementi che trasformano le parole in emozioni visive. Ne deriva una sensazione di profondità rappresentativa mossa e aperta, un periodare fastoso e movimentato caratterizzato da registri stilistici diversi e contrastanti («il mio cerebro è cucina / declina pappa ingrata») e dalla ricerca di effetti stupefacenti.

Lo spazio poetico, lontano da ogni rigore lineare, è delimitato da un andamento sinuoso con curve, concave e convesse, che producono un effetto scenografico, come si può dedurre dalla lettura del testo introduttivo *l'ideogramma in regione pelvica tatuato*, trentatré versi di un interrotto periodo. *L'hortus conclusus* del Gráfein, «l'eolico suono dell'arpa», viene incessantemente colpito, fiaccato e abbattuto dall'Idéin mediante un'inesauribile relazione tra suoni, rime, assonanze, consonanze, intensificazione e assenza di segni di interpunzione, personificazioni, paronomasie, climax, metafore, allusioni letterarie, filosofiche, storiche, mitologiche, al fine di produrre percezioni dinamiche, illusionistiche, infinite, in una rappresentazione assai lontana dal reale rinchiusa in un proprio spazio prospettico.

E di fronte alla constatazione di vivere in una «torre capovolta, / macerie tra detriti» «in durevole moto» il poeta ricerca «Idéin persona se non in iconico / persistere», dal momento che «io sono lo sguardo che [...] vede» e – non dimentichiamo – che conosce. E l'insanabile dicotomia gli incute l'indistinto timore di non riuscire a di trovare un vincolo tra i due piani: «io che sono voce e null'altro / non ti giungo forse / né distinto né flebile / temo eluso l'intento / e l'autonominarsi / a Gráfein cedo / [...] per favorire l'innesto» «in puntiformi mondità connesse // Idéin Gráfein».

Dal frammento XXXII inizia allora una *queste* («sul sentiero Idéin sfrego / sono furia escoriato seme impari all'appetito / che la tua assenza sprigiona // nel letargo coincido io Gráfein», la poesia, quindi, è possibile solo nel “letargo” e non nella dimensione cosciente) sulla modalità del *Battello ebbro* di Rimbaud, poeta la cui dissociazione psichica condivide («alter ego» di Fusé e «Je est un autre» del poeta francese). La Lettera, «ultraincisi sfregi», «l'occhio ferreo // del Tempo», «i derelitti introiti / del sapere», in cui si recupera il significa di  $\text{O}\tilde{\text{I}}\delta\alpha$ , l'«amore», il passato, «la festa dei nomi obliati», la religione ne rappresentano le tappe. Ma «la fiamma riverbero che ustiona» e che «s'innalza da candela leziosa», la passione cioè per quest'avventura dello spirito potrà trovare nell'«amore che il sentire risan[a]» il legame tra i due “regni” katianamente intesi? «non sono Idéin l'usurpatore [...] che mai s'impaglia», risponde l'autore, perché «mi accodo / ponte delle mie appendici / a venire io Gráfein».

Se il pensiero contemporaneo non è ancora riuscito a trovare una sintesi tra *res extensa* e *res cogitans*, se la Ragion Pura rimane estranea alla Ragion Pratica, il Gráfein, la poesia nell'heideggeriano «tempo della povertà» si presenta come l'unico strumento in grado di gettare una fune di raccordo tra le due sponde.

*Giuliano Ladolfi*

l'ideogramma in regione pelvica tatuato  
 arroccato nell'imperio ignoto  
 preludio schermato preservato  
 là vasca fra scogli marini cortesi  
 fresco ondosso soffiare  
 con temperate sotterranee sorgenti  
 vellicante quando forma di suono  
 al mio strampalato orecchio  
 tu lo annunciavi

come postincendio lo strinato annusando  
 le inerpicate  
 cratere estinto ma fumi borbottii inchetati  
 sul sentiero tallonarti intorno noi cuciti  
 bordo una gamba punte  
 faro lunare occluso

e per la campagna dal Sole trapanata  
 visita indirimente lago secco salino  
 pelle candida fondale bianco  
 scalza nella tua scorreria  
 oltre il me di me ingoffito calco  
 all'ancora dei più ossuti gravami  
 senza carnume né altro sottrarre

la fronte a questo prato scuro  
d'invisibili abitanti ricetto  
cani randagi digiuno del cielo  
due astri due fallando  
incrocianti lucori  
sbrancato defasico  
inavvinghiante asincrono pezzo  
sprogrammato ormai  
assisto i segni arrabattarsi cieco  
io che su immancate pecche  
annotto stanco non mi assonno

VI

da vasca recinto di scogli  
imeneo di acque  
mare e fonte mite  
sulla costa al Sole offerta  
dal Sole generata  
a umbratile bacino di dea  
fra verdoline fluorescenti  
lamelle come graziosi occhi  
di alieni? insetti? spiritelli?  
liquido edenico e arsura mondana  
noi riflesso riflettente  
nel punto di volta  
masticando il Tempo  
che è crisalide  
lustrando amore  
il già monolitico stare  
l'intero irritorto trapassare  
il maculato e dispari  
infine confluito andare

VII

ricordi l'eolico suono dell'arpa?  
dilettevole a orecchie chissà se schiette  
o di onirica polpa  
su suolo concreto o di mondo parallelo  
che non più appartato c'incrociava  
e dall'occulto all'attiguo  
i musicisti presero volto  
in risposta al richiamo

con mano gentile  
aulos e syrinx porsero  
ma noi rimpiazzati del vento  
che poltriva disavvezzi  
all'affaccendato soffiare

l'apicoltore comparve  
i misteri attizzando:  
"assaporate il mio miele  
servirà a dissetarvi  
ritemprarvi  
e non schernite vi prego  
i suoi nobili poteri"

fu quello giorno di grande ristoro

## IX

il Platano d'Ippocrate sbrindellato  
abraso  
arso dal Tempo incenerito  
in alito soffuso  
la sua polvere grigia memore  
o immemore? di corpo  
e foglie in fulgida età

sostava e insorgeva Iannis  
le mascelle sbalestrate:  
"quei tiranti vedete?  
sono la pena  
che io avrei nella bocca  
i denti imbracati  
se ancora ne avessi  
vi pare saggio?  
martoriare per conservare

ma chiedete a Jani  
seguite il calco del mio dito  
sa raccontare l'albero  
in luminoso rigoglio  
perché a dare spago  
alla sua versione frequentava  
il cenacolo in prima fila

del varcare e lasciare  
a uso e piacere le celle del Tempo  
Jani riconosco è autorità"

muovemmo dunque verso Jani  
che ai nostri passi presto digradò

XI

io qui nella mia torre capovolta  
macerie fra detriti  
che valgono oro ti assicuro  
sono corpo vivo intrafugato

la capriola sfiziosa incriccata  
per troppo slancio persino  
o imbracato se preferisco  
è privilegio e apprezzamento  
tangibile e fittizio  
in identico stato  
alla ruota del mulino  
sott'acqua mi scaglio  
in durevole moto

inneggio amore alla notte  
che non si sfalda  
luce vera ormai abbaglio

XII

siamo sosia nelle plaghe del mondo  
agognavo un'abbazia solitaria  
fra distese di lavanda  
quando sui sentieri dell'ocra  
in nuvole e vapori  
a quel volto non ancora deciso  
m'intoppai illuso

rado bianco caschetto la signora  
allegra nell'apostrofare:  
"sei una bastarda figlia mia"  
inesplicabile il gioco  
ma insieme intente a cucire  
l'aura del più radioso sorriso

dallo spunto termale se concedi  
eretto avevi il raddoppio dei tuoi anni  
tra il sollievo dalla mia stagione  
che da sempre ti sopravvanza

spulciando uno specchio al mio tratto  
biecamente amaramente fedele  
alla fornace del Tempo amore  
io mi consegno

XV

Idéin persa se non in iconico  
persistere  
benché animacarne  
innervata pulsante  
dimmi il tuo Dove nel dove di tutti  
mio punto di fuga e abbraccio  
  
due giovani nell'aria lucente  
alla danza desti con costumi  
di un tempo remoto  
o futuro ma già rivolto  
in vorace immancabile trascorso  
si chiedono il grado  
di apprensioni e fremiti  
che s'ingranellano  
corpo levigato gesto armonioso  
nell'inesausto defluire  
  
io sono lo sguardo che li vede  
impotente svanire

XVI

i nostri sguardi in traiettoria  
nonostante la distanza  
per confessare  
che non è lieta veggenza Idéin  
la frutta marcescente  
tali i resti del connubio  
  
altro non si presta alla fiera  
di destino cerimoniere  
ingoiano  
dalla terra l'ultima spodestata  
buccia  
  
o sono io colpevole palato vitreo  
deterso dal Sole  
di non gustare la polpa?  
ad infinitum

XX

mi chiedo se appartieni  
al Sole o alla Luna  
investigo Idéin le tue vestigia

sull'acqua non indulgo al dubbio  
ché la terraferma piega il corpo  
e il cielo è suo magnanimo rovescio  
in luce addensata e coni d'ombra  
m'inoltro ristagno  
luccichii sfavillii  
mulino arruffoni strappi  
memore del tuo guizzare  
che mendico  
io il non possibile epigono di una Sirena

XXI

del fatuo rimestare mi arrogo  
la parte d'innovatore  
sono il capostipite  
origine e morte senza prole  
smussi i feticci immaterica carne  
sei del Tempo nell'interstizio  
onnicomprendivo ossigeno  
ma solitaria formidabile e discreta  
nell'intero radichi  
antecedi amore e rinfranchi  
l'area dismessa dei miei anni

XXII

ostenta forza grama il Sole  
l'esterno setaccia  
l'interno spialla  
il mio cervello è cucina  
declina pappa ingrata  
in balia assecondo  
roteo i polsi disincricco le dita  
in numeri di danza deforme  
la musica che non risuona  
è causa  
annodo Parole  
non vorrei l'abbrustolito  
Silenzio  
fra raggi tratti  
in caduta altri

finché due s'imbricano  
sulla pelle rilucono granelli  
in frattaglie mi avvoltolo  
simulo avvistando  
l'inesistente punto cardinale  
ma un soffio passa amore  
e fa la rotta sovrana

XXIV

io che sono voce null'altro  
non ti giungo forse  
né distinto né flebile  
temo eluso l'intento  
e l'autonominarsi  
a Gráphein cedo  
radici posticce estirpo  
abiurato il sospeso  
attecchisco dove e come  
l'impulso  
per favorire l'innesto  
se doni eco al mio nome amore  
alla luce mi riacciuffo

XXVI

l'immagine si rincornicia novella  
per occhi triti in visione  
la sempreverde i logorabili  
qui in prima persona ancóra  
io la storia delle piccole ere  
nel punto che crudamente sempre  
è il cosmo  
abbarbicata strenua  
stanziale esito del transito  
con altre di uguale stato  
affrancherò al congedo  
l'ennesima bava  
perché fra venti calendari azzimati  
senza raddoppio  
nella coda supplemento del Tempo  
possa riaditarmi  
chi per condurre la staffetta?

a conforto amore agguanto  
due fluide figure  
in puntiformi mondità connesse  
Idéin Gráphein

XXX

vorrei mi si dia un esilio vero  
squartare i paraventi dell'ambiguo  
posa in bilico che al confine  
mentendo  
è gru su zampa sola infissa  
quale l'inganno io che sono  
l'artefice?

clangori d'infecundi semi  
irrecisi lacci  
per il mio orecchio  
chiave di ascolto

la lordura sott'unghia s'insinua  
torva contrappesa  
il palpito delle reni

a quando Idén l'inarcarmi?  
vedo lassù finestre divelte  
e un saliscendi di terrazze irretite  
rassicurante abbandono

appetitosi passaggi  
nel microchiuso aereo  
collimano con l'aperto più terrigno  
se m'inchiarvado non m'impaludo

XXXII

io che diramo riarsi desideri  
nel rivo le pene dell'acqua nuoto  
bracciate spurie pelleossa  
scortecciato e la vetta che sovrasta  
è del fondo alter ego

attonito ingaudioso  
verso il mio ricetta oggi  
disserrato  
ospiti nell'invito e di straforo  
la festa le storpiate parole  
i colori all'orecchio i suoni per l'occhio

perché temo allora?  
appresto il respiro  
e al responso mi varco

XXXIII

come atto che si dipana  
cadenzato in mobili sequenze  
cangiante identitario  
incanestri la volta delle apparenze  
la Lettera non presunta  
oltre i già scialacquati alfabeti  
io? esondo per penuria di sonno  
m'intrastullo m'inunghio  
lame scabre affilo  
ma senza sangue le ferite nemiche  
gorgheggio indefettibile della mia carne  
per ultraincisi sfregi  
tu Idéin demiurgico magnete

XXXVI

quale lo scarto fra una regina  
secoli quattro nel sepolcro  
e il colombo riverso  
tiepido ancóra eppure raffermo  
risolto sulla sponda dello stagno regale?  
nel battito che uniforma  
antenati e loro eredi  
il suo incedere  
presagio dell'epilogo negletto  
all'intreccio delle mani dame solerti  
in sincrono con le idriche primizie  
suasivo il parco annichilita la palude  
sensibile il suo corpo grato  
di acque altre profluvio  
al vento raggelante mi accaldo  
non m'iberno  
ma l'esserti scudo amore arrecherà  
un fremito appena all'occhio ferreo  
del Tempo

XLI

questo Sole presenza singola desertifica  
e cos'altro se non radere estirpare?

approccio che pur volendosi lieve  
infuoca  
lampo che permane  
e il giorno smembra  
obera conche  
attanaglia

del mio osservatorio mi giovo  
per inventariare i derelitti introiti  
del sapere ch  l'enorme verit   
immancabile pertiene all'oblio o ad acquisti  
mai estorti da un futuro eternamente canuto

sul sentiero Id in sfrego sono furia  
escoriato seme impari all'appetito  
che la tua assenza sprigiona

nel letargo coincido io Gráphein  
con un brivido di annerito ghiaccio  
ma il levare che alla visione  
di tartaruga sgusciata rianima

  ormai sbalordente aurora

XLIII

dalle tue sovrane quote pi  a nord  
non soppesi le ineleganti virulenze  
candide pene di sottobosco  
che mi allacciano dall'ascoso  
le membra e subodori esplori

piuttosto sei  
tessuto e trama  
le mie nervature

amore io l'occhio che si svena  
frammezzo dove lo schermo  
denuda la sostanza

forgio e divoro da efferato  
il cannibalico Sole  
non franto  
tremore scuro

XLVII

la festa dei nomi obliati  
brulichio mormorio omogeneo  
finché alcuni netti si plasmano  
rancide vendette o gaie danze?

mi è consono il plurinominare  
in terra incognita con unico nome  
avere varianti colpi fragori  
su chiodo immutato sbilenco  
mentre ruggine produce prodotta  
ossessioni che non placano

Febe perché non versi  
acqua sul mio puntamento  
arsiccio?

ma dal tuo apparire Idéin  
inconcussa sei monoteismo del nome

XLIX

porrò il sigillo sull'ultima missiva  
prima di ogni arida scalfittura  
in sopraggiungere irruente invasivo  
molesto bacillo nelle tue fibre

mi addestrerò al coincidere  
con mano annientante  
necessitata benché succube per ora  
di vigorie altere indomite

la Parola bianca come Luce  
attraverso il prisma

non sono Achab che non resse  
all'ingiuria del finito  
e reclamò a riscatto dell'Uno plurale  
l'anima riversa

navigo amore nella tua scia  
mia origine

LV

io nemmeno di scipiti inviscerati furori  
taumaturgo  
come posso amore revocare al tocco  
i tuoi graffi più lievi corollario  
d'ineluttabile struscio sul mondo?

il loro è speco con vista mare  
questo il benessere costruito  
questa la perfidia che si genera  
gorgogliano riottosi vorticano assidui  
radunandosi nella dita  
all'estremo di dieci Capo Horn  
ma la tua anima umidore della carne  
è giaciglio del sonno che impetro

LVI

tu amore che il sentire risani  
la terra rendi acqua  
acqua la terra  
io nell'una essendo  
per le tue orme nell'altra  
s'innalza da candela leziosa  
la fiamma riverbero che ustiona  
sottile ma sontuosa  
affama e nutre  
se l'asperi rifulge  
si arroventa  
eppure dove l'equiparabile  
alla luce fosfenica  
in assonanza spontanea  
o almeno forzosa?  
con aculeo di second'ordine  
insidio il cosmo persino  
lo affloscio al carpirlo  
non sono Idéin l'usurpatore  
del tuo artiglio felino  
che mai s'impaglia  
mi accodo  
ponte delle mie appendici  
a venire io Gráphein

NOTIZIA BIOGRAFICA

Adelio Fusé (1958) vive a Milano e lavora nell'editoria. Ha pubblicato i libri di poesia *Il boomerang non torna* (Book, Castel Maggiore 2003; segnalato al premio "Lorenzo Montano", 2004) e *Orizzonti della clessidra distesa* (Book, Castel Maggiore 2005); saggi su Sade, Kafka, Sartre, Handke, Eno (Auditorium-Materiali Sonori, Milano-San Giovanni Valdarno 1999); il romanzo *North Rocks* (Campanotto, Pasion di Prato 2001). Suoi scritti di vario argomento e racconti sono apparsi su riviste («alfabeta», «Auditorium», «La Ginestra», «Legenda», «Lengua», «Sonus», «Tratti»). Ha fatto parte della direzione di «Legenda» (Tranchida, Milano 1988-1995). Interessato al rapporto testo-immagine-suono, in collaborazione con artisti e musicisti è autore di installazioni e *performances*. Ha ottenuto un riconoscimento speciale al premio "Riccione per il teatro" (1981).

### Simona Niccolai – *La Giardiniera*

Il 6 novembre 1969 Paul Celan si trasferisce in Avenue Émile Zola 6, a un mazzo di minuti dalla Senna, e più precisamente da quel ponte Mirabeau da dove all'incirca sei mesi dopo sarebbe decollato verso l'eternità. Con sé aveva pochissimi libri: un volume di Rilke, uno di Hölderlin e un manuale di mineralogia; sì, un libro sulle pietre. Immagine delle sue poesie, forse, clamorose e sempiterne come quarzi, come vigorose zone senza tempo che ci dicono ciò che siamo stati e ciò che saremo, che ci sopravviveranno. Certo, bene. Ma il fatto ci dice qualcosa di più. Ci dice che la poesia si nutre di tutto ciò che è altro da sé. Lo chiede, ne ha fame. Oltrepassa la letteratura pur essendone figlioccia cara. Così immagino che sul desco della Niccolai non manchi qualche bel volumetto serenamente illustrato su piante, pianticine, radici, e sull'arte del ritagliare giardini.

Storia vecchia quella dei giardini, biblica per giunta. È nel libro dei principi, nella *Genesi*, che Dio mette mano a cazzuola e rastrello e si mette a sistemare il lieto campicello del mondo: «E Dio disse: “La terra produca germogli, erbe che producono seme e alberi da frutto, che facciano sulla terra frutto con il seme, ciascuno secondo la sua specie”. E così avvenne: la terra produsse germogli, erbe che producono seme, ciascuna secondo la propria specie e alberi che fanno ciascuno frutto con il seme, secondo la propria specie. Dio vide che era cosa buona» (*Gen.* 1, 11-12). La Giardiniera della Niccolai sarà assai poco divina, ma pure assai molto sapiente. Sculaccia l'autrice, la indottrina su Pound e su quel micromondo che sono le sue aiuole. Eppure in dotazione qualche attributo celeste ce l'ha anche questa piccola demiurga di orti, essa è collocata «oltre il tempo-spazio e la distanza», conduce riti sopra la capocchia dei propri figliastri-fiori («Vieni mio fiore diletto / mio asterisco / ti annaffio, bagno il tuo occhio / miracoloso [...]»), ha un sistema di pensiero, una logica, che ai comuni terreni pare «muta e incomprensibile». E poi ci sono i libri, le letture, tutta l'attrezzatura lirica di competenza. Pochissimo Virgilio, qui non si bucoliceggia né tantomeno si misticheggia alla Tagore, no, semmai una stoccata di Ovidio («La giardiniera un tempo era un germoglio»), lontani eoni dal Bacchini vegetale. E allora? E allora rivolgetevi a Rudolf Borchardt (1877-1945), bizzarro letterato che scrisse nel 1938, e per giunta in Italia, nei dintorni di Lucca, *Il giardiniere appassionato* (ma non si parlò di pubblicarlo prima del 1951 e a spizzichi; nel 1968 giunse l'edizione compiuta). Credo che la Giardiniera impazzirà a spulciare capitolotti tipo il *Catalogo delle piante misconosciute, nuove, perdute, rare, singolari*. Silloge di acuminata intelligenze questa e che rende piacere alla lettura, talento strambamente di scarsa considerazione oggi che la poesia, se si fa, è per far vedere agli altri quanto si è complessi, acuti, appesantiti da bidoni di materia grigia.

È dotata di un progetto romanzesco, felicemente portato a tiro (alla fine la Giardiniera, parlerà eccome se parlerà!), al di fuori delle vicende piccine picciò dell'altra stirpe dei nostri poetucoli. Ma, dal momento che il senso intimo del testo è ben oltre il cestino di fiori e frutta ben apparecchiato, io ci vedo schegge della magistrale scrittura molto molto anglofona di Christina Stead (1902-1985), miracolosa scrittrice australiana che fece di tutto e di più e soprattutto scrisse quel fragoroso libro che è *The Man who Loved Children* (1940). Ergo, scrittura complessa ma areata, che scorre, e fatti bizzarri (e tenebrosi) che si alternano.

Insomma, alla fine il succo della favola ce lo potrebbe dire qualsiasi greco vissuto

2.500 anni fa: beato l'uomo che ha il suo campicello da coltivare e pensa a sé e alle generazioni trascorrenti. Sì, beato lui, peccato che oggi come allora si passi più il tempo a scazzottare che a coltivare.

*Davide Brullo*

I – LA GIARDINIERA

Il tuo grembiule della giardiniera  
lo indossi anche a telefono  
ironica e brillante stai ridendo  
con coppie di cesoie ad ogni dito  
e il talento speciale  
di centrare il bersaglio  
che intanto aggeggia informe sul divano  
un po' reciso  
ed un po' no mentre allo stesso tempo  
lo accarezzi di nascosto:  
col retro della mano  
dal taglio poco affilato  
proteggi la tua preda dal futuro:  
è per mangiarla meglio.

II – LA POTATURA

*“Ma non sai proprio nulla!”  
La Giardiniera*

La giardiniera mi scruta ogni giorno  
talmente persuasiva  
e da lontano  
mi sfronda con dolcezza disarmante:  
ma di persona è prepotente  
che non le vado a genio è evidente  
propone di cambiarmi  
in un arbusto differente  
con un colore un po' vivace  
oppure un tronco dritto e sano  
modello insomma  
scarsamente umano.

\* \* \*

La sento certe volte parlottare  
indispettita dalla mia ignoranza  
esce la giardiniera con in mano

volumi misteriosi di sua scelta  
m'insegna astruse leggi della fisica  
*un corpo non può occupare  
diversi punti nello stesso tempo...*  
mi ammonisce severa ed io la guardo  
infine s'indispette e torna in casa  
seduta accanto al fuoco  
si riposa sfinita dall'impresa  
d'insegnare la scienza ad una pianta  
eppure credo ancora che sia qui  
la tento con le foglie  
e mi risponde  
con forbici e coltello e sono punta  
invece proprio nello stesso istante  
con gente sconosciuta si consiglia  
si veste per la cena  
a mille miglia  
è oltre il tempo-spazio e la distanza  
e non ricorda più la mia esistenza  
turbata dalla fisica dei quanti.

\* \* \*

Mi spiega tutto Pound, la giardiniera,  
mentre armeggia con forbici e rastrello  
poverina si sente che dispera  
di conseguire qualche risultato  
poi sbuffa, si è stufata:  
non lamenta niente  
poiché si sa che tutto è bene  
la mia ignoranza ostile e vegetale  
s'immagina che in fondo avrà un suo senso.

\* \* \*

Quella logica della giardiniera  
mi si presenta muta e incomprensibile  
è stata una disgrazia  
ha fatto un passo e sono seminata  
piantata nella monade di un'altra  
mi osserva giornaliera  
mi annaffia e mi calcola  
m'innesta e interroga il lunario  
e il calendario di frate indovino  
ma io proprio non le esco  
secondo il suo progetto: un giorno cresco  
troppi germogli soffocanti e foglie

imbarazzando il muro e la fioriera  
quell'altro non mi guarda e inaridisco  
il concime comunque è quel che è:  
una provvista scarsa di futuro  
nel regno delle ipotesi a venire.

\* \* \*

Ho inquietato la grazia giardiniera  
a causa della mia natura stenta  
ieri che canticchiava diserbandolo  
lo sbaglio primigenio è apparso chiaro  
con tutto il tempo speso ad innestarmi  
trovarsi poi davanti ad una pianta  
così colma di grasse ed invadente  
con semi dappertutto e fiori niente.

### III – LA FIORITURA

*“Sei eccessiva!”*  
La Giardiniera

Ho raccolto le forze stamattina  
e mi è spuntato un fiore come omaggio  
la giardiniera esce di buonumore  
con le mani attrezzate per la guerra  
e i ferri del mestiere alla cintura  
non la rallegra  
la mia fioritura  
la sento borbottare contrariata  
“è piuttosto ingombrante, è incontrollata!”  
afferra la sua forbice e mi svelle  
mi copre con un'acqua polverosa  
divento all'improvviso tutto verde  
credevo mi annaffiasse  
ed è veleno  
ma dice che fa bene, anzi protegge:  
troppa passione attira l'attenzione  
richiede un supplemento di lavoro  
per calpestare i bruchi e i moscondoro.

\* \* \*

La giardiniera mi accoglie decisa  
poiché si raccomandano allo scopo  
di rallegrare stanze solitarie  
fiorami colorati ancora in boccio  
ma i miei gioielli li sopporta un solo giorno

le esce un complimento un po' distratto  
mi getta a sera nella spazzatura  
la troppa giovinezza la disturba.

IV – MEMORIE DELL'ORTO

*“Non si può avere tutto!”*  
La Giardiniera

Dal basso appare imponente, un gigante,  
con tutto quel tagliare e diserbare  
col tacco appiccicato di formiche  
con quelle mani avvolte a ragnatele  
con tutto lo schiacciare mele guaste  
a tarda sera la mia giardiniera  
s'inoltra in stanze sconosciute e crolla  
riparata se stessa e la voliera  
mi ha mangiato una foglia delle nuove  
in insalata, ancora mi fa male.  
E per di più qua fuori piove.

\* \* \*

La giardiniera un tempo disarmata  
girava con addosso mille stracci  
il ginocchio cedeva e l'occhio storto  
disapprovava l'orto scostumato  
divorato da certe scolopendre  
che pure la guardava innamorato  
spostando un cavolfiore e una carota  
per sistemarsi un po' alla bell'e meglio.

\* \* \*

Nell'orto a beneficio dei presenti  
diventa giardiniera teatrante  
s'inventa mille viaggi inesistenti  
certo che mi calpesta qualche frutto  
mentre impersona tutti i commedianti  
ma dice che non posso avere tutto:  
nessuno è mai venuto a recitare  
a stretto beneficio del mio orto!  
Le turbo le caviglie col vilucchio  
e applaudo con ciliegie a grandinate  
ma è inutile cercare tra le quinte:  
la giardiniera è solo lo spettacolo  
dietro il sipario e sulle gradinate  
presto ho capito che non c'era niente.

\* \* \*

Lascia cadere a volte certi scialli  
più colorati assai degli zucchini  
sono pieni di lustrini  
e paccottiglie  
coi fiori di carciofo li tormento  
li movimento con il folto esercito  
delle formiche e dei mosconi:  
ma questi sono i doni che riprende,  
la giardiniera brusca, e mi sospende  
in un reame brillante  
ma provvisorio.

\* \* \*

La giardiniera un tempo era un germoglio,  
un grappolo di fiori di susino,  
faceva ombra ad un filare incolto  
guardavo un po' incantato dal mio orto  
esorbitare quell'energia stanca:  
la fioritura bianca  
senza futuro frutto.

V – PARTENZE

*“Devo scappare”*  
La Giardiniera

La giardiniera ha in cura mille orti  
percorre col suo tacco appesantito  
da fiocchi delle erbacce e bruchi morti  
le strade sopra l'acqua e sopra l'aria  
mi spiega che vuol dire camminare  
muovendomi due rami con le dita  
ma spostato solo l'aria e non me stesso  
lei tenta le radici  
è un po' stupita  
che si possa dipendere dal vento  
per ogni movimento la confonde  
Prima di andare annaffia lungamente  
lei vede luoghi nuovi ed io formiche  
che mangiano le foglie mentre è assente  
è un piccolo dolore  
ma costante  
lei dice che però tornerà presto  
e mi racconterà di tutto il mondo.

\* \* \*

Tutti i giorni devo inventarmi un fiore  
per meritare ancora le sue cure  
mentre passa distratta in mezzo all'orto  
con l'aria in partenza  
la giardiniera  
promette dei regali  
che non ricorda e teli colorati  
concimi miracolosi  
per la futura semenza  
della primavera lontana.

\* \* \*

Coi doni della colpa mi blandisce  
la giardiniera. Quando mi cura  
e mi prepara e movimenta  
la terra intorno con la palettina  
vuol dire che sta via per molto tempo.

#### VI – IL MAGGESE

*“Non potrò dedicarci molto tempo”*  
La Giardiniera

Mi spiega il venerdì con degnazione  
che non comprendo il ciclo vegetale  
“di mettermi a riposo non ci penso?  
La mia natura ha poco di altruista!”  
Eppure fino a ieri mi annaffiava  
comprava dei nastri per legarmi  
spulciava con le mani tra le foglie  
schioccava quei pidocchi tra le unghie.  
D'inverno mi copriva con un telo  
e a marzo mi svegliava coi quartetti  
è vero, scarseggiava col concime  
per via di quel fiorire imbarazzante  
durato qualche mese oltre il dovuto  
che sconfinava un poco la decenza.

\* \* \*

Pensavo risparmiasse sulle spese  
per dedicarsi un poco alle altre piante  
invece si trattava del maggese  
mi spiega con la voce ormai distante.

\* \* \*

Quel suo pubblico spazio smisurato  
così concreto affollato e la mia aiuola  
il filare mezzo morto  
del mio orto  
il fallimento  
lo misura con tre passi e ne avanza  
nessuno l'ha mai vista questa stanza  
davvero  
dovrei considerare abbastanza  
Il fatto che si fermi qualche sera  
la giardiniera  
per una distratta raccolta  
di fagiolini e di zucchine:  
in questa argilla collosa  
ed impietrita  
certo da rimediare non c'è molto.

## VII – RIPOSO

*“Le persone purtroppo  
hanno bisogno di attenzioni”  
La Giardiniera*

La giardiniera certo era un fantasma:  
qui passano altre genti e non la vedo  
può darsi fosse solo un mio germoglio  
riflesso e ingigantito nello specchio  
di quella bicicletta parcheggiata.

\* \* \*

Le parlo con due fili d'erba stenti  
ma lei ha dalla sua tutti i portenti  
penne d'oca e legacci  
colture importanti:  
la giardiniera strappa le malerbe  
talmente disgustata da quei volgoli  
come crescono non richiesti  
ed invadenti  
“sono i miei denti!”  
cerco di urlare  
e i vilucchi invasivi la radice  
mai seminata della mia lingua  
forse per questo gli orti sono muti:  
i prati incolti invece sempre cantano.

LA GIARDINIERA PARLA

“Questo mio figlio prediletto  
a cui ho persino dato un nome  
dunque l’ho eletto,  
tra i fiori delicati il fiore blu  
è un principe tra mille più agguerriti  
guerrieri gialli  
mi dà non pochi pensieri:

lo curo giorno a giorno  
gli ho fatto con la vanga  
un grazioso vuoto  
intorno  
e mi vergogno a dire che  
un poco anche gli parlo  
la mattina al risveglio.

Ma lui non è contento  
con ogni foglia lui mi accusa  
che non lo concimo  
che non lo guardo!

Gli ho comprato terriccio di castagno  
coriandoli di trito di lupini  
bastoncini di caramello  
corallo per legarlo, e in più io mi danno  
quotidianamente in quest’impresa  
della lotta ai pidocchi e alle formiche  
e lui niente: mi guarda  
ogni volta mi pone una domanda  
porgo l’orecchio, ci faccio attenzione  
non dice niente  
è muto maledizione  
oppure alzatemi il volume”

\* \* \*

“Vieni mio fiore diletto  
mio asterisco  
ti annaffio, bagno il tuo occhio  
miracoloso arancio dentro il blu  
le palpebre, i pistilli  
i mille orpelli con cui mi confondi  
vieni ti copro  
coi merletti cuciti da mia nonna  
contro i bruschi gelamenti della notte  
del millenovecento

le trine la seggiolina di legno  
e lo scaldino contro le nebbie del mattino  
vieni a sera ti chiudo nella stanza  
e tu irriconoscente!  
A ogni goccia stillata dalle foglie  
ti sento ripetere qualcosa manca  
*che non è abbastanza, non è abbastanza*”

\* \* \*

“Qualcosa manca!  
Ecco di cosa mi accusa il diletto  
forse ha ragione, il fiore:  
gli ho dato il nome però non lo amo  
e in più sono stanca  
devo partire per un posto  
è talmente lontano”

\* \* \*

“Ti ho tolto anche le erbacce lì d’intorno  
maledette sporche erbe casuali  
venute a disturbare il tuo portento  
la fioritura blu del mio diletto  
sì, ti ho molto annaffiato e concimato  
ho condotto una guerra preventiva  
contro le cavallette e le lumache  
e tutto quello che ti assale  
di notte  
non gli incubi: un plotone di formiche  
ti ho legato con nastri di cotone  
tieniti su, a testa alta sopporta  
il sole, il giorno  
la posa sospettosa di un uccello  
qui è tutto meravigliosamente bello  
sì, cantano persino le cicale.  
Peccato che purtroppo devo andare”

LA GIARDINIERA PARTE

“Quell’occhio che mi accusa  
in silenzio e  
nemmeno un movimento impercettibile  
certo però nell’orto non c’è pace  
forse il mio fiore eletto  
l’ho scelto a mio tormento ?

Sì, devo fare la Giardiniera  
da mane a sera  
ma sono stanca  
esco, gli giro intorno  
faccio due parole  
(e lui silenzio come un bambino)  
gli do da bere l'acqua in un catino  
davvero non sopporto che mi fissi  
con quell'unico occhio arancione  
in mezzo al blu  
ecco, alzo le cesoie adesso,  
è il mio destino: correggo l'eccesso"

\* \* \*

"Insomma non c'è nessun bisogno  
che ti prepari io per quest'inverno  
lo sai, viene da sé come le onde  
o i maremoti o il vento forte  
tu mi rimproveri l'assenza ma  
non voglio rifinire le tue sponde  
salvarti dal vilucchio non ha senso  
mentre il disastro mi sovrasta:  
è così sporco...  
le altre piante mi muoiono in cortile  
mi seccano le vene nelle mani  
mi secca anche la mente e non ho niente  
da dare e non c'è tempo"

\* \* \*

"Ma cosa vuole da me questo arbusto  
incontentabile  
scendo dall'aereo ed inciampo  
nei mille lacci dei suoi rami secchi  
impigliati nel mio tacco  
abbarbicati per puro dispetto"

\* \* \*

"Ecco, mi sono storta la caviglia  
per colpa dei tuoi piccoli laccioli  
di salice secco  
la mietitura ricca oppure il frutto  
della potatura stenta  
mio arbusto, mio tormento  
ma ti farò pagare tutto

mi consolo col fatto  
che non tornerò in tempo  
per salvarti dalla calura dell'estate”

\* \* \*

“Comunque su di te la notte cantano  
i grilli e poi di giorno le cicale  
anche se non ti amo  
cos'altro vuoi ? dovresti esser contento  
– io questo te lo scrivo da lontano –  
mi sarai grato almeno  
per averti piantato ?”

\* \* \*

“Con tutte queste cose che ho da fare  
come telefonare a mia sorella  
visitare mostre d'arte  
correggere le quarte  
delle bozze  
e quello là fuori mi guarda  
giorno e notte mi dice  
che faccio teatro il maledetto  
– ma io ho da fare! –  
allora esco con le forbici  
lo minaccio poi gli ringhio stai zitto  
muori, lasciami in pace”

\* \* \*

“E finora ho parlato con l'arbusto  
che mi dannna, ma almeno lui mi piace:  
quell'altra pianticella di gramigna  
che scrive con le foglie un suo poema  
sui tanti miei sbagli, lei mi fa pena  
ha paura che la uccida, che la tagli  
ed ha ragione  
le strapperò le penne dalle dita  
senza nessuna emozione”

\* \* \*

“Quella sua assurda pretesa di vivere  
mi accusa di non fare  
come se infine fare avesse un senso

un povero cervello di gallina  
seminato per sorte in una aiuola  
soltanto una piantina che calpesto  
lei non capisce niente  
non sa che mi preparo per la morte”

\* \* \*

“Meticolosa  
la mia occupazione  
con cura – le dico –  
come a sera preparo le tisane  
fuggo la vita  
o fuggo solamente  
dietro la mente svanita  
sì, mi ricordo  
ma vagamente  
un tempo  
che forse si poteva  
ma ora ho da fare  
il tacco soffocato dalle erbacce  
in mezzo alla potatura  
una tale confusione  
e solo io la vedo...  
col cervello rivolto a preparare  
quella futura mia cosa  
della vita eterna”

\* \* \*

“Credono mi interessi questi due...  
guarda come s’impegnano  
a germogliare  
nonostante la calura  
e quel fatto che io non li annaffio  
ma si alzano pure, che coraggio!  
perché li veda dalla mia finestra  
allora esco e li punisco  
li avveleno:  
che tutto muoia insieme a me  
la vostra fioritura a maggio prossimo  
non sarà altro che cibo per pidocchi.”

NOTIZIA BIOGRAFICA

Simona Niccolai è nata a Pistoia nel 1974. Si è laureata con una tesi su Italo Calvino; è attualmente dottoranda di ricerca presso l’Università Degli Studi di Pisa, con un progetto sulla poesia italiana contemporanea. Ha pubblicato *Il “sistema del mondo”. Calvino e l’eredità di Gadda* («Italianistica», n. 3, 2005). Ha inoltre lavorato come illustratrice di libri per bambini.

Alessandra Palmigiano – *La Seconda Natura*

Il manipolo di poesie di Alessandra Palmigiano si dispone in quattro momenti. Anzitutto, nel *Lineamenti di un apprendistato*, bisogna «non appartenere», ma girare nei pensieri come «turista / in mezzo a tutti quei divani coperti [...], occorre farsi d'aria», cioè essere ma non essere completamente: essere invisibili, come i pensieri, appunto, azzerarsi, senza perdersi, smettere di amare, forse, ma senza dimenticare la disposizione all'amore, per l'altro, per la Vita che da qualche parte c'è, pulsante ed energica. Così, fatti pensiero, si immagina l'istante di altri pensieri, i pensieri che pensano le tragedie – perché sono questi che danno la misura ai propri drammi – come quelle che la Storia, anche recente, ci consegna (e sia detto: Alessandra Palmigiano è una poetessa che non teme di mettere la propria, di storia, al discrimine con la grande Storia, che sembra la strada più feconda). È il primo passo, per il poeta, di vivere dei/nei suoi pensieri, e lì immaginare la soluzione («Apriti Sesamo»), anche nel risvolto più trito del bel mondo finto di oggi («come si vedono bere le modelle», «io aspetto il coupon della mia carta / di credito»). Realtà, dunque, che irrompe in tutta la sua semplicità anche altrove, dove «le mattine sono i fili elettrici delle cose trovate / ebbrezza e volantini elettorali». I pensieri della seconda natura chiedono poi una sistemazione, che giunge nel secondo momento, *Teoria e tecnica*. Sembra che tutto finisca, che l'amore insomma sia stato soltanto una parentesi della mente, un fantasia elargita dai miti dello studio, dalle vicende di una Eloisa fattasi cavaliere di se stessa e perciò rovinata di sogni e di speranze (ma sogni e speranze sono energia, si sa), di «un veleno (che) si dà solo ai ragazzi».

Poi altre cose accadono, forti e misteriose, sulle quali bisogna «mantenere il segreto» e posare «occhi neutri sugli universi in moto», come se le cose fossero lì lì per accadere e noi le fissassimo, convinti di non essere a nostra volta fissati, squadrati, nel silenzio: immaginate di camminare, forti, energici, con polpacci saldi, nel cuore dell'universo che vi gira intorno, e sapere che qualcosa sta per accadere. È ciò che fa Alessandra Palmigiano, prendere tempo, far finta di non essere apprensivi, far finta di non aspettarsi nulla, affidare tutto ad una madonna dei rottweiler. Fate così. Poi succede. L'energia torna, da un profondo sottopelle, vitale. Ci si veste, si cambia pelle (*La vestizione*). O forse, più semplicemente, ci si riappropria, di ritorno, della propria più vera pelle. Si fa colazione con la vitalità, con «qualcosa che torna [...] nel fondo della tazza». Si procede per piccoli passi, a tentoni («si tende ad essere poco per volta»), perché non sia solo illusione che il ritorno sia, come si spera, definitivo, ed eterno, e che con esso si ritrovi il «codice della guarigione». Ne sgorga la volontà di restare, di fissarsi nel luogo della conquista. In un Tempo, il nostro, mai pago delle conquiste, un mondo implacabilmente teso alla novità, perennemente sbilanciato sul possibile, sull'innovazione, la poesia di Alessandra Palmigiano, timidamente, con una nobile modestia vuole dirci invece l'importanza della meta, della «ricompensa» raggiunta, dopo lungo, fedele, religioso corteggiamento: «Prego solo per questo rimanere / sulle cose che vengono bene / sulla grazia di questa pedalata / animalesca: non mi sfibre-ranno». È qualcosa che cova al di sotto (e al di sopra) del nostro essere qui e ora, fra i «laser del supermercato». È una lotta, una conquista eroica, è giungere di nuovo all'inizio, alla partenza, all'*Hora Prima*, alla *Seconda Natura* che vive dentro di noi, con un sorriso, con il «buonumore di un giorno di guerra», un «lutto sepolto / e rifiorito uguale». È la metafora finale dei mitocondri, centrali di energia delle cellule, per-

ché «i talenti vogliono solo / essere usati il potenziale / essere espresso la seconda / natura qualunque sia il prezzo / grida per essere acquisita [...] senza esitare / perché è già tutto calcolato».

**Riccardo Ielmini**

## 1. LINEAMENTI DI UN APPRENDISTATO

### NON APPARTENERE

I pensieri si piegano nella febbre  
dietro angoli di cui non mi preoccupo  
e tornarci così svagatamente, da turista  
in mezzo a tutti quei divani coperti  
dalla penombra di teli, di stanza  
in stanza, sembra l'unica maniera  
e quella dell'istinto migliore.  
Ad ogni costo, in questi casi occorre  
farsi d'aria, finire grati il giro  
e non assumere lo sguardo del  
proprietario terriero, che alla fine  
dei giochi – appartiene.

### PROIETTILI

Ti chiedo se riesci a immaginare  
cosa scrisse Gardini ai familiari  
prima di farsi esplodere la testa  
Mentre ci pensi ti faccio l'esatta  
carezza che ti serve a dirmi: *Grazie*.

### L'ILLA, BARCELONA

La bottiglietta da un terzo di litro  
come si vedono bere le modelle  
e quelle che ci tengono e la gente  
se ne chiede il perché. *È per smaltire  
la chetosi, ci vuole acqua, e calcio  
per i denti intaccati dallo stomaco  
ci vuole tecnica di questi tempi*  
“Apriti Sesamo” io penso, e giù  
a brillare negli occhi dei sodali  
io aspetto il coupon della mia carta  
di credito, che inalbera un nastrino  
come per l'Aids, ma nero, e come sempre  
mi accingo a scrivervi il mio nome sopra.

\* \* \*

La sua colpa ostinata manca all'appello  
della festa, chiusa sul marmo della porta  
al dopopranzo della famiglia di sopra  
sullo stesso balcone, a ringraziare  
il miracolo del fratellino caduto bene:  
i genitori al centro e le ali dei comprimari  
così ce li vogliamo ricordare, un attimo  
prima dell'adolescenza, ignari del suo castigo  
che da balcone a balcone si poteva vedere.

#### GIOCO D'AZZARDO

Quando si offendono i gatti si scelgono  
un punto dove li si veda, e lì  
siedono rivolgendoti la schiena  
Il loro corpo è ciò che hanno e parlano  
con ciò che hanno: siedono voltati il  
tempo che hanno, perché tu lo sappia.

\* \* \*

Le rondini portano i petti bianchi a nidificare  
presso le case degli uomini, le corse sul balcone  
il dolore sulle fionde. In strada le serate  
sono le voci nell'acqua e sul marmo degli ingressi  
le mattine sono i fili elettrici delle cose trovate  
ebbrezza e volantini elettorali, senza spiegare  
le rondini nidificano nei petti bianchi.

\* \* \*

Gli zigomi ricomposti  
nei triangoli d'odio sotto gli occhi  
questo prima della veglia, poi  
tutto è come più facile e puro:  
il dolore che non si muove  
nella rete del muro, diventare alga  
che non aspetta nessuno.

#### NON RITORNO

Quando alla fine ti lasciavi cadere  
sarà stato ridare senso un'altra  
volta al mondo, sollevarlo dalla

irragionevolezza del mio amore:  
e sarà stato di conforto avere  
ancora e sempre ragione  
Tenerti saldo alle tue profezie  
che si autoavverano, al mulinare  
all'angolo – del tuo risentimento.

## 2. TEORIA E TECNICA

### OTTIMISMO

Come un pianeta in attesa  
del meteorite apocalittico  
questa mattina il mio frigo  
allegro mi regge il gioco.

### PROPOSTA DI MATRIMONIO

L'apprendistato di una vita paga  
col tuo carattere sul dorso  
di questa mano corri coccinella  
corri... Così tutto torna, anche tu.

*Mr Pink: Why can't we pick out our own colors?  
Joe: No way. Tried that once, it don't work.  
You get four guys fighting over who's  
gonna be Mr Black.*

Reservoir Dogs, 1992

### MR BLACK

Eloisa, per te non c'è niente  
meglio di un accademico in carriera  
Hai preso i tuoi libri troppo sul serio  
e il cavaliere dei due – eri tu:  
ogni suo ordine un tuo desiderio  
Ma quel veleno si dà solo ai ragazzi  
quella morale non è che una tecnica  
da utilizzare, l'ennesima logica  
in cui non si può credere: alla fine  
il tuo idealismo ha fruttato anche a te  
una carriera. Cos'altro puoi fare  
adesso, se non fartela piacere.

### COMMERCIO SODALE

Ciò che ha visto quando mi ha visto  
sulla sua soglia da dietro il sorriso

di buona famiglia  
è nello scarto della conversazione:  
la decisione dell'apertura,  
la confidenza, il consiglio implicito  
esatto a ripagare  
E si è già troppo oltre per glissare.

\* \* \*

È bene mantenere il segreto su ciò che diviene  
così tacciamo e giochiamo sulle cose  
cruciali, posiamo occhi neutri  
sugli universi in moto, veliamo il rischio  
il centimetro che vediamo ammiccare  
sorridiamo sereni e chiudiamo: *è cosa  
da nulla, davvero*. La cosa lì accanto  
(gatto sul patio), intanto  
sorvegliamo laterali, in un altro  
corpo in palestra, discretamente, la minima  
sostanza che si muove in un'altra parte  
Proteggere è proteggersi: la lezione  
dell'apprendistato, del gioco segreto  
dove tutto ha inizio  
Non è nulla davvero, dice il gatto, ma  
adesso ti faccio vedere come si muore.

\* \* \*

Nostra Signora dei Rottweiler  
queste cosce mature di quadricipiti  
e rastremate al ginocchio  
siano musi di cani da guardia  
di razze artificiali e battano  
rintocchi di potenza  
senza cedere niente ai sodali  
della necessità di essere soli  
del silenzio che fa forti le fibre  
e lento e duro il cuore.

### 3. LA VESTIZIONE

#### IL DONO

Ci si chiede di qualcosa che torna  
come un tempo che ci è appartenuto  
che abbiamo odiato ma raccolto con gli occhi  
nel fondo della tazza, magri e uguali.

SLEEPER

Si tende ad essere poco per volta  
nel minimo continuo fra tesa e sopracciglio  
nell'inverno dell'estate. Lontano  
dalle albe belligeranti, dentro il crogiolo  
del ritmo che non cambia il silenzio  
Ritrovando il codice della guarigione  
attendendo la parola d'ordine  
che arrivi la natura, da un'altra parte.

ORIZZONTE DEGLI EVENTI

Prego solo per questo rimanere  
sulle cose che vengono bene  
sulla grazia di questa pedalata  
animalesca: non mi sfiberanno  
i giochi le aperture le chiusure  
né mi farò confondere dagli angoli  
delle parole che consegnano troppe  
cose, insieme troppe ma non vanno  
a stanarle, non stanano le cose.

\* \* \*

Accettare che la vita spòruli  
lontano da qualunque grazia o bene  
regalato, perché è l'istinto migliore  
a sigillare il crogiolo allo sguardo, ciò  
che lavora in un'altra pace  
ed è cruciale. Distogliersi ora dai sogni  
che consegnano la ricompensa  
di questo esteso corteggiamento:  
quale natura avremo protetto.

LORD JIM

La purezza dell'onda, la non-interferenza  
dentro stanze qualsiasi, per strade  
e fratelli altrui, che non risuonano  
Rimane il dubbio di aver offerto il grasso  
lucente e tenuto il resto che conta.

FEDELTA' ALLA TERRA

Se riuscissi una volta ad arrivare  
anche se non è concesso rimanere  
in fondo agli alberi alla luce all'acqua  
i capelli odorerebbero di freddo  
come se non fossero i miei e  
volterebbero giù dentro le foglie  
verso le radici a dire di sì.

PATTERN RECOGNITION

L'apocalisse è la somma di tutte le soglie  
generate e varcate sotto la percezione  
dove il futuro si incendia sul passato  
È la misura del successo, l'ottimismo predicato  
ai martiri: *il loro inferno è il tuo paradiso*  
Ed è il discorso delle stanze magre:  
nel silenzio delle unghie che crescono  
non si trova niente che non vi abbiamo messo  
l'oggetto e il suo posto assicurato  
il corollario della assoluta disciplina  
della vita reclusa nel crogiolo, la nervatura  
dell'intangibilità. E abbiamo ricordato l'armatura  
piovere a placche sul corpo dell'eroe  
La vestizione segreta, dicevo – declinata in codici  
e protocolli della missione svelata tra digiuni  
e preghiere, mentre accudiamo al fuoco dell'offesa  
la hybris domestica, il laser del supermercato.

PATTERN RECOGNITION II

Ritorna il volo e la farfalla  
macaone ferma il picco del giorno  
a pochi metri di pietre davanti  
alla casa: *gli dèi si riprendono il mondo*  
indisturbati dalla persistenza  
rovente delle gambe sui mattoni  
Volo tenue e incendiato nel giorno  
forgiato da eoni a persistere il giorno:  
suo totem guardiano, suo portale.

#### 4. HORA PRIMA

Il posto dove si aprono gli occhi  
ha contorni affilati e colori  
accelerati che virano al violetto  
Non così per il rosso dei gerani  
che si moltiplica a ridosso di ogni  
cosa su cui l'attenzione si ferma.

\* \* \*

Quattro anni fa ho guidato fino alla  
spiaggia con te accanto che dormivi  
nell'aria rosa pompelmo della piana  
l'aria delle occasioni importanti  
Così doveva essere perché  
dovevo fare una cosa cruciale  
tornare a casa nella nostra spiaggia  
a battezzarmi di nuovo nel sale.

#### IN LIMINE

Dietro quest'aria, l'alba che si fa  
come tutte le altre che la chiamano  
ferale nella durezza e nel fosforo  
della sua idea di guerra, e solo per poco  
ancora si potrà scegliere  
di non guardarla, non considerare  
la sua necessità, di rimanere  
tra gelsomino e stenditoio, intatti.

#### MRS & MS BLACK

Mia madre ed io e due tazze uguali  
con dentro qualcosa che assomiglia  
al buonumore di un giorno di guerra  
di mani rovinate uguali, ma è lutto  
sepolto e rifiorito uguale, e si porta  
tra le risate a celebrare chi siamo.

#### MITOCHONDRIA

Esplosione gli irrigatori  
nella mattina del Signore  
bruciano i mirtili nel fuoco

mitocondriale che si innesca  
all'ottanta per cento della  
frequenza cardiaca massima  
I talenti vogliono solo  
essere usati il potenziale  
essere espresso la seconda  
natura, qualunque sia il prezzo  
grida per essere acquisita  
L'evoluzione di una sonda  
a capofitto verso un punto  
dello spazio senza esitare  
perché è già tutto calcolato  
Sono gli organuli a parlare  
con la voce del genio della  
lampada e un'altra volta è *Acqua*  
*per gestire l'acidità*  
*del sangue la temperatura*  
*per smaltire l'ossidazione*  
*I tempi della tecnica non*  
*sono arrivati per finire*  
La socialità rarefatta  
dei sodali, in fondo al fruscio  
statico di un televisore.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Alessandra Palmigiano è nata a Catania, ha 32 anni e vive in Spagna, a Barcellona, dove ha completato un dottorato in logica. [Alessandra@jazzfree.com](mailto:Alessandra@jazzfree.com)

## Alfonso Maria Petrosino – *Parole incrociate*

Meritano solutori più che abili queste *Parole incrociate* di Alfonso Maria Petrosino: venti definizioni poetiche che riempiono solo in parte uno schema destinato a diventare, una volta completato (e lo sarà presto) una silloge di poesie compiuta e coerente. La qualità solida e pregiata della trama lirica è già molto evidente nei testi che qui si presentano.

Andrà chiarita subito l'implicazione, in realtà limitata, dell'enigmistica, chiamata in causa dal titolo: non molto più dello spunto iniziale e della gabbia esterna di alcuni componimenti, che citano rubriche ben note al lettore della mitica «Settimana»: dall'enigma poliziesco al rebus, dalla caccia agli anacronismi al classico «Aguzza la vista». Per le soluzioni vere e proprie basta una media abilità, fatta forse eccezione per il *killer* dell'*Enigma poliziesco*. Facilissimo è il *Rebus*: anche un principiante riuscirà a ricostruire *amore morte*, ma forse non individuerà, dietro questi cinque endecasillabi di agevole accesso, la ben dissimulata chiave interpretativa dell'intera raccolta. La cabina al mare, un amo, un remo sono oggetti banali; ma il mare è a Finisterre, e questo cambia tutto, per ragioni sia etimologiche (*finis terrae*) sia poetiche, di ovvia memoria montaliana. Che poi lo stesso Montale inizi *Per album*, una poesia sempre della *Bufer* ma ormai lontana dalla luce livida e tragica della sezione iniziale di *Finisterre*, con una sciarada («Ho cominciato anzi giorno / a buttar l'amo per te (lo chiamavo "il lamo")») sarà da ascrivere probabilmente ad una memoria di lettura non intenzionale ma attiva nel profondo.

A queste poesie soggiace infatti una fitta trama culturale, ordita con matura raffinatezza: riconosciamo tessere della tradizione lirica italiana, dal prediletto Dante a Montale e Caproni, ma non solo. I classici greci e latini sono così vivi da consentire un approccio diretto anche scherzoso, con funzione esorcizzante: se un *refrain* fra i più noti di Lucio Battisti distrae per un attimo Ovidio immerso nel mare nero (ora Nero) dei *Tristia*, il *Fedone* ricordato da Callimaco (*Antologia Palatina*, VII, 471) può contaminarsi felicemente con il cinema di fantascienza e derivati minori (*Matrix* e i cartoni degli *Animatrix*). Anche i classici italiani possono entrare in un corto-circuito ironico, anzi di fulminante satira politica affidata alla paronomasia: «Meno Tasso / e più Bembo» è *slogan* certo preferibile al demagogico e tragico «Meno tasse / e più bombe».

Della sapiente originalità con cui Petrosino sa usare le "fonti" ci dà piena conferma uno degli esiti migliori di questa silloge, *Metropolitana*: l'occasione, di per sé non particolarmente poetica, è "riscattata" da una trama culturale finissima, elaborata con maturità tecnica e immaginativa davvero notevole. Innanzi tutto, il metro: gli endecasillabi si legano in terzine (con rime perfette o virtuosisticamente imperfette: ad esempio ipermetre, del tipo mobili : lobi) e quindi pongono già formalmente questa moderna discesa agli inferi sotto il segno di Dante, che è presente qui in modo dominante e insieme necessario, non concedendo davvero nulla al particolare gratuito o scontato.

La lente dantesca, attraverso la quale questa poesia (e non solo) guarda la realtà – si direbbe per un obbligo ineludibile: non potrebbe guardarla che attraverso quella lente – assorbe però anche altri riflessi: da Omero a Carducci (la pioggia autunnale si trasforma nel buio senza tempo del tunnel) a Montale (gli *automi* che nel mottetto erano "murati" nei corridoi del treno qui si accalcano sulle scale mobili). La similitudine biblica della fragilità umana con quella delle foglie, amatissima dai poeti, viene finemente declinata in uno degli esiti meno esibiti: i «petali umidi di un nero ramo» provengono da Pound, *In a station of the metro* («[...] Petals on a wet, black bough»). La

scelta di questo verso consente anche di introdurre l'elemento funereo del colore assente negli altri riusi dell'immagine biblica: il nero è lo sfondo visivo dominante della poesia, e non potrebbe essere altrimenti. Il rimando primo è ovviamente al «loco d'ogne luce muto» di *Inf.*, V, 28, di cui *Metropolitana* riprende la sinestesia, con una sottile variazione: non il luogo muto di luce, ma la luce fredda e spettrale del neon che balbetta.

Ancora vista e udito sono implicati nell'altra sinestesia della lirica, l'«argenteo sibilo» delle porte del treno: concreto è il sibilo, ma per nulla esornativo è «argenteo», innanzi tutto perché metallico-argenteo sono davvero le porte, che emergono con un sinistro bagliore dal buio sotterraneo, inquietante metamorfosi della notte dove argentea, per convenzione e tradizione poetica, è la luna. E inoltre: «argenteo» riprende per anadiplosi e racchiude in un enigmistico incastro a chiave la «gente», parola rima del verso precedente e protagonista, accanto e insieme all'io del poeta, di un viaggio a senso unico: il tragico divieto finale, anticipato forse dal paradosso dei «segnali per i non vedenti» (o segnali che i vedenti non riescono a capire?), nell'apparente banalità dell'avviso affonda le radici nel classico regno dei morti, tra il Lete che dà l'oblio e lo sguardo di Orfeo che perde la sua Euridice. Amore e morte, dunque: proprio le soluzioni del *Rebus*.

Come nelle «cornici concentriche» della «Settimana enigmistica», dietro le definizioni «facili», tecnicamente ingegnose talvolta fino al virtuosismo, i solutori più che abili sapranno dunque trovare in queste *Parole incrociate* le soluzioni criptate, profonde e lucidamente dolenti: perché il gioco linguistico è anche il «gioco dell'impiccato», che ricerca con disperata tenacia la *parola nascosta, il proprio nome*. Torniamo quindi, ancora una volta, nei dintorni della poesia di Montale, che non è forse estranea anche al titolo della raccolta, ma in forma mediata da Saba, attraverso una celebre «scorciatoia»: «ERMETISMO. Parole incrociate. Più – in Montale – la poesia di Montale. Il successo era dovuto (almeno agli inizi) alle parole incrociate».

Nella ripresa, colta e originale, del novecentesco cozzo di aulico e prosaico possiamo indicare, con inevitabile approssimazione, la cifra stilistica di questa raccolta: «le mani di una star / hollywoodiana impresse nel cemento» (*Mnemotecnica*) possono assurgere a simbolo della bellezza, insieme caduca (rimangono le impronte, le mani non esistono più) ed eterna, nella sola forma consentita della memoria (e della poesia). La religione foscoliana è officiata da Petrosino con riti impeccabili nella personale rivisitazione formale della tradizione, nella forma metrica (la terzina, il sonetto, la sestina, ma anche, ad esempio, la quartina caproniana) e nel calibratissimo lavoro del verso e della rima (è addirittura una tmesi a chiudere *Elaborazione del lutto*): la lezione di Pascoli, grandissimo «rivoluzionario nella tradizione», è ancora ben viva.

Il ricamo della forma assume colori particolarmente brillanti nei *divertissement*, funzionali all'equilibrio tonale, come lo scanzonato elogio del vino, e derivati vari, che Petrosino intona brindando con Alberto De Angelis, amico e collega di studi e di poesia. Il vivace *Brindisi* rientra comunque anch'esso nella tradizione, poiché il generoso dispensatore di oblio è da sempre caro ai poeti (dai lirici greci a Orazio, da Redi a Saba); e di tradizione colta è la forma del sonetto-*plazer*, cui l'articolata ricchezza del catalogo alcolico garantisce il sottinteso capovolgimento in *enueg* a distanza di poche ore: in regolari e sobrie quartine e terzine convivono in allegria il «sangue di Giuda» e il «lacryma Christi», l'ardente «Falerno» e l'esplosiva «tequila bum bum».

Gianfranca Lavezzi

TRAINING AUTOGENO PER SCONGIURARE IL NULLA

Prendo una mia di me definizione,  
una qualsiasi, anche provvisoria;  
trascrivo poi nelle caselle bianche  
di un cruciverba il mio nome cognome  
e chiudo gli occhi, per verificarla:  
dietro le palpebre mi appare un Erebo  
e lì persone scure in volto come  
nei cruciverba le caselle nere.

ENIGMA POLIZIESCO

Francesca ed io (je suis) camminavamo  
per il portico di  
Place des Vosges, ma la polizia (police)  
asserragliata intorno  
ad un cadavere ci deviò.  
Mi chiesi se quell'uomo fossi io  
e mi risposi no, ma l'ambulanza  
con luce blu mi suggeriva sì.

Il giorno dopo mi  
sono perso nella Shakespeare & Co.:  
per terra c'è una frase di Henry Miller  
che non compresi. In una stanza il killer  
del giorno prima era francese e si  
nascondeva al verso dieci (dix)  
dietro una rima.

REBUS (5,5)

Una cabina al mare a Finisterre:  
a sinistra, sul tavolo, c'è un amo  
ed appoggiato alla parete un remo;  
nel legno è incisa la lettera R  
e su una mensola foglie di tè.

AGUZZA LA VISTA (5 ERRORI)

All'improvviso sento un suono di spari  
dalla campagna e il vento tra le foglie  
sale. Potrei resistere, ma qui  
seduto nell'auto no.  
Vado incontro a uno sconosciuto e lui  
mi viene incontro, siamo soli  
lui ed io.

All'improvviso sento un suono dispari  
dalla campana e il vento tra le foglie  
sole. Potrei resistere, ma qui  
seduto nell'autunno.  
Vado incontro a uno sconosciuto e lui  
mi viene incontro, siamo soli  
lui è Dio.

IL GIOCO DELL'IMPICCATO

Ad ogni lettera sbagliata spunta  
un pezzo del mio corpo: testa, addome  
braccia, gambe; così si muore appesi  
prima di avere appreso la parola  
nascosta, il proprio nome.

ANACRONISMI

Ovidio, tralasciando i versi tristi,  
un giorno canticchiò sovrappensiero:  
"O mare nero, o mare nero,  
o mare nero" di Mogol Battisti.

CALLIMACO, I

*a Gabriele*

Nel sangue e dentro le ossa mi sfavilla  
solo il suo nome, languido, ossessivo.  
Nel libro di Callimaco, per smettere  
di pensarla, mi astraggo, ma le lettere  
estreme elido e all'incontrario scrivo  
l'eterno lapsus calami: Camilla.

CALLIMACO, III

*a Daniele*

Un ragazzino si gettò dal quinto  
piano, ma non perché fosse infelice:  
si era convinto che così facendo  
si sarebbe sottratto alla Matrice.

Nota: al *Fedone* di Platone si è sostituito un cartone animato degli Animatrix.

CONSONANZA DI VEDUTE TRA UN DEMAGOGO A FUTURISTA E UN  
ACCADEMICO DELLA CRUSCA

Meno tasse  
e più bombe.

Meno Tasso  
e più Bembo.

PARIS, CATHAY

Francesca ed io sul letto  
della Shakespeare & Co.  
consultavamo un po'  
di traduzioni di un poeta estinto.

E quando ho letto  
“L'imperatore è a Ko”  
lei lo ha corretto  
in un “L'imperatore è K.O.”

Ma nonostante ciò  
due giorni dopo Bush avrebbe vinto.

METROPOLITANA

Così discesi con le scale mobili  
insieme agli altri, giù nel sottosuolo,  
uomini ed ombre certe con i lobi  
sintonizzati su pensieri omologhi  
e intermittenti e i lombi fiacchi e spenti.  
In loro compagnia discesi, solo,  
un po' precipitando e un po' in ralenti  
come fa il tempo. Accanto a me, sul muro,  
vidi i segnali per i non vedenti  
e qualche crittografico scongiuro,  
motti politici e graffianti insulti  
e altri graffiti di colore oscuro.  
E come al vento accade che sussultino  
i petali umidi di un nero ramo  
e siano nel buio quasi occulti  
agli occhi, così noi ci muovevamo  
in gran tumulto, teste affrante e piene  
di sonno; intorno a noi il luore gramo  
di un balbettante neon e nuove tenebre.  
Osservavo i binari e lentamente  
il sangue deragliava nelle vene.  
Poi rintronò e il treno con decrescente  
furia uscì dal tunnel, frenando, e si

fermò. Si strinse e raddensò la gente.  
Con un argenteo sibilo si aprì  
la porta e nel vagone della metro  
entrammo, silenziosamente; lì  
lessi il divieto di voltarsi indietro.

NELLA VETRINA DI UN' AGENZIA DI VIAGGI

WARNING AVVISO  
per Ferragosto  
non c'è più posto  
in Paradiso.

DAL 3° PIANO

S'apre la porta ed entro in ascensore:  
m'assale per un attimo il mio mal  
caduco, tutto è a scatti ed io vado al  
rallentatore.

La porta è chiusa: tu non puoi vedermi.  
Non sai quanto, nel buio degli stipiti,  
impercettibilmente si precipiti  
restando fermi.

MNEMOTECNICA

Potrò dimenticarti?  
In me si ostina e dura il tuo memento:  
le mani di una star  
hollywoodiana impresse nel cemento.

SMS DI RISPOSTA A DOMANDA FITTIZIA

Cara Cristina, sì, sto bene e non  
mi posso lamentare: ho appena preso  
un cappuccino con  
poco cacao e molto oblio  
assieme a un mio  
fantasma: le catene,  
però, le avevo io.

CHIROMANZIA

Stendo le dita  
per consultarmi il palmo della mano:

in mezzo scorre come un lampo  
la linea della vita.

Tu non ci sei, che strano;  
affiori quasi, sì, ma poi abbassi  
lo sguardo e no, non mi oltrepassi:  
così per me e per te non c'è più scampo.

#### ELABORAZIONE DEL LUTTO

Cara Francesca mia, lassù ça va?  
Prima che l'anima sia salva occorre  
ancora molto tempo e grazia; dove  
sei tu c'è il sole, è splendido: qui piove.  
Ma nonostante tutto,  
va tutto bene: ormai la torre  
non perde più mattoni;  
le nostre incomprensioni, capovolte.  
Devi sapere che se a volte suscito  
i miei morti è perché fra quelli c'è  
anche il me stesso di quattro anni fa.  
Perciò continuerò le mie ricerche  
finché potrò. Tu come puoi opporti?  
Amore mio, questa è la mia unica esca-  
scusa il grecismo – tologia, Francesca.

#### BRINDANDO CON DE ANGELIS

Succo o spremuta alcolica all'arancia,  
cocktail al cocco e qualche bicchierino  
di limoncello e un altro di nocino,  
vodka liscia, sakè, spumante Gancia,  
gin lemon, du demon, martini, vino  
bianco, rosso, rosé, di Italia e Francia,  
sangria, sangue di Giuda, cappuccino,  
lacryma Christi (un bacio sulla guancia),  
whisky invecchiato sedici anni, rum  
e pera, qualche coppa di Falerno  
e due tre quattro tequile bum bum  
basteranno? Potrò con una sbornia  
disinfettarmi l'anima?  
A Salerno,  
provincia di, più o meno, California.

DELITTO PASSIONALE

Ecco, l'ho uccisa finalmente. È colpa sua, se ora è morta, questa stupida oca, donna fatale, bella ma senz'anima. Non c'è voluto molto: un colpo a sangue freddo e subito il suo stupendo corpo è crollato sul pavimento a scacchi.

Mi sono opposto ai suoi continui scacchi, ho dovuto reagire e non ho colpa di questo, è stato un riflesso del corpo, come quando firmai con penna d'oca che avevo intinto nel mio stesso sangue quel contratto con cui si vende l'anima.

Perché davvero ormai non ho più un'anima da disputarmi con la Morte a scacchi e sebbene ora mi rintroni il sangue nelle vene non ho sensi di colpa per lei che ho amato e che faceva l'oca con tutti e a tutti offriva il proprio corpo.

Quante volte ho baciato questo corpo sprofondando e fondendo alla sua l'anima fra sussurri e cuscini in piuma d'oca. Vedere in lei la mia bandiera a scacchi fu la mia prima e vergognosa colpa, amarla e averla ammessa nel mio sangue.

Si espande a terra la macchia di sangue e sempre più impallidisce il corpo e si sbiadisce sempre più la colpa che mi accecava e le macchiava l'anima. Eravamo un pedone degli scacchi, una pedina del gioco dell'oca

in mano altrui; ed ho la pelle d'oca, tremo per questa morte, mentre il sangue fa come l'orologio degli scacchi: tic tac tic tac e ti si attacca al corpo. Il posto che lasciò vacante l'anima trabocca ora di linfa scura e colpa.

Un delitto di sangue: è morto il corpo di quell'oca giuliva ma la mia anima ne espia la colpa sotto un cielo a scacchi.

ESERCIZIO SPIRITUALE: CREPUSCOLO

(Come, più o meno,  
fa Sant'Ignazio).  
Rosso è lo spazio  
e il sole tra

i monti cade:  
è dalla luce  
che si produce  
l'oscurità.

Vedo le strade  
farsi sentieri  
e i miei pensieri  
arsi e più bui.

Vedo finché non  
mi rendo conto  
che il mio tramonto  
è un'alba altrui.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Alfonso Maria Petrosino è nato a Salerno il 6/11/1981. Ha vinto il concorso di narrativa "Camena" di Piacenza col racconto *Homo odiens* nel 2002; è risultato finalista al concorso "...allego il mio curriculum vitae" indetto da "Pordenonelegge" nel 2003, con un testo compreso nell'omonima antologia edita da Marsilio; terzo nel 2004 e secondo nel 2005 al concorso di poesia "I Poeti Laureandi" promosso dal Collegio Universitario Santa Caterina da Siena di Pavia. Studia Lettere moderne all'Università degli Studi di Pavia.

## Il “dream language” di Medbh McGuckian

a cura di Lara Ferrini

La realtà quotidiana, talvolta cruda come la situazione politica dell’Ulster e il sogno sono i due elementi ricorrenti e contrastanti della lirica di McGuckian. La dimensione onirica sembra essere evocata pure dal nome stesso della poetessa che rimanda a quello della regina delle fate: Queen Mab di *Romeo and Juliet* che secondo Mercuzio arriva in sogno su un cocchio a forma di guscio di noce e si posa sul naso di chi sogna. Medbh è, però, anche la sovrana sanguinaria che combatte contro CuChulainn dell’*Ulster Cycle*. Sembra così che il nome incarni pure la violenza dei Troubles. Seamus Heaney ha riassunto questo binomio in una splendida definizione:

Her language is like the inner lining of consciousness, the inner lining of English itself, and it moves amphibiously between the dreamlife and her actual domestic and historical experience as a woman in late twentieth century Ireland.

[Il suo linguaggio è come lo strato profondo della nostra coscienza, lo strato profondo della lingua inglese che si muove come un anfibio tra il sogno e la sua attuale esperienza quotidiana e storica come una donna in un’Irlanda del tardo ventesimo secolo].

Il linguaggio sembra essere il vero protagonista della lirica di McGuckian che si diverte a sovvertire grammatica, sintassi e campi semantici, frastornando chi legge. Usa, anzi abusa della similitudine, creando paragoni strani, sorprendenti e inaspettati quasi come facevano i *metaphysical poets*<sup>1</sup>. È quel “come” della similitudine esplicito ed esplicitato che mette inevitabilmente di fronte ad accostamenti inusuali si veda, ad esempio, la lirica *Power-Cut*: «The moon is salmon as a postage-stamp»<sup>2</sup>.

La poetessa giustappone immagini inconsuete che sembrano tenute insieme solo dal suono, dalla trama di assonanze, di consonanze, di allitterazioni e talvolta di rime che lei crea. Realizza un vero e proprio *stream of consciousness* lirico che ricorda certi passi della prosa di Joyce, in particolare il monologo di Molly Bloom<sup>3</sup> (del resto è ormai nota l’influenza che in generale la prosa di Joyce ha avuto sulla poesia irlandese dopo Yeats)<sup>4</sup>.

I pronomi si succedono incessanti e si sovrappongono l’un l’altro tanto che alla fine confondono il lettore e la lettrice sull’identità del soggetto lirico. Il desiderio di McGuckian è quello di scrivere senza un io lirico ben identificato, «Asleep on the coast I dream of the city. / A poem dreams of being written / Without the pronoun ‘I’»<sup>5</sup>. Questo, però, non significa mancanza di un’identità precisa, quanto più voglia di esprimere la polifonia della vita attraverso un caleidoscopio di voci, che riguarda pure

---

<sup>1</sup> Per questa idea si veda anche KATHLEEN MCCracken, *Medbh McGuckian interviewed by Kathleen McCracken* in JAMES P. MYERS JR. (a cura di), *Writing Irish Selected Interviews with Irish Writers from the Irish Literary Supplement*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1999, pp. 157-171, p. 162.

<sup>2</sup> MEDBH MCGUCKIAN, *Power-Cut (Al buio)*, *The Flower Master and Other Poems*, Loughcrew, The Gallery Press 1982, p. 56.

<sup>3</sup> Cfr. THOMAS DOCHERTY, POSTMODERN MCGUCKIAN. Il saggio è apparso in NEIL CORCORAN (ed. by), *The Chosen Ground – Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Bridgend Mid Glamorgan Welsh, Seren Books 1992.

<sup>4</sup> Vedi l’introduzione di DECLAN KIBERD, *Contemporary Irish Poetry*, in *Field Day Anthology of Irish Writing*, il libro di DILLON JOHNSTON, *Irish Poetry after Joyce* e R. F. GARRATT, *Modern Irish Poetry – Tradition and Continuity from Yeats to Heaney*.

<sup>5</sup> MEDBH MCGUCKIAN, *Harem Trousers, On Ballycastle Beach*, Oxford, Oxford University Press, Winston-Salem, N.C., Wake Forest University Press 1992, p. 43.

i poeti che l'hanno ispirata: Coleridge, Keats, Byron, Hopkins, Eliot, Dickinson, Rilke, Tsvetaeva e Mandelstam. Nella lirica *Balakhana* (da *On Ballycastle Beach*) colpisce l'espressione «European feeling» che si adatta, perfettamente, alla poetica di McGuckian<sup>6</sup> e alle sue influenze, come si è visto, per lo più europee che si allontanano dalla tradizione irlandese classica più conservatrice<sup>7</sup>.

La poetessa cita tutti quegli autori in modo esplicito o in forma di allusione, dando vita a liriche che sono dei veri e propri palinsesti come nel caso di *Harem Trousers*, di cui alcuni versi sono tratti da un libro di prose, anche diaristiche, di Marina Tsvetaeva. La stessa operazione si verifica in *The Aisling Hat*, di cui alcuni versi sono presi da una serie di saggi di Osip Mandelstam. Si potrebbero portare altri esempi, ma mi limito a questi. McGuckian utilizza il metodo simultaneo di Eliot e riprende la questione irrisolta del rapporto tra il poeta e la tradizione. Forse è a causa di questa tecnica che i critici vengono depistati dai suoi versi e li ritengono spesso oscuri ed è, credo, sempre per questa ragione che lo studioso Sir ha scritto:

Sometimes reading McGuckian's poems there is a sense that they were at some stage in composition straightforwardly personal, but the confessional circumstances have been removed. Here is a poetry of occasion whose occasions are meticulously withheld<sup>8</sup>.

[Qualche volta nel leggere le poesie di McGuckian si ha la sensazione che esse abbiano una natura dichiaratamente confessionale e che le circostanze personali siano state, però, rimosse. Si tratta di una poesia di occasione la cui occasione è stata meticolosamente celata].

Quella di McGuckian è una poesia confessionale di cui sfugge, però, l'occasione, ben nascosta nelle sue riscritture, a volte criticate da chi si è forse dimenticato, che la letteratura altro non è che un immenso palinsesto. Alcuni studiosi si sono divertiti a svelare le biografie, i saggi o i diari da cui la poetessa attinge incessantemente. Altri ancora hanno cercato di spiegare la sua tecnica in altri modi. Eileen Cahill, ad esempio, ha parlato di un interesse particolare nell'etimologia delle parole<sup>9</sup>. In un'intervista personale al critico Shane Murphy McGuckian stessa ha dichiarato di raccogliere per intere settimane termini che le sembrano interessanti e di collezionarli in un diario, da cui poi attingere all'occorrenza<sup>10</sup>. Grazie a molteplici ed eterogenei impulsi quest'autrice è capace di creare un linguaggio che lei stessa ha definito "*Dream-Language*" dall'omonima poesia della raccolta *On Ballycastle Beach*.

Tutto questo, però, non basta a giustificare la perplessità, i fraintendimenti e "l'attrito" che emergono dai giudizi critici. Le domande allora sorgono spontanee: «Perché tanta incomprensione e tanta difficoltà di fronte a questi versi? In che lingua sono scritti e perché sembrano così ostici ed elusivi? Da dove ha origine questo linguaggio così tipico nella sua atipicità?». Forse la lirica di McGuckian è sfuggente come solo una brava amante sa essere: si lascia amare, ma rimane un mistero. La soluzione dell'enigma la offre, probabilmente, la sfinge stessa, recensendo il volume di saggi sulla poesia *Art in the Light of Conscience* di Marina Tsvetaeva:

<sup>6</sup> Cfr. CLAIR WILLS, *Improprieties – Politics and Sexuality in Northern Irish Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 158-193, p. 173.

<sup>7</sup> Cfr. PETER SIRR, "How things begin to happen": *Notes on Eiléan Ní Chuilleanáin and Medbh McGuckian*, *Southern Review*, n. 31, 1995, pp. 450-467, p. 450.

<sup>8</sup> Cfr. PETER SIRR, "How things begin to happen": *Notes on Eiléan Ní Chuilleanáin and Medbh McGuckian*, *ibidem*, p. 464.

<sup>9</sup> Cfr. EILEEN CAHILL, "Because I never garden": *Medbh McGuckian's Solitary Way*, *Irish University Review*, «A Journal of Irish Studies» 1994 autunno – inverno, Vol. 24, n. 2, pp. 264-271, p. 268.

<sup>10</sup> Cfr. SHANE MURPHY, *Obliquity in The Poetry of Paul Muldoon and Medbh McGuckian*, *Eire Ireland*, «A Journal of Irish Studies», 1996, autunno-inverno, vol. 31, n. 3-4, pp. 76-101, p. 85.

The experience of the community in the North of Ireland since 1969, while the emigration was not of the same kind or under the same pressures, nevertheless in its relentlessness, its day to day despair, has influenced the artists affected by it in many of the ways that 1917 shaped Tsvetaeva. One bereavement Marina with her trilingual upbringing did not suffer was the substitution of a people's language, literature, culture, and religion by those of the colonising neighbours – so deeply destructive a displacement, we are scarcely aware of the damage. And it is not in any of my poems that Marina's voice echoes defiantly, but in the still-Gaelic verses of Nuala ní Dhomhnaíll [sic] (I search for a 'fada' on the key-board)<sup>11</sup>.

[Benché l'emigrazione non fosse dello stesso tipo o con la stessa pressione, nondimeno influenzò l'esperienza della Comunità del Nord Irlanda a partire dal 1969 e colpì nella sua inesorabilità, nella sua disperazione quotidiana gli artisti in molti modi in cui lo fece con Tsvetaeva nel 1917. Una privazione di cui Marina con la sua educazione trilingue non soffrì, fu la sostituzione della lingua, della letteratura, della cultura e della religione di un popolo con quella dei vicini colonizzatori – una sostituzione profondamente distruttiva, di cui a malapena ci rendiamo conto del danno. E non è in alcuna delle mie poesie che la voce di Marina riecheggia in tono di sfida, ma nei versi ancora gaelici di Nuala ní Dhomhnaíll [ahimè] (Cerco una "fada" sulla tastiera)].

La risposta al suo stile arcano sta nell'esperienza, subita e non scelta, della colonizzazione inglese in Irlanda e del "*dispossession of homeland or of fatherland*", ma soprattutto del "*dispossession of mother tongue*". Così la poetessa è costretta ad esprimersi in una lingua estranea che, in quanto tale, ha bisogno di essere reinventata completamente: «I'm very aware that I'm using a kind of foreign language, or that I'm using it in a colonial way»<sup>12</sup>. In un'intervista rilasciatami a maggio 2003, alla domanda: «What does it mean for you to be a writer in Ulster?» [«Che cosa significa per te essere una scrittrice dell'Ulster?»], McGuckian ha replicato: «To be alone. To be hardly understood or misinterpreted by even those closed. To be a contradiction. To be very happy within hugely but cut off except for my muse»<sup>13</sup> [«Essere sola. Essere capita a malapena e fraintesa anche da quelli vicini. Essere una contraddizione. Essere molto felice dentro, immensamente, ma tagliata fuori tranne dalla mia musa»]. La solitudine, la divisione e l'esilio vengono vissuti come stati d'animo interiori e spingono McGuckian a riscrivere la lingua madre, "quella matrigna" e a inscrivere se stessa nel loro intreccio e nella loro sovrapposizione come una figlia in cerca di ristabilire un unico "ordine simbolico della madre".

Le poesie, tradotte da Lara Ferrini, sono tratte da *The Flower Master and Other Poems* (1982).

<sup>11</sup> M. MCGUCKIAN, *How Precious Are Thy Thoughts Unto Me, Common Knowledge*, vol. 2, n. 1, primavera 1993, p. 135.

<sup>12</sup> M. MCGUCKIAN, personal interview with Claire Wills cit. in C. WILLS, *Improprieties – Politics and Sexuality in Northern Irish Poetry*, op. cit., p. 176.

<sup>13</sup> Lettera personale, maggio 2003.

<sup>14</sup> Cfr. LUISA MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti 1991.

TULIPS

Touching the tulips was a shyness  
I had had for a long time – such  
Defensive mechanisms to frustrate the rain  
That shakes into the sherry-glass  
Of the daffodil, though scarcely  
Love's young dream; such present-mindedness  
To double-lock in tiers as whistle-tight,  
Or catch up on sleep with cantilevered  
Palms cupping elbows.

It's their independence  
Tempts them to this grocery of soul.

Except, like all governesses, easily  
Carried away, they sun themselves  
Exalting to ballets of revenge,  
A kind of twinness, an olympic  
Mode of earning: their absent faces  
Lifted many times to the artistry of light –  
Its lovelessness a deeper sort  
Of illness than the womanliness  
Of tulips with their bee-dark hearts.

EAVESDROPPER

That year it was something to do with your hands:  
To play about with rings, to harness rhythm  
In staging bleach or henna on the hair,  
Or shackling, unshackling the breasts.

I remembered as a child the red kite  
Lost forever over our heads, the white ball  
A pin-prick on the tide, and studied  
The leaf-patterned linoleum, the elaborate

Stitches on my pleated bodice.  
It was like a bee's sting or a bullet  
Left in me, this mark, this sticking pins in dolls,  
Listening for the red and white

Particles of time to trickle slow, like a wet nurse  
Feeding nonchalantly someone else's child.  
I wanted curtainings, and cushionings;  
The grass is an eavesdropper's bed.

LE DUE LABBRA DEI TULIPANI<sup>15</sup>

Da tanto tempo avevo timore  
Di toccare le due labbra – un tale  
Meccanismo di difesa capace di frustrare la pioggia  
Che si agita nel bicchiere da sherry  
Della giunchiglia, anche se a malapena  
Il giovane sogno dell'amore; una tale accortezza  
Nel chiudere con doppia mandata su due livelli a prova di fischio,  
O di recuperare il sonno con le palme  
A mensola che sorreggono i gomiti.

È la loro indipendenza che  
Li tenta fino alla drogheria dell'anima.

Fatto salvo che, come tutte le governanti, facilmente  
Eccitabili, si crogiolano al sole  
Estasiate verso i balletti della vendetta,  
Un tipo di gemellarità, un modo  
Olimpico di guadagno: i loro volti assenti  
Alti, molte volte, verso la creatività della luce –  
Il suo essere senza amore un tipo di malattia  
Più profondo della femminilità  
Delle due labbra dei tulipani con i loro oscuri cuori d'ape.

ASCOLTATORE INDISCRETO

Quell'anno c'era qualcosa che aveva a che fare con le tue mani:  
Giocare con gli anelli, imbrigliare il ritmo  
Nel mettere il decolorante o l'henné sui capelli,  
O incatenare, scatenare i seni.

Ricordavo da bambina l'aquilone rosso  
Perduto per sempre sopra le nostre teste, il pallone bianco  
Un foro di spillo sulla marea studiavo  
Il linoleum con un motivo di foglie, le maglie

Elaborate sul mio corpetto a pieghe.  
Era come la puntura di un'ape o di un proiettile  
Lasciato dentro di me, questo segno, questo piantare spilli nelle bambole,  
Origliando le particelle

Bianche e rosse del tempo che stillavano lentamente, come una balia  
Che nutre con nonchalance il bambino di qualcun altro.  
Volevo mettere le tende e i cuscini;  
L'erba è il letto di un ascoltatore indiscreto.

---

<sup>15</sup> Difficile rendere l'allusione tra "tulips" e "two lips". Potrebbe essere resa con il fiore "bocca di leone", ma qui ho preferito inserire una parola in più per non cambiare troppo la parte semantica.

THE HOLLYWOOD BED

We narrow into the house, the room, the bed,  
Where sleep begins its shunting. You adopt  
Your mask, your intellectual cradling of the head,  
Neat as notepaper in your creaseless  
Envelope of clothes, while I lie crosswise  
Imperial as a favoured only child,  
Calmed by sagas of how we lay like spoons  
In a drawer, till you blew open  
My tightened bud, my fully-buttoned housecoat,  
Like some Columbus mastering  
The saw-toothed waves, the rows of letter ms.  
  
Now the headboard is disturbed  
By your uncomfortable skew, your hands  
Like stubborn adverbs visiting your face,  
Or your shoulder, in your piquancy of dreams,  
The outline that, if you were gone,  
Would find me in your place.

THE SUN-TRAP

Our lean-to greenhouse lends  
Quite a sun-trap in the mornings,  
Where I page you from this sickly Irish weather.  
And the hygroscope says 'orchid',  
Though in winter it stays blue,  
Unless placed between the window and the storm-sash.  
  
I am touched by even the strange gesture  
Of rain stopping, your penetration  
Of my mask of 'bon viveur', my crested notepaper,  
My lined envelopes. From your last letter  
I construed at least the word  
For kisses, if not quite a kindred spirit.  
  
But my night has been chequered  
By toothache, and your reference  
To the magically fertile German girl  
Who sleeps in the bunk above you  
At the workcamp. She seems  
To me quite flirtatious

IL LETTO DI HOLLYWOOD

Ci restringiamo nella casa, nella stanza, nel letto  
Dove il sonno inizia la sua deviazione. Adotti  
Una maschera, il cullare intellettuale della testa,  
Ordinato come la carta da lettere nella busta senza pieghe  
Dei tuoi abiti, mentre sono sdraiata di traverso,  
Maestosa come un figlio unico privilegiato  
Rasserrenato da saghe sul modo in cui ci sdraiamo come cucchiari  
Nel cassetto, fino a che tu spalancasti  
La mia gemma non ancora fiorita, la vestaglia da casa tutta abbottonata,  
Come qualche Colombo che domina  
Le onde dai denti di sega, le file della lettera ms.  
Ora la testata del letto viene disturbata  
Dalla tua scomoda posizione obliqua, le tue mani  
Come avverbi caparbi che ti visitano il volto,  
O la spalla, nell'arguzia dei tuoi sogni,  
Il contorno che, se tu te ne andassi,  
Troverebbe me al tuo posto.

LUOGO ASSOLATO

La nostra serra appoggiata alla casa offre  
Un bel luogo assolato al mattino,  
Quando ti sfoglio da questo tempo irlandese malsano.  
E l'igroscopio segna 'orchidea',  
Benché d'inverno rimanga blu,  
A meno che non venga posizionato tra la finestra e il telaio scorrevole.  
Sono toccata anche dallo strano gesto  
Della pioggia che si ferma, la tua penetrazione  
Nella mia maschera di 'bon viveur', la mia carta da lettere con stemma gentilizio,  
Le mie buste rigate. Dalla tua ultima lettera  
Costruisci almeno la parola  
Baci, se non del tutto quella dell'affinità elettiva  
Ma la mia notte è stata movimentata  
Dal mal di denti e la tua allusione  
Alla ragazza tedesca fertile come per magia  
Che dorme nel letto a castello sopra di te  
Al campo di lavoro. Mi pare  
Piuttosto civettuola

Though you say she's the sort of girl  
You'd rather have as a daughter –  
Which reminds me of my cousin once-removed,  
And the near-tragedy  
Of our long pony-trekking weekend...  
You find it odd I should resurrect him

Just when I seemed  
To be losing  
My wholesome curiosity in corpses?  
Miles from anywhere, if you could learn  
From other people's letters to me,  
We might talk as human beings are supposed to.

THE 'SINGER'

In the evenings I used to study  
At my mother's old sewing-machine,  
Pressing my feet occasionally  
Up and down on the treadle  
As though I were going somewhere  
I had never been.

Every year at exams, the pressure mounted –  
The summer light bent across my pages  
Like a squinting eye. The children's shouts  
Echoed the weather of the street,  
A car was thunder,  
The ticking of a clock was heavy rain...

In the dark I drew the curtains  
On young couples stopping in the entry,  
Heading home. There were nights  
I sent the disconnected wheel  
Spinning madly round and round  
Till the empty bobbin rattled in its case.

Anche se dici che è il tipo di ragazza  
che piuttosto vorresti come figlia –  
Il che mi ricorda di mio cugino un tempo rimosso,  
E la quasi-tragedia  
Del nostro lungo weekend su un carro trainato da pony...  
Trovi strano che lo debba resuscitare

Proprio quando sembrava  
Che stessi perdendo  
La mia sana curiosità per i cadaveri?  
Miglia lontano da qualsiasi posto, se tu potessi imparare  
Dalle lettere di altre persone indirizzate a me,  
Parleremmo come si suppone facciano gli esseri umani.

LA 'SINGER'

Di sera ero solita studiare  
Alla vecchia macchina da cucire di mia madre,  
Ogni tanto premevo il piede  
Su e giù sul pedale  
Come se stessi andando da qualche parte  
In cui non ero mai stata.

Ogni anno per gli esami, aumentava la pressione –  
La luce dell'estate si chinava attraverso le pagine  
Come un occhio che guarda di traverso. Le grida dei bambini  
Echeggiano il clima della strada,  
Una macchina era un tuono,  
Il ticchettio di un orologio era una pioggia forte...

Nell'oscurità tirai le tende  
Sulle giovani coppie che si fermavano nell'entrata,  
Che si dirigevano a casa. C'erano notti  
In cui facevo girare  
La ruota sconnessa all'impazzata  
Fino a che la bobina vuota  
Sferragliava nella sua scanalatura.

FAITH

My grandmother led us to believe in snow  
As an old man in the sky shaking  
Feathers down from his mattress over the world.  
  
Her bed in the morning was covered with tiny scales,  
Sloughed off in the night from peeling skin;  
They floated in a cloud  
  
Of silver husks to the floor, or spun  
In the open window like starry litter,  
Blowing along the road.  
  
I burned them in a heap, a dream of coins  
More than Thérèse's promised shower of roses,  
Or Virgil's souls, many as Autumn leaves.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Nata a Belfast nel 1950, da famiglia cattolica, Medbh McGuckian è stata la prima donna *Poet in Residence* alla "Queen's University Belfast" e *Visiting Fellow* alla "University of California Berkeley". Nel 1980 ha pubblicato due *pamphlet* dal titolo *Single Ladies* e *Portrait of Joanna*. Nel 1982 ha pubblicato la sua prima vera e propria raccolta *The Flower Master*. Seguono *Venus and the Rain* del 1984; *On Ballycastle Beach* del 1988; *Marconi's Cottage* del 1991; *Captain Lavender* del 1994; *Selected Poems* del 1997; *Shelmalier* del 1998; *Drawing Ballerinas* del 1991; *The Soldiers of Year II and The Face of the Earth* del 2002; *Had I a Thousand Lives* del 2003; *The Book of the Angel* del 2004. Nel 1989 ha, inoltre, pubblicato con la poetessa Nuala Archer un volume dal titolo *Two Women, Two Shores*.

FEDE

Mia nonna ci faceva credere che la neve cadesse  
Perché un vecchio nel cielo scrollava  
Le piume del suo materasso sul mondo.

Il suo letto al mattino era coperto di piccole scaglie,  
Staccatesi di notte dalla pelle che si squamava;  
Fluttuavano in una nuvola

Di bucce d'argento sul pavimento, o turbinavano  
Alla finestra aperta come detriti di stella,  
soffiati lungo la strada.

Li bruciai in un mucchio, un sogno di monete  
Più della promessa pioggia di rose di Thérèse,  
O delle anime di Virgilio, tante quante le foglie d'autunno.

**NOTIZIA BIOGRAFICA**

Lara Ferrini ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi Interculturali Europei presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo". Attualmente tiene il corso di Letteratura Inglese e di Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese all'Università per mediatori linguistici di Misano Adriatico, "Istituto San Pellegrino". È autrice di saggi e di articoli sulla poesia irlandese contemporanea e sul rapporto tra la lirica di Gerard Manley Hopkins e di Eugenio Montale. Ha pubblicato sue poesie in varie riviste e ha preso parte a numerosi *reading* di poesia in Italia e all'estero.

**Michele Rossi – Notte nera al Palazzo 1 (o del lavoro di redattore)**

*A little thankful present instead of more useless Chinese shoddy goods*

Un grido s'avvicina, è già successo altre volte, e lo attraversa invisibile come un serpente nella notte. Alpha 3 guarda verso le vetrate nere che rivestono l'altezza del Palazzo 1. Uno sparo, poi un'altro, in rapida successione. Sopra il tetto del Palazzo 1, quasi a scalare il nero del cielo, braccia e gambe e schiene inarcate di vegetazioni estinte sembrano la cresta di un mostro ancestrale, misto animale di metalli e vetri ed esseri viventi. Ma sa, Alpha 3, che non deve lasciarsi condizionare, che non è vero tutto questo, che le sue sono solamente percezioni deviate. Sente in fondo alla gola stringersi un grido, l'ennesimo, quello che non è ancora arrivato. Si chiede in quanti siano sopravvissuti. Loro, la punta di diamante dell'antispionaggio, loro che avevano sventato il recente golpe si erano lasciati intrappolare come cavie da laboratorio in questo gioco mostruoso.

Un grido, un altro, uno strappo nella notte, un dolore non umano, non da agente segreto capace di strangolare un toro e pilotare qualsiasi mezzo da guerra o civile di aria acqua terra. Non resiste, impugna nella mano la Beretta 92 parabellum modificata e si lancia nel piazzale che divide il Palazzo 1 dal Palazzo 2. Sa che dovrà entrare da solo, che la squadra è stata spargliata, che forse l'ultimo grido ha chiuso le gesta da vivi dei suoi compagni rimasti fuori, di quelli non imprigionati là dentro. Dalle informative sa che l'unico modo per entrare è penetrare nel canale del carrello montacarichi con ogni probabilità in disuso e inserirsi nel canale d'aerazione che sbuca dietro alla postazione delle guardie. È l'unico modo, tutto il resto è fatto di vetri e telecamere. Operazione Panopticon l'hanno chiamata, che chissà cosa minchia vorrà dire, si chiede Alfa 3 poco prima di vedere ciò che non avrebbe mai immaginato. Alpha 13... giace a terra, ma non è più lui. Il suo corpo è... ciò che è rimasto di lui. Loro che erano stati addestrati a resistere al Nervino e all'Antrace, che si portano dietro antidoti per tutte le centoventi sostanze più micidiali chimiche e naturali, loro che si sono temprati a far flessioni nudi come animali al campo base sul K2... cosa può averlo ridotto così? Quale sostanza proibita? Quale forza oscura?

Alpha 13 era alto, braccia che avevano staccato la testa a un Mustang in corsa, gambe che sfondavano porte blindate, occhi che seguivano un obiettivo in mezzo alla folla di mezzogiorno dall'ottavo piano sulla Fifth Avenue di New York per accopparlo con un solo colpo. Il suo unico vezzo era la folta chioma di ispidi ricci neri che parevano ricrescere nella notte, una chioma selvaggia che aveva fatto disperare le più alte gerarchie militari e il barbiere della caserma, ma impazzire donne di ogni continente e rango. Ora invece sulla sua testa aleggia una vana peluria fatta a bozzi e strappi che scende al più sotto le orecchie, il suo colorito olivastro è divenuto cinereo tendente al giallo, le sue braccia forti non sono che esili prolungamenti della spalla, la schiena sembra modificata da un giardiniere di bonsai, curva su se stessa come una vite centenaria, e gli occhi... mio dio, gli occhi sono nere fessure dalle quali non si intravede la benché minima parvenza umana.

Poi un altro grido, veloce come un fantasma, dall'alto, o dalle grate che infestano il parcheggio non si sa, i sensi sono confusi, in aria la testa impazzita del Palazzo 1 sembra aver preso vita, sembra voler mordere il cielo, poi un altro grido finché dall'alto prendono il volo lamine chiare che girano vorticosamente nelle direzioni più disparate. Una moltitudine di lamine che riflette appena la luce dei riflettori. Alpha 3 sente il

sangue gelarsi all'interno del cuore, nella punta più intima del suo essere. E proprio nel momento in cui il muscolo pulsante sembra cedere e vibrare di umana paura Alpha 3 si getta come una furia cieca contro la parete a vetri, ma il suo corpo torna indietro come se avesse colpito l'acciaio. Allora impugna la pistola con entrambe le mani e spara, spara, colpisce, il vetro si buca ma non crolla, allora segna con le raffiche di proiettili quasi una porta, un pertugio e poi come una bestia da circo si getta attraverso quel cerchio di fuoco. Atterra e sente il sangue in bocca, e quello è il segnale che la battaglia è davvero cominciata, conosce la mappa del Palazzo 1 a memoria, sarà veloce e rapido come un boa, scoperà la camera delle torture e riporterà a casa gli agenti sopravvissuti.

Questo sequestro aveva preso tutti di sorpresa perché nessuno fino a quel momento aveva nemmeno immaginato di rapire agenti del gruppo Alpha, il più segreto e potente sei Servizi. Per poi farne cosa? Mostri deformi come Alpha 13? Umiliare il corpo e l'anima per punire la loro eccellenza?

Sono dei mostri, pensa mentre nel buio totale calpesta il linoleum e si avvicina al gabbiotto delle guardie notturne. Ma ancor prima di arrivare si apre la porta del bagno e insieme a una nuvola di ganja sapidamente fumata il corpo enorme imbracato a fatica dentro una divisa blu si fa avanti e lo vede con grande sorpresa. Alpha 3 approfitta di quell'unico momento di incertezza per sparargli in piena faccia. Non ho nemmeno il silenziatore, pensa, ormai mi saranno addosso, devo essere veloce, devo essere implacabile. Controlla il sensore che segnala presenze umane al terzo piano, si infila su per le scale di servizio e sale silenzioso come una lucertola, trattiene il fiato, trattiene il sudore, non emette una sola vibrazione che non sia finalizzata a liberare i compagni finiti in balia di pazzi torturatori.

Ecco, sono al terzo, sospira. Per un attimo si ferma, ha paura, sa di essere pronto a tutto ma non a quello che gli si prospetterà davanti. Un bagno di sangue.

Apri.

È ancora in mezzo a un corridoio ricoperto di linoleum, le pareti di finto marmo simulano un lusso sfiorando il grottesco, la vibrazione di uno strano macchinario goffo e grigio apparentemente inceppato è il respiro di questa landa deserta, si avverte un odore di polvere, nemmeno di morte, perché qui la morte non arriva, troppo lontano dalla vita, troppo spettrale e asettico e terribile questo luogo. Io voglio solo liberare i miei compagni, si dice Alpha 13, mentre si avvicina al macchinario che illumina l'aria di verde. Non è inceppato, continua a far cadere a terra delle lamine di fine tessuto plastico. Con la Beretta sempre ad altezza d'uomo si inchina e raccoglie una listella... cos'è uno scherzo grottesco questo? Sulla superficie liscia vede la sua immagine ripetuta migliaia di volte, come uno specchio. Alpha 3 prende a piene mani le riproduzioni del suo volto che, ora lo vede, ricoprono quasi per intero il pavimento, e la sua faccia da normale diventa, copia dopo copia, sempre più simile a quella... di Alpha 13. Grida, Alpha 3, gridava con tutta la forza che ha in corpo, contravvenendo a ogni regola d'ingaggio, ma non ne può fare a meno, non ora, non più. Si tocca il volto, la pelle è molle, si toglie l'elmetto, non ha più capelli ma bozzi, vuole alzarsi, ma non ce la fa, sente la sua schiena curva, debole pesante, le sue gambe non lo sostengono. Ma riesce ad alzarsi, e scorto un bagliore verdastro al termine sinistro del corridoio si precipita lì impugnando anche il piccolo Uzi da sfondamento che riserva alle occasioni speciali.

Il breve corridoio sembra non finire mai, un piano infinito segnato solo da piccoli monoliti grigi che si estendono senza limite per larghezza. Alpha 3 si ferma, pensava di essere arrivato in uno stabile ambiguo, in una camera delle torture, ma questo non gli era mai toccato in sorte: piccole celle grigie che si allungano su una superficie infinita, senza rispettare nessuna regola dello spazio conosciuto, e in lontananza questi cubicoli grigi sembrano quasi animati, cambiano posizione, seguono regole di geometria arcaica, forse sono frattali che si riproducono all'infinito, imperfetti, una sorta di magma grigio e informe, lontani tentacoli che si avviluppano su se stessi senza soluzione di continuità. Eppure da fuori le pareti del Palazzo 1 c'erano, ed erano grandi, e forti. La luminosità aumenta, pulsa, come un cuore, come una vibrazione di vita nera.

In fondo al corridoio c'è una porta, o meglio, un segno geometrico sulla parete grigia che sigilla questo luogo assurdo.

Sulla porta, nessuna maniglia. Alpha 3 impugna entrambe le armi e con la gamba colpisce la superficie incerta.

Nessuna porta si è aperta, ma lui è dentro.

Buio, al lume di una candela, una figura con il cappuccio del saio che gli copre metà della fronte intinge il pennino in un calamaio di vetro per poi segnare strani codici su un oggetto enorme composto da lamine di un materiale sottile e di forme regolare, un apparente composto plastico permeabile. Lo stesso della macchina nel corridoio, lo stesso delle lamine bianche volate dal tetto del Palazzo 1. L'apparente monaco continua la sua opera, imperturbabile.

Alpha 3 lo guarda, mirando alla testa, lui ferma per un attimo la mano e alza la testa con una lentezza da capogiro. La barba grigia, il naso lievemente a patata ma comunque ingombrante in quel viso esteso, spessi occhiali dalla montatura di metallo assolutamente fuori moda, la fronte corrugata e sapiente. L'attenzione di Alpha 3 si sposta all'udito. Ogni respiro si moltiplica per mille, ogni singolo rumore riverbera scontrandosi con il successivo. Il monaco torna a chinarsi sul suo oggetto e continua a segnarci segni minuti e contorti, intingendo spesso nel calamaio e osservando compiaciuto, di tanto in tanto, il piccolo pendolo che segna il tempo al suo fianco, fedele compagno che sovrasta una pila di strani oggetti costituiti da lamine legate tra di loro su un lato soltanto, irregolari.

L'eco della voce del monaco riempie la stanza,

«Prima dell'ultima guerra elettorale, mio devoto agente Alpha 3, questi oggetti che tu guardi con tale sospetto erano normali supporti informativi. Il procedimento era peraltro non molto complesso, bastava decrittare i codici per giungere ai contenuti, e lì si incontravano seri problemi, però l'uomo era riuscito ad andare avanti per secoli, spinto da una inesplicabile spinta fideistica nel segno, nel pieno che colmava il vuoto, della pagina e dell'anima. Ma quel tempo è finito, sono andate perdute le tecniche di riproduzione di questi supporti di cellulosa e ciò che tu vedi sono gli ultimi esemplari esistenti. Io ho combattuto per cinquant'anni per venirme in possesso e adesso sono vicino alla soluzione finale per la salvezza del libro!».

«Pagina, Libro, io non capisco di cosa parli, vecchio ciarlatano!».

«Non arrenderti proprio ora, valoroso agente, non spegnere la fede che ti ha portato ad arrivare fino a me... non crederai che sei giunto fin qua per salvare i tuoi compagni di merenda, vero?».

«Come osi?».

«Oso, oso, perché anche tu sei stato prescelto, perché anche tu sei tra la schiera degli esseri che potrà dire: “Io c’ero. Io ho salvato il libro, io ho impedito che venisse cancellato. Io ho fondato la società nuova, la società libera della libera ricezione di informazioni, della libera produzione editoriale!”».

«Non ti capisco vecchio di merda, non voglio sapere nient’altro da te. Tu adesso muori...».

Il volto del vecchio si apre in una ferita che si allarga con l’aumentare delle risa, enormi, grottesche, infernali. Poi tocca il Pendolo che dopo tre rintocchi si ferma a mezz’aria indicando i segni vergati a mano dal vecchio sulla lamina porosa e sovrastando con il suo piccolo peso il gruppo di “libri” ammonticchiati. Solo in questo momento il vecchio inizia a pronunciare una moltitudine di parole che solo lui capisce, una miriade di fonemi assurdi, di costruzioni linguistiche inaccessibili, in perequazioni logico-alchemiche che arrivano alle orecchie di Alpha 3, e le sue orecchie sanguinano, e il suo sangue diventa una fontana, minima, minuta, che segna il rintocco della sua anima. Un presagio gli solca la fronte mentre il vecchio schiocca le dita e dice: «Sarai anche tu un milite della libertà, un prode guerriero della cultura, anche grazie a te, caro, adorato agente segreto, il mondo migliorerà e noi saremo finalmente liberi! Grazie a te! Grazie al libro!».

Sulle mani di Alpha 3 compaiono fiori al posto delle armi, e i suoi abiti a prova di razzo diventano leggeri, soavi come una musica... ma... ma il vecchio con la voce di eco non c’è più, la stanza non c’è più, il grande libro... il grande libro...

«Proverai un piccolo dolore... ma sarà per poco, poi tornerai come prima, sarà solo per tre mesi, rinnovabili all’infinito! Una firmetta qua, prego».

Alpha 3 avverte la presenza del vecchio dietro di sé e non sa più opporsi, anche lui miracolosamente vuole fare parte del grande progetto per la libertà e per la cultura, pone la sua firma e si lascia andare, per la prima volta da anni, ad un afflato di gioia.

Un enorme casco gli copre l’intero cranio, poi un colpo secco seguito da un dolore enorme gli fa perdere i sensi, ma nei pochi istanti prima che la vista gli si ottenebri vede quello che presumibilmente è il suo cervello a essere immerso in una grande vasca apparsa dietro una delle pareti finte della stanza, una enorme vasca piena di liquido trasparente, illuminata da luci verdi e acide. Nella grande vasca, come pesci affettuosi, navigano a vista decine e decine di altre masse cerebrali che si rincorrono l’un l’altra tamponandosi, sfiorandosi, stringendosi all’angolo come pesci dei mari del Sud.

Mentre il vecchio continua a ridere si apre un cubicolo grigio, con una piccola scrivania grigia e una sedia nera. Alpha 3 sente il suo corpo trasportato dalle possenti mani del vecchio, lo fa sedere, gli lega con dolcezza i polsi e le caviglie e inserisce dei sali colorati per far crescere le piante senz’acqua nella cavità lasciata orfana dal cervello. Sotto il suo mento un’infinita quantità di lamine bianche segnate da righe scure e irregolari.

«E adesso guadagnati la libertà, agente dei miei coglioni! Correggi ‘sta bozza, poi mi racconti...».

Una fitta alla colonna vertebrale lo coglie come la faina scova il coniglietto nel prato.

«Benvenuto!» dice il vecchio, «benvenuto...».

# LETTURE

## POESIA

**Corrado Benigni**, *Alfabeto di cenere*, Faloppio, Lietocolle 2005

Corrado Benigni è, tra i giovani poeti, nel numero di quei pochi che più strenuamente persegue una produzione strettamente intesa come ricerca, spingendo la sua scrittura verso esiti caratterizzati dall'obbedienza ai dettami di un grande rigore. Dopo un decennio di assiduo lavoro giunge alla sua opera prima, che, per una precisa scelta di poetica, non si avvantaggia di filiazioni casuali rispetto alla tradizione, ma, attraverso il lavoro instancabile e ossessivo della selezione e della sostituzione, rinviene una grammatica e un lessico gettati come una sfida contro i riti del quotidiano. Quello che più conta è che questo itinerario, risolto negli stretti confini del libro che presentiamo, non si affida a una parola seducente, ma allo scavo in ogni singolo vocabolo nel tentativo di reperirne un'autentica significatività di destino.

Ne nasce così, come per una regressione ai primordi del dire e dell'esperire, un mondo delle ceneri, appreso come un alfabeto e restituito nella sua elementarità a una norma a partire dalla quale la deduzione si fa dolorosa preservazione di un'umanità generale ma fragilissima, netta ma attraversata da un equilibrio tenue, la cui potenza preferisce una precoce dissoluzione ai disturbi del tempo. E la sfida è questa, designata come una presa d'atto senza invocazione: «Nell'abisso tra parola e gelo / cercavi la radice / quel silenzio d'ombra / che traccia l'uomo». L'orizzonte dell'umanità può essere preservato, ci sembra di sentire dire da Benigni, solamente in una tale operazione del pensiero che spinge dopo la storia, ma non, almeno nelle prove più riuscite di *Alfabeto di cenere*, in una marca a essa estranea o indifferente. Ne risulta il reperimento verbale di un esistere in un mondo troppo compiuto per permanere abitabile, dove i corpi si disfanno nella presenza, «gravati di luce».

Non stupisce, quindi, che ogni dato biografico venga dissolto dal poeta e scomposto nei suoi pochi elementi significanti. Proprio in esito a questa operazione di conoscenza e di riduzione insieme, ogni memoria per Benigni è attesa e non contiene riconoscimento, elaborazione del tempo; le cose sono il filtro di una compiutezza esasperata e senza tregua, che si apre ancora a un inizio marchiato

dall'esilio e dal bisogno inderogabilmente, perché «la luce dell'inizio / intaserà queste crepe / bocche esiliate nella sete». Nella definizione di questa vita ridotta in cenere e poi ricomposta nelle leggi del suo alfabeto minimo, si tratterà allora di riconoscere poeticamente una lotta instancabile contro l'annullamento, perseguita sul filo di una promessa «verso la stella che non ha brillato». Dopo il mondo della storia, il rinvenimento dei primordi si propone come un percorso «al di qua di un padre» che, senza realizzarsi in una fuga da ogni responsabilità temporale (dato tra i più rilevanti di *Alfabeto di cenere*), rigenera una fenomenologia della fragilità, ridestando le più temibili metafore della cultura e del mito. L'esito è la prova di un linguaggio che non si nega alle sue ascendenze (ci sembra Celan e poi Trakl, ma soprattutto Milo De Angelis che è anche pregiato introduttore del libro), ma sa procedere oltre sfidando i campi bui dell'indicibile e dell'ingovernabile, dove ogni perdita è validamente affrontata dal poeta attraverso il linguaggio non saturnino di una poesia votata all'essenzialità della pronuncia.

C'è da chiedersi, come accade naturalmente di fronte a un esordio (pure singolare, come questo che fa seguito a un decennio di preparazione), che cosa potrà derivarne: per intanto ci piace indicare due nodi non ancora approfonditi dal poeta, che potrebbero (e mai come in casi simili si è obbligati al condizionale) preparare altre aperture. Non si tratta tanto di debolezze, ma di traguardi che sarebbero stati auspicabili dopo tanto rigore. In prima istanza *Alfabeto di cenere* non presenta ancora una realizzazione metrica veramente stringente, forse tenuta sullo sfondo a favore del primato conferito piuttosto alla ricerca sulla singola parola. In secondo luogo ci sembra non elaborata in Benigni la piena consapevolezza di una tragicità certamente consentanea agli sbocchi verso dove ci sa spingere la sua poesia. Si tratta per lo più di assenze, che ci tengono in equilibrio tra una inconsistente presupposizione del lettore e un'apertura possibile, non mancando di dirigere la nostra attenzione verso una poesia che respira di una speranza arcana e lucida al contempo, perché Benigni, con coraggiosa onestà, testimonia che la «speranza ci divora / luce senza respiro».

**Roberto Bacchetta**

**Tiziana Cera Rosco**, *Lluvia*, Faloppio, Lietocolle 2004

Esistono due possibili modi per parlare di un libro: il primo è l'attacco frontale, corpo a corpo, nello scontro/incontro tra la propria biografia e la scrittura dell'altro; il secondo riguarda la storicizzazione: i legami fra le parole, gli accadimenti fissati sulle pagine, nel rimando ad altre parole, ad altre pagine. Nel primo modo si legge sulle crepe, sulle increspature insidiose dell'acqua, della pelle; nel secondo si sceglie come supporto la superficie della carta, il luogo in cui ogni civiltà ha fissato i paletti della propria letteratura.

Per parlare correttamente di questo ultimo libro di Tiziana Cera Rosco, occorre situarsi nell'asse portante di una tradizione e di un'ossessione. La tradizione rimanda a modelli di letteratura femminile facilmente identificabili: un canzoniere amoroso che si dipana tutto in un tendere e spezzare le giunture; l'ossessione è quella, tutta contemporanea, di un corpo che per conoscersi deve specchiarsi nel dettato delle parole, nell'attestazione ad esistere: «- svegliati - scrivi - che non resti / la sbornia di amputarmi la lingua» (p. 19).

La parola, in questo testo, è la carne, nello sforzo di una sua nascita testimoniata dal mondo, eppure continuamente tentata dal ritorno a un'indistinta acqua amniotica. L'acqua imbeve interamente queste poesie; un'ossessione, una ricorrenza, un battesimo invocato nella preghiera, antichissima, a una madre dal ventre gonfio, perennemente gravida. In questo corpo sembrano prevalere lo sterno, le ginocchia, le spigolature, un corpo tutto sbilanciato rispetto all'asse portante del mondo; rattrappito nei suoi anfratti o improvvisamente espanso, come una spugna nell'acqua. «Lo so bene io / quando mi verso nella vasca / ed ho una branchia regale» (p. 27). Corpo primitivo, sottratto, violato e scombinato, non ancora battezzato.

La poesia di Tiziana Cera Rosco si colloca in una vera e propria *koiné* tutta al femminile e, sembrerebbe, chiede una propria identità più nell'esercizio di un rispecchiamento che di una separazione: Valduga, Rosselli, Anedda, Farabbi, Biagini, Gualtieri, sono voci attraversate da una radice sghemba che penetra nel corpo della terra e fuoriesce alla luce: «Chiudere - / Battere dove sono i campi

/ Aprire - / l'intera landa delle parole addormentate / tenere dritti con l'aceto i verbi, gli alberi / - su, svegliati -» (p. 19). Questo movimento dell'affondare e del riemergere si nutre della metafora del custodire la vita e del poterla descrivere con le parole dei sensi. E la parola non è mai solo parola; è la pronuncia gutturale delle prime lallazioni, il suono della radice e del cielo, «la precisione definitiva e la potenza animale dell'oralità». (Farabbi).

Il corpo di questa poesia è percepito esattamente nel suo andamento sghembo, nel suo frammentarsi, non si sa se come epigono del relativismo novecentesco o come certificazione di un movimento tellurico che, nella sua ciclicità imprevedibile, distrugge e restituisce. Se la seconda ipotesi è praticabile, queste madri moderne invocano un pensiero altro, anelano a scardinare l'idea di una letteratura come terra di conquista del maschio, il cui potere si proclama attraverso l'esercizio della compilazione e della graduatoria. «[...] io divoratore, io di desiderio, io d'osso e capelli e pieghe della pelle, io pensiero spazzatura e capogiro della mente» (Gualtieri). «Offrirò gli anelli / della mia spina dorsale / i miei diecimila anni per terra» (Farabbi). «Il corpo è la scure: si abbatte sulla luce / scostandola in silenzio» (Anedda). «Tu / aprimi il petto per / aruspicina, per leggere / nel pozzo che / mi cresce, stacca gli/occhi ossidati - usa / lo sterno come una / tovaglia...» (Biagini). «Da nervi vene valvole ventricoli / da tendini da nervi e cartilagini / papille nervi costole clavicole... / In spasmi da ogni poro mi esce l'anima» (Valduga). «Attorno a questo corpo dalle / mille paludi, attorno a questa / miniera irrequieta, attorno / a questo vaso di tenerezze / mal esaudite, mai vidi altro / che pesci ingrandire, divenire / altro che se stessi, altro / che una incontrollabile angoscia / di divenire, altro che se / stessi nell'arcadia di un / mondo letterario che si forniva / formaggi da sé» (Rosselli).

Si tratta, come risulta evidente, di una lingua percepita sensitivamente, per appartenenza a un medesimo coro, capace di attraversare i secoli e di sostare, improvvisamente, nelle stazioni delle culture millenarie. Lingua/codice, costruita per essere detta con la voce del fiato e del respiro o totalmente sotterrata, nell'intimità di madre e figlia. Non esiste lin-

gua se essa stessa non sia capace di offrirsi in sacrificio, al pasto dei vermi che vivificano la terra e la letteratura. È quella distruzione o amore che macina il corpo e lo reinventa, resuscitandolo, ne dichiara l'illusorietà proprio perché «Ogni giorno Dio mangia me» (p. 14).

La lingua di queste madri è preculturale, si nutre della domesticità delle piccole divinità, coltiva le cose minute che il tempo ha cancellato e, in questo senso, non è una lingua politica. Sussurra, non urla. Non è condivisa, si autoproclama nel rapporto/scontro con tutto l'altro che è «duro come un fallo / come un giglio di metallo / tra stipiti organici» (p. 13). Anela a scomparire; sogna un regno segreto in cui la vasca è la nicchia/cuccia dell'abbandono e dell'ascolto indifferenziato. Proprio per questo è una lingua che ha storia fuori dalla Storia.

Il mondo è l'esperienza del conoscere attraverso la suzione, gli occhi bendati, le voci aurorali che parlano al bambino nel ventre. «Vedo dal buio / come dal più radioso dei balconi» (Anedda). Insomma, la casa rimane in questa poesia il regno inespugnabile del canto, l'altro mondo che guarda il rovinare dei destini. Dove si cresce a parte prima di entrare nel cerchio della Comunità, apprendendo i riti che è necessario onorare.

Nemmeno un verso nella poesia di Tiziana Cera Rosco parla del mondo che preme dietro la porta della casa.

*Sebastiano Aglieco*

**Luciano Erba**, *L'altra metà*, Genova, San Marco dei Giustiniani 2004.

C'è un modo di star fermi anche nel viaggio e c'è una ragione in quel soffermarsi. È un pensiero che, anch'esso, attraversa il mio spazio mentale mentre me ne sto qui alla scrivania leggendo queste ultime poesie di Luciano Erba e vedo in questo mio pensiero che va attraversando uno spazio immaginario – o forse neppure uno spazio ma un sentimento, un'emozione – qualcosa che mi pare provenga dal libro stesso e che mi è comunicato. E insieme mi accorgo che il viaggio, uno dei temi della raccolta, è solo una metafora del comunicare, appunto. E allora mi interrogo e cerco di ricostruire questo nesso che forse il poeta voleva lasciar baluginare nel suo libro o forse no – ma non ha

molta importanza, credo – e cerco di collegarlo al significato di questi versi, come al solito così eleganti e insieme così semplici. Di questo aspetto dirò in seguito, perché mi pare che in questa raccolta Erba abbia modificato, senza modificare lo stile, il suo stesso linguaggio con una semplice variazione di registro, una lieve sfumatura che però, come un vetrino o un filtro applicato all'obiettivo della macchina fotografica, cambia il senso della fotografia, pur essendo essa fotografia simile a molte altre, ricavata nello stesso ambiente, nello stesso "orizzonte".

Una "poesia da fermo" è questo "viaggio" del quale dice Stefano Verdino nella prefazione, un viaggio mentale, a volte fantastico così da trasformare il senso stesso del quadro evocato dalle immagini, un viaggio, mi pare di intuire, raccontato da uno che ha raggiunto una *méta* e si volta indietro, riconsidera, ricorda, dà un senso ai suoi ricordi, li rivive. A volte emerge l'onirico, come nelle prime due poesie, o come nel sogno del sonetto dedicato a *Caterina* l'immagine balugina, è definita ma nello stesso tempo sfuggente, come sfuggente è la stessa Poesia («ma vedo appena la tua coda folta», dice infatti alludendo alla poesia, come scoiattolo, «prima che scompaia dentro gli abeti») o lo stesso andare o lo stesso vivere; la strada percorsa non è che un attimo. Paradossalmente in questa raccolta è sempre qualcun altro che si muove e l'Io poetico sembra aver scelto di fermarsi, non tanto star dentro la scena, ma al di fuori, distaccato, come in un luogo *altro*, a volte osservando se stesso dal di fuori di sé stesso. Lo si vede chiaramente in *Quartine del tempo libero*, dove l'essere sembra liberarsi, appunto, del tempo e collocarsi in una metastoria rispetto alla sua stessa storia. Nei versi di queste poesie la sua figura è sempre in quiete, a volte immobile, a volte assorta; raramente è presentata in movimento e sempre in un tempo passato (*Anno che fuggi*); in una sola poesia, *Homo viator* appunto, il poeta usa il presente, ma per lamentarsi del suo andare «per labirinti impossibili / tra corridoi di specchi senza uscita / tentare varchi, passaggi invisibili / rimbalzare contro il guard-rail della vita». Questo avvalorava la nostra ipotesi che il viaggio di Erba, quello autentico, è un viaggio interiore, che non può essere surrogato dalla frenesia, dal vitalismo, dall'iperattivo

vità tipiche della nostra civiltà occidentale. Sembra quasi che egli non sappia decidere se considerare se stesso il viaggio piuttosto che il viaggiatore. O, anche, la sua ribellione, la sua rivoluzione, la sua impresa, consiste nel trovare l'immobilità, l'assenza, la quiete, in polemica contro la frenesia dell'"esser-ci" che viene confusa con l'essenza dell'"essere" (*Slot-machine*). Ossia, come esiste un tempo qualitativo, Erba allude qui anche a uno spazio qualitativo, più consono alla sua dimensione concreta di poeta delle cose. E in questo spazio interiore le cose vengono trasfigurate, acquistano esse stesse vita, raccontano esse stesse quello che il poeta vive, quasi avessero un sentire, come gli accappatoi stesi ad asciugare che mossi dal vento sembrano mimare, in una rappresentazione quasi metafisica, il gesto e il movimento nello spazio di chi li ha indossati (*Accappatoi*).

Dunque, a chi considera Erba un poeta tutto sommato un po' aristocratico, preoccupato della resa estetica del suo verso e restìo a usare la poesia per esprimere un *ethos*, dirò di leggere questo libro, nel quale il linguaggio e l'estetica del verso nascondono una più profonda (ma anche più rilevante, e di sicuro in questa raccolta) dimensione "etica", possibile appunto se tempo e spazio sono concepiti qualitativamente e non quantitativamente, in modo analogo alla poesia delle origini. La dimensione etica in alcune poesie è soltanto allusiva o metaforizzata (come appunto in *Homo viator*, che è anche una preghiera, se il "Tu" alluso si può interpretare come il trascendente), ma altre volte è esplicitamente richiamata, ad esempio nella poesia *Altra seduta dal dottor K* e le successive tre e in altre ancora. Da quest'etica il poeta si sente ispirato, della quale implicitamente si dichiara seguace, che è quella di colui che cammina dentro il mondo impregnandosi di mondo, assorbendolo, quasi compenetrandosi, accettando di farne parte ma in maniera defilata, schiva, in punta di piedi, come "disciolto" ma anche chiaramente "distinto". È come se dicesse, Erba, che la grande poesia, quella che balugina e fugge come lo scoiattolo sta nell'"altra metà" del mondo, quella che non vedi mai, perché si nasconde in te stesso e la si può soltanto intuire come a volte si intuisce appena con la coda dell'occhio il rapido e silenzioso movimento dello scoiattolo nel

bosco. Questo "rivelarsi" e subito "velarsi" della poesia, richiama anche il concetto heideggeriano di *aletheia*, che nella lingua italiana abbiamo tradotto con "verità" ma che in effetti è l'apparire improvviso e l'improvviso sparire della verità stessa, che in questo contesto intendiamo come intuizione poetica e non come verità filosofica. È allora «Basterebbe un piccolo passo, di misura / una luce appena intravista / allora il silenzio sarebbe un altro / sarebbe l'altra metà», che ci fa vivere in una «grotta d'aria» (liberi! e leggeri) un «antro senza sibilla», dove l'essere stesso sarebbe poesia, senza bisogno di parole.

Ecco la dimensione squisitamente etica di questa raccolta e lo spessore di un "pensiero" che si nasconde dietro alla curata semplicità dei versi.

Alludevo prima a un certo cambiamento nel linguaggio, rispetto all'Erba che conosco, che è, certo, propenso all'uso di una lingua agile e chiara, ma che non disdegna a volte espressioni insolite, anche arcaiche e ricercate, pur sempre in funzione di una particolare sorniona ironia che ne caratterizza l'opera. Ebbene, in questa raccolta mi pare che tutte quelle espressioni scompaiano e con esse l'ironia sorniona. Ne noto solo una, dove scrive «I miei compagni delle elementari / avevano nomi classici e *preclari*»: questo intendo: quel «preclari» riferito a nomi di ragazzini e per di più in rima con «elementari» è un esempio dell'ironia leggera.

Non voglio con questo dire che in queste poesie siamo invece in presenza di un Erba tragico o elegiaco o che altro: una poesia anti-letteraria come la sua non potrebbe permettersi una simile caduta di stile. Siamo qui di fronte a un lato "sereno" della poesia erbiana, direi inedito e, forse, più "equilibrato". Il lessico si fa pulitissimo, il verso è alla portata di una lettura infantile ma nello stesso tempo mantiene quella sua "misura" e quella sua "eleganza formale", quella "essenzialità" stilistica che contraddistingue tutta la sua opera. Direi pertanto che, anche sotto il profilo del "mestiere", i risultati qui raggiunti sono tutt'altro che trascurabili e questo modo di scrivere può dirla lunga su un "diverso" modo di scrivere, libero anche quando si sceglie un canone (diversi sonetti ad esempio compaiono nella raccolta).

Gianmario Lucini

**Giuliano Ladolfi**, *Attestato*, Borgomanero (No), Atelier 2004

La poesia di Giuliano Ladolfi è scabra ed antilirica, apparentemente cordiale e semplice e, invece, è capace di sottrarsi astutamente alla comprensione diretta, per via di uno scarto continuo, di un salto inopinato da una scheggia di vita (uno scambio dialogico, un episodio, un ricordo) a una riflessione inarticolata e sospesa che, soprattutto nel finale, assume non di rado un atteggiamento sentenzioso, per via di rime ravvicinate, peraltro infrequenti nel corso del testo. Il nesso che lega i vari passaggi all'interno di ciascuno dei quindici testi più un prologo in corsivo (di misura variabile fra gli undici e i quarantanove versi) non è mai di facile accesso, poiché il "ragionativo" (di poetica e di stile) qui è difettivo e impotente, riuscendo solo in un *attestato*, un certificato, dunque, di assenza, come solitudine esistenziale, ma soprattutto come vuoto epistemologico. Inarcata fra un'epigrafe di Cattafi, vero nume tutelare della lirica di Ladolfi che gli ha dedicato nel 2002 un ottimo saggio, giusto dal titolo *Bartolo Cattafi: la certificazione dell'assenza* («Atelier», VII, 26, pp. 9-33), e una sua rielaborazione nella chiusa dell'ultimo testo, il più lungo, questa quarta raccolta di Ladolfi (le precedenti sono del 1988, 1994 e 1996) s'incardina tutta sulla nozione di una parola poetica che, scaturita da un percorso ragionativo e, vorrei dire, razionalistico, esita necessariamente nel disordine e nell'accertamento della inesplicabilità del reale; eppure nel suo raggrumarsi in un corpo sonoro e iconico riapre l'ipotesi di una presenza, di un'esistenza confermata e confortata da un lume di speranza e di salvezza.

La poesia può risultare per questo, in più di un passaggio, fredda e prosastica, come può esserlo la diagnosi di uno stato patologico: tuttavia è solo da tale ricognizione che diviene possibile la guarigione, ovvero lo scioglimento di un canto in cui ritrovino fluidità i pensieri e le emozioni soggettive e, accanto e in conseguenza di esse, le relazioni transitive con l'*altro*. Esempio di questa frantumazione del discorso è la lirica III del volume (e anche il ricorso alla numerazione, piuttosto che alla titolazione, mi pare rievocativa della tradizione frammentistica dell'inizio

del secolo scorso): ciascun enunciato è slegato dal precedente e dal successivo e può trovarsi persino in contraddizione con essi.

Al suo interlocutore il poeta raccomanda, infatti: «Risparmia cartoline, solo accenni», ma subito dopo esprime il desiderio di «una parola a tutto tondo» che, però, non può che essere il linguaggio di un 'paradiso artificiale', «una parola anche d'assenzio». E allora solo «il silenzio» può mettere fine all'inganno di un'impossibile consolazione e «superare la menzogna». «Solo accenni», «una parola a tutto tondo», «una parola anche d'assenzio» e «il silenzio» sono, dunque, quattro diverse e contrastanti opzioni nell'articolazione di un rapporto a distanza che è poi l'unico rapporto che rimane praticabile nell'isolamento al quale il soggetto è destinato. Eppure se il vuoto che circondava Montale è principio di orrore e dimostrazione di una irredimibilità della condizione, la parola con la quale Ladolfi tenta di coprire la distanza, sia pure quella con cui nomina «il silenzio», diviene traccia di una presenza, tanto quanto un enunciato negativo che implicitamente contiene in sé la possibilità di ricavarne una proposizione affermativa.

L'affermazione è, appunto, l'approdo a cui tende la lingua (e la poetica) di Ladolfi, come se i frantumi di dialogo e di riflessione di cui è cosparso il volume tendessero alla ricomposizione, a una nuova sintassi reattiva nei confronti dei risultati tardo-novecenteschi delle avanguardie e del postmodernismo, per condurre a una parola-cosa (o una parola-concetto, che in questo caso è lo stesso); in altri termini, la scrittura mira a una rinnovata capacità di presa sulla realtà, evitando ogni ripiegamento ludico o fuga rinunciataria.

Di qui, allora, la ricerca di scenari di consistenza, di universi circoscritti e per questo più facilmente afferrabili e riconducibili ad una mente in affanno: il paese («universo parallelo», p. 29), il contesto familiare pedemontano e finanche il sodalizio amicale-letterario sono la messa a tema di una contraddizione funzionale, affiorante in maniera crescente nel corso della *plaque*. Eccone una breve campionatura: IV: «Le giovani ricamano il corredo, / mia madre crea pizzi all'uncinetto»; VII: «Mio padre disse: / "D'argilla è il nostro suolo / e serve solo a far mattoni!"»;

IX: «C'è un riflesso di sera / che indora la val-lata: / lo vedo dal balcone, / ne è inondato tutto il Mottarone». In quest'ultima lirica, in particolare, lo spazio pre-moderno della valle assume i connotati di una tentazione regressiva («Rimarrò aggrappato al campanile / che suonerà per l'ultimo corteo»), ma altrove, e nella chiusa specialmente, il poeta affida al lettore l'immagine speranzosa di una nascita, di una vita che si afferra a se stessa e che resiste al dolore e al pericolo, come in una sorta di "Pasqua" laica.

Questo mondo, montalianamente contrap-  
posto all'affascinante ma terrifico mare di Liguria, si pone di fronte al rischio di disper-  
sione dell'io, come sola attuale protezione,  
agendo da culla-reliquiario, da orizzonte  
naturale e certificato di un'esperienza che  
altrimenti rischia di dissolversi in un'ondata  
incontrollabile.

*Daniele Maria Pegorari*

**Daniele Mencarelli**, *Guardia alta*, Niebo,  
Edizioni La Vita Felice 2005

Le persone hanno un modo diverso di  
respirare. C'è una qualità nel respiro, che è  
molto più lineare delle infinite sfaccettature  
di una lingua e proprio per questo più rico-  
noscibile. Si tratta della misura, l'ordine  
entro cui i suoni abitano il mondo e ne sug-  
geriscono un'immagine. Lo sapevano bene  
gli antichi: lo hanno dimenticato i moderni  
che non conoscono più il senso dell'andare a  
capo, del piantare le pietre miliari. Un respi-  
ro affannoso ci dice del dolore e della fuga,  
ma si tratta del difficile compito di dare forma a  
qualcosa che, per natura, rompe il cerchio  
dell'ordine, confonde il mare con l'oceano.  
Ecco allora la necessità della misura. Questi  
versi di Daniele Mencarelli si costruiscono  
una gabbia, si appellano alla necessità dello  
stare entro i confini di un universo conosciu-  
to; pochi oggetti, come quelli che un bambi-  
no raccoglie e conserva gelosamente; una  
specie di nomenclatura minima del mondo:  
«Io ho piccole cose, cose di nessun valore, /  
ma che sono mie come le unghie che mi  
strappo, / i cocci romani che ancora cerco / la  
cassetta piena d'ami e galleggianti».

Ogni poeta è alla ricerca del proprio modo  
di respirare e quindi di scrivere. Un respiro  
ampio, teso fino a caro prezzo, rischia

l'allontanamento dal proprio orizzonte  
umano e culturale: un viaggio pericoloso,  
forse non necessario: «Sto senza la scusa di  
una parola, / tornato come sono da un'altra  
fuga, / fra strade di collina come i miei passi  
/ scure di notte o nel mezzosole delle quattro,  
/ sto senza una parola e stanco, / dovrei farvi  
racconto di ciò che è stato / ma come potrei  
la stessa storia un'altra volta». Ogni viaggio  
è concentrico e breve: «Ho fatto un viaggio  
lungo quattro anni / sull'Appia che faccio  
tutti i giorni». Tutto ciò che sappiamo, che  
conosciamo, è già avvenuto nei primi anni,  
seduti su una panchina a guardare i passanti.  
Il senso del nostro stare al mondo, forse, è  
chiaro fin dall'inizio. C'è questa intuizione,  
nei versi di Daniele dell'aver già visto e  
saputo «mai usciva lamento dal mio dolore, /  
e anche il sangue, luce rossa / del mio corpo,  
era un male / da ridere sulla bocca come un  
bene». Il sangue come luce, la luce che ci  
portiamo dentro e che non sappiamo leggere.

Che cosa deve fare, allora, un poeta?  
Custodire, trovare le parole giuste, tenere alta  
la guardia: «Ma il peso di questa guardia /  
che tengo alta dalla nascita, / di questo posto  
di vedetta / da dove osservo e vigilo, / mi  
pesa come un mondo sulla schiena». Il poeta  
deve «scendere dal giro del mondo. / Tornare  
alla terra ferma a quel parco / dove tu piange-  
vi dopo tutto lo spavento». Il tempo è quello  
sospeso e senza scatti della vita, del trascor-  
rere delle stagioni, dell'eterno riporsi del  
presente e dei suoi riti. Si avverte, nella  
seconda parte del libro, il suono di questo  
ritmo martellante dei giorni monotoni, della  
misura, sempre uguale; ogni cosa al suo  
posto; gli angeli nel cielo, gli uomini sulla  
nuda madre terra: «Vivo un eterno aprile /  
non è più inverno ma neanche primavera, /  
vivo sulle voci della gente / accalcate nelle  
case / [...] / Tutti serbano un'oscura sicurez-  
za / sul domani, l'ennesimo giro della gio-  
stra, / tutti sanno, senza sapere, senza dire, /  
ma per l'istinto dei cani che abbaiano / che  
mai finirà questo eterno aprile».

Stare nell'ordine, nei giorni condivisi,  
nella possibilità del dono di un incontro, di  
un improvviso accadere che spezzi il tempo  
lineare e unisca i morti con i vivi: «io e te ci  
siamo visti e sfiorati / sorrisi e ringraziati, te  
ragazza in fiore / io bambino appena, ci

siamo visti / e per un attimo amati, non importa per cosa». Questa speranza è riservata alle parole, alla poesia.

*Sebastiano Aglieco*

**Flavio Santi**, *Asêt*, Circolo Culturale di Meduno 2003; *Il ragazzo X*, Borgomanero, Atelier 2004.

Non so quando Flavio Santi ci darà quel romanzo formidabile ed epocale che Giuseppe Genna salutava tempo fa come già iniziato. So che, per adesso, grazie a queste due preziose *plaquettes*, si può leggere e rileggere il Santi poeta in dialetto e in lingua, scoprendone sempre nuove inarcature di stile e sempre sorprendenti spostamenti di senso.

In *Asêt* ritroviamo la forza espressiva del dialetto di Codugnella che già avevamo conosciuto in *Rimis te sachete* (Marsilio 2001), piegato dall'autore all'incontro fecondo con le forme più prosastiche e virulente del parlato quotidiano, mediatico, colloquiale. La collisione stridente, il cortocircuito tra "alto" e "basso" è, naturalmente, lo studiatissimo effetto previsto da Santi, filologo sopraffino, che però ha immesso nei quattro poemetti raccolti in *Asêt* un riferimento così diretto alle contraddizioni del presente da segnare uno scarto preciso rispetto alla raccolta del 2001: la violenza, sempre accompagnata dall'impostura, che il potere esercita sull'individuo libero intride il poemetto eponimo nel segno della tragedia di piazza Alimonda, dove il sangue di Carlo Giuliani schizza di fronte al lettore fin dai primi versi («Can da l'ostie d'une storie buiace di sang e di mierde / storie cangure d'int ch'al sclope te pisse!» [Storia canaglia di sangue e di merda, storia bastarda di gente che crepa nel piscio]) per poi rimbalzare nelle inquietanti, splendide tavole a tecnica mista di Tiziana Cera Rosco che accompagnano, sanguinanti e pietosissime, le pagine e ritornare ancora nell'invettiva: «Mal-pensants, madracons, / siôrs gubernants, veiso gustât / avonde 'l sang d'un puar cjan?» [Malpensanti, serpenti, / signori al governo, avete assaggiato / abbastanza il sangue di un povero cane?]. Vorrei aggiungere che il titolo del poemetto, nel momento in cui diventa titolo del libro, è come se irradiasse su tutta l'opera un'eco della spugna intrisa d'aceto che Cristo in croce è costretto ad assaggiare.

Se l'*indignatio* di Santi sembra esplodere con l'eco della rima baciata («Al duarm in me l'anim d'un bombarûl / là ch'io cjeti sui mûrs "Berluska vafancûl"» [Dorme in me l'animo di un bombarolo / quando leggo sui muri "Berluska vaffanculo"]) viene però subito raffrenata dalla consapevolezza di quanto la lingua poetica sia inadeguata a rendere tale urgenza civile; solo il dialetto, questo dialetto insidiato dalla lingua della comunicazione, può servire alla bisogna: «ma forse forse par furlan, taseit / podin fâ alc, ancjmdò alc / ch'al poss vivi, te asence, / pui 'mare presince» [ma forse forse in friulano, zitti! / possiamo fare qualcosa, ancora qualcosa / che possa vivere, in assenza / più amara presenza]. La coscienza metalinguistica con cui Santi ragiona sul mezzo espressivo ricorda, per qualche aspetto, la riflessione di Vincenzo Consolo sulla prosa contemporanea, ma l'esito non è disperato e silente come nello scrittore siciliano, bensì orgoglioso a motivo di una nuova, per quanto assurda, funzione che il codice dialettale può ricoprire: non a caso Santi, col suo gusto fertile del paradosso, ha parlato sul *blog* "Nazione Indiana" (in un intervento apparso precedentemente sul n. 19 di «Atelier») del dialetto come di un «oncoletto [...] quasi radiazioni di una lingua altra che insedia, insemina la massa cerebrale», un dialetto formato da «pulsioni esogene, sollecitazioni autobiografiche, evenemenziali, circostanziali ecc. (vivere comunque in una situazione di dialettalità per quanto lassa essa possa essere, percepirla, udirla, sfiorarla, o averlo fatto in passato)», più vitale della lingua a patto che si sia consapevoli della sua natura bastarda e precaria, posto che «il dialetto affinato da chi scrive, a parte il lavaggio e l'apprettatura dei grafismi e delle griglie ortofoniche, è un idioletto, morto al dialetto del vocante. Con rischi altissimi: stabilitone il carattere artificioso, altrettanto legittimo sarebbe scrivere in aramaico o in antico egizio».

E invece in questo dialetto, più duttile e prensile dell'*american english*, Santi scrive la sua indignazione civile: «nessuna predica, nessun moralismo, ma grandi folate di rabbia, bisogno di irriducibilità, lucida denuncia del mezzo e del mediocre», nelle giuste parole che Giovanni Tesio adopera in sede prefatoria. È la lettura, di segno più asciutto che nell'*auctor*,

che Santi dà della grande lezione di Pasolini, tuttora esemplare e vitalissima, se un economista di vaglia come Giulio Sapelli con essa si è confrontata nello stimolante *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini* (Bruno Mondadori 2005).

A Pasolini rinvia anche la capacità di cortocircuitare le violenze subite dall'uomo in un pianeta senza pace, livellato nello scontro, che non riesce a essere incontro, fra popoli: nelle memorie del Friuli insanguinato dai titini come nel presente di una Palestina massacrata. E qui il riferimento è al poemetto *Friûl-'srael-Palestine*, perché «si fas subite / a pasâ de Iugo ai sintos: / e a son galasies fofes / intercomunicabiles cu / le navicele de l'odi» [si fa presto / a passare dalla Jugoslavia agli arabi: / sono galassie morbide / intercomunicabili con / la navicella dell'odio]. Ma si veda, ancora, come il lessico atroce della modernità entra agevolmente nel dialetto, senza falsi lirismi, senza compiacimenti: «e nie derits pa l'anime / di dut che ch'al stampin i bugjei / su l'asfalt e a l'identitât / no reste che s'friulâ / come carbon fossil, 'ne siderurgie da l'anim. / Du là le 'tomiche no a l'è cuistion / de fisions nucleârs, ma de int / masse presade, masse pocade / Palestine e polente» [e non ci sono diritti per l'anima / di tutti quelli che stampano le budella / sull'asfalto e all'identità / non resta che friggere / come carbon fossile, una siderurgia dell'animo. / E dove la bomba atomica non è questione / di fissioni nucleari, ma di gente / troppo compressa, troppo schiacciata / Palestina e polenta]. Ed è superfluo sottolineare la *nonchalance* con cui un discorso così teso e febbrile trova una sottolineatura retoricamente ineccepibile chiudendosi sotto il segno delle simmetrie rinforzate dall'anafora e dalla rima interna e poi da una quasi paronomasia densa e suggestiva.

Il terzo poemetto, *Cimiteri di Cjaurià*, rinnova assai modernamente l'antico tema dell'*ubi sunt*: lo dice bene Tesio, «è ben altra cosa da una Spoon River domestica». Domina un senso caparbio di appartenenza ai morti, ovvero, al passato, alla storia, espresso secondo moduli di un espressionismo troppo originale per potere richiamare alla memoria eventuali precedenti (Rebora compreso): «Ma dulà son i me muarts? / S'al fas cjalt / i me muarts a sudin claps / s'al fas frêt / simpri

lôr si sentin te glacerie / de lidrîs / aborts splevanâts, fûcs, / sbrenduls, gnocs, pishgnocs» [Ma dove stanno i miei morti? / Se fa caldo / i miei morti sudano sassi / se fa freddo / ancora loro si sentono nella ghiacciaia / delle radici, / aborti spretati, fuochi, pezzi, / pezzetti, gnocchi, gnocchetti]. Riecheggiano addirittura i cognomi dell'irredentismo friulano, ma sono morti che «an le stomatite, / no tu cjalis i fongs te bocje» [hanno la stomatite, / non vedi nelle loro bocche i funghi?], per il resto, attualissime evocazioni dell'universo mediatico (da Maria De Filippi a Kurt Cobain), rabbiose bestemmie, apparizioni inquietanti, masturbazioni davanti a Internet, tutto il *tourbillon* che ci rende contemporanei di qualcosa che a Santi non e che non ci piace e, di nuovo, la riflessione sul codice linguistico, su un dialetto che «va jù per catacombe, al devente framasson, / lenghe secreta par infangiâ di miôr. Tant nison lu capis pui» [scende in catacomba, diventa massone, / lingua segreta per insultare meglio. / Tanto nessuno lo capisce più].

Molto più breve l'ultimo componimento della silloge, *Mandi* [Addio]: un congedo dai numi tutelari della poesia ribelle (Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Pasolini ecc.) per incapacità di portare a fondo una ribellione fatta di parole: «Chistu forsi a l'è mandî, a peraulis / no ai gambiât il mont, / ai irrimediabilmente fallit perciò» [Questo forse è un addio, a parole / non ho cambiato il mondo, / perciò ho irrimediabilmente fallito], perché la poesia è accusata di essere «aghe impociade» [acqua stagnante] ed è paragonata al carnevale di Rio («smutandis, cûl, divaricatôrs, / e a fieste finide mil muarts» [mutande, culi, divaricatori, / e a festa finita mille morti]). Prospettive assai tristi nell'Italia «concuistade a colps / di fregne in television e di viceviarse» (la traduzione è superflua, direi): l'Italia di Berlusconi, Bossi, Fini, Castelli. Ne deriva lapidaria sentenza conclusiva: «"Flavio ninin biel, / crepe subite"».

Mi sono soffermato così a lungo su *Asêt* perché, innamorado come sono della capacità che Santi ha di comporre in friulano mettendo lo strumento linguistico continuamente in discussione ma allo stesso tempo esaltandone la capacità di contaminarsi "criticamente" con l'italiano d'uso, m'è rimasto qualche dubbio circa la complessiva riuscita del

*Ragazzo X*, che pure è opera assai interessante e coraggiosa. L'autore lo presenta come *work in progress* da cui preleva «ampie sezioni» qui pubblicate: egli ha creato uno stranissimo io lirico-narrante, clone di Giacomo Leopardi nel nostro presente, nel nostro «secolo minato di cultura», «secolo e tempo dei quanti, dei DNA, / degli avanzi, di atomi che danzano / la passacaglia a Hiroshima». La voce gode di uno statuto doppiamente straniato e, dunque, doppiamente critico: l'estraneità di Leopardi rispetto al suo tempo si specchia nell'estraneità del suo clone rispetto al nostro. Ne vengono fuori stupefate considerazioni di natura etica, perfettamente in linea con le celebri domande leopardiane alla luna: «A chi può interessare che da una cosa / ne nasce un'altra, che le cellule rigermignano / e rifiatano come cantilene? / è come vagare al buio, che tasti tutto: / è questo il mistero della morte / che ci atterrisce? poter disporre / delle vite altrui? torcere volontà / e rimboccare le coperte? / Ma nessuno mi ha mai chiesto / cosa ne pensassi». Ma non mancano altre citazioni leopardiane, lungo il poemetto, e perfino raffinate riprese delle sue cadenze di canto.

Già a proposito di *Rimis te sachte* avevo sottolineato la lucida coscienza di un'interversione che implode e tale notazione vale, a maggior ragione, per quell'autentica antonomasia dell'interversione che è Leopardi; ma nel *Ragazzo X* è come se quest'interversione imploda, raggiunto il culmine della tensione, finalmente riuscisse a esplodere. Non si spiegherebbero, altrimenti, accanto ai tanti luoghi dedicati a quell'emblema dell'implosione che è la masturbazione («Abbasso le mutande, fisso le ascelle. / Ecco gli ultimi riflessi del pensiero, / sono diventato il buco nero di me stesso. / Il campo gravitazionale della mia vita / è diventato così misero / neppure la luce può sfuggirne, / nulla può evadere, / solo della sborra. / Sborra, sarcofago di vita altrui / e alveare della propria, / vita mia vita che ti opacizzi lì dentro, / paure, ansie, aspettative. / La mente si offusca»), i tanti momenti in cui il discorso si sporge sull'esterno: sono, peraltro, momenti in cui filtrano lacerti chiaramente di natura autobiografica. Si vedano i versi dedicati a delizie e croci del lavoro filologico, alla rappresentazione del marcio sistema di reclutamento universitario (assai

significativa la sezione *Docenti e discenti*), alle contraddizioni atroci del mercato del lavoro, alla difficoltà con cui un giovane può costruirsi, in tale contesto, un'identità. Poi, è come se implosione ed esplosione si fondessero nella conclusione del poemetto, apocalissimi minimale che si conviene a tali premesse: «Io non credo di avere la forza / sufficiente per oppormi, la vita / scolerà su di me gocciando / come un piatto sfregato da mani guantate e sul filo del "perlopiù" / mi giocherò tutta la vita, io. / Allora innescherò un processo di autodistruzione / così sottile, che solo a risultato compiuto / si spalancherà e porrà fine / a tutte le mie e vostre perplessità. / [...] Noia mortale infinita / che ti chiami vita, / io però non posso stare / senza te troppo a lungo. / Chi vive qui muore qua. / Che faccio adesso? mi sciolgo? / torno cellula? / Tre secoli ci sono voluti / per cavalcare quest'idea / e questo mio seme ghiacciato / e tre secondi per spegnerli, blip... / Questa è la fine».

Alcuni degli ultimi versi citati bastano a dimostrare un altro aspetto dell'azzardo di Santi: il rischio (ben programmato) della freddezza connesso all'utilizzo del lessico scientifico; e anche questo problema espressivo lo riaggancia al Settecento, ad analoghi problemi vissuti e risolti da taluni grandi maestri del nostro Settecento lirico. In realtà, il poeta pone il problema, a se stesso e al lettore, secondo prospettive anche nuovissime: nella *Nota* finale scrive che *Il ragazzo X* «vorrebbe essere il primo esempio di poemetto quantico», posto che la meccanica quantistica ha già influenzato nel profondo certa letteratura (Pynchon, Dick) e certo cinema (Carpenter, fratelli Wachowski), ma nelle *Note* che concludevano *Asêt* tirava in ballo anche Genna e Houellebecq.

Non saprei dire se tale proposito si sia realizzato sul piano delle corrispondenze tra poesia e scienza: sospetto che certi nomi siano stati fatti più per necessità di capirsi con il lettore (uniformemente sballottato dall'industria culturale fra i giocattoloni hollywoodiani fintosperimentali e le puntigliose e talora soffertissime costruzioni di autentiche "opere mondo") che per autentica convinzione di affratellamento, altrimenti vorrebbe dire che il nostro poeta sottovaluta la qualità della sua scrittura. E d'altra parte temo che, qua e là, il progetto costruttivo

abbia un po' forzato la mano alla vena poetica di Santi, che ha, mi sembra, tra le sue corde migliori, un sano anarchismo espressivo («l'anim d'un bombarùl») che, probabilmente, lo strumento dialettale esalta al massimo grado. Mi riferisco, utilizzando ancora parole di Tesio, non alla «fonetica caramellata dei suoni e dei sogni di purezza impossibile ma [al]la ruvida e contaminata corporalità di una lingua oralmente bassa e sepolta».

Insomma, per dirla tutta, è chiaro che Santi possiede, come forse nessun altro poeta d'oggi, il «fiato» e l'afflato necessari alla realizzazione, per esempio, di un grande poema lirico-narrativo italiano (che ci manca dai tempi della bertolucciana *Camera da letto*) e mi piace immaginare che in questo possa convertirsi il progetto di romanzo epocale evocato da Genna, ma perché non augurarci che voglia scriverlo nel dialetto di Codugnella?

**Giuseppe Traina**

**Cesare Viviani**, *La forma della vita*, Torino, Einaudi 2005

Che forma ha la vita, una vita, un'esistenza? Domanda innanzi tutto etica, in cui risuonano interrogativi secolari ma sempre brucianti per uno scrittore di indefessa grana morale come Viviani (uno dei pochi, fra l'altro, che è riuscito anche a fare, agli inizi della carriera, della «neoavanguardia» dai forti connotati etici con *L'ostrabismo cara e Piumana*). Interrogativi generali: *unde malum* («come distinguere / i demoni dagli angeli [...] / [...] se sono / i demoni a infondere l'aggressività del bene, / il cieco furore della lotta contro il male, / la furia incontenibile dell'altruismo? / Non sono distinguibili, no, non sono distinguibili»); sulla felicità («Se l'uomo seguisse i precetti del Signore, / sarebbe felice, avrebbe l'esistenza colma / di gioie. Perché allora non segue / i precetti del Signore? Perché non vuole / la felicità, vuole il dolore»); sul tempo, la sua estensione e fruizione («Il pensiero di un tempo individuale, / quello dell'esistenza, immaginato / come un percorso, un attraversamento da compiere, / arco o accumulo o consumo progressivo, / che errore di percezione! / Pensarlo, invece, / nell'espansione della simultaneità delle azioni - / il mondo brulica

di gesti contemporanei»). Ma anche questioni più particolari: sulle utopie moderne, legate agli abbagli dello scientismo («e finiamola di pensare che la formazione / debba passare per la sofferenza e per la privazione. / La nuova formazione passa attraverso / il piacere, il conforto e la comodità. / Le cure prevarranno sulla malattia, / la vita raddoppierà la sua durata / e, quando il corpo comincia a cedere verso la fine, / una dolce anestesia eviterà ogni dolore, ogni trauma»); sulla dismissione di certe esperienze un tempo coesive («Oggi il lavoro in una grande fabbrica / non è un'esperienza particolare. [...] / [...] / [...] Non si sente più / la sorte condivisa, la comunanza / di valori diversi da quelli / delle altre classi sociali, i valori, / gli obiettivi, i significati sono gli stessi»); sullo sradicamento e smantellamento di determinate istanze sociali e antropologiche («Così il povero Marx / è pura letteratura. / Non ci sono più diritti o garanzie del sociale, / ma solo l'abilità di vendere e comprare, / di farsi valere. Il pubblico / diventa cassa di risonanza, eco / dell'arbitrio del privato. La libertà del mercato, / la libertà individuale di fare / garantirebbe - per carità! - / ogni altra libertà»).

Per trovare delle risposte o, meglio, degli esempi, scanditi in veri e propri *tableau vivant*, Viviani sceglie come protagonista la folla, una folla variegata di persone, che non è il *profanum vulgus* dei tempi classici, ma quel brulichio che entra nella sensibilità moderna con *Les foules* baudelairiane, specchio ineluttabile delle nostre ansie e dei nostri fantasmi. «La nostra aderenza / al vivere concreto è molto più reale, più vera / di tante vostre idee o valutazioni morali». Nomi comuni, per esperienze normali ma proprio per questo terribilmente esemplari: Alessandro Fontana, Giovanni Dossi, Roberto Sala, Alfredo Galli, Marco Marcellone, Beppe Merini ecc. *Vite di uomini non illustri*, per citare un analogo, riuscitissimo, tentativo, in prosa, di Giuseppe Pontiggia, animato dallo stesso spirito, cogliere le più svariate, sfaccettate, e anonimamente comuni, fibrillazioni della vita moderna, senza perciò pretese sublimi o epiche, ma traguardando sempre dal basso, dal punto di vista della compassione, intesa nel suo senso etimologico di condivisione. Ecco

una significativa sintesi: «Figli, ma di una storia sconosciuta; / attori, ma di un'azione imperscrutabile, / smisurata rispetto alle capacità / di misure umane, comprese / quelle del pensiero; attenti, / ma per energia ignota». Viviani sviluppa le coordinate messe nel corpo del testo, in una chiara *mise en abîme*, proprio da un poeta, tale Zarotto: «trovare / una misura di verso che avesse / la capacità musicale di coinvolgimento / del canto popolare e del melodramma». Parole chiave sono *coinvolgimento*, *canto popolare* e *melodramma*, tre istanze declinate con mirabile forza e con notevole sicurezza di esiti.

Per attivare tutto ciò è necessaria una netta presa di posizione, che si manifesta nelle parole di uno dei tanti *quisque de populo* del poema: «Alfonso Mieli si era infervorato in una distinzione: / tra il romanzo dell'Ottocento che – diceva – / crea un mondo, e in questo slancio inventivo / sta il suo irresistibile fascino e valore, / e il romanzo attuale [...] / [...] / coinvolgente perché morboso, morboso / perché nutrito di scrittura esibizionistica». L'opzione ottocentesca dunque. Nelle note finali si parla del debito, affettivo e intellettuale, dell'autore nei confronti di Giovanni Giudici: ebbene come non pensare allo strepitoso *Oneghin* puskiniano nella versione di Giudici? Il poema di Viviani si configura come un 45 giri della tecnica ottocentesca: rimette in circolo la grande tradizione della narrazione in versi, particolarmente viva nell'Ottocento europeo, da Byron a Victor Hugo, particolarmente modesta, si aggiunga, in Italia, dove dopo le formidabili macchine ariostesche, tassiane e mariniane (senza per altro scordare le finissime orologerie di Folengo e Tassoni) è arduo trovare qualcosa di lungo che non sia sinonimo di muffito, incongruo o pretenzioso.

«Nava era un tipo amorfo [...] / [...] / Frequentava solo un vicino di casa: / Santagata, uno psicologo, un uomo rigoroso, / [...] / A una volta Santagata / aveva un solo amico, un certo Perlini / [...] / Corre Perlini sull'onda dell'immaginazione: / “La scrittrice che si sente tra i pochi nella storia / [...] / Lei si chiama Mariella Fara e si nutre / di amore per la scrittura e di disprezzo»: ecco un esempio di come il poema procede. Si tratta di un avanzamento per schidionate, per infil-

zate progressive di personaggi ed episodi, che si chiamano l'uno con l'altro. Tale è la tecnica adottata da Viviani: il materiale verbale cammina, passa, congloba frammenti di vita, dinamicamente.

Veniamo alla pasta della lingua. Per rendere estremamente aderente e naturale tutto ciò la lingua è di fatto quella cosiddetta dai linguisti “standard”, senza picchi letterari e dotti o cadute verso il basso colloquiale o gergale: si mantiene a un'altezza mediana, al livello della comunicazione usuale. Tendenzialmente non mescida, non si sovraespone né si umilia; non articola escursioni di registri linguistici; ha la compostezza di una sorta di lingua media naturale. Ne screziano invece il pannello una decisa cadenza aforismatica e un impulso fortemente argomentativo; da notare anche l'uso della scansione allocutiva («caro lettore», «oh lettore» ecc.), che innalza il grado di partecipazione di chi legge, quel *coinvolgimento* di cui si diceva sopra, espediente – non a caso! – tipicamente ottocentesco, dei lunghi racconti in versi.

Fra i motivi ricorrenti uno sembra quasi vestire i panni dell'ossessione: la dialettica natura e cultura. Numerose le occorrenze: «Con animo demiurgico condensa tanta vita recente / in una frase striminzita e la consegna / alla storia del secolo», «Così si era convinto / che la maggior parte delle opere, / nel tempo successivo alla maturità, / fossero dei ben camuffati copiami. / [...] / Il parassitismo degli scrittori: / nella vita e nelle opere!», «L'inganno della scrittura e della lettura / risparmiasse la natura! / Le parole, gli stati d'animo prestati / agli arbusti, alle foglie? No, / è irraggiungibile la natura». Con quest'ultima citazione siamo alla fine del poema, vertiginoso *redde rationem* degli intenti infinitamente lallanti della scrittura, con la sua «onnipotente impotenza», a fronte di un'ormai inevitabile «uscita dalla realtà». Siamo nel dopostoria, nel doposcrittura, nel riconoscimento della realtà come «irreale qualcosa». E ci accorgiamo di quanto fondante e nucleare sia l'apporto di un poeta che raramente si accosta a Viviani, ma che ne ha vivificato le fibre più intime, da sempre: Pasolini.

Flavio Santi

**NARRATIVA**

**Javier Cercas, *Il movente (El mòvil)*, Parma, Guanda 2004**

Siamo nel 1885: Émile Zola, scientifico sperimentatore di un genere narrativo destinato a diventare tradizione come quello realista (o, meglio, naturalista), compone l'*ébauche* del suo nuovo libro: *L'oeuvre (L'Opera)* continua, sulla scia di Balzac, il sottogenere del romanzo dell'artista, raccontando la follia di un pittore per cui l'arte è vita, e che subordina tutto alla composizione di un quadro, l'Opera appunto, destinato a rimanere incompiuto. L'alienazione dell'artista (qui un pittore, certo, ma poco importa l'ambito creativo, ai fini universali di un classico, che per definizione travalica e trascende ogni deittico ed ogni contemporaneità) nella sua Opera è tale da rendere tutta la sua vita secondaria, sfocato retroscena di un quadro impossibile, l'effimero gli appare assoluto, l'assoluto effimero: nella sua nebulosa trascurerà la sua salvezza, la moglie modella, arriverà persino a dimenticare il loro figlio, se non per ritrarne il corpo oramai esangue, e ritrovarlo cadavere. L'alienazione nella tela non può che culminare nel suicidio del protagonista: impossibilitato a concludere il dipinto, decide di concludere la sua vita.

La nevrosi artistica che aliena l'uomo nell'artista e lo imprigiona inconsciamente nei limiti della propria opera, è un tema transeunte dal tempo e dalla storia e, sorvolando anni e secoli, pare riemergere nell'opera, del 2001, con cui il giornalista Cercas decide di esordire nella letteratura, che giunge in traduzione italiana solo tre anni dopo.

La casa editrice Guanda, da sempre attenta alle letterature iberiche e sudamericane contemporanee, dopo il grande successo de *Soldati di Salamina* (che nell'italico paese ha procurato al suo autore, ispanista spagnolo, il lasciapassare accademico, con il prezioso Premio Grinzane-Cavour 2002 e quello commerciale, con l'ancor più prezioso successo economico del romanzo storico) ha deciso di tradurre l'opera prima di Cercas, quasi quattro anni dopo la prima edizione spagnola.

*El mòvil* è dunque un ingegnoso romanzo fruibile a più livelli: un giallo psicologico, forse (ma comunque estraneo, è evidente, a una letteratura di consumo), un'opera di teoria

letteraria, probabilmente, ma soprattutto un sofisticato romanzo aperto che è insieme testo critico e commento di sé stesso e che lascia un lettore esperto come un *everyman* incapace di essere padrone dell'opera senza risposte e certezze.

Il labirintico *escamotage* metaletterario mediante cui Cercas allontana il lettore da una sicura e prevedibile verità è insito nella *fabula* stessa, che di fatto è anche, in modo stranante, intreccio di sé stessa: uno scrittore, Àlvaro abitudinario e riservato giurista abitante in un condominio, è totalmente dedito alla scrittura di un romanzo. Egli racconta di un altro scrittore, il personaggio (il cui nome verrà non a caso rivelato nelle ultime righe del romanzo, con un disarmante ma inevitabile colpo di scena), abitudinario e riservato abitante in un condominio, totalmente dedito alla scrittura di un romanzo. La svolta del romanzo dello scrittore-personaggio è destinata a condizionare la microstruttura del romanzo di Àlvaro e, con essa, la macrostruttura della vita di Àlvaro e dunque del romanzo stesso di Cercas. Lo scrittore-personaggio usa i suoi vicini condominiali come personaggi dell'opera, la portinaia pettegola, l'ex ufficiale ricco e scontroso e una coppia in crisi: nell'opera immagina che la coppia arrivi ad uccidere il vecchio milite per rubarne i risparmi e che la portinaia riferisca il tutto al protagonista. La svolta avviene quando, successivamente, la portinaia gli rivela che l'ex ufficiale è stato davvero ucciso e quando poi il personaggio romanziere capisce che l'assassinio è avvenuto con i personaggi e il meccanismo dell'opera e che dunque ne è in qualche modo responsabile. Ma analogamente anche Àlvaro usa i suoi vicini condominiali come personaggi dell'opera, e allo stesso modo i suoi vicini sono anch'essi una portinaia pettegola, un ex ufficiale scontroso e una coppia in crisi; e la tragica ironia del romanzo di Cercas si esprime laddove anche Àlvaro vivrà, volontariamente e involontariamente, lo stesso flusso di coscienza e le stesse azioni del suo personaggio-romanziere e con lui i suoi vicini, fino all'uccisione dell'ex ufficiale scontroso nelle stesse modalità e con il medesimo fine del furto, con una ingegnosa idea simile a quella delle scatole cinesi.

Come nel romanzo di Zola ci si trova di

fronte ad un artista, pittore, disposto a tutto, anche a rinunciare alla vita, pur di terminare la sua Opera, allo stesso modo qui ci si trova di fronte ad un artista, scrittore, disposto a tutto, anche a rinunciare alla vita (alla fine del romanzo lo scrittore Álvaro, infatti, pare destinato all'accusa- infondata? - di esser lui l'assassino dell'anziano e dunque al carcere, che di fatto è la morte non fisica, ma sociale), pur di terminare «la sua Opera» (tale espressione è anche nel romanzo di Cercas). Come il romanzo del suo protagonista Álvaro, anche il romanzo di Cercas inizia con una vera e propria teoria letteraria narratologica, con principi apodittici («Uno scrittore si riconosce dalle proprie letture»; «la poesia lirica è un anacronismo» o il trasferimento in prosa dell'interrogativo celebre di Montale sulla poesia: «Si potevano ancora scrivere romanzi?»), per una letteratura come scienza (così, appunto, si muoveva Zola). Ed anche il suo *alter-ego* Álvaro si muove da scienziato, più che da scrittore: raccoglie dati con un cinismo ed un disinteresse etico ineguagliabile, abusa dei vicini, usando la giurisprudenza per amcarsi la coppia in cambio di ipocriti consultati da sottoscala, la scacchistica per amcarsi l'ex ufficiale e addirittura il proprio corpo, come amante per amcarsi la portinaia, e cerca di muovere le loro vite secondo i meccanismi del suo stesso romanzo. Egli stesso agisce solo in modo che le azioni dei suoi vicini arrivino a seguire quelle narrate nel suo romanzo ed interferisce perché questo avvenga. La narrazione di Cercas segue mimeticamente quella di Álvaro sottolineandone la *fabula* con espedienti stilistici di forma (l'uso dei verbi ad esempio: inizia con un imperfetto iterativo e continua con un passato remoto puntuativo, lascia al tempo presente solo il momento della creazione letteraria che è fuori dal tempo, e dunque dai tempi verbali?) ovvero di contenuto. Cercas risparmia al critico letterario il proprio lavoro: ogni osservazione è strategicamente già osservata dal Cercas autore mediante le osservazioni di Álvaro sulla propria opera e dunque sull'opera di Cercas.

Al recensore non resta dunque che notare alcuni accorgimenti editoriali efficaci: un plauso va infatti a Pino Cacucci che traduce l'opera in punta di mano, nascondendosi dietro a Cercas e dissimulando il suo lavoro di

traduzione, e a Guido Scarabattolo, disegnatore che restituisce finalmente alla copertina un senso: un disegno ispirato al romanzo, che raffigura l'autore e i suoi personaggi-vicini come sue pedine accanto al foglio.

L'autore, Álvaro. O, forse, Cercas.

**Daniel Agami**

**Mario Soldati**, *La giacca verde*, Palermo, Sellerio 2005; *Le lettere da Capri*, Milano, Mondadori 2005

L'anno prossimo cadono i cento anni dalla nascita di Mario Soldati (1906-1999), signor narratore, riconosciuto da menti del calibro di Pasolini e Garboli, misconosciuto da molti, troppi. In attesa dei festeggiamenti (previsti, finalmente!, convegni, rassegne, ma soprattutto, ed era ora, un Meridiano in due tomi curato da Bruno Falchetto – l'edizione di Garboli per I Classici Rizzoli non è più in commercio da tempo), il lettore potrà rinfrescarsi memoria e palato con due superbe riproposte, tra gli esiti più alti di Soldati: il "romanzo breve" *La giacca verde* e il romanzo-romanzo *Le lettere da Capri*.

La vita come perenne, inesauribile sfoglia di mistero, il languore suscitato da un'azione moralmente ambigua, il cui valore muta a seconda dei punti di vista: ecco alcune delle cifre di Soldati, rese con una scrittura priva di vischiosità "autoritaria", in grado di creare un vero rapporto fraterno col lettore, come ricordava Pasolini.

*La giacca verde*, uscito per la prima volta nel 1950, è una favola morale che mostra come i confini tra masochismo, solidarietà, pietà, egualitarismo e sopraffazione non siano sempre così chiari, anzi siano molto perturbati. «Credimi, nessuno è cretino; nessuno è, in fondo, inferiore; e nessuno è superiore. In fondo, siamo tutti uguali. Ma che cos'è, allora, che ci obbliga a non agire da uguali? Perché abbiamo questo dovere crudele di essere, ciascuno, se stesso? E come si concilia questo dovere con quell'altro dovere, che anche sentiamo, non meno forte, di riconoscerci uguali?». Queste le riflessioni e gli interrogativi di W., celebre direttore d'orchestra, che si trova, durante un rifugio dopo l'otto settembre, a fingere di non essere se stesso per un complesso sentimento di pietà e concordia umana nei confronti di Romualdi, un mediocre suonatore di timpani,

che millanta invece geniali capacità, a suo modo anche un amaro apologo sul perché l'egualitarismo sia così difficile da perseguire: a un Rousseau che tende la mano c'è sempre un Hobbes pronto ad approfittarne e a proiettare sugli altri le proprie meschinità (con grande finezza psicologica Soldati fa che Romualdi chiami W. "ragioniere", cogliendo in questo titolo e soprattutto nel modo di usarlo una certa grettezza della piccola borghesia, mitizzata poi da Ugo Fantozzi).

*Le lettere da Capri* (prima edizione nel 1954) sono le sei lettere che Jane, una donna colta e cattolica, madre di due bambini, ritenuta esemplare, scrive appassionatamente al suo amante, un vitellone romano. Le ritrova, dopo la tragica scomparsa della donna, Harry, il marito, lui sì impenitente fedifrago, morbosamente legato a Dorothea, una ragazza ciociara, probabilmente una prostituta. La struttura del romanzo è estremamente lavorata, un sapiente intreccio di voci narranti, un incastro di situazioni dove ciò che più sembra meno è, per cui l'idea che il lettore si fa

viene abilmente, quasi sadicamente, disattesa da Soldati più la narrazione avanza. Così la perfetta Jane diventerà un'amante ardente e la sensuale Dorothea si trasformerà in una irreprensibile donna di casa, verso cui Harry, anche lui non più burattinaio ma forse burattino, non nutrirà più attrazione ma affetto, come per Jane. «Il lavoro va bene, i bambini crescono. Dorothea ingrassa, tutto va bene. Meno io che mi sento morire di noia», così conclude Harry.

Oltre a questi due libri freschi di stampa, da non perdere le ristampe di Sellerio del 2004, *Fuga in Italia*, i coinvolgenti *Racconti del maresciallo*, il delicato *La verità sul caso Motta*, resoconto di un amore impossibile tra un uomo e una sirena, ma anche metafora politica degli ostici anni Quaranta, e del 2003 l'attualissimo resoconto sugli Stati Uniti *America, primo amore*, dove la sottile lucidità d'analisi sprigiona fiammate epigrammatiche. Un esempio su tutti: «le passioni dell'America si riducono a un colossale onanismo».

**Flavio Santi**

# BIBLIO

**Giuliano Belloni**, *L'olio nell'insalata*, Empoli, Ibiskos 2003

Il testo in prosa mantiene un miracoloso equilibrio tra il tono lirico e quello narrativo. La ricognizione dei luoghi e della civiltà inesorabilmente travolta dalla contemporaneità avviene con quel distacco che permette di offrire al lettore un quadro denso di suggestioni e di evocazioni, ma estraneo ad ogni compiacimento folkloristico, nostalgico e sentimentale. La terra della Sabine viene descritta con un robusto senso della tradizione contadina, di cui l'autore si sente figlio (G. L.).

**Pino Canta**, *Come una farfalla al sole*, Roma, stp, 2003

Uno stile espressionista, caratteristico di chi frequenta quotidianamente le arti plastiche, connota i versi di Pino Canta, poeta, pittore, scultore e architetto. La realtà quotidiana viene sottoposta ad un'azione deformante ed esaltante nello stesso tempo, unita alla tenerezza di un sentimento d'amore, i cui contorni sfumati delineano lo sfondo di una personale rappresentazione dell'esistenza: «raccolgere polvere di stelle adornartene / scuotendo il telo del firmamento / e lasciarsi andare nel primo vortice / cavalcare cavalli sopra le galassie» (G. L.).

**Mariagrazia Carraroli**, *E nella sera un'ombra*, Firenze, Florence Art 2005

Con questa silloge la Carraroli apre una nuova via di ricerca nel suo percorso poetico. Rispetto al lirismo precedente, la poetessa trova il centro ispiratore nel tema del viaggio e del dialogo al punto che il testo si svolge come un ditirambo greco in cui si alternano voci diverse. Interessanti appaiono alcuni brani di poesia descrittiva nei quali il mondo interiore trova spazio e compimento nei luoghi della Toscana (le tombe etrusche e i contemporanei negozi fiorentini), in cui la tradizione si coniuga con l'attuale creatività. L'alternarsi delle voci (la donna, il coro, voci fuori campo, l'oblio, la morte ecc.) conferiscono ricchezza e movimento a questa poesia fondamentalmente odeporea. Il testo è corredato e completato da una serie di fotografie artistiche di Luciano Ricci (G. L.).

**Gaetano Ciao**, *L'equivoco del punto*, Caselle di Sommacampagna VR, Cierre Grafica 2005

Vigili, ordinate cadenze, battenti ed in apparenza enigmatiche, conducono il lettore lungo l'articolato itinerario proposto da una rigorosa volontà espressiva, il cui oggetto, con evidenza, è costituito dal linguaggio stesso. Posto, senza indugio, di fronte ad uno specchio, il verso di Gaetano Ciao disgrega l'attenzione del lettore, ma sa ricomporre, repentino, immagini e parole secondo peculiari modalità, governando, scrupoloso, un impulso trattenuto entro precise dimensioni (e il metro, rispettato, ricambia l'omaggio, aggiungendo suggestione ad un "discorso" a prima vista schivo). Se è vero, poi, che «La lingua segna il dire, il suo tacere», allora protagonista risulta essere, senz'altro, anche il silenzio: un silenzio non tanto rappresentato dai pur presenti spazi bianchi, quanto sotteso ad ogni frase, ad ogni parola, ineliminabile ombra del dire.

Questo dire si rivela, nell'uso ordinario, non all'altezza delle esigenze del poeta, il quale, così, si vede costretto a costruire uno specifico idioma non certo in grado di esprimere l'ineffabile (né lo potrebbe), bensì di mostrare meccanismi e limiti di una raffigurazione coincidente con la stessa umana maniera di stare al mondo. Conscio di tutto ciò, il Nostro, sul finale, quasi con noncuranza, annota: «mute le cose sono»: mute, certo, ma solo per chi ha saputo raggiungere non comuni consapevolezza, disponibili ad essere considerate sotto gli affascinanti "altri" profili consentiti dall'opzione poetica. Fu leggiadra la foggia (Marco Furia).

**Claudio Comini**, *Sentieri*, Varese, Macchione 2003

Claudio Comini si presenta nella quarta di copertina come «il Cantore del Lago» e a buon diritto, direi, e non solo perché è nato e vive sulle sponde del Lago Maggiore, ma perché sa elaborare poeticamente questo gioiello della natura. E di fronte all'estasi del paesaggio nasce spontanea la *Voglia di infinito*, sezione dedicata alla lode al Creatore. Egli del lago canta il variare trepido delle stagioni, i colori, i luoghi (Belgirate, l'isola dei Pescatori, Luino con il suo mercato, la sereniana frontiera). Ma il respiro si sostanzia anche dell'esistenza degli uomini, della morte di un poeta, del lavoro del ciabattino, della pazienza dell'anziano contadino, dei sandali del povero, del sorriso dell'imbianchino, delle mani delle donne, del dialogo dell'ombrellaio e della voce del viandante. La quotidianità della vita viene percepita con umiltà francescana e con un'incrollabile speranza nel finale trionfo del bene, sorretta e confortata da uno spettacolo naturale scelto dalla natura per esprimere la propria grazia e la propria bellezza (G. L.).

**Thomas Maria Croce**, *Fenice dalla cenere*, Falloppio, LietoColle 2004

Il giovane poeta, praticamente all'esordio, individua una propria voce poetica sullo *choc* di un'idea di scrittura multilinguistica (italiano, inglese, francese e tedesco) intesa come confronto di tradizioni. Egli all'interno di questo amalgama si propone di rappresentare la cultura giovanile contemporanea, quella che si nutre di rotocalchi, *talk show* e musica leggera: «Verrà il tempo di suonare / le marce techno della mia gioventù / un lungo requiem elettronico / die elektronischen Hymnen meiner Jugend / *Sound of machines, la marche electronique*», quella della prima generazione globalizzata (G. L.).

**Andrea Crostelli**, *Nei mari di Melville*, Faenza, Moby Dick 2004

Molteplici sono le simbologie connesse con il tema del viaggio e il celebre romanzo a cui si ispira. Il mare, come suggeriva Ibsen, se da una parte spaventa per il suo incontrollabile vigore e per la profondità dei suoi abissi, dall'altra possiede un fascino oscuro perché capace di sublimare l'inadeguatezza e il limite umano. Come l'Ulisse dantesco, il poeta, servendosi di svariate rappresentazioni artistiche (poesia, prosa lirica, racconti, pittura, bozzetti, frammenti) si cala nell'esperienza dell'infinito per leopardianamente "naufragare", anzi per transustanziarsi nei vortici, nel colore, nella salsedine, nella melodia, nella terribilità e nella mitezza (G. L.).

**Beno Fignon**, *Il sole insiste*, Troina (En), Città Aperta 2005

«Appena lo circoscrivi / Dio evade. / Resta la voce / che lo cerca» reca scritto la seconda di copertina come sigillo di questa raccolta dai tratti profondamente religiosi. Per Fignon, come per Rëbora, la poesia non è la verità, ma attraverso sconnessioni e frantumazioni di forme, sa restituire il desiderio dell'infinito, pur restando all'interno del limite, e si traduce in capacità di disvelamento mediante un impegno esistenziale prima che letterario. Il poeta, pertanto, tendendo ad una Verità non definibile in termini letterari, raggiunge una moralità assoluta di un linguaggio che trova autorità e giustificazione nel suo aderire ad un lavoro fedele della coscienza che lotta per chiarire a sé prima che agli altri il mistero (G. L.).

**Renato Greco**, *Barlume e altro*, Empoli, Ibiskos, 2005

La pubblicazione dimostra una maturità stilistica che il poeta traduce in un colloquio con se stesso prima che con l'interlocutore. Si avverte il bisogno di rapire alla distruzione del tempo esperienze, sentimenti, persone e luoghi per fissarli sulla carta. Lo scrivere acquista in questo modo senso e spessore: «È come se uno di noi / potesse sentire la voce / di che racconta il silenzio» (G. L.).

**Assunta Finiguerra**, *Scurije*, Falloppio, Lietocolle 2005

La decisa consistenza dello strumento linguistico dialettale della Finiguerra viene posto al servizio in questa raccolta dalla tematica amorosa. Estraneo ad ogni tradizione angelicantesca stilnovistica o pudicamente petrarchesca, il testo pare rifarsi piuttosto alla sensualità propria del filone popolare che ama cantare l'attrazione fisica senza reticenze. Ma la poetessa sa affrontare l'argomento tramite sfaccettature diverse che lo rendono complesso. In primo luogo l'amore viene percepito come strumento essenziale per riaffermare un'identità personale nei confronti di una vita che, fuggendo, pare minare le sorgenti della persona: «Oje vita vita vite peché me sfusce / si angóre n'aggia fatte u tiembe mije» (O vita vita vita perché mi sfuggi / se ancora non ho fatto il mio tempo). Il fascino dell'amore si presenta intrecciato all'attrattiva per un'esistenza vissuta lontano dalla solitudine, superata mediante la comunità del paese e la poesia e il rapporto sessuale. Su quest'atmosfera a tinte forti, tuttavia, aleggia un senso di malinconia, di com-passione, di sofferenza: il dolore è universale e soprattutto è connotato con la maternità e con l'identità femminile («Se màmmete è na santa... ije só a madonne ! venghe da l'Est nde ng'è meseria scure / e i panne spase trèmene p'a paure / sapenne ca u ggele r'attaradde a notte», «Se tua madre è santa ... io la madonna sono / vango dall'Est dove la miseria è scura / e i panni stesi tremano per la paura / sapendo che il gelo li steccherà la notte» (G. L.).

**Marco Guzzi**, *Nella mia storia Dio*, Firenze, Passigli 2005

È ancora un uomo / Che sorge da ogni storia / Di morte, è un uomo ancora / Più uomo, più militante. / Questo è l'annuncio. / Parlare agli oppressi». La raccolta di liriche di Marco Guzzi si presenta contemporaneamente come racconto di una maturazione personale e come annuncio di una nuova epoca. Per lui la poesia assume il compito di profezia, di trasformare le parole in testimonianza dell'heideggeriana "svolta" che cambierà i rapporti ego-centrati in rapporti allo-centrati mediante un rinnovamento religioso basato sul Vangelo: «Il Regno di Dio è in mezzo a voi!». La trans-figurazione è ormai in atto e il dualismo terra-cielo, spirito-materia definitivamente superato nell'«incorruttibile / Carne che ti ho dato» (G. L.).

**Letizia Lanza**, *Poesie soffocate*, Venezia, Poligrafica 2005

Un verseggiare franto, desultorio, una continua reinvenzione linguistica, un periodare privo di verbi reggenti, tocchi impressionistici segnati da immagini vigorose sono gli strumenti stilistici di cui si serve Letizia Lanza per delineare un'agnosia interna che si traduce in afasia poetica pressoché completa: «Crepitanti singhiozzi / in solitudine / bruma. // Sillabe di vuoto, / incerto inauscultabile / bar-bar / del cuore». La prospettiva desolante viene superata da un barlume di *Aeternitas*: «Lamenti teneri / di morte / avventano l'anima / in lande lontane; / larvale sogno eterno» (G. L.).

**Gianfranco Lauretano**, *Occorreva che nascessi*, Genova, Marietti 2004

«La mia bambina è bellissima / presenza da lontano / come una nuvola nel cielo»: la nascita della figlia, vicende personali, viaggi, ricorrenze, situazioni locali e generali costituiscono le tematiche di questa raccolta di Gianfranco Lauretano. La sua poesia ama sia gli spazi naturali della sua Romagna sia la riservatezza delle mura domestiche, dove la vita individuale non è che un paradigma di molte altre vite con una differenza: l'accadere qui è contrassegnato dallo stupore poetico che riscatta ed esalta la bellezza dell'esi-

stenza, di ogni esistenza, di ogni situazione. Per questo l'andamento del testo segue una struttura diaristica apparentemente frammentata, in realtà legata da ininterrotte esperienze e da inaspettate scoperte, che rappresentano un vero e proprio *itinerarium* interiore (G. L.).

**Giuseppina Luongo Bartolini**, *Album*, Castel Maggiore, Book 2005

L'autrice pare interpretare la scrittura poetica come risarcimento di una perdita, che assume nome e connotazioni diverse lungo l'intera raccolta. L'uso del condizionale delinea una diversa possibilità esistenziale del passato, del fluire del tempo, della scissione di una precedente unità. Non parlo di un avvenimento, ma di una condizione umana che dall'individuo si proietta sulla natura, sul mondo vegetale e soprattutto di uno sguardo abilitato a cogliere quel tuffo nel cuore che coglie le persone nel momento in cui si rendono conto che per ogni realtà umana esiste una sera (G. L.).

**Maria Grazia Maiorino**, *Dare la mano ad un albero*, Belluno, Rocciaviva 2003

C'è una poesia di Apollinaire che s'intitola *Les sapins*. Si trova nella raccolta del 1913 *Alcools*. Descrive dei pini, dai cappelli «a punta» e vestiti con lunghi abiti «come degli astrologhi», i più vecchi dei quali ricordano allo scrittore i suoi colleghi poeti: «Dans les sept arts endoctrinés / Par les vieux sapins leurs aînés / Qui sont de grands poètes / Ils se savent prédestinés / A briller plus que des planètes». Questi versi ci sembrano perfettamente consonanti con le immagini e gli haiku contenuti nel raffinato libro *Dare la mano ad un albero*. Non è un caso se uno dei più grandi poeti «d'avanguardia» sia colui che meglio ci sembra imparentato con questo libro, all'apparenza più vicino all'Arcadia e a Virgilio, che non all'avanguardia. Il binomio immagine-poesia, infatti, rappresenta già di per sé un elemento «di rottura», rispetto alla «classica» veste tipografica dei libri di poesia. E, all'interno del binomio stesso, si può cogliere un secondo elemento di rottura, se si considera che gli haiku non commentano le foto e si assiste piuttosto ad un cortocircuito tra le immagini delle foto e quelle dei versi. In effetti le foto di Giovanni Francescon sono spesso in contrasto con i versi che le accompagnano. *Dare la mano ad un albero* costituisce insomma davvero «una specie di supporto medianico», come fa notare Paolo Ruffilli nel suo commento introduttivo al libro, che per la natura allusiva e doppia sia delle immagini e dei versi sia della loro combinazione produce effetti ora di straniamento ora di allucinazione ora di penetrazione, che permettono di assimilare la pagina allo specchio di Alice. E anche in questo caso, il sospetto di narcisismo che potrebbe nascere da una tale operazione, viene smentito dall'atmosfera irriducibile di finitudine, oltre che di metamorfosi e trapasso, che trasuda dalla maggior parte delle immagini e dei versi. Per concludere, vorremmo citare un haiku della sezione *Paesaggi-miraggi*, che ci ha inizialmente ispirato il parallelo con Apollinaire: «Ogni parco / ha un albero custode / ali autunnali». Tali versi come altri, ci hanno infatti dato l'impressione che per Maiorino, come per il poeta francese, gli alberi siano, piuttosto che «fonti d'ispirazione» o «modelli da imitare», colleghi da cui apprendere e con cui dialogare (Valerio Cuccaroni).

**Liana De Luca**, *Ragazze & vecchiette*, Torino, Genesi 2004

Si legge d'un fiato l'ultima raccolta di poesie di Liana De Luca: la straordinaria abilità di tratteggiare tipologie umane, già sperimentata in prosa, le permettono di comporre una serie di quadri vivaci e sapidi. Il libro è strutturato in modo speculare: ad ogni figura di ragazze corrisponde nella seconda sezione la figura di una vecchietta; se la giovane in motoretta «invece di Maria si chiama Odette», la vecchietta «spera nessun boy-scout le si avvicini / per farle scorta nella traversata / lungo le zebre pedonali». Tutti i personaggi partecipano di una calviniana «leggerezza» che rende accettabile anche la descrizione delle loro debolezze e rivelano un senso di profonda comprensione per i limiti umani. Ne deriva un quadro della società attuale colta nelle manie, nelle mode e nelle tremende povertà materiali e morali (G. L.).

**Daide Nota**, *Battesimo*, Falloppio, LietoColle 2005

La prima raccolta del giovane Nota è improntata alla mescolanza di registri e di stili che vanno dal «comico-realistico» delle rappresentazioni della vita notturna alle aspirazioni di un Eden «nel quale ogni uomo innocente / fu stato bambino, incapace di male...». Se, come suggerisce Gianni D'Elia nella presentazione, i suoi versi fanno pensare a Foscolo e a Saba, da una parte, e a Pasolini e a Bellezza, dall'altra, nei momenti più felici si sente un'affinità con il contrasto interiore di Baudelaire: «Eppure il trauma ce lo troviamo impresso / dentro, come un marchio a fuoco, come / un battesimo insaputo che soltanto / a tarda notte conosciamo». Forte, continuo e tormentato è l'anelito al bene in contrasto con la realtà irriducibile di diverso aspetto (G. L.).

**Amato Novelli**, *Le memorie e il vento*, Genova, autori autogestiti associati liguri & personale edit 2004

«Sono passati i colori / lungo la via del tramonto [...] Ma chi bussava alla porta? / Forse il vento. // Forse il vento / o nessuno» scrive il poeta nella lirica introduttiva e su tal tematica intesse un mosaico di situazioni nelle quali domina il rispetto per la vita, avvertita e cantata nel suo fascino, nella sua bellezza, nel suo esplodere nella natura, nei fiori, negli animali, nelle persone, negli avvenimenti, nei ricordi, nel bene e nel male. In tale prospettiva anche la precarietà dell'esistenza si tramuta mediante la fede nella certezza della resurrezione finale. Sono testi che toccano la sostanza del vivere e il senso dell'esistere (G. L.).

**Erminia Passannanti**, *Mistici*, Ripostes Salerno 2003; *Extasis*, LietoColle, Faloppio (CO) 2003

Questi due libri di poesia erano originariamente un unico libro, per questo ce ne occupiamo simultaneamente. Il denominatore comune di *Mistici* ed *Extasis*, che è poi la cifra che caratterizza questa poetessa, è la tendenza a un "misticismo" secolare, passionale, ma soprattutto ironico, tagliente, che si ritrova anche della prima e seconda raccolta *Noi Altri* (1993) e *Macchina* (2000), e nel nuovo volume *La realtà* (Ripostes 2004). Queste due opere offrono una dimensione non propriamente autobiografica della poesia, un discorso posto in continua tensione verso l'*oltre* presunto, desiderato, ma anche rimosso, in un quotidiano fatto d'impeto ed angoscia, sulla linea di confine tra la vigile concretezza del verso e l'immaginario sbrigliato. Dato importante è infatti l'apertura all'*altro*, oltre che all'"altrove", in una sottilissima dialettica di opposti, per sconfinare in entrambi i territori senza essere mai alogica, anzi usando una dizione sconcertante, ma netta, che sottopone a verifica desideri, aspirazioni, realizzando un microcosmo poetico pervaso di cristallina icasticità. La vena surreale e il costante gioco linguistico che attraversano questi testi, contigui per sensibilità e carattere ad Amelia Rosselli, di cui la Passannanti appare erede naturale, aspirano a ricomporre i frammenti convulsi del reale con fermo controllo stilistico, come hanno notato Romano Luperini e Pietro Cataldi. C'è nella loro vigile versificazione l'entrata in scena di un io "meta-poetico" o "transpoetico" che giunge all'etimo delle cose-cose-oggetti che possono essere il fulcro stesso dell'esperienza conoscitiva (una poesia che si autoriflette, come dimostra *Casa di poesia*, secondo testo dei 28 del volume *Mistici*). Come ha osservato Guido Guglielmi a proposito del poemetto *In Iugoslavia con i piedi a terra*, incluso in *Macchina* (Manni, 2000), questa poesia è animata «da una logica fantastica che provvede a legare gli spezzoni narrativi». In *Di notte*, dove ha luogo il connubio tra erotismo e misticismo, e dove al dubbio si sostituisce l'eros nella persona di Gesù, rappresentato come un umanissimo amante, la passione si fa conoscenza. In *Di me stessa*, il votarsi della voce narrante ad una *smarrita unità*, potrebbe essere interpretata in direzione filosofica come una pulsione che, sapendosi contraddittoria, ha nondimeno per oggetto la fusione dell'essere con il tutto. Del resto «*le tazze di porcellana scheggiate / ma piacevolmente fredde / che sanno d'epoche passate*» non sono altro che il correlativo oggettivo di questa tensione che è ricerca di una memoria essenzialmente storica (Emilio Piccolo).

**Filippo Ravizza**, *Prigionieri del tempo*, Faloppio, LietoColle 2005

«Purità della parola / puro suono del vento»: la poesia di Ravizza si colloca nel margine esiguo tra la pronuncia e il silenzio («Ma tu che canti [...] sappi il silenzio»), posizione che non si colloca nella sfera montaliana al di qua della "muraglia", ma che giunge alla consapevole umiltà della responsabilità del poeta che non gioca, ma che ricerca. Per tal motivo la voce narrante assume la connotazione di un plurale in cui esprimere una pluralità di soggetti, all'interno dei quali confondersi e amalgamarsi («tutti noi che venivamo dalle / scuole che avevamo corso / davanti alle panetterie [...] fratelli») e percepire un intenso senso di alterità e di comunicazione che dona senso all'esistenza (G. L.).

**Imperia Tognacci**, *Natale a Zollara*, Foggia, Bastogi 2005

«La luce spezzata sui fondali» rappresenta metaforicamente lo sguardo sul passato da cui trae origine questa raccolta: luoghi, persone, sentimenti ritornano tramite la proustiana "intermittenza del cuore" a popolare di poesia il luogo «dove ogni albero scrive / la sua storia parallela alla nostra». E allora la scrittrice offre la voce alla sua terra: «Tra varchi di terra di Romagna / ricca di storie e di sagre, / campi seminati confondono il tempo» e proprio questa "m escolanza" cronologica permette che la bergsonian "durata" trasformi i ricordi in fascino (G. L.).

**Alvaro Torchio**, *distanze*, Carbonera TV, All'antico mercato saraceno 2000

La raccolta trova la chiave di lettura in una tensione al registro alto con il quale proietta la situazione contingente (la vita quotidiana, i ricordi, la malattia, la festa religiosa, la fede, la ricognizione su se stesso, come pure la scelta della tematica artistica) su un piano estetico, concetto inteso nel suo significato migliore. Infatti la scelta di un lessico elevato e di un andamento metrico sempre sorvegliato e musicalmente cadenzato conferisce ai versi l'aspetto di un preziosismo privo di ogni compiacimento ed espressione di rispetto e di considerazione per il "fare poesia" (G. L.).

**Alessio Zanelli**, *33 poesie*, Brescia, Starrylink 2004

Alessio Zanelli scrive in inglese e la raccolta di poesie pubblicata da Starrylink costituisce una traduzione. La scelta linguistica risponde ad un'esigenza stilistica che avvicina le sue composizioni alla lirica americana in un doppio senso: una prima parte risente dell'influsso del frammentismo diaristico di Emily Dickinson («Quell'estate, / quei pochi giorni assolati / riarsero gli aridi campi. / E con essi, / me»), una seconda dell'influsso dell'impostazione narrativa propria dell'antologia *Spoon River* e dei poeti che ad essa in seguito si sono ispirati. Qui la descrizione si stende nella presentazione "oggettiva" di persone e di ambienti che vivono un'esistenza di stenti lontano dai riflettori e dalla storia. Purtroppo con difficoltà la traduzione riesce a rendere la musicalità dell'originale (G. L.).

# LE PUBBLICAZIONI DI ATELIER

## ANTOLOGIE POETICHE

*L'opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta*, a c. di Giuliano Ladolfi, 1999

## VOLUMI FUORI COLLANA

Andrea Temporelli, *Il cielo di Marte*, 1999

Riccardo Sappa, *Manuale del cacciatore di temporali*, 2002

## COLLEZIONE DI POESIA "PARSIFAL"

### Serie "BLU"

Riccardo Ielmini, *Il privilegio della vita*, 2000, 2002<sup>2</sup>

Gianni Priano, *Nel raggio della catena*, 2001

Simone Cattaneo, *Nome e soprannome*, 2001

Nicola Gardini, *Nind*, 2002

### Serie "ROSSA"

Tiziana Cera Rosco, *Il sangue trattenere*, 2003

Gabriel Del Sarto, *I viali*, 2003

Federico Italiano, *Nella costanza*, 2003

Massimo Gezzi, *Il mare a destra*, 2004

### Serie "NERA"

Davide Brullo, *Annali*, 2004

Flavio Santi, *Il ragazzo X*, 2004

Massimo Sannelli, *Santa Cecilia e l'angelo*, 2005

Giuliano Ladolfi, *Attestato*, 2005

### Serie "VERDE"

Maria Grazia Calandrone, *Come per mezzo di una briglia ardente*, 2005

Martino Baldi, *Capitoli della commedia*, 2005

## COLLEZIONE DI POESIA STRANIERA CONTEMPORANEA "MENARD"

Spyros Vrettós, *Il postscriptum della storia*, 2005

## I QUADERNI DI ATELIER

Giuliano Ladolfi, *Vittorio Sereni: il prigioniero*, 2003

Marco Merlin, *L'anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, 2003

Tiziano Fratus, *L'architettura dei fari: 1990-2003 la nuova drammaturgia italiana*, 2003

I volumi possono essere richiesti direttamente alla sede (Ass. Culturale Atelier, corso Roma, 168, 28021 Borgomanero No) mediante comunicazione telefonica o mediante fax (0322835681) o un messaggio di posta elettronica (redazione@atelierpoesia.it)