

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura



LIBERI DALLA FRENESIA DEL PRESENTE

*Angeli, Biagini, Bortolotti, Cangiano, Cignetti, Fantuzzi, Fignon,
Frungillo, Italiano, Lagazzi, Marrani, Melillo, Orgiazzi, Palumbo
Mosca, Renzi, Rotoli, Sciaraffa, Tabard (gruppo), Tuzet*

Leggi e poi rileggi: ecco il grande problema. Non si ha più il tempo. Ci sono troppi libri. Sant'Agostino avrà letto forse cinquecento libri. Ci vuole una cernita. Ecco il risultato di una vera selezione letteraria: quello che si riprende in mano dopo che son passate tante esperienze, opinioni, illusioni, sconcerti, buffonate, reprimende, naufragi: e letture inutili.

Giuseppe Prezzolini [1976]

ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:

Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Marco Merlin

Redazione:

Paolo Bignoli, Davide Brullo, Simone Cattaneo, Tiziana Cera Rosco, Gianluca Didino, Matteo Fantuzzi, Umberto Fiori, Federico Francucci, Massimo Gezzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Andrea Masetti, Massimo Orgiazzi, 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

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 2008: euro 25,00

sostenitore: euro 50,00

I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a

Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).

**AI «SOSTENITORI» SARANNO INVIATE IN OMAGGIO
LE PUBBLICAZIONI EDITE DALL'ASSOCIAZIONE NEL 2008**

Indice

- Editoriale**
- 5 Liberi dalla frenesia del presente
Marco Merlin
- 7 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi
- Saggi**
- 8 Paradossi, problemi e possibilità del nuovo romanzo epico italiano
Tabard (gruppo di scrittura critica)
- 17 Relazione e contaminazione: su due rischi della critica
Mimmo Cangiano
- Poesia e conoscenza**
- 21 Poesia e conscience géographique. Per una definizione di geo poetica
Federico Italiano
- 39 Fisica e poesia. Il corpo nero. Una lettura della quarta egloga di Elio Pagliarani da *Lezioni di fisica e Fecaloro*
Vincenzo Frungillo
- 47 Gnoseologia e linguaggio. La poesia abita la distanza
Antonio Melillo e Claudio Sciaraffa
- 60 Le segrete corrispondenze che si scoprono sul tardi
Rossella Renzi
- Lettera aperta**
- 66 Sfida al Poeta Giovane
Marco Merlin

Voci

- 68 Fabrizio Angeli – *La prima chiesa*
presentazione di Giuliano Ladolfi
- 77 Elisa Biagini – *da Scogli*
presentazione di Giuliano Ladolfi
- 83 Massimiliano Marrani – *Jet Lag*
presentazione di Giuliano Ladolfi
- 95 Giulio Rotoli – *Rami e posterì*
presentazione di Giuliano Ladolfi
- 101 Raffaello Palumbo Mosca– *Prima serie*
(racconto)

Lettere

POESIA

- 105 Roberta Bertozzi: “Gli enervati di Jumièges”
Giovanni Tuzet
- 106 Andrea Di Consoli: “La navigazione del Po”
Matteo Fantuzzi
- 107 Stelvio Di Spigno: “Formazione del bianco”
Marco Merlin
- 110 Gabriela Fantato: “Codice terrestre”
Beno Fignon
- 110 Antonio Melillo: “Lento incendio”
Matteo Fantuzzi
- 111 Alessandra Palmigiano: “La seconda Natura”
Massimo Orgiazzi
- 113 Umberto Piersanti: “L’albero delle nebbie”
Paolo Lagazzi
- 115 Andrea Raos: “Le api migratori”
Gherardo Bortolotti
- 117 Paolo Ruffilli: “Le stanze del cielo”
Gherardo Bortolotti

NARRATIVA

- 118 Nicola Gardini: “Lo sconosciuto”
Giuliano Ladolfi

SAGGISTICA

- 120 Andrea Afribo: “Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana”
Luca Cignetti

- 122 **Biblio**

- 128 **Le pubblicazioni di Atelier**

Editoriale

Liberi dalla frenesia del presente

Per una rivista, e specialmente per una come la nostra, che vive di volontariato ai margini del sistema economico e fa della militanza e dall'autodisciplina l'unico possibile punto di forza per guadagnarsi un respiro non claustrofobico, autoreferenziale, ma anzi più vasto, perché più libero, delle stesse pachidermiche mummie che galleggiano all'orizzonte e occupano il campo visivo opponendosi a qualsiasi punto di fuga, a qualsiasi varco veramente fantasioso e creativo, passare il capo del cinquantesimo numero è stato un episodio quasi eroico. Ma, più che appesantirci di vanità dando fiato all'epica personale, preferiamo, in questo ennesimo momento di svolta, riprogettarci, in modo da alleggerirci e sgattaiolare fra i transatlantici con impertinente destrezza.

Dopo aver pubblicato qualcosa come duecento poeti e narratori e recensito chissà quanti libri, abbiamo maturato alcuni nuovi orientamenti, che troveranno applicazione a partire dal prossimo anno. Per quanto riguarda le voci, daremo spazio a pochi autori, un paio a numero all'incirca. Li leggeremo però con intensità, proponendoli al pubblico con accuratezza: partiremo con un profilo dell'autore per proseguire con una scheda bibliografica particolareggiata, con un'antologia della critica, con saggi inediti e con altri eventuali documenti, per passare quindi ai testi, ma anche qui partendo anzitutto da una rilettura di quelli editi, prima di presentarne qualcuno dai lavori in corso.

Ci sintonizzeremo sulla stessa lunghezza d'onda anche per quanto riguarda le recensioni, sempre più approfondite, e non per forza con un taglio soltanto critico, ma anche creativo e provocatorio, se sarà il caso. E, soprattutto, non inseguiremo la novità, ma rileggeremo liberamente anche libri di uno, due o più anni addietro.

La logica, l'avrete inteso, è la stessa. Non serve più accumulare proposte su pro-

poste, per noi è tempo di alzare la posta, di pretendere di più da noi stessi e dagli altri. E di liberarci dalla frenesia, che ci distoglie dal respiro autentico del presente.

Ma non fraintendeteci. Questa per noi non sarà una chiusura su quanto già esplorato. L'immagine cui ci ispiriamo è quella della spirale: l'apparente stringere il cerchio dovrà implicare l'innalzamento dell'attenzione e della responsabilità nelle scelte. Non è detto che pubblicheremo, per esempio, soltanto voci che si stanno definendo con nitidezza nel panorama attuale: se decideremo di puntare su un nuovo autore, lo faremo fino in fondo, dandogli un risalto ancora maggiore di quanto finora ci è stato possibile.

Con il numero attuale e con il prossimo prendiamo perciò l'abbrivo in tale direzione. È il nostro modo di riconoscere e sancire la giovinezza, salutandola, per attraversare la soglia dell'età adulta con passo che non cede alla nostalgia. È il criterio cui ci affidiamo da sempre per restare fedeli alla nostra natura: continuare ad evolverci.

Marco Merlin

In questo numero

Dopo il numero monografico, dedicato al tema *Poesia e conoscenza*, con il quale abbiamo festeggiato il traguardo della cinquantesima pubblicazione, ritorniamo all'impostazione tradizionale, imperniata sugli studi, sui dibattiti, sui testi e sulle letture.

L'**Editoriale** di Marco Merlin contiene un importante annuncio: dal 2009 «Atelier» porterà a compimento il progetto di concentrarci con determinazione maggiore di quanto sia avvenuto finora su testi e su autori di valore senza preoccuparci di rincorrere la contemporaneità.

La rubrica **Saggi** riprende l'ambiziosa impresa di affrontare in modo sistematico la narrativa contemporanea: il gruppo di scrittura critica Tabard esamina i paradossi, i problemi e le possibilità del nuovo romanzo epico italiano, mettendo a nudo l'assurda unione di un simile genere con la retorica del pensiero dominante che si svilisce unicamente in un puro e superficiale intrattenimento, con qualche felice eccezione come *Gomorra* di Saviano.

Continua in questa e nella prossima pubblicazione il dibattito su **Poesia e conoscenza**, diretto da Giovanni Tuzet: Federico Italiano espone una riflessione sul rapporto tra la scrittura in versi e il modello concettuale di "geopolitica", intesa nel significato di costruzione di una visione del mondo incentrata sulla relazione uomo-Terra. Vincenzo Frungillo assume la quarta egloga da *Lezioni di fisica e Fecaloro* di Elio Pagliarani come strumento laboratoriale. Antonio Melillo e Claudio Sciaraffa si addentrano nella teoria della conoscenza sottoponendo ad analisi i due principali modelli con cui il tema viene affrontato: quello iconico e quello preposizionale, proponendo come esempi Hölderlin nel primo caso e Landolfi nel secondo. Rossella Renzi, infine, nel «lirismo tragico» dell'ultimo Montale scopre che la demitizzazione della poesia non cade nel baratro della rinuncia, ma si lega intimamente alla speranza.

La **lettera aperta** di Marco Merlin si rivolge ai giovani poeti con il fine di indurli a meditare sul pericolo di una superficiale vanità nel momento in cui si accingono alla scalata delle case editrici nazionali e del prestigio accademico.

Differenti per timbro e per concezione sono le **Voci** pubblicate. Nella silloge del giovanissimo Fabrizio Angeli Giuliano Ladolfi, che introduce poeti selezionati, individua tre modelli stilistici, emblemi di tre modalità di concepire non solo la poesia, ma, soprattutto, il soggetto-uomo nel suo rapportarsi con il mondo, con gli altri e con se stesso. Di Elisa Biagini, scrittrice giovane di sicura fama, viene colta la lotta tra la precisione descrittiva e la necessità di senso attraverso l'enfaticizzazione dell'oggettualità. Domina i versi di Massimiliano Marrani un senso di sfinimento non redimibile neppure dalla poesia: il contemporaneo *homo consumens* appare votato al sicuro fallimento. Infine, i testi di un altro giovane, Giulio Rotoli, appaiono contrassegnati dal concetto di "fenditura" che coinvolge non solo il dettato poetico, ma anche la componente fisica dell'atto stesso dello scrivere. Conclude la rubrica un racconto di Raffaello Palombo Mosca.

Seguono **Lettere** e **Biblio** con le recensioni delle più importanti pubblicazioni giunte in redazione.

G. L.

Saggi

Tabard – Gruppo di scrittura critica

Paradossi, problemi e possibilità del nuovo romanzo epico italiano

*Sventurata la terra che non ha eroi...
Sventurata la terra che ha bisogno di eroi
B. Brecht, Vita di Galileo*

0. Premessa

NIE (New Italian Epic): una nebulosa, più che una scuola, un insieme di tendenze per descrivere un assetto della letteratura italiana recente, che raccoglie quegli autori che cercherebbero di tornare al racconto della realtà storica, accantonando le piacevolezze postmoderne del narcisismo letterario. Si citano, tra gli altri, Saviano e De Cataldo, ma anche Evangelisti, Genna, Babsi Jones, Carlotto, Camilleri, Philopat, Wu Ming. Superamento della nozione di contaminazione, nuovi oggetti narrativi “non identificati” (UNO nel testo), recupero di un’etica del narrare, sguardo obliquo e sperimentazione sul punto di vista accompagnata da uno sperimentalismo linguistico «nascosto» e sotterraneo, complessità degli intrecci che si sposa con una capacità di riutilizzare elementi della *popular culture* e transmedialità della scrittura, recupero del romanzo storico e della *alternate history fiction*; questi, in estrema sintesi, gli elementi che caratterizzano il nuovo filone narrativo, per il modo in cui è stato tratteggiato di recente in un saggio di WM1 (risultato di alcune conferenze da lui tenute negli Usa, in seguito pubblicato in rete).

1.

Proviamo a capire, proviamo a costruire un’immagine puramente saggistica, ironica, consapevole che, occupandoci di romanzi, probabilmente parliamo di tutt’altro. Che cosa vuol dire che il romanzo, la forma della narrativa che rappresenta un mondo “non a misura d’uomo”, dove l’*umanità* è destinata a scontrarsi sempre con una materia estranea (disumana), recuperi la dimensione dell’epica? Non è la dimensione “propria” dell’epica, invece, la *familiarità* dell’eroe e del suo mondo? Ovvero, «imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose»¹ su uno

sfondo epico, non richiedono la presenza di un mondo in cui la lotta abbia ancora un significato, in cui l'eroe incarni dei valori, non solo tenda verso di essi?

Allora, forse, il senso di un romanzo che sia però anche "epico" è quello di rappresentare proprio la lotta per trattenere *nel* mondo quei valori autentici sentiti ancora come *propri*. In questo senso, un romanzo "epico" rappresenta sempre la lotta *per un mondo* (questo aspetto è facile da rintracciare, ad esempio, nei romanzi di Wu Ming). Ma ecco presentarsi un passaggio fondamentale: un romanzo epico di necessità racconta la storia della fine del mito e l'inizio del romanzo. L'importanza della rappresentazione di questa lotta è cruciale e riguarda non soltanto il romanzo "epico", ma ogni tipo di romanzo: se il romanzo perde il proprio legame demonico con i significati cui ha dovuto rinunciare (anche gioiosamente!), eppure li riafferma attraverso un gioco metaletterario che sembrerebbe escluderli, allora inevitabilmente degenera nel postmodernismo deteriore. In questo luogo, in cui il legame perduto con i "significati dell'esistenza" non è mantenuto nella dimensione separata di ciò che è per sempre morto, bensì è tenuto in vita nel momento del trapasso — specie di semi-vivo alla Philip Dick —, i significati che si credevano morti sono riproposti alla stregua di nuovi miti (stavolta chiusi, e tanto più chiusi in quanto fittiziamente negati e camuffati di disincanto).

2.

Avvicinandoci ora alle tipologie di romanzo che potrebbero rientrare nel NIE, potremmo scorgere un pericolo del tutto speculare a quello appena venuto in superficie. La lotta che la narrazione epico-romanzesca porta alla forma (chiarimo una volta per tutte: non si parla qui soltanto di contenuti, ma di struttura narrativa) è votata alla sconfitta, e non solo perché la narrazione deve essere la fine di un mito e l'inizio di un romanzo, ma anche, e soprattutto, perché non può cristallizzarsi in una forma puramente retorica, che impedisca ad eroe e destino di aprirsi — usando la funzione evanescente dell'autore-tramite — alla plurivocità, alle molte voci del mondo, cosicché possa avere libero gioco il movimento non immobilizzabile dell'esistenza.

In questo senso quella transmedialità che WM1 individua come una tendenza di certa letteratura NIE assume un'importanza strategica, sia per la riflessione che attiva sull'elaborazione formale, sia per il modo in cui "apre" la chiusura del sistema libro (il quale comprende anche la fabbricazione materiale e la diffusione del libro), attraverso il coinvolgimento dialogico del fruitore come parte viva non solo nella lettura — che va sempre intesa come una partecipazione attiva alla creazione di un'opera altrimenti inesistente —, ma anche di con-scrittura dell'universo narrativo (il che significa anche coinvolgimento critico nella *riflessione*).

Soltanto la sconfitta narrativa degli schemi propri dell'avventuroso, della *messa in scena* delle situazioni tipiche e delle maschere carismatiche dell'eroe, può assicurare l'apertura cui si è appena accennato. Ovvero un romanzo neo-epico deve fallire per riuscire. Deve sporcarsi, deve rinunciare al perfetto funzionamento del proprio meccanismo mitico. Deve soccombere al romanzo e non al romanzesco. Tutti

questi “deve”, poi, sono solo debolissime aspirazioni al fatto che i più coriacei “si deve” che presiedono alla costruzione “sana” della narrazione si spacchino, e il romanzo “esorbiti”, per saggia inettitudine del suo autore.

Una nuova epica intesa come rinnovata fiducia nello schema eroe-destino, in una nuova presa sulla realtà, nella possibilità che una narrazione mitica ispiri l’azione, dovrebbe evitare di dimenticare che la propria dimensione può essere soltanto allegorica e non simbolica. Il riferimento di WM1 all’allegorico in questo senso manca proprio di un’opposizione al simbolico. L’idea (eh, anche questa benjaminiana) di affondare le mani nel *continuum*, farne saltare determinati momenti, determinate figure, per creare nel passato un’immagine della storia “differente”, che conservi la possibilità di un’alternativa e di un riscatto, può funzionare solamente se ci si mantiene in una dimensione allegorica, e non basta qui la distinzione dall’allegoria a chiave. La nuova immagine storica non dovrebbe cioè creare un riferimento simbolico unitario, anche se questo viene pensato come libertario e antagonista. Ripetiamo ancora una volta: laddove la narrazione si lasci imbrigliare nella convenzionalità dello schema eroe-destino ovvero si privi della auto-consapevolezza della costruzione e si abbandoni senz’altro agli stilemi dell’“avventuroso”, inevitabilmente la “storia” che si voleva salvare dal *continuum* ed opporre ad esso, ne diviene retoricamente parte, ornamento («ornamenti dell’oscurità...»). Vale a dire che è reintegrata nel *continuum* in ragione della sua affinità *costruttiva* con la *linearità* del discorso storico, il quale non viene per nulla intaccato nel suo svolgimento retorico. In questo modo il gioco della “riproduzione” del sistema incasella la narrazione nella dialettica dell’antagonismo sociale, ma all’interno di un edificio le cui fondamenta rimangono solidamente in piedi. Individuare un nemico all’esterno dell’articolazione della forma, in ciò che della forma si serve per venire alla luce, senza attaccare parallelamente la forma stessa e la sua retorica, pur, sia chiaro, riconoscendone con acume l’esistenza come fa WM1, significa adeguarsi alle forme già codificate e alla loro retorica, livellarsi su questa retorica e, in un certo senso, sposarne i propositi, seppure con un intento sovversivo per quanto riguarda i contenuti che organizza.

In questo modo, cioè sfruttando i canali del *mainstream*, assurge in primo piano la questione della *medianità*, cioè della potenza che il *medium* imprime al messaggio, e su questo terreno il messaggio antagonista è senz’altro perdente, finisce per essere automaticamente reindirizzato dal *mainstream* verso una frequenza di banda sociale ben precisa: quella che è già destinata ad accogliere messaggi di un certo tipo.

3.

La figura dell’eroe e la tipologia narrativa epica, come ogni altra forma e simbolo maneggiato dall’uomo – perché questa è la caratteristica del simbolo: il suo perpetuo ed inevitabile ridefinirsi per effetto del maneggiamento da parte del parlante anche quando quest’ultimo lo ripropone *tel quel* –, subiscono un processo di sursignificazione di cui non si può non tenere conto: l’eroe e l’epica sono diventati, già da tempo, topiche (o utopie) in cui certi impulsi all’azione trovano uno sfogo

illusorio attraverso un duplice movimento al contempo introiettivo e identificante.

I romanzi neo-epici, in definitiva, non possono scansare il conflitto con le forme retoriche assunte dall'odierna mitopoiesi, anzi devono attualizzare al proprio interno questo scontro con la stessa materia, già formalmente organizzata, che si propongono di riplasmare. Il neoaedo (!) non dovrebbe mai dimenticare chi è il suo nemico: il suo doppio (chiuso e) retorico, nella misura in cui un'assunzione di realtà sociali in uno spazio mitico in qualche modo tende a derealizzarle, traducendole su di un piano immaginario in cui trovano una sorta di infondato appagamento, *feticista* in senso freudiano. Oggi non ci sembra possibile non opporsi a questa struttura sclerotizzata dell'epica, secondo cui essa si configura come una forma particolarmente adeguata per l'*in-trattenimento* all'interno di un universo completamente linguistico e nient'affatto neutrale. Quando più sopra si diceva del "matrimonio" di una simile "epica sclerotizzata" con la retorica del pensiero dominante attraverso l'acquisizione della sua sintassi, si voleva alludere altresì al matrimonio con certe logiche di diffusione del sapere, a detta delle quali il sapere, per essere efficacemente trasmesso, dovrebbe immancabilmente servirsi di determinate forme espressive piuttosto che di altre: è il trionfo dello *story telling* e d'una visione del sapere stesso come intrattenimento, che riduce programmaticamente al minimo lo sforzo consapevole, e il cui valore si basa viceversa sulla di lui capacità di produrre un trasporto emozionale, e contemporaneamente di aggirare gli insidiosi interrogativi di una critica accorta.

In altri termini, destituita della propria "ricerca", ridotta a "mezzo", la scrittura non aggredisce il reale, ma si limita a restituire delle forme della realtà che in quanto al loro aspetto formale sono già codificate *così-e-così*, vale a dire secondo una determinata struttura convenzionale (vedi l'eroe). La scrittura così intesa cioè non "fa" il mito. Lo trasmette e basta. La differenza è notevole. Per questo, tradurre il "fare poetico" di Aristotele semplicemente con "fare" è un bel rischio: una narrazione che rientri nel NIE dovrebbe tenerlo presente, perché è facile inciamparvi, o rimuovere il problema. Resistervi richiede un assoluto controllo della narrazione, una volontà di non indulgere mai, di non lasciarsi prendere la mano. Ad esempio, mentre un romanzo come *Manituana* riesce a non cadervi, controllando e indirizzando struttura, tematiche e linguaggio verso una criticità "vigile" (questa parola nel senso in cui la usava WM1 a proposito della ricezione del mito), un romanzo come l'ultimo di Carlotto (*Cristiani di Allah*) ne rappresenta il cedimento strutturale, ovvero un abbandono a tutte quelle tendenze narrative narcotiche e autoindulgenti che spingono a far fallire in pieno (e non nel senso positivo che intendevamo all'inizio!) qualsiasi opera di costruzione di una immagine "storica" alternativa.

Il rischio della chiusura sembra essere colto dallo stesso WM1² proprio a proposito delle letture di quest'ultimo, anomalo, romanzo di Carlotto, di cui rivendica la complessità storica ed etica, contrapponendola alle letture "semplicistiche", al mito del *Mare Nostrum* come luogo di "tolleranza" e crocevia di incontri: allegoria rovesciata, e non meno acritica, dello scontro di civiltà e dell' islamofobia recente. Il Mediterraneo raccontato da questi tagliagole, ammonisce WM1, è luogo di carnefici-

ne e segregazione; nessun personaggio assume su di sé uno statuto morale differente, né si dà (sempre a giudizio di WM1) alcuna possibile consolazione: «Carlotta non ci ha mai propinato manicheismi, e Cristiani di Allah non è un romanzo “a chiave”».

Tuttavia, ci pare che il rischio di una simile interpretazione sia contenuto nella stessa architettura, nell'impianto decisamente tradizionale (situazione iniziale, catastrofe, fuga, epilogo tragico), povero di accensioni sia dal punto di vista narrativo sia da quello stilistico. I personaggi rispondono per lo più a “tipi fissi”, elemento narrativamente efficace per l'immediatezza con cui i caratteri si imprimono nell'immaginazione del lettore, ma piuttosto “controproducente” per un romanzo: questi personaggi non si evolvono nel corso della storia, non crescono né regrediscono; i buoni restano buoni, i cattivi cattivi, i musulmani sono tagliagole ma almeno aperti e moderni, gli ebrei individualisti, i cattolici avidi e guerrafondai (tranne i francescani, naturalmente), forse perché, come ricordavano Magini e Santoni³, è un tratto costitutivo dell'epica quello di reprimere o quantomeno coprire l'individualità dei personaggi: qui è lo scontro ad essere il protagonista, è lo spazio da conquistare a costituire la posta in gioco, non il destino del singolo, se non ha in sorte di cambiare l'andamento della Storia.

L'aspetto più interessante nella riscoperta di una sorta di “romanzo storico” è forse piuttosto un altro, ovvero la tendenza a muovere da un conflitto prefabbricato, in cui i ruoli siano già chiari in partenza e in cui ci si schiera a giocare da una certa parte – e in questa chiave, recupera un valore anche la scelta dei personaggi-tipo, il Traditore, il Servitore Fedele, il Nemico, per quanto *pop*. Il tema storico, infatti, permette non soltanto di frapporre una distanza tra romanzo e tempo presente, per poi criticare manzonianamente il malcostume attuale da una prospettiva indiretta; trattando fatti storici noti, di cui si sa già “come sono andati a finire”, la scelta di schierarsi dalla parte dei perdenti crea di per sé un'atmosfera di oppressione che esalta i protagonisti. Come in *Titanic* di De Gregori, le semplici e comuni vicende dei personaggi della canzone si adombrano di tragedia pur nella loro quotidiana banalità, basta il titolo a condannarli a morte. In *Q* pesa fin dalle prime pagine la consapevolezza della fine a cui andranno incontro i contadini di Frankenhausem o gli eretici anabattisti, è “già scritto” che sarà il temuto Pietro Carafa a diventare papa, e così la lotta del protagonista – buono o cattivo lo si voglia considerare – assume inevitabilmente i contorni di una battaglia contro il Male, la possibilità costantemente fallita di realizzare un mondo diverso. È su questa dicotomia vincitori-vinti che si erge il conflitto, più che sul manicheismo bene-male: ma sempre di una semplificazione di ruoli si tratta. In questo senso si può sicuramente parlare di Epica, e forse persino di Tragico; questi libri si sviluppano secondo meccanismi narrativi efficaci da millenni e non c'è da stupirsi che siano leggibili e avvincenti – *Q* tiene col fiato sospeso fino all'ultima pagina –, ma fino a che punto riescono a dire qualcosa sul presente, qualcosa che vada oltre la constatazione che le Storie rimaste non-raccontate possono conservare ancora una forza di opposizione?

4. (*Appunti per un neo-italiano epico*)

Senza pretesa di esaustività, ci limitiamo ad un'annotazione non sistematica di alcune caratteristiche che sembrano ritornare nel linguaggio di Wu Ming, di Scurati, di Genna, di Carlotto, alcuni tra gli autori che WM1 ha chiamato "epici". Si tratta di tendenze, che speriamo possano costituire lo spunto per future verifiche, condotte sui testi con ben altro cesello.

A una lettura attenta, si possono scoprire somiglianze nell'architettura dei periodi, nel modo in cui la frase rimanda a se stessa. Smania locutoria o lentezza ieratica, la lingua piana della narrazione si apre a momenti di stile oracolare, che insistono sul simulacro del *Locutore* e ne rafforzano l'autorità. Ricorrente è l'appello al lettore, l'ingiunzione a "partecipare".

La morfologia pronominale è particolarmente sottoposta a pressione, in accordo con le linee di evoluzione linguistica più recente. Entrano in gioco i pronomi anaforici e cataforici del parlato, riprese del tipo: «Bruciare dentro, ecco cos'è. Ecco cos'è lei: è un fantasma umano, è lo spettro di un topo. Topi in carne ed ossa e sangue...»; l'uso co-referenziale della deissi prevarica gli altri dispositivi di coerenza fondati sul lessico o sulla sintassi, con un conseguente indebolimento delle relazioni gerarchiche interne al testo, a livello sia sintattico sia semantico. Prevale una sorta di para-ipotassi, un susseguirsi di frasi brevi e grammaticalmente concluse, che tuttavia mantengono una continuità sintattica e co-referenziale con le precedenti.

Tra i sostantivi prevalgono le serie dei generici, salvo momenti particolari, in cui il tecnicismo e le nomenclature specifiche rivestono la funzione di un sapere specialistico – ansia di realtà, ma soprattutto conferma dell'autorità, in forma di competenza, di sua Maestà l'Autore. Stile nominale a tutto andare, i verbi spariscono e non solo nelle battaglie: la descrizione prende la forma di panoramica grandangolare o di enumerazione schizoide, è un mondo di oggetti dominati dalla visione di un soggetto – non un mondo di cose ed esseri in azione.

Questa che viene delineandosi, non è una scrittura particolarmente epica, sperimentale, romanzesca o polifonica; è lo scritto-parlato delle classi medio-colte, l'oralità comune che si trasferisce sulla pagina scritta e dilaga con piena legittimità anche nella forza letteraria, veicolata dal riuso di strutture narrative della letteratura di genere (dalla *Spy story* al *Crime Novel*, al *noir* alla fantascienza ucronica) come nella pancia di un comodo Cavallo di Troia o, vista l'epoca, di un malefico *trojan*.

Non si tratta di parlato (o più correttamente, di mimesi dell'oralità), ma di una nuova "oralità scrittoria". Il concetto di "parlato" è connotato in senso mimetico-realistico, mentre, in questi testi, sembra prevalere una funzione espressiva. Anzi, *impressiva*: «you've got 3 seconds. Impress me»⁴. È proprio qui il punto: l'espressività deve fare i conti con i tempi veloci e la capacità di seguire tante storie inelate, richiamando di continuo un'attenzione pronta, veloce e... labile. Per ottenere questo scopo, si attinge ad un arsenale di risorse espressive che non deriva più da uno "strato superiore", marcato come letterario o aulico, ma che appartiene alla stessa lingua parlata. Ed è, invece, il livello della *testualità* che viene fortemente manomesso, dentro, fuori, in profondità, in superficie...

“Parlato”, inoltre, è ancora una nozione riduttiva rispetto a una gamma di soluzioni operative che a volte della parola pronunciata hanno poco o nulla. Alcune sperimentazioni grafiche⁵ sono impensabili fuori della fruizione audiovisiva, delle forme di scritto-parlato nella Rete: sempre una “conversazione”, senza “voce” però, una nuova forma di “oralità”, di cui la linguistica non potrà non tener conto ancora a lungo e che inizia a incidere sulle forme letterarie a un livello più profondo dei semplici, estemporanei inserimenti di “e-mail” (o *sms* o *chat*) in romanzi che, per impianto e scrittura, appartenevano ancora alla “galassia gutenbergh”.

La nuova “conversazione”, a nostro avviso, si salda perfettamente con il tentativo di definire una Nuova Epica, o una nuova “epicità” del discorso letterario – e anche di individuarne i limiti operativi.

Partiamo da una constatazione: il cosiddetto «parlato» in letteratura implica spesso un punto di vista ideologico, una presa di posizione sociale. Che si tratti dell’enunciazione mista, dell’obliquità impastata di voci dell’Indiretto Libero o del pregiudizio “etnografico” che deforma la lingua del Discorso Diretto, c’è quasi sempre la volontà di far emergere sulla pagina la lingua dell’altro, con colorazioni, di volta in volta, paternalistiche, comunitarie, utopiche, di militanza o di ribellismo... (Lungi da noi rimpiangere il *fast-food* giovanile degli Anni Novanta). In questa cornice, ha senso riferirsi all’ultima grande epica d’Italia: un’epica politica, non esente da tentazioni mitologiche, animata da un desiderio di narrazione; un’epica orale, che la narrativa resistenziale ha saputo tradurre in esiti duraturi e in storia di popolo. Si può pensare, ancora, alla vera e propria pulsione testimoniale, al bisogno di dipanare il vissuto lungo sentieri di senso, che affiora nelle memorialistiche degli Anni Sessanta e Settanta, più o meno affette da *reducismo*, più o meno precise: storie “orali” perché “corali”. Persino la recente moda dell’autobiografia, nel solco ambiguo della ricomposizione di pubblico e privato (talvolta destinata a sfociare in “micro-ideologia” del particolare), ha partecipato di una forma di epicità parlata, sia pure l’epica del quotidiano. La creazione dell’identità linguistica del NIE, invece, partecipa di un altro movimento.

È bene che ci intendiamo, sul concetto di “oralità scrittoria” o di “conversazione senza voce”. Quando neghiamo lo statuto di “mimesi”, non è con lo stesso intento di quei critici cui De Michele rimprovera, nel suo ultimo contributo⁶, di essere troppo impegnati a scrivere (critica) per trovare il tempo di leggere (romanzi).

È che in molti romanzi NIE, scritti dalla parte dei vinti, animati dallo sguardo di una “soggettiva libera indiretta” o raccontati con lo sguardo dei tagliagole, dei doppiogiochisti, degli infiltrati, l’altro «parla la tua voce, l’americano», l’americano dei mille modelli narrativi americani, post-moderni o meno, nebulosa primaria: la *koiné*-termitaio dei generi “cosiddetti” paraletterari, scavata dall’interno o «colonizzata», per dirla con Evangelisti, la lingua *flash* della quotidianità, dei dispacci dell’impero e delle interviste disastrose in TV. Questa oralità si costruisce non tanto (o non solo) sull’uso del dialetto, come citazione o come *cliché*, né sulla singola espressione della “mala” che, isolata, rischia di figurare come un’esibizione di competenza vagamente auto-indulgente.

L'oralità di cui parliamo è un tono, una visione di insieme, non una curiosità dal bazar dei nuovi *argot*. Ci riferiamo, insomma, proprio a quell'apparente medietà che inganna i critici e che abbiamo cercato di separare tanto dall'italiano dell'uso medio, (per altro assai in crisi, pare) quanto dalla semplice, folkloristica, citazione dell'uso e costume letterario, o sperimentalismo linguistico e fonetico *tout court* – compresi gli intramontabili, i gioiosi Giovani-stilismi. Una lingua che ha in sé la potenzialità della pluralità, del discorso che si struttura in risposta a una realtà “non linguistica”, ma che non ha ancora scongiurato, a nostro avviso, i germi della semplificazione, della retoricizzazione e della chiusura in immagine (o immaginetta) linguistica.

Un'operazione come il film sottotitolato di Matteo Garrone, in cui è l'italiano a suonare straniero, *alieno*, è un vero spartiacque, proprio per la sua eccezionalità. Il dialetto vi appare come «residuo», realtà della realtà, senza nulla della preziosità antropologica di un documentario di De Seta (per un parallelo letterario “relativamente” recente, si pensi a quella vera e propria biblioteca salvata dall'incendio che è stato, un anno fa, *Terra matta* di Rabito). Un dialetto così non ha alcuna volontà di cantare in coro, non c'entra niente con la lingua del «popolo», si è lasciato alle spalle l'illusione della presa diretta e il falso mito dell'oggettività; *on s'écrit*, riproduce “lo stesso rapporto” con la realtà che, nella pagina scritta, è creato proprio dall'italiano limpido e scattante di Saviano.

Più che mai, allora, la lingua NIE sembra un enorme, titanico, sforzo di “traduzione”: raccontare le storie dei vinti con la lingua nostra, che quasi sempre è la lingua dei “vincitori”; avvicinare al nostro orizzonte – allo schermo della nostra narrazione – le vicende nascoste; permettere al lettore – medalfabeta, medio-colto e sensibile – non di “immedesimarsi”, ma di partecipare alla città, alla realtà che un tam tam in *wireless* disegna, alla *community* che in tempi attuali è forse l'unico simulacro di Comunità cui si possa ancora partecipare. Una parola virtuale per un raggio d'azione virtuale?

L'importante, e questo l'abbiamo capito, è dare “voce”: la nostra voce, alle storie che devono essere raccontate. «La parola è al poeta greco. Il poeta troiano è morto».

È evidente: non ci allontaniamo dalle rovine di Troia.

Exit – a mo' di appendice: il caso Gomorra

L'impressione è che il romanzo *Gomorra* non lasci ai propri schemi il tempo di assestarsi, che non si faccia mettere sotto dalle proprie costruzioni retoriche, che non lasci loro il tempo di cristallizzarsi, di giungere ad una forma pienamente realizzata e quindi immobile. In realtà, proprio questa sua resistenza all'identificazione, ne costituisce la forza. Come al solito, quella che viene vista da molti come la condizione di un passo indietro, è in realtà la possibilità di un vantaggio. Particolarmente stupide ci sembrano poi quelle critiche che gli negano lo “status” (*symbol*) di romanzo, perché se a livello formale *Gomorra* rigetta continuamente a terra i tasselli del suo domino, a livello della “costruzione del mondo”, ovvero

della propria “funzione” di apertura sul mondo, questa narrazione va poi a proiettare esattamente quella che è la scena “base” del romanzo, ovvero un universo in cui i vari personaggi, che di volta in volta incarnano e disincarnano l’“eroe”, sono chiaramente legati, attraverso un disperatissimo salto nel vuoto, proprio a quei “significati autentici” – *in primis*, certo, il bisogno di “verità” sulla mostruosità occulta degli omicidi – che quello stesso universo ha recisamente escluso e neutralizzato. Ma, per provare ad andare avanti con l’analisi, facciamo un piccolo esperimento e mettiamo *Gomorra* di fronte ad un altro romanzo con cui apparentemente non presenta legami (e l’accoppiamento farà forse sorridere, perché è proprio quanto di più lontano possa esserci), *Jude the obscure* di Thomas Hardy. Attraverso il dispiegamento solido e spietato del mondo reale, questi ci mostra nel modo più chiaro come Jude sia in fondo soltanto un povero idiota, così come idioti (e non nel senso di Dostoevskij) sono tutti coloro che non sanno venire a capo del funzionamento semplice e crudele della vita associata. La linearità dell’incedere storico è inesorabile: il male, la potenza granitica del “falso” non può che stritolare gli idioti che ne hanno intralciato per un istante il cammino.

L’intuizione fondamentale di *Gomorra* è stata proprio il presentarci la realtà del “sistema” della camorra come un’evoluzione naturale, un logico potenziamento (pienamente sensato) del meccanismo in base al quale funziona il mondo (proprio il mondo “qui fuori”, che il romanzo risucchia attraverso la propria apertura e rende cristallino). La logica malavitosa dei *clan* non è che una risultante matematica, finalmente scevra di moralismo, dell’atto capitalistico che regge tutto. Gli “eroi”, che, demonicamente legati al contrario della realtà, cercano di opporvisi con la forza della propria visione ed elaborazione, non possono evitare di soccombere né di sembrare idioti agli occhi di chi sta dalla parte “giusta”, quella della forza. Ma, a questo punto, ci diviene chiaro che la “forza” del romanzo, si genera proprio dalla potenza del “male”: sia il romanzo di Hardy sia quello di Saviano, aprono la massima distanza tra il loro universo e quello “totalmente altro” (e impossibile secondo il principio di realtà); ma in quello stesso abisso fondano poi il rigore della loro costruzione di una dimensione finalmente “umana”, la cui assenza crea e distrugge i personaggi del racconto. La forza etica che ci fa sembrare così importanti e dirompenti questi romanzi, che paradossalmente convive in essi con l’annullamento di qualsiasi speranza, nasce in fin dei conti dall’incalcolabile profondità del baratro in cui veniamo precipitati dall’urto delle vite distrutte sotto il segno della proliferazione del denaro, o dal gesto del bambino di Jude, «piccolo padre tempo», che uccide i fratellini e poi si suicida pronunciando così la più irrevocabile delle sentenze sul mondo degli uomini.

NOTE

¹ così WU MING 1 nel suo memorandum <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002612.html>.

² <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa14.htm#carlootto>.

³ <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/06/002663.html#002663>.

⁴ Cit. in HENRY JENKINS, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2006, p. 48.

⁵ Qualche esempio: «paradice», in VALERIO EVANGELISTI, *Black Flag* (2002) e «dice», “dadi”, per «mice», ‘topi’, *Antracite* (2004); «AL.RE.INO», p. 758, e i cambiamenti di *font* in *Dies Irae* di GIUSEPPE GENNA.

⁶ <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/06/002676.html#002676>.

Interventi

Mimmo Cangiano

Relazione e contaminazione: su due rischi della critica

Poco più di quarant'anni fa Jean Starobinski, cercando di definire la sua idea di «relazione critica», ebbe a scrivere:

Se sono adeguati, l'oggetto da interpretare e il discorso interpretante, si legano per non lasciarsi più. Formano un essere nuovo composto da una doppia sostanza. [...] Il paradosso apparente è che, nel ricevere conferma della sua esistenza indipendente, l'oggetto debitamente interpretato fa ormai parte anche del nostro discorso interpretativo, diviene uno degli strumenti grazie ai quali potremo cercare di comprendere a un tempo altri oggetti e la nostra relazione con essi. (Starobinski, 1966, p. 513)

Nel suo entrare in contatto con il lavoro del critico l'opera, quale che sia, pare rivestirsi di un'antinomia: perde il suo connotato di opera (di oggetto da interpretare) per diventare a sua volta strumento di interpretazione. E dunque nell'atto ricettivo-interpretativo che il prodotto artistico smette di essere *forma*, smette di essere sistema chiuso, per farsi veicolo di una doppia *apertura*, di una doppia contaminazione: la critica fa l'opera aperta, l'opera apre il sistema interpretativo del critico.

La relazione critica è un incontro di due soggettività estranee che, nel vicendevole tentativo di comprensione, oppongono mutuamente resistenza. L'Altro non si trova in me, non ho il potere di rivestirlo *tout court* con la mia soggettività, se non riesco a riconoscerlo in quanto *differenza* non potrò fare altro che assimilare il dissimile: estrarre l'opera dalla propria *forma* per chiuderla in un'altra.

Alla fine del suo *Amore Swann* riconosce lucidamente che quella Odette per cui tanto aveva sofferto neppure gli piaceva: non era il suo genere. Non sta mentendo, è in una *cattiva* relazione critica che va ricercato il nocciolo del suo dolore. Non riconoscendo il soggetto a sé estraneo come soggetto differente, Swann non è più riuscito a distanziare quell'oggetto dal suo orizzonte di comprensione, l'ha fuso con esso, ha usato la propria interpretazione come uno specchio dentro il quale rimirare il simulacro di Odette:

L'espressione «opera fiorentina» rese un gran servizio a Swann. Gli permise, quasi come un attestato, di far entrare l'immagine di Odette in un mondo di fantasie in cui non aveva

avuto accesso fino a quel momento e dove si impregnò di nobiltà. E, mentre la visione puramente carnale che aveva avuto di questa donna, rinnovando continuamente i dubbi sulla qualità del viso, del corpo e di tutta la sua bellezza, appannava il suo amore, quei dubbi furon dissolti, quell'amore consolidato quando ebbe come base i dati di un'estetica certa» (Proust, 2001, p. 321)

L'estetica certa, la *forma* che Swann ha proiettato su Odette, rivela la natura *aprioristica* della sua operazione: rifiutando alla donna un intero orizzonte di tradizione (credenza, conoscenza, esperienza) si è fatalmente esposto all'errore. Il cortocircuito che si instaura fra la sua «lettura» di Odette e ciò che realmente Odette è lo condurrà al culmine della disperazione, dove, niente di strano, comincerà a fantasticare della morte di lei: solo nella morte infatti Odette riacquisterebbe quella *fissità* da «opera fiorentina» che Swann le aveva cucito addosso.

Quella doppia contaminazione, che avevamo riconosciuto come fondamentale nella relazione critica, si rivela qui fallimentare perché uno dei due Sistemi (Swann e Odette) che avrebbero dovuto vicendevolmente contaminarsi, è rimasto inesorabilmente chiuso. Per apparente paradosso è proprio la volontà di Swann di restare incontaminato ad esporlo ai pericoli della contaminazione: se fosse stato disposto ad aprirsi all'Altro, se fosse cioè stato disposto a riconoscere la sua *presa* di Odette come una relazione provvisoria e doppiamente determinata, necessario preludio ad una reciproca trasformazione, il suo Sistema chiuso di partenza non si sarebbe più dato come tale, non avrebbe cioè letto lo scarto fra la sua immagine di Odette e la vera Odette sotto la luce dell'ambiguità, del compromesso, della contraddizione, poiché sarebbe stato privo di qualsiasi idea pregressa di chiusura e di purezza.

Swann sostituisce se stesso all'oggetto da interpretare, fa l'interprete più forte del testo: questo il suo errore.

Riconoscere uno dei due elementi come superiore all'altro conduce ad una *parodia* della relazione critica. Anche l'errore opposto infatti, la cognizione di un testo superiore a l'interprete, è foriera di sventure. Se la contaminazione reciproca si svela come assenza di contaminazione e inno all'*apertura*, la contaminazione unilaterale espone quello dei due membri non disposto a farsi contaminare ai rischi della stessa contaminazione¹.

Nel secondo caso però è l'azione del personaggio *contaminato* che svela il ridicolo della posizione ieratica e inattaccabile dell'altra parte in causa. Personaggi *buffi* come Don Chisciotte, Madame Bovary, l'Odisseo pascoliano (ma l'elenco è interminabile) sintetizzano bene la questione: l'assoluta fedeltà all'Idea (cavalleresca, basso-romantica, epica) detta in loro tipologie di vita e li blocca in una posizione che per quanto tragica non può comunque non apparire ridicola. Il loro modello (l'oggetto - la teoria - che hanno di fronte e che devono interpretare) li schiaccia. Sono lettori troppo deboli, si fanno sopraffare dal testo e diventano tutt'uno con esso. Anche in questo caso la contaminazione è dunque settaria: viene contaminato solo il personaggio e non la teoria, ma è per l'appunto ciò a esporre la seconda, che si è manifestata come incontaminabile, ad una condizione caricaturale.

NOTA

¹ Per un'analisi del concetto di *contaminazione* rimando al volume di MARY DOUGLAS, *Purezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino 2003.

Poesia e conoscenza

Federico Italiano

Poesia e *conscience géographique*. Per una definizione di geopoetica¹

Spesso, leggendo e commentando una poesia retta da una complessa struttura topologica e segnata da evidenti elementi topografici, ricorriamo, per mancanza forse d'ulteriori categorie, alla nozione di paesaggio. Il testo, ci sovviene, sta rappresentando un luogo, una porzione determinata e circoscritta del reale, delinea insomma un *Landscape*, una *Landschaft*, un *paesaggio*. Se in molti casi, specie nel bacino testuale del romanticismo europeo, questa nozione estetica è più che consona e condivisibile – per un Leopardi od un Wordsworth, per esempio – per altri, e non pochi, testi – specie novecenteschi e di matrice simbolista e modernista – tale terminologia risulta essere un ricorso verbale impreciso, o tutt'al più metaforico, che cerca, tentennando, di dire qualcosa di ancora inafferrabile e non ben definito.

Non bisogna andar poi tanto lontano per incappare in questo problema semasiologico. Si prendano due classici del primo Novecento, come Guido Gozzano e Francis Ponge: possiamo veramente parlare di paesaggi per le *Epistole entomologiche* o *Le parti pris des choses*? Quando Gozzano penetra, con i suoi endecasillabi sciolti, nell'anatomia fugace, nelle peculiarità etologiche e nelle strategie di sopravvivenza, nonché nella complicata, tragica e meravigliosa parabola vitale di una *Ornithoptera pronomus*² o di una *Macroglossa stellatarum*³, sebbene ci descriva fiori, campagne, finanche cortili e case, sta dipingendo forse un paesaggio? Possiamo davvero parlare di paesaggio? Che vi siano evidenti strutture topologiche e referenze a modelli di biotopi agresti a reggere le epistole gozzaniane, non c'è alcun dubbio; tuttavia sarebbe arduo compito trovare in esse ciò che costituisce un paesaggio letterario, ossia l'organizzazione estetica, per immagini, di una porzione di mondo realmente percepita ed interpretata da un soggetto senziente. Il discorso assai moderno di Gozzano sulle farfalle è di altra natura: non il paesaggio, per porla icasticamente, è il suo tema, bensì la biosfera in generale, quella fascia biotica che si estende tra la litosfera e l'atmosfera.

Lo stesso dicasi per Ponge. Quando nel celebre *Le Galet* egli compone una moderna cosmogonia dei pianeti, concependo l'espulsione dei loro corpi dal Sole coi toni biblico-teologici della Caduta, spingendosi in una condensata ricapitolazione della genesi della Terra – il suo raffreddarsi, il processo di erosione, chimico e meccanico allo stesso tempo – penetrando con parole-oggetto, taglienti come bisturi, nel tessuto biosferico ed idrogeologico della crosta terrestre⁴, ebbene, possiamo davvero utilizzare in questo caso il termine paesaggio solo perché vi siano evidenti richiami ad una realtà naturale e a elementi terrestri? Sarebbe un ripiego facile, forse anche evocativo, ma erroneo. Se Sartre avesse potuto leggere con la stessa attenzione Gozzano, come fece invece per il francese, avrebbe esteso con ogni probabilità questa affermazione: «Ponge poète [...] a jeté les bases d'une Phénoménologie de la Nature»⁵, ad entrambi. Del resto, se con Sartre definissimo i due poeti citati quali “fenomenologi della natura”, ascrivendo il loro prodotto artistico ad un'ipotetica categoria estetica recante quell'appellativo, ci ritroveremmo catapultati in un ulteriore *impasse* terminologico, ossia ottunderemmo uno dei risultati fondanti ed essenziali della teoresi contemporanea, quello di aver determinato, una volta per tutte, il valore a se stante della produzione letteraria quale attività artistica specifica, eterogenea ed irriducibilmente “altra” rispetto a qualsiasi forma di scrittura religiosa, filosofica, etico-politica o scientifica.

La prospettiva, a nostro avviso, con cui risolvere il problema interpretativo imposto dall'emergere di poetiche che potremmo dire geografiche, terrestri e territoriali, nonché ecologiche, dovrebbe recare il nome di *geopoetica* – un termine non completamente ignoto agli addetti ai lavori, che lentamente sta intrufolandosi tra le più avanzate ricerche di teoria letteraria, ma che, per un motivo o per l'altro, non conosce ancora una definizione sistematica e precisa.

1. Aspetti semasiologici

Il termine «Geopoetica» fu coniato dal poeta e saggista scozzese Kenneth White, in una breve nota di diario, nell'autunno del 1979, e acquisì una certa ufficialità nel 1989, con la fondazione, ad opera dello stesso White, dell'«Institut international de Géopoétique»⁶. Il carattere militante, di generale proposta poetica e culturale (non privo di un tocco *hippy*), alla base della definizione lasciataci dal White, rese il concetto alquanto sospetto alla maggior parte dei “supervisor” accademici ed in generale ai *Kulturwissenschaftler*, i quali – non del tutto a torto – lo misconobbero come uno tra i tanti manifesti letterari di quegli anni, ben in sintonia con certe mode ecologico-narcisistiche dell'epoca. Ecco quanto sostiene White nella lezione inaugurale tenuta per la fondazione dell'Institut international de géopoétique:

Si, vers 1978, j'ai commencé à parler de «géopoétique», c'est, d'une part, parce que la terre (la biosphère) était, de toute évidence, de plus en plus menacée, et qu'il fallait s'en préoccuper d'une manière à la fois profonde et efficace, d'autre part, parce qu'il m'était toujours apparu que la poétique la plus riche venait d'un contact avec la terre, d'une plongée dans l'espace biosphérique [...]⁷

D'altra parte, nella nuova temperie culturale di questi ultimi anni, segnata dall'esplosione dell'interesse per i temi e i motivi legati allo *spazio* e alle numerose declinazioni del concetto di *topos*, il termine geopoetica sta emergendo con sempre più frequenza ed autonomia sia in territori accademici sia nelle più libere forme della scrittura saggistica, giacché, per lo meno intuitivamente, pare contemplare le potenzialità analitiche ed euristiche utili alla comprensione della semantica geografica immanente ai testi letterari.

Una definizione esauriente del concetto di geopoetica, tuttavia, non esiste. Gli studiosi di letteratura che hanno fatto recentemente uso del termine, come Joan Brandt, Erika Schellenberger-Diederich e Fernando Aínsa⁸, hanno evitato una delucidazione del concetto. L'unico tentativo definitorio in nostro possesso rimane quello del White, che, sebbene evocativo e degno d'attenzione, pare rimaner chiuso in una dichiarazione programmatica, in un discorso individuale e propositivo di poetica, nonché di *engagement* ecologista – il quale, se da un lato non può che guadagnargli simpatia, dall'altro è difficilmente convertibile e funzionale in seno ad un discorso scientifico.

Se non è dunque sulla base del confronto diretto con gli assunti e le posizioni del White che il termine geopoetica sta lentamente conquistando consensi, l'unica ipotesi plausibile sull'origine della sua recente "fortuna" è da cercarsi a livello etimologico. È l'intuibile grado di parentela che il termine gode con i nomi di più datate discipline dello spirito ad avallarne la specificità e l'utilità. Mi riferisco sia ai corpi scientifici orbitanti intorno al prefissoide «Geo-», come la geografia, innanzitutto – ma anche la geologia, la geodesia, la geomorfologia o la geo-ecologia, per citarne alcuni – sia a quelle scienze umane che ridefinirono e specificarono i propri ambiti e obiettivi di ricerca assumendo quello stesso prefissoide, come la geopolitica, la geostoria e la geo-filosofia.

Tra queste ultime, la prima può testimoniare una presenza ormai secolare, ancorché limitata da alcuni decenni di vera e propria proscrizione dalle tavole del dibattito culturale, dopo la Seconda Guerra Mondiale. L'espressione «Geopolitica» venne coniata nel 1904 da un geografo svedese, Rudolf Kjellén⁹, allievo dell'allora noto geografo tedesco Friedrich Ratzel, da alcuni ritenuto il vero fondatore della disciplina, morto proprio in quell'anno¹⁰. Un ulteriore affinamento del concetto venne proposto dal generale Karl Haushofer, fondatore della «Zeitschrift für Geopolitik», subito dopo la Grande Guerra, il quale interpretava l'allora nuovissima tipologia di studio non tanto come una "osservazione della", bensì un "servizio alla" politica¹¹. Haushofer, inoltre, fu colui che per primo riconobbe la necessità di un orizzonte geografico-politico di dimensioni talassocratice, in opposizione al principio *Nur-Landmacht* fino ad allora preponderante in Germania, per la consolidazione di un potere politico stabile¹². Ma in che cosa consiste esattamente la Geopolitica? Le definizioni sono numerosissime: i dizionari e le enciclopedie ne danno versioni solo apparentemente simili e spesso assai generiche. Se per il Devoto-Oli del 1964, ad esempio, è «lo studio delle motivazioni geografiche che influenzano l'azione politica», il De Mauro, nel 2000, ne dà due definizioni per settore, una geografica: «scienza che studia l'incidenza che i fattori geografici, come

ad es. il clima, la posizione, ecc., hanno sulla storia politica di un popolo o di una nazione»; ed una storica: «nel secolo XIX, dottrina politica sorta in Germania che, sostenendo l'influenza dell'ambiente geografico sulle manifestazioni culturali, economiche, ecc. di una nazione, giustificava l'espansionismo imperialistico per la conquista del proprio spazio vitale»¹³. Un dato di fatto è che tale disciplina acquisti rinomanza e notorietà tra la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, per poi venire letteralmente messa al bando, scomparendo per quasi trent'anni dal dibattito politico e culturale. Il motivo principale di questa "sfortuna" risiede proprio nella strumentalizzazione che Hitler e i suoi strateghi fecero del pensiero di Haushofer, individuando nelle sue tesi sul diritto al *Lebensraum* – parola, tra l'altro, già coniata in precedenza dal Ratzel – una giustificazione pseudo-scientifica della loro politica di espansione¹⁴. Tra gli Anni Settanta e Ottanta, la disciplina conobbe un secondo battesimo: soprattutto grazie alla rivista francese «Hérodote», seguita più tardi dall'italiana «Limes», la geopolitica assunse un ruolo nuovo, slegato dagli interessi politici di un determinato stato, per qualificarsi come geografia politica volta allo studio dei conflitti mondiali in termini geografico-spaziali, o, come l'ebbe a definire Yves Lacoste, uno dei fondatori di «Hérodote», l'analisi delle rivalità territoriali tra diversi tipi di poteri¹⁵.

Accanto a quello di geopolitica, nel corso del Novecento, seppur con meno clamori, si è consolidato il concetto di geostoria, una disciplina di padre noto, lo storico francese Fernand Braudel – per quanto l'inseminazione sia da attribuire già a geostorici *ante litteram* come Erodoto o Tacito, se non, addirittura, a poeti-geografi come Rufio Festo Avieno, autore dell'*Ora Maritima*, una delle prime descrizioni dettagliate della penisola iberica e dei suoi abitanti¹⁶. A Braudel, con il suo capolavoro, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*¹⁷, riuscì l'impresa di riabilitare, in seno agli studi storici – e non solo – la categoria di spazio, con la quale volle spiegare l'identità profonda delle società e il loro conformarsi e plasmarsi a seconda delle situazioni geografiche che caratterizzano il loro *Lebensraum*. Nella sua dettagliata analisi del Mediterraneo come zona commerciale, lo storico delinea una dinamica spaziale, che, partendo dalle riflessioni del Ratzel sul concetto di «Lage»¹⁸, pone in relazione le peculiarità geografiche del territorio coi fattori specifici di storia politica. Nei tre volumi de *La Méditerranée*, la *géohistoire* s'impone¹⁹ dunque quale nuova tipologia d'indagine storica, che, superando il tradizionale approccio incentrato sulla sterile disamina dei confini nazionali e delle unità amministrative, pone in evidenza lo spazio – la spazialità, il luogo, in tutte le sue complessità geoecologiche e geografiche – quale elemento fondante dell'evoluzione socio-politica di un popolo e di una società.

Ispirati dalla lezione braudeliana, Deleuze e Guattari elaborarono la loro definizione di filosofia in termini di geo-filosofia, la quale, lungi dall'essere una negazione della geostoria, constata però l'impossibilità di un approccio esclusivamente storico e, rimarcando la pluralità incarnata della storia reale, plaude ad un pensiero dello spazio in grado di penetrare e comprendere la natura molteplice delle contingenze terrestri.

La philosophie est une géo-philosophie, exactement comme l'histoire est une géo-histoire du point de vue de Braudel²⁰.

La geografia, secondo Deleuze e Guattari, non fornisce alla forma storica una materia e dei luoghi variabili. Essa non è solo fisica ed umana, è mentale, come mentale – in quanto costruito del pensiero e rappresentazione – è il paesaggio. La geo-filosofia è dunque l'incontro creativo tra geografia, topologia e filosofia, una de-territorializzazione, capace di rendere instabili quei sistemi che pretendano di essere inglobanti e globali. Essa è dunque incontro, conoscenza dell'altro: non a caso, secondo Deleuze e Guattari, il vero fondatore della geo-filosofia fu Nietzsche, laddove cercò di determinare i caratteri salienti della filosofia francese, inglese e tedesca, con l'obiettivo non tanto di comprendere cosa e quanto una determinata cultura potesse dare di sé, ma in che modo essa potesse contribuire al suo proprio superamento. A Nietzsche, infatti, non interessa enucleare il carattere di un popolo, la sua identità etnico-territoriale, bensì riconoscere e ponderare la sua capacità d'incontrare lo straniero, lo sconosciuto, l'ignoto, d'imparentarsi e mescolarsi²¹.

In questo interstizio di pensiero – e con il contributo di un Carl Schmitt – s'inserisce pure la geo-filosofia di Massimo Cacciari, secondo il quale la filosofia deve uscire da se stessa per comprendersi, affrontare il mare della "dia-noia", abbandonando ogni *Nomos* terreno, acquisito per tradizione. La democrazia ha origine nella necessità ateniese di dominio sul mare. La talassocrazia è il sostrato politico della filosofia greca, che da Platone getta le proprie impalcature fino alla potenza coloniale inglese, al vantaggio insulare, marino della Gran Bretagna. Vera casa per l'Ateniese è il pensiero, la mente, la *gnóme*. L'aviazione contemporanea sarebbe impensabile, se non ci fosse stata quella *hýbris* talassocratica iniziale, che vedeva nell'«artificio stupendo della nave» il vero *oîkos*, la vera dimora.

Il viaggio della filosofia sarà, allora, rivolto a guadagnare una terra ancor più salda di quella abbandonata, un *Nomos* finalmente ben fondato. Il mare apparirà via, *metodo* [...]. E la talassocrazia verrà così *dialetticamente* compresa dalla filosofia, come sua parte, non suo fine²².

Secondo Cacciari, la geo-filosofia dell'Europa nasce dunque in quest'inarrestabile attrazione per il mare. La sua *Stimmung*, la sua disposizione spirituale è simile a quella del *rapimento*, essa è *rapita* dal mare alla stregua, appunto, d'Europa, la bella figlia di Agenore, involata da Zeus-Poseidon. Come i vecchi oligarchi ateniesi, che seppero coinvolgere il popolo delle navi nel governo della città, la filosofia non può rinunciare alla via per eccellenza, che richiede la *téchne* più alta e impone l'*ex-perientia* della «via massimamente pericolosa», quella del mare. Per la filosofia d'Europa non si dà vera terra che *oltre* il mare²³: «Il mare, per l'amante del bello e della *sophía*, diviene l'Altro ineliminabile»²⁴.

1.1 Il morfema lessicale «-poetica»

Il lessema geopoetica, come geopolitica, geostoria o geo-filosofia, viene definito in gergo una composizione dotta, ossia un neologismo dato dall'intreccio di ele-

menti formativi di matrice greca e/o latina. Tali morfemi, chiamati a seconda della loro posizione prefissoidi o suffissoidi, qualora vengano affissi ad unità lessicali autonome o siano mescolati tra loro – come nei noti casi di biografia o geologia – specificano o creano *ex novo* significati. Nel nostro caso, il prefissoide «geo-» specifica il morfema lessicale «-poetica». Da Aristotele fino al XVIII secolo compreso, la poetica (ποιητική) fu parte integrante dell'educazione retorica e rientrava nel quadro della filosofia pratica. Con il sopraggiungere dell'età romantica, la perdita di significato delle norme e delle regole – il tramonto insomma delle poetiche normative (pensiamo, ad esempio, alla *Regelpoetik* di Johann Christoph Gottsched) che aveva dominato la scena fino alla fine del Settecento – liberò gli artisti dal giogo della tradizione e dai dogmi compositivi, lasciandoli, per altro, soli a se stessi, unici responsabili della propria concezione di letteratura. Sparite le indicazioni, le regole, i consigli (più o meno normativi che fossero), l'idea e il valore dell'arte si legarono esclusivamente all'opera, combaciando con essa – le poetiche dunque pullularono in numero quasi consimile a quello dei poeti: tante poetiche quanti i poeti. Se l'arte inizia *ex-novo* in ogni opera d'arte, la lettura si complica e necessita di guide, incoraggiamenti, distinzioni: insomma, nacque il bisogno, squisitamente moderno, della critica. La responsabilità di questa disciplina consistette infatti, fin dal principio, nell'identificare l'arte, nel riconoscerla tra i numerosi campioni di scrittura che ne reclamavano il nome, nel comprenderla e sistematizzarla.

Nel Novecento, tuttavia, accanto al proliferare di correnti critiche e prese di posizione poetologiche – processo tutt'altro che concluso e assolutamente vivo – emersero nuove aspirazioni e tensioni intellettuali, che portarono al grande *achievement* teorico e pratico del formalismo russo prima e più tardi a quello dello strutturalismo e della semiologia. La poetica divenne nelle mani di quegli studiosi, di quei primi veri *Literaturwissenschaftler*, scienza della letteratura, riflessione sulla produzione letteraria come attività artistica specifica – qualcosa di eterogeneo, di irriducibilmente diverso rispetto a qualsiasi forma di ideologia o di morale. Se la letteratura infatti non si distinguesse in qualche modo da quelle forme, non ci sarebbe alcun bisogno di sviluppare una poetica, uno studio indipendente del fenomeno letterario: filosofia, etica o politica sarebbero prospettive di ricerca consone e sufficientemente focalizzanti.

Ora, a prescindere dalle diversificate nozioni di poetica generatesi dalla costola del testo aristotelico, poi scomparse o evolutesi nel corso della storia delle idee, è opportuno tracciare una distinzione generale, sulla quale fondare ed introdurre la nostra definizione di geopoetica. In linea di massima, la poetica può essere intesa in due sensi: a) uno ontologico e b) uno epistemologico. Nel primo caso a), essa è un insieme di norme e costanti che regola la produzione artistica di un autore in particolare (o di un gruppo di autori legati da motivi sia letterari che extra-letterari: vedi il caso dei manifesti o dei movimenti letterario-artistici, più o meno spontanei), sia che egli rifletta sull'arte in generale o progetti un vero e proprio codice di comprensione, di lettura delle proprie opere (un suo *Zibaldone*, per intenderci), sia che egli inserisca tali norme e costanti nei propri lavori. Nel secondo caso, invece, il punto b), la poetica è una scienza che studia né più né meno il punto a). Qui

credo si dirimi un poco la nebbia semantica che offusca la ormai bi-millenaria nozione di poetica, il suo contemporaneo appartenere a due sfere vicine eppure non sovrapponibili, quella ontologica e quella epistemologica, entrambe costrette o da sempre intenzionate a ricorrere ad un termine, ποιητική, che già etimologicamente porta inscritto il segno dell'ambiguità, o meglio, della duplicità – essere sia prassi sia teoresi, giacché, se *poïesis*, dal verbo greco ποιᾶν, significa fare, creare, non v'è nessuna creazione, né produzione senza un progetto. Dunque, se ciò che stiamo scrivendo rientra certamente nel quadro epistemologico della poetica b), è pur vero che la nozione di geopoetica, non possa che appartenere al punto a), ossia al quadro ontologico, a quell'insieme di norme e costanti, in questo caso geopoetiche, immanenti alla produzione letteraria di un autore, tanto implicite, come direbbe Anceschi²⁵, quanto esplicite.

1.2 Il prefissoide «Geo-»

Inteso in questi termini il morfema lessicale «-poetica», non ci rimane che chiarire la modalità in cui essa viene specificata dal prefissoide «geo-» e quale sia, infine, il significato, l'accezione di riferimento di geopoetica in seno al nostro studio. In generale, un prefisso può essere definito come quella «particella, che, posta all'inizio del significante di una parola, ne determina il significato rafforzandolo, capovolgendolo o precisandolo»²⁶. Nel nostro caso, il prefissoide – un prefisso dotato di autonomia semantica – non capovolge, né rafforza il significato, ma lo precisa, lo acumina, lo definisce ulteriormente. «Geo-» deriva dal greco γῆ o, meglio, da Γαῖα *Gæa*, Terra. Laddove interviene, «geo-» implica ciò che è tellurico, terrestre, che rientra nel campo semantico della Terra. Ogni tema di radice specificato da quel prefissoide viene automaticamente spostato in una dimensione di relazione con la nozione Terra. L'esempio più noto e lampante è il sostantivo “geografia”, in cui il prefissoide si allaccia al suffissoide «-grafia», dal verbo greco φράσσειν, che significa incidere, scalfire, disegnare, scrivere, dunque, letteralmente, “scrittura della terra”. Tuttavia, anche per questo sostantivo, apparentemente di facile comprensione, esistono seri problemi di definizione.

In che senso scrivere la terra? Che cos'è, innanzitutto, l'oggetto della scrittura geografica? Ancora oggi la sfida geografica *par excellence* consiste nel riconoscere le ragioni e i modi per cui a particolari paesaggi, luoghi o territori vengano attribuiti nomi, valori e significati, così come fu per Eratostene, l'onomaturgo della disciplina, e per Strabone, autore della più ampia opera geografica dell'antichità, la *Geographica* appunto. Dalla geografia mitica e profetica delle società tradizionali antiche, i cui valori radicavano in un sapere territoriale determinato da elementi mito-poietici e religiosi²⁷, si è giunti nell'Ottocento alla cosiddetta geografia scientifica, i cui capostipiti furono Alexander von Humboldt e Karl Ritter, fondata sull'empiria, sul metodo galileiano dell'osservazione ed analisi dei fenomeni naturali²⁸. La ricerca squisitamente ottocentesca, romantico-idealista e poi positivista delle leggi generali e conformanti del mondo – i *Weltgesetze* dell'autore di *Kosmos* – tentò di cogliere il fenomeno geografico nella sua espressione globale, planetaria, rappresentandolo in grandi quadri astratti e universalizzanti; una linea di pensiero questa, che proseguì fino al Neopositivismo degli Anni Settanta.

Negli ultimi anni del Novecento il sapere territoriale mutò radicalmente, alla stregua della frammentazione generale che contraddistinse i nuovi approcci filosofici al mondo e ai *realia*: terminata l'era dei grandi sistemi esplicativi, delle fisiche e metafisiche inglobanti e onniscienti, il sapere territoriale trovò nuove e vigorose radici nella nozione d'immagine ed immaginazione²⁹, quella facoltà così tipicamente umana e spesso sottovalutata, capace non solo di mediare tra i paesaggi interiori, i cosiddetti paesaggi dell'anima, e quelli esteriori, ma anche di sovrapporli, creandone di nuovi. Cambiando i metodi, cambiarono pure i poli d'attrazione. Proprio quei "paesaggi ulteriori", produzione della facoltà umana dell'immaginazione, sul confine tra mondo interno e mondo esterno, divennero gli obiettivi prediletti dello studio geografico. La descrizione e la narrazione, sull'onda della fortunata nozione di «thick description» di Clifford Geertz³⁰, s'imposero quali nuove strategie d'analisi e studio, atte a scoprire le strutture concettuali che informano il nostro agire, utile a leggere il territorio, il paesaggio, a descriverlo appunto, non tanto per fornirci una rappresentazione sistemica e ordinata, bensì per interpretare la produzione d'ordine delle culture.

La parabola disegnata dalla storia del concetto "Geo-grafia" ci catapulta di nuovo sul significato etimologico, originario del lessema: "scrittura della Terra". Tornando al vocabolo greco *γράφειν*, che significa sia scrittura sia disegno – quindi carta geografica, immagine e contemporaneamente discorso – la geografia può essere ridefinita oggi come immaginazione del mondo, disegno e discorso sul mondo, sulla natura e sull'umano. L'uomo, afferma Claude Raffestin, citando Hans-Georg Gadamer, «è un animale semiologico», la cui territorialità è condizionata dai linguaggi, da sistemi di segni e da codici e, per questo, «procede, in qualche modo, alla costruzione linguistica del mondo»³¹. Qui emerge una domanda di natura ontologica: «Non è dunque l'uomo stesso geografo, a prescindere dalla disciplina che professa? Non partecipa chiunque, seppur in minima parte, alla costruzione linguistica del mondo?».

Se l'immaginazione è la facoltà umana alla base del pensiero geografico³², la geografia non può che essere prerogativa dell'umano, del pensiero e del vissuto umano. Vi sono, come conferma uno dei più eminenti geografi francofoni contemporanei, Jean-Marc Besse, due tipi di geografia o, meglio, la geografia è – e rimarrà – una scienza ambigua: da un lato essa è quello sforzo generale di concettualizzazione ed esplicazione delle realtà che strutturano e determinano l'esistenza terrestre, dall'altro essa è un intimo sapere della Terra, intelligenza quotidiana del mondo, una maniera d'essere nel mondo, una «conscience géographique»³³. È questa geografia seconda, più intima e soggettiva, a costituire il senso ultimo del prefissoide «geo-» nel nostro lessema «geopoetica», un sapere territoriale che è intelligenza quotidiana del mondo, geografia percepita tanto quanto pensata. Con geopoetica di un autore, romanziere o poeta che sia, intendiamo dunque la sua intelligenza territoriale, la sua facoltà, immaginifica e poetica, di elaborazione e costruzione del mondo, la sua peculiare individuazione e rappresentazione del nesso, della relazione uomo-Terra. Ciò che distingue la «coscienza geografica» di un autore, di un poeta, da quella generale e condivisa dal resto dell'umanità, con-

siste, per forza di cose, nella fissazione semantica, artisticamente codificata, di tale geografia.

2. *Geopoetica e paesaggio*

Se quella di geopoetica è una categoria esclusivamente letterario-artistica, potrebbe sorgere naturalmente la seguente obiezione terminologica: «Non c'è il rischio che con “geopoetica” s'intenda una nozione ad essa sovrapponibile e con essa forse coincidente, quella di “paesaggio”? Una categoria estetica, dunque, già esaurientemente studiata e discussa?». La risposta, che necessita ovviamente di una delucidazione, è negativa: una differenza tra geopoetica e paesaggio esiste, seppur non intuitivamente subito percepibile. Non si tratta solo di uno scarto concettuale di minima portata, ma di una differenza logica fondamentale: sebbene tra i due concetti viga una relazione di inclusione, essi non sono né sovrapponibili né coincidenti.

Per prima cosa, è utile chiarire che cosa sia il paesaggio, come esso venga inteso, tanto dai teorici della letteratura, quanto dai geografi, perché – un fatto curioso, ma non casuale – gli stessi geografi (le nuove generazioni post-strutturaliste soprattutto, che ora rappresentano la scuola più in voga e maggiormente produttiva, dotata ormai di testi classici di riferimento, corroborati da numerose pubblicazioni di carattere scientifico), questi stessi geografi, si diceva, hanno raccolto la categoria squisitamente estetica del paesaggio nel reticolo dei loro interessi, facendone uno dei loro temi più elettrici e pressanti³⁴. Non più fedeli ad una concezione esclusivamente oggettivo-territoriale, come fu fino agli Anni Settanta circa, acuirono notevolmente la loro attenzione gnoseologica per le attività costitutivo-costruttive del soggetto (sia individuale sia sociale), e dunque, per il paesaggio, inteso come esperienza *de visu* e *in situ*, ma anche come proiezione ed elaborazione ecologica, segno di mobilità e insediamento, nonché «spazio dello sguardo»³⁵. Il paesaggio è indubbiamente un fenomeno soggettivo: tanto per i geografi quanto per gli studiosi dell'arte e della letteratura esso è il prodotto esclusivo di una costruzione, di un'elaborazione immaginifica e culturalmente determinata da parte del soggetto, segnata quindi dalla storia, contestuale e contingente: un lago, un fiume, le ondulate teorie delle colline o la luce aranciata estendentesi dietro un filare di alberi al crepuscolo, nonché il profilo di un villaggio o di una congerie di grattacieli, non sono “paesaggio” di per sé, ma lo diventano quando l'uomo gli si rivolge senza motivi utilitaristici, godendo di essi in una dimensione estetica. Con “dimensione estetica” non intendiamo solo la sfera dell'attività artistica, bensì il complesso dell'attività sensoriale dell'uomo. È in questo senso che la nozione di paesaggio è divenuta fondamentale ed interessante a livello epistemologico per gli studi geografici e nelle scienze umane in genere:

Il paesaggio non è dunque una creazione dei sensi fine a se stessa: esso opera in concreto in quanto entra totalmente e con funzioni determinanti nei rapporti tra uomo e natura: nel paesaggio, come espressione sensibile dell'ambiente in cui agisce, l'uomo ritrova gran parte delle manifestazioni esterne che lo guidano psicologicamente e materialmente; in esso inoltre ritrova oggettivati i segni e le opere che egli realizza³⁶.

Del resto, è innegabile che chiunque utilizzi il vocabolo paesaggio – tanto geografi, quanto antropologi, sociologi e, non ultimi, filosofi e geo-filosofi – sebbene si riferisca ad una delle molteplici, spesso discordanti, definizioni scientifico-naturalistiche, discendenti dal pionieristico lavoro di C. Troll³⁷, non possa in alcun modo escludere la componente estetico-percettiva, ossia il paesaggio inteso nel suo aspetto visibile e sensoriale. La nozione di paesaggio implica di per sé un'irriducibile relazione con la sfera dell'*aisthesis*, della percezione: si tratta infatti di un *terminus technicus* originatosi nel mondo dell'arte e della letteratura – della pittura, in particolare, agli albori del Rinascimento. Uno studio etimologico del termine – in tutte le sue varianti linguistiche, *paysage*, *paisaje*, *Landschaft* o *landscape* – non potrebbe non tenere in considerazione l'olandese *landschap*, con il suo preciso referente artistico, la pittura paesaggistica nordica, quale motore terminologico europeo della nozione stessa di paesaggio, attivo dal XV secolo³⁸. I greci e i latini non avevano un vocabolo per indicare il paesaggio: se τόπος designava in genere il luogo, il posto, χώρα, stava per regione o tutt'al più spazio. Pure il latino *prospectus*, più vicino alla nozione di paesaggio dei corrispettivi greci, non copre l'intera accezione del termine, significando più che altro sguardo, vista o panorama.

Come ha mostrato brillantemente Gombrich, è la sete tutta rinascimentale di spazio, legata geneticamente all'invenzione della prospettiva, che diede luogo, a partire dal XVI secolo, ad un vero e proprio genere pittorico, quello paesaggistico, innanzitutto olandese, riflettendosi sulla storia della lingua con il costante amplificarsi e ricorrere di nuovi termini – allora *à la mode* – come paesaggio, *paysage* e *Landschaft*³⁹. La storia del concetto di paesaggio è tuttavia un tema ora difficile da inglobare e di amplissima portata, sul quale esistono comunque abbondanti saggi e studi di riferimento⁴⁰. Per capire in che cosa si differenzi la nostra nozione di geo-poetica con quella di paesaggio letterario, è opportuno e sufficiente prendere in esame la sua entità dal punto di vista fenomenologico⁴¹.

2.1 Fenomenologia del paesaggio letterario

Una delle prime definizioni moderne del concetto di paesaggio, tuttora d'interesse epistemologico, è quella del sociologo e filosofo tedesco Georg Simmel, contenuta nel suo saggio del 1912, *Philosophie der Landschaft*. Per Simmel l'atto istitutivo del paesaggio è quello della delimitazione, un atto "spirituale", che determina una separazione, una suddivisione operata dal soggetto nell'insieme fluttuante ed infinito della Natura, che si esprime in una continuità spazio-temporale⁴².

Il paesaggio è per Simmel una contemplazione organica, prima ottica ed estetica e poi «spirituale», dettata da ciò che egli definisce «Stimmung»⁴³ (parola pressoché intraducibile in italiano), di un sottoinsieme, di una porzione della Natura, stabilita dal soggetto senziente. Per Simmel, la «Stimmung» è il correlato di un processo d'unificazione, di omogeneizzazione, situato tra i diversi oggetti percepiti della Natura e la facoltà immaginativa del soggetto: essa è responsabile della nuova *Einheit* (unità) guadagnata dal paesaggio, un'unità particolare estrapolata dall'unità infinita rappresentata dalla Natura. Non esiste paesaggio senza questa

visione globale, unitaria. Eppure il paesaggio – Simmel lo ripete più volte – non è Natura. La Natura è una totalità diversa rispetto alla globalità proposta dal paesaggio; quest'ultimo si colloca, per così dire, in una sfera intermedia, tra il particolare e il generale, tra il finito e l'infinito. Il paesaggio per Simmel è ontologicamente duplice: particolarità nei confronti della Natura e totalità (unità) nei confronti delle singole cose. Questo, tuttavia, non annulla o nasconde il suo carattere di porzione, di segmento, anzi il paesaggio, opera d'arte in *statu nascendi*⁴⁴, rimane per Simmel una delimitazione estetica della Natura, un segmento la cui entità viene stabilita dal soggetto, attraverso la sua capacità percettiva di localizzazione e valutazione.

Nella concezione simmeliana del paesaggio emerge un aspetto squisitamente fenomenologico: la relazione io-mondo, o, in altre parole, il rapporto soggetto-oggetto. Il paesaggio nasce nel soggetto, è innanzitutto una percezione selettiva e poetica del soggetto senziente (in questo senso già arte, o meglio, «arte in statu nascendi»). È vero che l'enfasi sulla soggettività posta dalla fenomenologia può risultare antipatica e noiosa, ma vi è una verità inconfutabile in essa, tanto ovvia che spesso viene dimenticata: ogni fenomeno è un fenomeno per un io. Tale verità acquisisce particolare evidenza nel discorso sulla spazialità (non è un caso che la fenomenologia sia la filosofia *par excellence* delle problematiche relative alla *Räumlichkeit*, emergenti dunque dalla nozione di spazialità). La dipendenza funzionale dei fenomeni dal soggetto si riflette nella struttura stessa della spazialità percepita. Nello spazio le cose hanno una loro disposizione, sono poste le une accanto alle altre, secondo un ordine mutevole. La disposizione delle cose è comunque relativa alla situazione dell'io: lo spazio intuitivo è essenzialmente rivolto al soggetto. L'io, secondo Husserl, è il punto zero dello spazio intuitivo, l'assoluto punto zero dello «Hier», del «qui». In relazione a questo «hier» ogni altro oggetto è un «dort», dal «qui» del soggetto siamo sospinti verso il «là» dell'oggetto⁴⁵.

La percezione è sempre percezione di qualcosa, altra verità tipicamente fenomenologica difficile da confutare. Per Husserl l'attualità della nostra percezione ha un luogo definito e inequivocabile, un «Ort», ovvero la nostra Terra. Husserl non intende questo luogo, «unsere Erde», la nostra Terra, nel senso di un'idea nazionale di patria, ma come «forma del suolo trascendentale» («Boden-Form»)⁴⁶. Il suolo naturale del mondo è la *conditio sine qua non* della percezione. Questo implica che il rapporto soggetto-oggetto, nello spazio intuitivo ed orientato, sia determinato dal corpo di colui che percepisce, dalla corporeità senziente, dal suo essere inscindibilmente legato e posizionato al suolo. La posizione centrale del soggetto, il suo essere al centro dello spazio, o meglio della *Räumlichkeit* (spazialità), crea automaticamente vicinanze e lontananze, primi piani e sfondi. Partendo dal concetto husserliano del *Lebenswelt*⁴⁷ – la fenomenologa Elisabeth Ströker ha postulato l'esistenza non solo di un «gelebtem Raum», di uno spazio vissuto, corporalmente vissuto, ma anche di uno «Anschauungsraum», lo spazio dello sguardo, non sovrapponibile ma coesistente e complementare allo spazio dell'azione, il cosiddetto «Aktionsraum» o «Handelsraum»⁴⁸.

Nel corso della visione ciò che assicura l'identità dell'osservato, dell'oggetto, è

l'orizzonte. «La struttura oggetto-orizzonte», dice Merleau-Ponty, cioè la prospettiva – o la struttura di vicinanze e lontananze di Husserl – «non mi intralcia quando voglio vedere l'oggetto: se è il mezzo che hanno gli oggetti per nascondersi, è pure il mezzo che gli oggetti hanno per rivelarsi»⁴⁹. Il soggetto percipiente è per Merleau-Ponty inscindibilmente legato ad un corpo: esso è corpo e mondo allo stesso tempo.

Il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell'organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile, lo anima e lo alimenta internamente, forma con esso un sistema⁵⁰.

Nella corporeità si dà non solo la percezione ma anche il percepito. «Ogni percezione esterna, prosegue Merleau-Ponty, è immediatamente sinonimo di una percezione del mio corpo allo stesso modo in cui ogni percezione del mio corpo si esplicita nel linguaggio della percezione esterna»⁵¹.

Una fenomenologia della percezione di questo genere, che indaga e cerca di comprendere l'esperienza della spazialità, partendo sempre da un soggetto senziente, si rispecchia pure nei più recenti ed incisivi tentativi di indagine del paesaggio letterario⁵², i quali non possono che riconoscere, come istanza primaria e fondamentale di questa categoria estetica, la soggettività, quell'io percipiente, «punto zero» di ogni esperienza e base di ogni perlustrazione fenomenologica della realtà. La produzione di un'immagine unitaria, omogenea, dotata del carattere di fruibilità e trasmissione, imprescindibile per un'opera artistico-letteraria, presuppone un'organizzazione visiva degli elementi rappresentati a partire da un punto di vista prospettico centrale. Tutto ciò implica, da un lato, il primato della vista, quale funzionalità sensoriale costitutiva per la costruzione del paesaggio letterario, dall'altra istituisce una cronologia, un ritmo, una dimensione spazio-temporale, un crono-topo. Solo nell'incontro di soggettività e mondo o, meglio, una porzione di mondo, un segmento dato di natura, può nascere un paesaggio letterario. Questi due elementi sono imprescindibili e sono esattamente ciò che rende il paesaggio letterario non qualcosa di già dato, di semplicemente registrato o una più o meno precisa descrizione di *realia*, ma una produzione, frutto di *poiesis*, una costruzione.

Da qui discende il carattere duplice del paesaggio letterario, dato dalla correlazione del sostrato reale – l'elemento percepito, il mondo dei fenomeni, i *data* – e la sua organizzazione, la sua strutturazione rappresentativa da parte di un soggetto⁵³. Il luogo del paesaggio è nel soggetto senziente e la sua rappresentazione è legata, fissata semanticamente e sintatticamente, come ogni atto letterario, al testo prodotto. È nell'esperienza soggettiva ed individualmente organizzata della natura che nasce il paesaggio, sia essa un io-lirico, come nella poesia, o la formulazione di uno suo sguardo ed una prospettiva peculiari, da parte di un personaggio di un romanzo. Non a caso, si fa risalire la nascita del paesaggio letterario moderno a Petrarca, giacché nel *Canzoniere* non si hanno, come nella tradizione classica e nella letteratura in volgare subito precedente a questi, descrizioni ornamentali di una natura statica e codificata, ma impressioni, sensazioni di un soggetto che osserva e vive (fenomenologicamente) l'ambiente naturale circostante, la sua *Umwelt*, per così dire.

La proiezione reciproca di Laura sulla natura e della natura su Laura è un atto *estetico*, che muove dal soggetto (libero) — il quale cerca ovunque un luogo adatto alle sue proiezioni — e che riesce là dove improvvisamente, nel movimento attraverso la natura, giungono a fondersi gli elementi della natura e gli elementi dell'immaginazione. Per questo, nell'opera lirica di Petrarca la natura non è un motivo (bucolico, sentimentale) tra gli altri e nemmeno un bell'ornamento della bella amata; il Petrarca è, da questo punto di vista, fondamentalmente moderno e supera in tutto i suoi predecessori⁵⁴.

Per Petrarca, diversamente da un Virgilio o da un Dante, il paesaggio implica il primato della vista e la necessità dell'interpretazione; la sua è una relazione dialogica con la Natura, un rapporto estetico tra un mondo percepibile e un soggetto finito. Il paesaggio dunque non è più «l'ideale coltivato e addomesticato delle visioni edeniche e delle utopie bucoliche (*locus amoenus*), né il segno allegorico dell'assenza di Dio e della desolazione (*locus terribilis*), ma una realtà che occorre interpretare»⁵⁵. In questo senso, il Petrarca del *Canzoniere* è il fondatore del paesaggio letterario moderno, l'inventore di un nuovo linguaggio paesaggistico. È importante rimarcare — a lato di questa ortodossa e generalmente accettata cornice battesimale del paesaggio moderno — il fatto che ci si riferisca al Petrarca lirico e *non* all'autore della famosa epistola *Fam. IV. 1*. Soprattutto la tradizione ermeneutica tedesca, a partire più o meno dal noto saggio di Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*⁵⁶, ha celebrato, in quella lettera sull'ascesa del Mont Ventoux, la scoperta del paesaggio, definendo contemporaneamente il poeta Petrarca quale «primo uomo moderno». Questa tesi è stata brillantemente confutata alcuni anni fa dal lavoro di scavo filologico ad opera di Ruth e Dieter Groh, i quali hanno mostrato come il paesaggio non sia affatto tema o motivo del testo petrarchesco, ma semmai sguardo topografico e convenzionale sulla natura, utile alla disposizione allegorica dei significati filosofico-teologici: il Ventoso, nella costruzione a tavolino dell'epistola fittizia, coincide con una metafora geografica riconducibile, ed in tutto coerente, alla tradizione platonico-agostiniana⁵⁷.

Secondo i due studiosi, l'epistola del Ventoso, non discendendo da una percezione estetica, sensoriale della natura, ma costituendosi per l'utilizzo in chiave allegorica d'elementi topografici e *realia* convenzionali — come il Monte, protagonista cartografico dell'epistola — concepisce il paesaggio solo come «Zeichen», come segno per tutte le ossessioni dell'anima. Insomma, il paesaggio — concludono — non è il tema dell'epistola *Fam. IV. 1*⁵⁸.

Per il costituirsi di un paesaggio letterario due fattori paiono insindacabili e imprescindibili: l'elemento sensorialmente percepibile, le componenti della natura osservata ed esteticamente fruita, e la strutturazione, l'organizzazione dell'immagine prodotta dal soggetto senziente⁵⁹, o, in termini bachelardiani, la *rêverie*, quella facoltà immaginifica tipica del poeta, che, lungi dall'essere un intorpidimento della coscienza, ne rappresenta una estensione. L'immaginazione, sostiene Bachelard, aumenta i valori della realtà⁶⁰, è un'ipotesi di vita che amplia la nostra esistenza, mettendoci in contatto con la totalità della natura.

Il paesaggio si propone allora come termine per eccellenza dello sguardo, con le sue lontananze, ampiezze, molteplicità. Esso ha un'articolazione strutturata, non è "un" oggetto: guardare il mondo è infatti diverso da guardare un oggetto, poiché significa guardare innan-

zitutto la complessità. [...] Lo sguardo sul paesaggio è la forma letteraria del rapporto con la conoscenza del mondo⁶¹.

Il paesaggio – come lo spazio vissuto, lo spazio corporeo di Merleau-Ponty – non è un reticolo di relazioni fra gli oggetti, ma una rappresentazione, una costruzione fondantesi sul soggetto senziente, punto o grado zero della spazialità⁶². Nel costituirsi del paesaggio quale categoria estetica e letteraria, la presenza del soggetto senziente è irriducibile e inalienabile. Il paesaggio è dunque lo sguardo di uno sguardo ovvero l'organizzazione per immagini, la «Gestaltqualität» vinta dallo sguardo sul mondo, dalla particolare lettura della Natura e dei suoi fenomeni, operata da un soggetto. Proprio per questo motivo, per il fatto che il paesaggio sia «il correlato di una specifica [soggettiva] disposizione nei confronti della Natura»⁶³, come dice il Lobsien, è necessario fare cauto utilizzo di questa categoria estetica nell'analisi dei testi letterari, in primo luogo, da un punto di vista storico-filologico. Se è vero, infatti, che il Petrarca del *Canzoniere* fu l'inventore del paesaggio moderno e che nelle sue liriche si diano tutti i presupposti per un ricorso plausibile e prudente al termine paesaggio, è anche vero che, dopo questi, si avranno ancora secoli di regressione ai codici della poesia classica – ai *loca* bucolici, orribili, utopici *et cetera* – ad una visione prevalentemente convenzionale e preconfezionata della natura (un po' quello che si è visto per la l'epistola petrarchesca del Ventoso). Questo periodo di letargo post-Petrarca – durante il quale rare sono le eccezioni e, comunque, non completamente affrancate da stilemi di derivazione classica, quali l'*Orlando furioso* dell'Ariosto⁶⁴ o la *local poetry* inglese, secondo la definizione Dr. Johnson, in riferimento al famoso testo di John Denham *Cooper's Hill* – terminerà in effetti solo nel XVIII secolo, con la riscoperta tutta filosofica del Soggetto, con la *Nouvelle Héloïse* di Rousseau e il *Werther* di Goethe, trovando poi la sua espressione più matura e completa nel Romanticismo europeo.

2.2 Paesaggio letterario e geopoetica – relazione d'inclusione

Per come emerso da questo percorso fenomenologico, il paesaggio letterario è dunque una fissazione semantica (nello specifico della funzione poetica) ad opera del soggetto senziente – per mezzo della sua facoltà ordinatrice, l'immaginazione, o *rêverie* in termini bachelardiani – stimolata da una porzione di natura, una realtà fenomenica vissuta ed esperita dal soggetto stesso – lo spazio delimitato dello sguardo, lo «Anschauungsraum» fenomenologico. Coincide dunque con questa indole segmentaria, proporzionale e delimitata (sebbene infinita in potenza, nel momento della rappresentazione) dello spazio dello sguardo – come aveva già intuito più di un secolo fa Georg Simmel – ciò che caratterizza il paesaggio come categoria estetica, differenziandolo dal concetto di geopoetica. Il paesaggio, anche per i geografi, rimane un tratto della geo-sfera, un'immagine da noi percepita di una porzione della superficie terrestre – sebbene vadano con ciò sottintese anche caratteristiche volumetriche e di spessore, oltre alla dimensione orizzontale⁶⁵. Con geopoetica, invece, intendiamo quella particolare «conscience géographique», quel sapere territoriale che è conoscenza del mondo, della natura e dei suoi processi, geografia percepita tanto quanto pensata, individuazione del

nesso uomo-Terra, per il modo in cui emerge nella specificità del testo letterario, al di là del quadro limitante imposto dallo «Anschauungsraum», dallo spazio fenomenologico dello sguardo. Ciò implica che un testo non debba proporre un omogeneo spazio della percezione, un paesaggio propriamente detto, una porzione coerente di tempo e luogo vissuti, per risultare interessante da un punto di vista geopoetico. Ogni testo letterario, laddove, con maggiore o minore intensità, emergano elementi riconducibili semanticamente al prefissoide «geo-», come delineato più sopra, risulta automaticamente suscettibile di una lettura geopoetica. Del resto, è pur vero che questi elementi geo-topici, quali possono essere referenze topografiche, mineralogiche, botaniche, zoologiche, antropiche e via dicendo, abbondano nella rappresentazione letteraria del paesaggio.

In questo senso, possiamo affermare che la nozione di geopoetica non esclude quella di paesaggio letterario, ma la ingloba, la include, sebbene la seconda continui a mantenere un'identità propria. Secondo il modello di Eulero-Venn possiamo dunque porre la questione in questi termini:

$B \subset A$, ovvero A include B, sebbene B non coincida con A. Se intendiamo A come l'insieme non vuoto di elementi (la x indica la presenza certa di elementi) "geopoetica" e B l'insieme non vuoto degli elementi del "paesaggio letterario" (la porzione tratteggiata indica l'assenza di elementi) risulta che ogni elemento di B appartiene ad A, sebbene non tutti gli elementi di A appartengano a B. Il grafico mostra come il concetto di paesaggio letterario, pur mantenendo una sua identità – ossia potendo ipotizzare l'esistenza di B al di là dell'esistenza di A – sia logicamente incluso in quello di geopoetica.

NOTE

- 1 Il presente testo è una versione ridotta e leggermente modificata di un capitolo del mio studio, *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, in corso di pubblicazione.
- 2 GUIDO GOZZANO, *Le farfalle. Epistole entomologiche* [pubblicate in parte nel 1914], in IDEM, *Le poesie* [1973], a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi 1990, pp. 232-235.
- 3 *Ibidem*, pp. 242-254
- 4 FRANCIS PONGE, *Le Galet*, in IDEM, *Le parti pris de choses*, Paris, Gallimard 1942, pp. 92-101
- 5 JEAN-PAUL SARTRE, *L'homme et les choses*, in IDEM, *Situations I*, Paris, 1947, p. 245-293.
- 6 <http://www.geopoetique.net/> Nel sito sono consultabili sia la lezione inaugurale dell'«Institut», tenuta dallo stesso White, sia altri saggi di geopoetica whitiana comparsi nei «Cahier de Géopoétique», a partire dal 1990.
- 7 Passo tratto dalla lezione inaugurale del White, citato in BOSKO TOMAŠEVIC, *Un approche de la géopoétique whitienne*, in AA.VV., *Le Monde ouvert de Kenneth White. Essais et témoignages réunis par Michèle Duclos*, Bordeaux, Universitaires de Bordeaux 1995, p. 85.
- 8 Mi riferisco in particolare ai testi di ERIKA SCHELLENBERGER-DIEDERICH, *Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gestein in der Lyrik von Hölderlin bis Celan* (Bielefeld, Aisthesis 2006), in cui la studiosa introduce il concetto di poetica in relazione alla disciplina scientifica della geologia, senza tuttavia toccare e risolvere il problema evidente posto dall'onomasiologia di questa relazione e le

modalità secondo le quali è plausibile utilizzare una nozione complessa come quella di geopoetica. Quest'ultima mancanza, ossia l'assenza di una definizione del concetto, addirittura presente nel titolo, si ravvisa tanto nella monografia dedicata alla poesia francese legata al gruppo di «Tel Quel» di JOAN BRANDT, *Geopoetics. The Politics of Mimesis in Poststructuralist French Poetry and Theory*, Stanford CA, Stanford University Press 1997, quanto nel volume, dedicato in particolare alla narrativa, del saggista FERNANDO AÍNSA, *Del Topos al logos: propuestas de geopoética*, Madrid, Iberoamericana 2006.

⁹ RUDOLF KJELLÉN, *Der Staat als Lebensform* [1904], Leipzig, Hirzel 1917.

¹⁰ Questi, un pensatore profondamente hegeliano, innestando la propria teoria geografica determinista sul pensiero dell'autore della *Phänomenologie des Geistes*, concepì lo Stato come unione spirituale trascendente di tutti i membri di una comunità nazionale. Si veda per lo meno la sua opera capitale: FRIEDRICH RATZEL, *Politische Geographie* [1897], München/Berlin, R. Oldenbourg 1923.

¹¹ Cfr. MICHEL KORINMAN, *Quand l'Allemagne pensait le monde. Grandeur et décadence d'une géopolitique*. Paris, Fayard 1990, p. 157, *op. cit.*, in JÖRG DÜNNE und STEPHAN GÜNZEL in Zusammenarbeit mit HERMMAN DOETSCH und ROGER LÜDEKE, *Raumtheorie. Grundlagentexten aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg., Frankfurt a. M., Suhrkamp 2006, p. 373.

¹² Cfr. KARL HAUSHOFER, *Weltmeere und Weltmächte*, Berlin, Zeitgeschichte 1937.

¹³ Cfr. «Geopolitica», *Il dizionario della lingua italiana*, a cura di TULLIO DE MAURO, Torino, Paravia 2000.

¹⁴ Cfr. RAINER SPRENGEL, *Kritik der Geopolitik: ein deutscher Diskurs: 1914-1944*. Berlin, Akademie Verlag 1996.

¹⁵ Cfr. YVES LACOSTE, «Il ritorno della geopolitica», «Micromega», Ottobre-Novembre 1991, pp. 33-41.

¹⁶ Cfr. LUCA ANTONELLI, *Il periplo nascosto. Lettura stratigrafica e commento storico dell'«Ora maritima» di Avieno*, Padova, Esedra 1998.

¹⁷ FERNAND BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin 1949.

¹⁸ Cfr. FRIEDRICH RATZEL, *Über die geographische Lage*, in IDEM, *Kleine Schriften*, Bd. 2. Hrsg. von HANS HELMHOLT, München/Berlin, Oldenbourg 1906, pp. 284-290, ora in *Raumtheorie, op. cit.*, pp. 386-394.

¹⁹ Il termine «géohistoire» venne coniato e definito dal BRAUDEL nel capitolo *Géohistoire et déterminisme*, nella prima edizione di *La Méditerranée, op. cit.*, pp. 295-304. Poi, nelle edizioni successive, anche per le critiche mosse dall'editore, Armand Colin, quello stesso capitolo venne omesso.

²⁰ GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, 1991, Éd. de Minuit p. 91.

²¹ Cfr. STEPHAN GÜNZEL, *Geophilosophie. Nietzsches philosophische Geographie*. Berlin, 2001, Akademie Verlag p. 59.

²² MASSIMO CACCIARI, *Geo-filosofia dell'Europa*, Milano, Adelphi 1994, p. 55.

²³ Cfr. *Ibidem*, pp. 48-69.

²⁴ *Ibidem*, p. 60.

²⁵ Sulle nozioni anceschiane di «poetica implicita» e «poetica esplicita», cfr. LUCIANO ANCESCHI, *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi 1989, pp. 38 e sgg.

²⁶ Cfr. «Prefisso», *Il dizionario della lingua italiana*, a cura di Tullio De Mauro, *op. cit.*

²⁷ Per una prospettiva antropologica prettamente neolitica, cfr. CHRISTOPHER TILLEY, *A Phenomenology of Landscapes: Places, Paths and Monuments*, Oxford, Berg Publishers 1994.

²⁸ Tuttavia, per lo stesso Humboldt, se la geografia possedeva certo le qualità e i requisiti della scienza, di una «wissenschaftliche Ergründung der Weltgesetze», d'altra parte essa era connotata da un irriducibile carattere filosofico-metafisico, essa era «die denkende Betrachtung der durch Empirie gegebenen Erscheinungen als eines Naturganzen». Cfr. ALEXANDER V. HUMBOLDT, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* [1845-1847]. Hrsg. und kommentiert von Hanno Beck, *Studienausgabe*, 2 Bde, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchges. 1993, Bd. 1, p. 36.

²⁹ Per un'introduzione generale alla virata epistemologica della geografia contemporanea, cfr. CLAUDIO MINCA, *Introduzione alla geografia postmoderna*, Padova, CEDAM 2001.

³⁰ CLIFFORD GEERTZ, *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*, in *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York, Basic Books 1973, pp. 3-30.

³¹ CLAUDE RAFFESTIN, *Punti di riferimento per una teoria della territorialità umana*, in *Esistere ed abita-*

- re. *Prospettive umanistiche nella geografia francofona*, a cura di Clara Copeta, Milano, Franco Angeli 1986, pp. 75-89, citazione p. 76.
- 32 Sull'immaginazione, come prospettiva epistemologica nel discorso geografico, si veda soprattutto il saggio di CLAUDE RAFFESTIN, *L'imagination géographique*, in «Géotopiques», Genève, Lausanne, vol. 1, 1983, pp. 25-43.
- 33 «La géographie est une science ambiguë. Il est possible, en effet, de la considérer d'abord comme une discipline qui cherche à représenter la surface de la Terre et, plus précisément, à faire connaître aux hommes les milieux naturels, les formes et les divisions territoriales, les organisations et les pratiques spatiales, qui structurent et déterminent en partie leur existence terrestre. En cela, la géographie est un moment de cet effort général de conceptualisation et d'explication des réalités que l'on désigne sous nom de savoir scientifique. / Mais il existe aussi une autre géographie, un autre savoir de la Terre, plus intime peut-être, qui traduit une intelligence quotidienne du monde, de ses aspérités et de ses grandeurs, une géographie vécue autant que pensée. Cette seconde géographie, qui est, plutôt qu'une science au sens noble de ce terme, une manière d'être dans l'espace et une façon de le penser, ou, pour le dire autrement, cette «conscience géographique», a pris de formes variables au cours de l'histoire» (JEAN-MARC BESSE, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*. Paris, Desclée de Brouwer 2003, p. 7-8).
- 34 Come testi chiave di questa svolta vanno certamente citati: CLAUDE RAFFESTIN, *Du paysage à l'espace ou les signes de la géographie*, «Hérodote», n. 2, 1978, pp. 90-104; EUGENIO TURRI, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Edizioni Comunità 1974; IDEM, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi 1990; *Landscape Meanings and Values*, a cura di Edmund C. Penning-Rowsell and David Lowenthal, London, Allen and Unwin 1986; DENIS COSGROVE, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, University of Wisconsin Press 1994.
- 35 Cfr. FABIO LANDO, *Geografia e letteratura: immagine e immaginazione*, premessa a *Fatto e Finzione*, a cura di Fabio Lando, Milano, ETAS 1993, pp. 1-16.
- 36 EUGENIO TURRI, *Antropologia del paesaggio*, op. cit., p. 53.
- 37 A Troll si fa risalire la nascita della disciplina Ecologia del Paesaggio o *Landschaftsökologie*, in particolare a partire dal suo articolo, CARL TROLL, *Luftbildplan und ökologische Bodenforschung*, «Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde Berlin», 1939, pp. 241-298, in cui per la prima volta venne espressa la necessità di coniugare geografia ed ecologia, un'esigenza scientifica che Troll riconobbe nell'esaminare le prime foto aeree prodotte in quegli anni.
- 38 Cfr. JEANNE MARTINET, *Paysage: signifiant et signifié*, in *Lire le paysage, lire les paysages*, Acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983, Université de Saint-Etienne, Lille, CIREC 1984, pp. 61-68.
- 39 Cfr. ERNST GOMBRICH, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance I*, Chicago, Phaidon 1966, pp. 107-121.
- 40 Uno tra questi, assai valido nonché relativamente recente, è MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki 2005. Inoltre, per la prospettiva geografica e geopolitica, si veda: FRANCO FARINELLI, *Storia del concetto geografico di paesaggio*, Milano, Electa 1981.
- 41 L'opzione per un approccio fenomenologico nel séguito della nostra esplicazione del concetto di paesaggio si fonda sul peculiare assetto gnoseologico di tale corrente filosofica, ossia il suo tendere alla comprensione delle strutture profonde dell'esperienza, in base ad una disamina della relazione soggetto-oggetto al di là di ogni psicologismo. Per tale motivo reputiamo che questo orientamento sia in grado di spiegare "filosoficamente" al meglio una realtà, come quella del paesaggio, che non è né essenza, né fatto squisitamente linguistico-epistemologico, ma fenomeno soggettivo, che riguarda il complesso rapporto del soggetto con il mondo e la natura. La fenomenologia, inoltre, è in grado di sostenerci al meglio nell'indagine di forme universali e culturali della spazialità, in particolare laddove il fenomeno della percezione risulta fondante, come è inevitabile che sia in un discorso sulle strutture della percezione spaziale nel paesaggio.
- 42 «Unter Natur verstehen wir den endlosen Zusammenhang der Dinge, das ununterbrochene Gebären und Vernichten von Formen, die flutende Einheit des Geschehens, die sich in der Kontinuität der zeitlichen und räumlichen Existenz ausdrückt» (GEORG SIMMEL, *Philosophie der Landschaft*, [1912], in IDEM, *Aufsätze und Abhandlungen. 1909-1918*, Band I. Hrsg. Von RÜDIGER KRAMME und ANGELA RAMMSTEDT, Frankfurt a M., Suhrkamp 2001, p. 471).

- 43 «Der erheblichste Träger dieser Einheit ist wohl das, was man die »Stimmung« der Landschaft nennt. Denn wie wir unter Stimmung eines Menschen das Einheitliche verstehen, das dauernd oder für jetzt die Gesamtheit seiner seelischen Einzelinhalte färbt, nicht selbst etwas Einzelnes, oft auch nicht an einem Einzelnen angebar haftend, und doch das Allgemeine, worin all dies Einzelne jetzt sich trifft—so durchdringt die Stimmung der Landschaft alle ihre einzelnen Elemente, oft ohne dass man ein einzelnes für sie haftbar machen könnte; in einer schwer bezeichnaren Weise hat ein jedes an ihr teil—aber sie besteht weder außerhalb dieser Beiträge, noch ist sie aus ihnen zusammengesetzt» (*Ibidem*, pp. 478-479).
- 44 *Ibidem*, p. 477.
- 45 EDMUND HUSSERL, *Analysen zur passiven Synthesis*. Hrsg. von MARGOT FLEISCHER, Den Haag, Nijhoff 1966, Husserliana II, p. 297 e sgg.
- 46 Cfr. EDMUND HUSSERL, *Kopernikanische Umwendung der Kopernikanischen Umwendung. Die Ur-Arche Erde*, in *Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*, op. cit., p. 153-164. Si veda pure EDMUND HUSSERL, *Erfahrung und Urteil. Untersuchung zur Genealogie der Logik [1939]*, Hamburg, Felix Meiner Verlag 1999, p. 189.
- 47 «Universalfeld, in das alle unsere Akte, erfahrende, erkennende, handelnde hineingerichtet sind» (EDMUND HUSSERL, *Die Krisis der europäischen Wissenschaft und die transzendente Phänomenologie*, Den Haag, Nijhoff 1962, p. 147).
- 48 «Das Subjekt erschöpft sich in seinen leiblichen Leistungen nicht im tätigen Umgang mit den Dingen; sein Funktionsraum geht nicht darin auf, lediglich Aktionsraum zu sein. Der Leib ist außer seiner Funktionseinheit zielgerichteter Aktionen zugleich Einheit der Sinnesleistungen, er ist nicht nur handelnder, sonder auch sinnlich anschauernder Leib» (ELISABETH STRÖKER, *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt a. M., Klostermann 1965, p. 93).
- 49 MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, [Paris, 1945], trad. it. *Fenomenologia della percezione*, a cura di Andrea Bonomi, Milano, Il saggiatore 1965, p. 114.
- 50 *Ibidem*, p. 279.
- 51 *Ibidem*, p. 281.
- 52 Penso, in particolare, all'opera di Rosario Assunto, non ancora dovutamente percepita in ambito filosofico-letterario italiano, ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, 2 vol., Napoli, Giannini 1973; all'ottima raccolta di contributi sul paesaggio, di impostazione precipuamente fenomenologica, *Landschaft*. Hrsg. von MANFRED SMUDA, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1986, in cui segnaliamo, soprattutto, il pezzo di BERNHARD WADENFELS, *Gänge durch die Landschaft*, una sorta di *plaidoyer* per un paesaggio inteso in senso dinamico, ambulatorio, pp. 29-43 e il saggio dello stesso SMUDA, *NATUR ALS ÄSTHETISCHER GEGENSTAND UND ALS GEGENSTAND DER ÄSTHETIK. ZUR KONSTRUKTION VON LANDSCHAFT*, pp. 44-69, utile per una chiarificazione del connubio tra natura e paesaggio, tra *realia* e costruito estetico. Inoltre, per l'impostazione fenomenologica e l'approccio specificamente letterario, segnaliamo la raccolta di saggi di ECKHARD LOBSIEN, *Landschaft in Texten. Zur Geschichte und Phänomenologie literarischer Beschreibung*, Stuttgart, Metzler 1984.
- 53 «Landschaft weist einen eigentümlichen Doppelcharakter auf. Sie ist einmal ein Ensemble bestimmter Naturgegenständen bzw. von Gegenständen in der Natur wie Seen, Bergen, Wäldern, Ortschaften, Wolken. Aber dies Ensemble ist mehr als eine bloße topographische Addition. Es besitzt nämlich eine spezifische Gestaltqualität, es ist ein «von einer inneren ästhetischen Struktur beherrschtes Bild», das aber bedeutet, daß die Landschaft ihren Ort im wahrnehmenden Subjekt hat. Das Wahrnehmen von Landschaft ist ein produktiver Akt, durch den Landschaft allererst konstituiert wird» (ECKHARD LOBSIEN, *Landschaft in Texten*, op. cit., p. 6).
- 54 MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, op. cit., p. 103.
- 55 *Ibidem*, p. 42.
- 56 JAKOB BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig 1908.
- 57 DIETER GROH / RUTH GROH, *Die Aussenwelt der Innenwelt. Zur Kulturgeschichte der Natur II*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1995, p. 76.
- 58 «Rein ästhetischen Naturerfahrung ist nicht sein Thema, weil sie nicht sein Problem ist» (*Ibidem*, p. 53).
- 59 MANFRED SMUDA, *Landschaft*, op. cit., p. 55.

- 60 «Nous prouverons que l'imagination augmente le valeurs de la réalité» (GASTON BACHELARD, *La poétique de l'espace*, [1957], Parigi, PUF 2007, p. 23).
- 61 VINCENZO BAGNOLI, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Pendragon, 2003, pp. 20-21.
- 62 «C'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé» (MAURICE MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985, p. 59).
- 63 «Landschaft ist zu bestimmen als das Korrelat einer besonderen Einstellung auf Natur, als eine spezifische Weise, die Welt zu sehen und zu verarbeiten. Die erkundende Wahrnehmung der Gegenstände wird, ungeachtet ihrer prinzipiellen Unabschließbarkeit, an einem bestimmten Punkt arretiert, und so wie der Landschaftsmaler sein Motiv festlegt, so wählt auch der Landschaftsbetrachter ein Segment aus dem sich ständig wandelnden Wahrnehmungsfeld. Nur durch die Festlegung eines solchen Segment kann Natur als Landschaft eine Gestaltqualität gewinnen, stimmungsmäßig besetzt werden, kurz: in einen ästhetischen Gegenstand transformiert werden» (ECKHARD LOBSIEN, *Landschaft in Texten*, op. cit., p. 18).
- 64 Sulla modernità dello "sguardo" di Ariosto, si veda il capitolo dedicato all'*Orlando Furioso* dal Bagnoli, "La mappa del labirinto", in IDEM, *Lo spazio del testo*, op. cit., pp. 61-113.
- 65 EUGENIO TURRI, *Antrpologia del paesaggio*, op. cit., p. 51.

Vincenzo Frungillo

Fisica e poesia. Il corpo nero. Una lettura della quarta egloga di Elio Pagliarani da *Lezioni di fisica e Fecaloro*

Il libro del 1968 *Lezioni di fisica e Fecaloro* inizia con un capitolo composto da sei *Lettere* o egloghe, come le chiama lo stesso Pagliarani, inviate ad amici e importanti personaggi della cultura del tempo. In queste lettere si discutono questioni di poetica e di estetica fondamentali. Il nucleo tematico che interessa questa prima parte del libro si può racchiudere in due punti: in primo luogo, con queste lettere Pagliarani riprende il coro finale di *La ragazza Carla* ed è come se lo dilatasse, trasformandolo in una lunga trattazione di estetica; si passa così dall'epica del poema del 1960 all'epica didascalica delle *Lettere*¹; in secondo luogo, nel fare questo, il poeta tiene presente il dettato della poesia sperimentale che lui stesso ha pronunciato nel 1965². Nella prima lettera, rivolta a Fortini, *Proseguendo un finale*, Pagliarani riprende espressamente, come dichiarato nelle note al testo, la parole finali del suo poema facendo del rapporto che unisce l'amore, la conoscenza e la forza il centro della sua missiva. La seconda lettera, rivolta a Pestalozza, dal titolo *La pietà oggettiva*, si concentra sul senso di una pietà laica nata dall'aver osservato le estreme possibilità dell'"essere" uomo. La terza lettera, rivolta a Alfredo Giuliani, dal titolo *Oggetti e argomenti per una disperazione*, discute sul senso stesso del fare poesia. La quinta, dal titolo *Dalle negazioni*, si concentra sulla possibilità della raffigurazione in arte e nasce da uno sodalizio con il pittore Giò Pomodoro³. La sesta, *Come alla luna l'alone*, inviata ad Achille Perilli, ruota tutta intorno al significato della parola rivoluzione. La quarta lettera s'intitola proprio

come il libro *Lezioni di fisica* e sembra contenere il cuore dell'operazione poetica che Pagliarani mette in atto in questi anni. Qui diventa evidente come egli assuma nel microcosmo delle relazioni quotidiane le leggi del macrocosmo. Le leggi della fisica equivalgono alle leggi supreme che regolano la storia e la dinamica dei corpi. In questa lettera il poeta verifica la possibilità di organizzare intorno ad un corpo, quello della donna amata, lo spazio della storia. Il poeta scrive rivolgendosi ad Elena, indirizzando a lei questa lettera. Il testo inizia come se fosse l'incipit di una biografia:

Cominciò studiando il corpo nero
Max Planck all'inizio del secolo (dispute se era il principio o la fine
del secolo), le radiazioni del corpo nero nella memoria
del 14 dicembre 1900
bisognava supporre che quanti d'azione fossero alla base
dell'energia moltiplicata per il tempo
Elena oh le sudate carte la luce
è una gragnola di quanti, provo a dirti che esiste opposizione
fra macrofisica e microfisica che il mondo atomico delle particelle elementari
è studiato dalla meccanica quantistica — scuola di Copenaghen —
e da quella ondulatoria del principe di Broglie che ben presto i fisici
si accorsero come le due nuove meccaniche benché basate su algoritmi differenti
siano in sostanza equivalenti: entrambe negano
negano che possano esistere precisi rapporti di causa e effetto
affermano che non si può aver studio di un oggetto
senza modificarlo
la luce piomba sull'elettrone per illuminarlo⁴.

Dal punto di vista stilistico, bisogna rilevare che Pagliarani alterna una narrazione in versi volta al passato e un narrazione volta al presente, mescolando i toni epici con quelli drammatici⁵. I primi versi di *Lezioni di fisica* accennano ad un passato prossimo e citano date e avvenimenti che hanno avuto una rilevanza storica assoluta per il genere umano. La data citata, il 14 dicembre 1900, si riferisce al giorno in cui Max Planck ha presentato la formula $E=h\nu$ alla Società Fisica Tedesca. Questa equazione fissa la teoria dei quanti d'energia. La fisica meccanica di Newton veniva spazzata via per essere sostituita dall'analisi dei quanti e delle particelle subatomiche. Il tempo e lo spazio perdono così la loro evidenza geometrico-matematica. Gli stessi nessi di causa ed effetto, che avevano regolato la fisica meccanica, vengono messi in crisi. Si poteva ancora parlare di moto, ma non si poteva più immaginare che un oggetto si muovesse in maniera predeterminata lungo un cammino. Da allora non è più possibile determinare *un mondo* conoscibile in sé. Ci sono invece vari mondi e varie raffigurazioni, vari "modelli visivi" che Einstein chiamava i *Gedankenexperimente*. Nel giro di pochi anni nascono gli studi di Planck, di Bohr e la scuola di Copenaghen, di Heisenberg, del principe de Broglie. Il futuro non poteva più essere predetto, neppure in teoria. Nessun grado di accuratezza delle misure poteva controllare la mano del caso. In questo scenario di rivoluzioni scientifiche si inserisce il concetto madre del corpo nero. Il corpo nero, in fisica, indica il principio limite dell'indeterminazione. Pagliarani dà inizio al suo scritto rimarcando l'effetto che esso ha nella memoria collettiva. Le radiazioni che propaga quel corpo informa-

no tutto il secolo. La relazione tra il poeta e il suo personaggio muta radicalmente proprio a causa delle radiazioni del corpo nero nella memoria.

In questo preciso quadro storico, viene inscenato il dramma della voce poetante e di Elena. La lingua, che rappresenta il dramma della relazione tra i due personaggi, è tutta permeata da calchi della poesia moderna («le sudate carte» leopardiane), del linguaggio scientifico e quotidiano. La versificazione invece metabolizza le leggi della fisica quantistica. Tutta la lettera sulla fisica è anch'essa svolta per quadri e piccoli mondi. Ma nell'apparente polinuclearità di *Lezioni di fisica*, il corpo nero è il vero nucleo da cui nasce il dettato poetico. Questo suggerisce un'altra considerazione: se l'epica omerica organizzava il mondo e la successione delle generazioni intorno al corpo esemplare, si parla in questo caso di estrema visibilità dell'eroe, qui abbiamo il perfetto contrario. L'evoluzione di un genere, quello epico, va dall'esposizione del corpo esemplare all'indeterminatezza del corpo nero. Questo passaggio lo si può seguire nei versi che riempiono il quadro storico proposto dall'autore. L'occhio del lettore viene catturato da un fascio di luce, la luce che piomba sull'elettrone per illuminarlo; che è lo stesso che illumina le sudate carte di Elena che compaiono all'inizio della composizione ed è la stessa a cui si allude nei versi che seguono:

E io qui sto
e io qui sto Elena in gabbia e aspetto
il suono di un oggetto la comunicazione dell'effetto
su te, delle modifiche⁶.

Il poeta aspetta che ci sia il sobbalzo che ritorni la relazione tra il sé e Elena, l'oggetto d'amore, l'eroina che attende d'essere illuminata⁷. Da parte sua, la voce poetante conosce la relazione d'indeterminazione di Heisenberg, sa che «l'indeterminazione è dovuta alla perturbazione arrecata ad un oggetto nell'atto di osservarlo». I suoi versi non illuminano il corpo di Elena nella sua interezza. Il poeta sa che l'incontro tra la sua voce e l'eroina della sua narrazione non si dà una volta per tutte. Non funziona la raffigurazione come rappresentazione iconica della donna amata. Nella relazione tra la voce del poeta ed Elena c'è quindi un sobbalzo, una modifica dovuta all'incontro, la luce che investe, modifica e rimanda l'incontro definitivo. Elena non arriva mai a farsi personaggio. Si prospetta così nel testo uno scenario fatto di sole forze. Ogni relazione muta i soggetti in gioco, ogni incontro di corpi vale come messa in atto di una reazione. All'inizio della nuova era atomica non esiste sostanza che tenga, paradigma che duri, non si dà alcuna Idea ultima della cosa o dei soggetti. La voce poetante è la consapevolezza sempre parziale, partigiana, di questa verità.

Passando ad un tono ironico, la voce del poeta continua la sovrapposizione di identità tra fisica e poesia. In un gioco di scambio d'identità chapliniano, sembra (ma è solo un'illusione presente nei versi) che con una tintura dei capelli, il poeta possa assomigliare anche nelle fattezze somatiche ad Einstein. Ogni verso è ora una rifrazione e un attrito tra il corpo nero e il corpo illuminato della storia del vissuto personale e collettivo:

cosa vuoi sapere se tieni duro il muscolo cardiaco
è ormai provato che sono una pellaccia, mi tingerò i capelli Einstein piuttosto
e la sua chioma.

Poi il testo continua dicendo:

te lo immagini quando dovette prendere la penna
scrivendo a Roosevelt "Caro presidente facciamola
l'atomica, sennò i nazi" l'azione dell'energia
dell'energia moltiplicata per il tempo l'epistassi
anzi il sangue dal naso, diceva Pasqualina alla tua età, il sangue dal naso che ti libera

Questi ultimi cinque versi rimandano da una parte ai dubbi del Galilei che chiudono la penultima scena di *Lebens des Galilei* di Brecht, autore tanto amato da Pagliarani, e dall'altra accennano a episodi della vita intima del poeta. La simbiosi qui è perfetta. L'energia atomica è già la legge universale che condiziona nel quotidiano la vita dei molti, come si capisce da questo nuova scena. Qui l'indeterminazione prefigura il terrore. La perdita del proprio mondo, in quanto spazio creato da relazioni tra sé e le persone amate, coinvolge l'intero universo:

Se si vuole sapere se A è causa dell'effetto B
se il microggetto in sé è inconoscibile
se l'onda di de Broglie per i fisici di Copenaghen
non è altro che l'espressione fisica della probabilità posseduta
dalla particella di trovarsi in un luogo piuttosto che un altro onda cioè generata
dalla mancanza di un rigoroso nesso causale in microfisica
Perciò l'atomica
per la legge dei grandi numeri la probabilità tende alla certezza
Perciò l'atomica
Poi la teoria dell'onda pilota e quella, così cara al nostro tempo
Della doppia soluzione, e se esiste il microggetto in sé, se la materia
Può risponderci con un comportamento statistico
Dio gioca ai dadi
con l'universo? E se la terra
ne dimostrasse il terrore?⁸

Anche in questo passo tornano accenni alla storia della fisica e delle dispute all'interno degli studiosi che si occupavano di fisica atomica. Sono riportate le leggi che regolano la composizione della materia. Lo spazio testuale che ora si apre ci presenta il principe de Broglie che ha dedicato la sua vita allo studio delle orbite dell'elettrone intorno al nucleo. Dai suoi studi è nata l'idea dell'elettrone onda. Per de Broglie l'elettrone è un'onda che segue un'orbita fissa intorno al nucleo, l'onda pilota appunto. Questa scoperta aveva significato rimettere ordine nel mondo della microfisica ossia aveva significato la possibilità di una soluzione statistica alla composizione della materia. Ma la scoperta di de Broglie fu contestata da Bohr, il rappresentante più illustre della scuola di Copenaghen. Einstein decise, allora, di scrivere una lettera a quest'ultimo nella quale compare la famosa frase «Dio non gioca a dadi!». Bohr rispose ad Einstein: «Einstein, smetti di dire a Dio quello che può e non può fare!». Il nuovo quadro approfondisce le conseguenze storiche che si intuiscono dalla lettera tra Einstein e Bohr:

Non gridare non gridare che ti sentono non è niente mentre graffio una poltrona
Herman Kahn ha già fatto la tabella
delle possibili condizioni postbelliche, sicché 160 milioni di decessi in casa sua
non sarebbero la fine della civiltà, il periodo necessario per la ripresa economica
sarebbero 100 anni; va da sé che esiste, egli scrive un ulteriore problema
quello cioè se i sopravvissuti avranno buone ragioni
per invidiare i morti

Quanta gioia mi dai quando ti stufi
di me, quando mi dici se scriverai di me dirai di gioia
e che sia gioia attiva trionfante e che sia una barzelletta
spinta, magari⁹.

All'episodio della lettera si passa alle conseguenze del dopoguerra e poi si torna a parlare del quotidiano e delle relazioni dell'io-personaggio con Elena. La voce in primo piano, quella che intreccia la relazione tra l'io ed Elena, emerge ora come se risorgesse dal limite estremo dell'indeterminazione. Qui il poeta cerca la sua onda pilota. Elena con la sua presenza, con il suo nome, è la sua sola costante. Anche il poeta affronta il problema della "doppia soluzione": in un microcosmo indefinibile in sé, esiste un'onda pilota che guida lo sguardo. È una presenza che si sfrangia come un campo magnetico nell'aria.

Il disastro nucleare è già compiuto. I suoi versi sono è già compresi in questa metafora. Particolarmente suggestiva è la voce del poeta che si rivolge ad un'Elena post-nucleare. Si fa la stima dei morti e come fantasmi, in cerca del loro corpo, riemergono le voci dei vivi. In realtà i riferimenti di Pagliarani sono ancora oggettivi e reali. Lo strappo della relazione coniugale («mentre graffio una poltrona») diventa guerra totale. Herman Kahn era un fisico che contemplava l'"impensabile", ossia, utilizzando le applicazioni delle teorie dei giochi, stimava quanti morti ci sarebbero stati nel mondo se fosse scoppiata una guerra atomica. Si era in piena guerra fredda e la figura di Kahn faceva coincidere la fisica atomica con una inedita sociologia mortuaria. La società si regolava, non per una previsione sulla durata della vita media, ma su quella della stima di morti ammazzati e sulla possibilità di ripresa da questa catastrofe. La figura di Kahn ha in effetti un'intensità simbolica enorme: è il demiurgo della conoscenza negativa.

In questo scenario il poeta si rivolge a Elena parlando della *gioia*. Nella relazione con Elena la necessità che emerge, da parte dell'io personaggio, è quella di "riasuefarsi alla gioia": «quando mi dici se scriverai di me dirai di gioia [...]». E sarebbe forse il caso di ripensare che cosa ha significato l'uso frequente che questo termine ha avuto tra la metà degli Anni Sessanta e l'inizio dei Settanta nei poeti italiani. L'autore dei *Romanzi naturali* (altro tentativo di poesia epica nell'Italia degli anni sessanta) Giorgio Cesarano, in una sua bellissima *Pastorale*, scrive ad esempio:

allora quei versi non me li seppi spiegare,
partigiano della gioia e così sordo all'inferno.
Disceso ora con te dove brucia l'inverno¹⁰.

I «partigiani della gioia» sono coloro che guardano il mondo a partire dalla sua fine. Le *Pastorali* di Cesarano, come le egloghe di Pagliarani, mettono in scena una relazione amorosa che in realtà descrive il quadro della storia contemporanea. In

Cesarano però il mondo è raggelato dal nulla, ma proprio questo essere proiezione del nulla fa dei soggetti, dei corpi, un inizio assoluto, nuovo. Ancora Cesarano scrive, riportando un dialogo tra due amanti che riannodano il mondo:

ora lo so, di tutti quei corpi
scoperti come un po' più grandi
macchie di foglie e fiori nei campi [...]
"E tu imperterrito alla finestra?"
"E io nella cristallina
acqua del cannocchiale a gelarmi."
"Ma non eri dunque mai stato infelice?"¹¹.

La gioia è il sentimento di chi ha l'apocalisse alle proprie spalle e vede il mondo sotto il segno della speranza che nasce da una disperazione estrema. Ogni relazione in questo caso è necessaria come la trama che struttura il mondo. La gioia, più che un sentimento, è un vero e proprio modo di guardare.

Per Cesarano è tutta una generazione che guarda le cose dal punto di vista di una morte quotidianamente vissuta. Lo spazio storico è ridotto a condivisione di una catastrofe. Il futuro non è più immaginabile. Di fronte a questo l'io poetico non è infelice, perché la felicità e l'infelicità riguardano la rappresentazione del mondo ancora non invaso dall'onda lunga del nulla, le stime di Kahn, la guerra fredda... Chi conosce il nulla come fondo ineliminabile e visibile, come tangibile realtà, non può essere felice; tutt'al più può essere gioioso¹².

Pagliarani riprende la versificazione da questo nuovo spazio storico. Anche lui ha una sociologia mortuaria alle spalle, ma l'*indeterminazione* non permette nessuna definizione ontologica (anche se nichilista o assolutamente negativa) del mondo, nessun lamento esistenziale¹³. Al poeta è permessa la sola partecipazione alla struttura aperta del vivente. Per questo motivo l'io-personaggio della sua egloga non può riassuefarsi alla gioia. Ancora rivolti ad Elena, i versi finali recitano così:

Ma cosa credi che non sia stufo anch'io di coabitare
con la mia faccia la mia pancia
anche in noi c'è dentro la voglia
di riassuefarci alla gioia, affermare la vita col canto
e invece non ci basta nemmeno dire no che salva solo l'anima
ci tocca vivere il no misurarlo coinvolgerlo in azione e tentazione
perché l'opposizione agisca da opposizione e abbia i suoi testimoni¹⁴.

Qui neanche la gioia è permessa, quantomeno non è permesso come sentimento comune. Questo perché lo sguardo sulla fine non è lineare, è rimosso di volta in volta dai diversi modelli, dai diversi paradigmi. Pagliarani sa che in uno scenario di innovazione costante della conoscenza e dei suoi paradigmi anche il nulla, che secondo le teorie esistenzialiste fonda la "progettualità" dell'uomo contemporaneo, è rimosso¹⁵. Non è più raffigurabile come esperienza collettiva. Questo è evidente fin da *La ragazza Carla*, dove l'assenza di tradizione e fondazione non permette alcun sentimento luttuoso. Ora al poeta è solo permesso di resistere e misurare lo spazio che gli si presenta davanti ogni volta che si avverte un sobbalzo, la presenza-assenza di un corpo. I versi finali del nostro testo-lettera sono una sintesi

di poetica. Ancora una volta ricompare la sforzo di “convivere con la propria faccia”, con l’espressione della propria identità. Nel *Diario milanese* la faccia era quella immobile e passiva degli oggetti quotidiani; era il dopoguerra, il 1948, e un Pagliarani espressionista scriveva:

drizzati su una mensola, il pupazzo
meccanico invitava: Tira, tira,
tre palle un soldo e in premio una bottiglia.
Ma la mia faccia, mamma, gli assomiglia¹⁶.

In *La pietà oggettiva*, la faccia scompare del tutto, “non si salva”. Già siamo nel paradigma della fisica atomica che cancella ogni verità ontologica, ogni possibilità di raffigurare un corpo e con esso le relazioni che fanno la storia:

[...] Certo
qui non si salva la tua età né la mia faccia
vorrei vedere che non fosse così
che si compisse nei versi la catarsi che bastasse
questa pietà oggettiva che ci agghiaccia¹⁷.

Di fronte ad Elena, invece, ritorna lo sforzo, la fatica di convivere con la propria faccia: «ma cosa credi che non sia anch’io stufo di coabitare con la mia faccia». Lo sforzo è quello di sostenere le identità in gioco. Questo significa misurare l’opposizione tra le forze: «ci tocca vivere il no misurarlo coinvolgerlo in azione e tentazione perché l’opposizione agisca da opposizione e abbia i suoi testimoni». Qui la tentazione è la spinta alla dispersione in un tempo privo di una certezza assoluta («e invece non basta dire no che salva solo l’anima»), mentre l’azione è la forza contraria che vale come resistenza alla dispersione. Questo contrasto di forze bisogna viverlo, misurandolo. La misura è la propria voce, il proprio spazio poetico. La propria identità è il risultato di questo scontro di forze. Lo sforzo epico si conclude nel porre se stessi, il proprio personaggio, la propria identità, come centro dello scontro di forze opposte. Così come avveniva nelle battaglie omeriche, in cui gli eroi erano mossi dalla *dynamis* e dallo scontro di forze, come ha fatto notare la Weil in un suo famoso scritto. Ma nel contesto classico l’esemplarità delle gesta dell’eroe, sotto gli occhi dei padri, vale come trasmissione di valori, come spazio ideale, *continuum* di una tradizione.

In Pagliarani perché lo spazio poetico si tenga e si tengano con esso l’insieme degli spazi epici e drammatici che lo compongono, c’è bisogno di altri testimoni. La comunità che il poeta scorge alla fine della sua lettera a Elena, non è più quella della tradizione, non è ancora quella dettata dalla speranza utopica in un mondo nuovo a venire, ma è quella presente ed effettiva dei testimoni. I testimoni sono coloro che certificano il proprio essere parte costitutiva di una differenza irriducibile. Lo sguardo che trattiene nella presenza la relazione tra il poeta e il suo personaggio è il nostro; è lo sguardo di chi osserva lo spazio letterario che muta.

NOTE

¹ In sostanza ELIO PAGLIARANI continua sulla strada della rielaborazione dei generi poetici che egli stesso

- aveva formulato in *Funzione e ragione dei generi* («Ragionamenti», n. 9, 1957) e che aveva sintetizzato nella formula finale: POEMETTO (*genre*) + POESIA DIDASCALICA E NARRATIVA (*kind*), dove i due addendi rappresentavano anche il punto in cui era arrivata la lingua poetica italiana: una sintesi di astrazione ermetica e arricchimento lessicale neorealista.
- 2 «1) [...] critica consapevole dei *mezzi espressivi* in situazione; 2) [...] critica, a tutti i livelli, della funzione dell'operatore e del rapporto operatore-consumatore; [...] 3) [...] critica della finalità dell'opera e/o funzione dell'arte» (ELIO PAGLIARANI, *Per una definizione dell'avanguardia*, letto al congresso COMES, Comunità europea degli scrittori, svoltosi a Roma nel 1965, ora in RENATO BARILLI, ANGELO GUGLIELMI, *Gruppo 63. Critica e teoria*, Torino, Testo & Immagine 2003, p. 312).
 - 3 GIÒ POMODORO compose quindici acqueforti alle quali s'ispirò successivamente Pagliarani per scrivere "il recitativo" in questione. Ma lo scritto non sembra avere nulla d'occasionale e sembra perfettamente inserirsi nel contesto delle altre lettere.
 - 4 ELIO PAGLIARANI, *Lezioni di Fisica e Fecaloro*, in *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti 2006, p. 175.
 - 5 Wolfgang Goethe e Friederich Schiller pongono questa condizione per riconoscere e differenziare una narrazione drammatica da una narrazione epica: «Il poeta epico e il poeta drammatico sono entrambi sottoposti alle leggi generali della poesia, soprattutto alla legge dell'unità e a quella dello svolgimento; inoltre trattano oggetti simili e possono servirsi di ogni sorta di motivi; la grande, essenziale differenza consiste in questo: il poeta epico racconta il fatto come *compiutamente passato* e il poeta drammatico lo rappresenta come *compiutamente presente*» (WOLFGANG GOETHE, FRIEDERICH SCHILLER, *Della poesia epica e drammatica*, in GEORGY LUKÁCS, *Studi sul Faust. Appendice*, Milano, SE 2006, p. 133). Georgy Lukács nei suoi studi sul *Faust* ha posto l'accento sull'alternanza tra stile epico e stile drammatico nel grande modello dell'epica moderna, giustificando così la cosa: «[...] ogni singola parte è drammatica, poiché in essa il destino di un uomo tipico (di uno stadio dell'evoluzione dell'umanità) si decide sotto i nostri occhi in base alla dialettica immanente delle sue interne contraddizioni: e l'esito è per lo più tragico, o almeno tragicomico. [...] Al tempo stesso, ogni singola parte è epica, poiché, per dare in poche scene la necessaria autenticità al personaggio tipico, e con esso allo stadio corrispondente dell'evoluzione dell'umanità, l'ambiente sociale che sta attorno ai conflitti e persino il contesto storico degli oggetti sociali deve risaltare con una completezza che va ben oltre le esigenze del genere drammatico. Per questo le singole parti diventano piccoli mondi a sé [...]» (GEORGY LUKÁCS, *Studi sul Faust*, *op.cit.* p. 109). Da questo punto di vista si può riconoscere un'ascendenza dello stile di Pagliarani da quello di Goethe.
 - 6 ELIO PAGLIARANI, *Lezioni di fisica e Fecaloro*, *op. cit.*, p. 176.
 - 7 Lo stesso nome dell'amata, Elena, potrebbe non essere casuale e suggerire un'altra operazione meta-linguistica di Pagliarani. Ricordiamo che Elena è la protagonista della seconda parte del *Faust* di Goethe. L'eroina omerica occupa una scena del poema e rappresenta la bellezza assoluta irrecuperabile che è alle nostre spalle. Il suo mondo è finito, come lo sono gli altri mondi che si presentano di volta in volta agli occhi dello scienziato e alchimista Faust. Secondo la famosa lettura di Lukács (*Studi sul Faust*, *op. cit.*), Goethe vuole sancire così l'essenza frammentaria del poema epico moderno ponendo la perfezione spirituale in qualcosa che è da venire, che non è dato nella dialettica delle cose umane. Il nome di Elena riadottato da Pagliarani potrebbe suggerire un riporre in questione la ricerca della bellezza nel mondo finito dei viventi.
 - 8 ELIO PAGLIARANI, *Lezioni di fisica e Fecaloro*, *op. cit.*, p. 176.
 - 9 *Ibidem*, pp. 177-178.
 - 10 GIORGIO CESARANO, *La tartaruga di Jastov*, Milano, Mondadori 1966, ora in *Romanzi naturali*, Milano, Guanda 1980, p. 95.
 - 11 *Ibidem*.
 - 12 MILO DE ANGELIS, *Somiglianze*, Milano, Guanda 1990, pp. 71-72, a metà degli Anni Settanta, chiosa sull'esperienza limite di quella generazione di poeti con la precisione di sempre: «altri / che hanno lasciato la nostra età, l'hanno persa / senza mai averla, e ora / nessuno / può restare dentro un'assoluzione / non c'è più nulla da rimandare / e camminiamo, a mezza voce, noi / noi che eravamo per la gioia».
 - 13 Cfr. ELIO PAGLIARANI, *Lezioni di Fisica e Fecaloro*, *op. cit.*, p. 161, dove i versi della prima lettera, indi-

rizzata a Fortini, chiariscono subito la lontananza del poeta da qualsiasi forma di esistenzialismo: «L'angoscia intellettuale della gioventù quando scopre insufficiente / L'intelletto, cioè la capacità della ragione di distinguere / Com'è lontana, Franco: era quella che chiamavamo / angoscia esistenziale?».

¹⁴ *Ibidem* p. 178.

¹⁵ Sembrano esplicative a questo proposito le parole usate da Albert Camus nel 1942 per descrivere la situazione d'impotenza ontologica dell'uomo di fronte al mondo visto con gli occhi delle nuove scienze: «Ma voi parlate di un invisibile sistema planetario in cui gli elettroni gravitano intorno ad un nucleo. Cercate di spiegarmelo con un'immagine. Mi accorgo allora che siete ricorsi alla poesia: io non "conoscerò" mai. Ho appena il tempo di sdegnarmene, che voi avete già cambiato teoria. Così questa scienza, che tutto doveva insegnarmi, finisce in una ipotesi, la lucidità naufraga nella menzogna, l'incertezza si risolve in opera d'arte» (ALBERT CAMUS, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani 2006).

¹⁶ ELIO PAGLIARANI, *Cronache e altre poesie*, op. cit., p. 71.

¹⁷ ELIO PAGLIARANI, *Lezioni di Fisica e Fecaloro*, op. cit. p. 164.

Antonio Melillo e Claudio Sciaraffa

Gnoseologia e linguaggio. *La poesia abita la distanza*

La teoria della conoscenza rappresenta da sempre uno dei luoghi più complessi e stratificati della riflessione filosofica o, *lato sensu*, gnoseologica. Tuttavia, ai fini euristici del presente saggio, possono essere individuati almeno due grandi modelli di lungo periodo, quello iconico e quello proposizionale¹. Per il primo modello, che ha origine nello stoicismo e prevale nella filosofia europea del Seicento per arrivare fino a Kant e all'idealismo tedesco, la conoscenza è un'immagine mentale adeguata dell'oggetto di conoscenza. Per il secondo modello, che da Aristotele attraversa la filosofia medievale e torna con forza nel Positivismo e nel Novecento, una conoscenza è una proposizione vera. Quest'ultimo modello è sicuramente più adeguato per la conoscenza scientifica, in quanto oggetto del conoscere non sono soltanto le cose, ma anche e soprattutto le loro relazioni. Il modello iconico, invece, apre a forme di conoscenza più ampie, nelle quali anche la poesia può ritagliarsi uno spazio, dal momento che si fa riferimento ad immagini e che i prototipi del modello sono la percezione e la memoria; inoltre, il modello iconico, proprio nella riflessione filosofica più recente², consente di tematizzare un nodo concettuale, quello della distanza, che è centrale al piano della nostra meditazione sul rapporto tra poesia e conoscenza. Nel modello iconico la questione della distanza emerge come profondità tra l'atto cognitivo e la cosa conosciuta, come diaframma tra soggetto conoscente ed oggetto della conoscenza: luogo e spazio concettuale, di volta in volta, da superare, ridurre, percorrere, colmare o misurare, la distanza assume, in tale prospettiva, a trascendentale della conoscenza. Essa merita, pertanto, di essere elevata a cifra costitutiva dell'interrogazione che coinvolge, in questo scritto, la poesia ed il poeta, considerato allora quale soggetto conoscente: sarà il poeta a servirsi della poesia quale strumento privilegiato per la ricerca di conoscenza.

Se la distanza costituisce, dunque, la leva logica e l'istanza tematica della nostra analisi e riflessione, occorre investigarla entro il dettato poetico di autori che

abbiano costruito proprio a partire dalla problematica che il tema della distanza sa aprire, nella particolare accezione cui abbiamo fatto poco sopra riferimento. In tale ottica, analizzeremo l'esperienza di due scrittori, lontani tra loro e per questo almeno in parte difficilmente accostabili, Tommaso Landolfi e Friedrich Hölderlin, esponente del Novecento italiano con la sua prosa ricercata e originale il primo, poeta tedesco, tra i massimi della letteratura mondiale, il secondo, entrambi accomunati da un rispetto sacro per la parola ed entrambi traduttori. Essi confidano nella capacità della poesia di aprire una porta su un mondo sconosciuto e vedono nella parola poetica la fonte di una conoscenza ulteriore. Landolfi è ossessionato dalla ricerca del linguaggio puro, originario, ancora non ingabbiato dal significato, il quale, legando la parola all'oggetto, spoglia la prima della sua forza vera ed intrinseca. Hölderlin vede la parola come un involucro capace di contenere il fuoco divino e la poesia come potenziale strumento per la conoscenza di Dio. In entrambi, dunque, la poesia può consentire di trascendere i limiti dell'esperienza umana ed in questo senso portare alla conoscenza. Qui la lontananza tra i due sembra assottigliarsi ed in questo spazio, solo in questo, centriamo la nostra analisi.

La parola, tinta di sacralità, verso la quale si prova timore reverenziale, è la realtà per Landolfi, più materiale degli stessi oggetti che designa³; la parola quindi diviene l'oggetto e, in Hölderlin, persino l'uomo stesso; attraverso la parola poetica, inoltre, si raggiungerà l'unione etica ed estetica e il "colloquio" diverrà «canto»⁴; solo allora la storia terminerà e si realizzerà una coscienza universale dell'umanità, la quale diverrà linguaggio comune e colloquio comune. In Landolfi la parola poetica è una parola prebabelica in grado di aprire forme nuove di comprensione e comunicazione, in grado di essere ripetuta⁵.

Ci troviamo davanti a due traduttori, e non è un caso. Chi assegna un ruolo così centrale alla parola, si trova inevitabilmente a lottare per ricercarla nella purezza della sua origine; tradurre diventa un modo per unire due lingue creandone una terza⁶, comune, che mantiene integri i tratti distintivi di due tradizioni⁷: così Hölderlin, che nelle traduzioni in tedesco dei classici greci tenta di mantenere vivo il fuoco della greicità e la razionalità occidentale e così Landolfi, che nella sua opera autobiografica ci confessa che da ragazzo avrebbe voluto inventare una lingua personale: «Mi pareva necessario cominciare di lì; una lingua vera e propria, con tutte le sue regole»⁸.

La poesia, come fonte di comunicazione e conoscenza, è dunque oggetto di profonde ricerche. Ci proponiamo qui di indagare le modalità di questa ricerca e le possibili conseguenze. A cosa può portare una ricerca di questo tipo?

1. Hölderlin e la necessità

Santo è Dio, che vuole essere conosciuto ed è conosciuto dai suoi
Corpus Hermeticum, I, 31

Poesia e conoscenza divengono, nell'opera di Hölderlin, parole indissolubili fin dai primi scritti; già nell'*Iperione* infatti si pone la conoscenza come potenzialmente raggiungibile soltanto fuggendo dai limiti umani e unendosi alla natura; median-

te tale unione si perviene all'armonia tra mondo terreno e celeste, stabilendo così l'ordine cosmico⁹; l'atto dell'uomo è l'abbandono nella natura, essere una cosa sola con tutto ciò che vive e rientrare nel tutto che la natura è¹⁰. La smania di ritorno all'interno della vita unica, eterna e ardente è un movimento gioioso condotto attraverso l'ispirazione poetica.

Nell'abbandono è implicito un desiderio di morte, centrale anche nell'Empedocle hölderliniano¹¹, tragedia della prima maturità. Qui la conoscenza è volontà d'irrompere nel mondo degli Invisibili, unirsi all'elemento del fuoco per raggiungere l'intimità della comunicazione con il divino e la poesia indica la via da seguire per raggiungere quel mondo¹². Si potrebbe dire, come Olof Lagercrantz scrive per Dante, che Hölderlin pone il poeta come mediatore tra il divino e l'umano; Dio diviene così un segno da interpretare ed è compito del poeta ricercare le tracce per tradurle¹³. Soltanto per intercessione del vate i mortali possono partecipare ai doni divini e solo il poeta è in grado di ridurre la forza distruttiva della folgore avvolgendola nel canto, come un nuovo Orfeo, nell'involucro protettore della parola: «Questo apporto umano alla poesia ispirata dagli dei è esso stesso dono divino e nell'involucro appunto consiste il vero miracolo della poesia»¹⁴.

Nella tragedia dell'Empedocle conduce alla morte la volontà di conoscere la vita nella sua essenza, volontà che permette di raggiungere l'unità e di passare dal sentimento alla conoscenza¹⁵. Ciò implica un'inversione che presuppone uno scambio di ruoli e di forze: l'umano, e quindi l'organico, acquisisce le forze illimitate, irrazionali, estatiche, della divinità, mentre il divino, l'aorgico¹⁶, acquisisce il limite dell'uomo; più questa inversione è intima, più è violento lo scontro fra il divino e l'umano. La lotta è però impari: il lottatore divino è di gran lunga più forte, quindi il tentativo di simbiosi conduce alla constatazione lucida e tragica nello stesso tempo, dell'abisso che allontana dei e mortali: la vicinanza tra le due sfere è illusoria. La conoscenza così viene ad essere il riflesso della distanza più che dell'unione. Qui è già implicito lo scarto compiuto da Hölderlin nella maturità degli *Inni*, dove i poeti sono invitati a non abbandonarsi smisuratamente alla volontà empedocliana, alla vertigine e al bagliore del fuoco; la conoscenza e la comunicazione non è più assicurata dal poeta mediatore, ma deve compiersi tramite il mantenimento della distinzione delle due sfere, divina e umana. Anche la natura, amata, cantata, educatrice per eccellenza, diviene negli *Inni* l'eterna nemica dell'uomo, giacché essa lo attira aldilà di questo mondo¹⁷.

L'uomo deve distogliersi dal mondo divino e dall'appello dell'ultimo Dio, il Cristo, che è scomparso con lo stesso gesto degli dei, i quali, assenti e infedeli, costringono l'uomo a interrogarsi sul senso sacro di questa infedeltà; quindi il poeta consapevole di tale senso sacro diviene il garante di questa separazione, della distinzione che deve essere fermamente mantenuta attraverso la purezza del ricordo divino. La poesia, che così diviene esclusivamente rimembranza, può disporre di un unico mezzo conoscitivo: la memoria di Dio; infatti Hölderlin afferma, in diversi punti della sua opera critica, che Dio e l'uomo, affinché il corso del mondo non abbia lacune e affinché il ricordo dei celesti non si perda, entrano in

comunicazione sotto la forma dell'infedeltà in cui vi è l'oblio di tutto. A tal proposito possiamo rifarci all'*Edipo Re*, tragedia improntata, secondo Hölderlin, sull'allontanamento degli dei: il protagonista è costretto a trattarsi in disparte, a sopportare una doppia separazione, dal divino e dall'uomo, a serbare un luogo vuoto aperto alla misura della distanza, caratterizzata dall'infedeltà degli dei e degli uomini; tale spazio è da mantenere puro e vacante, affinché sia assicurata la distinzione delle sfere secondo l'esigenza espressa da Hölderlin¹⁸.

L'esperienza ottenibile dall'abbandono al fuoco del cielo, non è solo pericolosa, ma anche falsa, in quanto pretende di essere comunicazione diretta con l'immediato, con il divino; l'immediato è impossibile ai mortali, infatti l'uomo, con la facoltà di conoscenza, può solo distinguere mondi diversi, perché la conoscenza è resa possibile esclusivamente dall'opposizione dei contrari. La poesia si deve far portatrice dell'opposizione e il poeta, non più il mediatore al quale era domandato di tenersi eretto dinanzi a Dio, deve porsi di fronte all'assenza di Dio, deve istituirsi custode della lontananza senza smarrirsi in essa, deve accogliere, preservare l'infedeltà divina, la quale apre uno iato che costituisce il rapporto essenziale dei due mondi, deve resistere all'ispirazione degli dei che scompaiono e che lo attraggono nella loro sparizione, deve mantenere distinte le due sfere, vivendo la separazione come il luogo vuoto in cui si viene a formare il sacro, deve, attraverso il poetare, «misurare il ritiro»¹⁹. Se scomparisse la misura data dalla distanza, svanirebbe la possibilità di raffigurare e conoscere la divinità; essa si volta e si ritrae, come il gesto della Laura di Petrarca, ma tale atto, sebbene sia terribile, privi della presenza benevola degli dei, della familiarità della parola ispirata, respinga e faccia cadere nell'angoscia di un tempo svuotato, non è negativo, in quanto il poeta sosta davanti al desiderio che lo attrae verso la divinità e s'impone il dovere di contenersi per mantenere distinte le sfere. Nel formarsi di tale spazio, si ha il sacro²⁰.

Il poeta diviene l'eroe che mantiene la misura della distanza e l'uomo, per mantenere la sua integrità, non deve tentare d'issarsi verso la divinità:

[...] Ai Celesti infatti non aggrada
Se qualcuno non serba l'anima
Trattenendosi, ma egli deve²¹.

Anche Cristo, allontanandosi dalla terra, invita gli uomini a rimanere nella distanza e quindi nella non conoscenza: «lo ho ancora cose assai a dirvi, ma voi non le potete ora portare»²². L'uomo non può cogliere la divinità neppure attraverso la mediazione della poesia, pertanto è costretto a cadere nelle tenebre, le quali appaiono come il volto severo di una madre; l'uomo deve lietamente prendere congedo dal giorno dove si spande il divino e il poeta non risulta più essere l'annunciatore del legame tra il mondo della luce e quello della notte²³. Nella poesia *Al Dio del sole* Hölderlin fa riferimento all'epoca notturna, buia, dovuta alla scomparsa della divinità visibile; il poeta durante il tempo della distanza deve preparare un nuovo ritorno della divinità, attraverso la poesia che ha il compito di conservare e seguire le tracce di Dio²⁴, finché Egli non sia attuale:

E ancora adesso il mio sguardo lo insegue;
Ma lontano, da popoli devoti

Che lo adorano ancora, se n'è andato.

[...] finché non torna l'amato
E si accende in noi lo spirito e la vita²⁵.

Così il poeta, di questo consapevole, deve volgere lo sguardo verso il basso ed «essere del mondo»²⁶, deve mantenere uno spirito mondano (*Weltlich*), ricordando nella poesia la misura della lontananza. Nell'inno *Germania*, Hölderlin formula il dovere della parola poetica, parola che non appartiene né al giorno né alla notte, ma sempre si pronuncia tra notte e giorno e una sola volta dice il vero e lo lascia inespreso; quindi la parola poetica è capace di comunicare e far conoscere il vero, ma lo lascia inespreso: lo dice, ma non lo esprime per mantenere intatta la distanza:

Ma quando più traboccante di purissime fonti
È l'oro e grave è diventata l'ira nel cielo
Deve fra giorno e notte
Finalmente un vero apparire.
Circoscrivilo con parole tre volte,
Ma ineffabile, com'è ora,
Deve restare, fanciulla innocente²⁷.

2. Landolfi e l'impossibilità

Scendiamo dunque e confondiamo la loro lingua,
perché non comprendano più l'uno la lingua dell'altro.
Gn, 11, 7

Il concetto hölderliniano di lontananza vive nelle pagine di Tommaso Landolfi, autore ossessionato dalla volontà di eliminare la distanza che separa l'uomo dalla parola poetica pura, in grado di aprire a nuove forme di comunicazione e conoscenza. Egli trasferisce i fallimenti di questa ricerca in capo ai protagonisti delle sue prose, accomunati dalle stesse fobie, dalla medesima incapacità di possedere una conoscenza che vada al di là dell'esperienza già chiusa del loro mondo.

I primi tentativi poetici e le due raccolte di poesie pubblicate negli ultimi anni di vita, hanno un'incidenza ridottissima sulla sua produzione letteraria, quasi interamente dedicata alla prosa. Nonostante questo, nelle opere narrative è presente, in modo ossessivo, la ricerca ideale della parola poetica: raffigurazione carnale di essa sono le figure femminili, caratterizzate da un linguaggio oscuro, incomprensibile; sono personaggi in grado di oltrepassare la barriera del significato e accedere ad un linguaggio più profondo, capace di scavare la realtà, naturale nel senso che non si ferma alla semplice descrizione dell'immagine, ma capace di andare oltre, cogliere quello che si nasconde, insomma dare la pura conoscenza di un qualcosa di non solo inesplicabile, ma financo recesso: la voce femminile a questo punto può essere interpretata come un'allegoria, la quale, basandosi anche su quanto ci suggerisce Gadamer sul piano teologico, viene usata per portare alla luce verità valide, ma nascoste.

Citiamo alcune di queste figure per comprendere il loro valore di portatrici di una conoscenza nuova. Nella prima raccolta di racconti compare una figura femmi-

nile la cui forza allegorica non può essere taciuta: la donna della pozzanghera nella *Piccola apocalisse*. È bionda, dalle labbra carnose e accoglienti, appare all'improvviso ad un gruppo di amici ed accompagna uno di questi in una passeggiata dai toni onirici; il protagonista maschile avverte che tra loro vi è lontananza, una distanza non tanto fisica, ma provocata da un difetto, nella figura maschile, di comprensione: usano codici linguistici completamente differenti; per la donna il segreto delle cose è contenuto nei colori e nella luce che emanano, nell'uomo, anche se non è esplicito nel racconto di Landolfi ma è intuibile, le cose appaiono così come sono, non hanno quasi il bisogno di essere descritte aldilà della loro apparenza:

Non so che siano la bontà e la protervia, l'orgoglio e l'umiltà: degli uomini e delle cose conosco solo i colori, o piuttosto le luci (giacché ciascuna luce ha un colore). Non intendo l'espressione dei loro volti, i loro gesti, ma il colore degli abiti e delle pelli [...] Ciò che gli uomini chiamano avarizia e gioia, dolore e terrore, sono per me luci azzurre o verdi, rosee o gialle. [...] E di colori ce n'è tanti, quante sono le stelle del cielo. Dio mio, come farti capire?²⁸.

L'uomo rimane, nonostante l'incomprensione, ammaliato dal suono malinconico della voce di lei, le sue parole vengono avvertite, soltanto udite, si poggiano dentro di lui come «falde leggere», ma non danno nessuno scarto in avanti per raggiungere la conoscenza che possiede la figura femminile; lei allora, per ovviare all'incomunicabilità, cerca di adottare un codice linguistico a lui affine, ma questo depotenziamento non porta alla comprensione:

Ho imparato, tuttavia, il linguaggio degli altri e perché tu, che non conosci ancora bene il mio, possa capirmi meglio, me ne servirò, sebbene imperfettamente, con te. Ma tradurre una luce o un colore è impossibile, e sappi anche che niente si può tradurre perché niente ha due significati o due vite²⁹.

Emblema di questa incomprensione è la passeggiata notturna, quando la donna descrive, in maniera del tutto opposta al senso comune, i fatti nei quali si imbatte: parla di amore infelice e corruzione davanti a due giovani innamorati, di opulenza e fasto terreno davanti ad una madre coperta di stracci con il figlio malato, di purezza per una prostituta, di amore felice per una coppia che si dice addio, di gioia e serenità davanti ad una madre che muore; ai dubbi dell'uomo davanti a tali affermazioni, la donna risponde:

Credi che mi sia sbagliata. Tanto peggio, allora: t'avevo prevenuto che né dalla mia né da alcun'altra lingua si può tradurre. [...] quando capirete dunque che non ci sono al mondo esseri più puri delle donne agli angoli delle strade; che non c'è cosa più bella (e gioia più grande) della morte di nostra madre?³⁰.

Quella della donna è una voce che svela sensi nascosti, che annulla le distanze del tempo, che conosce colori e luci.

È una voce che non distingue e non attribuisce, non elegge e non sentenzia: è la voce di una lingua come edenica, la lingua intatta dal peccato originale, al di là del bene e del male, prima che il nome intervenisse a segnare le differenze, a interrompere la corrente osmotica in cui tutto si comunica, a portare ordine apparente e anche a gettare le premesse di babele³¹.

La donna manifesta un linguaggio che riesce ad essere fonte di conoscenza aldilà

del significato; la voce femminile, allegoria della poesia, è metafora della possibilità di fuggire dall'inganno del significato, il quale risulta essere un elemento aggiunto dopo Babele per tentare di nuovo la comprensione, ma questa risulta mediata dal significato stesso e non è più frutto di una comunicazione immediata e naturale.

Un'altra donna emblematica in questo senso è Gurù, la ragazza con i piedi di capra della *Pietra lunare*. Anche lei, infatti, è lontana da una qualsivoglia comunicazione che si avvalga di significati; le forze della natura le parlano, componendo nenie incomprensibili, conosce le rocce e le piante del bosco dando prova di una profonda sapienza naturalistica:

“Sono mie amiche, non le calpestare” diceva con una certa leziosaggine. “ecco là il piccolo erino, più in là il galanto, e il colchico, il colchico! E ancora il miagro, l'umbella, e c'è anche il psillo...”³².

Gurù comprende il linguaggio degli animali e si esprime in un modo irrequieto, senza punteggiatura e associando frasi apparentemente prive di connessione logica. Gurù è donna di tante letture ed è, per la sua poliforme e libera natura, fonte e fucina di poesia: non a caso il compagno di lei invaghito, Giovancarolo, è un giovane poeta. Al termine di questo romanzo Landolfi inserisce un'appendice intitolata *Dal giudizio del Signor Giacomo Leopardi sulla presente opera*: si tratta di un sapiente montaggio di brani dello *Zibaldone* grazie al quale fa dire a Leopardi che la poesia ancora da scrivere ha irrimediabilmente divorziato dalla natura e che la letteratura può esistere solo con artifici in un tempo, quello moderno, troppo lontano dall'età dell'oro dei poeti. Gurù allegorizza dunque la poesia, libera e senza inibizioni, allo stato brado, ripristina i contatti usurati tra le persone e le cose, parla una lingua più coinvolgente e profonda, più autentica e duratura³³; Giovancarolo invece è il poeta di tutti i giorni che si esprime con la sola lingua degli uomini, consapevole di questo cerca di afferrare, senza riuscirci, il tipo di linguaggio poetico di Gurù.

Sull'importanza allegorica delle figure femminili, si possono riportare almeno altri due esempi significativi che testimoniano la fedeltà di Landolfi a questo tema: i personaggi femminili di *Racconto d'autunno*³⁴ e *La muta*³⁵. Nel primo, romanzo del '47, troviamo una donna, Lucia, che abita in segreto, con l'anziano padre, lo spettrale maniero che ospita i fatti narrati. Dopo tanti anni passati in silenzio anche Lucia si abbandona ad un linguaggio cantilenante che ha la forza di un fiume in piena; lei conosce tutte le lingue, dice di sapere tante cose e di avere capacità straordinarie: riesce ad udire ciò che ancora non viene pronunciato, a sentire un rumore non ancora provocato, a riconoscere l'odore buono dei morti. La lingua che conosce e attraverso la quale si esprime è, però, una lingua in disuso, decadente. Lucia morirà, uccisa dai militari, prima di poter insegnare queste cose al narratore protagonista, da questo si presuppone con forza un altro elemento: il linguaggio poetico è irraggiungibile.

La giovane quindicenne, protagonista della *Muta*, è un'appassionata di poesia e comunica con il narratore protagonista attraverso lo scritto e le letture che fanno in comune. Proprio la purezza della giovane, non contaminata dal linguaggio comune,

scatenerà la follia del narratore che, per non infettarla attraverso una possessione fisica, la ucciderà.

Per tutte queste figure femminili, e dunque per le opere che le ospitano, l'interpretazione allegorica è imprescindibile. La voce che proviene dalla donna della pozzanghera, da Gurù e da Lucia è un canto, una nenia, un flusso musicale, un suono prima che una parola, qualcosa che sta prima e oltre il significato e che ha il potere di traghettare il lettore continuamente da un universo all'altro³⁶; ma i protagonisti e i narratori, tutti uomini, non riusciranno mai a raggiungere la nuova dimensione del linguaggio e le storie si concludono, per costoro, sotto il segno dell'impotenza³⁷: la bionda dalle labbra carnose sprofonda in una pozzanghera, Giovancarlo fa ritorno in città, alla sua vita di sempre, e non ha posseduto Gurù se non in sogno, Lucia muore e la giovane muta è uccisa proprio da colui che voleva averla. In Landolfi quindi è il desiderio di possessione a portare con sé l'idea di morte. Simone Weil ritiene che tale sentimento sia cattivo e menzognero: menzognero in quanto crea un legame e distorce la percezione, ricoprendo la cosa desiderata d'una coltre immaginaria di pensieri e aspettative che ne impediscono una visione obiettiva; cattivo in quanto il desiderio implica il possesso, la fagocitosi³⁸. In Landolfi però esso non è né menzognero né cattivo, semplicemente il desiderare l'oggetto implica la sua sparizione; dunque la distanza si manifesta attraverso un'impossibilità: nel momento in cui i protagonisti desiderano le figure femminili, esse scompaiono.

3. Conclusioni

Si comprehendis non est Deus.
Agostino, *Sermo 52*

Se la ricerca attraverso la poesia non porta a nessuna conoscenza, forse l'uomo non dovrebbe attuarla, in quanto risulterebbe aporetica.

Paolo nell'Areopago afferma che Dio creò il mondo perché l'uomo lo abitasse su tutta la sua estensione e i confini che vi sono servono per delimitare lo spazio in cui cercarlo. Tale discorso pare benedica l'atto della ricerca, nonostante condotto a tentoni; ma quelle parole hanno senso dette duemila anni fa e non a questo punto della nostra esistenza, quando la ricerca si è mostrata aporetica. Ha soffiato troppo vento e la Buona Novella si è smentita, rendendo la sopravvivenza sopra la terra la più grande miseria³⁹; si è schiavi di un mondo dal tempo annunciato finito, ma che continua eternamente⁴⁰, dove l'uomo è indaffarato in una ricerca inconcludente quanto il Principio d'indeterminazione di Heisenberg.

Un poeta ha riassunto nella sua ultima opera l'impossibilità della conoscenza attraverso la parola poetica. È il Caproni del *Franco cacciatore* e del *Conte di Kevenhüller*. Ci serviamo della sua esperienza poetica per riunire in una conclusione il discorso landolfiano dell'impossibilità di possedere la parola poetica in grado di aprire a nuove forme di conoscenza e il concetto holderliniano della poesia intesa non come mezzo conoscitivo, ma come ricordo di una distanza.

Le due raccolte caproniane sono articolate intorno alla metafora venatoria, rifa-

condendosi ad una tradizione risalente a Dante, il quale la desume dalle Sacre Scritture. La caccia è intesa come un atto di ricerca della conoscenza mediante la poesia, è il soggetto di azioni narrative cariche di teatralità e finzione, rese in scrittura tramite l'estremizzazione della decostruzione del verso. *Enjambements*, scalini, inceppamenti nella fluidità non tendono a mostrare l'essenzialità⁴¹, ma dichiarano che la realtà, essendo inconoscibile, può soltanto essere indicata nella sua forma incompleta e spezzata, contornata poeticamente dall'immagine psicologica della nebbia. Temi elevati, quesiti religiosi sono svolti nell'arco di pochi versi, come fossero una battuta aforistica⁴²; Caproni arriva in queste opere all'estrema frammentazione del verso attraverso la separazione dei cola costitutivi e tale frammentarietà ha un senso dato dalla volontà di rappresentare l'impossibilità di concludere la caccia, quindi la ricerca della conoscenza; caccia rivolta alla parola (*Onoma*, come si ritrova nelle poesie del *Conte*), a Dio e all'lo, ma che alla fine è incompiuta, non verificandosi l'uccisione della *Bestia*, giacché autoreferenziale: nel momento in cui il cacciatore ha sotto tiro la preda, preda diviene egli stesso.

Un certo equilibrio al testo poetico è dettato, se si considera la rima come elemento di unità oltre la frammentarietà e gli spazi bianchi⁴³, ma è solo illusione, poiché quel che balza sempre agli occhi è la disarmonia del verso spezzato. Caproni frantuma come volesse tentare di sciogliere le parole versificate all'interno del bianco della pagina e annullare così anticipando la loro capacità negativa di dissolvere l'oggetto «come la nebbia gli alberi»⁴⁴. Si pone in questi termini l'inattuabilità di trovare una parola poetica capace di portare alla conoscenza, ma si pone pure il tentativo ultimo di eliminare la parola, creatrice tra l'altro di finzioni, affinché si mostrino gli oggetti non sporcati dalla nominazione. Caproni posa la conoscenza non sulla ricerca di una parola originaria e prebabelica, ma oltre di essa, nel non detto, nella sua eliminazione. La frammentazione del verso quindi ha una duplice funzione: indicare l'incompletezza della realtà e mostrare la possibilità di dissolvere la parola e poter così cogliere, aldilà del nominare, l'oggetto nella sua essenzialità; ma tale azione risulta infruttuosa.

La caccia è una situazione di confine, la ricerca della parola, di Dio, dell'lo e quindi della conoscenza, porta il protagonista in luoghi di limite, oltre i quali non si riesce ad andare, costringendo l'azione ad un esito aporetico⁴⁵. Tale impossibilità di risoluzione conduce Caproni a un nichilismo e ad una «ontologia negativa»⁴⁶; il poeta livornese ci dimostra che la parola non può condurci in nessun altro luogo oltre quello in cui l'uomo sopravvive come in un limbo. Viene da affermare a questo punto che la poesia non può essere altro che rimembranza e non conoscenza: lo scarto in avanti che sarebbe frutto di una cognizione, non è possibile attraverso la parola poetica, perché essa è capace solo di comunicare frammenti e descrivere luoghi mediati da una situazione psicologica; l'unica possibilità di "trovare" la conoscenza sarebbe nel «non nominar[la]»⁴⁷ e negarla.

Il confine da dove nasce l'ispirazione poetica di Caproni pare un deserto da cui mandare lettere senza un destinatario, un mondo in cui ogni significato e ogni possibilità di conoscenza si è perduto definitivamente, lasciando solo la consapevolezza

za dell'impossibilità di uscire dalla prigione di un'esistenza nella quale le parole possono descrivere soltanto il poco di una realtà frammentata; Caproni non prende in nessun modo in considerazione la qualità biologica che permette all'uomo di comunicare attraverso il linguaggio⁴⁸.

La ricerca della conoscenza, rappresentata dalla caccia, è portata avanti da un protagonista che è in una condizione di totale inappartenenza ed estraniamento:

Il mio viaggiare
è stato tutto un restare
qua, dove non fui mai⁴⁹.

La caccia diviene un viaggio che non porta a nessuna conoscenza, non è il viaggio odisseo, e l'unica scoperta è quella di una *mise en abîme* del cacciatore che si ritrova cacciato, del predatore predato, dell'uccisore ucciso; questa è una tematica presente fin da Giordano Bruno, ma nel Nolano vi è comunque una possibilità di uscita, non espressa da Caproni: quella della palingenesi, della rinascita dopo la distruzione.

Al poeta, secondo Caproni, hanno «fucilato / la bocca»⁵⁰ e gli è permesso solo riscrivere quello che gli altri già hanno scritto (argomento anche di Manzoni e Borges); è definitivamente così preclusa ogni conoscenza attraverso la poesia. La caccia rappresentata poeticamente, nonostante metafisica, manca di una voce speranzosa, la parola conduce su strade false, ad un linguaggio ingannevole e di spaesamento:

C'è anche chi ha preso,
pare, una strada falsa.
Chi è precipitato. È facile⁵¹.

L'ingannevolezza della parola è dettata soprattutto dal fatto che essa non permetta di giungere alla conoscenza e permetta solo di dire che Dio è come una statua di gesso che non si lascia conoscere⁵²; il Dio di Caproni deve essere cercato paradossalmente dove non si trova: «cercatemi dove non mi trovo»⁵³ e la poesia non ha che la sola potenzialità di indicare una conoscenza che detta un'impossibilità di conoscenza; tale consapevolezza, leggendo anche Abbagnano, conduce Caproni a rappresentare poeticamente la *mise en abîme* della caccia e la solitudine dell'uomo⁵⁴. Ad ogni modo la ricerca della conoscenza non viene interrotta dopo acquisita la consapevolezza sopradetta, anzi si protrae hölderlinianamente tra il giorno e la notte, tra «l'ultima rondine / e la prima nottola»⁵⁵, pur continuando ad essere vana⁵⁶. La poesia di Caproni è incentrata sulla sua sfiducia verso la parola che non può essere l'aiuto per condurre l'uomo in una ricerca di conoscenza; questo è un sentimento nutrito prima che diventasse «di moda con Blanchot»⁵⁷ e che porta a descrivere il poeta come uno «spatriato», «portato via / dal luogo della sua lingua», in grado di poetare solo il brancolare e l'urlare, ritrovandosi «peggio che se fosse muto»⁵⁸.

Concludendo, abbiamo visto che, essendo la poesia "impotente" nel raggiungimento della conoscenza, in Hölderlin il poeta ha il compito di mantenere la distanza attraverso il ricordo dei segni lasciati da Dio⁵⁹ e deve insegnare all'umanità la

capacità per viverla al meglio, vi è insomma la necessità da parte del poeta di tenere la misura affinché non si perdano le tracce del divino. Anche in Landolfi la distanza s'impone come insuperabile e affinché resti il desiderio di possedere l'oggetto desiderato, tale distanza deve rimanere incolmabile, poiché «se la distanza tra il desiderio e il suo appagamento è per principio abolita, il desiderio scompare»⁶⁰, portando l'uomo ad una fine negativa che si esplicherebbe nell'abolizione totale del tentativo dell'atto di conoscenza; questo significherebbe la «cessazione dell'Azione» umana⁶¹. In entrambi gli autori, dunque, si evince che alla poesia resta dare il messaggio di abitare la distanza; essa è vissuta dal poeta in parte rassegnato e in parte consapevole della sua importanza:

Non sei forse congiunto a tutto ciò che vive?
 [...]

 E allora va'! va' pure inerme

 Lungo la vita e non temere nulla!⁶².

NOTE

- ¹ Per questa distinzione cfr. voce *Gnoseologia* a cura di DIEGO MARCONI, *Dizionario filosofico*, Milano, Garzanti 1993.
- ² Cfr. più ampiamente su tale prospettiva, JEAN-LUC MARION, *L'idolo e la distanza*, Milano, Jaca Book 1978. Sul concetto di distanza v. anche PIER ALDO ROVATTI, *Abitare la distanza. Per una pratica della filosofia*. Milano, Cortina 2007; FINK EUGEN, *Prossimità e distanza. Saggi e discorsi fenomenologici*, Pisa, ETS 2006.
- ³ «... allora io avevo una sorta di religioso e superstizioso, amore e terrore delle parole (che mi è rimasto poi a lungo), sulle quali concentravo tutta la carica di realtà, invero scarsa, che mi riusciva scoprire nei vari oggetti del mondo; più semplicemente, le parole erano quasi le mie sole realtà» (TOMMASO LANDOLFI, *Prefigurazioni: Prato*, in *Ombre*, Milano, Adelphi 1994, p. 103).
- ⁴ Nella lirica *Festa di pace*, dalla raccolta *Elegie*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, Milano, Mondadori 2001, p. 881, la natura intrinseca dell'uomo è essere un colloquio (vv. 92-3), questo perché la storia stessa dell'uomo è linguaggio, esperienza reciproca, ascolto e si conchiuderà con il raggiungimento della compiuta pienezza etica ed estetica; in questi termini è il linguaggio a determinare l'uomo e non viceversa. Su questo concetto accenniamo qui alle posizioni diverse di Heidegger e Buber. Il primo afferma che «L'essere dell'uomo si fonda nel linguaggio: ma questo accade autenticamente solo nel colloquio. Quest'ultimo non è tuttavia soltanto un modo in cui il linguaggio si attua, bensì solo come colloquio il linguaggio è essenziale» (MARTIN HEIDEGGER, *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi 1994, p. 47). Per Heidegger il colloquio risulta essere l'autenticità del linguaggio e su di esso si fonda l'esistenza. Buber afferma che non vi è distinzione tra colloquio e linguaggio; quindi l'uomo non è in colloquio, ma è esso stesso colloquio: «Il nostro essere parlati è il nostro esserci» (MARTIN BUBER, «Hölderlin Jahrbuch», 11, 1958-60, p. 210).
- ⁵ «A un solo patto un essere umano può ripetere una qualsivoglia parola: a patto che gli si avvizzisca tra le labbra. L'assiuolo invece ripete la sua sempre nuova [...]. Ma a noi che ascoltiamo e sappiamo, il fiato è mozzato a ogni nota: riuscirà, non riuscirà? [...] Sembra, in una parola, che ogni volta l'assiuolo dimentichi ciò che ha detto un momento prima e che fra le note della sua evocazione abbia il tempo, ogni volta, di morire. [...] L'uomo, se ripetesse tante volte una parola, anche l'uomo più fidente, non saprebbe serbare quel timbro gioioso e sereno e alla fine la ripeterebbe con tristezza» (TOMMASO LANDOLFI, *Night must fall*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, Milano, Adelphi 2007, pp. 169-70).
- ⁶ Cfr. GEORGE STEINER, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti 2004.
- ⁷ Sulla capacità della traduzione di creare una terza lingua v. JURIJ LOTMAN, *La Semiosfera*, Venezia,

Marsilio 1985. Lotman intende la traduzione come passaggio da una semiosfera all'altra (p. 59). «La semiosfera è quello spazio semiotico al di fuori del quale non è possibile l'esistenza della semiosi» (p. 58). Concetto chiave in questo senso è quello di confine. Si tratta però di un limite "poroso", che, come la guaina di una cellula, è permeabile, e dal punto di vista culturale va pensato come luogo di continui processi di *traduzione*: «il confine semiotico è la somma dei "filtri" semiotici di traduzione. Passando attraverso questi, il testo viene tradotto in un'altra lingua (o lingue) che si trovano fuori dalla semiosfera data» (p. 59). La funzione del confine della semiosfera è dunque quella di limitare la penetrazione e filtrare e trasformare, quel che fa Hölderlin, ciò che è esterno in interno; esso si caratterizza allora come uno spazio in cui vi è la potenzialità della commistione dei linguaggi, i quali, passando attraverso una loro destrutturazione e primitivizzazione, possono portare a processi di creolizzazione e ridenominazione che favoriscono la nascita di nuovi linguaggi (per quest'ultimo concetto cfr. PAOLO FABBRI, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi 2003).

⁸ TOMMASO LANDOLFI, *Des mois*, in *Opere II*, Milano, Rizzoli 1992, p. 681.

⁹ Il concetto di armonia lo ricaviamo da LEO SPITZER quando parla della *Stimmung* nel libro *L'armonia del mondo*, Bologna, Il Mulino 2006.

¹⁰ Cfr. FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Iperione*, Milano, Feltrinelli 1981.

¹¹ La morte di Empedocle è il sacrificio espiatorio del filosofo di Agrigento che, sulla sommità del monte sacro, invoca arditamente la folgore dell'ispirazione profetica e si getta nel cratere infuocato dell'Etna, affinché l'umanità si rigeneri per effetto del suo olocausto. Empedocle è il poeta che si sacrifica per la rinascita umana sotto richiesta degli Dei, è il vate che, consapevole della propria missione, si offre come vittima alla divinità.

¹² Cfr. MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi 1975.

¹³ OLOF LAGERCRANTZ, *Scrivere come Dio*, Milano, Marietti 1987, p. 88.

¹⁴ LADISLAV MITTNER, *Storia della letteratura tedesca II – Tomo terzo*, Torino, Einaudi 2002, p. 722.

¹⁵ REMO BODEI, *Hölderlin: la filosofia e il tragico*, saggio introduttivo in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sul tragico*, Milano, Feltrinelli 1989, p. 27.

¹⁶ Per una definizione di aorgico v. *Note all'Antigone* in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sul tragico*, Milano, SE 2004, pp. 141-8; in sintesi possiamo dire che l'Universo è governato da due forze opposte, entrambe figlie della Natura: l'organico e l'aorgico. La prima è una forza che unisce e che determina le figure particolari; l'altra è quella che divide e che ha la potenza infinita e panica della natura ed è al di fuori d'ogni organizzazione che potrebbe dargli la coscienza e l'attività formatrice umana, cioè l'arte. L'organico, in termini categoriali, è il particolare, il limitato; l'aorgico è l'universale, l'illimitato; il primo è il principio d'ordine, il troppo formato, l'*Allzuförmliches*; il secondo è privo di ogni forma, è il Proteo della Natura, l'*Unförmliches*. L'aorgico è l'infinito di fronte al quale ci si sente perduti, ma nello stesso tempo attratti, è il Sublime della natura.

¹⁷ Cfr. JEAN-LUC MARION, *L'idolo e la distanza*, op. cit., p. 107-115.

¹⁸ *Note all'Edipo* in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sul tragico*, Milano, SE 2004, pp. 135-41.

¹⁹ MARTIN HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia 1976, p. 131.

²⁰ Il pericolo dovuto alla vicinanza dell'uomo al divino è presente anche nell'opera della mistica francese Simone Weil, la quale legge la lontananza come gesto d'amore di Dio per evitare hölderlinianamente all'uomo di rimanere arso: «È Dio che per amore si ritira da noi perché ci sia possibile amarlo. Perché se fossimo esposti ai raggi diretti del suo amore, senza la protezione dello spazio, del tempo e della materia, saremmo evaporati come l'acqua al sole» (SIMONE WEIL, *L'ombra e la grazia*, Milano, Bompiani 2002, p. 59).

²¹ *Mnemosine*, da *Quaderno in folio di Homburg*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, op. cit., p. 1111.

²² GIOVANNI, 16, 12.

²³ Qui si fa riferimento agli *Inni alla notte* di NOVALIS, nei quali si afferma sì la volontà lieta di allontanarsi dal giorno, ma anche che il poeta è colui che lega i due mondi, notturno e diurno, umano e divi-

- no, affermazione opposta all'ultima stagione hölderliniana.
- 24 Le tracce che sono lasciate all'uomo come doni sono il pane e il vino della celebrazione eucaristica, v. *Pane e vino* (v. 132), da *Quaderno in folio di Homburg*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, op. cit., p. 931.
- 25 *Al Dio del sole*, da *Manoscritto per Schiller – 30 giugno 1798*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, op. cit., p. 683. Si parla di Apollo dai riccioli d'oro, dio del sole che, partendo, lascia l'uomo nel lutto e nelle tenebre in attesa di una rinnovata venuta.
- 26 *L'unico*, da *Quaderno in folio di Homburg*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, op. cit., p. 973.
- 27 *Germania*, da *Quaderno in folio di Homburg*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, op. cit., p. 1029.
- 28 TOMMASO LANDOLFI, *La piccola apocalisse*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, op. cit., pp. 123-24.
- 29 *Ibidem*, p. 124.
- 30 *Ibidem*, p. 135.
- 31 MARCELLO CARLINO, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos 1998, p. 99.
- 32 TOMMASO LANDOLFI, *La pietra lunare*, Milano, Adelphi 1995, p. 83.
- 33 Cfr. MARCELLO CARLINO, *Landolfi e il fantastico*, op. cit., pp. 111-12.
- 34 TOMMASO LANDOLFI, *Racconto d'autunno*, Firenze, Vallecchi 1947.
- 35 TOMMASO LANDOLFI, *La muta*, in *Tre racconti*, Firenze, Vallecchi 1964.
- 36 Cfr. RODOLFO SACCHETTINI, *L'oscuro rovescio. Previsione e pre-visione della morte nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina p. 163.
- 37 Cfr. MARCELLO CARLINO, *Landolfi e il fantastico*, op. cit., p. 104.
- 38 Cfr. SIMONE WEIL, *Quaderni 1*, Milano, Adelphi 1982, p. 117. Sul concetto di desiderio v. anche CAMILLE DUMOULIÉ, *Il desiderio: storia e analisi di un concetto*, Torino, Einaudi, 2002; RENAUD BARBARAS, *Le désir et la distance*, Vrin, Paris 1999.
- 39 Cfr. SOREN KIERKEGAARD, *Diario*, Brescia, Morcelliana 1948.
- 40 Cfr. SERGIO QUINZIO, *Diario profetico*, Milano, Adelphi 1996, p. 65.
- 41 Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, introduzione a GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori 1998, p. XXXIX.
- 42 Cfr. ADELE DEI, *Aforismi in versi*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di S. GIOVANNUZZI, Genova, San Marco dei Giustiniani 2003, p. 291.
- 43 Cfr. STEFANO PASTORE, *La frammentarietà, la continuità, la metrica. Aspetti metrici della poesia del secondo '900*, Pisa-Roma, Istituti editoriali poligrafici internazionali 1999, p. 26.
- 44 GIORGIO CAPRONI, *Le parole*, in *Il franco cacciatore*, in *Id.*, *L'opera in versi*, op. cit., p. 460.
- 45 «Dove non si può più dire / ... / chi sia il perseguitato / e chi il persecutore», (GIORGIO CAPRONI, *Geometria*, *Ibidem*, p. 484).
- 46 ITALO CALVINO, *Il taciturno ciarliero (per Giorgio Caproni)* in *Saggi*, Milano, Mondadori 1995, p. 1024.
- 47 GIORGIO CAPRONI, *Versi controversi, Il Conte di Kevenhüller, L'opera in versi*, op. cit., p. 622.
- 48 Tale capacità è descritta, dal punto di vista antropologico, da ROBIN DUNBAR, in *Dalla nascita del linguaggio alla Babele delle lingue*, Milano, Longanesi 1998.
- 49 GIORGIO CAPRONI, *Biglietto lasciato prima di non andar via, Il franco cacciatore, L'opera in versi*, op. cit., p. 427.
- 50 GIORGIO CAPRONI, *Il murato, Il muro della terra, L'opera in versi*, op. cit., p. 341.
- 51 GIORGIO CAPRONI, *All'alba, Il muro della terra, L'opera in versi*, op. cit., p. 321. Anche il verbo "pare" connota maggiormente il significato della falsità. *Parere* qui non ha più il significato dantesco di *Tanto gentile e tanto onesta pare*, ma il significato di falso ed ingannevole, a tal proposito si può guardare GIANFRANCO CONTINI, *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino 1976, pp. 21-31.
- 52 GIORGIO CAPRONI, *Telemessa, Il franco cacciatore, L'opera in versi*, op. cit., p. 405. Qui in nota poniamo solo come citazione comparativa il Landolfi di *Un dio di gesso*, da *Il tradimento*, Milano, Rizzoli

1977.

- ⁵³ GIORGIO CAPRONI, *Indicazione sicura, o: Bontà della guida, Il franco cacciatore, L'opera in versi, op. cit.*, p. 438.
- ⁵⁴ Cfr. NICOLA ABBAGNANO, *Fra il tutto e il nulla*, Milano, Rizzoli 1973.
- ⁵⁵ GIORGIO CAPRONI, *L'ultimo borgo, Il franco cacciatore, L'opera in versi, op. cit.*, p. 436.
- ⁵⁶ Cfr. GIORGIO CAPRONI, *Falsa pista, Il franco cacciatore, L'opera in versi, op. cit.*, p. 433.
- ⁵⁷ Vedi in particolare i seguenti articoli di GIORGIO CAPRONI: *Scrittura prefabbricata e linguaggio, Il quadrato della verità e La precisione dei vocaboli ossia Babele*, apparsi sulla «Fiera letteraria», ristampati in GIORGIO CAPRONI, *La scatola nera*, Milano, Garzanti 1996.
- ⁵⁸ GIORGIO CAPRONI, *Lo spatriato, Il franco cacciatore, L'opera in versi, op. cit.*, p. 461.
- ⁵⁹ «Pane è della terra il frutto, ma è benedetto dalla luce, / E dal Dio che tuona viene la gioia del vino». Da *Pane e vino*, da *Quaderno in folio di Homburg*, in FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche, op. cit.*, p. 957.
- ⁶⁰ FABIO CIARAMELLI, *La distruzione del desiderio*, Bari, Edizioni Dedalo 2000, p. 71.
- ⁶¹ Cfr. ALEXANDRE KOJÈVE, *Introduzione alla lettura di Hegel*, Milano, Adelphi 1996, p. 541.
- ⁶² FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Coraggio del poeta*, da *Odi – Fascicolo di Stoccarda, Tutte le liriche, op. cit.*, p. 795.

Rossella Renzi

Le segrete corrispondenze che si scoprono sul tardi

Nel 1971 esce *Satura* di Eugenio Montale, il libro che interrompe il suo lungo silenzio poetico, iniziato dopo la pubblicazione della *Bufera e altro* (1956). Quell'opera rappresenta una svolta per l'arte montaliana, inaugurando una nuova fase per la poesia italiana del Secondo Novecento. Appare insostenibile, infatti, una scrittura tesa al lirismo tragico, quando si vuole testimoniare quell'urto con la volgarità del tempo che spinge un grande poeta a ritirarsi in posizioni marginali: a partire da *Satura* si assiste ad un costante abbassamento del tono poetico, che muove in direzione prosastica e desublimante. Da quella parola pronunciata sottovoce, con la sordina, scaturisce uno stile comico del tutto intenzionale; e un atteggiamento segnato da certa leggerezza, a dimostrare che, come afferma Goethe, «l'invecchiare è il graduale recedere dell'apparire»¹.

Durante quegli anni di silenzio, Montale – oltre ad essersi dedicato al suo *secondo mestiere*, di giornalista e scrittore in prosa – deve aver meditato a lungo sui fatti della vita, piccoli e grandi, sulle opere del passato, sui ricordi, raggiungendo uno stato particolare di saggezza che impone la scelta della minima quotidianità, del semplice “durare”. È questa la grande scoperta della senilità², raccontata nelle opere di quel periodo: oltre a *Satura*, ci saranno *Diario del '71 e del '72* (1973) e *Quaderno di quattro anni* (1977)³.

Questa tendenza a sliricizzare e demitizzare la poesia implica un'azione di critica, di rifiuto e rassegnazione che non esclude una volontà di resistenza. La lingua si pone il compito di smascherare la sua fissa convenzionalità, attraverso un atteggiamento metalinguistico e di controcanto culturale⁴: un processo di *cupio dissolvi*,

basato sull'autocritica radicale di una poetica e di una cultura a cui aderisce un intero ceto sociale impegnato a «peggiore il mondo». A tale processo si contrappone la celata volontà di sopravvivere che la parola in versi esige, come si può cogliere nella conclusione della *Lettera a Malvolio* (*Diario del '71*, p. 466):

No, non hai torto Malvolio, la scienza del cuore
non è ancora nata, ciascuno la inventa come vuole.
Ma lascia andare le fughe ora che appena si può
cercare la speranza nel suo negativo.
Lascia che la mia fuga immobile possa dire
forza a qualcuno o a me stesso che la partita è aperta,
che la partita è chiusa per chi rifiuta
le distanze e s'affretta come tu fai, Malvolio,
perché sai che domani sarà impossibile anche
alla tua astuzia.

Con questi versi non si aspira più a messaggi universali di salvezza, propri delle ideologie filosofiche o religiose, ma si trasmette un'esigenza affermativa, spesso offuscata, che il critico Romano Luperini definisce come «segreta corrispondenza col vitale»⁵; quella che solo l'artista, in quel particolare stato tra saggezza e leggerezza, insieme a poche altre innocenti creature, sa ancora riconoscere.

Ciò che più s'avvicina alla "vera vita" è forse l'infanzia; l'infanzia trascorsa la quale l'uomo dispone, in più del suo lasciapassare, appena di qualche biglietto di favore; l'infanzia in cui tutto concorreva invece al possesso efficace, e senz'alea, di se stessi.

Con questo passo di Breton, tratto dal prezioso libro di Alberto Bertoni *La poesia, come si legge e come si scrive*⁶, si fa riferimento alle argomentazioni pascoliane. E infatti al poeta vecchio non resta che mettersi sulle tracce del fanciullo, per poter ritrovare quella corrispondenza con la "vera vita", quell'aderenza ad una semplicità andata perduta, la stessa che si può udire nelle voci dei miserabili in *Corso Dogali*, la strada della nascita e dell'infanzia di Montale:

Se frugo addietro fino a corso Dogali
non vedo che il Carubba con l'organino
a manovella
e il cieco che vendeva il bollettino
del lotto. Gestì e strida erano pari.
Tutti e due storpi ispidi rognosi
come i cani bastardi dei gitani
e tutti e due famosi nella strada,
perfetti nell'anchilosi e nei suoni.
La perfezione: quella che se dico
Carubba è il cielo che non ho mai toccato.
(*Diario del '71*, p. 431)

Il *Carubba* e il *cieco* appartengono alla categoria degli umili, e nominandoli non si cerca alcuna giustificazione simbolica o metafisica, nessuna pretesa assoluta: a loro è toccato il privilegio di «essere vivi e basta», che «non è impresa da poco» (come afferma un altro testo del *Diario del '71*, *Il trionfo della spazzatura*, p. 459). Il poeta-bambino riscopre il senso di quei momenti all'apparenza insignifican-

ti, marginali, grazie ai quali però si rende conto di poter sfiorare la *perfezione*, la verità, che arriva persino a collocare nei «rosicchiamenti / delle tarme e dei topi, / nella polvere ch'esce da cassettoni ammuffiti» (*La verità, Quaderno di quattro anni*, p. 598). E poi, di verità, parla la venditrice d'erbe, un altro meraviglioso personaggio incontrato *Sulla spiaggia (Diario del '72*, p. 493)⁷ che, con la sua "mole", sembra impersonare il destino di pietrificazione a cui è soggetto l'uomo moderno⁸.

La venditrice d'erbe viene e affonda
sulla rena la sua mole, un groviglio
di vene varicose. È un monolito
diroccato dai picchi di Lunigiana.
Quando mi parla resto senza fiato,
le sue parole sono la Verità.

In questo tipo di scrittura la traccia memoriale è indefinibile, si stratifica in un altro Tempo, fra luce e tenebre, fra esterno e interno; essa opera instancabilmente su quell'universo che si articola fra diario, racconto in versi, recupero di figure, luoghi, eventi, animali e pensieri di una vita intera⁹. Il ricordo appare frammentario, generato dalla disarticolazione della realtà, per cui le immagini ritornano come spettri, ombre occasionali sollecitate da un'attività irregolare e involontaria¹⁰. Quando il poeta si trova al buio, in quello stato tra veglia e sonno in cui nasce la poesia, comincia «la sfilata dei morti», immobili in quella galleria onirica, finché l'impulso creativo della parola non fa scattare quel meccanismo, liberando un balzo, un guaito di Galiffa, il cagnolino dell'infanzia¹¹:

Nei miei primi anni abitavo al terzo piano
e dal fondo del viale di pitòsfori
il cagnetto Galiffa mi vedeva
e a grandi salti dalla scala a chiocciola
mi raggiungeva. Ora non ricordo
se morì in casa nostra e se fu seppellito
e dove e quando. Nella memoria resta
solo quel balzo e quel guaito né
molto di più rimane dei grandi amori
quando non siano disperazione e morte.
Ma questo non fu il caso del bastardino
di lunghe orecchie che portava un nome
inventato dal figlio del fattore
mio coetaneo e analfabeta, vivo
meno del cane, è strano, nella mia insonnia.
(*Quaderno di quattro anni*, p. 529)

La maggior parte di questi ricordi, come per il *Carubba* e il *cieco*, si colloca nella strada, dove pure si trova *un gatto sperduto*:

Me ne ricordo ancora passando per quella via
dove accaddero fatti degni di storia
ma indegni di memoria
(*Quaderno di quattro anni*, p. 592)

Con stupore, la poesia racconta gli attimi più marginali del passato, che non trovano giustificazione in alcuna scala di valori; in proposito dichiara Montale in una

intervista: «Spesso il passato è fatto delle sciocchezze che sono rimaste nella memoria»¹²; e scrive in una poesia

La nostra mente sbarca
i fatti più importanti che ci occorsero
e imbarca i più risibili»

(*Cabaletta, Quaderno di quattro anni*, p. 580)

Il fallimento della cultura di massa disciolta nella logica del consumismo, l'affermazione del *buio*, del *vuoto*, del *niente*, obbligano il poeta a cercare tra la cenere i residui di un'ultima possibilità di vita, di saggezza istintiva e antropologica¹³: il *non sapere* nella vita diventa il *sapere* della poesia. I personaggi del passato (Clizia, Volpe...) precipitano dal piedistallo e vengono sostituiti da altri, apparentemente insignificanti, difensori però di un valore autentico: sono i ciechi, i mendicanti, i piccoli animali dei bambini, che diventano i nuovi numi, a cui si chiede protezione:

protegetemi con la vostra dimenticanza
se questo può servire a tenermi in piedi
poveri lari sempre chiusi nella vostra
dubbia identità-
protegetemi senza che alcuno
ne sia informato
perché il sole si raffredda e chi lo sa
malvagiamente se ne rallegra
o miei piccoli numi
divinità di terz'ordine scacciate
dall'etere.

(*Protegetemi, Quaderno di quattro anni*, p. 628)

Sono individui che hanno avuto un ruolo marginale nella vita dello scrittore, come le bambinaie o le donne sconosciute notate per caso («Non so chi fosse A volte il Genio è quasi / una cosa da nulla, un colpo di tosse» *Locuta Lutetia, Quaderno di quattro anni*, p. 637). Così «la Gina», la domestica che lo accudisce per lungo tempo durante la vecchiaia, viene raffigurata bambina nella poesia *Il giorno dei morti* e diviene veicolo di un misterioso rapporto tra memoria e sentimento. Tra il poeta e Gina sembra crearsi un vincolo segreto, basato sui ricordi di lei e sul loro valore primitivo, per cui «bisogna risalire a quando era bambina» e «bisogna ricreare un padre piccolo e vecchio» (*Quaderno di quattro anni*, p.539). Certe immagini di vitalità e saggezza rivelano come questi personaggi siano depositari di una ignota capacità di resistere e di sapere. Di quella saggezza, che nella vita non si acquista con l'uso della ragione¹⁴, si fa interprete anche la vecchia sorvegliante del piccolo Eugenio: Maria, che era analfabeta, ma portatrice di una conoscenza molto difficile da spiegare, persino in poesia:

la vecchia serve analfabeta
e barbata chissà dov'è sepolta
poteva leggere il mio nome e il suo
come ideogrammi
forse non poteva riconoscersi
neppure allo specchio
ma non mi perdeva d'occhio

della vita non sapendone nulla
ne sapeva più di noi
nella vita quello che si acquista
da una parte si perde dall'altra
chissà perché la ricordo
più di tutto e di tutti
se entrasse ora nella mia stanza
avrebbe centotrent'anni e griderei di spavento

(*Quel che resta (se resta)*, *Quaderno di quattro anni*, p. 603).

Maria compare anche nel racconto *La donna barbata* (in *Farfalla di Dinard*)¹⁵ dove l'autore si fa di nuovo bambino e si reca all'uscita della scuola per assistere all'apparizione di quel *revenant*:

Il signor M. sapeva perfettamente di non essere più un batuso (un monello), non ignorava che la vecchia Maria era morta trent'anni prima [...] egli pensava che non fosse pazzesco da parte sua aver evocato in corpo e spirito la defunta guardiana delle sue passeggiate infantili. Perché aveva voluto assistere all'uscita dei ragazzi delle elementari proprio da quella scuola se non per ritrovarla? Di Maria non si ricordava quasi mai, solo a lampi gliene tornava l'immagine nelle ore più buie della sua vita. Un'esistenza inutile, senza senso e senza scopo quella di Maria, la vecchia cenciosa e analfabeta¹⁶.

Alle sue ultime opere in versi Montale concede dunque un privilegio: quello di mostrare il *vivere autentico*, insito nel sapere biologico e antropologico, che va oltre il concetto di cultura e della stessa poesia¹⁷. Questa, demolita come forma di conoscenza e come inclinazione spirituale, viene allacciata allo strato profondo e oscuro dell'esistenza, dove prende corpo una sua forma di resistenza.

Al breve discorso sin qui affrontato si può opportunamente affiancare una riflessione che Theodor W. Adorno elabora *sullo stile tardo di Beethoven*, riprendendo alcune sue considerazioni sul compositore e adattandole al nostro poeta: in tale processo di demitizzazione della poesia, nella rinuncia a quello stile alto e sublime che ha segnato buona parte della letteratura del Novecento, c'è una rivelazione connessa con la speranza. Essa si pone assai vicino al margine della rinuncia, ma non è rinuncia. Proprio nella differenza tra rassegnazione e rinuncia sta il significato di questa partitura in versi. «La mano morente – e ciò è davvero connesso con la morte – libera ciò che prima teneva stretto, plasmava, dominava, e in tal modo diventa la sua più alta verità»¹⁸.

NOTE

¹ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi 2001, p. 262.

² ROMANO LUPERINI, *Storia di Montale*, Bari, Laterza 1986, p. 247.

³ Tutte le citazioni in versi da *Satura*, *Diario del '71 e del '72*, *Quaderno di quattro anni*, sono tratte da EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori 1984.

⁴ MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo 1987, p. 43.

⁵ ROMANO LUPERINI, *Storia di Montale*, op. cit., p. 243.

⁶ Cfr. ALBERTO BERTONI, *La poesia, come si legge e come si scrive*, Bologna, il Mulino 2006, p. 71; il passo è tratto da ANDRÉ BRETON, *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi 1987, p. 43.

⁷ Le due poesie, *Corso Dogali* e *Sulla spiaggia*, trovano riferimento in un passo del racconto di *Farfalla di Dinard* intitolato (come la poesia) *Sulla spiaggia*, in cui al Montale vacanziero, quasi fossero miraggi, appaiono «il Carubba», «il cieco» e «la venditrice d'erbe»: «I bagnanti si fanno radi ma molte ombrelle

gialle verdi arancione si aprono ancora sulla sabbia umida. Non riesco ad annerirmi come vorrei e attraverso gli occhiali scuri seguo gli ultimi venditori ambulanti che passano davanti alle cabine deserte. Mi giungono i loro gridi monotoni e ormai sfiduciati [...]. Poi transita il cieco condotto dal can barbone — una nera figura di Velasquez — e dai tira e molla viscerali della sua armonica a soffietto prorompe il gemito dell'eterno *Besame mucho*. Dev'essere già tardi».

⁸ Cfr. ALBERTO BERTONI, *Eugenio Montale*, in *Poesia del Novecento italiano. Dalle avanguardie storiche alla seconda guerra mondiale*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci 2002, pp. 190-191.

⁹ MARCO FORTI, *Montale e i Diari: 'recto' e 'verso' nell'opera poetica*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, Il Mulino 1998, p. 585.

¹⁰ MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Prologhi ed epiloghi*, op. cit., p. 49.

¹¹ Il fedele Galiffa giunge ai versi del *Quaderno per gradi*: partendo dalla *Buferà* («Ho visto il festoso e orecchiuto Piquillo scattar dalla tomba / e a stratti, da un'umida tromba / di scale raggiungere il tetto», *Da una torre*), si passa al racconto di *Farfalla di Dinard*, intitolato *Sul limite* (1946), in cui spunta «un cagnolino rossiccio, d'incertissima razza, che abbaìo lungamente verso di me» e dove Nicola (dimenticato compagno alpino) esclama: «sono venuto con Galiffa, il canino che prediligevi da bambino». Il cagnolino riappare poi in un'altro racconto della stessa raccolta, *L'angoscia* (1952), in cui il protagonista, nelle autobiografiche vesti di scrittore, risponde alle domande di una stravagante intervistatrice: «Ma la mia conversione è recente, è dovuta al fatto che i cani (più che i gatti) restano nel ricordo, chiedono di sopravvivere in noi. Teoricamente sono contrario alla sopravvivenza e credo che sarebbe sommamente dignitoso se l'uomo o la bestia accettassero di *sombrer* nell'eterno Nulla. Ma in pratica — per eredità — sono cristiano e non so sottrarmi alla idea che qualcosa di noi può o addirittura deve durare. Il cane Galiffa di cui posso esibirvi la fotografia, egregia collega, è morto più di quarant'anni fa [...]. Io sono dunque la sola persona che ancora conservi il ricordo di quel festoso bastardo di pelo rossiccio. Mi amava e quando fu troppo tardi l'ho amato anch'io».

¹² EUGENIO MONTALE, *Non ama essere nella storia per qualche verso...*, *Monologhi, colloqui*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori 1996, p. 1727.

¹³ ROMANO LUPERINI, *Storia di Montale*, op. cit. p. 242.

¹⁴ LORENZO RENZI, *Come leggere la poesia*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 129.

¹⁵ *Farfalla di Dinard* esce nel '56 presso l'editore veneziano Neri Pozza; raccoglie bozzetti ed elzeviri pubblicati da Montale, tra il '47 e il '50 sul «Corriere della sera» e sul «Corriere d'Informazione». Esce in seconda edizione nel '60 nella collana «I quaderni dello Specchio» di Mondadori.

¹⁶ EUGENIO MONTALE, *La donna barbata, Farfalla di Dinard*, in *Prose e racconti*, Milano, Mondadori 1995, p. 44.

¹⁷ ROMANO LUPERINI, *Storia di Montale*, op. cit., p. 240.

¹⁸ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, op. cit., p. 268.

Lettera aperta

Marco Merlin

Sfida al Poeta Giovane

Caro Poeta Giovane,

abbiamo recentemente ammirato la tua sagoma svettante e stilizzata sulla copertina di una delle più prestigiose e imbalsamate riviste italiane di letteratura, per questo abbiamo deciso di rinunciare a dedicarti espressamente questo numero di «Atelier». Un anno fa, infatti, ci eravamo detti che sarebbe stato bello restare ancora un poco sull'onda della giovinezza, richiamando nuova energia e slancio ideale, ben lieti dell'attrito che avrebbe levigato le nostra ginocchia di poeti ormai non più ventenni. Ci eravamo messi a leggere libri, a stilare elenchi, a discutere nomi, a passarci testi, a confrontare giudizi, per arrivare infine a offrire ascolto, a chiedere ragione, a rilanciare provocazioni, nella solita convinzione che la letteratura non sia mai una sfida privata, anche quando mette radici nell'isolamento e nella distanza fisica più evidenti, essendo la parola, per sua natura, la smentita di un io assoluto. Devo però confessarti che sono, in definitiva, contento che sia andata così. In questo modo, infatti, abbiamo evitato di far slittare la questione sul solito, tedioso piano della competizione letteraria, su cui è comodo per molti pattinare, dal momento che a questi è concessa la cabina di comando e il piedistallo della giuria, e quindi evitano di mettersi realmente in gioco. Per noi è invece fondamentale delegittimare questa chiave interpretativa, che avrebbe il solo effetto di disinnescare il senso radicale delle nostre intenzioni. Inoltre, non sarebbe stato facile per noi svolgere un'operazione... diciamo "maieutica", senza sottintendere un'autorevolezza, una qualche forma di responsabilità, che serve pur sempre a darsi un tono. Non che da queste parti si temano le responsabilità in quanto tali o non si abbia a sospetto chi fa, al contrario, mostra di modestia: tutt'altro. Siamo semplicemente ligi alla disciplina che ci fa camminare sulla corda tesa fra tali estremi. Per noi, invitarti a uscire allo scoperto avrebbe implicato il nostro medesimo offrire il petto come possibile bersaglio: ecco perché preferisco, quindi, scriverti direttamente. Per fare ciò, ho bisogno tuttavia di mettere subito in chiaro alcune cose.

Anzitutto, apprezzerai il fatto che ti abbia chiamato Poeta Giovane e non Giovane Poeta, dal momento che il problema è sempre e solo nel sostantivo. L'età non è un valore aggiunto, la poesia non è uno sport. Semmai, si può essere talmente poeti da entrare nella pasta di ogni età con tanta maestria da farne brillare l'essenza, che è il segreto per essere autenticamente e sempre contemporanei, fuori da ogni cronologia, sintonizzati nell'oltretempo della letteratura.

Inoltre, ti sarà piaciuto che mi sia rivolto a te singolarmente. Inquadrarti in mezzo ai coetanei ti avrebbe anche lusingato, ti avrebbe fatto sentire le spalle coperte. Avrei però, in questo modo, alimentato un equivoco. Ma imparerai da te (io mi sono già colpevolmente dilungato anzitempo) che le generazioni servono solo a chi può affermare l'ovvietà della loro non esistenza oppure a chi può creare, dall'esterno, l'illusione opposta della loro effettiva presenza nella trama della tradizione (il problema, semmai, è parlare dall'interno di un'appartenenza impossibile, dare fiato a un'utopia che smuova l'esistente, cosa che peraltro si può realizzare con successo solo quando si diventa, invece che paladini di alcunché, materia di scarto o punto di rottura della propria stessa visione...). Non ti rammaricare della genericità della sigla con cui mi rivolgo a te: i confini di età sono sfumati e i nomi talvolta sono soltanto pretesti, anche se servono a mettere a fuoco l'oggetto. Cara Rossella, cara Laura, caro Claudio, caro Luca, caro Daniele... sì, scrivo proprio a te, cercando di rubare un lampo dai tuoi occhi che mi faccia tremare la voce.

Questa, è importante che tu lo capisca subito, non è la lettera di un presunto fratello maggiore o qualcosa del genere. Non aspettarti paternali, non sono ancora così rincitrullito al punto da prendermi troppo sul serio. I consigli da esperto, poi, li trovi già in tanti manuali ben scritti e vengono così brillantemente esposti nelle scuole di scrittura creativa – e lo dico con tutto il rispetto che ho per la divulgazione e per chi contrasta il diletterismo in qualsiasi ambito – che non ci sarebbe proprio bisogno di spendere energia in tal senso; inoltre, farei torto alla tua preparazione intellettuale, così agguerrita. Quello che vengo a dirti, lo dico nello stesso momento a me stesso.

Ciò premesso, il messaggio che vogliono portarti queste mie righe è insieme di sconforto e di incoraggiamento. Anzi, direi che è una sfida bella e buona, sfrontata abbastanza da provocare le tue inquiete, scalpitanti piume novelle, spero.

Cominciamo dal pugno nello stomaco. Ti rendi conto di quanto tu sia inutile e banale? Ecco sulla scena un altro giovane talento delle lettere nostrane, anche lui preparato, laureato, sponsorizzato, griffato, più o meno autopubblicato, certamente antologizzato, in ogni caso già celebrato e catalogato. Ma guarda come sei bravo, nell'infilare i tuoi sette-otto versi con stile ineccepibile, qualunque esso sia. C'è abbastanza consapevolezza metrica, la giusta dose di reminiscenze, omogeneità nel lessico, prezioso anche nelle sprezzature... E che belle immagini, quanta verità testimoniale... Pensa, questo mese sei soltanto il settimo (contando solo quelli per lo meno del tuo livello) che ci manda dei testi... Sì, sì, non ti preoccupare, fai parte della lista anche tu, così eccentrico, così bukowskiano, così sperimentale: non è tradizione anche l'antitradizione, ormai?

Diciamocelo in faccia, una volta per tutte: la nostra arte non interessa più a nessuno ed è diventata un vizioso gioco sociale, dove conta soprattutto sapersi vendere, arricchire il *curriculum* con un editore un gradino più su, prepararsi meticolosamente la propria sopravvivenza accademica. Si tratta di una specie di scalata ad un potere ridicolo, a un prestigioso traguardo che esiste solo per noi. E, in questo senso, è importante essere in tanti, perché tutti contribuiscono al *jackpot* dell'illusione collettiva. Altro che collaborazione, reciproca necessità di confronto e simili *spot*: tra di noi non ci leggiamo, cerchiamo solo di carpire le tecniche autopromozionali dell'altro. Esagero? Allora sappi che sei un ingenuo, un ipocrita o un grullo.

A questo punto, ovviamente, io per primo dovrei mettermi in una di queste categorie. È giusto, non mi nascondo, ho fatto anch'io la fila per il biglietto lungo le medesime corsie, a suo tempo, cercando magari quella che pareva scorrere meglio, però mi sono in seguito ravveduto (anzi, direi più precisamente che continuo a ravvedermi, che la lotta si rinnova quotidianamente) e, se ti scrivo è soltanto in virtù di questa presa di coscienza, per invitarti ad accelerare i tempi. Devi smettere di credere alla poesia, insomma, soltanto in questo modo potrai cominciare a renderti degno di una sua visita, sopportando davvero il pensiero che lei non ti cerchi affatto, magari. Da parte mia, in tutto quello che ho scritto finora mi sono impegnato per inserire questo veleno salvifico, questa paradossale istanza di autodistruzione. Sapere di non contare nulla, di non avere un pubblico reale, di dover anzi smascherare ogni volta un pubblico fittizio composto da rivali o da artisti falliti è il primo passo di avvicinamento all'ascolto della poesia. Lo senti davvero, tu, questo vuoto sulle spalle? Lo senti l'attrito di questa insensatezza quando muovi la penna sul foglio? Ne fai un'ulteriore occasione di eroismo personale oppure hai davvero abbracciato questa vanità, tuffandoti e infrangendo la tua immagine, mio caro Narciso? No, dai, lo so che in pubblico non ti sei mai compiaciuto, lo so che sollevo una questione sottile, sottilissima, quasi impercettibile, che riguarda le pieghe recondite della coscienza... Ma questa è l'aria dell'epoca che ci tocca respirare, se rinunciamo all'illusione consolatoria di cui sopra. Questo è il duro punto di partenza.

Un punto di partenza, per l'appunto. Con questo siamo già al risvolto più luminoso, infatti, perché, vivaddio, accade che la poesia arrivi, che la riconosciamo in qualcuno, talvolta. Poco importa che non sia il nostro nome, magari, ad assecondarne il passo, quel che conta è sentirne la voce, all'improvviso, e rassicurarci sulla sua reale esistenza. No, la poesia non è la società nevrotica dei pretendenti poeti. Essa giunge e si mostra, si giustifica da sé, in qualunque forma si dia. Non c'è sede editoriale, non c'è carriera, non c'è giuria che la garantisca. Ti capita ancora questa esperienza o i terremoti con cui la letteratura si manifestava durante l'adolescenza sono ormai dei ricordi? Se così fosse, sei un falso poeta, già morto, e quel che scrivi è mera pornografia, pura nostalgia di quel desiderio che fingi ancora di provare, mentre non fai altro che perfezionare tecniche compensative. Pensaci.

E, continuando a pensarci, rileggi i tuoi versi, così bellini, così presentabili o così provocatori. Rileggi anche gli incoraggiamenti che ti hanno mandato, risenti le voci

dei molti amici superflui che hai incontrato, annusa la traccia delle mani che si sono appoggiate sulla tua spalla per incitarti. E vergognati, e sentiti nauseato.

Soltanto adesso potrai, forse, accogliere la sfida. Riprendi quindi il foglio, smentiscimi con un canto che non chieda giustificazioni. Zittisci tutto il frastuono esterno e interno alla coscienza.

Ma non spedirmi niente, io comunque non ti leggerei più. Infila tutto in un cassetto segreto. Attento, questo è il momento più delicato, perché devi rinunciare ancora una volta alla presunzione. Dimentica il tuo capolavoro, per qualche anno, e ricomincia a vergognarti e a nausearti. Non parlarne con nessuno, perché altrimenti la tua disciplina è fasulla.

Ci incontreremo ancora, tra qualche anno, forse.

Molto più probabilmente, invece, questo non accadrà.

Qualcuno di noi avrà cassette rimasti felicemente vuoti, o li avrà riaperti e svuotati nel frattempo, sorridendo serenamente di sé.

È quello che auguro da anni a me stesso e che auguro adesso anche a te, mio caro Poeta Giovane.

Voci

Fabrizio Angeli - *La prima chiesa*

La silloge di Fabrizio Angeli viene scandita in tre sezioni che rappresentano tre modalità di concepire la poesia: l'epopea, il lirismo e la frammentazione. Guido Mazzoni le inserirebbe in tre epoche diverse: l'epopea sarebbe assegnata all'età classica, il lirismo al periodo romantico e la frammentazione alla contemporaneità. Una simile inquadratura, pur non essendo applicabile alla lettera all'autore che presentiamo perché immerso nella Postmodernità, rende ragione di un *climax* storico, poetico e personale.

La sezione intitolata *Nonno Massimo* presenta un contesto facilmente decodificabile perché condiviso dalla comunità dei lettori: la Seconda Guerra Mondiale. I riferimenti storici, politici e geografici appartengono alla cultura occidentale, anche perché ripresi anche in molte scene di film: la pioggia sulle baracche dei campi di concentramento, il lavoro estenuante, l'annientamento dell'umanità dei prigionieri (cfr. Primo Levi), la solidarietà rara tra carnefice e vittima (cfr. *Il Portiere di notte* di Liliana Cavani). Di uguale impianto e con uguale stile vengono ritratti il racconto della campagna di Grecia, il rientro dalla Germania, la fame, il freddo, la marcia estenuante, la *pietas* della popolazione, l'arrivo a casa. Il racconto del reduce è impostato su tratti realistici sottolineati dal dialogo tra il protagonista e anonimi interlocutori, dai particolari raccapriccianti, dal ricordo che poco alla volta sfuma «da storia cristallizzata in mito».

Ci troviamo di fronte ad una narrazione drammatizzata e condensata in scene, alternata in discorso diretto e indiretto, cadenzata in terzine e in quartine di metro diverso, ma fortemente ritmata e saltuariamente scandita da rime. Il lessico varia in rapporto alla situazione: dal sottocodice crudo di caserma giunge alla descrizione senza mai indulgere a sentimentalismi o a tratti espressionistici. Le citazioni geografiche come pure i personaggi sono attentamente indicati: Mussolini, Badoglio, Patrasco, Berlino, Santa Giuliana, Monaco di Baviera, Perugia, e conferiscono una decisa impronta storica. Il poeta mantiene un distacco emotivo dalle tematiche, simile a quella di un narratore onnisciente, al punto che la prima sezione a buon diritto va considerata come una succinta epopea.

Nella seconda sezione *Respiro distratto* l'atmosfera muta decisamente fin dal primo verso, dove la presenza dell'io lirico appare marcatamente segnato: «“Ho cavi elettrici gialli rossi verdi e blu [...] / arrotolati nelle scarpe». Il lettore avverte immediatamente il cambiamento grazie allo straniamento prodotto dalla metafora surrealista. La precedente chiarezza si eclissa: «quelli che ti bagnano le ascelle anche / in una giostra, come il torvo Indro / che tanto ci somiglia». Le persone citate (Indro, Agostino, Eugenio) appartengono alla sfera privata e non possono essere identificate. I discorsi diretti non seguono una narrazione, vengono accostati senza alcun legame con cambi improvvisi di soggetto, di luogo, di tempo e di azione. Siamo nel settore dei sentimenti individuali: il poeta traccia le linee di una situazione assolutamente personale, di cui il lettore non ha notizia né strumenti di riferimento. Le scene seguono il flusso di coscienza attraverso labirinti di connessioni assolutamente non ricostruibili. Il lessico mantiene un registro colloquiale con parti sottoposte a frizione tra diversi livelli: «Mia bellezza, secchiello». Le metafore dilagano e i riferimenti filosofici, familiari, esperienziali paiono filtrati attraverso un processo di simbolizzazione lirica di un soggetto non più in grado di dominare il magma interiore.

La terza sezione, *Dedica*, è dominata dal ritmo della frammentazione, nonostante la struttura strofica ben delineata, divisa in quartine con un verso finale breve, simile all'adonio delle strofe saffiche, ma di varia misura e di differente ritmo. Il registro assume un tono vagamente letterario («del tuo Tevere ondeggiante») che, tuttavia, non disdegna di toccare il fondo “comico” («Bell'Antonio padre stronzo padrone»), quello leziosamente sentimentale («E tu grugni, bambina, polentuccia»), il mistiliguismo («un petèl per noi anglo-americani (– “*Silver tuins cat off drims mai sciaini fings*”») e non sfuggano le implicazioni zanzottiane) o la scintilla tra la denominazione dotta di «Dany, magister fornacis» e il testo del telegramma scandito da tratti “fatici”. E proprio l'uso di una strumentazione stilistica varia offre la chiave di interpretazione. Ogni strofa si presenta come una monade assolutamente estranea a quella precedente e a quella seguente: vive di esistenza propria, chiusa in un'autoreferenzialità difficilmente riducibile, se non attraverso l'analisi stilistica, ad un disegno generale. L'io non assolve più la funzione di gestire il flusso incondizionato delle pulsioni, dei ricordi e delle metafore. Non è più né oggetto né soggetto della poesia, ma sottoposto ad un'azione di decostruzione, in cui prevalgono unicamente i frammenti di un presente multiforme, talmente multiforme da non presentare alcun tratto delle contraddizioni esistenziali: essi “sono” e come tali vengono registrati da un non-soggetto, ma potrebbero anche non essere registrati, perché ognuno di essi non assume alcun significato.

La silloge del giovane Fabrizio Angeli, dunque, ricostruisce tre modelli stilistici, emblemi di tre modalità diverse di concepire non solo la poesia, ma, soprattutto, il soggetto-uomo nel suo rapportarsi con il mondo e con gli altri e con se stesso. Declino inarrestabile o crisi di maturazione?

Giuliano Ladolfi

Nonno Massimo

I

Piove più forte, di notte, nelle baracche
del buio a cercare a tastoni
lungo i muri, braccia protese,
sembra una porta ma è uno spigolo cieco.

Di giorno luce che non lascia scampo,
al tornio tedesco pensare la fame
tra il freddo senz'alberi e senza stagioni
e un cenno animale, la lotta esiziale.

– “Mussolini o Badoglio?” - fa lo sdentato
controllore, e se azzecchi prende la mollica
e ti lascia il resto, da rosicchiare.
“ Sì c'era brava gente, non tutto era male...”

“Come quell'angelo vestito da prete,
apparì una bestia notte mentre morivo
d'appendicite, le budella in mano,
avrà avuto quindic'anni. Ogni notte lo prego.”

Ma prigione è compagnia
di uomini fatti onesti visti sparire
col nome in mano o pestati una sera
di difesa e d'odio italiano.

“E poi c'era il mio amico,
uno del nord, quanto l'ho cercato!
Quante volte all'appello ha gridato
al posto mio dopo il coprifuoco!”

“Massimo, Massimo!” – sentiva mio nonno –
“Komme hier! Komme hier! Bitte!”
urlava piano Heide, bruna tedesca,
con la voce fanciulla del nascondino.

“Mi trascinò di notte a casa sua,
vedova viveva con la cameriera.
Mi spogliò e mi vestì da marito,
poi mi prese impaurito. S'innamorò.”

La passione e l'affetto. La riconoscenza.
Come dirle che non può tornare con lui?
La lascia di notte, in una tenda americana.
Salta sull'autocarro dalla moglie
e dal figlio che non conosce.

II

Hai gli occhi chiari e belli per mia nonna
ragazzina, hai occhi dannati
da puntatore in Grecia.

Quattro cannoni a fuoco incrociato,
scuri aerei inglesi sopra di te:
e il battaglione del '23,

nascosti sotto quei mostri
di fumo e sangue bollente
credevano la fine del mondo...

“Ma i ribelli di Patrasso
li ho visti io arrivare,
con due mesi di licenza premio

per i miei occhi chiari e strani.
Catturato Mussolini,
licenza annullata”.

La fine stremata, ventisette giorni
di treno scoperto, di carbone
negli occhi fino a Berlino,

dall'appendicite perforante al ritorno,
quaranta giorni di piscio e budella
in fuori, le gambe steccate

dal gelo di troppo, la febbre
in gola senza un groppo
senza un sentimento.

Senza passare per Santa Giuliana
sei andato, verso casa
e la famiglia dispersa,

chi ti ha parlato dell'ospedale militare,
le schede da scrivere
e un enigma di guerra ingrato?

III

“Avevamo svaligiato una banca...
un negozio di calzini, prima di partire.
Ma quella rete bucava lo stomaco,
anche a non saltarle addosso”.

Da Monaco lontana di Baviera

giù verso Innsbruck, dieci-dodici chilometri
al giorno di marcia, a muso brutto,
finché i calzini non segavano i piedi.

“I miei compagni grassi, tutti morti.
Sessanta chili salvano più dei gradi
e dei poteri, poveri mestieri,
anche se non hai mai visto un tornio.

E tu vedova nera di generale ariano,
per quei cinque pugni di pane farcito
- li annusavo come topo sospettoso -
che goda le glorie del Paradiso...”

La foto del figlio a due anni, che pende
dalla mucca il latte e ha boccoli biondi
mentre bacia in bocca la cugina,
passata di miracolo per una cartolina.

Poi l’annuncio a un santo prete,
quattro parole “sarò presto tra voi”.
La trebbiatura a mezzanotte, la voce
portata dalla luna a un pastorino,

tu capisci: è a Perugia.

Non fatemelo vedere, non regge il cuore.

E il maresciallo in pensione che ti ride
già da lontano, al cancello, rosso

tu porti la brocca in testa, traballi,
non sai la brocca dove sia finita.

III

Massimo Massimo, o Bruscolotto
il montatore, figlio di Pasquale figlio
di Sabatino, che menava il padrone:

riccio ondulato ancora e sempre in Grecia
arriva il tifo pidocchiale. – Ma esiste? –
“C’avevo i pidocchi a partorire...”

E dopo tre giorni...” – Dopo tre giorni?
Cosa? Te li hanno tutti bruciati?
O come sei scampato, cogli occhi chiari?

Come sei caduto da cavallo,
in avanti o col salto all’indietro?
Quante facce di moschetto infilzate?

Non ti sento più, bambini noiosi
i bambini strillano attenzione
e mai ti chiedo, anziano cantore,
vecchio aedo ingannato: la bianca lingua
si increspa, non le basta più il vino,
nettare vicino che batte sulla memoria
e scioglie il pianto feroce, mugolo
emerso da storia cristallizzata
in mito, tondo balbettio sincopato...

Pantalla – Corciano
4.11.2004 – 27.12.2007

Respiro distratto

“Ho cavi elettrici gialli rossi verdi e blu
(certo qualcosa di alieno, da King,
o di preoccupante) arrotolati nelle scarpe,
senza messa a terra. Con le ragazze non vanno
ma mordono diabolici coi miti,
quelli che ti bagnano le ascelle anche
in una giostra, come il torvo Indro
che tanto ci somiglia”.

Come una preghiera in orinatoio.
Il distacco più bello, la fede
la religione rinnovata in uno smacco,
Agostino che mi porti la mano
nell’astuccino di me più vecchio,
di pena anziano, se lasciò vicini
il giallo e il rosso dei pennarelli
per un segno arcano – un attimo solo –
la bandiera di Spagna.

E questa nuova domanda, per Eugenio,
ma prima del ponte, oh nuovo divano...
se recitare i nomi, additare le cose è
non lasciarle svolare invano,
perché celloscrivere è sentire la grandezza non lontano...

“La prima volta sono passata solo a vedere se c’eri.
Poi, sono tornata...”

“Tornavamo da Roma un anno fa,
a quest’ora benedetta

che ce ne siano altre e tante
ancora beati di passi e di stanchezza.

Anche oggi, e domani
se più il tuo canto del cuculo s'avvicina
risuona la pioggia nella piazza di Pietro,
ci ribatte, scampana felice intorno all'ombrello.

Mia bellezza, secchiello”.

Per un ritratto di gruppo, C. non si allontana
dal suo fuoco. Lei prende il gruppo
e lo spezza in due foto.

Ma il rullino se poi si riavvolge alla prima...

di nebbia sul display, che lo sputacchia tutto
come me da vecchio, a trent'anni.

“Pelato sei nato, pelato tornerai”
perché l'apeiron era la polvere
e la forfora, non manca mai.

Come un pretino di campagna vado
ombreggiando sul ciglio ghiacciato del presepe
(quello di micro macchine, e la rotatoria
del Gherlinda col matto incidente)

il Libro alzato sulla mano
per un po' di torpore,
a difesa dagli assalti degli sguardi.
Che Dio dalla lotta ci scampi.

Dedica

(In collaborazione con Polizia Stradale, Carabinieri, Aci, Anas, Aiscat, Autostrade per l'Italia e la collaborazione dell'Onu...)

*Pure le partorienti
riposano*

Tra pioggia in salita e pioggia discesa
pioggia sul bagnato, gomme chiodate
del Verghereto e guardi, le radici
del tuo Tevere ondeggiante.

Tra piana di pioggia e pioggia contesa
agli ombrelli sai, i diritti del plagio
dei segni incerti del tuo campionario
balbettante badessa.

Nasconderti tutto, pure le foto
tremolanti di Venezia giovane
popolana – come un corvo che non sa
luccicare.

Il ritorno, cena di tutti-zombi
da separare - carne da cenere
scritte e fagioli dai muri - riappari
per restare.

Stammi lontana dal nido levati
ho degli angeli il dolce non mentire
ma non toccare il bianco dei miei occhi
quando fingo.

Tra pioggia a passeggio e pioggia straniera
noi altri testa alta attraverso l'ignoto
espirare, il ceduo ritmo del verso
vi-tu-pe-ra-to.

Guidiamo gracchiamo dormiamo stanchi
senza caffeina, gobbi ma incerti
se mi rincorri intorno intorno al torvo
Gattamelata.

L'astronave degli Scrovegni batte
tutte le astronavi in celluloide
lo sai, ci scavi, non puoi sbadigliarci
sotto.

E tu sgrugni, bambina, polentuccia
in bianco, baccalà nel sonno. Ieri
credevi in Dio, in ginocchio, ma forse
non più in alto.

Bell'Antonio padre stronzo padrone
ti prendo i santini, te li porto su
all'altar maggiore in casa, il più bello
Donatello.

Piccioni, San Marco, ponti in vetrina
contenti per te, contento dell'Anna
la sua infinita limetta d'unghie
malandrina.

E i rigori di Napoli – Juve
alla radio, pure il notiziario
col segnale orario, non sembra vero
a me metafisico.

(Prima o dopo) Quel senso del possesso
nel neo tondo, immenso sulla scapola
sinistra inarcata - la testa sotto
la mia ascella.

In bilico sul torpore di noi in
posa avvinghiata, le nostre vicende
incrociate a questa fuga mai scritta
vagamente triangolate.

A lato:
Scomoda fedeltà del pensiero
l'unica alta e vera, che i corpi
si ostacolano tra loro
potrebbero evitarsi
per tutta la vita.

Ecce nova ecco i colori del Doge
nelle sue cellette stampati per te
figurati da me studiati per te
abbracciati

se sfreggi gli occhi come una lampada
magica e folletti e magi serenis-
simi si fanno incontro a te compagni
sultani.

Come la fiacca prima di partire
come un petèl per noi anglo-italiani
– “*Silver tuins cat off ior drims mai sciaini fings*”
– “*sarà stato tutto quel camminare...*”.

(Telegr.) Dany, *magister fornacis*:
“Grazie di cuore stop ciak pensante stop
per la tua stalla soffusa stop perché sai
far uscire i vermicelli dal naso
stop”.

Thiene 26 – 31 ottobre 2007

NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

Fabrizio Angeli, 24 anni, studi di filosofia su Agostino da Ippona e Martin Heidegger. Collabora da due anni con lo Scaffale di «Poesia».

Elisa Biagini – da Scogli

Nella presentazione di Elisa Biagini nell'*Opera comune. Poeti nati negli Anni Settanta* (Borgomanero, Atelier 1999) veniva formulato il seguente giudizio: «Contrariamente alla valutazione di chi trova in lei “visioni allucinate, sensazioni liserigiche, orizzonti accartocciati sul proprio corpo, sulla materiale interiorità dei suoi incubi” (Francesco Stella) con forti tinte, segno di un ritorno della poesia espressionista, per cui la realtà è ridotta come per Gregor Samsa all’orizzonte espressivo di una stanchezza (Mariella Bettarini), le ultime composizioni della Biagini paiono connotarsi “per il piglio asciutto e severo con cui affronta la vita. Ne è testimonianza lo stile “corposo” ricco di riferimenti alla realtà comune, come “i campanelli alle caviglie”, il “vino”, la “pasta, / crema liquida, crostini”, e basato su espressioni secche e realistiche, che si solleva su un piano di leggerezza per merito di una singolare forza di rappresentazione poetica dai tratti impressionistici. Il taglio netto e vigoroso delle immagini assume anche la valenza morale di chi crede che con la realtà non si può barare” («Atelier», n. 11)». E sia i testi pubblicati in seguito sia la presente silloge paiono confermare questa precisa tendenza alla realtà, ad una realtà non chiusa nell’accadere fenomenico, ma aperta alla significatività.

Per questo la lotta tra la precisione descrittiva e l’esigenza di portare alla luce un senso si traduce nell’enfaticizzazione dell’oggettualità attraverso il “peso” del colore, del gesto, della metafora corporea, come già riscontrato nell'*Ospite*: «Ti tocco / e sei d’inchiostro», «questa bocca / una serra / d’alfabeto», «questi versi quadrati / e senza semi, // da cogliere / coi guanti». Il testo, pertanto, si snoda attraverso una serie di “presenze”, che salvano la poesia da ogni tentazione minimalista, rintracciabili nel fisico, in cui ogni organo si pone come “strumento rivelativo”: «con questi occhi / tazzine spaiate», «ciglia intrecciate / per piantarci un seme», «la lingua un sasso / che si schiude».

La scrittura poetica avviene nelle crepe e nella polvere («mi scrivo tra le / crepe, nei nodi / del legno, nella / polvere sotto il tappeto») e si presenta come il “luogo” dove la Biagini assume la consapevolezza della precarietà dell’esistenza: le cose ci sono, il corpo esiste, vive, scrive, ma è soggetto ad una labilità irredimibile, fonte di un’inquietudine tale da spingere a caricare di “vigore” l’oggettualità. La poesia all’interno di una simile operazione si connota di un significato “poietico” rivolto non alle parole, ma alla realtà stessa. La poetessa vuole che le cose “con-sistano”, cioè abbiano una stabilità in se stesse e nel rapporto con il resto del mondo, ma contemporaneamente avverte la petrarchesca angoscia della loro labilità: «il buio, che aspetta / d’entrare, s’aggruma / d’occhiaie». E nel fluire tra l’opacità degli oggetti e («la testa tutta / una voliera vuota») e il senso rivelato, pascolianamente rivelato (il «mio cervello- / talpa»), si gioca il lavoro poetico finalizzato a superare il «silenzio» nella convinzione che «il disegno del / suono è tra le / dita».

Ma le cose sono inerti, mute, non rispondono, sono e rimangono oggetti, cui solo un soggetto conferisce esternamente forma. «Stanotte brillo / luce di lama», ma, per “brillare” di una luce non solo imposta, ma condivisa, occorre superare il circolo vizioso tra persona e realtà a e immergersi nel circolo virtuoso tra persona e persona, dove

la parola non viene im-posta, ma supera il solipsismo gnoseologico e si configura come dialogo.

Per questo le ultime composizioni oltrepassano la dimensione egocentrata per aprirsi all'alterità: l'oggetto non è più autoriflesso, ma oggetto esterno («ti attraverso», «ti colgo», «cresce il tuo / piede»). E «la crepa che da te / parte, segna il passo al / vicino»: la strofa, scandita da «violenti» ed «elaborati» *enjambement*, consueti del resto in tutta la produzione della Biagini, dischiude il passaggio («questa serratura») ad una soluzione di incontro: «invade casa come / cibo cucinato dal / vicino , unge / gli specchi».

A questo punto si afferma che la condizione della prospettiva, affascinante quanto inquietante, perché ogni apertura comporta un rischio, il rischio di un'incomprensione, di una delusione, di lunghe sofferenze, e l'animo umano, se da una parte ne è perfettamente consapevole, dall'altra non riesce a sottrarsi alla tentazione: «(perché io / insisto le mani / in tasche di pietra?)». Esiste una risposta a tale interrogativo? La poetessa si limita a registrare il dissidio tra impulso e paura, tra attrazione e repulsione, tra vita e morte, all'interno di un percorso umano, prima ancora che stilistico e poetico.

Giuliano Ladolfi

da *Scogli* (inedito)

mi si chiudono
le notti dentro
il palmo,
ti tocco
e sei d'inchiostro.

*

questa bocca
una serra
d'alfabeto:
questi versi quadrati
e senza semi,
da cogliere
coi guanti.

*

vorrei sfogliarmi
d'elisa, fare

un peeling
totale, vedere di
nuovo le vene
respirare: teca
di vetro dove
al centro guarda
il cuore
stondato dal
troppo girare.

*

con questi occhi
tazzine spaiate
raccolgo terra
che è un continuo
bagnare.

*

ciglia intrecciate
per piantarci un seme
che si sbucci nel
raggio del tuo
sguardo

*

la lingua un sasso
che si schiude, che
caccia un'ala e
mi scappa dietro
al frigo.

*

quella che a te
sembra ditata,
è incrinatura.
Il vetro del bicchiere
andato in pezzi e
rincollato
che poi

ti segna il labbro
ad ogni bere.

*

mi scrivo tra le
crepe, nei nodi
del legno, nella
polvere sotto il tappeto:
il buio, che aspetta
d'entrare, s'aggruma
d'occhiaie.

*

taglio
nell'occhio:
pupilla presa
nella porta che
mi hai chiusa.

*

e gli occhi-uccelli
volano via dal viso,
la testa tutta
una voliera vuota.

*

mucchio di terra
del mio cervello-
talpa che prova
a scansare
il badile.

*

il silenzio
tra noi, frigo
che ronza
d'esser aperto.

*

se l'occhio
minerale t'avvicina,
t'intorci,
fossile nella montagna.

*

Parliamoci
come tolte
le calze, prima che
la lingua collassi
e ci s'inciampi:
il disegno del
suono è tra le
dita.

*

stanotte brillo
luce di lama:
ti attraverso la
palpebra di carta,

ti colgo quel
fiore di neurone.

*

Cresce il tuo
piede che
non cede
e l'unghia
si tinge color
del rimanere.

La crepa che da te
parte, segna
il passo al
vicino.

*

da questa serratura
passa vento di
unghie, di pensieri
sfuggiti al trattenere,
invade casa come
cibo cucinato dal
vicino, unge gli
specchi.

*

qui cadono uova
di sonno dai
bianchi che non
montano
(perché io
insisto le mani
in tasche di pietra?)

NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

Elisa Biagini vive in Italia dopo aver studiato e insegnato negli Stati Uniti per vari anni. Sue poesie sono uscite su varie riviste e antologie italiane, americane e non solo (fra le più recenti *Nuovissima poesia italiana*, Milano, Mondadori 2004; *Parola plurale*, Roma, Sossella 2005). Ha pubblicato sei raccolte poetiche, alcune bilingui, fra cui *L'Ospite* (Torino, Einaudi 2004) e *Fiato. parole per musica* (Napoli, Edizioniidif 2006). Una nuova raccolta, *Nel Bosco*, è recentemente uscito per Einaudi (Torino 2007). Sue poesie sono tradotte in inglese, spagnolo, francese, portoghese, giapponese, croato e slovacco. È traduttrice di poesia americana ed, oltre ad alcune raccolte di poetesse americane contemporanee, ha curato il volume *Nuovi poeti americani* (Torino, Einaudi 2006). Insegna Scrittura Creativa (Poesia) in Italia e all'estero.

Massimiliano Marrani – *Jet Lag*

Il senso di sfinimento, che domina la letteratura occidentale fin dal Decadentismo (pensiamo a Paul Verlaine, a Stéphane Mallarmé, a Guido Gozzano, a Thomas Stearns Eliot) sommerge la raccolta di Massimiliano Marrani. Il senso di sfinimento è tale da togliere energia anche alle parole e alle metafore («ancora il vecchio dolore rinnovato sul cuscino senza federa / un disagio nel latte grigio del mattino») in un minimalismo opaco, in cui oggetti, persone e gesti svaniscono in un grigio mare di insignificante evanescenza.

L'amore (anche qui il riferimento ad Eliot è d'obbligo), anzi l'esercizio del sesso, è un evento casuale («tra le tue gambe che vedo arrivare / dal varco dei fianchi occupati / dal seme di un altro uomo»), contraddistinto dalla noia, dalla superficialità, dall'egocentrismo («in strada a baciarti ancora una volta / [...] / senza sapere cosa stai guardando»), che produce freddezza sentimentale («i sentimenti / sono al quarto stadio della materia»), incapacità di relazioni profonde («cammino con un cuore di metallo»), pesantezza («in questo mattino con una noce di buio al centro») e spossatezza infinita («queste mani / così ad adatte ad accarezzare seni che invecchiano»). Lo smarrimento («non so se è mattino [...] / o è la fine») paralizza ogni tentativo d'azione, di ribellione, di rinascita («con un gesto / il mucchio di stracci / è tornato nel regno minerale»).

Anche la poesia si svuota di ogni valore sia umano sia letterario: si riduce ad una «barricata di parole» e non si intravede alcuna speranza di riscatto («perché mio è lo scacco»). La percezione del fallimento personale si riverbera sull'immagine della donna con la quale il soggetto poetante non riesce a stabilire un legame non dico stabile e appagante, ma neppure comunicativo («sotto la mia cascata di bugie): tutto è in autentico e sconnesso («ho perso la scommessa / di usarti come colla / per unire i due mondi opposti»), frammentato e dissolto «sulla mappa / degli appuntamenti mancati e dei profumi svaniti»; i sorrisi sono «scollati».

Le liriche qui presentate configurano l'immagine di una donna contrapposta allo stereotipo stilnovistico e romantico: non genera né estasi né produce sofferenza; è l'emblema del distacco dell'uomo dal mondo, di un'impossibile apertura – e questo è visibile anche nello stile fortemente egocentrato su metafore personali – verso una dimensione altra, verso una dimensione incentrata sia sul dialogo sia sull'affetto: «ho perso la tuta di suono / con cui mi hai vestito / cantandomi canzoni». L'impostazione sentimentale dei rapporti umani rivela tutti i limiti, al punto che il soggetto non palesa atteggiamenti agonistici, si limita a rilevare un'irredimibile condizione di annientamento che da storica assume un significato universale. Lo stupore, la gioia, l'entusiasmo cedono il posto alla depressione, ad un estenuato senso di morte e alla banalità: «dove [...] / l'insonnia degli uccelli / si duplica sui laghetti sporchi / spreco la mia vita a guardare dal periscopio / l'urlo stupito di una luna banale». Del resto, «su love channel / ho ascoltato / lulù sbattuta da tutti». L'uso minuscolo del nome proprio come il disincanto di un simbolo romantico quale la luna – con azione ben più iconoclastica rispetto ai Futuristi – non lascia dubbi su una visione di vita improntata ad un pessimismo totale. Non troviamo né l'ansia di

ricerca di Giacomo Leopardi che, dopo aver invitato il cuore a non “palpitare” più, perché il mondo è «fango» e tutto è «vanità», si lascia incantare dal messaggio “apostolico” della *Ginestra*, e neppure l’angoscia di Montale, il quale, dopo aver invano cercato un “varco”, un miracolo «nella maglia che non tiene», dopo aver sperimentato la presenza consolatrice della donna, giunge ad una conclusione disillusa. Qui ogni sentimento è ridotto al grado zero. Ci troviamo in una temperie simile a quella descritta da Bartolo Cattafi nella raccolta del 1964 *L’osso, l’anima*: le cose non posseggono un’essenza, semplicemente esistono; tra queste e l’uomo si pone un abisso. Non solo l’uomo è “gettato” in una situazione sconosciuta e inconnoscibile, ma anche le cose («le parole dalle cose si staccano»). L’individuo non è più l’ente per cui le cose sono presenti, ma una semplice contingenza empirica all’interno della quale la sua caratteristica di presentarsi come “possibilità da attuare”, come possibilità di scelta, come progetto è impossibile. L’essere-nel-mondo non è più un essere-per-gli-altri o per-le-altre-cose, si limita allo stato di pura e semplice deiezione. Le cose e gli altri esseri umani giacciono senza legami nella condizione in cui l’esistenza si estrania, nasconde ogni possibilità, perde denominazione e identità. Il punto zero («è qui la fine della rete a strascico / che draga il fondale del dicibile») impedisce anche il costituirsi dell’ente-uomo che si pone la domanda sul senso dell’essere stesso: si chiude nella constatazione delle cose.

Non più l’uomo rinascimentale o l’eroe romantico, non più l’uomo politico o lo scienziato, non più l’*homo religiosus*, ma l’*homo consumens* è il protagonista di questo mondo in dissoluzione («in pieno jet lag mangio sushi / in un centro commerciale drenato»), in cui l’artificio elimina ogni rapporto con la natura («il silenzio ceruleo di un cristo / incapsulato nel plexiglas», «questa splendida nebbia romantica / sparsa su un plastico paymobil»).

La poesia stessa non riesce ad arginare la deriva, perché si presenta come «catastrofe latente a doppio senso / di una barzelletta che non ridere nessuno», ma soltanto manifestazione di vanità «di quel che abbiamo e non ci appartiene / da quanto viviamo perduto vivendolo / da quel che fummo e che non saremo».

Giuliano Ladolfi

ancora il vecchio dolore rinnovato sul cuscino senza federa
un disagio nel latte grigio del mattino con troppo da inventare
verme al caldo in una trapunta pieno di ignoranza e privo
di coscienza civile vampa sentimentale contro la finestra

oltre la soglia sposto la mia vita in altre stanze
il cranio che preme per sfondare il velo della testa
nella pioggia di lunghi vestiti che coprono la distanza
pianure attraverso il foro dei miei o i tuoi occhi è uguale

* * *

sventolano in fila le mie veroniche
tra le tue gambe che vedo arrivare
dal varco dei fianchi occupati
dal seme di un altro uomo

in strada a baciarti ancora una volta
il collo per niente in cambio
anche se ora chiudi gli occhi
senza sapere cosa stai guardando

senza potermi sottrarre alla tua vena
che devia la mia nella miniera del bacio
formando il calco che la farà crollare

* * *

cammino con un cuore di metallo
battaglio nel corpo che rintocca ad ogni passo
in questo mattino con una noce di buio al centro

dagli ultimi lampioni accesi
giunge l'abbozzo primordiale di paradisi sferici
dai muri sgorga a passo di leopardo una luce blu

lo sguardo vira nel liquido di governo d'ottobre
e l'aria sferza e gonfia queste mani
così adatte ad accarezzare seni che invecchiano

non so se è mattino i fiori vivi
e stiamo per cominciare
o è la fine con vasi dietro a ringhiere gelate

* * *

con un gesto
il mucchio di stracci
è tornato nel regno minerale

sono tornate in fila
le parole e le virgole dentro al foglio
che misura lo spazio

i sentimenti
sono al quarto stadio della materia
in un gas che è ferraglia

un cammino a rovescio

per i colori che tornano nel prisma
e per la spazzola e l'aceto
di nuovo maiale e vino
il futuro oggi
è di un ordine immenso

* * *

contrasto questa quiete con una barricata di parole
la croce nel paesaggio puro e mortale con la mia ragione
perché mio è lo scacco e mai mia questa voce
che cresce e si stacca nel fumetto uscito dalla bocca
senza che le tue labbra siano qui a interrompere
l'emorragia dal feroce foro passante delle cose

* * *

di sabato
entro nella testa dei morti
sul loro fondo c'è il rebus
che hai lasciato incompiuto
e un cruciverba dimenticato
su una specie di comodino
è questo l'unico tempo
che s'ingorga in senso orario
nello scolo privo di risveglio
la sola verità sei tu
fintamente assorta
dietro il vetro dell'ufficio
il martedì

* * *

dovresti essere qui
non fare la ronda attorno al piazzale
per rinforzare la tua vanità di femmina
proprio qui sotto alla mia cascata di bugie
che mendicano verità in un cielo uguale a prima
dell'esplosione dei fuochi
dovresti essere qui a ridere o a difenderti

mentre ti infliggo il mio amore
nella sciatteria narcisa della stanza
uno scopo alla fila di loghi accesi sul mio petto
un verbo al petrolio delle mie sere
combustibile per le mie lampade piene di fulmini
nel quadro d'insieme che ci comprese a stento
dovresti essere qui una statua di pioggia
con me fradicio che ballo scomposto sulla mappa
degli appuntamenti mancati e dei profumi svaniti
qui a soffiare via questa bandiera nera di lettere
raggelata nel pack dello schermo

* * *

è una rosa vuota
quello che mi dai
al di là del tavolo
un atollo sovraffollato
un attaccapanni
sepolto da vestiti
una giornata di vento
passata al mercato di spezie
che ospiti sul viso
un temporale di sorrisi
non appena emergi
dalla tua invenzione medica del sesso

* * *

giusto nel mondo supplementare delle ombre
continui a disporre a ventaglio sorrisi scollati
dal mio cuore ridotto a muscolo fondamentale
giusto pregando per la sua salute fisica
non alla sua presunta funzione poetica
posso sfiorare il sacro cuore di gesù
irrisoria divinità a confronto
di un tuo solo capello libero da fermaglio
e del mio cuore di cane che lo annusava sovrano

* * *

hai tatuato un arcobaleno di pelle sul bastione più alto
a picco sopra questa giornata piena di religione
dietro la linea estatica dell'orizzonte il sole ha trovato l'apnea
e io attorno al tuo collo una collana di messaggi
nel guscio sonoro di una deglutizione sincrona
abbiamo attraversato il ponte tibetano dei nostri baci
traballanti funamboli sospesi sull'ora di andare
rientriamo impreparati tacendo l'equilibrio dissolto

* * *

ho perso sul belvedere
il cammeo che ti ritrae di profilo
mentre non mi guardi
ho perso la scommessa
di usarti come colla
per unire i miei due mondi opposti
preparati alla tua venuta
ho perso la spinta
dopo aver spremuto
l'intera mammella
di materiale letterario
a cui sei ridotta
registro a vuoto
con una telecamera
infilzata sulle spalle
l'inquadratura ubriaca
di quando ti aprivi
ai piedi della mia lingua
ho perso la tuta di suono
con cui mi hai vestito
cantandomi canzoni
a un telefono piegato
in attesa del presente
di un qui e ora franato
sul filo di sporco delle unghie
a legare le cave di marmo
al belvedere sul porto
il tuo affetto diffuso
al mio amore irrisolto

* * *

i caterpillar
spingono maiali senza marchiatura
rovesciati mezzo morti sull'A1
sotto la scritta danny rose

in coda alle auto
ho dato un nome alla mia scarpa destra
e un peso specifico
alla donna che porto raccolta
sul labbro superiore

il sangue sull'asfalto
è un lungo momento nero
che cediamo per annientare l'altro
in separata sede

* * *

il pilota rosso fuoco slitta
fino al tuo giardino di olivi e limoni
per roteare su se stesso nel terreno
in un disco a circuito chiuso

arde crudo di una fiamma orizzontale
esposta al mantice del tuo respiro
che alimenta la combustione e lo spreco
finché giorno non arrivi lo spenga e lo separi

* * *

in pieno jet lag mangio sushi
in un centro commerciale drenato

il vetro del padiglione
non può sentire la pioggia che batte

e le parole dalle cose si staccano
per descrivere il profilo muto del pesce

è qui il fine della rete a strascico
che draga il fondale del dicibile

la tua fuga tra le maglie
e l'annullamento del viaggio

* * *

l'alba è arrivata puntuale a sottrarre
l'arancione dei lampioni
per allungare d'azzurro la tenda
fuori da questo mondo

a stagiare le tue ciglia
in un arabesco di pinne o di ali
e a mostrare il mazzo di sciangai
dei tuoi capelli che ho contato

ti ho risparmiato
il topolino morto sul ballatoio dell'hotel
e il silenzio ceruleo di un cristo
incapsulato nel plexiglas

ti ho raggiunto sull'altana
per fotografarti ignara
che in tasca tenevo raccolti
i chicchi di riso caduti
dal ricamo delle nostre mani

* * *

la tribù si raccoglie tra gli abeti
teste sotto ai cappelli
per filtrare un seme più commestibile
della mia fame che trascino a oltranza
oltre la loro sazietà

è la tribù che si raccoglie nella profondità
di questa carta prossima alla mia figura curva
incongrua tra vasi di legno a forma di cane
e biro di plastica succhiata

sarà con musica sotto le unghie
che morirò affamato come sono nato

* * *

mi chiedo
cosa ci faccio qui
sotto questa lampada cinese
dopo una giornata passata
nella rete di sguardi di statue
zebrate da palme e jet privati

come sia potuto accadere
di essermi incontrato solo ora
un vecchio coinquilino inatteso
di cui ho perduto le misure
e dimenticato l'affetto

mi chiedo come sia plausibile
il percorso del giorno
fino al chiarore residuo della città
squadernata sotto un piede di donna
a penzoloni dal sedile di un tram

da dove passa il tempo passato
che fu tempo presente
e da quale fessura cola la presenza
se nelle pieghe di questa maglia
o nel geroglifico di questa sera
che è poi solo sera solo maglia

* * *

quando sarai vecchia
nessuno ti dirà del tuo collo rinascimentale
e dell'odore di grafite scaldata al sole

nessuno di notte sarà al tuo fianco
per ascoltare il rumore dei tuoi capelli crescere
e la vita irrompere temibile

per allora i tuoi stessi occhi saranno orbite opache
e il corpo avvizzito non esalerà più l'incanto
che un poeta anonimo miscelò nella sua fusoliera

quando sarai vecchia a un metro di distanza
dove lui ti baciò gonfio di sangue in gambe d'atleta
non ti capaciterai che il ricordo duri meno di un secondo

e comprenderai quanta verità fosse prevista
nel suo dirti che scriveva
per il gusto della vendetta

ma ora il tempo e lo spazio sembrano clementi
il poeta di cui sopra s'appella al panorama terso
che vede attorno ogni volta che lo ospiti dentro

ti sta dicendo vieni donna
e invecchiamo

* * *

ritirati gli oceani
rimane la nuda cresta bianca del passo
e questo hotel all'ora dell'aperitivo
con gli sciatori a invecchiare altre due ore
in sala ristorante

quale unico ospite in debito d'ossigeno
dal terrazzo resto testimone del ghiacciaio
prima che la tua venuta
propagasse l'origine del calore umano
fino ai lembi della fiamma del mio bic

le bandiere italiana e svizzera garriscono
nell'indifferenza dei confini che usurperai
bagnati dalla stessa pioggia battente
che cadde sui futuri campi di battaglia
e sulla sigaretta accesa con fatica

e mi siedo nel freddo ad ascoltare
i giocatori di ping pong tenere il punteggio
e il rumore del vento solcare le piste morte
immuni al tuo volto fossile
proiettato sullo sfondo

* * *

se se se condizione impossibile fosse possibile
allora non scriverei per risalire alle cause
di questa splendida nebbia romantica
sparsa su un plastico playmobil

magari sarei ridotto a taoista e capterei
nella perfetta autonomia del buio e della luce
quell'unità tanto pubblicizzata da monaci
che non hanno avuto la disgrazia d'amarti

oppure m'iscriverei a un corso d'astronauta
per apprendere i fondamentali all'allunaggio
sul tuo corpo come come come fosse pietra
o un'altra idiota metafora qualsiasi

come se come se la poesia già non fosse di suo
la catastrofe latente a doppio senso
di una barzelletta che non fa ridere nessuno
se non la propria oscillazione del gusto
sbattuto dai colpi della vanità e dai miei
che non ti hanno particolarmente coinvolto

dato che li scalavi dal quorum prefissato
di quel che abbiamo e non ci appartiene
da quanto viviamo perduto vivendolo
da quel che fummo e che non saremo

* * *

solo quando scrivo
so quanto è vicino il tavolo
e i gomiti all'immagine
che le contiene tutte
vieni mi dice catturami
prima che le tue macchie
tradiscano la voglia di credere
a questa evanescenza
e cada spenta sul pavimento
solcato dai tuoi arti fantasma
vieni mi dice prendimi
prima che lasci un buco
nella membrana che ti ospita
e il compromesso
schiodi la maschera
muovila ora
la cremagliera di parole
per trascinare la voce
fuori della bocca
e spingerla al largo
dritta nella mia trappola

* * *

sono io atlante
piegato dal tuo peso assente
che mi costringe allo sforzo tortile
sotto un cono d'ombra che ti precede
da questo globo di vetro si staccano città
cadono in una neve di baci criptati
lasciandomi sulle braccia un souvenir di ghiaccio
spopolato di luoghi dove incontrarti
sono io a disperdere calore per portare il disgelo
che rivelerà la carcassa curva del tuo volto o la mia
pietrificata dai tuoi occhi che amo e che non meriti

* * *

sotto la cupola della sera
dove le staccionate bucano il cielo
e l'insonnia degli uccelli
si duplica sui laghetti sporchi
spreco la mia vita a guardare dal periscopio
l'urlo stupito di una luna banale
che fa da perno agli aerei di linea
che decollano dalla pista buia
per andare incontro all'alba già sera
di nuovo alba e così sia

* * *

su love channel
ho ascoltato
lulù sbattuta da tutti

la carne
è attributo duro a morire
persiste nelle cose che amo

ho sciolto nel gas
la cordata di sguardi
lanciati sullo spartiacque
che divide il suo sperma dentro di te
dal mio seccato
sulla tua felpa con su scritto america

* * *

voglio siano le mie parole a pettinare la tua voce
che diventi pelle sottile per scivolare tu
sotto al mio muro acerbo e io nei tuoi sogni

voglio siano i tuoi colori a scorrere nel buio
trascinando il tuo cascame invisibile
che avvalla la mia fame spettrale

voglio trattenerarti come l'ombra la cosa
restare esposti alla luce differita
su un golgota affollato di stelle

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Massimiliano Marrani nasce a Bologna nel novembre del 1969. Vive e lavora nella sua città come grafico illustratore.

Giulio Rotoli – Rami e posterì

L'elemento fondamentale della silloge di Giulio Rotoli può essere individuato nel concetto di "fenditura" (il «ventre della donna») che coinvolge non solo il dettato poetico, ma anche una componente fisica che rivela la presenza di un'esperienza personale nell'atto stesso dello scrivere. "Fendere" comporta tre stadi: l'oggetto entro cui operare l'apertura, il nuovo orizzonte spalancato e la successiva condizione. Chiarificante appare anche l'analisi dello strumento.

L'oggetto sul quale praticare l'apertura è costituito dal rifiuto del lirismo romantico dal quale il poeta intende prendere precise distanze: il soggetto esiste, ma non si ripiega in una dimensione autocentrata nel «numero fumante della solitudine» e finalizzata alla descrizione di un mondo di sentimenti. Gli emblemi della notte e della luna vengono rovesciati rispetto alla tradizione, perché ormai sterili: «quando il bacio rivela il suo eroe / è riconosciuto a stento dalla donna / perché l'uomo stretto al suo destino / non può guardarne un altro come un frutto». La notte di luglio, «scandalosa e nuda», con il suo bagaglio evocativo di vitalità, di amore, di fertilità, di sogno e di libertà si immiserisce «verso un abisso bianco di ceramica», nell'artificio delle spire dell'attuale società consumistica, che vende solo surrogati.

Ne deriva un senso di estraneità («la felce [...] fa di me un pazzo») che produce un desiderio, anzi una pulsione verso l'esterno, la quale non si concretizza in un'apertura di carattere relazionale, ma resta prigioniera di se stessa in uno spasmodico tentativo di "surroga": l'attrazione sessuale si svilisce nei feticci («e del noi resta un vuoto ambizioso / tornito dalle calze di una donna»). Anche la sliricizzazione stilistica non conduce ad un'apertura della sfera personale che rimane intrappolata in un disperato individualismo: «la visione esterna dell'addio, ci eccita / e salva da quella parte di noi stessi». Persino nei confronti della donna non troviamo relazione, solo presenza: «Ma non c'è una goccia di notte / nei suoi occhi, e in questo le somiglio».

In tale condizione risulta impossibile, oltre la tensione, ogni slancio che non sia letterario: il passato, confinato in un regno favoloso, affascina, ma è irrimediabilmente perduto e non esiste modo in grado di riproporne la purezza, l'ingenuità, la vivacità: «Non ho gli occhi da pescatore che bambino invidia / mutuandovi le sue avventure, prima di perdere la grazia».

Tuttavia, l'io poetico avverte l'imprescindibile necessità di operare, perché la realtà possiede la facoltà di lasciarsi «creare da un tatto possibile / e da uno immaginario» attraverso la poesia. L'intero mondo poetico è centrato sulla «sanguinosa stanza della nascita», una nascita avvenuta per gemmazione o, addirittura, per autocreazione: dalla «sanguinosa stanza [...] uscimmo, quel giorno rientravamo / dotati di sorriso e senza madre».

L'orizzonte spalancato dalla "fenditura" è desolante a causa di un'atmosfera stagnante, dove regna la morte: ai ragazzi «non dite, non ditegli fino a trent'anni / che la tomba ha l'ampiezza del cuore»; «So che il cuore pulsa pieno di morte precoce». Si avverte una condizione di svilimento dell'essere umano («un uomo da poco / confuso per la furia dei suoi zodiaci»), votato al silenzio («sono muto») e alla desolazione, al vuoto («Da vuoti che parlano come comari, in certe sere / Gli uccelli ritrova-

no la loro consuetudine»; «Non ho nulla intorno»). Nessun «albero genealogico» offre una via di fuga; ogni ricorso al passato è destinato al fallimento. La “fenditura” stessa causa un’ulteriore disillusione: «Risalire alla forgia del mio pianto: ma non c’è fabbro, e il ferro / è assassinato».

Alla fine, tuttavia, in mezzo alla tragedia è possibile intravedere qualche barlume di speranza, segno che il cammino di ricerca si trova solo all’inizio: «Ora seguo la mia speranza in ritardo tale che essa può facilmente sopravvivermi, non la morte come l’ultima delle mie abitudini».

Stilisticamente Rotoli non si allontana dal “novecento”: il suo è un espressionismo giocato sulla violenza delle metafore («lame cresciute lontano dal coltello»), sull’accostamento di immagini estranee alla realtà, indizio anche questo di un atteggiamento che supera la pura sfera intellettuale per calarsi in una condizione di “poesia vissuta” («sul punto di essere dette, quante cose ho visto»), in una spasmodica avidità di aprire, di conoscere, di dire e, quindi, di essere. La lingua, però, non corrisponde alle attese del poeta e, invece di agevolarlo, lo ostacola «fino a restringersi in un alfabeto / per disabili in trench, che ricordino». E in tale disorientamento non mancano gratuità, turgori barocchi che nelle composizioni in prosa sconfinano nell’oscurità. Dove sta il problema? Nella parola ribelle all’arte oppure nella parola refrattaria ad ogni intervento plastico?

Lo smarrimento individuale, pertanto, va esteso anche al settore stilistico in attesa di una maturazione che, in grado di oltrepassare le *poetic dictation* di un passato ormai confinato nei musei di cartapesta, sappia potenziare quell’ardore che spinge Rotoli a travasare la “fatica” dello scrivere in poesia.

Giuliano Ladolfi

NON AI RAGAZZI

Nella lunga sete invernale che mi abitua
ai colli alti sulla gola in fiamme
sul punto di esser dette, quante cose ho visto:
allo stipite gettato oltre il cielo
quanti amanti sono andati,
confessando il broglio delle viscere
evasi dal numero fumante della solitudine:
tu non li hai visti. No, ci sono
lame cresciute lontano dal coltello
e andandone in cerca, di notte
se ne trovano i fatti:
L’ebreo, con l’abitudine al guadagno
si comprò un tozzo corpo da asceta,
e quelli a cui la nascita usò doppiezza
ne capiscono forse la tragedia.
Certe maschere tolte alla storia immiseriscono;
tolta all’età
la felce su cui abbassi gli occhi, verde, e inarginata

fa di me un pazzo. In questa ironia declinata da distanze
si muovono popoli: “E da ora sangue” scrivono i ragazzi
col braccio attorno al ventre della donna;
non dite, non ditegli fino a trent’anni
che la tomba ha l’ampiezza del cuore.

CÌÒ CHE SEI NELLA NOTTE D’ESTATE

Ciò che sei nella notte d’estate
il brivido che le finestre spingono nel cielo
non potrai vederlo, non potrai consentirti di vederlo.

La sanguinosa stanza della nascita
somiigliava a quella stanza di luglio.
Da dove uscimmo, quel giorno rientravamo
dotati di sorriso e senza madre.

Ciò che sei nella notte d’estate
si lasciava creare da un tatto possibile
e da uno immaginario. Quale dio
verosimile facesse un’orbita tanto
dolce intorno ai tuoi occhi, io non lo so.

So che il cuore pulsa pieno di morte precoce
devastato da attese e bellezze
fino a restringersi in un alfabeto
per disabili in trench, che ricordo.

Ciò che sei nella notte d’estate
pronta a mettere al mondo
quando il bacio rivela il suo eroe
è riconosciuto a stento dalla donna
perché l’uomo stretto al suo destino
non può guardarne un altro come un frutto.

Scandalosa e nuda, nella notte di luglio
quando la luna, abbassando
la sua ferocia di squalo alla piscina
si lava negli ossi di luce
verso un abisso bianco di ceramica.

PESCATO NEL MIO ANIMALE

Nel muscolo d’amore dei nervi, senza fine
il cielo si espande trinitando la mia materia;
pescando nel mio animale dio gli mutua
con rabbia tutta la sua eternità.
Così viene su un uomo da poco,

confuso per la furia dei suoi zodiaci:
lo pacifica solo la tempesta, lo solleva
vedere la donna alzarsi dal letto
e andarsene. Ma non c'è una goccia di notte
nei suoi occhi, e in questo gli somiglio:
questo, la visione esterna dell'addio, ci eccita
e salva da quella di noi stessi.

Vento e murene presero parte
alla vita che ho scordato, la memoria
mi rese ai presagi di morte singola
e del noi resta un vuoto ambizioso
tornito dalle calze di una donna.

Nel muscolo d'amore dei nervi, senza fine
il cielo si espande trinitando la mia materia;
pescando nel mio animale dio lo benedice.
Non ho gli occhi da pescatore che il bambino invidia
mutuandovi le sue avventure, prima di perdere la grazia
dietro a un impulso giocoso e solitario; sono muto.

Non ho nulla intorno.
e se mi volto, quel nulla ha due volti
il nulla e me: figli di Birnam, che l'amore
ha reso semplici come il fuoco.

SUITE

Non preoccuparti per l'urlo.
La sera sa spargere il dolore
come un nero veliero sugli ulivi
e trovargli un capitano femmina.

Posso da un cielo d'ottobre
risalire alla forgia del mio pianto:
ma non c'è fabbro, e il ferro
è assassinato: e io – mi vedi? –
sto in bocca agli spifferi.

Da vuoti che parlano come comari, in certe sere
gli uccelli ritrovano la loro consuetudine.

E l'uomo immagina un albero genealogico
che gli pesi in spalla come un pianeta.

RAMI E POSTERI

La mano aperta è come un fossile rotondo:
una storia in cui caddero seni; il mare
più intimo rimasto senza spiaggia.

L'amore, per un'origine araba
galleggia nel canneto delle ossa.

Mettendo epitaffi la sera
raggiunge le tue labbra.

Dov'è il mio posto?

Come una regola su lance nere
dov'è l'amore?
Di spalle.

Si è sempre guardati,
e sempre prove generali in un addio.

POESIE IN PROSA 2001-2002

SANGUE

Le murate, le antenne presero il corso dei desideri - le rampe mantenute appena da tanto giovarsi se si è soli, e la notte - paradiso e cielo piazzato dai balconi, fa suonare il suo vecchio e il nuovo pianista.

La fedeltà miliare dei porti a cui ci si desta eterni, questo ormai ignorato andarsene al lento tumulto dei prati - e un che, in quel dormire moderno volto alla sua più attiva bara.

La tenda, domata e cullata porge, a capo del lungo panorama di filari - l'amore senza cui tutto è addio - di urla roche e spagnole che cercano e giurano, effetti del suo plurale, questo miracolo rosso.

UTILE

Non più: dove fuggire. Il polo è fatto di notti senza giorno e di bandiere su caverne e case; il sole, avallato da ghiacci perennemente muti; visi - poi - portati all'insù da trappole meteorologiche: a ogni vento, qui, il suo gallo. A cercarsi in tanto deserto si sconta un sangue presunto; in tanto desiderio, ritrovarci sarebbe presunzione. Ora seguio la mia speranza in un ritardo tale che essa può facilmente sopravvivermi, non la morte come l'ultima delle mie abitudini. È il tempo il cuore duro in uno che può spezzarsi.

II

Che musa può esigere la felicità? Ecco lo schiavo felice di ogni musa. Si desume da umiltà e coraggio. E come, messa al riparo da un esito che la fa una con le sue attese e la pareggia alle sue paurose affinità, l'anima finisce di pretendere che età e ragioni ci muoiano negli occhi, muovendo sotto il suo nome due destini fedeli.

MINIATURE (...)

Sugli innamorati di Peinet

Una mano li ha resi più belli di una vera coppia, sul vetro.
Si parlava di una loro vita celeste, pilotata dall'ombra delle barche.
Di una statua che al sole li gettò, inni, al vuoto, e di un bosco.
Tutto era nudo, e più fresco del suo rimedio.

PIOGGIA

Noi soli.

Voli di mimiche spiccano il cielo messo da parte.
Un dito da per ovvia questa tenerezza.

Sul polo dove fummo

o avemmo: sconquassi dai cieli conduttori
e dai cieli condotti.

La notte ci ha fatti ombre gettate da cose reali
più vaste del qualunque ingigantirsi lontano, a maestra
di case, noi e villaggi cui abbiamo lasciato un respiro.

Travi ad angelo reggono i pagliai inforcati dal gelo, dove forse
le ultime due donne si sormontano, tenendo e chiamando la mia mano.

VITTORIA

Che mai fosse, finì tra le rose.

A parole: ho una storia a cui il destino fu del tutto simile. Un'apparenza a cui mancarono via via le frasi ovvie per vanità e le tenerezze da salotto. Sei giovane: le donne ti trovano attraente. Gli uomini lo sanno, e vogliono trovarti tale pure loro. Fuori, pur di condannarti parlano di ieri, ma nei ricordi casco dalle nuvole. *Il mattino, finestra aperta a metà; la sera, finestra chiusa a metà.* E sì che dal ricordo il cielo era un calco tirato su a mani di opportuno, e, come il sole, battendo di cielo in cielo questo della mia attesa, dimentico e sono scordato.

SENTO

che andrò nel difetto di un sogno, tanto solo da smentirmi, a lavorare, a fingere, ad amare: quel denaro messo a frutto che è l'odio mi solleva da ogni vero incarico.

NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

Giulio Rotoli è nato a Roma il 28 settembre 1979, da un medico, Maurizio, e Patrizia, un'egittologa ora prestata al buddismo. Si è diplomato nel '98 al liceo classico. Ha tenuto corsi e conferenze sulle possibilità politiche della poesia, intervallati da viaggi attraverso l'Europa. Ha scritto anche un romanzo breve, *La stella a sonagli*, una fiction Rai su D'Annunzio dal titolo *L'arcangelo*, un testo teatrale rappresentato in centri sociali, *Due principi*. Lavora a Roma come guida turistica.

Raffaello Palumbo Mosca – *Prima serie*

Le case

I

Le case, che ci sopravvivono, denunciano innanzi tutto la nostra immedicabile fragilità; esse sono, al loro grado zero come al grado ultimo, in un cerchio perfetto, *rifugio*: protezione dal sublime del mondo, dalla bellezza o bruttezza sconfinite. Protezione dal mondo, certo, ma anche – ed è forse la stessa cosa – possibilità di guardarlo; la tendenza dell'architettura moderna a svilupparsi verticalmente rivela in questo senso una doppia natura: casa come luogo intimo, e allo stesso momento come esterno alla potenza, come *fuori* del mondo.

II

Promessa di felicità. In un giorno luminosissimo d'agosto, con lei negli occhi; l'agente immobiliare, un tipo magro, con occhialini da intellettuale, la parlata svelta e dimessa come una litania, scelse con cura dal suo enorme mazzo di chiavi e aprì la porta all'ultimo piano. Vidi allora il piccolo ingresso con il parquet scheggiato, il soggiorno vuoto e spazioso (le case in affitto non sono ammobiliate, qui, e i passi rimbombano come in chiesa); la cucina con i disegni di maiolica sopra il lavello, e la camera dove avremmo portato il letto, giocato irrequieti all'amore. (Ora che hanno cambiato persino le serrature ti chiedi cos'è rimasto di quel gioco, se gioco era, o guerra). Lontana, in uno di quei tuoi viaggi pieni di cugini, zie e parenti vari, dovetti abituarli alla casa da solo, inventare una musica che accogliesse il tuo passo veloce, le tue mani confetto, il tuo carico leggero di dolci.

Portai tutti i mobili in spalla o, a volte, in bilico sulla bicicletta di un amico; lo invitavo poi a cenare thailandese – un ristorante vicino a casa e a buon prezzo – e si rideva della fatica, dei capogiri che ancora ci prendevano a tradimento. Vino nero non ce n'era (non si usa), ma fuori brillava il cielo, e potevo raccontare di te.

III

Ma qualcosa succede sempre: arriva Achille, dice Kavafis, e con le grida enormi ci spaura.

C'è il momento che la musica della casa è spezzata da un latrato e ogni promessa è sogno – oh, così vanamente – sognato.

IV

Due stanze che furono il mondo. Entravo in casa come si entra in se stessi, nelle sere fredde, la bottiglia nera sotto il braccio, un parigino la sua baguette. C'era la moquette calda e la trave di legno, una ferita scura a tagliare il soffitto. E poi la stufa, come Mallarmé (ero giovane allora). A gas, in pochi minuti riempiva la stanza del suo sibilo bollente; accendendosi dava dei colpi di tosse prepotenti e secchi, come di chi è stato escluso ingiustamente dalla conversazione. Strideva, borbottava, s'impuntava nel suo lamento, fino all'apparire, nel vetro in basso, della fiamma

viola, labile promessa: di lì a poco, infatti, un nuovo pensiero la scuoteva, più forte, sorprendendomi già quasi nel sonno, rannicchiato sotto le coperte, la faccia schiacciata fra il cuscino e il muro. Infelicissimo; geloso della mia infelicità (contento, forse).

Passarono donne e amici, ma per lungo tempo quei quaranta metri quadri (scarsi) portarono i segni solo di sé, del loro chiuso esistere. Vi passò Emma, la ragazza che volevo sposare, che cucinò per me tutta la settimana di Natale e che presi sulla scrivania la notte di capodanno, tra il suo arrosto e il mio Proust. Uscì una mattina gelata di gennaio, il suo corpo profumava di pane azzimo, appena sfornato, e non tornò più. (Sentii i suoi passi sulle scale bianche di marmo, si immerse decisa nei portici di via Po, verso via Roma e piazza Carlo Felice, scomparve).

Vi passò Andrea, il compagno che porto nel sangue anche adesso che sono dall'altra parte del mondo. Vi entrò leggero e curioso come un gatto e anche lui non lasciò traccia, ma un'immagine che è la mia stufa adesso, mentre inseguo altre stanze che lui non vedrà.

Fino a quando – io ero già lontano – arrivarono i muratori a scoperchiare il pavimento, abbattere muri, spegnere per sempre la stufa come un vecchio cuore frusto.

Seconda serie

Il segreto

I

Chi? Tobino, medico e scrittore, che del manicomio aveva fatto la sua casa; le pupille dei “suoi matti” ancora nelle sue pupille, l'eco delle loro grida che ancora attraversa le stanze spoglie; ecco, percorre a ritroso il lungo corridoio, passa “la portineria di fondo”, si chiude a riposare, i fogli mezzi scritti buttati sulla scrivania; attende Tono che è andato, tra mille paure, a comprare la bottiglia di vino all'osteria del paese. Tono sa di un pesante tesoro, un tesoro, dice, che vorrebbe donare per lenire la miseria di tutti; Tono non si ferma all'osteria, del mondo ha paura: vorrebbero rapirgli le monete d'oro e le pietre più colorate dei fiori: è la felicità di tutti e vorrebbero tenerla per sé. Tra poco, come sempre, busserà trafelato alla porta e i suoi gesti diranno lo scampato pericolo, gli agguati della notte evitati, la soddisfazione per l'impresa riuscita. Per far contento l'incamiciato angelo della casa, il guaritore che non guarisce, ma che regalerà una carezza, un lucente pacchetto di sigarette.

Tono tornerà anche questa sera, sudato e rispettoso, con la bottiglia schiumante.

II

Al limitare di un bosco, come nelle fiabe dolci e crudeli dell'infanzia; così la mia prima casa, la casa in cui sono nato. Dal giardino (fiorito, brulicante colori), mentre giocavo, ne sentivo la presenza fitta, i rumori attutiti; se alzavo lo sguardo ne ammiravo il buio intricarsi. Nei giorni caldissimi d'agosto i muri, grani di zucchero

sotto il sole a picco, potevano scottare lo sguardo, ma c'era di là del cancello chiuso con un lucchetto arrugginito, un cuore pulsante, segreto e buio. Mi appiccicavo allora contro la rete che dava sul bosco e rimanevo lì, come ipnotizzato, sordo ad ogni richiamo, persino a quello festoso e distratto dei miei (rari) compagni di gioco. Mai pensai, però, di disobbedire il divieto e rompere la fragile barriera che divideva il giardino dal bosco: la sola presenza mi bastava, era un organismo che mi viveva accanto e che sentivo affascinante e lontano.

Se talvolta la porta si apriva, era perché le mani di mio padre erano forti allora, immense. E sapevano disegnare il sentiero, un gioco. Andavamo tutti per funghi, di cui ero ghiottissimo. Vivevo il bosco con la certezza del ritorno imminente, della serata nella taverna calda a cuocere il frutto delle mie razzie; mettendo le mazze di tamburo nel sacchetto vedevo già il fuoco del forno a legna, le pareti di mattoni rossi, vicino alla cantina: avevo portato la casa nel bosco, ed il mistero sbiadiva impercettibilmente fino a dissolversi quasi del tutto (si sa, i bambini non accumulano sensazioni, le sostituiscono, dimenticano in fretta). Nella taverna ci si andava per occasioni speciali; ancora oggi se chiudo gli occhi vedo il lungo tavolo di legno pieno di gente (persone che avrei imparato a riconoscere più tardi: colleghi di mio padre, amici); sento le risa, l'atmosfera di festa, e ricordo i molti che non sono più lì né altrove.

Nulla, però, mi piaceva quanto la scala a chiocciola che portava dalle camere da letto giù al salotto: la facevo di corsa, sempre, e un giorno, inevitabilmente, finii per cadere. Rimasi svenuto nella grande sala, vicino a Minou, la gatta, che si godeva il caldo del camino e mi leccava la faccia. Mi risvegliai il pomeriggio, nel mio letto, con il medico – risvegliandomi lo scambiai per mio padre – che mi teneva delicatamente la mano. La casa cremosa mi pareva immensa: era il mondo, era meglio del mondo e non pensavo neanche che, un giorno, la sera potesse sorprendermi lontano da quelle stanze, da quegli oggetti familiari e presenti.

III

(Ma qualcosa succede sempre, l'inatteso e il segreto, come una colpa antica che non sarà dimenticata).

IV

Iniziammo il trasloco con mia madre all'ospedale, improvvisamente la casa era sottosopra e c'erano grossi camion che andavano e venivano. Li sentivo arrivare la mattina presto, ancora mezzo addormentato, e poi lo scalpiccio e le voci di uomini mai visti. Sapevo che "volevamo vendere", avevo sbirciato con fastidio gente estranea entrare dal cancello e controllare le stanze, valutare gli spazi, chiedere il prezzo. Coppie appena sposate, mano nella mano, o vecchi in pensione; guardavano il giardino e sorridevano, facendo sì con la testa.

«Cosa dirà la mamma, quando lo saprà», pensavo. Non capii, non percepii la scavata follia dell'abbandono finché non vidi, giorno dopo giorno, la casa svuotarsi dei suoi oggetti, da quelli insignificanti fino a quelli più necessari: le poltrone, il tavolo

della cucina, i letti. Intanto, sempre più spesso, facevamo questi viaggi verso un'altra città, dove stava la mamma. Alzandomi sulle punte dei piedi mi appiccicavo al piccolo vetro della porta come alla rete del bosco, e dal corridoio la guardavo dormire; anche lei era distante e dentro di lei cresceva un segreto, un segreto cattivo che la mangiava da dentro. Mio padre, a pochi passi, parlava piano con i medici. Ricordo la luce squallida dei corridoi, il tanfo innaturale, e pensavo come faceva la mamma a resistere, che bisognava portarla a casa, e sarebbe guarita.

Lentissimo, il tempo passava. Poi un giorno caricammo le ultime cose in macchina, era rimasto poco, ci stava tutto in due valigie. Il dottore, intanto, apriva la mamma e tagliava il segreto, lo buttava in un sacco e lo faceva morire. Ma ce n'era sempre un pezzo, un pezzo ancora, un pezzo in più che restava, restava dentro, nascosto. Silenzioso cresceva, e aveva fame.

Mentre mio padre metteva in moto andai a prendere Minou, che si aggirava ancora nella grande sala vuota: aveva gli occhi tristi e acquosi, i baffi pendevano flosci verso il basso.

Pensai che ci saremmo trasferiti in ospedale.

Letture

POESIA

Roberta Bertozzi, *Gli enervati di Jumièges*, Ancona, peQuod 2007

Le ragioni di plauso a questo libro sono essenzialmente quattro.

La prima è che riesce a produrre una lingua molto particolare, un efficacissimo impasto di astratto e concreto. Sono molte le parole asettiche che si affacciano dalle XVIII sezioni, a partire da un'iniziale, caproniana "giurisdizione", passando per "inchiesta", "protocollo" o "radiografia", finendo con una filosofica "realtà". Attorno a questi si dispongono i vocaboli concreti lungo i versi di lunghezza molto variabile, termini che si riferiscono prevalentemente a parti del corpo e a processi di nascita e morte. Così si possono leggere passi come «La routine è questa evacuazione d'acque / dove non si centra la nostra sostanza. / Una volta eravamo i bambini dagli occhi secchi / che accoltellavano la vendemmia – una volta / eravamo la miscela prepotente».

La seconda ragione di plauso è che, ancora sul piano stilistico, l'autrice dimostra un'abilità notevole nel trovare analogie sorprendenti, come «l'occhio di corteccia», «la somministrazione del perdono» o «il tacco del digiuno». Notevole è anche la capacità di introdurre neologismi o sintesi espressive (una gamba «mezzafuori», la «lingua nero-svelta di catrame») che ricordano, nella tecnica, la direttiva futurista di associare sensazioni diverse. «Il rovetto ossuto della memoria scolora / a ogni scossa».

La terza ragione è che l'opera cresce intorno a un tema suggestivo. Il titolo rimanda a un quadro dipinto nel 1880 da Evariste Vital Luminais (*Les énérvés de Jumièges*) che raffigura due giovani distesi su una barca, avvolti da una coperta e con le caviglie fasciate, e rievoca la leggenda secondo cui i figli del re Clodoveo II, colpevoli di cospirazione contro il padre, furono puniti con la bruciatura dei tendini delle gambe e abbandonati alla deriva su una zattera lungo la Senna. Metaforicamente si può leggere in diversi modi. La postfazione di Pasquale Di Palmo ne suggerisce alcuni, precisando che il libro si presta a una «lettura a più piani, articolabile in un ambito polisemico».

La quarta è che il libro procede così in un disordine scandito, per frasi frante, accelerazioni e immediati riposi (d'altro canto «ogni cosa corre alla sua colazione»). Alle sinestesie partecipano spesso termini musicali, nomi di movimenti nel corpo di un'opera («il peso *lento* delle nuvole»). La sezione IX, notturna, si snoda in una traccia di ritornello potente e inquieto. Di Palmo parla giustamente di una «scrittura nervosa». Aggiungerei che è determinata ad esserlo, metodica e incisiva nella sua snervatura.

Due sono invece i motivi (minori) di dubbio.

In primo luogo, non sempre i dialoghi distribuiti lungo le sezioni mi sembrano all'altezza del libro e della sua lingua raffinata. Battute come «Ragazzi, novità?» lasciano freddi e non contribuiscono efficacemente alla screziatura espressiva del tutto.

In secondo luogo, l'uso molto massiccio dell'analogia e della concentrazione, unito alla mancanza o alla non recuperabilità di un significato univoco, rende l'assimilazione a tratti difficile e lascia il lettore a digiuno, come molti modelli francesi cui l'autrice è vicina. Accade quello che questi versi, più limpidi di altri, sembrano prevedere come propria intenzione: «Qualcosa, refrattario, non si fa organico, / assorbito nel mantello naturale. / Nella volta, in ogni colonna, assorda il muto / boato della detonazione».

Giovanni Tuzet

Andrea Di Consoli, *La navigazione del Po*, Torino, Aragno 2007

È un io molto vivo quello che Andrea Di Consoli inserisce in questo libro davvero ponderoso, se consideriamo che si tratta dell'opera di un autore del 1976, nato a Zurigo da genitori lucani: oltre centotrenta testi divisi in dodici sezioni che forse (parto subito dai difetti, ma lo rileva anche Federico Francucci in postfazione) tolgono coesione all'impianto, che spesso "salta", non procede in maniera lineare, andando a creare una discontinuità che forse con un più accorto lavoro di *editing* si sarebbe potuta evitare. Ma la raccolta vale decisamente la lettura perché all'interno vive di squarci e di analisi profonde, di tagli chiari, precisi, netti, di immagini della natura dipinte con pochi tratti e tanta resa. Di Consoli in sostanza sa scrivere, in un confine incerto tra poesia e prosa che è in un certo senso quello del "raccontare" storie che sono nella realtà prima di tutto vicende private («Ai nostri figli potrai dire: / vostro padre ha navigato il Po con i sabbiatori di Parma. / Non è stato molto, / ma quella corrente al centro del fiume, quei sabbiatori con la faccia rossa, / quei viaggi da solo di ritorno da Bologna, / dio mio, / c'è stata così tanta vita, / così tanta curiosità, / anche quando stavo fermo / e mi portava la corrente», p. 51) come quelle famigliari non così diverse ad esempio dalle atmosfere di Antonio Ricciardi.

Le poesie dedicate al padre sono il punto di partenza per un'analisi spietata del pro-

prio "territorio" e della propria "terra", intesa non solo come luogo d'origine ma anche come punto d'accesso verso la propria storia, verso la propria vicenda: è un padre quello che ci riporta Di Consoli povero, malato e isolato, ma in un certo senso "completo" nella propria dimensione, cosa che non accade alle figure "romane" che l'autore descrive, quelle della metropoli dove lo stesso Di Consoli vive. La contrapposizione padre-figlio si incarna nell'autore stesso che vive con sofferenza la duplice condizione e cerca di proiettare al di là della propria generazione la figura paterna per poterla ritrovare mutatis gli anni e i luoghi nella propria carne («Mi piacerebbe, oggi che è il tuo compleanno, / festeggiarti come un bambino, / con i palloncini, le torte, i giocattoli. / Semplicemente lo meriti. / Invece scenderai come al solito alle stalle, / parlerai con gli animali, metterai paglia nelle gabbie / e avrai ancora una volta i figli lontani», p. 38), una carne tesa a fare i conti con problematiche estremamente feroci, con il precariato, con l'incertezza degli affetti, con la mancanza del lavoro, con l'aumento del costo del denaro, con un dopoguerra senza guerra, ma con feriti e vittime.

Di Consoli in questo libro mostra tutta una serie di conti aperti con la vita, conti non solo propri, ma di tutta una generazione che assomiglia incredibilmente a quella dei propri padri, quella che dal Sud Italia si muoveva a Roma o al Nord con la classica valigia di cartone e che spesso rimaneva nella precedente condizione aggiungendo alla mancata scalata sociale la perdita dei propri luoghi e delle proprie tradizioni: «Trecento euro di affitto non sono molti, / però non sono neanche pochi / al quartiere San Giacomo, adesso che ho perso il lavoro. / Mia moglie mi dice sempre che non ci dobbiamo lamentare, / che le giornate di lavoro escono» (p. 163). Il tema viene approfondito nel poemetto che conclude la penultima sezione intitolata *Camerieri del '94* e che sfocia nel commiato della sezione (monotesto) *Exit sud* come commiato dalla famiglia («[Salutate il padre, / salutate la madre. / Andate via questa

notte. / Lasciate la terra chiamata sud. / E non tornate, / non tornate quando muore il padre e la madre]», p. 171) e dove la fine appunto del percorso e della speranza di ritornare là, dove non è più possibile essere, coincide con il raggiungimento della consapevolezza dell'età adulta, spietata, perversa, ignobile, e anche per questo così vera, perché si è certi che non si può che fallire.

Matteo Fantuzzi

Stelvio Di Spigno, *Formazione del bianco*, Lecce, Manni 2007

Le recensioni si riducono spesso a segnalazioni anodine, *humus* privilegiato per l'inerzia intellettuale e i giochini del *do ut des*. Basta aprire una rivista di poesia per capacitarsi dell'esistenza di una marea di pubblicazioni editorialmente invisibili e tutte più o meno osannate dal collaboratore di turno. Se per sbaglio si incappa nella lettura di un libro edito da Mondadori o Einaudi o Garzanti o giù di lì, trattasi di ruffianata esplicita sette volte su dieci, di ruffianata ermetica due volte su dieci, di serio lavoro interpretativo una volta su dieci. Siamo ottimisti, lo vedete da voi. Per questo in redazione ci ripetiamo che il nostro dovere sarebbe (ne avessimo le forze, lo compiremmo fino in fondo) quello di occuparci di tutte le pubblicazioni poetiche delle principali case editrici italiane (aggiungendo, alle sopra nominate, il novero di quelle effettivamente e meritoriamente specializzatesi negli anni in questo ambito), assumendoci la responsabilità di offrire un giudizio opinabile ma argomentato, e libero, su questa produzione. Siccome però, ormai lo sanno anche i muri, capita spesso che le maggiori case editrici pubblichino testi mediocri, mentre le opere interessanti escono da officine clandestine, in redazione ci ripromettiamo anche di dare spazio a quelli che a noi sembrano libri, appunto, meritevoli, sebbene usciti sotto sigle carbonare. Non ha tuttavia senso sparare sulla croce rossa, ovvero pescare nel mucchio del sottobosco libri pessimi o mediocri, che rappresentano la più parte, per parlarne male, a meno che non si tratti di un poeta in sé significativo.

La prendo larga perché non ho intenzione, in effetti, di recensire il libro di Stelvio che ho sulla scrivania (tra l'altro, non ho più voglia di occuparmi criticamente di poesia, come mi è già capitato di raccontare). La mia intenzione è, né più né meno, quella di fare i conti una volta per tutte con certi scrupoli di coscienza di fronte ai molti volumi che, nel presente e nel futuro, mi sarà impossibile recensire, per motivi analoghi a quelli di adesso. Diranno che me la tiro, spiando sulla carta riflessioni di tal fatta: pazienza. Lo faccio per chi potrà capire.

Di per sé *Formazione del bianco* non suocerebbe, ovviamente secondo l'opinabile opinione di chi scrive, la soglia di attenzione appena spiegata, né ritengo il buon Stelvio (egregio studioso soprattutto di Leopardi) o la casa editrice Manni (che pure di tanto in tanto dà corpo a libri minori di autori maggiori) nomi attualmente determinanti per la poesia contemporanea: felice di sbagliarmi e di cambiare opinione, s'intende. Tuttavia, in attesa della definizione di criteri universalmente condivisibili per stilare un *ranking* tennistico anche per la letteratura (sì, sono poeta professionista anch'io, n. 382 in Italia, ma addirittura 89 fra gli *under* 35), mi tocca questo antipatico ruolo. Ma, se questa non è una recensione, che cos'è che state leggendo? Una recensione alla recensione o, meglio, una recensione a questo particolare e personalissimo evento: il mio ricevere il libro di versi di Stelvio Di Spigno. Qualcuno obietterà: ma non bastava una lettera personale? Che ce frega di quello che frulla nella testa a te nel ricevere un libro che manco ti piace... Qui scatta in risposta un sorriso: perché, le altre recensioni sarebbero differenti? Non sono anch'esse, nove volte su dieci, un fatto personale tra l'autore del libro e l'autore della recensione, un passo del loro valzer privato che li porterà, di lì a poco, a rovesciare i ruoli? Non è, l'eventuale lettore di una nota critica, altro che uno spione che cerca di carpire il trucco per intromettersi nel grande gioco o che raccoglie appunti per giustificare il proprio stare ai margini, trascurato, anzi arrabbiato con il

mondo perché gli altri non solo non lo invitano, ma sanno, a differenza di lui, ballare?

A parte tutto ciò, se si mettono a fuoco i protagonisti di questa specifica circostanza, la situazione si fa un po' più intrigante. Stelvio è infatti uno scrittore della mia generazione, uno che ho avuto la ventura di conoscere personalmente, passato come me per un'importante tappa editoriale (i quaderni collettivi curati da Buffoni), uno con il quale ho discusso dei suoi testi e di letteratura in generale, di cui ho pubblicato sulla rivista prima poesie, poi interventi critici suoi e su di lui e finanche un appunto che muoveva nei confronti dei direttori di «Atelier». Ma Stelvio è anche e soprattutto l'autore di una stroncatura al mio libro di poesia. Qui, urge una precisazione: la menzione della sua presenza su «Atelier» è solo un dato oggettivo per far capire che, estraendo dal borsone della posta, fra decine e decine di altri testi, una sua raccolta, la soglia di attenzione del sottoscritto aumenta automaticamente, perché Stelvio è persona che stimo, e ciò significa che da lui mi attendo molto, in quanto lettore e compagno di ventura; inoltre, che Stelvio abbia avuto la bontà di dedicare tempo e fatica al mio lavoro, me lo renderebbe oggetto di gratitudine, a prescindere dal giudizio positivo o negativo. Come non ringraziare, e soprattutto di questi tempi, chi ti legge e ti offre strumenti per capire meglio ciò che fai, per evolvere, per confrontarti con ciò che ti circonda? Il problema, però, è che quella stroncatura era frutto di un atteggiamento un tantino prevenuto e di un discutibile esercizio retorico: la valutazione finale risultava apodittica ed esorbitante. Mi reputo, in queste cose, sufficientemente oggettivo e per niente permaloso: in un certo senso, sono convinto che i versi che mi capita di tanto in tanto di scrivere non siano affar mio.

Quindi, io adesso mi trovo tra le mani il libro di un interlocutore particolare, il quale sa, mi dice per lettera, che questo libro non otterrà il mio consenso; del resto lui stesso ha forti dubbi, mi confessa. Tuttavia, si auspica che io ne parli, semmai stroncandolo. Mi è già capitato di avvertire, in situazioni analoghe,

persino una forma di violenza strisciante, in chi chiede un riscontro con particolare enfasi, costringendoti in qualche modo al dialogo, specie quando si esibisce una forma di sofferenza che “pretende” attenzione – ma, sia chiaro, non è il caso di Stelvio, le parole che egli allega al testo sono infatti dimesse, sincere e sobrie, per quanto sentite.

Che cosa si può fare, in tali circostanze?

Prima ipotesi: ripagare tutto con l'indifferenza assoluta. È l'atteggiamento aristocratico della *star*, del diverso per ragioni di sangue, abituato a mostrarsi impassibile anche quando il cuore gli fischia come una pentola a pressione. Servono un eccellente sistema cardiocircolatorio, una divina faccia tosta e un buon visagista per occultare gli sfoghi psicosomatici, sperando di non fare comunque la fine dei Savoia che si sono definitivamente coperti di ridicolo rivelando la loro vera identità di pitocchi arroganti – dal sangue blu, *of course*.

Seconda ipotesi: rispondere in modo formale ed elegante con una lettera privata, buttando un occhio al termostato, perché la temperatura sia tenuta giusta per il limbo in cui conviene lasciare l'interlocutore, ovvero uno stato di valutazione innescata ma perennemente sospesa, in modo che egli capisca quanto sei bravo e bendisposto, ma capisca parimenti che lo stai tenendo sotto tiro e aspetti la sua prossima mossa per decidere da che parte far pendere, infine, la bilancia. È la strategia del gringo, dell'arrivista che non può ancora considerarsi una *star*, perché sa che, in definitiva, ha ancora bisogno del rivale. Accessori indispensabili per questo caso sono la fermezza dello sguardo, la resistenza alla tensione emotiva, la capacità di bluffare a oltranza.

Terza ipotesi: disimpegnarsi elegantemente affidando ad altri la palla, ovvero accogliere recensioni di terzi, purché sufficientemente anodine. È l'atteggiamento del geometra di centrocampo che tiene in mano la squadra ma non manda mai nessuno in rete, del politicante centrista che tutto sa accentrare, del raffinato e diabolico tessitore del proprio potere occulto, anzi, mica tanto occulto, ma sempre inafferrabile. Qui serve rigore morale estre-

mo, perché al primo soprassalto di vanità si fa la fine di Moggi. Serve estrema perseveranza, perché si vince solo per decorrenza dei termini di accusa.

Quarta ipotesi: ripagare pan per focaccia. È la scelta forzata del vendicatore, del bullo delle lettere: qui occorrono muscoli, boria, cinismo. Bisogna essere spietati anche contro voglia, giusto per mantenere alta la reputazione. Occorre anche un codazzo plaudente e plagiato che si attorcigli bene attorno ai piedi, in modo da tenere nascosto il più a lungo possibile il tallone.

Quinta ipotesi: scrivere con assoluta sobrietà una perfetta, onesta recensione, in cui non si negano né aspetti positivi né aspetti negativi. È la soluzione del critico puro, del grafomane; serve tanto cervello e niente cuore (sia perché di tutto si parla, anche se in fondo a tutto si è indifferenti — tranne che del proprio poter parlare di tutto —, sia perché per avere il tempo di esercitare la propria arte bisogna — ma per lo più sarà stata una conseguenza connaturata — rinunciare all'amore, alla famiglia, ai figli).

Sesta ipotesi: stendere un ipocrita elogio dell'avversario. È la risposta del filosofo rassegnato che non soffre ormai più il male del mondo, del pio devoto della poesia intesa come amore assoluto, del fatalista ruffiano. In questo caso occorrono cultura, fegato, coscienza atrofizzata, spesso rimpiazzati da un buon conto in banca, se solo si ha l'acortezza di gestire una piccola casa editrice a pagamento che monetizzi con gli interessi il proprio buonismo.

Orbene, se siete arrivati a leggere fin qua, fate l'ultimo sforzo e mettetevi nei miei panni. Siccome *Formazione del bianco* non mi pare emergere rispetto alla media delle raccolte che riceviamo al trimestre, e nello stesso tempo l'autore, che per voi non sarà nessuno, per me è invece un interlocutore particolare e, nonostante questo, non trovo appigli né nei contenuti (con quell'io pre-novecentesco sincero e romantico oppure novecentescamente consapevole e sarcastico, che si sfoga delle proprie angustie e si fa ingombrante — e basti a dimostrazione il

numero sproporzionato dei possessivi inutili) né nello stile (geniale, Dal Bianco, nel rigirare la frittata, nella sua introduzione: ma è un esercizio che si può fare, appunto, solo sul mezzo pieno-mezzo vuoto); siccome in definitiva la qualità della scrittura mi pare mediocre (penso ai troppi aggettivi, all'effusione raziocinante che costruisce la poesia attraverso accumuli eterogenei di associazioni fra concreto e astratto del tipo «Orientare la lampada del desiderio / molto oltre la dogana del domani / diventa sempre più un comandamento: / ma non più per lottare contro il molosso del passato», invece che trovare una figurazione, un'allegoria su cui fondare l'intero componimento; penso alle banalità espressionistiche e adolescenziali del tipo «per lei ti disprezzi come un mostro senza orecchie / per non sentire il suo richiamo di sesso e di mistero. / [...] / Cerchi come un barbone nella squadra / qualcosa di solo tuo come una casa / in un'altra città [...] / ti riduci come un cane scarlatto, fotografato dalla luna mentre abbaia a un furgone, / mentre tra poco troverà un amore a pelo corto / come si trova un meteorite, casualmente», oppure «ogni donna che vedo è sofferenza, / ogni uomo è paura di guardare, / banale come sono, col diritto / il bisogno di essere molto amato»; ma penso anche a immagini bislacche e contorte sull'esempio di «Avere una direzione, che sia nostra o di altri, è piantare la lingua come un albero dalle foglie che ci vedono, non più di quanto possiamo noi vedere loro»; penso alle sequenze cacofoniche in -are e -ale di *Campitura e semplicità*, dove spicca la dirimente precisazione «Roma, una città senza mare»; penso a tante altre possibili citazioni da far entrare questa parentesi nel *guinness* dei primati); siccome, dicevo, il libro in sé non mi dà appigli, eppure vorrei, credetemi, parlarne bene con onestà e scongiurare in tutti i modi tanto il buonismo peloso quanto la risibile permalosità dei poeti, come posso, aiutatemi voi, come posso scrivere una recensione a questo libro?

Marco Merlin

Gabriela Fantato, *Codice terrestre*, Mllano, La Vita Felice 2008

Gabriela Fantato chiede alla poesia non solo un buon rapporto, ma anche di essere un determinante supporto. La vita è un cammino con i chiodi alle pareti e la corda deve essere ben salda. Questa corda per la poetessa è, appunto, la poesia, che consente mete alte, sguardo sull'abisso e nello stesso tempo permette di neutralizzarlo. Si è presentata alla contrattazione con la sua bellezza, delicatezza, armonicità, ma anche con tutta la necessaria drammaticità nella consapevolezza della perdita, dell'errore, dell'incertezza, della responsabilità. La Fantato le si è rivolta con "realismo intensivo" e questa le ha regalato la parola della concisione, dell'intensità, della *concinnitas* e della promessa che «non sarà un numero a dire la gioia, / un azzardo nel bianco». Questa è una poesia che non si concede ancora il riposo, la catarsi, il musicale "largo". È una poesia-lama, «[...] un'ostinazione / come la falce nel grano», una poesia che si addossa la vita e il destino del mondo per i quali si attrezza con i «metri», il «perimetro», il «piano inclinato», la «geometria» (anche del dolore), i «conti», il «diametro», il «verticale», gli «incastrati», i «morsi», i «denti», la «precisione» (titolo), l'«angolo», il «centro» (anche del dolore), la «diagonale», la «postazione», l'«ostinazione» (titolo); ed anche con il «solo nel taglio esatto / a volte riposo»; con il «verrà di nuovo aprile [...] nient'altro»; con «la ragione [che] strappa l'azzurro». La poetessa con «l'adolescenza negli zigomi» vorrebbe «dire amore e tenerlo stretto / l'amore, come la fine dell'estate / al bordo della pioggia», ma forse non è ancora il tempo per poterselo permettere, pur nella consapevolezza che è di questo che tutto si nutre. Dal suo *Codice terrestre*, titolo coerente, si muove un poco concidendosi il tepore del legno (spesso richiamato insieme a radici, corteccia, rami), delle lenzuola, dei legami affettivi. Termini di cui è costellato il testo insieme a quelli di «pelle», «spalle», «bocca», «gola», di volta in volta soccombenti.

L'amore è poco nominato («cupo» o «scabroso») perché sotterraneamente molto invocato, ma testimoniato solo nell'ultima pagina: «dove diciamo – amore / e ci credi e lo tieni / come l'ospite, l'ultimo». Poco prima, nominato un paio di volte, è il «nero» connotato negativamente (il «rosso», anch'esso in funzione simbolica, punteggia il testo). Ma è soprattutto con il «bianco» (più di venti volte richiamato, di cui una in un titolo) che l'autrice si rapporta: bianco come candore, speranza, aspirazione, profezia, tabula rasa, somma dei colori (delle virtù), sogno, purezza, conquista.

È un libro intensissimo di vita vissuta e vita agognata, di amore dato, perduto, cercato e infine riconosciuto aldilà della immediata visibilità. Diligentemente, con passione e slancio la Fantato ha riversato se stessa nella forma poetica (linguaggio teso, preciso, potenziale) dalla quale ha attinto prevalentemente il senso responsabile della poesia stessa, quasi a non potersi permettere di prendere a piene mani anche quello che d'altro essa promette: un'armonia, una beatitudine. Infatti «Il mattatoio del mondo si è / allargato e sfibra la bocca». «*Chi saremo?* dimmi, / senza la gioia che cresce le rose / e coltiva la casa anche dove / c'è l'acqua pronta all'inondazione». «La forma della vita» «cola la notte dentro gli uomini», perciò la salvezza non si darà se non nell'armonia e nella beatitudine di tutti. Non prima. Ma la poesia di Gabriela ci dà anche la consapevolezza, dono davvero insostituibile, che «la terra conserva / la formula del fiore e la legge / della stella».

Beno Fignon

Antonio Melillo, *Lento incendio*, Falloppio (Como), Lietocolle 2007

Lento incendio, opera prima del campano (trapiantato a Torino) Antonio Melillo, è il primo titolo della collana "provvisorie orme" in uscita dall'editore Lietocolle e curata dallo stesso Melillo e da Claudio Sciaraffa, la quale si prefigge di individuare una nuova scrittura nel campo della Poesia e nel campo della Narrativa, senza per questo entrare in

un'ottica di rottura col passato, ma con l'aspettativa di ricreare un clima di bottega, di officina certamente salutare per rendere possibile l'esplorazione di nuovi percorsi e nuove strade.

E in effetti l'impianto teorico alla base di questa collana si ritrova facilmente nell'architettura di questo libro, che utilizza la stessa tecnica di una delle innovazioni "prive di rottura" più sorprendenti degli ultimi anni, ripercorrendo lo stesso modo e lo stesso impianto che si può ritrovare in un libro stra-ordinario come *Tema dell'addio* di Milo De Angelis: anche qui ci si ritrova a fare i conti con il lacerante tema della morte della persona amata, la morte della madre in questo specifico caso, con la lunga preparazione destinata soprattutto a volere descrivere la storia e il vissuto della protagonista, per ricordare l'esistenza prima di raccontarne la fine («Poco tempo sembra manchi per volgere alla fine: / quasi buio, i lampioni ancora spenti, / solo qualche negozio con le luci accese, / tende al vento, un ansimare di luna, / si raccolgono fichi da rovi, da spine grappoli, / sulle rovine si celebra il giorno», p. 26), una "non morte" insomma, un modo attraverso il ricordo per trattenerne la persona amata con la forza della Poesia, una sopravvivenza attraverso il ricordo che si consuma lentamente come un "lento incendio", come una cenere che dura nel tempo.

Interessante è poi la chiave di lettura *in primis* proposta da Massimo Durante nella postfazione che, partendo dal tema messianico salvifico del dolore, arriva a ragionare del mistero proprio della salvezza, oltre che della possibile mancanza della salvezza che inevitabilmente si pone di fronte all'umana ricerca dell'esistenza di Dio.

Oltre all'omaggio nei confronti della persona scomparsa, infatti, oltre all'esplosione del trauma che proprio come la fiamma sotto la cenere cova ed è pronta ad ardere, ad esplodere, a divampare al minimo contatto con un materiale infiammabile come è quello del ricordo provocato ad esempio dagli oggetti e dai luoghi quotidiani, oltre a tutto questo, c'è la ricerca di qualcosa di cui non

si ha la certezza dell'esistenza. Oltre a «quella specifica morte», Melillo nella sua poesia cerca "la" morte, cerca di spingersi fino a dove è possibile nel cercare di comprendere che cosa succede dopo che la vita, dopo che ha termine la certezza umana, quando tutto questo si conclude e subentrano le ipotesi, le speranze innanzitutto «Chi manca rilegge vecchie promesse, / reso al presente, alla rugiada del mattino, / consapevole che la speranza si trae / dal soffrire e non dall'attesa» (p. 31).

Sperare che la propria persona cara possa dopo questa vita raggiungerne un'altra degna di essere vissuta è una consolazione per chi oggi non è più con noi, ma è soprattutto la consolazione di chi rimane, di chi scrive, di chi è stato inaspettatamente e inumanamente abbandonato e deve cercare da questo dramma di comprendere innanzitutto se stesso e il proprio stare ancora nei propri luoghi cari mentre la famiglia si amputa e cerca comunque di restare viva «Vagare con occhi di polvere, tra gore / secche; l'ombra non allevia, ma preme / una dura quiete e la consapevolezza / dopo la morte ancora sui confini / dell'attesa» (p. 11).

Matteo Fantuzzi

Alessandra Palmigiano, *La seconda Natura*, Falloppio, LietoColle 2008

La prima raccolta in versi di Alessandra Palmigiano esce nella collana Opera Prima della Lietocolle, in seguito alla vittoria del concorso annuale che la casa editrice istituisce per finanziare l'esordio letterario dei poeti. Le poesie che la compongono sono una sorta di "crescita per gemmazione" intorno all'omonima *plaque* che la Palmigiano pubblicò nel 2005 sul numero 40 di Atelier. Va qui subito delineato che alcuni testi della raccolta hanno avuto, tra il 2005 e il 2008, una certa diffusione nei *blog* letterari di *internet* e sono stati oggetto di una generosa discussione che ha delineato molti aspetti di quella che è la raccolta odierna, peraltro uscita (particolare non trascurabile per una comprensione il più ampia possibile delle sue intenzioni di diffusione e di collocazione lin-

guistica) in due lingue: originale italiana e tradotta in inglese, a cura di Nick Manho, con la collaborazione della stessa autrice. L'aspetto dell'uscita in stampa già corredata di una traduzione è senz'altro il riflesso di una vocazione apolide della Palmigiano, residente dapprima a Barcellona per il conseguimento di un dottorato di ricerca in Logica e dal 2007 ad Amsterdam. Non è solo questo il punto, però: la traduzione inglese è in questi anni sempre più ricercata dai poeti italiani negli ultimi anni (ricordo per esempio qui *La distanza immedicata* di Stefano Guglielmin del 2006, uscita per Le Voci della Luna), anche per una non certo occultabile intenzione di dare al proprio lavoro poetico un respiro quanto più possibile internazionale, capace, se non di varcare in senso stretto i confini geografici con una distribuzione editoriale convenzionale, almeno di collocarsi a portata di lettura in un contesto di condivisione sovranazionale sempre più aperto dalle possibilità di scambio consentite dalla rete delle reti: non trascurabile istanza di evitare un confinamento della poesia italiana contemporanea nel chiuso della lingua senza probabilmente necessarie suggestioni esterne.

La seconda natura non contiene poesia facile, di lettura immediata e pure, in un contesto linguistico e terminologico che subito si intuisce vicino all'indagine logica, fatto di lessico apparentemente freddo, si apre la via al disvelamento dell'umana natura, tanto più umana quanto più legata all'intento associato al testo poetico, programmaticamente illustrato dalla stessa autrice: il nucleo tematico della «seconda natura» altro non è se non la rielaborazione e lo sviluppo artistico contemporaneo dell'istanza nietzschiana del «come si diventa ciò che si è, ossia del movimento verso la propria vera natura». Movimento, mutamento, mutazione e ibridazione sono le parole chiave (insieme a «convenzione») di questo percorso che tocca quanto mai da vicino l'evo attuale nella sua ansia di apparire e «trasformarsi per non cambiare». Il percorso delineato dell'autrice scende molto più in profondità rispetto alle dinamiche dell'apparire e intuisce e fa intui-

re sfere della realtà sociale che trascendono la nostra cultura occidentale e si spingono nella misurazione degli influssi di vari apporti culturali alla costruzione dell'odierno assetto globalizzato e globalizzante.

Nella suddivisione in cinque sezioni, la raccolta traccia un percorso di ascesa che sembra partire con gli assunti di una ricerca scientifica, ma che via via porta sempre più in alto le vibrazioni della poesia, l'intensità del dettato che si fa sempre più partecipato e coinvolto senza perdere la voce piana e calibrata che rende omogenea ed uniforme tutta la selezione di testi.

La riflessione sul processo metamorfico infinito, che tutto coinvolge e tutto travolge e che in ultima istanza, non va dimenticato, viene vissuta *in primis* dall'autrice e concretamente nel silenzio della vita di ogni giorno determinandone consapevolmente ed irreversibilmente le scelte, diventa allora un appiglio, una porta attraverso la quale la convenzione della scrittura (e meglio, del linguaggio) diventano voce lirica, estremamente intima e personale nata da un contesto espressivo tutt'altro che inclinato in questo senso: «Mia madre ed io e due tazze uguali / con dentro qualcosa che assomiglia / al buonumore di un giorno di guerra / di mani rovinare uguali, ma è lutto / sepolto e rioriorito uguale, e si porta / tra le risate, a celebrare chi siamo».

Se si comincia con i *Lineamenti di un apprendistato* della prima sezione, dove la riflessione è quella sui rapporti umani, le loro regole e, di nuovo, le convenzioni, in una tensione quasi epigrammatica, sarcastica, come quella di *Mr. Black*, le sezioni successive, *Teoria e tecnica* e soprattutto *La vestizione*, estendono lo sguardo, attraverso una visione sfaccettata e multiforme, sull'attualità e sul suo orrore, sulla drammatica constatazione che la seconda natura, la mutazione, l'ibridazione, l'apprendimento, sono drasticamente irreversibili, anche e soprattutto nel male: «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 succes-

so, l'ottimismo predicato / ai martiri: *il loro inferno è il tuo paradiso*».

Se il tema della seconda natura si spiega attraverso la dualità tra ciò che è necessario e ciò che è convenzionale, l'autrice ci conduce attraverso un'analisi per testi, versi e poesia dello scorrere del tempo, delle dinamiche dell'umano apprendere e degli strumenti che ne consentono la possibilità. Il processo di rappresentazione, la sua intrinseca arbitrarietà interiorizzata fino a farla diventare seconda natura, è «il miracolo che non smette di essere tale». La rappresentazione si configura come un gioco di prestigio: il suo successo è intrinsecamente legato all'invisibilità del trucco, del suo processo di generazione, esattamente come per la scrittura: quando il lettore comincia ad accorgersi dello stile (magari imperfetto) e dei meccanismi, la sospensione del racconto o l'equilibrio della poesia si perdono.

Stilisticamente Alessandra Palmigiano crea una forma che si adatta alla ricerca che si propone e se è dimostrabile una sua partenza dall'endecasillabo, è anche vero che la struttura del verso si configura in maniera sempre più complessa e collegata agli altri versi: si possono riconoscere nelle cesure i veri perni dell'endecasillabo, basi di un allacciamento del verso precedente a quello successivo; questo genera una permanenza del suono endecasillabo anche quando in realtà non esiste.

Le sezioni *L'arte di dimenticare* e *Hora Prima* spostano il baricentro della sensibilità poetica sulla sfera più personale: il coronamento della ricerca che nella seconda natura ritrova un *imprinting* insovertibile e inconfondibile della presenza dell'umano: «Vita che se accondiscende invita / a pensare come quando ci si sporge / da un burrone, si è soli / liberi paranoici assolti, che non lo si è / ancora abbastanza, perché tutto arrivi / ai suoi contorni facili come rifiutare / la proposta indecente che non arriva / nell'aria dura del freddo. I miei giorni / di privazione non hanno nessun merito».

Ecco che il testo di Alessandra Palmigiano si sottrae alle possibili definizioni di poesia

impegnata o lirica e lo fa creando un'interazione con il tema trattato che erroneamente potrebbe intendersi come confusionaria, ma che in realtà gioca sui due piani della necessità e della convenzione, del pensiero e della poesia. Dei tanti modi in cui si può esprimere lo stesso pensiero, il testo poetico ne sceglie uno e questa scelta, questa forma che si cristallizza nel testo poetico, diventa a sua volta un pensiero. L'autrice stessa non ha fatto mistero del fatto che alcune delle composizioni siano state scritte con l'aiuto di tecniche di *brainstorming*.

La sorta di ambiguità del testo che ne emerge è allora la forza della poesia della Palmigiano, oltre ad esserne lo strumento e l'oggetto stesso dell'analisi: si tratta di un'integrazione non comune che produce spiazzamento nel lettore, ma anche curiosità crescente per il possibile compiersi di un fatto non ancora fattosi, la soglia tra l'informe e il formato, tra il caos e il già dato.

Massimo Orgiazzi

Umberto Piersanti, *L'albero delle nebbie*, Torino, Einaudi 2008

La fase cruciale dell'opera di Umberto Piersanti inizia (come fanno tutti coloro che amano la poesia in Italia) con *I luoghi persi*, e si prolunga con *Nel tempo che precede*. *L'albero delle nebbie* arriva ora a comporre questo arco creativo nella forma di un grande trittico. Nella raccolta tutti i tempi e gli spazi di una vita s'innervano a vicenda fino a dispiegare una specie di *summa* di questo mondo poetico, uno struggente condensato affettivo. Forse mai come qui il poeta ci è apparso altalenante tra il presente e il passato, risucchiato dai suoi luoghi e dai suoi momenti, teso a osservarli mentre riaffiorano dalla bruma degli anni e mentre, di nuovo, vi affondano come «uccelli minuti / immersi tra le foglie». Tutto ciò fa del libro un cammino continuo, un flusso di occasioni, una teoria d'immagini cangianti. Sia che spii sé stesso mentre, bambino di tre anni, si avventura «solo dentro l'erba», beve «l'aria e la luce», s'intride del verde «com'è la prima volta / nella vita»; sia che torni sui

propri sentieri infantili mentre vagabonda con la sorella Anna in un «giorno di primavera / senza una macchia»; sia che racconti le passeggiate col figlio Jacopo cercando di condividere la distanza abissale, l'«altrove / sordo e smisurato» in cui lo sigilla la malattia, sempre il poeta ci appare chiamato a testimoniare la vita che si sposta, poiché essa stessa è cammino, sebbene nessuno conosca a cosa conduca – se non al buio, al silenzio finale.

Tra questi andirivieni nei paesaggi e negli anni, un rilievo epifanico e sacro assumono le evocazioni dei Natali d'un tempo, scenari di gesti semplici e preziosi, di riti famigliari e di piccoli doni (addobbi di fili argentati, presepi ricchi di muschio odoroso, cappelletti fumanti preparati dalle donne), nel cui ricordo resiste un "chiarore" che è pura grazia, leggerezza, incanto. Solo, forse, Truman Capote ha saputo esprimere nel Novecento la poesia del Natale con tocchi altrettanto lustri, palpitanti e fatati. Di ben differente tenore appaiono, almeno a un primo sguardo, i Natali trascorsi dal poeta arrancando sui passi veloci del figlio Jacopo, «viandante senza sosta e senza meta», angelo della solitudine e del mutismo, «tenace / più d'un vecchio eremita» a inseguire sentieri radicati nello stupore del nulla, nella sgomenta fisicità dell'indicibile. In realtà la fiamma dei Natali lontani non è diversa dalla luce vacillante di quelli spesi con Jacopo, se, attraverso i riverberi degli uni e degli altri, sappiamo riconoscerne la sostanza profonda, quel *quid* che Piersanti, per pudore, non dichiara mai, ma che si può chiamare solo amore: amore come *agape*, condivisione, abbraccio, abbandono, comunione di destini. La sola differenza è che quei primi Natali sapevano schiudere delle oasi, delle parentesi di umana bellezza sciolte dalla "catena" del vivere, mentre quelli passati col figlio non sanno arginare la stanchezza che il poeta padre sente gravare sempre più su di sé come una morsa atroce. Nulla come il sentimento della stanchezza può rivelarci a quali prospettive estreme, a quali vertigini dell'essere esposto al caos sia giunta l'anima

di un poeta dei nostri anni. Di fronte allo stremarsi dei giorni, il bisogno di tregue che il poeta confessa è il segno di una bruciatura radicale dell'anima, di un'arsione in cui non è illegittimo riconoscere un desiderio d'assoluto. Dell'entità di questo desiderio, della sua forza animica e propulsiva ci parla la più recente sua opera narrativa, *Olimpo* (Avagliano, 2006), un racconto prossimo, in qualche modo, allo spirito sapienziale-esoterico del *Monte analogo* di Daumal, ma scritto con la mano limpida di un autore di fiabe. Il fatto cruciale del libro è la scommessa, osata da due antichi greci, di raggiungere la sommità dell'Olimpo per incontrare gli dèi; ma nella rinuncia a questa impresa e nel ritorno necessario dei protagonisti agli amori umani e al battito delle cose feriali (situazione che ricorda una delle poesie più emblematiche dell'ultimo Bertolucci, *Verso le sorgenti del Cinghio*, nel suo doppio movimento di risalita a delle sorgenti inaccessibili e di ridiscesa al volto "famigliare" dell'esistenza), Piersanti ci parla della sola scelta praticabile da chi sappia di non poter forzare la siepe che lo separa dall'infinito: la scelta della pazienza, l'etica dell'accettazione. Precisamente di questo si nutre *L'albero delle nebbie*, di una pazienza che è il rovescio di una segreta passione utopica, di un'accettazione del dolore che è l'altro volto di un disperato bisogno di riconsacrare l'esistenza.

Da una parte il poeta vorrebbe, con le evocazioni della sua famiglia d'origine e di alcuni suoi amori, "bucare" la minaccia del nulla, così come lo scotano, l'albero eponimo della raccolta, vince col suo colore tra rosso e arancione il muro della nebbia. Da un'altra parte egli continua a confessarci con coraggio di non essere Proust, cioè di non poter sperare di "ritrovare" davvero il suo tempo fino a sigillarlo in una bolla platonica. Mentre la vita si allontana in fretta (sempre meno rilievo hanno qui le figure dell'*eros*), la memoria vacilla incerta: a momenti di acuta, lancinante visione si alternano ricordi incollocabili nello spazio e nel tempo, «giorni diversi / e paralleli, / né

sogno, né vicenda, / non sai cosa»; a illuminanti intersezioni tra il presente e il passato, in cui parrebbe, montalianamente, che qualcosa di decisivo stia per squarciare il velo delle apparenze, si sovrappone una percezione ritornante del mondo come mistero ingovernabile. Malgrado tutto ciò, dalla vita continua a nascere una specie di musica di cui nessuno sa l'origine; così, da bambino, il poeta avvertiva a volte, «tra frasche basse / d'olmo» o in un «ceppo / di vitalba», «un canto luminoso» di uccelli, senza riuscire a individuare il nido da cui sgorgava. La passione di Piersanti è proprio il porsi in ascolto di questa musica senza luogo; la sua forza è la capacità di restituircela attraverso e oltre le dissonanze che lo assediano. Tutto (o quasi) è ancora *ritmo* nel suo procedere: giocando di punto e contrappunto sulla tastiera di versi brevi e irregolari, ma non di rado tendenti a ricomporre, o almeno a evocare, la misura dell'endecasillabo e del settenario, il poeta lascia emergere dal fondo del suo batticuore tutta una serie di figure, specialmente botaniche (la brionia, l'anemone, il fiordaliso, il giglio della sabbia, il tulipano, il tarassaco, il croco, il favagello..), che sanno custodire il senso del fiorire come danza di colori, come offerta o rendimento di grazie. Certo, nemmeno i fiori possono far dimenticare a Piersanti il confine a cui è giunta non solo la sua parabola personale, ma la storia del mondo: una soglia vertiginosamente sospesa tra l'essere e il nulla, una china sdruciolevole in cui «non è primavera / e non è inverno», in cui molti eventi non sono più reali né del tutto irreali. Questa china è una specie di limbo, un orizzonte sordo alla speranza, un luogo in cui è altrettanto difficile vivere che morire. Eppure «sempre qualcosa / resta dentro l'aria, nella fuga / dei giorni, nella rapina d'acque / e soli che c'accompagna»: qualcosa che non ha un nome, come certe piante gialle accese di luce, ma per cui vale la pena continuare a camminare, a respirare il profumo umile dei sentieri.

Paolo Lagazzi

Andrea Raos, *Le api migratori*, Milano, Oèdipus 2007

L'ultimo libro di Andrea Raos si basa sul paradosso, estremamente vivo e provocante, tra la forza lirico-sentimentale dei versi e la dissoluzione morfologico-sintattica del dettato, che mette in gioco un unico tema maggiore, cioè quello della "mutazione", letto attraverso più livelli. Il testo, di per sé, consiste in un poemetto in cinque parti che ricostruisce, in presa diretta, per impressioni, conversazioni, monologhi, scorci di narrazione, i casi che seguono la fuga di uno sciame di api mutanti da un laboratorio. Una coppia di api decide di staccarsi e, nel tentativo di ricostruire un tipo di comunità diversa dallo sciame, basata sulla coppia appunto, segue a ritroso il processo evolutivo della specie fino alla condizione originaria delle api come animali non sociali. La narrazione riprende, da una parte, uno dei temi principali della fantascienza, soprattutto cinematografica, degli Anni Cinquanta e, dall'altra, quello che lo stesso autore riferisce come un "fatto vero", ovvero la creazione in laboratorio, di nuovo negli Anni Cinquanta, delle cosiddette "api assassine".

Le dimensioni del paradosso sono diverse, tutte centrifughe e, in un modo o nell'altro, inconciliabili: la trama fantascientifica, l'estrema raffinatezza del lavoro ritmico, il tono letteralmente patetico dei passaggi, il fatto che venga assunto il punto di vista di due api, il minuto lavoro sulla decostruzione grammaticale e dell'ordine frasale, la matrice lirica del testo, la tematica della mutazione genetica, il riferimento ad un fatto di cronaca. Nonostante la loro incongruenza, questi elementi sono riuniti in un sistema solido e vivo, in grado di operare un affascinante spostamento del centro lirico. La direzione sembra quella di un superamento dell'antropocentrismo implicito nella poesia lirica, tanto più stimolante in un'epoca, come la nostra, in cui l'intervento dell'uomo sullo "stato di natura" è talmente profondo da avere riflessi diretti sullo statuto stesso della condizione umana e di ciò che, in essa, è "naturale".

Tra le diverse letture del testo di Raos scelgo due particolari assi: l'opposizione tra

la trama fantascientifica e la matrice patetica delle vicende, da una parte, e, dall'altra, l'opposizione tra la musicalità finemente lirica della versificazione e le incongruenze grammaticali che attraversano il dettato e di cui già il titolo *Le api migratori*, con quella concordanza mancata, è epitome ed esempio. La trama fantascientifica stessa in qualche modo fornisce una cornice fortemente straniante. La sua tipologia riprende dal cinema di genere e dalla fantascienza popolare: la fuga dal laboratorio, le prime vittime animali ed umane, l'assalto in massa ai luoghi degli uomini, tutti punti toccati dal poemetto, che però si distacca dallo schema di base assumendo, prima di tutto, il punto di vista delle api (mentre, nei film dei mostri, il mutante resta in genere opaco) e, poi, seguendo gli sviluppi amorosi tra due di esse. La cornice, quindi, tratta il tema della mutazione in modo peculiare, proponendo la mutazione come spostamento di *focus* e non tanto come *monstrum* irrecuperabile. Leggendo le vicende con gli occhi delle due api ci troviamo in una collocazione "altra" rispetto a quello che, come esseri umani, ci dovremmo aspettare, in una specie di scenario cognitivo alieno, e, questo, anche in considerazione dei diversi elementi innescati: da una parte, la narrazione erotica si sostituisce alla trama apocalittica, dall'altra, il tono patetico che attraversa tutto il testo è incongruente sia con le voci sia con lo scenario di genere in cui queste voci cantano. In effetti, nelle trame di genere la dimensione del patetico non è negata. Nella storia tipica, c'è sempre una anche una trama sentimentale: il mostro dei film è, almeno in certi passaggi, degno di compassione e, spesso, intrattiene con il personaggio femminile un'ambigua relazione.

Nel testo di Raos, però, gli equilibri sono sfalsati o, meglio, ricombinati: è mutato il codice secondo cui vengono solitamente disposti. Viene ripreso il *topos* della coppia contro il mondo, ma la coppia non è umana. Per di più, per le due api che abbandonano lo sciame e tornano alla condizione originaria di insetti non sociali, la soluzione ha un

sapore biologico e, implicitamente, mutante, in una evoluzione/involuzione dell'insetto. E come altera la sintassi del genere, partendo da un iniziale incrocio "mostruoso" tra poesia lirica e fantascienza, il poemetto *Le api migratori* interviene anche sulla morfologia propriamente linguistica. Ecco alcuni esempi, che vanno dalla modificazione dell'ordine sintattico a veri e propri errori grammaticali: «l'orso piccolo strappato, che confuso, dalla madre / alla madre, ombra»; «Abbiamo superato un primo passo, un primo fiume, / continuando che passava il vento dice. / Perché fame non restare, insinua di continuo, la città»; «Sono superfici una per specie, / sono piani intricata e di dischiusa, / di materia»; «I cammini paralizzati preparavano / e veniva poi riempita api / di grida in volo, urla, / si abbatteva frastagliate per concentrici»; «Api era di movimento incessante »; «Invece io di pomeriggio / e sera e favo / e sono già lontano / da ciò che come vento, come vena, come viene». Questi esempi mostrano come la mutazione grammaticale avvenga ad un livello veramente intimo riuscendo, a volte con un semplice anacoluto e con l'azione isolante del verso, a tramutare un elemento morfologico in un altro. In «assorda musica », per esempio, anche una specie di variazione apofonica si carica di tensione semantica e morfologica tale che lo scarto minimo, il minimo incidente genetico, è già una nuova via, una possibilità attuata. Pertanto, gli accordi saltati, la sintassi franta, le inversioni, gli anacoluti e così via stabiliscono una corrispondenza con la morfologia modificata delle api mutanti, con il loro codice genetico alterato, con la loro metamorfosi. Questo procedimento stilistico avviene all'interno di una musicalità compiuta, di dolcezza, forza, drammaticità specifiche, del tutto omogenee al *pathos* ed al lirismo del tema, in un uso sapiente delle allitterazioni, degli accenti, degli "a capo". Un esempio, in questo senso, potrebbe essere già solo l'incipit: «Terra, terra, terra tremante, terrosa, terra / trema, trova, terra, torrente, torre, terragna, terra / tirata, tratta, stretta, terra, terramara / erra, rena,

nera, nero, era». E questo lirismo, con la sua sapienza ritmica di ascendenza metastasiana, con la sua “poeticità” esplicita, è in strettissima relazione con la decostruzione grammaticale, avendo un ruolo centrale e funzionando come luogo di sintesi del materiale testuale inumano, apocalittico.

Si possono leggere allora i risultati del poemetto come un tentativo di ricostruire uno spazio per la poesia lirica, uno spazio non più organizzato attorno ad una nozione di umano sclerotizzata, neppure negativo, quale luogo fatiscante di una relazione tra soggetto umano e reale inumano. In ogni caso viene salvato lo spazio del canto come punto di passaggio, un campo di mutazioni, di prospettive incongruenti, di ordini interrotti. E, nonostante in una prima lettura questo procedimento possa ricordare l’idea formalista di scarto dalla norma linguistica come fonte di poeticità, il testo di Raos va visto, in verità, come un esempio di letteratura post-formalista. Il linguaggio poetico non si presenta più come il luogo privilegiato di un’esperienza “vera” del linguaggio stesso, ma come una specie di oggetto aggiunto al sistema di parametri secondo cui il lettore si sente in vita, in grado di cambiarne gli equilibri, le regole e, di nuovo, le grammatiche.

Gherardo Bortolotti

Paolo Ruffilli, *Le stanze del cielo*, Venezia, Marsilio 2008

Con la raccolta poetica *Le stanze del cielo* (introdotta da Alfredo Giuliani) Paolo Ruffilli continua quell’intrepido, appassionato scandaglio delle situazioni estreme dell’esistenza che lo ha portato a misurarsi col *monstrum* dell’Aids nel dramma in versi *La gioia e il lutto*, come con i destini di uomini appesi al filo dell’aleatorio, scossi dalla febbre dell’avventura e del rischio, nei racconti di *Preparativi per la partenza*. Le “stanze” che ora Ruffilli percorre sono quelle delle carceri e della droga, due trafile di luoghi, reali e mentali, avvitati su di sé come una teoria di specchi autoriflettentisi, alludenti a un altrove solo ipotetico, a un “infinito” che in realtà è lo squadernarsi ossessivo di un’apo-

ria. Nella prima parte del libro, quella carceraria, i testi snocciolano, come da una *Spoon River* di morti viventi, parole molto diverse e simili nella pena: scie di fumo e di sangue, palpiti d’anime serrate nella morsa del rimpianto, dello strazio e dei sogni, gridi o sospiri nella notte, ideali graffiti sui muri, tutta una serie di segnali e di tracce che sono insieme confessioni, appelli, rantoli, voci offese e in rivolta, echi di carni nude di fronte al peso insostenibile del fallimento, e tuttavia brucianti del desiderio di attenuarlo in un modo qualsiasi, a costo di sciogliersi, di cancellarsi, di smarrire le ultime briciole della propria identità. Ciò che più di tutto condanna gli uomini prigionieri della Legge è il nodo inestricabile di un tempo “eterno” e insieme assente: in carcere l’esistenza non fluisce, è sempre identica a sé stessa come la morte, eppure ha, nel suo nulla, un’evidenza assoluta; così ogni prigioniero è “conservato” nel suo “essere perduto”, è vivo solo nel lutto della speranza. Bloccati dal terrore di qualcosa che dura unicamente per negarli, i prigionieri non possono capire né sé stessi né la Legge, non possono mai davvero sapere perché sono arrivati a essere quello che sono e a dimorare qui, in questo universo parallelo alle luci-ombre della vita “autentica”. Alcuni di essi tentano di affidare, caparbiamente, alla scrittura la ricostruzione di «una improbabile / cercata verità», il barlume di un’autodifesa, la scommessa di un’ultima *chance* di grazia, ma in prigione ogni discorso pare sempre pronto a tradire chi lo pronuncia: «Le parole, a un tratto, / cominciano a strisciare / più viscide dei vermi / lungo il muro. / Solo il silenzio / può sembrare allora / il modo per restare / vivi ancora ...».

Come i carcerati di cui Ruffilli immagina – senza alcuna ambizione mimetica, con tutta la libertà dei poeti – di trascrivere le voci incerte e spezzate, i soffi e gli ansimi, il batticuore e i singulti, anche la scrittura del libro procede per partiture sintattiche e metriche prive di accordi o ritmi liberatori, zigzaganti in una sorta di amaro, insistito e inameno rasoterra. Ma nemmeno qui le qua-

lità ariose, liriche e leggere del poeta sono messe a tacere dal duro compito testimoniale che si è assunto. Proprio dall'abisso più cupo della sconfitta può sempre, d'improvviso, balenare una specie di musica, come se solo nella rinuncia a difendersi, a opporre un argine qualsiasi al proprio tracollo si annidasse, in certi attimi, l'unico seme, l'unico bagliore di una pace ancora possibile.

Se la parte carceraria delle *Stanze del cielo* disegna, fra tutte le voci che si inseguono a distanza, una grande cavità d'indicibile, un vuoto (o un troppo pieno) di senso che è il mistero stesso del bene e del male, del peccato e del dolore, della colpa e del destino, la seconda parte ci mostra la parabola degli schiavi della droga come il frutto perverso di una sete di nulla, di vuoto: come l'esito di un bisogno di "crollare in alto", o di un desiderio senza oggetto concepibile se non l'assenza di ogni oggetto, di ogni limite, di ogni senso. Dietro i passi vacillanti di questi perduti figli del mondo c'è, dunque, una sorta di chiamata che essi hanno scambiato per una voce sacra e che invece li allontana violentemente dal cielo, così come il cielo è precluso ai reietti della prigione («guardo lassù in alto... / ma forse anche il cielo / è fatto a stanze / e non si può abitarne / più di una»). Questa lontananza dalla verità, però, non può mai essere assoluta e senza scampo. Benché intrappolati in un intrico infernale di inferriate e di muri, tramato dalla legge o dalla loro stessa mente, sia i carcerati che i drogati conservano un nocciolo d'innocenza, una parte "infantile" di bellezza che è la radice irriducibile della loro umanità. È da quest'ultimo orizzonte che possono fiorire quei piccoli e immensi doni evocati da uno dei prigionieri chiamati a testimoniare: «crescono qui piante / che voi di fuori / non conoscete ancora...». È questo il fondo senza fondo che, aiutandoci a combattere le nostre false certezze, Ruffilli ci invita a riconoscere portandoci per mano, con tocchi lievi, sino al termine della notte dell'anima, là dove ci attende, ancora e sempre, il volto tragico e troppo umano di Dio.

Paolo Lagazzi

NARRATIVA

Nicola Gardini, *Lo sconosciuto*, Milano, Sironi 2007

«Dopo che Jonas si era fatto vivo in quel modo così incredibile, così romanzesco, sentivo di avere tra le mani una bella storia, un racconto che non era solo una cosa mia e meritava di mostrarsi con il pubblico, di farsi ascoltare dalla gente». Non è frequente che un romanziere si rivolga ai lettori per "giustificare" la necessità di scrivere, come pure non è frequente che vicende biografiche si prefiggano non uno scopo autocelebrativo, quanto piuttosto un fine narrativo. Del resto, l'autore non nasconde affatto l'identificazione con l'io narrante: se muta il nome degli altri personaggi, conserva il proprio attestando contemporaneamente la "veridicità" delle vicende.

La chiara riconoscibilità non pare porre problemi di sorta: lo scrittore si pone di fronte alla "storia" non indagando con l'occhio distaccato del verista e neppure filtrando attraverso il flusso di coscienza le situazioni; egli presenta piuttosto un occhio curioso, attento al *monstrum* con cui all'improvviso deve convivere e che sconvolge l'intera esistenza sua e della madre Maria: l'Alzheimer che colpisce il padre Bruno. Lo stile "realistico", con il quale l'io narrante-scrittore si accosta al fatto, diventa spia di un atteggiamento bidirezionale: lo sconosciuto non è solo il padre disumanizzato, ma lui stesso che si confronta con una realtà imprevista. Se nella fase adolescenziale egli aveva lottato per liberarsi dall'ingombrante figura paterna austera, burbera, arcigna, ora che le parti si invertono e al figlio tocca assumersi l'onere della cura del genitore e avverte l'urgenza di ricostruire una nuova identità.

Nicola rimane "affascinato" dalla malattia, che sta producendo nel padre un vero e proprio disastro linguistico, una curiosa confusione verbale o, meglio, un'originale relazione con la realtà. Il fatto di essere ammalato da una situazione tanto dolorosa e per di più intimamente coinvolgente non crea complessi di colpa nell'autore, perché anche

il dolore è parte della vita e, come tale, va accettato e trasformato in esperienza di crescita.

Nicola, dunque, si scopre profondamente diverso da quello che credeva di essere: non più barricato in difesa nel timore di un'invasione da parte del più forte, ma all'attacco di chi improvvisamente scopre debole ed indifeso. E proprio questa rivelazione a poco a poco affiora alla sua coscienza procurandogli un senso di soddisfazione mista a stupore. Mai prima si era sentito forte in quel modo, mai prima si era sentito "il sostegno" di un'ingombrante figura, mai il suo vigore aveva precedentemente assunto un riconoscimento ufficiale.

Ma improvvisamente ai due "sconosciuti" se ne affianca un terzo: nel giorno del compleanno del padre giunge dalla Germania una lettera di un fratello, la cui esistenza in famiglia era stata celata. Jonas stesso si presenta in modo problematico, combattuto tra il desiderio di conoscere il padre e il giuramento pronunciato alla madre morente di rinunciare ad ogni ricerca. E, quando scende in Italia con moglie e figli, vive per la seconda volta il dramma del rifiuto: ora la malattia impedisce al padre ogni possibilità di conoscenza. La scoperta apre un ulteriore settore di ricerca interna nello scrittore, combattuto tra il desiderio di ritrovare un fratello invano desiderato nell'infanzia e una sorta di gelosia causata dall'accoglienza eccessivamente "calorosa" riservata a Jonas dalla madre, che rivede in lui il primo figlio morto alla nascita. Il rapporto tra le tre persone – il padre ormai non possiede più cognizione temporale a causa della malattia – si appoggia pressoché unicamente sul passato: ognuna di esse trova difficoltà ad affrontare il presente nella sua integrità e pare cristallizzata nelle catene del desiderio segreto che improvvisamente il caso offre l'occasione di realizzare sia pure in modo surrettizio. Ma questa è la vita, pare ammettere Gardini, e ogni altro rimedio comporterebbe la fuga dal reale.

Nel racconto si intrecciano in modo indis-

solubile vita e letteratura; la ricerca di uno stile diretto, antiretorico non impedisce all'autore frequenti allusioni ai testi classici non per sfoggio di cultura, quanto piuttosto per rivelare le coordinate letterarie con le quali le vicende autobiografiche sono filtrate. Del resto, il contrasto tra padri e figli costituisce una tematica assai antica già presente nella *Fedra* di Euripide, in Kafka, in Svevo. In questo romanzo, però, si spoglia nel modo assoluto dell'aspetto generazionale per focalizzarsi sull'orizzonte relazionale. Con questo non si negano le differenze di esperienze tra il figlio letterato e il genitore emigrante in Germania, dove incontra la madre, emigrante anch'essa, e fugge una paternità non desiderata senza riuscire a ricostruire un'ulteriore esistenza in modo soddisfacente. Il mutamento delle condizioni economiche e sociali come anche i valori di riferimento passano in secondo piano: il narratore si concentra sul magma inconscio portate alla consapevolezza dalle vicende esistenziali e filtrate non attraverso un'analisi introspettiva, ma attraverso l'osservazione dei gesti e delle situazioni.

Le vicende esistenziali dissolvono la rete relazionale, che aveva determinato ruoli e distanze, come pure l'intreccio dei giudizi. Di fronte ad esse Nicola e Jonas, cui si deve aggiungere Maria, figura vigorosa che in passato ha saputo governare gli avvenimenti in modo saggio e concreto, sono personaggi fondamentalmente "smarriti", non privi di strumenti risolutivi. Se nell'inconscio avevano da sempre coltivato un desiderio che si trasforma in realtà, nel momento stesso in cui questo si avvera, soffrono la disillusione (una "fregatura", dice Gardini) di trovare la realtà dominata dalla contraddizione, dall'ombra che inevitabilmente si accompagna alla luce. Interviene allora la letteratura con il compito precipuo di rivelarne la trama nascosta, di presentare il resto della verità, quella trama dalla quale si preferisce distogliere gli occhi e presumere che "lo sconosciuto" sia solo appannaggio di altri.

Giuliano Ladolfi

SAGGISTICA

Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007

Raramente il genere dell'antologia ha, come oggi, conosciuto tanta fortuna. Almeno cinque i titoli negli ultimi tre anni, da Manacorda (Castelvecchi) a Piccini (Rizzoli), dal collettivo *Parola plurale* (Sossella) all'ottimo Testa (Einaudi), nel cui mezzo sta la riedizione aggiornata di Cucchi-Giovanardi (Mondadori). Con le opere citate il volume di Andrea Afribo ha però poco da condividere, anche se quel poco è probabilmente la parte più opinabile, da cui conviene a ragion veduta partire. Iniziamo dunque dalla fine, cioè dalla quarta di copertina, dove l'opera è annunciata come «antologia delle voci più significative dell'ultima scena poetica italiana», subito identificate in «Magrelli, Valduga, Frasca, Pusterla, Fiori, Dal Bianco, Anedda e Benedetti». Già qui può starci una prima arricciatura di ciglia: che ne è stato dei Cucchi, dei De Angelis, dei Viviani, solo per citare i primi che possono venire in mente, così su due piedi in una qualsiasi Feltrinelli? O dell'ultimo Fortini, che almeno per una vecchia gloria in ogni formazione che si rispetti c'è sempre spazio? Oppure ancora di Franco Buffoni, che dal 1979 al 2004 ha pubblicato a scadenze regolari ben dieci raccolte? Insomma, se ogni canone è anche canonizzazione, qui francamente i conti non tornano e le molte ellissi rivendicano giustizia. Da parte sua, Afribo non si fa attendere e a queste e ad altre possibili riserve, con onestà intellettuale, risponde nell'*Introduzione*. «La nostra "storia" comincia dal 1980, più precisamente comprende una scelta di poeti che hanno esordito nel, o a partire dal 1980» (p. 15). Ecco svelata la *ratio* che muove una selezione altrimenti — detto con franchezza — davvero sibillina. Ma il criterio non persuade fino in fondo: se è vero che non è così grave l'assenza di Giudici, Zanzotto o Luzi, che negli «ultimi libri non aggiungono sostanze nuove a quanto già dimostrato un tempo» (p. 16), lo stesso non si può dire per molti della generazione successiva, la cui sola colpa sembra

l'aver esordito pochi anni prima del 1980 (De Angelis e Buffoni, appunto) né per un importante dialettale come Raffaello Baldini (esordiente, pur cinquantenne, nel 1976). Neppure un richiamo poi a voci entrate in scena nei secondi Anni Ottanta ma, per la poesia degli ultimi anni, di rilievo pari se non superiore ad alcune di quelle antologizzate (è il caso di Aldo Nove, esordiente come Antonello Satta Centanin nel 1989). Pur riconoscendo la gravità delle assenze, il curatore si limita a liquidare la questione richiamandosi, non troppo limpidamente, a «motivi di storia poetica» (p. 16).

Superato questo primo crinale, se si accoglie l'antologia come genere inevitabilmente soggettivo, la strada è quasi tutta in discesa. Convince la scelta di evitare etichette o insegne («a dir poco impressionistiche e personalistiche», p. 18) e ancora di più un'impostazione di ricerca che segue i paradigmi classici di tradizione e innovazione (o «continuità» e «differenza»), volti a «capire quanto del passato può eventualmente ricadere sulla scena contemporanea» (p. 27). A questo principio va collegato l'invito a «sospettare di ciò che immediatamente si presenta come nuovo per stanare così il già fatto e, viceversa, non liquidare subito ciò che sembra vecchio», che consente di includere un poeta della statura e del valore di Pusterla (escluso dall'antologia di Cucchi-Giovanardi, e proprio per eccesso di epigonismo da quella di Piccini, per questo stigmatizzato da Afribo), cui sono dedicate alcune tra le pagine più felici. È evidentemente questo il *milieu* ad Afribo più familiare, che con disinvoltura ne sgrana i molti e complessi intrecci intertestuali, collegando opportunamente il ticinese alla tradizione lombarda di Fortini, Sereni e Orelli, ad una stagione montaliana specifica (il «Montale anticlassico» per *Concessione all'Inverno*; quello delle *Occasioni* e *Buferà per Bocksten* ecc.), e indicando in molti casi i termini precisi di una più estesa *koiné* della Svizzera Italiana (Pedroli, Quadri, Nessi). Meno riuscite invece pagine come quelle su Frasca, dove le considerazioni linguistiche appaiono avulse dal commento o limitate a fenomeni di super-

ficie e l'analisi metrica non sempre giustifica gli esigui rilievi sintattici. Qui ancora emergono assenze pesanti, come quelle di Ottonieri e Frixione, «inclusi» (e di fatto liquidati) con un *escamotage* nello stesso Frasca, che è eletto a «esponente di punta e più consapevole» di quella corrente avanguardistica di autori (Frixione, Ottonieri, Durante, Mesa, Voce) accomunati da un «connubio particolarmente stretto tra teoria e prassi» e da una condivisa «politica culturale» (p. 20).

Quando però si accantona una volta per tutte la spinosa questione del canone e si passa alla seconda promessa del volume, che annuncia un'attenzione segnatamente rivolta «alla lingua e alle sue irradiazioni ai fatti formali (stile, retorica e metrica)», le attese non vengono deluse. Qui la competenza tecnica e la sensibilità stilistica di Afribo regalano pagine, per chiarezza e valore euristico, davvero paradigmatiche (si vedano ad esempio le osservazioni che legano il processo logico-percettivo alle torsioni sintattiche, ricche di prolessi e incisi, in Dal Bianco). L'analisi linguistica di ogni brano, che rispetta una «scaletta» fissa, prevede una parafrasi interpretativa, ampie note linguistiche, stilistiche e metriche ricondotte «all'orizzonte generale dell'autore e a quello della poesia contemporanea» (p. 13). Se lo stile è sempre controllato e privo di impennate espressionistiche, non per questo mancano i giudizi di valore, la cui pronuncia è puntualmente ricondotta a fatti testuali. Così quando di Magrelli, per *Ora serrata retinae*, si pone l'indice sullo «scambio di favori tra rigore mentale e piacere del testo, tra esattezza e immaginazione, tra illuminismo e barocco e il termine medio della poesia metafisica inglese» come carattere del libro, si precisa che il mezzo sono le metafore spente rivitalizzate, la frequenza dei paradossi, il ricorso all'analogia. E così per Benedetti, della cui «compresenza vischiosa di passato e presente» (p. 206) è identificato un corrispettivo formale nella «frequenza notevolissima dell'imperfetto, la trama fitta di *Leitmotive* [...] e di forme dell'invarianza» (p. 207). Non sempre, però, tutte le equivalenze sono condivisibili. Della Valduga si lamenta ad esempio che «ciò che è

intenzionalmente meno sviluppato sia la sintassi, cioè la sonda migliore per esplorare con gradualità e difficile pazienza il mondo concettuale e psicologico dell'io che scrive» (p. 76). Forse questo potrebbe essere attribuito al metro chiuso, ricordando che Mengaldo, e *contario*, accennava per gli *Strumenti Umani* a un uso di dislocazioni sintattiche come «“compenso” alla perdita dei costituenti tradizionali [...], in primo luogo la rima». Ma l'attualità della materia è tale che può anche starci se, talvolta, il compassato accademico cede a qualche slancio militante. La scelta dei brani per ogni autore, d'altra parte, non è legata soltanto alla loro rappresentatività, ma funzionale alla mappatura tematico-stilistica dell'intero, e questo Afribo lo dichiara esplicitamente. Si giustifica così l'inclusione di brani come *Aperçu* di Magrelli, giudicato «non bello, tuttavia [...] paradigmatico del tenore ideologico e linguistico del libro».

Di particolare valore infine alcune considerazioni morfo-sintattiche. Si veda l'ampia analisi offerta per *Vento in città* di Dal Bianco. Qui lo «scrupolo descrittivo» è messo in rapporto con la «complessità sintattica» (articolata in numerose dichiarative, una parentetica, una relativa e una subordinata) compressa in un solo «ipertrofico» periodo o ancora i lunghi avverbi in *mente* (*paurosamente* e *inderogabilmente*), ascritti a una tradizione che collega il poeta veneto a Francis Ponge (ma anche all'ultimo Sereni, e a ritroso fino ai *Canti* di Leopardi) e il cui registro «razionale e intellettuale, sporca e problematizza il fondo sentimentale del linguaggio poetico». Proseguendo, in *Ciotola di cenere*. *Nel vuoto* di Anedda i sostantivi assoluti sono correttamente valorizzati come forme che, insieme a una «scarnificazione del movimento sintattico», contribuiscono ad evocare una «atmosfera solenne e ieratica». Sono i rilievi linguistici come questi le prove più convincenti di un'opera che, nel suo complesso, mostra di avere coraggio e mezzi per promuovere l'analisi formale del testo a inderogabile condizione di giudizio critico.

E di questo, soprattutto, bisognerà renderle il merito.

Luca Cignetti

Biblio

Roberto Raffaele Aiello, *Didascalie*, Falloppio, Lietocolle 2007

Colpisce il senso di marginalità che scorre nei versi descrittivi: «Qui, in periferia, verrà roba inutile / forse un romito / schianto del tempo». Ne deriva una dizione sottovoce, quasi una confidenza, che si insinua nelle pieghe del reale alla ricerca del senso: «La qualità conosce un vuoto / in cui esisti, c'è il tuo storico segno, / ti conosci, domanda: / i segni degli scriba si rivelano, all'incognito». Il risultato è deludente e il poeta percepisce con dolore la vanità dell'esistenza («Tutto è come sempre tutto / [...] / che non appena resta se ne va / molto impreveduto»), l'inautenticità della persona umana, la sartriana nausea («mi sento l'età che ho / quella prima di morire, / il coro delle fole vanifica il messaggio») (G. L.).

Salvatore Anzalone, *Equilibrio dell'anima*, Novi Ligure, Joker 2007

La ricerca del Anzalone si indirizza verso un preciso obiettivo: la verità («Quante muraglie per girare intorno alla verità / battute indolori e sorrisi di circostanza»), che viene individuata soltanto da chi ha conseguito l'equilibrio interiore («In equilibrio, vedi giuste le cose / come se non fossero cambiate»). La poesia, pertanto, si indirizza verso un aspetto morale di saggezza e si configura come confidenza, piuttosto che come semplice comunicazione («Ma in quale codice ritrovarsi felici / nel parlare di altro?»). Di conseguenza il lettore compie un vero e proprio viaggio all'interno di se stesso, durante il quale interrogazioni, riflessioni e chiarimenti si susseguono ininterrottamente fino a raggiungere questioni capitali: «Siamo anime vaganti dell'ultima parola, / battito di ciglia e spruzzi d'azzurro / che sulla sabbia diventano granelli d'universo» (G. L.).

Ferdinando Banchini, *Luoghi*, Milano, Laboratorio delle arti 2007

In una pubblicazione che unisce poesia e pittura i versi di Banchini si pongono come sintesi di un cammino umano ed artistico. Nella lirica introduttiva *Poetica* l'uso del tempo passato colloca il lavoro in una dimensione "resultativa": «Ho risalito l'ardua realtà / per trovare nell'unico il molteplice, / l'universo nel limite del singolo». Potrebbe sembrare una dichiarazione conclusiva e, invece, ben presto si fa strada il futuro: «Bisognerà ritrovare l'impronta / lasciata chi sa dove, chi sa quando, / e con che cosa», perché «non si può dar inizio / se non ricollegandosi ad una fine». E, dopo un *Alternare a convergere*, il poeta sa dove trovare la nuova dimensione, il significato pieno dell'essere, dell'esistere e del divenire: «E pienamente sei, croce d'amore / in chi piagato assume / nuda e misera e piena / la propria sofferenza, // e ne fa offerta, consapevole, tacita» (G. L.).

Giovanni Barricelli, *Canti della storia e del mito*, Torino, Genesi 2007

L'imponente antologia di Barricelli traccia un cammino poetico umano che dagli "eroici furori" giovanili giunge alla serenità contemplativa della vita attraverso la misura e l'equilibrio di un classicismo reinterpretato in chiave novecentesca. L'indignazione verso una società non finalizzata ai valori della persona induce l'autore a comporre versi vigorosi e satirici, nei quali predomina una profonda amarezza per l'attuale degrado morale. Nessuna categoria viene risparmiata, non gli umanisti («E sciorinano l'arte / a fin di tornaconto / come panni lustrati / che usano pro domo / e non per letto d'altri»), non i politici («Si dicono cristiani, / ma la croce è ferro / nelle adunche mani / per sbranar le membra / del leggiadro corpo»), non i falsi testimoni («Li portò a giurare il falso sul Vangelo / e tra gli altri scelse anche il macellaio / che sbranava agnelli») in uno stile visionario e profetico spesso modellato sui testi biblici e non raramente atteggiato a spunti espressionisti. Una seconda parte è dedicata alla reiscrizione dei frammenti dei lirici greci, segno di un inesausto dialogo con i classici, con i creatori della poesia occidentale. Il registro cambia completamente e dominano descrizioni di paesaggi, espressioni sentimentali, raffigurazione di scene, segnate da un rigore e da un ritmo, segno di dominio sulla materia: «Tutti al rumore pauroso delle onde, al / virare delle nubi di pece percuotono / il petto, segnano la fronte, sciogliendo / preci ai numi e fanno voti». Nell'ultima parte ritorna la con-

temporaneità, segnata dalla lezione degli antichi che si traduce in un'attenzione pacata e pensosa ai destini degli uomini e alle loro azioni: «Affratellati in una speranza che / li accora di ansia dell'azzurro / desiderio di sole, sono giganti / terribili e iriosi, angosciati, perché / di essi ognuno ritto al cielo dona / perenne ombra a chi di lui prima / gli dona freddo e scuro» (*La selva di cemento*) (G. L.).

Cristiana Bortolotti, *Tâw*, Torino, Pentarco 2007

«Si può ancora poetare dopo Auschwitz?» si domandava il filosofo Adorno all'indomani della catastrofe. Dopo cinquant'anni la poesia resiste allo scoramento che aveva colto gli intellettuali di metà Novecento e diventa lo strumento "per non dimenticare". Il testo della Bortolotti ripercorre la tragedia ricercandone il *Tâw* «l'impronta lasciata da una persona durante la vita» e qui l'impronta lasciata da una vicenda nella storia. Chi non ha provato tale esperienza non può immaginare i contorni del disastro: tocca ai poeti opporsi all'oblio ricostruendo «quando dal fumo / cadde il cielo / sul bimbo alito, / sulla bimba ala / del non volo» e descrivendo i luoghi dove domina soltanto «il Silenzio» (G. L.).

Alessio Brandolini, *Il male inconsapevole*, Trieste, Il ramo d'oro 2005

«Resta una traccia / che tu non vedi / così con il tempo / l'intesa si sfalda» e proprio nell'insensibile allentarsi dei vincoli, dei sentimenti, della compattezza delle cose risiede quel male inconsapevole, e inconsapevole sotto due aspetti: l'incapacità umana di percepire il degrado del reale e la rimozione della sofferenza che esso provoca in noi. Il poeta non riesce a tacere: «... esci all'alba con il vetro sotto le dita dei piedi che piange la carne e il dolore viene su e da uno strano solletico al cervello». Qui l'empito è talmente violento che non sopporta la ripartizione in versi e si veste di una prosa lucida e spigolosa, emblema di quel "male" ontologicamente radicato nell'esistenza. In Brandolini non troviamo ribellione né posa né retorica: tutto si trasforma in uno scenario disadorno dove la sobrietà assume il simbolo di una sofferenza che neppure la poesia riesce a redimere: «Scioglimi le nudità / distoglimi dalle parole che fanno rumore» (G. L.).

Laura Corraducci, *Lux renosa*, Spinea, edizioni del Leone 2007

Si nota in questa poetessa una tendenza di fondo ad affrontare i temi della realtà quotidiana, gli incontri, le ricorrenze, le difficoltà, sotto un profilo dolorosamente religioso. Ma la fede, lungi dal rappresentare una "facile consolazione", provoca ulteriore sofferenza di fronte all'inesplicabilità del mistero del dolore al cospetto di un Dio buono e provvidente. La poesia si presenta, pertanto, come un'incessante lotta tra Giacobbe e l'angelo, senza la comparsa della scala che sale al cielo: «Giona resta dentro la balena e / piange [...] Eugenio è attaccato / ai fili del polmone artificiale». Come in Giobbe, nella Corraducci «la vita grida / rompe il vetro / della foto», dove sono racchiusi sogni e speranze (G. L.).

Erika Dagnino, *Spazi d'afa*, Imperia, Ennepilibri 2007

Il dettato poetico è affidato ad una componente immaginifica finalizzata alla trasfigurazione del reale. I versi tesi indicano la volontà di carpire le scaglie di luce e gli indistinti rumori che le cose lasciano trasparire. Ma il tentativo spesso si risolve in una malinconia muta, che lascia la poetessa perplessa di fronte al mistero dell'esistenza: «Nell'elettronica posta, vuota: / silenzio, / non diverso dal vuoto fisico in una forma» (G. L.).

Letizia Dimartino, *Oltre*, Comiso, Archilibri 2007

La quotidianità è l'universo dove risplende l'essere, il dire e il fare dell'uomo; ogni altra dimensione appare costruita dal sogno o dal desiderio. E proprio all'interno della realtà si gioca tutta la poesia della Dimartino. Questa constatazione pare contraddittoria con il titolo; in realtà "l'oltre", il vero "oltre", non si dà all'infuori delle coordinate spazio-temporali, all'interno delle quali si consuma l'esistenza. *Geografia del corpo* radica nella percezione visiva la consistenza dell'"esserci"; *Musa di madre* accompagna il ritmo della presenza e dell'assenza dei figli; *Telescopio* riprende la tematica dello sguardo per sondare la consistenza della conoscenza; *Imperturbabili equilibri* si struttura come strumento per collegare la mente con i sensi. Dove allora si trova l'"oltre"? La poetessa lo svela in una delle ultime liriche: «Vago oltre / d'altro mi nutro / valgo di più / unico segreto / segno del vivere / del senso mio / non ridere / ma divieni tu per me / corpo e fratello / fuori di me / raggiunto senso». L'"oltre", pertanto, si configura come senso dell'esistenza, obiettivo al cui raggiungimento si è posta l'intera civiltà occidentale negli ultimi secoli (G. L.).

Narda Fattori, *Cronache disadorne*, Novi Ligure, Joker 2007

La poesia di Narda Fattori si colloca in un cono di luce tra la sorgente e le cose: non è ancora colore e forma e non è più solo reazione fisica; potremmo dire che è contemporaneamente onda e fotoni: «Non lo hanno capito in molti / che il mio vocabolario è un'armata / affonda ogni nemico / e all'amico porge il miele / e il sale che si fa cuore». E la duplicità di una natura *in fieri* si attua in modo particolare nella disposizione con

la quale la poetessa si relazione con il mondo: «Come un piano di sequenza / che lento trapassa da istantanea all'altra / lo sguardo mette a fuoco / le incrinature della pelle le macchie scure». L'orientamento ondulatorio può essere individuato nella sequenza con la quale afferra il reale: «Qui sto / dove il vetro del silenzio / che si schianta per rottamazione / anche una piuma pesa su foto sbiadite»; l'orientamento fonico nella precisione con la quale mediante le parole si materializzano le cose: «Mi meravigliano i falò che non ha / spento del tutto il tempo». Ne consegue una poetica tutta tesa ad informare, a colorare di stupore, a ricreare l'esistenza attraverso un processo che mira a superare l'apparenza di un mondo che, nonostante le scoperte scientifiche e i progressi tecnologici, sempre più si sottrae alla comprensione: «Chi non ha storia vive di e-venti / costruisce ponti traccia strade / coltiva biologicamente la terra e non sa / abbracciare saldo tenere questo esile / filo d'aquilone che si solleva dove il vento va» (G. L.).

Angelo Ferrante, *Dentro la vita*, Bergamo, Moretti & Vitali 2007

«Colli umbri, seni gonfi della terra / che il sole avvampa, protetti dall'ombra / dei lecci e dei quercioi, tra le foreste / e le altane, quando il vento sgombra // il cielo della nuvole e il più limpido / azzurro torna a splendere sui vivi»: la poesia di Ferrante si veste dei tratti dell'Umbria, di quella terra collocata al centro della penisola, che riceve da lontano l'influsso di due mari e conserva i tratti montuosi del brullo Appennino. Le rappresentazioni si colorano dei paesaggi, delle stagioni, dei suoni, dei profumi di una terra "mitica", dove l'uomo vive immerso nella maestà sacrale della natura: «Le lune di gennaio, tra le cupe / allargano le bocche dei portoni». Ma l'Umbria soffre anche di una duplice tensione tra un desiderio di consapevole staticità ed un'irrefrenabile espansione verso l'oltre, verso il mare attraverso la via fluviale: «Pioggia che se ne va con il suo fiume, / fiume di terra che non ci somiglia». Se Perugia si arrocca su se stessa («Perugia si difende e si rinsera / in ore fredde, agli ultimi scurori / della notte»), l'estate evoca l'allontanamento: «È luglio di sole alto e solenne. / Il mare, ad ogni segreta ondata, / scintilla di luminosi battiti». E proprio all'interno di questa contraddizione il poeta ricostruisce un'epopea "geografica" percepita nei tempi e nei luoghi («Sembra / che le mura e i palazzi si nascondano / dietro un velo di pudore, brusii, sciami / rumori di passi, voci, richiami / che dai tetti e i campanili non giungono / a valle»), contrassegnata da una versificazione che per mezzo del ritmo e della musicalità traccia i contorni di una regione favolosa (G. L.).

Gennaro Grieco, *apprendimento di cose utili*, Torino, Genesi 2007

L'ultima pubblicazione di Gennaro Grieco consiste in un'autoantologia che raccoglie trent'anni di poesia. Il testo presenta il percorso umano e letterario che ha esplorato terreni diversi, ha sperimentato soluzioni differenti, si configura come lo specchio dello sviluppo poetico dell'ultimo terzo del secolo. Eppure alcune costanti affiorano, nonostante il variare di tempo e di stile: la disposizione ad interpretare in profondità il reale e la «sommessa voglia di canto». Ci possono essere stati ripensamenti, maturazioni, ritorni; ci possono essere state composizioni di impianto classicista, altre romantiche, altre novecentesche, ma la ricerca di una parola "melodica" (nel senso etimologico del termine) domina sovrana. A volte la lirica si fa intimista, spesso prevale l'aspetto sociale, ritorna sovente la quotidianità filtrata attraverso le figure dei figli, degli amici, del paesaggio lucano, non mancano le riflessioni di carattere esistenziale per delineare un cammino definito «apprendimento di cose utili», il quale giunge alla scoperta che «ci sono situazioni in cui / il tempo batte la parola. / Ci sono sensazioni ed atmosfere / che rifiutano la parola / [...] / Al di là delle parole ci sono io... / Al di là delle parole ci sei tu. / Al di là delle parole ci sarai sempre tu». Qui la vita veramente supera la letteratura (G. L.).

Renato Greco, *Ma quale voce da lontano*, Patti, Calabria 2007

Renato Greco possiede nella sua orchestra molti strumenti e sa farli suonare all'unisono pur nella diversità dei timbri. Apre un assolo di violino sulla parola poetica, il cui motivo è ripetuto dall'ottavino con un motivo religioso e poi la sinfonia si espande nelle melodie del paesaggio meridionale, nella ricerca interiore, nella descrizione di amici, negli affetti, nelle situazioni. Il basso di una "dolce malinconia" accompagna i diversi momenti nel dispiegarsi della melodia modulata su tonalità maggiori. Il contrasto di settima viene avvertito solo nei passaggi. Relativamente scarsi sono gli accordi in minore nel dispiegarsi di una linea tersa e cristallina: «Fra noi e gli altri c'è un vuoto d'aria / di cui nessuno tiene conto mai / fino a che non giunga alla distanza / che si stimi la giusta ad accostarsi» e la giusta distanza è la poesia, l'arte, la capacità di modulare con le parole il «vuoto d'aria» (G.L.).

Pasquale Maffeo, *Diciture*, Caserta, L'aperia 2006

L'apparente colloquialità dei versi di Pasquale Maffeo cela un ossimoro che va colto in un illuminante passaggio: «La spina che arroventa la sutura / la pietra dell'inciampo ti matura». Nelle sue descrizioni, infatti, non

manca mai una nota, magari in secondo piano, magari appena accennata («Getta l'urlo impietoso la sirena»), in cui si insinua il senso della sofferenza che agita l'uomo. Questi versi, pertanto, vanno letti in controtuce: l'*anima mundi* non rivela la superficialità dell'ottimismo, ma il travaglio di trovare il senso del male nell'universo e la legge dello sviluppo segnata dalle cifre del dolore: «Così dopo l'inverno / dove su nero ai prati l'uragano / s'addormenta col fiore nella mano / il bimbo sazio del suo cielo». Luce e ombra, gioia e delusione, speranza e timori si mescolano in composizioni che raggiungono vertici di freschezza nel completo dissolvimento di una perizia compositiva rara e preziosa (G. L.).

Germana Marini, *Il grande delirio*, Udine, Segno 2007

La poesia di Germana Marini si attua in una riflessione di carattere teologico sulla presenza di Cristo nella storia singola e collettiva. Come Mario Luzi, la poetessa considera che il sacrificio della Redenzione non si sia esaurito in un evento storicamente attestato e tramandato, ma che continui ad attuarsi nei problemi che assediano l'umanità. Ma la presenza del Salvatore in questo momento è velata: «Zittito della coscienza / l'accorato appello, / nel tunnel senza sbocco / della Tua negazione / viaggiamo. / A fari spenti». E in tale prospettiva si instaura un parallelo "figurale" tra il passato e il presente: la «follia del Golgota trova il proprio memoriale nelle rovine di Mostar, nel sacrificio di chi crede al messaggio di pace, nella sofferenza umana. Il tentativo contemporaneo di vivere "come se Dio non esistesse" viene interpretato come una nuova Crocifissione: Dio è morto. A questo punto solo la speranza cristiana della Pasqua può lanciare un messaggio di salvezza (G. L.).

Danilo Mandolini, *Radici e rami*, Brescia, L'obliquo 2007

La pubblicazione lascia intravedere un senso di smarrimento provocato dal fluire del tempo. Vi si avverte non solo il divenire, ma anche la privazione di consistenza di oggetti, persone e fatti. Ne deriva un *manque-à-être* che lascia sgomenti: «Altri come noi respirano l'assenza». Il dominio del vuoto, dell'inconsistenza non affonda le radici in una Postmodernità ormai alla conclusione, qui ci troviamo nel settore esistenziale: «Arrivarono nel buio la mattina / mia madre col fratello dentro un'ombra». La conclusione racchiude la chiave interpretativa del testo: «Il taglio del pensiero si fa rupe / da scalare nella nebbia con le mani. // Porto il mio sentire verso il mare, / verso l'attimo che vuoto si fa sera». Non si deve sottovalutare una pregevole capacità versificatoria (G. L.).

Luigi Mandoliti, *Il barbone e la madonna*, Salerno, Nuova Frontiera 2007

La breve silloge di Mandoliti affronta una serie di fondamentali questioni esistenziali, quali il senso della vita, del peregrinare e della poesia. Il poeta viene raffigurato come un randagio in perpetuo colloquio con la bellezza, la quale, però, non riesce a placare la sua sete di conoscenza. La precarietà della vita trova nella poca consistenza della parola la testimonianza della lotta che lo scrittore quotidianamente si trova ad affrontare contro il *tempus edax*, contro il Kronos divoratore dei figli, contro il divenire: «In quel giorno / cesseranno le stazioni / dell'essere, i dati gettati nell'universo / le differenti nascite e morti, / tutte usciranno da un solo ventre / e da un solo inguine (da una sola mente), / tutto sarà confuso alla fine dei tempi» (G. L.).

Alessandro Montalto, *Frammenti amalgamati*, Adrano, Incontro 2006

«Scrutare a stento l'orizzonte, / accorgendosi che il mare è di lacrime, / versate durante una pausa di gioia»: gli ultimi versi della raccolta tracciano una linea poetica che nasce dalla descrizione innamorata del paesaggio meridionale. Terra, sole, mare, Etna, vino compongono la geografia di un "luogo" dell'anima, dove prevale un'apertura cordiale con la vita. L'atmosfera si riverbera sui componenti d'amore, nonostante la disillusione finale. La terza parte trova una simbiosi con la musica: nei sottotitoli sono indicati i brani da eseguire durante una lettura pubblica (G. L.).

Anna Maria Orsini, *Il tempo e l'alfiere*, Bologna, Pendragon 2007

C'è all'interno della raccolta della poetessa omegnese un tracciato assolutamente originale, mediante il quale si pone alla ricerca di questo problema: «Che m'importa della granitica regina / quando il mio alfiere mangia polvere / e fugge / trascinandosi via il tempo plurale, / specchio di tutto l'esistente / dal cuore indiviso e bifronte». E allora quale rapporto viene istituito tra il variare dell'esistente e il pezzo del gioco degli scacchi? La risposta compare nella lirica conclusiva: «Là, in quelle terre nuove, vai mio alfiere, / rompendo le righe. / Vai, portabandiera convinto, / non manipolabile pezzo di scacchi / che può procedere solo in diagonale». Suggestiva, pertanto, appare il modello interpretativo del reale, che non si serve dell'"aratro" del potere (il re) o della forza seduttrice e coinvolgente della regina; l'esplorazione – perché di una vera e propria ricognizione del reale si tratta – viene affidata all'umile alfiere, il quale, oltre tutto, procede solo tra-

sversalmente. Ma proprio questa trasversalità viene assunta consapevolmente come strumento per aprire una breccia nuova sull'esistenza. Del resto, se ci si limita a percepire, osservare e memorizzare quanto cade sotto i sensi mediante modelli di comprensione segnati dall'ingenuità dell'evidenza, mai saranno superati i confini di una razionalità che lascia insoddisfatto l'essere umano. Elaborando un simile metodo, si attinge ad una verità che solo la poesia è in grado di svelare e cioè che il tempo – e lo insegnano Seneca, Agostino, Kant, Bergson e Proust – non è costituito unicamente da una variazione di un qualunque processo individuale non suscettibile di una descrizione più particolareggiata, in cui l'ente trapassa da uno stato all'altro. La scrittrice, pertanto, rinuncia ad ogni tentativo di descrizione e adotta situazioni emblematiche mediante le quali riesce a superare ogni procedimento sia scientifico sia filosofico per collocarsi nella natura stessa delle persone e delle cose, nel loro concreto mutare e nel loro continuo ac-cadere. Ne deriva il superamento di ogni forma di determinismo e di riduzionismo, perché questa "fondatezza materica" dell'essere è posta nelle condizione di catturare i problemi più scottanti per l'uomo: i problemi del senso e del nonsenso dell'esistenza nel suo complesso e nella sua singolarità (G. L.).

Guido Pellegrini, *Il fiume d'argento*, Firenze. Gazebo 2007

Sotto il profilo compositivo la raccolta presenta alcuni aspetti interessanti: i testi sono quasi tutti redatti come sonetti strutturati secondo le norme classiche in uno stile che non si concede alla rima facile o alle zeppe. Pellegrini possiede veramente tutti gli strumenti del mestiere che maneggia con cura e con discrezione al punto che il dettato fluisce rapido e trasparente. In un periodo storico, in cui l'andare a capo "una volta ogni tanto" costituisce l'essenza della poesia e in cui l'uso classico del ritmo viene additato come limite all'ispirazione, questa pubblicazione pone il lettore-poeta di fronte ad importanti interrogativi. Ma il pregio della raccolta non si esaurisce in questioni stilistiche, perché l'autore si immerge in una serie di problemi secondo una propria prospettiva conoscitiva: il rapporto tra il fiume e il mare. La poesia viene concepita come il veicolo che trascina, avvolge e feconda la quotidianità: «Ci rimane soltanto questa vita, / qualche sorriso, l'eco delle grida, / tra i cuscini in una stanca aria di sfida, / lo sguardo in pena e senza via d'uscita». L'oceano (non dimentichiamo che il poeta è nato sul Rio de la Plata) con tutte le collegate simbologie appare ancora lontano e a tratti sembra venir meno l'entusiasmo per la vita. Anche l'amore si colloca in una prospettiva sofferta di gioia e di sofferenza, di delusioni e di passione, di speranza e di sconfitte. A causa di questi "mulinelli" emotivi, balza inesorabile la necessità di rinsaldare la soggettività, affievolita dalla "liquidità" del rapporto: «Un braccio sulla spalla, la carezza / d'un contatto sul fianco, l'esultanza / delle mani e dei volti, nella danza / tutto si assorbe, tende all'interezza». La scoperta della fisicità delle cose, scoperta interiore naturalmente, non percettiva, immerge il poeta nella dimensione del divenire fluviale («Il vivente è una cosa in cui si parlano / le cose che gli appaiono»), emblema antonomastico in cui gli opposti trovano dimora: «Eterno / plurale, eterno singolare, nome / che da sempre pretende libertà, // ma quando si dice "amore" è sé che chiama, / per quanto in sé ritorna è te che ama / unito e separato dalla voce». L'oceano è raggiunto: l'amore unisce senza distruggere l'identità (G. L.).

Flaviano Pisanelli, *Perla e argilla*, Firenze Gazebo 2006

«Raccogliere il pensiero / – arena impolverata – / sentirne l'odore e perderlo», ecco il fascino della poesia di Flaviano Pisanelli. Il suo dettato, scarno e scavato, non cede alle lusinghe delle mode e si mantiene aspro su un crinale affilato, dove la lirica mantiene il decoro di un equilibrio tra pensiero e immagine: «La perdita è segno / oppure disegno / pittura incolore». E proprio il profumo, il colore, l'atmosfera marcano i tratti forti di un linguaggio che, nonostante la leggerezza tematica, colpisce per il vigore con il quale lo scrittore disegna una scena, un sentimento, un'intuizione. Sono "faville" di un maglio che coinvolgono il lettore nell'interpretazione del reale (G. L.).

Francesco Politano, *Nell'Atelier del cuore*, Circolo Culturale Identità 2006

L'agile pubblicazione dell'opera vincitrice della ventesima edizione del premio internazionale "Giovanni Gronchi", sezione poesia, offre lo spunto per leggere i versi di un poeta che in un periodo di *tsumani* verbale si consacra alla celebrazione della centellinazione della parola: «Stasera Luana vorrebbe / diventare quasi sabbia, / socchiudere lentamente gli occhi / e ascoltare il silenzio / vocante delle cose». Rapidi bagliori sostenuti da *laser* potentissimi di espressioni, rinvigorite da una fantasia mai retorica né astrusa, fantasia che sa trasformare il senso interno in immagini e situazioni (G. L.).

Giuseppe Prestia, *Ultimi voli*, Catanzaro, Ursini 2007

Prestia si affida all'esperienza del quotidiano per trarre ispirazione. Le sue composizioni, quasi annotazioni,

germogliano da un'attenta considerazione della realtà familiare e da esperienze consuete, quelle cui non si presta attenzione perché manca la capacità di attribuire valore alle cose comuni. La famiglia, i figli, le stagioni, le case, la visione religiosa dell'esistenza, gli oggetti consueti acquistano una reale consistenza all'interno di una mentalità che supera l'opacità del possesso e si inseriscono nella dimensione del dono. La preziosità dell'esistente è prodotta dalla gratuità del loro essere, della loro relazione con l'uomo, e si trasformano nel segno di un Amore Eterno: «Va il pensiero alla stufa accesa, / in angolo raccolta: / o dolce quieta vita dai rosari contornata! / la pioggia sui vetri... I furibondi lampi... / ed a candela accesa più forte era l'amore» (G. L.).

Biagio Salmeri, *La pace e il dissenso*, Firenze, Passigli 2007

Esiste una geografia dello spirito, all'interno della quale il paesaggio si trasforma in sentimento e il sentimento in emblema. Personaggi, greggi, oggetti, alberi, case, interni, firmamento, cimitero, profumi, tenebre, mare trasudano di nostalgia e gemono sotto l'azione del tempo che distrugge il passato. Tutto decade in perdita, in oscurità, in oblio, in fruscii, che concorrono a rendere più struggente la melodia del mutamento. La parola poetica non ha la forza di donare l'immortalità e si pone come testimonianza di un destino ineluttabile che trova nel silenzio l'inevitabile conclusione: «Forse, la loro è una voce senza accenti, / come un dito d'olio nel bicchiere, / una pila d'indumenti appena stirati» (G. L.).

Francesca Simonetti, *Per versi necessari peregrinando*, Palermo, Thule 2006

L'emblema novecentesco dell'*homo viator* costituisce il tema fondamentale dell'ultima pubblicazione della Simonetti, il cui ambito non si esaurisce in una vicenda esteriore, ma si sostanzia di una condizione umana, quella del perpetuo esilio: «sulle orme d'Ulisse poi peregrinare... / l'esilio poi una ricompensa». Ne deriva una sensazione di insoddisfazione, di nostalgia nel senso etimologici di "malattia del ritorno": «M'incutono pensieri e morsi / d'acute nostalgie le strade a sera / con le facciate immobili», l'attrazione-repulsiva per una situazione di separatezza, raffigurata in Emily Dickinson, e il desiderio intrinseco di comunicare per uscire da una condizione di dolorosa solitudine, come testimoniano le liriche dedicate, quasi lettere. *Vivere non vivendo* diventa la constatazione di un cammino che trova nell'amore della Croce una luce di significato (G. L.).

Teresa Tartarini Bettelli, *L'età delle sintesi*, Pescara, Tracce 2007

Giunge un momento della vita in cui ci si volge indietro, non per nostalgia o per rimpianto, ma per ripercorrere il senso del passato: «riscopri / me stessa— quella di ieri / rivestita col peso degli errori / — o lunghe esperienze di vita / dipende / dal modo di pensare. La precedente esistenza, pertanto, sollecitata dal presente riappare nella "perfezione" dell'essere stata, ma viene riletta con gli occhi della persona matura che accetta ogni esperienza come tappa di un itinerario di maturazione: «non verserò un lacrima / sola— ne farò velare / all'infinito — sultana / non semplice odalisca / della mia vita». La prospettiva del futuro fatica a delinearsi: «il giorno scelto per ricominciare / primavera — inverno / gelido in risposta / alla mia vita». Tra ansie e insoddisfazioni si apre un raggio di speranza insieme alla consapevolezza della propria dignità e del segno che inevitabilmente ogni essere umano lascia nella storia: «eppure sono viva [...] il giorno in cui diranno / lei era» (G. L.).

Imperia Tognacci, *La porta socchiusa*, Foggia, Bastoni 2007

L'ultima raccolta di poesie della Tognacci è denotata da una cogente componente religiosa che la spinge ad interrogarsi sui più complessi quesiti esistenziali: il problema del dolore, della vita, della morte, della libertà, del rapporto con Dio. Di conseguenza, non ammette sentimentalismi questa indagine serrata, condotta con la lucidità di chi non si accontenta delle apparenze né delle risposte offerte dalla teologia tradizionale: lo stigma della sofferenza si è talmente inciso nelle carni, che solo una risposta personale può appagare l'ansia di squarciare il mistero: «Dover cercarti, Dio? / Sei forse dove la percezione ignora la materia, dove la sensazione / di pienezza è lampo che improvviso / s'accende, dove una sconosciuta forza di sostiene nel vuoto / di attraversate soglie [...] ?». La ricerca di senso si addentra nella storia sacra, nella Bibbia e nel Vangelo, testi dai quali trae emblemi e significati, che si incentrano su un punto nodale: la Croce, dove il senso non si trova, ma "è". E, nonostante questo itinerario umano e poetico, la poetessa come Giobbe chiama l'Eterno in tribunale: «La nostra libertà è il tuo alibi, Dio, / quando nel vortice cadiamo / quando la geografia del male / ogni arteria del mondo invade»; parole dure, tremende, doloranti, che, tuttavia, nel mistero della Pasqua annunciano la speranza: «Sei tu, Signore, il vento che riscatta / l'ossatura fragile del dolore, / le piaghe della storia». Una simile raccolta di poesie lascia un segno in tutti coloro che con la Tognacci percorrono il cammino del dubbio, dell'angoscia, di tutti coloro che si trovano nell'orto del Getsemani e intravedono la prospettiva della croce (G. L.).

Le pubblicazioni di Atelier

COLLEZIONE DI POESIA "PARSIFAL"

Serie "BLU"

Riccardo Ielmini, *Il privilegio della vita*, 2000, 2002²

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, 2006²

Matteo Marchesini, *I cani alla tua tavola*, 2006

Luigi Severi, *Terza persona*, 2006

COLLEZIONE DI TRADUZIONI "MENARD"

Spyros Vrettós, *Postscriptum della storia*, traduzione di Massimo Cazzulo, 2005

Johanna Venho, *Virtuosi incantesimi*, traduzione di Antonio Parente, 2006

John F. Deane, *Gli strumenti dell'arte*, traduzione di Roberto Cogo

COLLEZIONE DI SAGGISTICA "900 E OLTRE"

Marco Merlin, *Nodi di Hartmann*, 2006

ANTOLOGIE POETICHE

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

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

VOLUMI FUORI COLLANA

Andrea Temporelli, *Il cielo di Marte*, 1999

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

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)