

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura



MORTE E FIORITURA DEI TALENTI

Paolo Fabrizio Iacuzzi

*April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.*
T. S. Eliot

ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:

Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Andrea Temporelli

Collaboratori:

Paolo Bignoli, Davide Brullo, Matteo Fantuzzi, Umberto Fiori, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Andrea Masetti, Massimo Orgiazzi, Alessandro Rivali, Riccardo Sappa, 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 2010: 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 2010**

Indice

- Editoriale**
- 5 Morte e fioritura dei talenti
Andrea Temporelli
- 7 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi
- L'incontro**
- 8 Il corpo, la voce, lo sguardo. Incontro con Tiziano Scarpa,
un'amica a qualche fantasma
Andrea Temporelli
- L'inchiesta**
- 14 Carotaggio grullo e geniale per tastare la narrativa d'oggi
Andrea Temporelli
- Voci**
Paolo Fabrizio Iacuzzi
- 30 Notizia biografica
- 33 Opere: poesia
- 33 Opere: traduzioni
- 33 Opere: prosa
- 34 Bibliografia critica, articoli, recensioni, interviste e saggi
- 37 Antologia della critica
- 55 Interventi critici inediti
- La bicicletta Bianca e altre biciclette di Iacuzzi
 Theodore Ell
- La poesia "incivile" di Paolo Fabrizio Iacuzzi
 Giacomo Trinci
- L'ombra del giallo in «Germania Germinata» di Iacuzzi
 Gianluigi Paganelli

Rosso degli affetti di Paolo Fabrizio Iacuzzi
Marco Marchi

La mummificazione di Iacuzzi: appunti a partire
da *Rosso degli affetti*

Martino Baldi

La poesia matura, compiuta, completa di Iacuzzi
André Ughetto

Paolo Fabrizio Iacuzzi: l'epoca adolescenziale
Giuliano Ladolfi

La vita a quadri

*Colloquio tra Riccardo Ielmini e Paolo Fabrizio
Iacuzzi*

97 Antologia di testi editi

118 Testi inediti: "Salva con il cognome"

Lecture

POESIA

120 Alessandro Moscè: "Stanze all'aperto"

Giuliano Ladolfi

121 Serena Nunzia Di Lecce: "Dopoguerra"

Giuliano Ladolfi

SAGGISTICA

124 Giorgio Agamben: "Nudità"

Gennaro Di Biase

125 Franco Loi: "Da bambino il cielo. Autobiografia"

Paolo Lagazzi

Editoriale

Morte e fioritura dei talenti

Forse nessuno o quasi se n'è accorto, ma dal numero scorso la rivista non ha più una redazione. Che cosa è successo? Nulla. Il fatto è che ogni cosa ha il suo tempo e la sua evoluzione biologica, tutto qui. Ci si vede di meno, ognuno va per la sua strada, attivando mille altri contatti e avventure oppure prendendosi un periodo di rigenerazione, all'interno della propria famiglia. I giovani si fanno uomini, direbbe qualcuno. Tant'è vero che stanno uscendo a raffica libri... come definirli, senza eccedere nella retorica? Maturi? Penso al nuovo "romanzo" di Brullo, scritto «con la pazienza adamantina di un copista che vada corrompendo un testo sacro parola per parola, sostituendolo con un altro, di propria invenzione», e penso ai libri di poesia, anche molto attesi, di Italiano, di Gezzi, di Rivali, di Santi (autore, quest'ultimo, già di lungo corso, peraltro). E l'elenco andrebbe aperto ovviamente a tutti gli altri, qui percepiti idealmente come parte della medesima officina, dal momento che è capitato anche con loro di incrociare lo sguardo in frangenti importanti o comunque ci si è seguiti pure nella distanza, in un silenzio non ostile ma rispettoso delle divergenze culturali o caratteriali e per questo, anzi, ancor più carico di attenzione e di curiosità (penso, allora, personalmente, anche al lavoro che si sta facendo ormai robusto di Marchesini, di Desiati, di Biagini, di Pugno, di Piccini e di tanti altri). In effetti, direi che questa ondata raggruppi tutte opere decisive – e in tanti sensi, per ciascun autore e per tutti noi, a prescindere dal valore letterario che verrà ad esse riconosciuto. Decidere, del resto, significa tagliare; aprire un orizzonte nuovo significa sacrificare mille sentieri per seguirne fino in fondo uno solo. E non esistono mappe già pronte da seguire, non ci sono guide. I critici, eventualmente, giungeranno dopo, riconosceranno le tracce sui percorsi a loro più congeniali (io stesso smarrito nella selva, a tal punto: queste

righe sono già il segno di uno smarrimento, l'intuizione di una radura ormai superata che rappresentava l'ultimo crocevia buono come punto di osservazione generale).

Questa straordinaria fioritura è frutto, quindi, anche di una dolorosa, per quanto ineluttabile, potatura. Tant'è vero che qualcuno, in tale congiuntura, si è perso, sebbene si continui ad aspettarne i doni («Non è importante ciò che resta o si è fatto», Simone, «sono le cicatrici suppergiù visibili / disegnate sul corpo come una mappa di punti interrogativi / che mi piombano addosso e mi inchiodano qui davanti a te»). Altri, ancora in silenzio, non sono affatto esclusi dal processo, ma stanno lavorando con pazienza per la fioritura autunnale.

La mia generazione, che forse non è mai esistita, ma che per un certo periodo ha saputo sognarsi, è dunque ufficialmente sciolta. L'opera comune lascia il posto al lavoro individuale. Non chiamateci più giovani, dunque, e volgetevi a noi come a uomini pronti a rendere conto. Imparate, adesso, a distinguerci, perché ciascuno, anche grazie al confronto con gli altri, è diventato sé stesso.

Inizia così la stagione della raccolta, del discernimento, della valutazione dei frutti, che prelude a quella del giudizio definitivo. Suppergiù, un paio di decenni: se ci guardiamo alle spalle, pensando all'aprile del '96, ci si sente a metà del cammino. Ma sia chiaro che meditiamo questo senza lasciarci incantare dalla nostalgia. Nulla è finito, siamo solo a un cambio di stagione, e con qualcuno, chissà, sarà bello ritrovarsi in seguito, dopo aver fatto tanta strada da soli (per accorgerci, magari, di essere ritornati alla fine nello stesso luogo). Con qualcuno invece il discorso anziché diradarsi si infittirà, si farà persino più intimo e intenso, laddove maggiore è la corrispondenza d'indole o, semplicemente, più favorevoli sono le circostanze. Il vento è sovrano e capriccioso.

L'augurio è che il lavoro finora compiuto, a partire da quello svolto insieme, permetta a questa straordinaria fioritura di affrancarsi dall'invidia, dall'omertà, dall'inerzia culturale di tante membra del nostro Paese, per manifestarsi compiutamente, favorendo quelle mani voraci che vorremmo ne strappassero i frutti, speranzosi come siamo in bocche esigenti e sapienti nella valutazione. Alla fine, dovrà rimanere solo ciò che non è nocivo e, possibilmente, ciò che può far bene, anche quando il sapore non è subito allettante.

L'opera comune, in verità, perdura in altra forma, travalica le generazioni. L'impegno della rivista, che non è mai stato di parte ma certamente, per ragioni naturali, scaturiva da una prospettiva generazionale, adesso dovrà assestarsi su un altro livello, certificato anche dalla scelta di dedicare ogni numero alla monografia di un poeta (mentre agli esordienti si continua a dare attenzione con la costante pubblicazione di libri gratuiti).

Pazienza, dunque, se nel frattempo l'inverno ha ancora colpi di coda imprevisi che schiantano gemme e condannano i fiori più temerari, quelli che hanno osato sognare anzitempo. L'estate è già qui, e sarà impietosa.

Andrea Temporelli
(9 aprile 2010)

In questo numero

L'editoriale di Andrea Temporelli suona, da un lato, come la colonna del film *Exodus* e dall'altra come *Ouverture*. La rivista si sta rinnovando non solo sotto il profilo formale, ma soprattutto nell'impostazione concettuale. Negli ultimi dieci anni è stata organizzata su un concetto di "opera comune" che ha contemplato la condivisione progettuale di un gruppo di giovani autori, i quali sulle nostre pagine hanno trovato l'opportunità di affinare e di rendere visibile il loro talento. Ora è sopraggiunta l'età della maturità e le strade si sono allontanate. Il direttore ne prende atto senza nostalgia, grato dei contributi.

E proprio nell'ideale di un giro di boa lo stesso Temporelli imposta un ricerca sulla narrativa italiana contemporanea, paragonabile a quello svolto per la poesia: la rubrica **L'incontro** presenta una conversazione con Tiziano Scarpa, seguita da un'**Inchiesta** con alcuni giovani narratori: Davide Brullo, Antonella Cilento, Gabriele Dadata, Andrea Di Consoli, Giorgio Fontana, Marco Missiroli, Massimiliano Parente, Angelo Petrella, Francesca Petrizzo, Laura Pugno, Giuseppe Rizzo.

In **Voci** viene presentato Paolo Fabrizio Iacuzzi: particolarmente nutrita appare la sezione degli interventi critici inediti per indicare che il poeta a questo punto della carriera necessita di un più completo inquadramento generale.

Segue **Lecture**.

G. L.

L'incontro

Andrea Temporelli

Il corpo, la voce, lo sguardo. Incontro con Tiziano Scarpa, un'amica e qualche fantasma

Milano, 9 maggio 2010

Sono a Milano per festeggiare un'amica. È uscito il nuovo libro di Giovanna Rosadini, *Unità di risveglio*, Einaudi, e io prendo posto con mia moglie nel cortiletto interno di un locale di via Tagiura, «un'osteria storica della città», mi aveva detto l'interessata.

Fa ancora freddo, l'inverno quest'anno pare non volerne sapere di cedere il passo, così basta uno sprazzo di sole per avvertire una vampata improvvisa e ci si lascia volentieri illudere; poi ripassa una nuvola e una bava d'aria fastidiosa mette brividi. Mi guardo intorno: non conosco nessuno.

Era molto che non mi concedevo simili uscite "letterarie" (ricordo un isolamento di qualche anno spezzato appena da un'occasione per rivedere, a Gallarate, degli amici, tra cui Simone Cattaneo: chi l'avrebbe mai pensato che non avremmo più avuto altre possibilità di incontro...) ma nell'ultimo mese mi è venuta una strana voglia di ritrovare persone che ho perso di vista o conoscere finalmente qualcuno con cui ho dialogato appena via e-mail, più raramente per telefono. No, non è smania di mondanità, ma disincantato desiderio di radicare la parola alla giusta distanza, veicolandola col corpo, la voce, lo sguardo. Poi, certo, tutto va ricondotto alla propria solitudine, perché quando si scrive il dialogo, infine, è sempre con altri.

Così, ho compreso di essermi lasciato trascinare per troppo tempo in uno stato di inedia. Mi sono cullato entro un perimetro solo ideale di amici e non mi accorgevo che intorno gli sguardi, le voci, i corpi si facevano via via più radi, fino al silenzio, fino a nuova solitudine, non più concupiscente come da ragazzo, ma soltanto arida.

Colpa mia, comunque. Ormai lo so, sono così d'indole: i miei slanci verso gli altri finiscono per ferire, l'amore nelle mie mani diventa spesso una forma d'aggressione, così mi piace rintanarmi per lunghi periodi (anche in casa, con i miei cari oltre la porta o a letto, nottetempo) e preparare nuovi assalti, studiando la disciplina della dolcezza che non riesco ancora a contenere e dosare. Ma forse la situazione sta cambiando, lentamente. L'età mi ha lavorato, la tana degli affetti familiari ha imposto un esercizio medicamentoso, che finora mi ha salvato dai mostri dell'infanzia e dai fantasmi della letteratura. Sono pacificato, pronto a un ascolto più intenso, e voglio mettere alla prova la mia voce e i miei silenzi. Voglio l'incarnazione.

Mentre nella mente si plasmano si rimescolano e si sfilacciano questi pensieri, in una zona formicolante di sensazioni vaghe che prelude ma non è ancora la consapevolezza, e Giovanna, con i suoi familiari, non è ancora arrivata, continuo a guardarmi intorno in cerca di volti noti. A un certo punto vedo arrivare Tiziano Scarpa, che ha il compito di presentare il libro. «Sono contento che ci sia lui a fare da star, in questo modo potrò rimanere più defilata e aggirare l'emozione», mi aveva confidato Giovanna. «Lui è bravo in queste cose». Lo vedo studiare il contesto, telefonare, tornare sui suoi passi e poi rimescolarsi agli altri in attesa. Saluta qualcuno, ma mi accorgo che non ha imbastito, dopo qualche minuto, ancora nessuna conversazione particolare, e allora mi decido ad avvicinarlo. Mi presento, nome e cognome, e gli rammento di Arezzo Wave, quando ci ritrovammo per alcuni giorni ad ascoltarci e incrociare commenti pettegolezzi e punzecchiature. All'epoca a lui era stato assegnato un laboratorio di scrittura e una performance, con Raul Montanari (assente per loro ormai abituale, come appresi da una confidenza dei medesimi, l'altro elemento del trio, Aldo Nove), tratta dalle famigerate *Covers* pubblicate da Einaudi. Io invece giocavo il ruolo, ai suoi occhi, del giovane poeta invasato, del letterato puro che non avrebbe potuto far altro che snobbare le sue contaminazioni, la sua cultura pop: credo di essermi impegnato per non deluderlo, con qualche provocazione di troppo, ovviamente, anche se in quella circostanza mi ero prestato volentieri a saggiare io stesso il palco e improvvisare una lettura organizzata da Tiziano Fratus. (E, comunque, un letterato che si rispetti, a margine di tutta la musica e la baraonda di giovani e non più giovani che spadroneggia in simili manifestazioni, ad un evento come Arezzo Wave non avrebbe mai partecipato).

Mi bastano pochi istanti per rendermi conto che non solo si rammenta benissimo, ma che è sempre quel chiacchierone un po' canaglia di allora. Pensavo, chissà perché, che il tempo fosse passato anche per lui, e invece mi ritrovo ancora di fronte a... un irriducibile adolescente. Mi mordo il labbro e storno lo sguardo, per timidezza, ma non solo. Questa era l'immagine, peraltro altamente indicativa della mia arroganza, che mi ero fatta *allora* di lui, e cerco in qualche modo di rigettarla, perché non posso certo dire di conoscere la persona che ho di fronte. L'altra immagine che mi si ripropone è quella dello scrittore che, con la vittoria dell'ultimo Premio Strega, è stato definitivamente sdoganato da un ruolo di autore alternativo al sistema e si è imposto a tutto tondo come nome ufficiale delle nostre patrie let-

tere (così almeno è stato letto l'evento dai più). Sono interferenze, mi dico. Misuro, respingendo quelle prime impressioni, tutto il tempo che è passato, invece, per me: se ad Arezzo mi sentivo presuntuosamente maturo e mi infastidiva quella sua ostinazione al gioco, all'azzardo sfrontato, alla dissacrazione, al piacere da dilettante allo sbaraglio che si diverte a mandare gambe all'aria le prosopopee della Poesia e della Letteratura, rigorosamente con le iniziali maiuscole, adesso invece capisco che questo, in fondo, è proprio il suo genio, e che davvero uno scrittore compiuto è sempre un dilettante. Senza con questo pretendere di condividere la stessa idea di piacere, ovviamente. E se l'eco futile della vita culturale del paese (con le sue cerimonie farsesche, i suoi balletti di potere, i suoi battibecchi moltiplicati ad arte fino alla rissa da pollaio) non mi ha mai interessato, nemmeno adesso che sento la spinta a riavvicinarmi, con discrezione, a qualche evento letterario, tale eco deve diventare una coltre tanto spessa da impedire l'incontro reale con una persona e con il suo mistero, fatto di un vissuto e di desideri mai intercettabili e interpretabili del tutto.

Tiziano mi chiede presto della rivista, mi esprime ammirazione per la determinazione con cui continuiamo a proporci sul campo, dal momento che anche lui, ovviamente, capisce il lavoro oscuro che si cela dietro a una simile impresa. Fa qualche riferimento a «Il primo amore», chiama in causa altre esperienze e qualche nuovo, freschissimo tentativo di proporsi sulla scena con le medesime modalità (assemblare un periodico specializzato e in vera carta, oggi...) che, malgrado tutto il progresso e i mutamenti sociali, persistono a documentare una loro autenticità irriducibile. All'inizio mi sembra che parli in modo un po' generico e gli do corda con frasi di circostanza, finché non chiama in causa l'ultimo numero di Atelier. Qui mi stupisco, perché la sua lettura non è affatto superficiale. Gli sfugge il nome di quel poeta pugliese, che non conosceva, a cui abbiamo dedicato la monografia: «Lino Angiuli», gli dico, e lui mi afferma che gli hanno intrigato gli inediti, con la volontà di proporli in quella veste grafica particolare, con un'idea del verso che sembra solo estrinseca, dal momento che ogni riga risulta perfettamente allineata sia a sinistra che a destra, come un testo giustificato, in modo da delimitare sulla pagina uno spazio iconico lampante, modalità che invece secondo lui ha una profonda ragione intrinseca. «Mi ha fatto venire in mente la scrittura di...», e gli sfugge il nome, «... ma sì, quella poetessa... adesso mi verrà in mente... Ha scritto anche un saggio, *Spazi metrici...*». «La Rosselli?». «Ecco, bravo, Amelia Rosselli, che scriveva con la sua vecchia macchina da scrivere e si imponeva come misura del verso il perfetto allineamento anche a destra, come ci fosse un margine fisico su cui sbattere. E tieni presente la particolarità del suo gesto, perché lei non lavorava con il computer, ma con una macchina da scrivere in cui la lettera "i" occupava il medesimo spazio della "m"...». Mentre prosegue nel suo discorso e si avvita in qualche concetto che non riesco a misurare, sospeso tra la cazzata e la verità incontrovertibile, io resto colpito da quell'affondo preciso che non mi aspettavo. Forse l'isolamento da cui provengo mi ha lasciato una percezione distorta di tutto il progetto della rivista, mi dico: non abbiamo cercato riscontri, ci siamo concentrati sulla pagina forse con eccesso di zelo, senza alzare lo sguardo e misurare all'esterno,

negli occhi altrui, l'effetto delle nostre parole. Ciò probabilmente è stato per certi versi un bene, ci ha evitato distrazioni e compiacimenti, ma d'altro canto ha amplificato l'eco della nostra stessa voce, esacerbando la passione.

Il discorso con Tiziano prosegue un poco, poi siamo interrotti: ecco finalmente che arriva Giovanna. La saluto, le presento mia moglie. C'è fermento, finalmente si comincia.

È proprio Tiziano a rompere gli indugi, in piedi, qualche passo più avanti di Giovanna, seduta, quasi confinata in un margine voluto. Non è impeccabile, anzi: lascia sospeso qualche frase, nasconde il volto dietro la mano con cui si gratta l'ampia fronte. Si è esposto con il corpo e con la voce alta, ma nasconde lo sguardo... Rilancia con un «Che cosa si può dire, in simili circostanze...», poi effettivamente cerca le parole...Ma no, quello è proprio il suo modo di fare, si sta solo scaldando, improvvisa perché sa benissimo dove andrà a parare. È come se volesse lasciare intendere di non essere un professionista dalle maniere ingessate: in questo modo la sua forma sfugge a ogni formalità. Non è l'attore, è il dilettante che non ha bisogno di simulare il divertimento mettendosi nei panni di chi recita: lui si diverte davvero. E infatti, dopo l'inizio apparentemente stentato, la platea è sciolta e lo segue rilassata, ma non distratta.

Parla abbastanza a lungo, si concede l'autoironia del caso, alleggerisce il tutto con qualche battuta e qualche falsetto per sottolineare alcuni concetti, ma senza insistere troppo, ripetendoli semmai come refrain, sempre lesto a rientrare nella serietà estrema del discorso e a proporre affondi interpretativi al libro nient'affatto scontati. In definitiva, non fa il brillante, svolge davvero un ruolo ancillare rispetto all'amica e alla sua vicenda di vita e di scrittura, occupando giusto quel metro in più che Giovanna stessa desiderava che si prendesse: non so se lei glielo avesse espressamente chiesto, ma è certo che Tiziano ha saputo regolare con sensibilità la postura, alleggerendo la situazione senza banalizzarla e demistificarla.

Uno dei concetti preliminari che ci tiene a sottolineare, nel suo discorso, è un'idea di poesia che non sia... «un problema estetico da risolvere», dice elaborando la voce come per rendere l'effetto di una nevrosi, mentre fa ruotare le mani attorno alla testa. Il gesto gli riesce bene, ha il fisico giusto, del resto. Quando riprende il concetto e ripete la mimica, mi viene quasi da pensare (ognuno, del resto, si crede al centro dell'universo, no?) che si stia rivolgendo un po' anche a me, che rimango suppongo ai suoi occhi uno scrittore devoto alla Letteratura, per cui, in definitiva, la poesia per me non potrà che essere... «un problema estetico da risolvere... no?... il Novecento...». Sarà colpa anche di quella piccola aggiunta apparentemente innocente, sarà il mio egocentrismo, sarà che lui mi aveva da poco dimostrato di essere un lettore non superficiale della rivista... E sia. Se anche stesse pensando a tutt'altro, quelle parole arrivano a me perpendicolarmente. Strano, però, non mi irrigidisco affatto. Mi sento pacificato, al mio posto, senza smania, e comprendo la giustezza di tutta la situazione. Non ho campo da difendere. Sono fuori di me, ascolto il mio corpo che si sente, probabilmente delirando, preso di mira, sebbene di sottocchi. Mi relativizzo. Non fatico a concentrarmi sul senso che ha tutta la scena: sono qui per festeggiare un'amica, non altro. Tutto il resto scor-

re e fa parte di una trama più vasta, che è bello assecondare. (Il sole, intanto, continua a mostrarsi e a nascondersi: è mezzogiorno, è maggio, e vorrebbe scaldare, ma l'aria ancora fredda non cede, lo blandisce).

Arriva poi anche il momento di Giovanna, che si presenta e racconta l'evento attorno alla quale si erige la raccolta, il cui titolo rimanda ai reparti ospedalieri che accolgono i pazienti in coma. Questa sua imprevista e tragica vicenda le ha lasciato nel corpo segni evidenti. La sua voce è tenue, ma tranquilla. Non c'è imbarazzo, ha la straordinaria capacità di proporre una paradossale naturalezza, faticosamente riconquistata, nella sua nuova condizione, come se la menomazione fisica avesse permesso una più nitida focalizzazione interiore, che la poesia prepotentemente riscoperta arriva ora a testimoniare.

Al buffet ho ancora occasione di parlare con Tiziano, il quale, a un certo punto, mi chiede di Simone Cattaneo. Gli dico quel che mi riesce, il poco, d'altronde, che c'è da dire. Poi si finisce a parlare di varie amenità. A proposito della collana einaudiana, si chiama in causa Aldo Nove per il suo ultimo libro. Tiziano mi ragguaglia circa qualche problema dell'amico di cui non sapevo. Ha avuto un incidente, nulla di particolarmente grave, ma adesso ha un problema ad una gamba, che è come se fosse impazzita, perché all'improvviso gli manda segnali errati: dolori, sensazioni improvvise di freddo... «Ha letteralmente un piede con le allucinazioni. Del resto, le allucinazioni è da lì che nascono: a furia di tenerlo sempre chiuso nella scarpa, l'alluce impazzisce e dà fuori di brutto: ecco le allucinazioni». Ridiamo, sia per la battuta in sé (ma non è sua, mi dice, e a me pare di aver capito il nome di Bergonzoni, ma la ganasce hanno interferito in quel momento con l'apparato uditivo e non sono certo di aver capito bene¹) sia per le mimiche di Tiziano. Il quale, peraltro, non sta affatto irridendo l'amico, anzi. Si ritorna infatti a relativizzare la scrittura e gli impegni letterari, di fronte ai problemi di salute. «Senza nemmeno disconoscere l'importanza della poesia medesima, persino nell'ottica della sua ricaduta sulla persona e sul corpo. La scrittura ha un aspetto *davvero* terapeutico. Del resto, oggi ne abbiamo avuto una riprova eclatante, no? La storia del fratello di Giovanna, per esempio, che scrive per lei il diario della sua degenza quand'è in coma, e poi di come lei abbia continuato la scrittura del fratello, dopo aver dovuto imparare di nuovo a tenere in mano la penna... Senza dimenticare il particolare che il suo corpo le dettava un modo di tenerla che secondo i medici era sbagliato, salvo poi scoprire che nella loro famiglia tutti effettivamente prendevano in mano la penna con quello stile... Del resto lo "stile" è questo, il modo *personale* con cui reggi lo "stilo"... lo questa storia la trovo una metafora splendida».

Siamo quindi interrotti da una telefonata, e quando torna tra di noi accenna vagamente a questioni di "famiglia": il tempo è passato anche per lui, mi viene da pensare in quel frangente, chissà perché. Si va a parare sui premi letterari: «Sai, una volta sono stato persino giurato per un premio di poesia», mi dice come dovesse farsi perdonare (per gentilezza, non certo per reale rimorso) un'invasione di campo, «una sola volta, ma è stata una bella esperienza. Era per un premio in un

paese... accidenti, oggi non mi vengono proprio i nomi... ma mi verrà... era peraltro organizzato in modo serio. Tanto per cominciare, mi sono trovato la casa invasa da scatoloni di libri di poesia... Accidenti, il paese non mi viene, ma era comunque un premio intitolato a Diego Valeri». «Allora il paese era Piove di Sacco», gli dico con prontezza. «Bravo, giusto, Piove di Sacco». Vede che mia moglie mi guarda come incuriosita da qualcosa, e io mi spiego. «Il mondo è piccolo: mio padre è nato a Piove di Sacco e da quelle parti ho ancora dei parenti. Anzi, a dirti la verità, l'ultima volta che ci sono stato era proprio in occasione di un'edizione di quel premio. Accompagnavo Simone, in qualità di suo editore...». «Caspita», è lui adesso ad aggiungere, fulmineo, «ma era proprio la volta che c'ero io in giuria». A me però i conti non tornano, poi capisco. «Il giorno della premiazione, però», gli dico, «c'era una giuria popolare a scegliere il vincitore assoluto». «Sì, noi avevamo scelto la terna dei libri migliori. E infatti io avevo indicato il vostro libro di Simone, poi c'era anche quello di Edoardo Zuccato, un altro bel libro, e quello di...». «Di Umberto Simone. Me lo ricordo bene, e confermo l'onestà del premio...». Prendo infatti a raccontargli di quella giornata: Cattaneo mi ripeteva con il suo solito umor nero: «Vincerà ovviamente Zuccato, dà, Marco, è l'unico pezzo grosso, e il suo è davvero un bel libro... Se dovessi scegliere io sceglierei il suo», continuava a martellarmi per tutto il viaggio, tanto che non capivo ormai più se lo facesse per scusarsi della strada che mi stavo, ai suoi occhi, sobbarcando, per obbligarmi a esprimere la *mia* opinione sui libri e trovare conferma del suo valore (ne aveva un bisogno estremo, come sanno coloro i quali l'hanno conosciuto), o semplicemente per prepararsi da solo a sopportare una delusione. Fatto sta che non appena mi resi conto che, dopo aver sentito una lettura di poesie di Simone, di Edoardo e di quel tale Umberto che non conoscevo, la giuria popolare stava effettivamente portando i propri voti, secondo una prassi assolutamente trasparente, mi girai improvvisamente verso di lui e gli dissi: «Simone, so già chi ha vinto. Ha vinto lui, Umberto Simone». «Ma che dici, figurati. Non l'hai sentito leggere?». «Appunto! È l'unico che ha scritto cose che questa giuria riconoscerà come indubitabilmente poetiche, non capisci?». «Ma va', non può essere. Vincerà Zuccato...». «Vedrai». Vinse Umberto Simone, c.v.d.

E qui Tiziano riprende voce per rendere onore, comunque, anche a quel libro. «Caspita», penso, «si ricorda anche di questo, e con dovizia di dettagli!». Sono talmente basito che all'inizio suppongo stia barando, e invece no, fa riferimenti che trovano riscontro anche nella mia, pur così labile, memoria.

Poco dopo, si unisce a noi anche Giovanna e le parole inseguono altre immagini, altri pensieri. Gli intrecci di sguardi voci e corpi si infittisce e si complica, finché arriva il momento di ripartire.

Milano, in fondo, è appena dietro l'angolo, penso mentre chiacchiero in auto con mia moglie sulle persone che ha conosciuto anche lei e di cui le racconto.

Ma il dialogo, infine, è con altri.

NOTA

¹ E in effetti avevo capito male: la battuta è di Maria Sebregondi.

L'inchiesta

Carotaggio grullo e geniale per tastare la narrativa d'oggi *a cura di Andrea Temporelli*

Meravigliosi tempi d'abbondanza in cui fioriscono talenti a decine ad ogni annata! Facciamo un po' l'appello, cominciando da alcune nuove leve. Allargheremo presto lo sguardo, però, verso tutti quelli che riusciremo a stuzzicare e che vorranno stare al nostro gioco semiserio, perciò serissimo. Anzi, chi volesse farsi avanti, non esiti a spedire le sue risposte o commenti vari al questionario a ilcielo-dimarte@tiscali.it. Chissà che non abocchi qualche pesce tanto grosso da farci ribaltare: ci sarebbe di meglio che trovare qualcuno lesto a darci, gratis, una sonora lezione?

Intanto, stiamo ai primi. C'è chi ha appena esordito, chi ha già trovato orticelli da coltivare, chi a vent'anni è già un nome, chi non è nessuno e si espone al rischio di diventare chiunque, chi lavora ancora nel folto, preparando la crescita lenta, ma inesorabile, della propria opera. Per pizzicarne qualcuno, giusto per sentirne il ruggito o il miagolio, abbiamo lanciato un manciata di domandine sciocche e malandrine, tanto van di moda e nessuno capirà l'intenzione micidiale. All'orecchio dei lettori, per ora, l'autorità di cogliere un timbro familiare che li convinca magari ad avvicinarsi – e noi fra essi, pronti a incrociare i gomiti con qualcuno per saggiarne il fiato, tra avvistamenti sporadici, incursioni fameliche, fratellanze inattese.

Le domande, rigorosamente uguali per tutti, sono queste. Ma son brevi e le ripeteremo per ognuno, così da evitare sventolii di pagine e incalzare ogni voce con petulante impertinenza.

- 1) Perché scrivi?
- 2) Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?
- 3) Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani
- 4) Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.
- 5) Come si forma un'opera nella tua officina?
- 6) Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?
- 7) La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che...

DAVIDE BRULLO

Perché scrivi?

La stessa domanda me la ha rivolta qualche settimana fa una ragazza pazzesca di diciotto anni. «Perché ho bisogno di dedicarmi esclusivamente a qualcosa, di sprecarmi e spremersi in qualcosa». Lei ha replicato, disarmata: «Ma non ti basta un uomo?». Occorre riflettere se la scrittura è un qualcosa *in più* o un difetto originario, uno squarcio, una mancanza. Scrivo perché ne ho abbastanza dell'uomo e perché l'uomo non basta mai, è incommensurabile. La scrittura è l'unica cosa *esclusiva* che possiedo. Da un certo lato in poi, la questione estetica – se scrivo qualcosa di grande o di mediocre – è inutile, equivoca. Il resto, sono concetti dall'odore romantico: «scrivo per sopravvivere», «scrivo per donare una testimonianza di me ai miei figli», «scrivo per salvare il mondo». Sono tutte cose vere, patenti, ma sempre secondarie. Hanno il sapore orrendo di un alibi, di una presa di distanze, di una misurazione mastodontica, inessenziale. Devo annullarmi, scrivo. E la scrittura mi riduce a un vuoto netto, sono vuoto. Non sottoscriverei nulla di ciò che ho scritto; i miei libri non sono il diario notturno di un'anima sensibile e sensitiva; non abiuro nulla di ciò che ho scritto. La scrittura mi annulla, scrivo per straziarmi, nullificarmi, ma non è pure questa una mezza verità?

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Odoro la narrativa odierna, non la adoro, a volte la ignoro. Lo scarto è nella postura, nella posizione che mi impongo nella scrittura. Sempre sul ciglio del rischio più estremo, come se questa, proprio questa, fosse l'ultima – e l'unica – scrittura possibile. Si scrive come se domani potesse accadere il cataclisma, ridotti al suolo della fame, come se non esistessero lettori, se non l'ultimo uomo, tra decine di migliaia di anni, che recupererà l'alfabeto e la santità dell'uomo, la sua origine e la fine, attraverso la mia scrittura. Proprio per questo, ad esempio, la questione editoriale – la margheritina del “pubblico o non pubblico, con chi pubblico o con chi non pubblico” – è superflua, alterante, surclassata all'origine.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Ogni capolavoro inizia e conclude, nel suo piccolo, la letteratura. Lotta per abolire l'idea stessa di letteratura. Pertanto in ogni istante azzera gli “ingredienti” che andavano bene un attimo prima, produce un dolce indigesto per i palati inadatti,

prepara una lista delle spezie che da allora divengono gli “ingredienti” necessari per ogni scrittore che seguirà. D'altra parte, se guardo alle opere di genio della letteratura universale, i centri son sempre quelli: la vita, la morte, l'uomo, la bestia. È incredibile che oggetti così banali possano fare esplodere capolavori immani, che da una sedia uno scrittore riesca a evocare – glorificandolo – un mondo intero, una galassia, migliaia di cosmì.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.

L'opera è progressiva, un libro azzanna e abolisce l'altro, per cui ricalco da una storia che s'intitola *Sciacalli*, che non è stata pubblicata e non è neanche in via di pubblicazione: «Il bene è difficile, dice il bambino al padre, e piange, vedi, non riesco a essere buono, dice, e il viso si scioglie, le lacrime sembrano sbarre di luce. Il bambino sembra pensare: se non ce la faccio io ad aderire al bene, come potrà farlo l'uomo? Ma cosa ne sa lui del male? da dove giunge l'intuizione che il bene è impossibile, che l'uomo è carcerato nel male? Quel bambino vorrebbe essere sconfinato, e abbracciare tutti gli uomini, e le sue lacrime, morbide e regolari, sono le corde che costringono Dio al mondo delle creature viventi.

È difficile, dice, non ci riesco, e infine, liberandosi dal bene e dal male, il bambino dorme e dall'altra parte del tempo chissà come è felice, spensierato, con il suo papà.

Sulla voracità del suo pianto si bilancia il mondo».

Come si forma un'opera nella tua officina?

Mi piacerebbe dire a proposito qualcosa di molto poetico, oppure di assai “professionale” del tipo lavoro tutti i giorni dalle 6 alle 11, bevendo tazze di tè bianco e ingurgitando soltanto quei biscotti partoriti in quella particolare pasticceria. In realtà, la vita si sviluppa come una serpe, è un ostacolo alla mia attività continua di scrittore; uno è scrittore soprattutto quando *non* scrive, come le grandi squadre di calcio sono geniali soprattutto nel moto “senza palla”. Sono contento così: l'impedimento fisico e manuale mi costringe a intraprendere solo ciò che è necessario, a brandire unicamente parole perentorie, decisive e imprescindibili: è miracoloso se ho una mezz'ora di spazio vuoto al giorno, e desolato, distrutto, mi accuccio sul foglio, inerpandomi sulla penna.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Non ho crucci né certezze. Non ho tempo per rileggermi e guardarmi le spalle, per questo morirò come ha profetizzato il mio grande amico Simone Cattaneo: arriverà un tizio che casualmente mi spappolerà una spranga di ferro sul cranio. Il rumore sarà come quello di una rosa che fugge la morte, fiorisce. Secondo Anton Čechov, d'altra parte – cito a memoria il finale di *Zio Vanja* – la morte è un riposo, il ricovero nella quiete.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che...

Non ho critici, ma amici, considerevoli fratelli. Chi ha scritto di me – penso a Marco Merlin, a Massimiliano Parente, a Cesare Cavalleri – non ha fatto una critica,

ma detto cose più ampie, marcate sulla mia pelle. D'altra parte, sono persone con cui intrattengo rapporti umani eccellenti, per cui tra la parola e la scrittura si perde tutto l'affetto che c'è nel retroscena. In fondo, i miei libri non hanno pubblico né critici, non vendono, la cosa più bella che mi è capitata è la lettura spudorata di una ragazza di nome Margherita, ha diciotto anni, in un giorno si è letta un mio romanzo (il titolo è *S*) e mi ha scritto una lettera di quattro facciate, esaltando e superando il libro in questione, martirizzandomi.

Davide Brullo (1979) ha pubblicato i poemi *Annali* (Borgomanero, Atelier 2004) e *L'era del ferro* (Genova, Marietti 2007) e i romanzi *Il lupo* (Genova, Marietti 2009) e *S* (Genova, Marietti 2010).

ANTONELLA CILENTO

Perché scrivi?

Perché da bambina non potevo parlare. Perché sono invasa da sensazioni e parole. Perché davvero non so fare altro (anche se faccio molte altre cose, fra cui insegnare a scrivere e organizzare eventi letterari, tutto a patto che la scrittura c'entri in qualche modo). Perché sono innamorata della bellezza. Perché ho le tasche piene di storie. Per respirare. Perché quando scrivo sono migliore. Perché sono innamorata della vita. Perché volevo diventare una pittrice, ma scrivo meglio di come disegno. Perché ho contratto la malattia della caverna magica da piccolissima e non so starne lontana: ogni libro, ogni frase, ogni più piccola sensazione s'ingigantisce e mi fa sognare. Perché ho trascorso la maggior parte del mio tempo senziante a leggere. Perché è la fatica più grande, meno riconosciuta e più indispensabile (a me). Perché sono azzurra, perché esisto inventando.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Mi riconosco pochissimo in quel che si scrive oggi in Italia. Ho iniziato a scrivere (e continuo) a causa di tanti libri e di alcune autrici (Ortese, Banti, Ramondino) e mi piacciono oggi Per Olov Enquist, Maria Attanasio, Stéphane Audeguy, José Saramago. So di avere intrapreso una direzione che mi porta verso una sintesi differente dalle forme maggiormente in voga, magari rischiosa. Magari fallirò. So che m'interessa mettere insieme alcune suggestioni – e molte vengono dalle arti visive – e un modo di raccontare che sia al tempo stesso semplice in apparenza, leggero nella forma ma molto lavorato, perché la semplicità è un risultato. M'interessano le storie delle persone e come si intrecciano fra loro, anche in modo complesso. Mi interessano le strutture, mi interessa l'opera. Cerco l'opera come forma definitiva, ma sono disposta a produrre molte prove. Sono disposta a tentare.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

La capacità di pensare al di fuori di ogni moda, tendenza, annusamento d'aria mediatico. Fuori da ogni influenza di mercato, da ogni idea precotta sul romanzesco e sulla funzione della scrittura. Penso alla leggerezza e insieme alla profondità, all'Ariosto, a Cervantes, a Stevenson, a Bulgakov. Strutture ambiziose che rispondano solo della naturalezza della vita.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.

«Ho iniziato a scrivere questo libro quando Nina, pochi mesi dopo, è morta. I morti ci seguono, sono la nostra coda di drago. Ci spingono, ci trattengono, se ci voltiamo scompaiono.

Ognuno di noi è come Orfeo.

Poiché non sapevo abbastanza di Nina e l'avevo tanto amata, poiché non saprò mai abbastanza di Maddalena, sua sorella, o dei miei genitori – dei nostri genitori non sappiamo mai abbastanza – li ho cercati come fossero personaggi di una storia. E altri se ne sono aggiunti alla mia coda: fantasmi, ombre, persone. Questo non è un libro di famiglia perché il passato è inventato e il reale si confonde con la fantasia, perché ci sono verità che possono essere dette solo così e perché ogni memoria è gratuita. Fra i personaggi che non hanno vissuto nella realtà ma solo nella mia immaginazione e quelli che ho incontrato di persona non so più distinguere e non m'importa: ognuno è a malapena il suo stesso libro».

(da *Isole senza mare*, Guanda, 2009)

Come si forma un'opera nella tua officina?

Scrivo ogni giorno, senza speranza e senza disperazione come diceva Karen Blixen, e conservo decine di quaderni con le scritture quotidiane. Non sempre scrivo cercando il racconto o il romanzo, scrivo in un eterno, infinito laboratorio. Ogni tanto da questo laboratorio un'immagine, un personaggio o un luogo si staccano e mi ossessionano. Tornano e tornano, si accumulano attorno a questo piccolo nucleo un'immensa mole di materiale e per aggregazione lascio che tutto quel che vivo si attacchi all'idea, le parole, gli incontri, le letture, i viaggi. Inizio a fare progetti edilizi su quell'idea: a volte si tratterà di una casetta o di un villino, altre volte mi accorgo che nascerà una città. Quando l'idea è stabile, inizia la documentazione e a volte dalla ricerca documentaria, sia che si tratti di una storia ambientata in tempi lontani sia che accada oggi la ricerca, avviene comunque, partono nuove linee, che rivoluzionano la scrittura o distruggono l'idea iniziale. Lavoro per anni. *Isole senza mare*, che è il romanzo citato prima, è nato nel 1998 ed è finito nel 2008. *Una lunga notte* ha avuto cinque anni di lavorazione. *Neronapoletano* due. I racconti dell' *Amore, quello vero* sono stati raccolti in oltre quindici anni. Ma sono anche rapidissima nell'esecuzione: le scritture giornalistiche o i *reportage* o i pamphlet possono rubarmi pochi mesi o un anno. Tuttavia, sono ossessionata dalla riscrittura. Mi pento sempre di non aver riscritto abbastanza. *Isole senza mare* occupa con le sue versioni due scaffali della libreria di casa. Sono un pelino esigente...

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Ogni scrittore credo desideri aver fortuna in vita. Non ho avuto finora molta fortuna, quel che ho ottenuto me lo sono strappato con il mio lavoro, con le unghie e con i denti. È un cruccio esteriore, dunque. Riguarda il riconoscimento cui ognuno di noi aspira. Invece per la scrittura non ho crucci se non giganteschi: sono al primo gradino di una scala immensa, ho ancora talmente tanto da imparare su come scri-

vere... Mi rassicura solo sapere che lo farò sempre, per tutta la vita, comunque vada. È il mio strumento di conoscenza, mi è indispensabile.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che...

Eh, sarebbe bello avere critiche intelligenti nell'Italia d'oggi... sarebbe bello avere una critica con cui confrontarsi... Se ne sente la mancanza. Inutile citare bei complimenti o rischiose affermazioni sulla bontà di quel che scrivo: ce ne sono, ma faccio piuttosto un appello a che la critica, impegnata in dibattito in questi giorni, oltre a far spazio fra ciò che non piace, indagli nuovi canoni, s'interroghi sul nostro lavoro. Non è il mercato che decide che cosa resterà e per che cosa stiamo lavorando.

Antonella Cilento (Napoli, 1970) ha pubblicato *Il cielo capovolto* (Roma, Avagliano, 2000), *Una lunga notte* (Parma, Guanda 2002, Premio Fiesole e Premio Viadana), *Non è il paradiso* (Milano, Sironi, 2003), *Neronapoletano* (Parma, Guanda 2004), *L'amore, quello vero* (Parma, Guanda 2005), *Nessun sogno finisce* (Bologna, Giannino Stoppani 2007), *Isole senza mare* (Parma, Guanda 2009). È tradotta in Germania da Bertelsmann. È stata finalista al Premio Calvino nel 1998 e vincitrice del Premio Tondelli 1999 con la tesi di laurea. Dal 1993 insegna scrittura creativa a Napoli dove ha fondato il laboratorio *Lalineascritta* (www.lalineascritta.it), tiene corsi di scrittura nella scuola pubblica. Collabora con «Il Mattino», «L'Indice dei libri del mese», «Grazia».

GABRIELE DADATI

Perché scrivi?

Per salvare. Il verbo va inteso nell'accezione che ha ad esempio nella frase: «Hai salvato il file sul quale stavi lavorando?». Vale a dire: mettere al sicuro dei dati. Che poi siano dati della memoria, dell'intuizione, del sentimento ecc., questo lo si vede di volta in volta.

C'è poi un'altra ragione: per me scrivere è motivo di benessere, al pari di completare un lavoro, cucinare un piatto, scattare una fotografia e così via. Mi sembra una cosa artigianale, del corpo, che porta però ad avere alla fine un manufatto vero e proprio per le mani, e questo manufatto ha dentro una traccia che mi riguarda.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Non avendo a disposizione un'idea sintetica della narrativa odierna, me la cavo riformulando a modo mio la domanda: che cosa conta per te quando scrivi? Conta ogni volta verificare una forma diversa, della quale non ho pratica, da sottoporre a collaudo. Non vorrei fare dei libri che si somiglino l'un l'altro più di tanto, ecco.

Vedo che questa è un po' una mia idea, un'idea di minoranza, e quindi forse risponde alla tua domanda e mi divarica dalla produzione narrativa corrente.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Non saprei. Forse la lunghezza. Mi pare di notare che in genere, nella storia della letteratura, i libri considerati importanti sono anche libri lunghi.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.

Il romanzo *Il libro nero del mondo*, che è il mio ultimo libro, comincia così: «L'uomo che va verso la morte è sul treno, seduto al suo posto. Ha appena lasciato il libro che stava leggendo e ha cominciato a guardarsi con attenzione le mani: dove l'unghia dell'indice della destra entra nel dito la pelle s'è rotta e una piccola crosta rossastra segna il confine. Qualcosa di simile si può dire del pollice dell'altra mano, mentre sul palmo ha un segno più largo perché giovedì scorso è caduto a terra e s'è fatto male».

Come si forma un'opera nella tua officina?

Di solito c'è un'idea – vale a dire la risposta alla domanda: «Che cosa accadrebbe se...?», dove al posto dei puntini ci sono ogni volta elementi diversi – e quest'idea la tengo a mente per alcune settimane. Poi, se non l'ho dimenticata e ho iniziato a lavorarci su (stabilendo sequenze di fatti, personaggi, motivazioni al perché succedono determinate cose e non altre ecc.), prendo appunti e metto ordine. Poi passa ancora tempo. Arriva il momento di una prima stesura. Poi ancora tempo. Arriva il momento di una riscrittura. Poi le cose vanno avanti per un po' tra pause e riscritture finché decido di non poterne più, a quel punto ho finito. E solo a quel punto posso dire se ho scritto una cosa che mi va o una cosa da buttare, prima non sono in grado di rendermene conto.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Ho pubblicato qua e là testi rinunciabili. Riviste, antologie e pubblicazioni varie: non sempre i testi che ho pubblicato erano granché.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che...

Me la faccio da solo, come me la faceva ogni tanto qualcuno con cui mi capitava di parlare. E la si può riassumere, grossomodo, in questo: troppa testa, troppo controllo, forse addirittura troppo talento, con il risultato che c'è poco cuore. Però devo dire che col tempo lo sento dire meno, forse qualcosa in questo senso sta andando a posto.

Gabriele Dadi (Piacenza, 1982) ha pubblicato *Sorvegliato dai fantasmi* (Ancona, peQuod 2006; Siena, Barbera 2008), con cui ha vinto il premio Dante Graziosi ed è stato finalista come "Libro dell'anno" nella trasmissione *Fahrenheit* di Radio 3 Rai, e *Il libro nero del mondo* (Gaffi, 2009). Nel 2009 è stato l'autore italiano selezionato dal Festivaletteratura di Mantova per "Scritture Giovani". Collabora al quotidiano «Libertà» di Piacenza ed è autore di Booksweb.tv, la televisione dei libri ideata da Alessandra Casella.

ANDREA DI CONSOLI

Perché scrivi?

Certe volte imbratto tele, ma mi accorgo che non trovo una strada, una forma, e quindi lascio perdere. Mi piacerebbe "torturare" attori come regista teatrale, ma non è mai capitata l'occasione. Anche stare dietro a una cinepresa mi piacerebbe, ma non sopporterei le distrazioni della produzione, i cinismi dei cinematografari. Perciò scrivo furiosamente. E la cosa che mi piace di questo mio scrivere è la sensazione di scavare nel mio sottosuolo psichico e culturale e corporale. Ecco, ti

rispondo così: scrivo perché fondamentalmente ho la struttura psichica e fisica per combattere in guerra, o per vivere in epoche buie e difficili. Invece vivo in un'epoca di pace, e questa stasi forzata crea un accumulo insostenibile di memorie inconsce e di energie inespresse che poi diventano scrittura. Tutto qui.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Una profonda dimestichezza con la tradizione letteraria, dalle Origini, dal Duecento, all'Ottocento. Il nutrirmi di sintassi e parole complesse e vertiginose, penso a Boccaccio, a Tasso, a Guicciardini. E poi il mio assurdo dialogare con i morti, con le assenze, con un Dio torturatore, con l'Antico Testamento, insomma. Non racconto storie, o almeno non faccio solo questo. Eppure non amo neanche i giochi di parole, l'ironia, la stupida ironia. Sono uno scrittore che corre nottetempo, come il licantropo del romanzo *Nottetempo, casa per casa* di Vincenzo Consolo. Ecco, sono uno scrittore-licantropo.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Il capolavoro è impossibile nell'epoca dell'arte di massa e dell'arte a mosaico, nel senso che ognuno scrive solo un capitolo di un Grande Libro che si scrive collettivamente. Il capolavoro è possibile solo quando un'epoca è muta e uno solo la racconta, uno solo ha la possibilità di parlare. Tutti quelli che scrivono aggiungono un capitolo. L'*opera omnia* di ciascuno di noi è solo un piccolo capitolo del Grande Libro, inutile, dico io. Ho imparato ad accettarmi come uno dei tanti che scrivono un solo capitolo. Il capolavoro di domani, per me, sarebbe la venuta del Messia.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.

Non ho copie dei miei libri a casa. Li regalo agli amici che vengono a trovarmi. Prima o poi dovrò decidermi a conservarli da qualche parte. Perciò non posso autocitarmi.

Come si forma un'opera nella tua officina?

Un mondo monta, cresce, sosta dentro di me per anni. Poi cerco di tirarlo fuori rapidamente, come un fuoco di cui mi voglio liberare. Non amo scrivere. Non ho molta pazienza. Sono un fuochista che ama appiccare fuochi, ma poi si stanca di portare legna da ardere.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Ho paura di non aver amato né i critici del mio tempo né i lettori del mio tempo. Temo di essere superbo, di essermi ostinato a fare una strada solitaria, lontana dai riflettori. Spero e confido in un giovane che sappia – fra mille anni – scovarmi in un angolo di libreria, e poi amarmi, capirmi. Non mi sento capito, ecco tutto.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che...

Cordelli, sì, Franco Cordelli. Parlava, a proposito del rapporto tra padre e figlio del mio romanzo *Il padre degli animali* di un dialogo sublimato tra Piccolo e Sinisgalli. In quell'intuizione c'era qualcosa di grandioso

Andrea Di Consoli è nato a Uster (Zurigo) nel 1976 da genitori lucani emigrati. Dal 1987 al 1996 ha vissuto in Lucania, dal 1996 vive a Roma. Laureato in lettere moderne, è giornalista *free-lance*. Dal 2000 lavora ai programmi radiotelevisivi della Rai. Dal 2003 al 2007 ha diretto la casa editrice Avagliano e dal 2008 è *editor* della casa editrice Hacca. Ha pubblicato, per la saggistica: *Le due Napoli di Domenico Rea* (Milano, Unicopli 2002) e il libro-intervista, con Filippo Bubbico, *Una lucida passione. Il riformismo meridionale, la Basilicata, la rivolta di Scanzano* (Roma, Avagliano 2006); per la poesia: *Discoteca* (Bari, Palomar 2003), *La navigazione del Po* (Torino, Aragno, 2008) e *Quaderno di legno* (Roma, Edilet 2009); per la narrativa: i racconti di *Lago negro* (Napoli, L'ancora del mediterraneo 2005) e il racconto breve *Marisdea* (Lecce, Manni 2008) e i romanzi *Il padre degli animali* (Milano, Rizzoli 2007) e *La curva della notte* (Milano, Rizzoli 2008).

GIORGIO FONTANA

Perché scrivi?

Eh, saperlo. Alla fine sono arrivato a questa conclusione: scrivo perché è il mio modo fondamentale di rapportarmi alla realtà – sia esistenzialmente sia eticamente. È il mio modo di mettere insieme i pezzi, e di porgere questo insieme ad altri.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Non sono così addentro alla narrativa odierna (italiana? internazionale? di preciso cosa si intende per “odierna?”) per formulare una risposta. Cerco di fare il mio. Una via consapevole al realismo, mettiamola così.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

L'amore per i propri personaggi.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.

Un pezzo da alcuni *frammenti sull'abbandono* cui sto lavorando: «A questo punto, ripercorri le mosse che hanno portato alla conclusione. Ma essendo stata così repentina (ti consideri pessimista e vissuto a sufficienza da prevedere le catastrofi con discreto anticipo), sembrerà anche ingiustificabile. Il rapporto causa-effetto se ne va a puttane, e l'impossibilità di trovare ragioni è uno scacco che non riesci ad ammettere, perché ingolfa il tuo sistema di elaborazione.

Non trovando risposte, le domande si accumulano come in una coda alle poste. Possibile che sia finita così? Possibile che tutte quelle parole d'amore abbiano cambiato segno di colpo? Possibile che la persona che il giorno prima mi baciava ascoltando jazz fosse la persona che il giorno dopo mi ha abbandonato?

La risposta è molto semplice: sì, è possibile. E siccome non riuscirai ad accettarla con la ragione, dovrai accettarla con altri organi. Le tue mosse, ben calcolate, falliscono nella maniera più ridicola: il Caso ti sfugge fra le dita – ma pensa! non è forse la sua natura? – e ti senti due volte idiota.

Ancora un minuto, ed ecco una condizione peggiore: il Caso veste il volto di Destino – “non la rivedrò mai più” – e allora capisci di essere semplicemente perduto».

Come si forma un'opera nella tua officina?

Mi viene un'idea, generalmente quando sto facendo tutt'altro. La sviluppo, ci gioco sopra, prendo un bel po' di appunti. Poi in genere comincio a stendere la storia, a saggiarla. Se funziona vado avanti – schemi, struttura, scrittura, riscrittura, riscrittura, riscrittura ecc. – altrimenti mi fermo.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Non ho ancora trovato la sintesi che desidero fra forza narrativa e potenza emotiva.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che...

Novalis ha qualcosa di falso, di troppo freddo: l'attenzione alla lingua sopravanza l'attenzione ai personaggi.

Giorgio Fontana è nato a Saronno nel 1981. Ha pubblicato due romanzi: *Buoni propositi per l'anno nuovo* (Milano, Mondadori 2007) e *Novalis* (Venezia, Marsilio 2008). Con il reportage narrativo *Babele 56* (Milano, Terre di Mezzo 2008) è stato finalista al Premio Tondelli 2009. Collabora con diverse testate, e condirige da anni il pamphlet letterario «Eleanore Rigby». Al momento vive e lavora a Milano.

MARCO MISSIROLI

Perché scrivi?

Scrivo, ma non so il perché, forse per liberarmi di qualcosa, forse perché amo le storie, forse per narcisismo, o perché mi piacciono le persone che leggono, forse, semplicemente, perché il foglio bianco è sempre un orecchio pronto ad ascoltare.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Non so. Se fossi in grado di giudicarmi saprei quello che sto facendo. Invece non lo so, seguo le storie: storie non troppo contemporanee come ambientazioni, come umano e sentimenti sicuramente sì.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

L'onestà.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.

Non ricordo nessuno dei miei brani, in questo momento. L'*incipit* del libro che sto scrivendo, sì: «Capì che stava per succedere dal tintinnio».

Come si forma un'opera nella tua officina?

Idea, pensiero sull'idea, e qui può passare anche moltissimo tempo. Poi, quando non riesco più a trattenerla la scrivo: una pagina al giorno finché non è finito il romanzo.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Non aver tagliato 20 pagine di un mio lavoro come mi era stato consigliato.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che...

Diceva che per essere davvero uno scrittore ci vuole il responso del lungo tempo.

Marco Missiroli nasce il 2 febbraio 1981 a Rimini. Qui vive fino alla maturità scientifica; successivamente si trasferisce a Bologna per iscriversi al corso in Scienze della Comunicazione. Attualmente vive a Milano, dove lavora come caporedattore di una rivista di psicologia. Scrive per il settimanale «Vanity Fair». Il suo romanzo d'esordio, *Senza coda* (Fanucci, 2005), ha ricevuto nel 2006 il Premio Campiello Opera prima. Nel 2007 pubblica con Guanda il romanzo *Il buio addosso* (premio Insula romana 2008). Nel 2009 è uscito il terzo romanzo, *Bianco* (Guanda), che ha vinto la XXVIII edizione del Premio Comisso e il Premio Tondelli 2009.

MASSIMILIANO PARENTE

Perché scrivi?

Perché rappresento una rivoluzione contro la natura.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Io dico l'indicibile, la narrativa di oggi racconta il raccontabile.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

La biologia evolutiva.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.

«Io non vedo nulla».

Come si forma un'opera nella tua officina?

Non ho un'officina, si forma con me e attraverso di me rendendomi vuoto e tutto sommato, anzi tutto sottratto, un uomo assolutamente insignificante.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Di non avere ancora finito, odio scrivere.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che...

«Siamo finalmente di fronte a un'opera d'arte fondamentale» di Edmondo Berselli, riferita a *Contronatura*. Ero pienamente d'accordo con lui, poi è morto.

Massimiliano Parente è nato a Grosseto nel 1970. Ha pubblicato i romanzi *Incantata o no che fosse*, *Mamma*, *Canto della caduta*, *La macinatrice* e, nel 2008, *Contronatura*, un'opera monumentale acclamata dalla critica. Nel 2001 è stata organizzata una conferenza stampa da un gruppo di intellettuali, tra cui Giordano Bruno Guerri, Giampiero Mughini e Vittorio Sgarbi, per difendere le trasgressive opere di Parente dalla censura. Ha pubblicato, tra l'altro, anche un saggio su Marcel Proust, *L'evidenza della cosa terribile* e, recentemente, per Newton Compton, *La casta dei radicalchic*. È attualmente la firma più provocatoria del «Giornale». Massimiliano Parente non è un giornalista.

ANGELO PETRELLA

Perché scrivi?

Perché è quello che ho sempre voluto fare. Mi rendo conto che non è una risposta o, al limite, lo è solo per rimandare ad altra e più puntigliosa domanda quale «Che cosa è che ti spinge a scrivere?». Ma come si fa a rispondere a un quesito del

genere? È come chiedere a un calciatore perché gioca a calcio o a un politico perché fa politica: certo, quest'ultimo risponderebbe: «Per aiutare il prossimo», ma la menzogna sarebbe chiara sin dalla prima sillaba. A un personaggio di un racconto di Bukowski pongono la stessa domanda e lui risponde: «E a voi cosa è che vi spinge ad andare al cesso?».

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Credo di esserci pienamente immerso, nella narrativa odierna. Forse posso dire che l'ultimo mio libro *La città perfetta*, differisce dai *noir*, dai *thriller* o dai gialli italiani contemporanei (che in fondo usano queste etichette per differenziarsi, ma poi sono tutti uguali tra loro e privi d'inventiva), perché "usa" il genere per costruire una narrazione epica e sociale o, meglio, storica. In Italia pochi hanno il coraggio di usare in maniera estrema i generi letterari e la scrittura, anzi in direzione estrema, concorrente dei giudizi critici. "Sporcare" la letteratura è la cosa migliore che si possa fare.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Qualcuno che fa qualcosa di penalmente rilevante e poi ci scrive un libro. O magari una solita storia di amore. Ma, soprattutto, una grande costruzione marchettara di *marketing* virale stile Mondadori.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.

«A Thor Teschio lo ha dovuto sparare perché un giorno quello gli ha quasi sbranato la sorella. Cioè, non è che lo ha sparato per la sorella (ch'era pure una pestona) ma perché il veterinario diceva che ormai il cane era impazzito, forse per la cattiva alimentazione, i pit in genere c'hanno 'ste tendenze come i dobermann e gli alani. Cazzo erano tutti tristi al fronte pure perché il pit odiava i negri e quando vedeva i barboni del cazzo a piazza del Gesù li mordeva. Io però lo so come sono andate le cose. Il cane era andato fuori ma non per l'alimentazione o stronzate così. Quel coglione di Teschio si faceva di amfetamine e quel giorno stava preparando uno speed quando 'sto cazzo di cane entra, salta sulla scrivania e gli lecca tutto, cazzo si mangia pure la carta argentata e allora inizia a dare di testa e tipo tenta pure di azzannare Teschio che riesce a chiuderlo in stanza. Però sicuro le amfetamine erano tagliate colla merda. Dopo due giorni che il pit sta chiuso là dentro e quando la mamma di Teschio gli dice cos'è sta puzza lui risponde non so sarà la verdura andata a male, la sorella va a aprire la stanza e si ritrova 'sto mostro attaccato al collo che l'azzanna sulla schiena. Allora Teschio prova col valium ma niente da fare il cane è strippato e non può mica andare in giro con un cane fattone, che di default sbrana qualunque cosa si muove».

(da *Nazi Paradise*)

Come si forma un'opera nella tua officina?

Prima un'idea. Qualcosa che ti ossessiona. Poi leggere tanto attorno a quell'argomento. Quindi molta ricerca storica. E infine, quando stai lavorando al soggetto e

alla scalettatura, ti accorgi che già in qualche modo conosci a fondo il carattere e l'animo dei tuoi personaggi.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Più che cruccio, paura, paura di non aver fatto abbastanza.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che...

Quando scrissi il mio primo libro autoprodotta ai tempi dell'università mi dissero che avrei dovuto gettare nel cesso gli intellettualismi, la mia impostazione da studioso, la cultura che avevo ed ascoltare lo stomaco. L'ho fatto. E otto anni dopo sono diventato uno scrittore.

Angelo Petrella è nato nel 1978. Ha vissuto in diverse città, tra cui Roma, Siena, Parigi ed Arezzo. Oggi è di nuovo a Napoli, la città in cui è nato. Si è laureato in Lettere Moderne e ha conseguito un dottorato in Letteratura Italiana, specializzandosi sul Novecento e sull'opera di Luigi Pirandello. Attivo anche nel campo della poesia, ha prodotto *reading*, *performance* e ha pubblicato testi in antologie collettive e riviste. Come narratore, ha pubblicato racconti e romanzi, tra cui in particolare: *Cane rabbioso* (Meridiano zero, 2006), *Nazi Paradise* (Meridiano zero, 2007, tradotto in Germania) e *La città perfetta* (Garzanti, 2008, tradotto in Francia, la cui versione teatrale va in scena nel giugno 2010 al Teatro Festival Italia). Come sceneggiatore, ha firmato diversi soggetti per il cinema e ha lavorato a *fiction* poliziesche. Attualmente collabora con il quotidiano «Il Mattino» e la rivista «Vanity Fair». E, soprattutto, sta lavorando al suo nuovo romanzo.

FRANCESCA PETRIZZO

Perché scrivi?

Perché devo, è parte di me. Ci sono storie che mi vengono in mente dal niente, storie che mi assillano per anni, finché non acconsentono a essere scritte. Vivo raccontando, racconto vivendo, anche quando non sto materialmente scrivendo. E, se mi rifiuto, la mia Musa mi prende per la gola e non mi lascia andare finché non mi metto a scrivere.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Ogni scrittore è un universo a sé, non credo si possa parlare di narrativa "odierna" o "passata". A volte ci sono cose lontane millenni nel tempo, ma che ci toccano più da vicino di un romanzo scritto l'altroieri. Io scrivo romanzi storici, mi proietto nel passato; ma studiando storia so che il passato è soltanto l'inizio del filo che ci porta al futuro.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Non so se riuscirò mai a scrivere un capolavoro, ma so che qualsiasi cosa degna di essere letta, per quanto banale possa suonare, debba essere scritta dall'anima e dalle viscere. Non si mente con la scrittura; se si finge, se non si sente quello che scrive, si sente e si vede. Non sono una *fan* di quegli scrittori, come Oscar Wilde, che sono tutti raffinatissima forma e nessuna sostanza al di sotto. Meglio una scrittura ruvida ma potente, alla John Steinbeck.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.

«Io sono di pietra».

Come si forma un'opera nella tua officina?

Dipende. A volte cullo un'idea per anni e poi, in un pomeriggio, butto giù tutto. Altre volte l'idea dev'essere elaborata con calma, ma è ritrosa: soltanto un classico incatenamento alfieriano alla scrivania aiuta a tirarla fuori.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Non aver scritto di più.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che...

Forse, non necessariamente Elena, il mio personaggio, era la persona incompresa che ho descritto; forse, mi disse questo lettore, era davvero una cagna vuota. Benché non condividessi la sua opinione, quel lettore aveva appena compiuto l'azione più importante che qualsiasi lettore, qualsiasi scrittore con un po' di cuore possa fare: rigirare una storia, osservarne il rovescio. È così che si scopre il nuovo, costantemente, anche in miti vecchi millenni.

Francesca Petrizzo è nata a Empoli il 17 maggio 1990. Dopo la maturità classica si è iscritta alla Facoltà di Storia a Oxford. Ha pubblicato *Memorie di una cagna* (Frassinelli 2010).

LAURA PUGNO

Perché scrivi?

Più che il perché, credo che conti il come. Posso dire che è una cattiva abitudine che ho fin da piccola.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Domanda che andrebbe circoscritta. Parliamo della narrativa italiana? Allora direi due elementi, una particolare attenzione alla storia in sé – la “macchina” narrativa deve tenere – e fino a ieri, l'elemento fantastico. Dico fino a ieri, perché nel mio ultimo romanzo, che sto ancora finendo di scrivere, il fantastico o sovrannaturale è assente.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Secondo me la narrativa di ricerca, e il romanzo in particolare, tratta sempre dei tabù della propria epoca, nel momento in cui questi cominciano a cadere, di ciò che solo adesso ci sembra possibile pensare.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.

«Samuel salì sulla piattaforma che sovrastava le vasche e aprì uno degli armadietti. Si tolse la tuta col logo western standard della yakuza – una y stilizzata in un cerchio denso, che sembrava tracciata col sangue – e indossò la muta di neo-

prene. Il bordo vasca era deserto, non c'era nessun altro nell'allevamento. Con l'epidemia di cancro nero, c'erano stati tagli al personale. Erano rimasti solo due sorveglianti, Samuel e Ken'nosuke, che lavoravano su turni, i tecnici veterinari e gli addetti alla macellazione della carne. Quello era uno degli impianti più piccoli, uno dei primi. C'erano stabilimenti più grandi e moderni in altri punti della riserva marina yakuzi. La monta delle sirene stava per iniziare. Subito dopo, dal pannello di controllo del sistema di svuotamento delle vasche, Samuel avrebbe attivato il ricambio dell'acqua. Era una delle cose che gli piaceva fare. L'acqua dell'oceano entrava con un risucchio e un gorgoglio. La griglia di filtraggio ne regolava la potenza, permettendo un'osmosi dolce e controllata tra mare esterno e mare interno, ma se Samuel avesse commesso un errore, se non avesse fatto incastrare perfettamente la griglia nel quadro a cerniera, la furia dell'acqua avrebbe spazzato via tutto. Allo stesso modo l'oceano spazzava le piattaforme esterne degli allevamenti nella riserva yakuzi al largo della costa della Nuova Baja California, nelle acque di Underwater, dove nessuno, e soprattutto non il governo dei Territori, avrebbe potuto scoprirli, e certamente non avrebbe avuto voglia di mettersi lì a controllare cosa facevano gli yakuzi nelle loro riserve. Non con l'epidemia di cancro alla pelle – cancro nero, sole nero – che divorava la popolazione. Se Samuel avesse voluto distruggere tutto, poteva farlo. Questo pensiero gli era di grande conforto. Sadako era morta l'anno prima, a diciassette anni. In piena estate, quando il cancro nero è più feroce. Lo chiamavano cancro ma era qualcosa di più di una proliferazione impazzita di cellule. Era, almeno così diceva il Mermaid Liberation Front, il giudizio di dio per quello che la specie umana aveva fatto alle sirene. Samuel aveva dei dreadlocks biondi lunghi fino alla vita. Il giorno in cui aveva iniettato l'eutanasia a Sadako, si era rasato a zero. Sadako non avrebbe voluto questa forma di omaggio. Un cranio rasato significa cancro nero quasi certo, cominciando dalla testa, soprattutto in un fototipo I. Ma Sadako era morta.

Sotto, nella vasca, i maschi di sirena coprivano le femmine».

L'inizio di *Sirene*, il mio primo romanzo (Einaudi, 2007)

Come si forma un'opera nella tua officina?

Con una lunga e lenta elaborazione interiore, mentale e poi con un lavoro di costruzione del testo, che è diventato, con l'esperienza, sempre più dettagliato. Non comincio a scrivere se non ho lo schema completo del libro, capitolo per capitolo. Poi si possono sempre avere sorprese lungo la strada.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Mi preoccupa la riduzione della biodiversità letteraria, soprattutto per quanto riguarda la poesia.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che...

Rispetto al mio primo libro di prosa, *Sleepwalking. Tredici racconti visionari* (Sironi 2002), Andrea Cortellessa parlò di "installazioni". Più volte ho usato io stessa questa definizione per descrivere la mia scrittura, pre-narrativa, di allora.

Laura Pugno è nata a Roma nel 1970. Per diversi anni ha lavorato nelle redazioni di case editrici, riviste e siti *web*, soprattutto di cinema. È stata lettrice di sceneggiature e consulente per la Rai. Ha tradotto più di una decina tra saggi e romanzi dall'inglese e dal francese e insegnato traduzione all'Università di Roma "La Sapienza". Nel 2001 ha raccolto le sue poesie, con alcune prose di Giulio Mozzi, in *Tennis*, Nuova Magenta Editrice. Il suo primo libro di racconti, *Sleepwalking*, è uscito nel 2002 per Sironi editore. Nel 2007 sono apparsi il poemetto *Il colore oro* (Le Lettere) e il romanzo *Sirene* (Einaudi). I suoi libri più recenti sono *DNAct. Tre atti unici e un poemetto* (Zona, 2008), *Quando verrai* (Minimum Fax, 2009) e *Gilgames'* con CD Audio (Transeuropa, 2009).

GIUSEPPE RIZZO

Perché scrivi?

Diceva Arbasino, «il primo che risponde a questa domanda è un coglione».

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

No idea.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Non so dove ho letto che per scrivere occorre una macchina da scrivere e una sedia. Sembra una cosa semplice, e invece a volte non si trova la sedia. Allora, non so se serve per i capolavori, ma direi che non può mai mancare una sedia.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocitati.

«Uno sputo coi dentoni e il naso grosso guardava fisso un portone di lamiera. Qualche gentiluomo ci aveva scritto "Suca" a caratteri cubitali. Gli altri lo chiamarono perché si unisse al gioco, ma lui niente. A un certo punto, parve avere l'illuminazione. S'alzò le braghe, prese un pezzo di gesso e scrisse: "TI AMA". Ne venne fuori un graffito a metà tra il parrocchiese e il palermitanESCO: "SUCA TI AMA"».

Come si forma un'opera nella tua officina?

Con un tot di parole messe nell'ordine giusto. Sembra facile, come quella cosa della sedia, a volte mancano le parole, a volte l'ordine.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Nessun cruccio.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che...

Tutto quello che avevo scritto non aveva estro, è il commento più bello, giuro, di Massimo Onofri, su «Avvenire», il giornale dei vescovi italiani, che loro di estro sì che se ne intendono.

Giuseppe Rizzo è nato nel 1983. Ha scritto per «Il Giornale di Sicilia», «Il Mucchio Selvaggio» e l'«Unità». Ha vinto il Romaeuropa Festival ed è stato selezionato al premio Mondello Giovani. Suoi racconti sono apparsi su «Nazione Indiana» e in altre riviste cartacee e on line. *L'invenzione di Palermo* (Perrone, 2010) è il suo primo romanzo.

Voci

Paolo Fabrizio Iacuzzi

NOTIZIA BIOGRAFICA

Paolo Fabrizio Iacuzzi è nato a Pistoia il 10 marzo 1961 nel popolare e artigiano quartiere di Porta San Marco. La casa è in cima a un palazzo di quattro piani dove c'è una grande cucina soprannominata dalla famiglia "il cucinone". Fonti documentarie attestano che i suoi antenati paterni venivano dal Nord d'Italia, da una zona imprecisata fra Lombardia e Friuli.

La madre Tiziana Pacini (1937) è prima maestra elementare e poi funzionario della Regione Toscana. Il padre Francesco (1922) lavora come impiegato nelle Ferrovie dello Stato a Firenze al "Servizio Materiali e trazione". Entrambi fanno i pendolari fra Firenze e Pistoia. Dopo l'8 settembre a 6 anni, la madre è sfollata con la famiglia nel paese di Germinaia, mentre a 20 anni il padre viene fatto prigioniero all'Isola d'Elba e tradotto in Germania in un campo di prigionia. Vi fa ritorno solo dopo la fine della guerra.

Il nonno materno Lelio (1913) è impiegato in un negozio che vende carta e accessori per la scuola, ma tiene anche l'amministrazione di varie tipografie e cartiere. La nonna Bianca Dei (1917-1982) ha una profumeria nel centro di Pistoia sul "Globo". Suo nonno paterno Donatello ha una bottega di fruttivendolo e generi alimentari vicino a Piazza d'Armi. La nonna paterna Iside Caselli non l'ha mai conosciuta perché è scomparsa negli Anni Cinquanta.

Frequenta la scuola elementare "Attilio Frosini" fra Via Cavallerizza Via del Piloto e Via del Maglio. La sua maestra "unica" per prima gli fa amare l'arte del teatro. Fa mettere in scena alla classe quinta il libro delle *Avventure di Pinocchio*, mentre a sei anni era stato mandato dalla famiglia a imparare solfeggio per un pianoforte che non ha mai suonato. Precocemente scopre nella biblioteca del padre la collana

“Maestri del colore” dei Fratelli Fabbri e “Capolavori nei secoli” dai quali nascono i suoi interessi per l’arte e l’antropologia. Nel 1968 nasce la sorella Annamaria con la quale condivide la passione per la storia dell’arte e l’educazione artistica rivolta ai bambini. Trascorre le estati della sua l’infanzia in campagna in una località dell’Appennino pistoiese chiamata “Il Pianettino”, nella frazione di Iano. Qui scopre una natura mitica di dolci colline. Dal 1970 la famiglia acquista una villetta a “Il Signorino” sulla statale Porrettana. È un villaggio immerso in un castagneto chiamato “Pian del Furia”. Qui trascorre d’estate tutta l’adolescenza fino a vent’anni. Recentemente Villa Bianca è stata riaperta dopo la chiusura di alcuni anni.

Nel 1975, dopo una non esaltante scuola media, frequenta il Liceo Scientifico. Ha per suoi insegnanti il poeta e filosofo Roberto Carifi, il critico letterario Giuliana Bonacchi Gazzarrini, lo scultore Valerio Gelli. Quest’ultimo gli instillerà la passione per l’arte. Questa si concretizzerà fra il 1980 e il 1995 nella collaborazione con importanti istituzioni comunali per la realizzazione dei cataloghi di pittori pistoiesi del Novecento.

Si iscrive nel 1980 all’Università degli Studi di Firenze dove diventa subito allievo di Giorgio Luti, D’Arco Silvio Avalle, ma soprattutto di Piero Bigongiari e di Maria Carla Papini. Si laurea con lei con una tesi sull’opera giovanile di Bigongiari. In questi anni comincia a interessarsi di critica letteraria su giornali e riviste. Fra queste c’è la fiorentina rivista di poesia comparata «Semicerchio». Nel 2000 è fra i curatori del volume *Lezioni di poesia* (Le Lettere) che prende spunto dai seminari di scrittura creativa organizzati dalla rivista. Sempre nel 1980 esordisce come poeta sulla rivista «L’altro versante» e da allora collabora e ha pubblicato poesie su varie riviste e antologie in Italia e all’estero, su carta e nel *web*. Conosce e stringe amicizia, fra gli altri, con i poeti Alessandro Ceni, Marco Massimiliano Lenzi e Giacomo Trinci.

Nel 1989-90 presta il servizio civile in alternativa a quello militare nella casa famiglia “Shalom” della Caritas. È la sua prima esperienza “politica” al servizio della comunità di appartenenza. Nel 1991 collabora a Pistoia con Fabrizio Zollo alla fondazione delle Edizioni Via del Vento. Sono i fortunati libretti dedicati ad artisti e scrittori di racconti ma in seguito anche alla poesia. Dalla fine degli Anni Ottanta diventa collaboratore della rivista «I Quaderni del Battello Ebbro» di Porretta Terme. Progetta fra l’altro la grafica della collana di poesia dove nel 1996 esce il suo primo libro *Magnificat*.

Nel 1992 si trasferisce a Firenze alle Cure Alte in via Federico Confalonieri 21. È l’appartamento che il padre aveva comprato per sé quando era scapolo. È all’interno di una Palazzina degli Anni Sessanta circondata da un ampio giardino alle pendici di Fiesole. Sta quasi sul greto del Mugnone davanti alla Villa di Camerata dove Boccaccio ambienta alcune novelle del *Decamerone*. La campagna medicea fino al Pratolino e al Mugello esercita su di lui un’influenza decisiva per la sua scrittura. Alterna l’insegnamento della lingua italiana agli stranieri in istituzioni universitarie e private con l’attività di redattore per alcuni *service* collegati a importanti case editrici. *La Grande Storia di Firenze* per la casa editrice Ponte alla Grazie è la sua prima fatica. Poi approda alla casa editrice Le Monnier (*Il Grande Dizionario Devoto Oli* edizione 1995) e nel 1997 alla casa editrice Giunti sulla Via Bolognese. Il chio-

stro interno con un giardino circondato da un alto muro è tutto il suo mondo. È prima redattore e poi *editor* di riviste al servizio degli insegnanti della scuola dell'infanzia e primaria sia su carta che nel *web*. Realizza in particolare interviste a personalità del mondo della scuola e della letteratura per l'infanzia. Entra in contatto con l'ambiente culturale fiorentino del giornalismo, ma soprattutto con il poeta e critico Luca Giachi e il Teatro Studio di Scandicci diretto da Giancarlo Cauteruccio; qui realizza alcuni importanti eventi dedicati alla promozione della poesia. Con il giornalista e critico musicale Fulvio Paloscia e il critico letterario Luca Scarlini realizza in alcune librerie cicli di incontri dedicati alla promozione dei libri. A Firenze conosce anche la poetessa Alba Donati e lo scrittore Raffaele Crovi. Diventa quindi collaboratore per la realizzazione della rivista «Origini» da lui diretta. Crovi gli pubblica tre altri libri per la casa editrice Aragno di Torino. Per dieci anni fa parte della Giuria del Premio San Pellegrino nell'omonima località delle Alpi Orobie.

Dal 1994 diventa curatore delle opere di Piero Bigongiari a partire dal primo volume di *Tutte le poesie* (1933-1964) edito da Le Lettere. Seguono altri volumi che, per volontà della moglie Elena Bigongiari, cura anche dopo la scomparsa di quest'ultima: *La poesia pensa* (Leo Olski), *E non vi è alcuna dimora* (L'albatro), *Il critico come scrittore* (I Quaderni del Battello Ebbro), *Il sole della sera* (Passigli), *Abroad* (Edizioni della Meridiana), *Il silenzio del poema* (Marietti 1821). Sempre nel 1994 in occasione degli ottant'anni del poeta organizza il primo convegno fra Firenze e Pistoia "Una scienza nutrita di stupori". Nel 2000 allestisce a Pistoia la prima mostra *Voci in un labirinto* (Pagliai Edizioni) dedicata al poeta. Dal 2006 diventa referente scientifico del Fondo e della Sala Piero Bigongiari alla Biblioteca San Giorgio di Pistoia che conserva per lascito testamentario di Elena Bigongiari gran parte delle carte e della biblioteca del poeta. Nel 2010 nasce a sua cura il sito www.pierobigongiari.it per la promozione della figura e l'opera del maestro in collaborazione con Ilaria Tagliaferri.

Nel 1995 pubblica per la casa editrice Giunti *Il tempo del ceppo. Il dialogo fra racconto, poesia e critica*, il volume-antologia dedicato ai 40 anni di vita del Premio letterario Ceppo. Quindi entra a far parte della giuria del Premio Ceppo che da allora assume la dicitura di Ceppo Pistoia. Ha ancora come colleghi Piero Bigongiari, Leone Piccioni, Mario Luzi, Carlo Bo, Adelia Noferi, Giulio Cattaneo, ma inaugura una nuova stagione per il premio con un programma di promozione del racconto e della poesia soprattutto rivolto alle giovani generazioni. A partire dal 2006 diventa direttore artistico del Premio e poi dell'Accademia del Ceppo dando vita alla manifestazione "Il Tempo del Ceppo". Istituisce anche altre tre classi di concorso assecondando la vocazione di Pistoia: il Ceppo per l'infanzia e l'adolescenza, il Ceppo cultura del verde e il Ceppo internazionale Piero Bigongiari.

Nel 1996 dopo quindici anni di lenta formazione congeda il suo primo libro di versi, con il quale vince il premio "Lago d'Orta" per l'opera prima. È istituito dalla rivista «Atelier» che segue a distanza con un indissoluto legame di compartecipazione. Da allora vince altri importanti premi letterari o ne sarà finalista. È il caso del "Viareggio" del "Carducci" del "Cetona Verde"... Ma per lui le sole date che contano sono soltanto quelle della pubblicazione dei suoi libri che escono a cadenza quasi quinquennale.

Nel 2001 compie un memorabile viaggio in India. È rivelatore di importanti eventi che segnano nel bene e nel male la sua vita. Sempre nello stesso anno realizza insieme ad Alba Donati il *Dizionario della libertà* (Passigli Editore). È promosso dalla Regione Toscana ed è una raccolta di scritti dei maggiori scrittori europei e mediterranei sul paradigma della libertà.

Nel 2004 conosce Francesco Dreoni con il quale condivide l'avventura della vita.

Nel 2008 è tra i fondatori del Centro Studi Jorge Elson per la promozione della cultura latino-americana, diretto da Martha Canfield con la quale collabora alla promozione di iniziative culturali.

Nel 2010 istituisce le "Piero Bigongiari Lectures", conferenze internazionali per valorizzare la figura e l'opera del maestro in Italia e all'estero. Entra a far parte dell'Associazione Scriptorium di Marsiglia in gemellaggio con l'Accademia del Ceppo, guidata dal poeta Dominique Sorrente. Stringe amicizia con i poeti Valerie Brantome, Olivier Bastide, Angèle Paoli, André Ughetto. Vengono pubblicate alcune traduzioni in francese sul sito *web* dell'associazione e nel sito <http://terresdefemmes.blogs.com/>. Durante il viaggio fra Nizza-Marsiglia-Ile sur la Sorgue scrive la poesia inedita *Salva con il cognome* Pubblica il suo sito internet: www.paolofabrizioiacuzzi.it

OPERE: POESIA

Magnificat, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebro, 1996

Jacquerie, Torino, Nino Aragno Editore, 2000

Patricidio, Torino, Nino Aragno Editore, 2005

Rosso degli affetti, Torino, Nino Aragno Editore, 2009

OPERE: TRADUZIONI

LEROI JONES, *Il nuovo blues di Roi*, in *Kerouac & Co., Beat City Blues*, a cura di Luca Scarlini, Milano, Millelire-Stampa alternativa 1995, p. 21

FRANK O'HARA, *Lunch Poems*, Milano, Mondadori 1998

BILL MANHIRE, *Nello studio – Luce lunare – Il bardella Via Lattea*, «Semicerchio», XXII, 2000, pp. 15-16

ANDRÉ UGHETTO, *Roma ri-vedere – Sopra il quadro di Tiziano "Afrodite che tenta di trattenere Adone mentre s'appresta a partire per la caccia dove troverà la morte"*, «Semicerchio», XL, 1, marzo 2009, pp. 34-35

OPERE: PROSE

Scatola di montaggio (quasi un decalogo), introduzione a *La bicicletta bianca e altre biciclette (autoantologia)*, AA.Vv., *Ars Poetica. Incontri di poesia a Villa Strozzi*, Firenze, Editrice Clinamen 2001, pp. 69-77

Secondo me. Tornitore, redattore e cannibale. Vita di un poeta in dieci quadri, «Doc Toscana», III, 6, gennaio-marzo 2003, pp. 148-153

Decalogo introduttivo a Germania Germiniaia, AA.Vv., *Parole di passo. Trentatré poeti per il terzo millennio*, Torino, Aragno Editore 2003 (ottobre), pp. 125-128

Pistoria, AA.VV., *Per mano. Pistoia: lo sguardo dei bambini sulle piazze della città*, Pistoia, Gli Ori 2007, pp. 95-100

BIBLIOGRAFIA CRITICA, ARTICOLI, RECENSIONI, INTERVISTE E SAGGI

a cura di *Ilaria Tagliaferri*

ROBERTO CARIFI, *Senza titolo*, in *Poeti a Pistoia negli anni Ottanta*, Firenze, Vallecchi 1989, p. 161-162

EMANUELE TREVÌ, *Padre Natura*, prefazione a *Magnificat*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro 1996

STEFANO LORIA, *Le voci dei giovani poeti: un terzetto da leggere d'un fiato*, «Mattina», 17 gennaio 1996

BEATRICE MANETTI, "*Magnificat*" la poesia si fa racconto, «La Repubblica-Firenze», 1996

S.A. *Un viaggio affascinante con la poesia di Iacuzzi*, «La Nazione-Firenze», 17 gennaio 1996

ATTILIO LOLINI, recensione a *Magnificat*, «Il Manifesto», 28 marzo 1996

DOMENICO MUSCÒ, *La Poesia del corpo*, «Il cittadino di Siena e Provincia», 22 maggio 1996

FRANCESCO STELLA, *Magnificat*, «Semicerchio», XV, 2, giugno 1996, p. 73

STEFANO CRESPI, *I "luoghi" degli esordienti*, «Il Sole-24 ore», 14 luglio 1996

ROBERTO CARIFI, recensione a *Magnificat*, in «Poesia», IX, 97, luglio-agosto 1996, p. 61

DAVIDE RONDONI, *Magnificat*, «Clandestino», IX, 3, settembre 1996, p. 43

GIOVANNI GIUDICI, *Eroico Magnificat*, «L'Unità», 28 ottobre 1996

ORESTE PIVETTA, *Siam poeti, non cannibali*, «L'Unità», 31 ottobre 1996

S.A., *Troppo vecchi e troppo giovani*, «Panorama», 28 novembre 1996, p. 195

S.A., *Magnificat*, «Il Giorno-Libri strenna», 17 dicembre 1996

DANIELE PICCINI, *Magnificat*, «Atelier», II, 5, marzo 1997

MARCO MERLIN, premessa a *La guerra delle bambine*, «Atelier», III, 10, giugno 1998, pp. 42-45

MARCO MERLIN, motivazioni del Premio Lago d'Orta, inedito, 1999

MARCO MERLIN, premessa a *Il Parlamento d'amore e La generazione dei nemici*, «Atelier», V, 6, giugno 2000, pp. 60-64.

ERALDO AFFINATI, postfazione a *Jacquerie*, Torino, Nino Aragno Editore 2000, pp. 173-174

GIOVANNI GIUDICI, *Un poeta in rivolta per i dannati d'oggi. La raccolta di versi di Iacuzzi (elzeviro)*, «Corriere della Sera», 21 dicembre 2000

BEATRICE MANETTI, *Poesia di guerre e migrazioni. Il "caso" Paolo Iacuzzi*, «La Repubblica-Firenze», 2 gennaio 2001

ANGELO MUNDULA, *Una poesia alla ricerca della fraternità umana*, «L'Osservatore romano», 10 gennaio 2001

FRANCO CORDELLI, recensione a *Jacquerie*, «Io Donna», 27 gennaio 2001, p. 135

- ALBA DONATI, *La poesia della settimana*, «La Nazione-Firenze», 30 gennaio 2001
- SERGIO DI GIACOMO, *Poesia dolente e incisiva*, «Gazzetta del Sud», 17 febbraio 2001
- CLAUDIO TOSCANI, *Una mappa di eventi-simbolo nella storia*, «Letture», marzo 2001
- GIULIO BRACCINI, *Iacuzzi cantore dei tempi moderni*, «Il Giornale della Toscana», 17 marzo 2001
- CARLO ALBERTO SITTA, *La carta dei libri*, «Steve», 22, primavera 2001, p. 114
- RENZO CASSIGOLI, *Jacquerie sul nonsenso del mondo*, «Il Corriere di Firenze», 19 aprile 2001
- FULVIO PALOSCIA, *La libertà non è solo una parola*, «La Repubblica», 3 maggio 2001
- MARCO MERLIN, *Una musica che cresce. La poesia di Iacuzzi*, «Atelier», VI, 22, giugno 2001, pp. 38-44
- CESARE CAVALLERI, *Erba, Iacuzzi, Mignani*, «Studi Cattolici», luglio-agosto 2001
- STEFANO RAIMONDI, recensione a *Jacquerie*, «Clandestino», XIV, 3, settembre 2001, pp. 37-39
- GIORGIO LUZZI, *L'Europa di Doplicher fra storia e catastrofe*, «Il Giornale del Popolo», 12 ottobre 2001
- SANDRO BENNUCCI, *Ventisette scrittori per "Il dizionario della libertà"*, 20 ottobre 2001
- LUCA SCARLINI, Motivazione del Premio Fiesole Under 40 per *Jacquerie*, novembre 2001 (inedito)
- PATRIZIA VALDUGA, *Melodie per voce sola*, «Corriere della Sera», novembre 2001
- MARIO LUZI, *La nuova frontiera chiamata Libertà*, «Il Corriere della Sera», 21 novembre 2001
- FRANCESCO STELLA, recensione a *Jacquerie*, «Semicerchio», XXIV, 25, 2001, p. 134
- ETTORE VITTORINI, *Tutte le parole per spiegare la Libertà*, «Corriere della Sera», 2 dicembre 2001
- MATTEO VERONESI, *Il poeta e la responsabilità delle parole (per un classicismo post-moderno)*, «Atelier», VI, 24, dicembre 2001, pp. 34-35
- ALESSANDRO RIVALI, *La responsabilità che ci attende*, «Atelier», VI, 24, dicembre 2001, pp. 88-90
- MILVA MARIA CAPPELLINI, *"Noi per dire io". Il patto forte di Paolo Fabrizio Iacuzzi*, «Le opere e i giorni», V, 1-4, gennaio-dicembre 2002, pp. 204-205
- RENZO CASSIGOLI, *La poesia civile di una generazione*, «Il Corriere di Firenze», 20 marzo 2002
- BRACCINI GIULIO, *D'Elia & Iacuzzi, i poeti si raccontano*, «Il Giornale della Toscana», 20 marzo 2002
- ALBA DONATI, *La Toscana, l'arte e il paesaggio nella poesia*, in *Toscana contemporanea 1980-2001*, Firenze, Maschietto 2002
- NIVA LORENZINI, *Le parole esposte*, Milano, Crocetti 2002, p. 197
- FABIO DOPLICHER, *Il secolo del relativismo*, «Sipario», novembre 2002, pp. 92-93
- GIADA PRIMAVERA, *Una casa con l'animo nomade*, «Il Corriere Fiorentino», 30 marzo 2003
- RICCARDO IELMINI, premessa a *Atlante senza nome del giardino*, «Atelier», IX, 36, dicembre 2004

- FRANCO BUFFONI, *Un affresco del paradiso nel tempo della guerra*, postfazione a *Patricidio*, Torino, Aragno, 2005, pp. 81-83
- MARCO MERLIN, *Paolo Fabrizio Iacuzzi*, in *Poeti nel limbo*, Novara, Interlinea 2005, pp. 156-164; 166-167
- ALBERTO BERTONI, *Jacquerie*, in *Trent'anni di Novecento*, Ferrara, Book 2005, p. 273
- FOLCO PORTINARI, recensione a *Patricidio*, «L'immaginazione», febbraio 2005
- MATILDE TEMPESTI, *Il "Patricidio" di Paolo Fabrizio Iacuzzi diventa happening al Teatro Studio*, «L'Unità-Firenze», 19 aprile 2005
- TOMMASO GURRIERI, recensione a *Patricidio*, «Edison Square», IV, 45, maggio 2005
- GIORGIO LUZZI, *Patricidio*, «L'Indice dei libri», giugno 2005
- DAVIDE BRULLO, *Cari scrittori, dureremo ancora poco. Intanto leggete qui*, «Il Domenicale», 18 giugno 2005, p. 4
- MILVA MARIA CAPPELLINI, *La ferita della civiltà*, «Caffé Michelangiolo», maggio-agosto 2005, pp. 58-60
- BIANCA GARAVELLI, *Poesia: Iacuzzi uccide il padre tra New York e l'Impruneta*, «Avvenire», 18 ottobre 2005
- BEATRICE MANETTI, *Gli 11 settembre della poesia di Iacuzzi*, «La Repubblica-Firenze», 20 ottobre 2005
- DOMENICO DEL NERO, *Le poesie di Iacuzzi nel paradiso massacrato*, «Il Giornale della Toscana», 20 ottobre 2005
- S.A., Motivazione del Premio Adelfia per *Patricidio*, novembre 2005 (inedito)
- LUCA CECCONI, *Paolo Fabrizio Iacuzzi direttore artistico del Premio Ceppo*, «La Nazione-Pistoia», 2 dicembre 2005
- RENZO CASSIGOLI, recensione a *Patricidio*, «L'Unità-Firenze», 3 gennaio 2006
- IDOLINA LANDOLFI, recensione a *Patricidio*, «Stilos», 27 febbraio 2006; poi «Il Portolano», XIV, 53-54-55, aprile-dicembre 2008, pp. 7-9 (riproduzione dalla rivista «Stilos»); ora in Ernestina Pellegrini, postfazione a *Rosso degli affetti*, Torino, Aragno 2009, p. 100.
- DAVID FIESOLI, *Fondamentale per la mia generazione*, «Il Tirreno», 28 febbraio 2006
- GIORGIO LUZZI, *Tempestosa Bibbia familiare*, «L'Indice dei libri del mese», marzo 2006
- LUIGI SCARDIGLI, *"Patricidio" di Iacuzzi presentato al Fabroni*, «Il Tirreno», 21 aprile 2006
- RICCARDO DONATI, recensione a *Patricidio*, «Poesia», XIX, 205, maggio 2006
- LORENZO MAFFUCCI, *Avanti a tutta poesia*, «La Nazione-Pistoia», 9 novembre 2006
- S.A., *Poeti in città*, «Il Tirreno-Pistoia», 9 novembre 2006
- S.A., *Da domani la tre giorni di poesia*, «Il Tirreno-Pistoia», 20 novembre 2006
- MARTINA RAFANELLI, *Tre giorni di poesia a Pistoia*, «L'Unità», 21 novembre 2006
- FRANCO MANESCALCHI, *I nuovissimi. Poesia a Firenze dopo il Novecento*, «Il Portolano», XIII-XIV, 51-52, ottobre-dicembre 2007/gennaio-marzo 2008, pp. 70-71
- DAVIDE BRULLO, *Se vuoi pubblicare i tuoi papiri nel cassetto leggi qui sotto. Ti passerà il grillo*, «Il Domenicale», 12 dicembre 2007
- GIANCARLO MANCINI, *Poesia, gli istinti del senso*, «Corriere della Sera», 27 luglio 2008

- SANDRO MONTALTO, *Tradizione e ricerca nella poesia contemporanea. Forme concrete della poesia contemporanea*, Edizioni Joker, 2008
- ERNESTINA PELLEGRINI, *Poesia come es/pianto*, postfazione a *Rosso degli affetti*, Torino, Aragno Editore, 2009, pp. 91-102
- CESARE CAVALLERI, *Poesia, tutti i rossi della tavolozza di Iacuzzi*, «Avvenire», 29 aprile 2009
- LORETTO RAFANELLI, recensione a *Rosso degli affetti*, «Liberal-Moby Dick», 30 maggio 2009
- NICOLA VACCA, *Nel mondo odierno orfano di emozioni*, «Linea», XII, 169, luglio 2009, p. 4
- GIULIANA BONACCHI GAZZARRINI, recensione a *Rosso degli affetti*, «Erba d'Arno», XXIX, 116-117, primavera-estate 2009, pp. 123-125
- ALBA DONATI, *La poesia come cura dell'anima. "Firenze ha perso le sue visioni"*, «La Nazione-Firenze», 24 maggio 2009
- S.A., *Il rosso degli affetti. Iacuzzi racconta se stesso con il linguaggio del colore*, «Il Tirreno-Pistoia», 29 maggio 2009, p. 4
- ENZO GOLINO, *Il colore dei ricordi, dal maglione a trecce alle torri gemelle*, «Il Venerdì di Repubblica», 7 agosto 2009, p. 80
- FRANCO MANESCALCHI, *Poesia del Novecento in Toscana*, Firenze, Associazione Novecento Poesia, 2009, p. 12, 21, 35, 266, 277, 445, 452
- Tradizione locale ed Europa. Intervista a Paolo Fabrizio Iacuzzi*, in www.italicon.it
- ERNESTINA PELLEGRINI, *Motivazione al Premio nazionale di Poesia Alessandro Contini Bonacossi per "Rosso degli affetti"*, settembre 2009 (inedito)
- ANDRÉ UGHETTO, *Una strana gioia di tradurre*, «Semicerchio», XL, 1, marzo 2009, pp. 33-34
- IVAN FEDELI, recensione a *Rosso degli affetti*, «Le voci della luna», n. 45, nov. 2009
- ALBERTO BERTONI, *Libri eccellenti: Ceronetti, Fiori, Franzin, Iacuzzi, Luzi, Massari, Neri, Riccardi, Rondoni, Scrignòli*, in *Almanacco dello Specchio 2009*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 265-272
- GIUSEPPE BERTONI, recensione a *Rosso degli affetti*, «Semicerchio», n. XLII, 1, novembre 2010
- GABRIO VITALI, recensione a *Rosso degli affetti*, «Poesia», in uscita

ANTOLOGIA DELLA CRITICA

Spoliazione, sacrificio

[...] Si pensa, leggendo Iacuzzi, a un tempo ormai remotissimo, e mai veramente compreso, della poesia italiana: al carattere furente dell'ispirazione di un Rebora o di un Campana. C'è una tensione delirante, una temperatura altissima della fusione verbale, una generosità di energie in cui possiamo riconoscere il segno di una necessità, la necessità della lacerazione dopo la tessitura [...]. Non ho potuto, allora, fare a meno di chiedermi cosa fosse la Natura per Iacuzzi, a quale idea di natura guardasse, come ad un Oriente imprecisato, questo suo affanno espressivo. E azzardo

un'ipotesi: questo poeta è uno di quegli spiriti bizzarri e malinconici che hanno intravisto il carattere maschile della Natura, il suo essere né Madre né matrigna, ma Padre. Portento tremendo, violenza che è fonte d'errore, ma anche dolcissima seduzione, canto dispiegato delle Sirene che corrode intimamente la brutalità della Legge... E come accade nella *Lettera al padre* di Kafka, nella poesia di Iacuzzi si accampa l'energia di un desiderio che ha due nomi: spoliazione, sacrificio. [...] Il fatto che Iacuzzi non finga mai un compimento, una condizione di riposata pienezza, non è l'indice di un'incertezza da mestierante, ma la prova più certa di una sincerità della vocazione che non possiamo che ammirare con un sorriso di complicità.

(EMANUELE TREVI, *Padre Natura*, prefazione a *Magnificat*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996)

Poesie sorprendentemente cronachistiche

[...] Sono poesie nella tonalità maggiore ma disperanti e, a tratti, sorprendentemente cronachistiche.

(ATTILIO LOLINI, recensione a *Magnificat*, «Il Manifesto», 28 marzo 1996)

La parola vive nella sua natura di evento

[...] La sua poesia nasce con una generosità intellettuale, larghezza di racconto. In quelli che appaiono i segni dell'oggi (lo svanire della storia, lo "sciopero degli eventi", il declino dell'affetto), porta un connotato generazionale di movimento, di rischio, di tempo antilirico, ma necessitante, di gesto. La parola non vive nel declino del simbolo, ma nell'accadimento e nella sua natura di evento. Una sigla unitaria ci sembra di ritrovarla nella sequenza di testi *La bicicletta bianca* [...]. È un'immagine primaria, segno e sogno, ariosa e nitida come un fotogramma cinematografico. E soprattutto un'immagine nel tempo e nello spazio di un viaggio.

(STEFANO CRESPI, *I "luoghi" degli esordienti*, «Il Sole-24 ore», 14 luglio 1996)

La messa in scena di un corpo frantumato e devastato

[...] *Magnificat*, opera prima che rivela una voce poetica tra le più significative nella generazione dei trentenni. Allievo di Bigongiari, di cui ha curato per le edizioni Le Lettere l'opera poetica, Iacuzzi ne ha ereditato la lingua del moto, quella parola agonica che tocca l'estremo limite della nominazione, che tenta il confine dell'indicibile e del silenzio. La conflittualità interna al linguaggio si esprime soprattutto nella tensione che mette in giuoco un nucleo tragico, un fuoco che brucia la parola e di nuovo la fa vivere sotto la cenere, lungo un sentiero di metamorfosi dove si incontrano il vissuto e il mito, l'eternità e la memoria. [...] Ed è certo dalla ferita che occorre partire per una lettura attenta di questo libro, interamente costruito sulla tensione analogica tra "la danza del desiderio" e "la fame della guerra", messa in scena di un corpo che potremmo definire, in termini lacaniani, *morcelé*, frantumato e perfino devastato – secondo le parole dello stesso Iacuzzi – "come in una sacra-rappresentazione, una lauda". Il rovesciamento dell'identità giunge, in *Magnificat*, fino alla disseminazione e all'erranza in quel carnaio di segni che è la sessualità come luogo di amore e di guerra [...].

(ROBERTO CARIFI, recensione a *Magnificat*, «Poesia», IX, 97, luglio-agosto 1996, p. 61)

La forza degli oggetti, prima ancora di divenire emblemi

[...] c'è a mio avviso qualcosa di Testori, specie nel non assumere mai un partito dell'innocenza come punto da cui guardare la propria vita. Ma la non sopportazione di quanto è letterario propria dell'autore di *In exitu* è un gene che manca a molta critica. La vera forza di Iacuzzi sta nel vedere e fermare la "luce di tostapane spento", ed è quando vede il corpo, vero protagonista e oggetto del libro, "chiesa / non dentro", dare il suo muto *Magnificat* nella spoliazione del poemetto "Tra vestiti". È un libro che cresce, crescono i suoi oggetti: il rapporto amore-figliolanza sofferta; amore-sterilità; il bianco come colore dell'eterno ritorno femminile. Quasi a dispetto di una poesia certo colta (ma non intellettualistica) e certo complicata da motivi e da occhieggiamenti psicoanalitici, ciò che resta più memorabile dell'opera di Iacuzzi sono certe realtà, certi oggetti per la forza che *hanno prima ancora di divenire emblemi*. Credo che in questo agisca una *lectio* eliotiana passatagli come con un latte materno da Piero Bigongiari [...] credo che la forza autentica e duratura di Iacuzzi sia in una regione che questo libro ha il grande merito di far intravedere. C'è qualcosa di libero in questo poeta, qualcosa di ancora libero dai discorsi sulla poesia che la generazione prima di lui (e, quindi, prima di me) van facendo. Qualcosa che se egli vi sarà fedele, si farà comprendere nel tempo.

(DAVIDE RONDONI, *Magnificat*, «Clandestino», 3, settembre 1996)

Una stagione nuova è iniziata nella nostra poesia

[...] Esco da una ripetuta lettura di un "Magnificat" del trentacinquenne Paolo Fabrizio Iacuzzi [...]. È stata una specie di inspiegabile disagio, metaforico spasmo anginoso, per l'apparente impenetrabilità, inafferrabilità, labilità di parole (perciò appunto lingua poetica) che, moltiplicando lo spessore dei possibili significati e dall'uno all'altro slittando, regredivano a una loro cosalità primigenia, a una carnalità creaturale. Ben che si possano rintracciare problematiche parentele nell'immediata contemporaneità (dalla Rosselli a Viviani a De Angelis) il libro di Iacuzzi è probabile indizio che una stagione nuova è iniziata o è per iniziare nella nostra poesia: che qui si pratica in grado tanto più "eroico" quanto più abiette e volgari se ne presentano, nella cultura del profitto e della chiacchiera, la negazione e l'offesa. [...] Come ogni opera di vera poesia questo libro non è rendibile in prosa: si potrà parlare di una mini-epica parentale, erotica, generazionale i cui temi tra passato e presente, affondano e riemergono con le rispettive icone culturali: dalla Bosnia alla bicicletta con su l'adesivo di Renato Zero, dal "fante di Beltrame" (il celebre illustratore), all'Angelo di una tela di Guido Reni e a un altro Angelo, umano e paterno, quello che "Mi guarda con gli occhi azzurri / con i suoi intanto prepara il viso / verso il buio: l'impossibile è qui / nel pallore che sfonda la rete degli occhi".

(GIOVANNI GIUDICI, *Eroico Magnificat*, «L'Unità», 28 ottobre 1996)

Una surriscaldata energia linguistica

[...] Iacuzzi ha tuttavia una sua originalità, una sua vena e vocazione espressiva ben riconoscibile, consistente in una surriscaldata energia linguistica, che attraversa il mondo, le cose, gli oggetti fondendoli in un discorso teso, dal tono intensamen-

te appassionato. Questa generosa forza comunicativa, calata nella verità e nella bruciante immediatezza della contemporaneità, è evidente soprattutto nella sezione iniziale, *Magnificat*, che è tutto sommato quella più promettente ed originale: vi domina un azzardato metabolismo di materiali oggettuali e linguistici diversi (riferimenti all'erotismo e alla fecondazione, alla furia della guerra, oggetti quotidiani come elettrodomestici e strumenti tecnologici), ma tutti espressionisticamente assunti in un impasto di intensità e violenza espressiva radicale, che sembra voler partecipare di una vibrazione tellurica e insieme oscuramente vitale dell'esistente. Tale ambito espressivo trova corrispondenza in una scansione sintattica segmentata, ricca di punti fermi e di pause, e in ardui accostamenti e procedimenti linguistici in una dinamica instabile e febbricitante dell'espressione. In ciò si fa strada un senso di appartenenza al "qui" e "ora", una passione violentemente sofferta per ciò che accade, per il presente del tempo [...].

(DANIELE PICCINI, *Magnificat*, «Atelier», II, 5, marzo 1997)

Un'esuberanza di soluzioni ritmiche e lessicali

[...] A caratterizzarne la scrittura è un'esuberanza di soluzioni ritmiche e lessicali, che sanno già rendere memorabili le immagini che incarnano sulla pagina, la quale resta tuttavia sapida di esperienze reali. Lo sperimentalismo di Iacuzzi si palesa infatti nella valenza di fantasia di esplorazione del vissuto, non costruzione di universi poetici, di sagome astratte e letterarie. [...] Dentro questa vivezza linguistica, ricca di memoria, si innescano originali combinazioni espressive: come se, per esempio, la poesia di Giudici, quella degli ermetici, dell'avanguardia, di Caproni e di Rosselli si fecondassero a vicenda, superando gli steccati critici che le separano. E la segreta potenza della sua poesia sta proprio nel presupposto che rende possibile questi ideali incroci della tradizione: l'assoluta originalità, la capacità di assimilare nella *propria* voce gli echi altrui: la presenza cioè di un nucleo irriducibile al passato eppure già pronto a farsi tradizione.

(MARCO MERLIN, motivazione del premio Lago d'Orta, 1999, inedito)

Un realismo visionario

È straordinaria la capacità di Iacuzzi di trasporre in visione poetica, attraverso un ben individuabile e personalissimo stile, la realtà accolta in presa diretta, in una sorta di realismo visionario, sorretto da una musica profonda, che accoglie i riverberi della luce come in un lento passaggio fluviale dal cielo aperto all'ombra, sotto l'arcata sognante di un ponte. [...] c'è una corallità tesa, forse addirittura utopica, a reggere il discorso di Iacuzzi sulla nostra epoca [...]. *La generazione dei nemici* [...] fraterno ma doloroso confronto con la generazione successiva, quella che ha preso voce con *L'opera comune* di «Atelier». [...] un sentimento davvero novecentesco, di orfanità, eppure capace in questo di attuare una sorta di redenzione, tanto da chiamare Iacuzzi fuori della sua "generazione di nemici", non tanto per assegnargli un ruolo rappresentativo, ma per farne un poeta ancor più "sensibile alla luce".

(MARCO MERLIN, premessa a *Il Parlamento d'amore* e *La generazione dei nemici*, «Atelier», V, 6, giugno 2000, pp. 60-64).

Consapevolezza di coralità fraterna

«Amici dalla barca si vede il mondo» scrisse Mario Luzi sessantacinque anni fa. Oggi Paolo Fabrizio Iacuzzi, passando in rassegna, senza timori né compiacimenti, le molteplici allusioni linguistiche del proprio cognome, da quella swahili alla famosa marca delle vasche da bagno, parrebbe voler colmare la distanza dalla realtà che il grande poeta fiorentino sentenziò nel suo celebre esordio, non più in nome dell'impegno ideologico ma nel segno di una rivolta intesa, secondo l'espressione del giovane e preveggenete Furio Jesi di *Spartakus*, quale "sospensione del tempo storico". Questo non significa che egli resti imprigionato nell'idea proto-novecentesca di una contrapposizione fine a se stessa. Troppo forte e lacerante è la consapevolezza di coralità fraterna che emerge in questo libro dove il plurale viene usato come un guanto da giardiniere per servire il difficile, se non impronunciabile, io. [...]. Continuano a piovere bombe, distanti quanto basta per uccidere uomini che sentiamo fratelli. Da dove proviene questo fumo di ciminiera? Laggiù in fondo bruciano cadaveri: impossibile distinguere le date perché ogni morte è uguale a se stessa e tutte le guerre, come scrisse Cesare Pavese, sono civili. Esattamente qui, sulle braci di una passione superstite, Paolo Fabrizio Iacuzzi prende la parola. [...] Ecco in che modo, da Virgilio a Fenoglio si diventa poeti avendo trentanove anni nel 2000, gli occhi illuminati dai picconi capaci di smantellare il Muro di Berlino. E la scrittura, non paga di celebrare una "promessa mancata", si spezza e ricomponne, come un fioretto francescano, dentro il fuoco dei nostri tempi d'Albanie disperse in fondo al mare d'Otranto, mai dimenticando il legname a filo doppio con la terra d'origine, la Pistoia del quarantaquattresimo parallelo dove i caccia, tanti anni fa, raccontano i vecchi, sfrecciavano in cielo. [...].

(ERALDO AFFINATI, postfazione a *Jacquerie*, Torino, Arago, 2000)

Un poeta in rivolta per i dannati d'oggi

[...] È probabile che il nostro Autore (le mode passano in fretta) non abbia mai letto Frantz Fanon e specialmente quel suo saggio-capolavoro che resta *I dannati della terra*. In quel libro, a suo tempo scoperto e tradotto da Giovanni Pirelli, lo scrittore e uomo politico algerino discepolo di Sartre, negli anni Cinquanta del secolo (ora) scorso, metteva a fuoco l'incommensurabilità e l'incomunicabilità fra la cultura e l'ottica ideale dell'intellettuale europeo e quella delle popolazioni allora in via di decolonizzazione. [...] E la materia tematica di questo Poeta sembrerebbe adesso rifletterne la lezione, se anche certi suoi «protagonisti» sono in qualche modo riconducibili a una condizione di *damnés de la terre*. Ma non spingiamoci troppo lontano. Paolo Fabrizio Iacuzzi è un quasi quarantenne nato a Pistoia e «inurbato» da qualche anno a Firenze dove lavora come redattore editoriale, avendo alle spalle una storia familiare (i «racconti dei vecchi», i bombardamenti, il padre deportato in Germania ecc.) che risale agli ultimi anni della Seconda guerra mondiale e una storia personale che, in quanto «obiettore di coscienza», lo ha visto attivo in varie esperienze ed opere di volontariato: centri d'assistenza per orfani o per bambini «a rischio di devianza sociale». A ciò si aggiunga il contatto con la feroce disperazione di quel sottomondo più o meno *coloured* ed extracomunitario

che brucia ai giorni nostri le sue febbri in una Firenze di notte. Il «teatro» del nostro bravo lacuzzi è purtroppo difficilmente rappresentabile in termini di composto e abituale discorso critico. Non ha quinte, né partizione in atti, né palcoscenico: esso è, infatti, per riprendere un'ormai obsoleta terminologia, il teatro di un *environment* dove ognuno diventa attore e spettatore nel medesimo tempo. Dalla lirica, dunque, al teatro; dal «monodico» al «corale»... Credo che ciò si possa dire della poesia di un Poeta che ci socchiude una porta d'uscita (non necessariamente l'unica) da un pur maestoso millennio, evocando una salmodia di voci rese fraterne da un comune retaggio di sofferenza e dolore («Fummo soldati bambini in terra d'Albania. E voi / le bambine impietrite in fronte alla tivù. In pace sì / perché finissero le guerre nel sussidiario...»). Proprio per il suo impianto polifonico, in virtù del quale «parlato» e «parlanti», pur nella diversità delle esperienze e delle occasioni, riescono per grazia poetica all'immediata contemporaneità del testo, *Jacquerie* diventa anche un micromanuale di storia e di sociologia; e insieme (se è lecito il confronto) uno di quei grandi affreschi dove l'Artista usava un tempo riservarsi lo spazio per un minuscolo, furtivo autoritratto (quasi mi vien da pensare a Pérec: *La vita, istruzioni per l'uso*). [...]

(GIOVANNI GIUDICI, *Un poeta in rivolta per i dannati d'oggi. La raccolta di versi di lacuzzi*, «Corriere della Sera», 21 dicembre 2000)

Impasto di voci, un coro senza tempo

[...] Protagonisti di questo romanzo per frammenti, che è al tempo stesso *Iliade* (le guerre in casa) ed *Eneide* (la ricerca incessante di una nuova patria), sono i parenti e gli antenati dell'autore, emigranti in Toscana dal Friuli alla fine del Settecento, e tutti i miserabili che oggi scendono in Italia dallo stesso Est. I loro volti sfumano l'uno nell'altro, i nomi si confondono, le guerre si riecheggiano, il tempo e lo spazio si contraggono. Quello che resta, alla fine, è un impasto di voci, un coro senza tempo dove si mescolano il presente e il passato, i «migranti» di ieri e gli immigrati di oggi, Dachau e la Bosnia, gli amici perduti e la pellagra, i caccia su Pistoia e gli Apache americani nel cielo del Kosovo. Perché «la Storia trancia i libri», e non si può raccontarla che così, come se fosse un'autobiografia di tutti, una dettagliata genealogia del cuore. [...] È il senso di questa poesia antisoggettiva, refrattaria all'intimismo. [...]

(BEATRICE MANETTI, *Poesia di guerre e migrazioni. Il "caso" Paolo lacuzzi*, «La Repubblica-Firenze», 2 gennaio 2001)

La sorgente azzurra della Storia

Immaginate che la luce venga spenta e sullo schermo inizi la proiezione del Novecento. Immaginate che nel giorno della memoria un giovane poeta prenda la sua bicicletta bianca e corra come un pazzo attraverso il secolo e che alla fine sia quella bicicletta con le sue ruote rovesciate verso il cielo a proiettare il film che state vedendo. Non badate al sellino sprofondato nel fango, al campanello che non suona, interrato anch'esso, badate alle ruote, fatele girare e vi racconteranno tutto. Il poeta, Paolo Fabrizio lacuzzi, giovane ma già salutato da consensi importanti, ha scritto con *Jacquerie* un libro davvero importante, impensabile, difficile,

che richiede attenzione come se fosse un romanzo di Zola. Il romanzo inizia così: «contengo i popoli di questa terra», e in esso transitano davvero tutte le guerre del secolo, gli emarginati, i feriti, i deportati, transitano le etnie massacrate, derubate, stuprate. Per fare questo lacuzzi ha cercato una lingua speciale che potesse riaccendere da tanta cenere un «parlamento d'amore»; la sua è una lingua mitragliata, che non serve né per comunicare né per fare letteratura, è una lingua ferita dalla quale cadono via le congiunzioni, le preposizioni e dove saltano le connessioni che sembravano stabilite una volta per sempre. Ha un tono che somiglia al rap, alla sua potenza rivoltosa, alla sua forza coesiva. Con questa nuova lingua lacuzzi fa parlare i protagonisti del suo film: il padre deportato, i marocchini che vendono borse griffate sulle spiagge toscane, i giovani partigiani morti, i bambini d'Albania. I bambini. Giorgio e Giovanna sono bambini della casa Shalom, dove lacuzzi ha fatto il servizio civile come obiettore. Questo è il luogo straziante di *Jacquerie*: la vita è non avuta, il bene è mancato, ma la vita, la forza, la capacità di fare domande di questi bambini "a rischio di devianza sociale" è la sorgente azzurra della Storia. Essi non hanno ma chiedono padri e madri, chiedono una democrazia per il cuore. Giocano alla guerra e con ciò annientano il suo potere distruttivo, giocano all'amore e con ciò lo inventano. È finita. Scendono i titoli di coda e si esce così, pensando a «quanto la notte caldaia marcire e il giorno può rilanciare».

(ALBA DONATI, *La poesia della settimana*, «La Nazione-Firenze», 30 gennaio 2001)

Epica immemorabile e tecnica futuribile

Bisogna tornare al Sereni del *Diario d'Algeria* per trovare una poesia "civile" (ma solo nel senso di poesia "di civiltà") in cui la Storia non sia un accessorio di secondo piano o uno sfondo davanti al quale agiscono incorporee parole, bensì una protagonista. [...] "Raffigurarsi" qualcosa, per quanto mutevole, come la ruota di una bicicletta che diventa bobina cinematografica, è dare corpo (o dare un nome, che è quasi la stessa cosa) a un'emozione, e spesso a un dolore, a "una piaga che si può toccare". Un oggetto è una protesi del nostro corpo, della nostra identità fisica, come una parola è protesi della nostra identità vocale e rimedio a una menomazione che non si saprebbe specificare meglio. [...] Un qualcosa di esametrico e latineggiante aleggia in questa raccolta, sospesa fra l'ampio respiro pseudo-*virgiliano* e il singhiozzare dei contemporanei. La profezia epica è tutta racchiusa nella "sinapsi" instaurata fra i due emistichi, con una fiducia riposta non più nella religione degli dei o del Dio unico, e nemmeno in quella, sciamanica, del vecchio Sigmund, quanto piuttosto nella neurobiologia che trae vaticini da "Tac" ed elettroencefalogrammi. Epica immemorabile (un po' come nel primo Caproni) e tecnica futuribile (questa tutta iacuzziana) unite nel porre forse un nuovo, non previsto problema: quello dell'opera tecnica nell'epoca della sua riproducibilità artistica. Perché la nostra psiche, a oggi, non può ancora essere scannerizzata e riportata su carta se non attraverso l'imperfetto strumento della poesia, ed è su questo campo che ancora bisogna confrontarsi per ritrovare le giuste dimensioni di tempo e di spazio, di Storia, come *Jacquerie*, e di Geografia, come in un *Atlante del Dolore* [...].

(GIULIO BRACCINI, *Iacuzzi cantore dei tempi moderni*, «Il Giornale della Toscana», 17 marzo 2001)

Un tuffarsi nel contenzioso della storia, senza compromessi e infingimenti letterari

[...] La strada perseguita da Iacuzzi con *Jacquerie* è quella di cedere al demone della malinconia e accettare una pronuncia cadenzata, intima e sentimentale, ma dilatando lo spazio dell'autobiografia fino a far sfumare quest'ultima nella storia stessa. Da qui la decisa ripresa dell'epica parentale, l'esibizione talvolta comica (non ironica) e leggera delle proprie fissazioni simboliche. Il tentativo, insomma, è quello di portare a compimento il processo di combustione degli elementi eterogenei, di non giocare sul loro attrito ma di impastarli in una scrittura davvero originale. E, se l'esito attuale non eguaglia i picchi vertiginosi che sapeva, a tratti, cogliere la silloge d'esordio, ci viene finalmente offerta un'opera organica, vasta, capace di mettere in piedi un racconto del nostro tempo, di far parlare la storia attraverso una visione, nella quale cronaca e capacità inventiva formano un connubio magistrale. Iacuzzi ha in qualche modo inventato un linguaggio personale, ha trovato strutture insieme flessibili e cogenti, ha plasmato un'originale prosodia che abolisce l'uso della virgola e impone la paratassi. Se il sostrato linguistico si può far risalire, ancora una volta, a Bigongiari, alla sua vena fluente e poemica, proliferante per i procedimenti fonici che si innescavano al suo interno, rapporto forse nuovo e determinante viene da Giovanni Giudici (non a caso chiamato a battezzare, nel prologo, il nuovo libro), di cui si risente, infatti, il timbro disincantato e nostalgico, e il sogno di tradurre la vita in versi. Ripartendo dalla sintassi triturata di *Magnificat*, Iacuzzi costruisce ora i suoi testi sulla base di una cellula ritmica variabile ma sempre breve: i versi e le strofe (qui le quartine pareggiano con le strutture compatte) rimangono cadenzati da frequentissimi punti fermi. E per quanto le soluzioni possibili siano varie (i versi possono costituirsi di uno o più periodi, ma spesso l'intera struttura del testo si apre a finestra rompendo la misura versale), ne risulta una monotonia complessiva screziata dalle ripercussioni di una rima sempre interna e imprevedibile, benché attesa; una monotonia che rischia forse di assuefare il lettore, ma che si dilata fino a riempire gli spazi lirici, a costiparli con incalzanti e ossessivi rimandi alla cronaca, senza eccessiva preoccupazione di oscurare i riferimenti o di rendere troppo intricata la trama: la si dà *a priori* come oscura e pulsante, rischiarata appena dalle note che accompagnano il libro e che tentano di rendere ragione a una selva di nomi, a una corallità cercata, che garantisce un noi meno fittizio, sempre cresciuto attorno *all'enclave* dell'io, ma ormai tale da assediare e soffocarlo (tanto che a parlare in prima persona è spesso altri, non il poeta). [...] i versi di Iacuzzi risuonano per noi come esempio veritiero di una poesia che si apre generosamente alla realtà, desiderosa di tuffarsi nel contenzioso della storia senza compromessi e infingimenti letterari, ma senza rinunciare ad essere letteratura. Una poesia in grado di inviarci oltre sé stessa, fecondando il nostro sguardo sul mondo. Una poesia capace di parlarci.

(MARCO MERLIN, *Una musica che cresce. La poesia di Iacuzzi*, «Atelier», VI, 22, giugno 2001, pp. 38-44)

Il pensiero poetico è vaglio che lascia filtrare l'essenziale

[...] Un po' come il digiunatore kafkiano – che muore non per rifiuto del cibo bensì perché non ha ancora trovato il nutrimento adatto all'espiazione della propria pena, della propria fine – così nel testo di Iacuzzi la fine è l'oblio e la dimenticanza, mentre la pena è la trascuratezza. [...] Il pensiero poetico, svolto dentro questo testo/filmato, è allora uno stato di presenza, un vaglio che lascia filtrare l'essenziale, portando alla superficie la profondità di un ripensamento, di una rivalutazione, operate attraverso la trasformazione dello stesso linguaggio poetico pienamente novecentesco. [...] Ci butta in faccia la nostra *assenza* negli eventi di due guerre mondiali che si sovrappongono, come in un assurdo ma autentico delirio, a un tempo recente di pulizie etniche, di guerre civili (i Balcani e la Tanzania), che esibiscono sempre la stessa incredulità nei volti, la stessa violazione della *persona*. [...] Una sovrapposizione scandita per quadri, scene e inquadrature che Iacuzzi crea, puntando alternativamente al cuore e agli occhi, quasi fossero obiettivi di una stessa videocamera in grado di riprendere il reale con una naturalezza a tratti sfocata e veloce. Il tutto montato con un'attenzione alla progettualità della narrazione. [...] Egli riesce a trasformare la parola in uno spazio di esposizione in cui l'esperienza trova ospitalità e consolazione, rivendicazione, vendetta e suffragio. La frase sabiana "ciò che resta da fare ai poeti è la poesia onesta", qui ha trovato terreno e non solo.

(STEFANO RAIMONDI, recensione a *Jacquerie*, «Clandestino», XIV, 3, settembre 2001, pp. 37-39)

Il punto basso come segno metrico anziché linguistico

[...] A prima vista appare trascurata la cura del verso, che si compone in un respiro asimmetrico e sincopato e si fonda, soprattutto all'inizio, sulla costanza dell'*enjambement*: ma la ricorrenza ossessiva della pausa grammaticale mediana ("In sella fino ai cancelli con questi / cavalli. E come s'impennano / di fronte al Muro. La Storia ecc."), finisce per proporre un'innovazione interessante: il punto in basso come segno metrico anziché linguistico. Iacuzzi dedica però un lavoro importante soprattutto alla costruzione delle sezioni e al tessuto dei rimandi, direi dei sistemi retorici o semiotici che reggono le singole scansioni. Una semantica cifrata costituisce infatti la filigrana della rapsodia: dalla fonosimbolica sopra accennata a tutta una galleria di nomi propri e comuni (alba-Alba, Luca-luce, Bianca-bianca) e derivazioni talora a sfondo erotico che velano una piccola arcadia toscana, dove chi può saprà riconoscere i sensi nascosti. La densità di questi richiami forma a volte un vero e proprio sottocodice che attraversa tutto il volume. [...] il ritorno di riferimenti a tempi diversi in *ogni* sezione del "racconto" produce una sorta di compresenza circolare di tutti i personaggi in tutti i tempi, di tutte le voci in tutte le puntate, e l'attribuire presupposti della cultura dei nostri anni ad attori d'inizio secolo e viceversa crea indubbiamente un effetto di coralità della narrazione non così scontato né facile da suscitare. Ancora più felicemente funzionale è la struttura

retorica: lacuzzi caratterizza una sezione con il verso ‘spezzato’ che abbiamo appena visto, un’altra con la ricorrenza di un sintagma emblematico (“Noi per dire io” in *La generazione dei nemici*), un’altra ancora con l’anafora (“Ti domandasti Jacques”) o un refrain (“O yes sin bless” in *La guerra di Shalom*) o una risposta dialogica (camera alta-camera bassa in *Il parlamento d’amore*), mentre *La rivolta dei cassonetti* mima il linguaggio pseudo-infantile che sta prendendo piede anche in molta letteratura giovane (Amanniti, Frizzi), proponendo così un dialogo di stili che, consapevole o no, alimenta la circolazione di voci e la comunicazione col tempo. [...] se poesia è anche e forse soprattutto la costruzione di un mondo espressivo, di un sistema di segni coerente al progetto narrativo, questa *Jacquerie* contiene una proposta la cui novità non deve passare inosservata.

(FRANCESCO STELLA, recensione a *Jacquerie*, «Semicerchio», XXIV, 25, 2001, p. 134)

La Storia si sedimenta in nome flessibile e inclusivo

L’intento è smontare la mistificazione, provare a ricomporre le mille e mille disgregazioni e dispersioni. E intanto resistere alle lusinghe dell’inconsistenza del pensiero debole che concilia e consola e insieme distrae. La scelta di “frugare dentro la discarica del tempo è, si è detto, irreversibile. Lo strumento non può qui essere che quello di un poeta: la parola, il nome. Meglio, il cognome, eredità di famiglia e quindi di specie, non *nomen-omen* bensì piuttosto storia che si sedimenta in *nomen*, che iscrive in una tradizione e, a un tempo, ancora ciascuno con tenacia alla generazione propria, così che non si possa mai dire “io” se non dicendo “noi”. Nome flessibile e inclusivo, che transitando dall’una all’altra lingua designa ora una ribellione ora una gratitudine ora un postmoderno piacere equoreo: come se la storia disseminasse nelle catene onomastiche indizi rivelatori e avvertimenti [...]. Ritrovare i segnali, seguire le tracce fino all’oggi e poi al domani è il compito che lacuzzi si assegna e al quale assolve. [...] A questo, d’altronde, serve il cognome, a legare, a trattenere, a ricordare sempre, contro la falsificazione e la dimenticanza, che la storia è anche biografia condivisa su scala planetaria. [...] Semmai, si creano epigrafi – quando non epitaffi – o massime, quasi un flusso di coscienza senza abbandono, gnomico, teso a indagare e condensato in sentenze sempre sul punto di sforzare in commozione i limiti del ragionamento.

(Milva Maria Cappellini, “Noi per dire io”. *Il patto forte di Paolo Fabrizio lacuzzi*, «Le opere e i giorni», V, 1-4, gennaio-dicembre 2002, pp. 204-205)

Seguire gli iris di una storia famigliare

[...] Quale stella polare cercare per interpretare questi versi? Presto detto: le iris, fiore che ha una storia millenaria ed ha etimologia divina; fiore che rappresenta Firenze e al quale Firenze ha dedicato un bellissimo Giardino con veduta sulla città, il «giardino degli iris su al Piazzale»; fiore che rosso su sfondo bianco è fiore della città, ma che a tinte capovolte è fiore dei Ghibellini (nei versi iniziali di questa silloge: «La bandiera / bianca e rossa strappata»); fiore che per il resto d’Italia è *giaggiolo*, dal latino *gladiolum*, piccola spada (e, in lombardo, appunto detto *spa-*

done); fiore che, in ultimo, è per lacuzzi il testimone (di un'ideale staffetta, anche) di una storia familiare. Già i precedenti testi editi dal poeta mettevano in scena un movimento all'indietro (alle proprie origini) e in avanti (alla propria figliolanza, anche non di sangue), in modo da potersi iscrivere in una Storia. La propria storia nella Storia. E qui, proprio in virtù dell'iris, tale percorso è riproposto. [...] E qui, eccolo comparire allora, «l'atlante senza nome del giardino», che è allora un posto della memoria e del presente e del futuro. E un atlante, però, è una guida, insomma, è come se Hansel e Gretel (e lacuzzi ricorda invece Prezzemolina) avessero disseminato il loro cammino (giardino) non di mollica, ma, per l'appunto di iris. Seguire gli iris: questo è l'invito del poeta, a se stesso, a noi. [...]

(RICCARDO IELMINI, *Atlante senza nome del giardino*, «Atelier», IX, 36, dicembre 2004)

Vita a quadri o rapsodia musicale

[...] Sempre partendo dalla propria irrisolta biografia, in uno scenario talvolta reso oscuro dal travestimento di una lingua reticente a dire prima l'irriducibile diversità del soggetto e ora un male indicibile, il poeta continua a scrivere un epico romanzo familiare, messo insieme "a pezzi e bocconi", come una sorta di vita a quadri o di rapsodia musicale. [...] lacuzzi disegna il proprio cammino verso Santiago, che è un cammino dentro il proprio nome. Ma è come se il suo proprio nome fosse il nome di un altro, quello del giardiniere in quella parte del giardino di Dio che lui stesso ha dimenticato di nominare, fino a relazionarsi con le figure del padre reale e simbolico, mettendo in scena un teatro che è un gioco di identificazioni e di finzioni giocate sul filo di una lama tagliente, la scrittura, che svela e non svela, confessa ed è reticente sulla propria colpevolezza, fra ossessioni, rimorsi, accuse, ammissioni, paure. [...] La citazione da Derek Jarman, tratta dall'ultimo diario scritto durante la sua impari lotta contro l'Aids, è in questo senso significativa della volontà di parlare in nome di una eresia, ovvero di "quella parte del giardino che il Padre ha dimenticare di nominare". Eresia che, tuttavia, diviene profetia nell'atto stesso in cui viene detta nel nome di Dio (e il riferimento a Dio come di "una luce donna" sembra ridare allora la scena a Gioacchino da Fiore). [...] alla maniera di Andrej Tarkovskij, lacuzzi disegna anche un atlante del dolore e della grazia, dove più acuta si fa la percezione sotterranea di volti straziati, come in quella che Henri Michaux chiamava "vibrazione dello sterminio". [...]

(FRANCO BUFFONI, *Un affresco del paradiso nel tempo della guerra*, postfazione a *Patricidio*, Torino, Aragno, 2005, pp. 81-83)

Parole-trabocchetto che svelano contatti, affinità, visioni spericolate

Da un lato è utile sorbirsi la terza parte di una specie di disorganica e vivace Bibbia che Paolo Fabrizio lacuzzi va compilando, parlo di *Patricidio*, dove, il titolo dice da sé, dopo avere in un libro precedente rintracciato la sua sorta di gravida genealogia (*Jacquerie*), lo scrittore mette alla berlina i tanti padri (uno per ciascuna stirpe che lo anima), li bacia, li ammazza. È un libro poderoso questo, aspro,

contratto, anche linguisticamente, metricamente chiuso, claustrofobico, nel senso in cui bisogna entrare piedi e torso in questa vicenda di tanti sangui e tante storie, lasciarsene pervadere. C'è l'Undici Settembre e la guerra (la miracolosa sezione *Germania Germiniaia* attestata su di un continuo rimando tra «Ricorda» e «Accorda»), ci sono i bus verdi e arancio che fanno pensare a un'India maremmana (mirabile il titolo della sezione: *Indianapolis*, perché questo, è corretto aggiungerlo, è un "libro di parole" erto, inerpicato, difficoltosissimo, che richiede alla lettura la maniacale attenzione dello scrittore che lo ha scritto, fatto di parole-trabocchetto che svelano contatti, affinità, visioni spericolate), ci sono i morti, sempre (la sezione Piano di Furia apre ciascuna poesia orando «Per voi che siete stati assunti in cielo»). Ci sono gli iris, animati da alcuni tra i versi meglio riusciti, come questi: «Iris come se piovesse. Una boscaglia di spade/ di Toledo luccicanti. Iris che si stringono fra/ l'erba che li infesta. Iris allineati uno accanto/ all'altro come in un campo dove ci furono// i soldati a riposare nella morte».

(DAVIDE BRULLO, *Cari scrittori, dureremo ancora poco. Intanto leggete qui*, "Il Domenicale", 18 giugno 2005, p. 4)

La ferita della civiltà

[...] Se in *Jacquerie* la rete onomastica familiare percorreva e sosteneva la storia, in *Patricidio* la toponomastica traccia piuttosto una geografia e costituisce un atlante di "luoghi colpiti" dalla violenza, posti familiari ma dai nomi minacciosi (Molino Grifoni, Piano di Furia, Cavriglia, Germania Germiniaia), spazi vicini e connessi da un parallelo terrestre o da un comune destino ad altri spazi lontani (il Texas dei condannati a morte, il Rio de la Plata dei desaparecidos). Eppure ci sono, nel mondo luoghi – e la Toscana è uno di questi – nei quali è possibile fondare nuovi valori di civiltà, basati sull'amicizia dell'uomo con la natura e insieme sulla tutela della memoria. [...] Tutta l'opera di Iacuzzi è peraltro attraversata dalla linea della paternità e della filialità; linea necessaria, perché indispensabile apprendistato per i figli e conferimento di indelebile identità ai genitori; ma anche linea spezzata e faglia dolorosa. Questa linea è una catena. E la catena potrebbe essere uno degli emblemi di questa poesia: catena che protegge e vincola, che pesa e unisce, catena del DNA – la forma stessa dei versi, quasi una sequela elicoidale per le cesure interne del verso e la forte inarcatura, che provoca un vero slogamento della sintassi ritmica – e catena della bicicletta (questa sì, intenzionale densissimo segno dell'intera poesia di Iacuzzi) che trasportano, l'una e l'altra, esperienza e memoria. Compito del poeta, naturalmente, è anche custodire e coltivare la memoria prima ancora che essa diventi tale, quanto è ancora esperienza, così come si coltivano gli iris, affinché dalla memoria si generi l'arte ma, anche, accada l'inverso [...].

(MILVA CAPPELLINI, *La ferita della civiltà*, «Caffé Michelangiolo», maggio-agosto 2005, pp. 58-60)

Restituire compattezza e forza al dolore

[...] Uccidere il padre della propria storia significa probabilmente renderla più chiara e leggera. Uccidere il padre nella Storia e in primo luogo mettere in evidenza che ogni evento storico ha sempre «un padre e una madre», una dimensione visibile, concreta, e una interiore, onirica, nascosta. [...] una variazione sul tema della difficoltà dei rapporti umani, tema caro al '900 non solo poetico, ma su un versante nuovo: quello della risalita dopo la discesa nel buio più profondo, la faticosa riconquista delle certezze dopo la perdita dell'integrità. È interessante quindi vedere come un giovane poeta, che ha iniziato il suo percorso al termine del Novecento (con *Magnificat*, 1996), si rinnovi all'inizio del Duemila. [...] Ed è proprio questo restituire compattezza e forza al dolore, che diventa così traccia solida, acquista senso all'interno di una grande vicenda collettiva, il tratto significativo del libro. [...] Ed è proprio la ricerca del senso di un destino di sofferenza personale e universale a dare la tonalità più forte a questa voce poetica. Il libro potrebbe chiudersi con l'ampio, confidenziale e insieme epico *Patricidio all'Impruneta*. Invece Iacuzzi aggiunge un testo "materno", il ritratto di un giovane con la propria madre, schiarendo l'affresco, mostrando la possibile nuova vita in un giardino forse paradisiaco, dopo il parricidio.

(BIANCA GARAVELLI, *Poesia: Iacuzzi uccide il padre tra New York e l'Impruneta*, «Avvenire », 18 ottobre 2005)

Un percorso da leggere alla luce della famiglia umana

[...] Il dolore, quello personale, lancinante, che si confonde con la sofferenza del mondo. [...] E così dall'iniziale monologo, all'uccisione di Osvaldo Soriano Regaldo, passando per l'America Latina, con una sorta di inno finale dedicato al rispetto dei diritti umani, delle diversità e della natura, il poeta ci conduce alla marcia delle iridate bandiere della pace, che anche a Firenze ha aperto la tortuosa strada che conduce alla speranza di un nuovo sogno europeo. Anche il gioco sottile dei caratteri tipografici entra nella topografia di un libro che a ogni verso delinea una sensibilità che da personale si fa interprete di sentimenti e di emozioni collettive. L'alternarsi di pagina in pagina delle poesie in corsivo segna il muoversi dei personaggi. Da Jaques a Jago il poeta disegna un proprio percorso da rileggere sempre alla luce della famiglia umana di cui rivendica l'appartenenza. Un percorso lungo e, talvolta, tormentato. Da *Magnificat* a *Jacquerie*, dopo aver attraversato la storia del Novecento con i suoi orrori e le carneficine ma anche con le sue lotte dense di risultati (che oggi si vorrebbero cancellare), con *Patricidio* Iacuzzi entra nel Duemila segnato da altri orrori, quasi che il secolo trascorso non riuscisse a concludersi. E così, nella sua poesia, anche le parole sembrano cercare il senso, che si va smarrendo nel non-senso, del mondo.

(RENZO CASSIGOLI, recensione a *Patricidio*, «L'Unità-Firenze», 3 gennaio 2006)

Una raccolta abitata da creature di soglia

[...] È l'ombra della malattia e della morte a mutare il suo sguardo sul mondo e sulle persone, a inquinare persino la memoria. Che è anche memoria e morte collettiva, vissuta più che mai sul proprio corpo di scuoiato, che assorbe i drammi della storia come un esorcista i demoni del posseduto. A questo mi fanno pensare liriche come quella che apre il volume, *Patricidio a New York* (il titolo della raccolta è giocato sulla doppia valenza padre/patria, l'una estensione dell'altra, l'altra metafora del primo): il disastro delle Torri gemelle, le immagini dei corpi polverizzati nel cielo si riverbera e giganteggia in un animo a sua volta fatto di già polvere, "mille coriandoli" che si sbriciolano sui passanti da un luogo altissimo e segreto; un animo che la morte ha sfiorato con la sua nera ala: *Si-può-curare. Ma come si può / Curare l'adolescenza mai cresciuta ed il desiderio / Di gettarsi nelle braccia di tutto il mondo?* E ciò vale per la sua terra, la Toscana, guastata dai moderni, costanti scempi: *devastata da ruspa come Cavriglia. / Perché non bastavano le stragi nazi*. La raccolta tutta è abitata da creature di soglia, prigionieri di un polveroso "Giardino degli incurabili e dei trapassati già in vita". Sono le figure genitoriali e familiari e molte altre, a costituire una pallida schiera di "assunti in cielo prima della vostra morte" (questo l'incipit sette volte ripetuto nei frammenti della sezione *Piano di Furia*); ed è, *primus inter pares*, quella medesima del poeta, chiuso nel suo paradiso asfittico e "cinto di rovi", poeta postumo e forse già "affidato alle cure dei posteri". "È la mia vita che reclama udienza": ma sembra che le parole non bastino più.

(IDOLINA LANDOLFI, recensione a *Patricidio*, «Stilos», 27 febbraio 2006)

Tempestosa Bibbia familiare

Già con il precedente *Jacquerie* [...] aveva aperto il discorso in versi di una biografia come ferita, o meglio di un tentativo stimolante di genealogia come ontologia. [...] Una sorta di tempestosa Bibbia familiare insomma, ricostruita per emblemi e per stemmi, per esodi e ritorni [...]. Un'epopea tra il picaresco e il drammatico è, a propria volta, quella che sostiene questo nuovo libro, che risulta ancora più determinato, nuovo atto in crescita di un ideale poema, ostinato, talvolta crudo più del precedente. Esiste ormai, all'interno di una generazione di quarantenni in poesia, una precisa linea o attitudine, in via di ampliamento sintomatico, a costituirsi all'interno di un'intenzione epocale a costruire narrazioni centrate sull'identità familiare; lacuzzi affronta questa condizione con un'energia simbolica appunto particolarmente cruda, violenta, espressionistica. [...] questa poesia risponde seriamente al compito di restituire il volto scomodo, rimosso e violato della temporalità affettiva. [...] l'autore dà voce a qualcuno che non è l'io e riesce a dare vita a una sorta di epica umanitaria densa di contraddizioni, di paradossi, di crudeltà; al fondo di questo percorso l'io, mai chiamato in causa direttamente, può tornare a riproporsi come in un percorso analitico, in un affresco lacanianiano il cui centro d'indagine porti al famoso "nome del padre". Ma si tratta pur sempre di un'entità debole e frantumata da sconessioni spaziotemporali, da forme di visionarietà e di metamorficità e soprattutto da un processo incalzante di deassolutizzazione. [...] Le gabbie strofiche sono il contenitore implicito di questo conflitto tra pulsionalità e cultura delle forme. Come se

il nucleo generativo dell'informazione si trovasse sempre altrove rispetto al soggetto che lo percepisce, l'autore lo aggredisce e lo aggira componendo le forme grammaticali e retoriche in un flusso energetico ininterrotto.

(GIORGIO LUZZI, *Tempestosa Bibbia familiare*, «L'Indice dei libri del mese», marzo 2006)

Poesia come pianto di sé, anzi come Es che ci piange

[...] Un intrico da cui non si esce, pieno di trappole sonore, di immagini che riposano in se stesse – come i simboli funerari dell'antichità classica, studiati da Bachofen – che vogliono corrodere alla base ogni posticcia verticalità, esibendone alla superficie, qua e là, una versione deprivata, prosciugata, residuale. Ogni simbolo/emblema, privatissimo (in una piramide di emblemi che ha in cima la bicicletta bianca, senza pedali, con le ruote grandi rivolte al cielo), appare e scompare, ritorna incessantemente, si converte in grumo, in sostanza materica, qualcosa che sta al di fuori e al di là dello scrivere. Celebrazione rituale e deformazione sarcastica, quando non sminuizione comica rivelano icone, reliquie, sindoni, che si colorano progressivamente, si accendono, fino alla valenza del rosso sangue. [...] Poesia come espianto, ma anche, nella sua disarticolazione un po' ovvia, come pianto di sé, anzi come *Es* che ci piange. Poesia testamentaria, oracolo bambino, certo, ma anche galateo della rivolta, fra eloquenza e incredulità, tenerezza e rabbia [...]. Una poesia diaristica macerata, fatta di fango e di luce, di un realismo sempre immaginifico, con punte leggendarie e fiabesche, spostata e eternizzata a ogni passaggio nel territorio dell'arte figurativa e della subcultura incantatoria della modernità [...] una lunga e personalissima meditazione sul male, male di vivere e male di morire, un viaggio che va alle radici del dolore e dello stupore. È un libro scritto col corpo (corpo pensato, corpo invaso e corpo di memorie) che viene esaltato nella sua sensualità e nella sua sofferenza, alla fine di un processo che è regressivo, faticoso sterro di uno squadernamento autobiografico da parte di un poeta – come dire? – postumo a se stesso, doppio di se stesso (come tutto gli si mostra doppio di lui, parte di lei), che riesce a svuotare le memorie di un ininterrotto “romanzo familiare” per uscire da sé, per sentirsi definitivamente individuato e dis/spatriato nella genealogia polimorfa del proprio cognome (Iacuzzi, Jacquerie, Jacques, Jago, Io e la), ma anche per vedersi quieta polvere, canopo di luce, automa di parole e assemblaggio di altri corpi. [...] Poesia come litania, come lamentazione, come inno capovolto. Poesia dell'abiezione e poesia metafisica insieme, dove la religione, anzi il sacro, non è un ingrediente fra gli altri, ma è il filtro stesso attraverso il quale la realtà, tutta la realtà, è percepita e giudicata, in uno stato potente, direi quasi impassibile, di nitore contemplativo. In prima linea, c'è il tentativo straziato e straziante di decostruire il paradiso, nella luce arida e pulita del materialismo lucreziano e leopardiano. Atomi, cellule, molecole, sillabe di versi e di carne, che sono poi mattoni del respiro poematizzato e nel contempo fanno opera di svuotamento (si notino i corpi cavi, gli interni dei vasi, l'impalpabilità delle voci). Poesia, questa, fortemente strutturata, teatrale, con precise simmetrie e rimandi, equilibri drammatici che conoscono un prologo, degli atti, e un epilogo, un regista e dei personaggi, una sacra rappresenta-

zione, come quelle portate su ruote, per le strade, *misteri* itineranti, dove il requiem e la laude possono convivere. Forse tutta l'opera poetica di Paolo Iacuzzi può essere vista come un lungo monologo senza un vero io, che può farsi coro o voci diverse [...] ma in fondo è l'eco di un'unica voce del dolore universale, si dis-semina ovunque, contagia e riscatta tutto, e viene come da sempre come da un altrove. [...]

(ERNESTINA PELLEGRINI, *Poesia come es/pianto*, postfazione a *Rosso degli affetti*, Torino, Aragno, 2009)

Una raccolta destinata a fare epoca

[...] Ho contato 56 ricorrenze del colore rosso nel nuovo, splendido libro di Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Rosso degli affetti* e già questa campionatura rende l'idea della tavolozza rouaultiana di questo poeta che era giunto a maturità già con *Jacquerie* (2000) e con *Patricidio* (2006), ma che ora supera sé stesso consegnandoci una raccolta destinata a fare epoca fra gli esploratori delle grotte e dei fondali della poesia contemporanea. Di Rouault, Iacuzzi (pistoiese del 1961) ha la densità corrusca del tratto nitido eppure sconcertato, più realista del vero, e sempre con l'oscurità consustanziale alla poesia quando la poesia è vera (che cosa c'è di chiaro nel leopardiano «e il naufragar m'è dolce in questo mare»?...). [...] scrittura che nella compostezza di terzine e di quartine schiva l'endecasillabo a favore di un dettato nominale e paratattico, mobilissimo, non rintracciabile neppure nel miglior Pasolini. La grande storia entra con necessitata continuità nel vissuto memoriale di Iacuzzi: il crollo delle Torri Gemelle, la strage di Beslan, la guerra mondiale combattuta dal padre, coesistono con la bicicletta bianca (archetipica in Iacuzzi), i cosmetici materni, gli addobbi natalizi, la polo rossa che è diventata cuccia della gatta Evita, morente di Aids felino. La corporeità della poesia di Iacuzzi è da tavolo anatomico, espianto e trapianto d'organi [...]. Ma ci sono anche momenti di tenerezza, soprattutto nel poemetto in forma di scambio epistolare con la sorella Bianca che è in attesa di un bambino. E rispettosamente non varchiamo la soglia interpretativa del doloroso amore reticente che sembra attraversare in filigrana tutto il libro. Il poemetto conclusivo, che dà il titolo alla raccolta, è dedicato a Raffaele Covi, in sincera gratitudine verso colui dal quale Iacuzzi è stato generosamente valorizzato [...]

(CESARE CAVALLERI, *Poesia, tutti i rossi della tavolozza di Iacuzzi*, «Avvenire», 29 aprile 2009)

Questo affresco è tracciato col sangue

Descrivere il sé e il mondo attraverso gli occhi della malattia, questo è un esercizio a cui sono ricorsi numerosi autori, da Nietzsche a Kafka, da Mann a Bufalino. La malattia come straordinaria occasione interpretativa e creativa e come metafora del mondo. [...] Iacuzzi ci pare che intenda costruire una grande storia, magari un libro di marmo, descrittivo della vita dei nostri tempi, partendo da spezzoni di vita familiare, che sembrano vere e proprie sequenze cinematografiche sugli anni 60-70. Solo che questo affresco è tracciato con il sangue, con la carne di un soggetto

martoriato, dove brandelli di organi umani compongono e strutturano la poesia. Una dolenza sentita, il bilancio amaro di un disagio personale e collettivo. E la luce? in fondo, appena.

(LORETTO RAFANELLI, recensione a *Rosso degli affetti*, «Liberal-Moby Dick», 30 maggio 2009)

Un personale “De rerum natura”.

[...] Iacuzzi esplora i luoghi che non dicono niente di questa nostra epoca anoressica. Dentro le sue caducità alza la voce una distruzione che trasforma in cenere tutto quello che tocca. È sul male che medita il poeta. Come in un personale *De rerum natura*, Iacuzzi disegna la mappa di una creazione stravolta dall'assenza di scosse e sussulti del cuore [...]. Il poeta inventa la sua vita nel flusso degli accadimenti del male di cui la Storia è portatrice sana (la guerra di Bosnia, le torri Gemelle, Piazza Tien An Men). Allo stesso tempo apre il suo cuore alla grammatica degli affetti. Con la sua verità autobiografica si getta nella mischia della vita di tutti, perché Bigongiari gli ha insegnato che l'uomo non può fingere nel pensiero, a contare sono solo le emozioni. [...] Il mondo di *Rosso degli affetti* è popolato da una sincerità che consuma la vita. È il nostro mondo nel quale quotidianamente ogni giorno sorseggiamo la morte a piccole dosi. Sulla scena degli accadimenti si impone la voce cristallina di Iacuzzi che osa mettere a nudo il suo cuore. Il poeta gioca a carte scoperte perché sa che la poesia è sempre a conoscenza di tutto quello che noi non sappiamo.

(NICOLA VACCA, *Nel mondo odierno orfano di emozioni*, «Linea», XII, 169, luglio 2009, p. 4)

La polifonia ironica e dolorosa

Presenza, desiderio, evocazione di luce sono un'orma rilevante in *Rosso degli affetti* [...]. Nello “zig zag” luminoso si addensano amore, legami familiari, rivolta e resurrezione, arte, un Aldilà simpatico. Dalla parte del buio invece, malattia e morte, il male, ferite della Storia come i lager; il Muro di Berlino, piazza Tiananmen, le Twin Towers, la Bosnia, arabi e israeliani. Quel rosso diffuso nelle pagine, il più brillante e corporale dei colori, riguarda (ma non solo) il cuore, il sangue, il maglione “a trecce ritorte” – feticcio di ricordi d'infanzia” – lavorato dalla mamma. Cinque parti fitte di accordi e dissonanze, i versi si dispongono in blocchi narrativi ben squadrati. [...] è appagante l'emotività autobiografica degli “agguati poetici” di Iacuzzi, la polifonia ironica e dolorosa. E la Chimera – creatura di organi umani espantati – potrebbe suggerire un pensiero di Nietzsche: “C'è più ragione nel tuo corpo che nella tua migliore sapienza”.

(ENZO GOLINO, *Il colore dei ricordi, dal maglione a trecce alle torri gemelle*, «Il Venerdì di Repubblica», 7 agosto 2009, p. 80)

Il Big Bang della sensibilità umana

[...] Paolo Fabrizio Iacuzzi si conferma ad alto livello con *Rosso degli affetti*, un libro davvero originale, nella stratificazione delle sue parti, anche per la sua capa-

cità di mettere in emblema poetico (al livello macrotestuale) l'originario Big Bang della sensibilità umana, quando tutto partecipa dello stesso moto d'espansione e di concentrazione, scindendosi poi tra i due estremi della cultura alta e del televisivo. Per quanto poi sia espanso ed espansivo l'io esponenzialmente narciso che vi parla, il poeta lacuzzi è invece rigoroso e precisissimo, sul piano linguistico e su quello prosodico, su quello dell'organizzazione metrica (con la dominante della quartina, ma con una serie di distici davvero efficaci, per esempio nel testo eponimo che chiude il libro) e su quello di un'enunciazione di norma ponderata e molto controllata, anche se progressivamente incalzante, secondo il Leitmotiv di un "rosso" che rievoca un'amplissima gamma simbolica. [...].

(ALBERTO BERTONI, *Libri eccellenti, Almanacco di poesia 2009*, Milano, Mondadori, 2010)

Una forma di contagio che snida forme corrosive di pietas

[...] Ciò che lacuzzi scrive è dramma, male percepito, storia individuale e familiare che trascende la dimensione personale e si reifica nel doppio, con una straordinaria capacità transitiva, una forma di contagio che snida forme corrosive di *pietas* verso il vivente, in un'intensità a tratti violenta, espressionisticamente franta, incommensurabilmente umana. L'epica familiare, la storia dei singoli, quasi particelle disatomizzate, si impiantano geneticamente nella storia generale e nelle sue vittime: tutti agnelli sacrificali in cerca di salvezza, viaggiano per binari paralleli, asintoticamente, alla ricerca di destino, o quanto meno di un contatto in verità già avvenuto nella comune sofferenza, negli oggetti – feticcio della contingenza, nel tempo che scorre e dimentica. [...] La poesia di lacuzzi, insomma, è palude e, contemporaneamente, sollievo, irrimediabile discesa agli inferi e desiderio di resurrezione. [...] è un cantico di epoche trasversali, memoria dell'irrecuperabile, dove gli individui recidono il loro filo di alterità per fondersi in un io-comune, il poeta, che li abbraccia tutti, quasi in funzione figurale. Poeta che a sua svolta si scinde, per fissione, atomizzandosi nella moltiplicazione del dolore, in una splendida frattura di sé, a testimonianza di una ricomposizione mai scontata, tremendamente lontana.

(IVAN FEDELI, recensione a *Rosso degli affetti*, «Le voci della luna», n. 45, nov. 2009)

Un magistero della parola

[...] La cultura di lacuzzi, vasta, raffinata e profonda, non è mai erudizione, gioco intellettuale, informazione fine a se stessa, ma sempre portatore di inesausta curiosità della vita, ricerca d'esperienza del mondo, sforzo di metabolizzare, di comprendere; per poi raccontare, per riconsegnare nel verso, per restituire a tutti la palpitante materia del vivere e del morire, in modo che tutti vi si ritrovino e vi si comprendano [...]. A leggere la meditazione in versi di *Rosso degli affetti*, fanno ridere certi discorsi sull'io lirico e la sua solitudine necessaria: persino laddove essa scava ed espone il rosso più vivo e scorticato dell'intimità del soggetto, la poesia di lacuzzi non appare mai un atto solitario, ma è sempre una richiesta di condivisione,

un segno di appartenenza, un contributo a una civiltà e a una tradizione della parola, che insistono a voler *mettere insieme ancora l'amore*. E, in quest'ambito, quella di Iacuzzi non è più una ricerca, è, invece, ormai – e pienamente – un magistero. Un magistero della parola che colloca e mantiene questo poeta ai livelli alti della poesia di questi anni; un magistero che gli consente la forza calma di poter, senza lenimenti, *trascrivere in versi il male dentro le sillabe* e, insieme, quell'intelligenza della passione che gli fa cantare ancora la speranza di guarigione/ resurrezione dal male nel *rosso degli affetti*, che non ceda all'inimicizia e all'ostilità [...].

(GABRIO VITALI, recensione a *Rosso degli affetti*, «Poesia», in uscita)

INTERVENTI CRITICI INEDITI

Theodore Ell

La bicicletta Bianca e altre biciclette di Iacuzzi

La poesia di Paolo Fabrizio Iacuzzi, nato nel 1961, non è quella che i lettori inglesi potrebbero aspettarsi da un poeta italiano contemporaneo.

Alcuni dei suoi principali elementi possono essere piuttosto ben accessibili, come le suggestioni del paesaggio della Toscana occidentale, i verdi boschi e gli orti intorno Pistoia, la città natale di Iacuzzi, e le connessioni che hanno con la memoria e la storia di famiglia. Le figure totemiche e allegoriche che popolano questo paesaggio sono inusuali, ma nondimeno subito comprensibili. L'elemento più insolito della poesia di Iacuzzi, e quello che maggiormente sorprende i lettori inglesi, è la sua concisione. La sua lingua appare immediata e senza orpelli ed i suoi motivi vengono espressi con considerevole misura emotiva.

Questo può creare perplessità, ma è, nei fatti, un'alta strategia dell'invenzione. Iacuzzi sfrutta il potere della brevità nella lingua italiana. Crea ritmi autosufficienti ed esplora le possibilità evocative di ogni singola frase. Sebbene idee simili siano state portate avanti da poeti come Giuseppe Ungaretti o Giorgio Caproni, che si sono realizzate con la sospensione di questi elementi isolati nello spazio, Iacuzzi li utilizza per creare strutture più ampie, trovando l'illuminazione in raccolte stringhe di frammenti.

In questo Iacuzzi deve molto al poeta fiorentino Piero Bigongiari (1914-1997), che divenne suo maestro e, soprattutto, una paterna figura letteraria nel periodo degli studi universitari di Iacuzzi negli Anni Ottanta. Bigongiari era allora arrivato alla fine di una lunga carriera in cui sia la sua scrittura che l'analisi della poesia, sebbene ricche e varie di possibilità, avevano mantenuto un forte principio centrale. Per lui la poesia era un'arte d'elaborazione, una poesia veniva costruita sui motivi di un'altra e seguendo strutture aperte di pensiero ed emozione nella vita, in modo che la scrittura guardasse sempre davanti a sé e fuori di sé, senza accontentarsi di rimanere chiusa dentro di sé e sempre rivolta alle altre arti e ad altre pensieri. L'influenza di Bigongiari su Iacuzzi fu profonda – al punto che Iacuzzi è fra i più importanti e autorevoli interpreti del lavoro del suo maestro – e anche leggendo la

poesia qui tradotta, i lettori inglesi capiranno che anch'essa si forma da fusioni di motivi e che cerca di andare avanti, con poesie che compiono il passo ulteriore di un enigmatico viaggio. Lo stile di Iacuzzi nelle frasi e nel ragionamento che ci sta dietro, naturalmente, lo distanzia da Bigongiari, le cui poesie sono più tradizionali quanto a strutture che sono più lunghe e fluide, ma anche questa sostanziale differenza è dovuta in parte a Bigongiari, visto che il suo più gran regalo a Iacuzzi è stato quello di incoraggiarlo a scoprire la propria originale voce.

I segreti di questa poesia sono concentrati in immagini così precise ed espresse in una voce così insolitamente diretta per la poesia italiana, che il risultato è una forma di evocazione totalmente anticonvenzionale. La poesia può procedere secondo le strutture mesmeriche dei sogni e della memoria e può popolarsi di un carnevale di personaggi irreali, ma il suo linguaggio è così coerentemente misurato che, arrivando alla fine di una qualsiasi di queste poesie, il lettore può diventare consapevole di aver intuito un significato, piuttosto che averne dedotto uno. L'attitudine di questa poesia non è né mistica né eccessivamente prosaica. Le parole vivono perché seguono un ritmo di senso, il loro significato fluisce secondo quanto è già passato nella poesia e secondo quanto verrà; le parole sono respiri che accadono sulla superficie del più grande corpo del significato.

Questa naturale brevità non deve essere vista come rigida. In effetti si tratta di un grande equalizzatore, che porta idee contrastanti come la bellezza e il conflitto a un livello in cui l'una si può riconoscere nell'altro. La brevità della frase fa in modo che mente e spirito possano girovagare liberamente attraverso le molte associazioni e idee che creano l'identità, la memoria e la vita emotiva.

Questa antologia è una selezione, curata dallo stesso Iacuzzi, di pezzi da lui scritti nelle due ultime decadi. Ogni fase del suo sviluppo è rappresentata solo da un piccolo gruppo di poesie, ma la sua intenzione è quella di dare ai lettori inglesi il senso di sovrastante continuità della sua poesia, piuttosto che presentare una serie di dettagliate istantanee. I quattro volumi pubblicati fino ad oggi da Iacuzzi, *Magnificat* (1996), *Jacquerie* (2000) e *Patricidio* (2005), *Rosso degli affetti* (2009) seguono una sottile narrazione organica, con al centro la questione dell'identità: la poesia è lo strumento di Iacuzzi per esplorare i segreti del proprio essere. Il suo linguaggio non inventa un mondo, ma svela qualcosa di nascosto, inerente ad esso e a venire.

Le poesie di *Magnificat* sono state presentate in ordine cronologico inverso, e qualcuna è stata scritta nel lontano 1980. La raccolta può essere vista come uno sguardo alle origini di Iacuzzi, sia come scrittore sia in senso più ampio. Essa introduce la figura di Bianca la bicicletta bianca, il cui nome rimanda alla nonna del poeta, ma non con l'intenzione di essere una commemorazione o un al contrario simbolo particolarmente tradizionale. Al di là di ogni associazione tra candore e purezza o fra biciclette e libertà o innocenza, Bianca diventa quasi un personaggio umano, la cui scomparsa concentra i pensieri sull'infanzia e sull'adolescenza e suscita sentimenti di affetto passato e di rimpianto presente. Non è tanto un oggetto prezioso, come un essere vivente capace di rapporti umani, ma certamente li stimola. Le qualità del suo nome evocano sentimenti di amore filiale, da parte di

un giovane verso un antenato, mentre la preoccupazione con cui viene curata e l'intensità del rimpianto per la sua perdita la fanno diventare come una sorta di figlia. Dietro questi significati ce ne sono molti altri che appaiono in varie forme, in momenti inaspettati, attraverso tutta la poesia di Iacuzzi. Bianca la cicogna bianca e Bianca la morte bianca, incarnano la figura della nonna-figlia in forma luttuosa e mortale, mentre le altre biciclette, che non hanno nome, sono comunque legate a lei. Bianca la bicicletta bianca è così essenziale per Iacuzzi che gli altri suoi personaggi praticamente hanno il suo marchio di fabbrica. È in questo stadio iniziale che Iacuzzi crea la sua pluralità di significati: "In lei i colori si assommano. Mille. Mille.". In *Magnificat* il rimpianto per la scomparsa di Bianca, attraverso l'estesa metafora del furto di una bici, porta alla sensazione che lei si sia sacrificata, richiama le idee che appaiono nelle restanti parti della raccolta: nella natura delle cose c'è una violenza innata e una tendenza alla distruzione. Nella poesia finale della raccolta – e quindi la più vecchia – un'altra figura femminile, Ida, rappresenta tale ostilità, rovinando la promessa di tempi migliori senza provocazione o ragione. Questa antologia di traduzioni mantiene sia la prima poesia sia la sequenza che introduce Bianca, solo che questa volta le dispone nell'ordine cronologico originale, mostrando quindi più chiaramente l'evoluzione delle figure centrali da agenti di distruzione a le vittime del sacrificio.

Tra queste c'è la prima poesia dalla sequenza che dà il titolo al volume, *Magnificat*, che presenta la distruzione del ponte di Mostar. Il titolo sarà familiare per riferirsi alla liturgia che canta le lodi del creatore della natura, ma ha anche un lato più popolare in italiano, facendo riferimento a un pasto abbondante. Nella sequenza *Magnificat* gli elogi e le immagini di sofferenza e conflitto si fondono come in una ricetta, da qui le allusioni al caffè della mattina nella poesia qui conservata. La poesia mette in scena anche il rovesciamento dell'identità iniziato proprio dal presentare le poesie della raccolta in ordine cronologico inverso: la realtà e la Storia sono così dure e senza compromessi, come viene esemplificato nella distruzione senza senso del ponte di Mostar, che per sopravvivere devono travestirsi. Così nella poesia qui conservata *Io*, che italiano sta per "I", ma è anche una figura di rilievo del mito, esiste tra i frammenti della finzione con cui si copre (maschera). Si tratta di un rovesciamento e occultamento completato alla fine della sequenza di *Bianca*, quando semplicemente nascondendosi dietro questa figura di nonna-figlia è sufficiente unire l'uno con l'altra e fondere gli elementi di identità. Con *Magnificat* Iacuzzi inizia una lunga ricerca per l'adattabilità e la varietà necessaria all'anima per far fronte alle disgrazie, dalla fine triste dell'infanzia alla distruzione senza senso, che può essere al centro di tanta parte della vita.

La fase successiva della produzione Iacuzzi arriva con *Jacquerie*, il cui titolo, come ha notato il critico Franco Buffoni, costituisce la rivolta non-violenta (anzi, come suggerisce il titolo, ludica e comica) del poeta contro il suo cognome. Un tema forte di queste poesie era la riflessione sulla violenza catastrofica dei tempi moderni, strettamente collegati ai viaggi fantastici dentro la stirpe della famiglia. Per questa antologia di traduzioni Iacuzzi ha scelto di aprire questa fase, con la

poesia *Il coro dei migranti*, in cui la conoscenza del coinvolgimento dei suoi antenati nella produzione di armi a Pistoia, al servizio del Granduca di Toscana, si fonde con le immagini dei migranti in fuga dai terribili conflitti contemporanei in Africa e in Bosnia. Tanto quello che gli antenati di lacuzzi hanno seminato, quanto le moltitudini sfortunate raccolgono, e il rimorso per un conflitto di vasta diffusione è sentito dentro la geografia: i rifugiati arrivano sulle coste dell'Italia orientale e occidentale in *camac* e *jahazi*, parole significative che richiamano la *barca*, mentre la pioneria fabbricazione di armi a Pistoia continua nel lontano Yakutsk. Allo stesso tempo lo *jahazi* della migrazione africana arriva ad ovest a La Spezia e la *camac* balcanica ad est a Rimini, città costiere che si estendono lungo una linea di demarcazione nella penisola italiana sul confine degli Appennini, separando gli antenati paterni del poeta in Friuli nel nord dai suoi antenati materni "etruschi" più a sud: la migrazione dello *jahazi* a questo punto richiama la migrazione degli lacuzzi a sud, dove è cominciata la fabbricazione delle armi. *Il coro dei migranti* è un elegante connubio fra biografia e storia, genealogia e geografia.

Jacquerie II, una delle sequenze da cui deriva il titolo della raccolta, è più una ricerca meditativa sull'eredità dell'identità della famiglia, sebbene si allontani dall'esplorare la stirpe e si concentri sulla presenza del nome di famiglia ai tempi in cui i luoghi familiari hanno affrontato le crisi. L'identità di famiglia assume la forma di *Jacques*, un nesso allegorico di pensiero, che medita su eventi non del tutto suoi, ma comunque messi a nudo dalla poesia. Le poesie scelte raffigurano qui "Jacques" come meditazione sulla natura fondamentale del "suo" essere, l'oscurità che è fatalmente mescolata dentro di "sé" e il "suo" bisogno di essere portato alla vita, il misterioso "omino filiforme" che rappresenta uno stato di vita ridotto ai suoi più spogli elementi essenziali; ma raffigurano anche "Jacques" come reminiscenza di una strage nazista di giovani in Piazza della Resistenza a Pistoia, ricordata e in un certo senso commemorata nella vitalità dei giovani che, in tempi più recenti, si ritrovano nella stessa piazza per assistere ai concerti blues.

Jacquerie contiene anche le poesie in cui lacuzzi inizia a esplorare l'eredità della Seconda Guerra Mondiale sulla sua famiglia e, in particolare, le vicissitudini della figura paterna nei campi di concentramento nazisti. Questi esistevano, come è noto, in quanto strumenti nel catastrofico programma di ingegneria eugenetica di intere popolazioni, distruggendo milioni di vite innocenti e, anche se la figura del padre è un sopravvissuto di questo processo, lo ha anche inevitabilmente assorbito, portandoselo dietro e trasmettendolo. Anche se il padre fu "solo" uno dei prigionieri "politici" deportati dai nazisti in Germania dopo l'otto settembre, lacuzzi lo trasforma in una vittima universale della diversità ingiustamente condannata, in qualsiasi luogo della terra essa sia avvenuta o avvenga, come se diventasse l'alter ego per ogni ebreo, omosessuale, zingaro, arabo, condannato a morte, *desaparecido*... condannato in un campo di concentramento e/o sterminio. È dunque sul padre che il figlio proietta la propria differenza e diversità irriducibile della sua identità e della sua vita. Nel *Passo degli sfollati* i mezzi di trasporto che conducono i deportati sono immaginati come vagoni stipati di biciclette – Bianca non è menzionata, ma l'implicazione è che questi mezzi stiano portando via non solo le singo-

le vite, ma anche tutta l'eredità dei ricordi e dei sentimenti di famiglia – e la sopravvivenza della figura paterna viene vista come una questione di adattamento: sa come approfittare di ogni situazione e così manipola queste biciclette di proposito, unendo parti e colori per creare qualcosa che durerà.

Così la figura paterna sopravvive, ma Bianca è deformata, è la sfortunata vittima dell'ottimismo. In *Autobiopsia*, anche qui presentato, lei «sta» come il motivo di apertura di una serie di vignette, che prima si rivolgono al suo triste stato, e poi la portano in un viaggio a ritroso nei secoli per affrontare il veleno della cattiva sorte che ha afflitto la famiglia e che ha trovato espressione nella sua confusione: «Migrano anche gli organi / di questa bicicletta qui spolpata». Alla fine il futuro sembra mostrare solo ulteriori difficoltà: nelle sue passate esperienze «...Uno dietro l'altro / cadaveri d'acciaio... / In una estrema profezia».

La poesia di *Jacquerie* non perde mai questo senso di presagio, anche se può essere mitigato da momenti di leggerezza e di umorismo. Le scelte dai racconti in versi *La cantata delle mascotte* e *Il parlamento d'amore* tradotti per questa antologia mostrano questa contrapposizione di stati d'animo. Le scelte dalla *Cantata delle mascotte* hanno al centro le evocazioni dei campi di sterminio nazisti, ma sono intrecciate con scene comiche, una sembra un ricordo, l'altra forse un sogno. Nel primo, un ragazzo, Giorgio, guardando attraverso la recinzione di una scuola dentro un convento, fantastica sulle ragazze che guarda mentre i suoi compagni le prendono in giro, riducendo la guerra a un semplice gioco, nel secondo una folla di Vespe, tutte in qualche modo danneggiate e abbandonate, mandano su di giri i motori in una corsa intorno a uno stadio, con un entusiasmo molto più forte di tutto ciò che le tiene unite. Nel mezzo una poesia più cupa ci ricorda che la storia è una forza umana, piuttosto che qualche evento narrato in un libro di testo – come uomini, anzi, come qualunque cosa stia guidando le Vespe scassate nei ripetuti giri intorno allo stadio. Le scelte dal *Parlamento d'amore*, tuttavia, non sono così piene di speranza. Con grande gioia il Parlamento si apre dopo anni in cui è stato silenzioso e vuoto, ma fedele alla forma del XX secolo viene bombardato con un'altra atrocità. L'appello ad ascoltare alla fine del secondo brano suona così sempre più urgente.

Con *Patricidio* la poesia di Iacuzzi diventa più cupa e più turbata, con la tremenda *escalation* della violenza e la distruzione in questo primo decennio del XXI secolo, inducendo a riflessioni su questioni interne, personali e fisiche divenute più intense. Nella poesia d'apertura, *Patricidio a New York*, il crollo delle Twin Towers e la pioggia di vite e detriti sono le stesse visioni di una vita scioccata e accorciata dalla diagnosi di una malattia. Qui l'io non può nascondersi dietro a nulla, ma è solo ridotto ai minuscoli pezzi in frantumi che si diffondono nell'aria «come coriandoli a Carnevale». Si tratta di un'idea di tragedia totalizzante che minaccia di estinguere per sempre la possibilità di far poesia, ma questa profonda crisi dà luogo a una ricerca più concentrata attraverso i ricordi e le storie per l'intero significato dell'essere. Questa concentrazione può creare meditazioni sulla vita familiare passata che sembrano il giusto castigo per i peccati del padre, da qui il *Patricidio*, ma la soluzione più soddisfacente trova espressione nella trasformazione dei motivi della malattia e nella cura delle immagini di coltivazione dei fiori.

Il titolo *Germania Germinia* (in inglese *Germany Germinal*) è un complesso gioco sul concetto di “stato” del sé. In italiano, ed evocata in parallelo in inglese, c’è il nome “Germinia”, una piccola località sulle colline di Pistoia che è il luogo d’infanzia della madre del poeta. “Germania”, ricorda ancora una volta la presenza del padre nei campi di concentramento nazisti, mentre nella traduzione in inglese di “Germinia” in *Germinal* si richiama il lavoro forzato facendo riferimento alle miniere dell’omonimo romanzo di Emile Zola. Si raccontano gli orti che la famiglia lacuzzi coltiva sulle colline intorno Pistoia, la figura paterna vi lavora con la stessa reggimentale dedizione che lo ha aiutato a sopravvivere nei campi, anche se al prezzo dell’inflessibilità e della distanza. Gli orti curati con tanto orgoglio sono veri e propri stati che servono a sostenere la mente e il cuore, ma lavorando la terra troppi ricordi di guerra vengono dissotterrati. Uno degli orti di famiglia è a Piano di Furia, che ha forse visto sanguinosi combattimenti durante la Seconda Guerra Mondiale quando il fronte si spostava verso nord; lacuzzi immagina la terra e le sue memorie come un pianoforte che suona una danza, ma questa perde il passo e il ritmo con le attività che vi svolge la famiglia. Questo, tuttavia, porta la poesia alla ricerca di conforto nei luoghi familiari, si vede nelle scelte fatte nella sequenza intitolata *Piano di Furia*. Qui il tono è più dolce e i sentimenti meno amari. La voce della poesia parla con generosità dei tempi passati, benedicendo le figure perdute del passato, e anche se c’è malinconia nei pensieri del presente con le sue malattie e il suo senso di non riuscire a ritardare l’inevitabile, la figura di Bianca è evocata in vecchie biciclette usate come spaventapasseri o come puntello per piante rampicanti, tanto che la sequenza si conclude con un accenno alla possibilità di fuga e riposo.

Le scelte da *Indianapolis* entrano in un territorio più fantastico, rilanciano alcuni temi e motivi della poesia precedente, con carnevali coreografici di autobus e passaggi che esplorano la combinazione di grandi masse di colore. Queste costituiscono l’arazzo di immagini di un festival indiano, che tuttavia non lasciano neanche per un attimo da parte la famiglia, ma creano le condizioni per la poesia di scandagliare dentro di sé per trovare un posto sicuro in un mondo di identità incerte, «...Con le molecole della memoria / e il cibo votivo dentro la boccia della Storia». E infatti è proprio questa idea di organica combinazione che permette alla poesia di ricreare l’approccio al complicato rapporto con la figura paterna e le sue difficoltà nel comprendere le sue motivazioni.

Gli estratti da *Atlante senza nome del giardino* vedono la figura paterna, lasciata in una dolcezza scossa dopo la sofferenza durante la guerra, ritirarsi in un *garage* a creare un incrocio di iris che cresceranno nel luogo immaginario dove sono cadute brigate di compagni e anche, più tardi, in memoria di una madre perduta, così che il colore di ogni schiera di iris rappresenta un organo del corpo umano in un’espressione estatica di devozione. È una elaborazione delle idee che già è apparsa nel *Passo degli sfollati* ma le sue implicazioni sono forse ancora più sinistre, con gli sforzi della figura paterna di riportare il morto in vita colorandolo come un Frankenstein o come un ingegnere nazista in un campo di concentramento, ossessi-

vamente alla ricerca del segreto per creare una vita ideale. La tenerezza del linguaggio di queste poesie, tuttavia, e il loro disegno sui motivi più recenti di un corpo provato da cure e da farmaci, arriva a una soluzione, una sorta di ricomposizione dei pezzi sparsi dell'anima che piovvero l'11 settembre.

Occorre dire che la poesia di Iacuzzi in ogni azione di lettura o di scrittura coinvolge qualche parte del corpo, perché è dove il sentimento e il pensiero sono più intensi e soprattutto più genuini. I principi etici di questa poesia è profonda non nel senso che è completamente spiegata o che fa parte di una particolare scuola di pensiero, ma per la loro espressione in termini di vita corporea. Questa è un'arte di reazioni intestine, con modi crudi e diretti di creare metafore, interpretando l'emozione e la convinzione come forze vive sentite da qualche parte nel corpo dell'umanità. Così, la poesia esprime una risposta spontanea all'ingiustizia e al dolore, che possono inserirsi in situazioni diverse solo in apparenza casuali.

La poesia finale di questa antologia di traduzioni è *Il soldato Beslan* che è tratta dalla raccolta *Rosso degli affetti*. Come le precedenti poesie hanno a che fare con l'Olocausto o la distruzione del ponte di Mostar, questa poesia evoca un'altra tragedia contemporanea, la disastrosa occupazione e l'assedio di una scuola in un remoto villaggio russo. Non ci sono richiami di particolari elementi dell'assedio o degli eventi. Piuttosto, Iacuzzi ha creato un altro dei suoi personaggi enigmatici che incarnano l'umore e il significato del soggetto senza impersonificarlo direttamente. La figura del soldato Beslan è un'allegoria non per gli eventi dell'assedio, ma per le immaginazioni, i sogni, i ricordi e gli spiriti falciati improvvisamente non solo in quella scuola, ma in tutti i luoghi dove la Storia, gli eventi e le motivazioni, che sfuggono al controllo delle speranze individuali, hanno a che fare con i suoi colpi crudeli. I motivi del corpo e dell'immaginario infantile sono presenti in questa poesia e sperimentano un rinnovamento che emerge in combinazioni mai viste prima: un bambino cullato da un soldato, la stessa immagine, arto per arto e organo per organo, come in un sogno d'infanzia lontana. Quello che è profondamente diverso, invece, è la reazione emotiva alla catastrofe che viene evocata. Se nelle poesie precedenti il tono era stato di incredulità e futilità *Il soldato Beslan* finisce più filosoficamente, riconoscendo la nostra impreparazione alla morte, ma trovando conforto nella solidarietà umana — e come spesso accade, con un tocco leggermente comico.

Questa, dunque, è la fine a cui si arriva in questa antologia di traduzioni, ma questa non è affatto l'ultima produzione poetica di Iacuzzi. Ha già parlato di elaborare alcuni dei temi che compaiono in questa antologia in nuove forme e proseguendo con la sua poesia di esplorazione della propria natura e identità. *Il soldato Beslan* è un inizio promettente, dal momento che la poesia guarda verso l'interno e l'esterno in egual misura. Nelle ultime tre raccolte Iacuzzi ha guardato verso l'interno, sottolineando l'esistenza corporea e la memoria della famiglia. Certamente, queste idee sono al centro de *Il soldato Beslan* con l'evocazione dei ricordi di scuola, con i puntuali tocchi italiani del fare le note alla *Divina Commedia* di Dante, dell'ascolto di popolari canzoni italiane e l'onnipresente gioco del calcio, ma il finale "filosofico" della poesia è orientato verso l'esterno, ricorrendo all'esperienza comune piuttosto che ai problemi

individuali. Non avrebbe senso prevedere quale direzione prenderà lacuzzi dopo *Rosso degli affetti*, che unisce come in quest'ultima poesia i due temi insieme. In ogni caso, questa antologia di traduzioni gli ha dato l'opportunità non solo di muoversi verso un mondo più ampio e diverso di lettori, ma anche per fare un bilancio di quello che ha scritto finora e organizzarlo in una narrazione coerente, che prepara bene la sua poesia a venire provando a pensarvi, dal suo interno.

(Riduzione e adattamento della postfazione a *Bianca the White Bike*, l'autoantologia predisposta dal poeta, che raccoglie cinquanta poesia tradotte da THEODORE ELL, di prossima uscita nei paesi di lingua anglosassone. Traduzione di Manuela Mancipppi).

Giacomo Trinci

La poesia "incivile" di Paolo Fabrizio lacuzzi

Paolo Fabrizio lacuzzi, dopo la raccolta di poesie *Magnificat* del 1996, segna la sua presenza nel panorama letterario poetico con il suo nuovo libro, *Jacquerie*, stampato nell'ottobre del 2000. Le date sono importanti perché contengono una loro verità che ci cattura. Anno che non apre e non chiude niente. Sta lì da solo, sospeso in un'attesa, non in un equilibrio. Linea di demarcazione che non si demarca da niente, ma segna solo la relativa mostruosità di appartenere a un drammatico se stesso. Così questo nuovo libro di lacuzzi.

Potremmo dire che *Jacquerie* se ne sta da solo, ribollente di una materia viva, percussiva e dolorosa, a segnare la propria eccezionalità; con uno sguardo misto di sprezzo e attrazione insieme al mondo letterario da cui in parte proviene, ma che per gran parte rifiuta, per la necessità che sente di battere questi nostri tempi che di tutto hanno bisogno, tranne che di dolorifici narcisismi da letterati, o salotti dei sentimenti.

Non sono qui con l'intenzione di descriverlo, di sottolineare le vaste campiture drammatiche in cui si divide, perché sentirei appunto di contribuire a questo vano salottismo; mi preme di più qui con voi, in presenza dell'autore con cui ho condiviso – lo posso dire – gran parte della mia storia di formazione, rilevare il suo significato, il suo drammatico valore, appunto.

Drammatico ha qui un significato precisamente teatrale, quando stanza per stanza in questo percorso sconvolto di storia fattasi subito storie, le voci tumultuanti ci vengono incontro confondendo età, segnaletiche cronologiche, nel nome di una riduzione della Storia a colonna sonora, blob faticante e mostruoso.

Mi si dirà: un modo per rimanere vivi, di sopravvivere appunto alla cieca ecatombe novecentesca che il libro presenta è proprio quello di slontanarlo in una corallità diffusa e confusa, facendone un poema sinfonico qui distribuito in due parti, con un prologo ed un epilogo. Ma qui il testimone è dentro la nave disperata, partecipa nell'unico modo della pietà alla piaga irredimibile di un modo che sembra sempre al limite di una follia che precipita in un'opaca ripetizione.

La storia: volgere inesorabile della ruota della fortuna, banalità di una nomenclatura che a distanza di tempo ritorna: Albania, lugoslavia, immigrati, emarginazio-

ne, Resistenza ecc. Gli emblemi luttuosi della storia non trovano qui il barocco sguardo del malinconico a contemplarli, ma il corpo lacerato di un figlio in rivolta, uno Spartaco rabbioso in lotta contro un ordine che è il vero disordine, contro menzogne, ossimori di guerre umanitarie, fatte per la pace, che abbisognerebbero della penna di un Kraus. Oppure di un campione come questo: esempio di necessaria poesia “incivile”, e non “civile” come troppo si dice, per comodità di classificazione.

La poesia civile, tranne pochi esempi, è sempre stata di timbro reazionario, in Italia. Carducci, D’Annunzio ne sono esempi fin troppo evidenti. Il morso della *Polis* è come quello della tarantola; passa attraverso quella «rivolta dei cassonetti», come si titola esplicitamente la bella sezione di questo libro di Iacuzzi. «I ragazzi di Bucarest vivono in fogne. / Non hanno madre e non hanno padre. / Non hanno ma stanno sotto la città / chiamata via lavandini. Piazza scaldabagni...». E soprattutto, la corallità che disegna le prospettive di questo libro davvero singolare non indica la cronologia progressiva di nessuna Storia; ma anima un unico inferno brulicante, come avviene, nel secolo appena trascorso, nella narrativa di Fenoglio, e nei romanzi “romani” di Pasolini.

Non so chi fu ad usare, proprio per *Ragazzi di vita*, l’espressione di “colonna sonora”. Il fatto di non trovare riferimenti altrettanto sicuri per la poesia sta ad indicare la natura profondamente diversa che ha fatto questo libro; ha ragione Eraldo Affinati nella sua postfazione: conta più qui il peso della tradizione familiare e di tutto quanto taglia la carne del vivente, che non la tradizione poetica, l’album dei riferimenti.

Eppure *Jacquerie* ha progenitori nel campo della poesia lontani, ed illustri assai: mi veniva da pensare all’epica arrabbiata e sgomenta di quel grande irregolare delle lettere che fu in Francia Agrippa d’Aubigné. Il suo poema, scritto a ceneri ancora calde durante le guerre di religione che avevano insanguinato Parigi, nel rifiuto della dominante poesia lirica e bucolica, svolgeva prospettive analoghe a quelle trovate in questo libro e cioè il canto della pietà, del rancore, della furia umana, della rabbia e della follia. E, come i lettori contemporanei di d’Aubigné si saranno sentiti desolati di fronte al suo catalogo di una storia maledetta, così noi ci ritroviamo impotenti e soli davanti ad elenchi di nomi che ritornano con la loro carica di tragedia nel tempo e si confondono.

In un corsivo del giugno 2000 raccolto nel libro *Politicamente scorretto*, acre e intelligente, Luigi Pintor mi soccorre, dicendo: «Non facciamo confusione, per carità. Ma fa uno strano effetto, a distanza di sessant’anni, la banalità della geografia e della nomenclatura: Albania, Jugoslavia, Somalia ecc. Uno torna ad avere quindici anni, sempre gli stessi rumori, non sono ricorsi storici ma anagrafici e perciò è impossibile sbarazzarsene». Non è uno dei pregi minori di questo libro il fatto che costringe a prendere in considerazione il nostro ordinamento e in qualche modo ci spinge a parlare di ciò che lega il male storico a quello eterno, si direbbe, leopardianamente cosmico.

La retorica della poesia civile non di rado vibra offese a quel legame comunitario che fa la *polis*. Come dice Adorno, in un nota dei *Minima moralia*: «Dire noi ed

intendere io è una delle offese più raffinate». È il contrario di quanto avviene in quel deciso atto di demistificazione rappresentato da quella catena di quartine che costituiscono la bellissima sezione della *Generazione dei nemici*. Qui Iacuzzi svela l'inganno e la difficoltà di ripetere quell'io sommerso fra i sommersi noi. «Noi per dire io», la tragedia che segna le terre altre, per dire il buio di sangue che ci lega alla nostra. Qui una Pistoia difficilmente detta e non per discrezione o buona civiltà, ma per selvatico dolore che ancora brucia. Questo è vero canto civile. «Te l'ho detto tante volte Paolo. / Passarono di notte. I bombardieri / avevano ali nere nere. E me lo disse / il babbo che le Stanze erano salve».

L'attesa, non l'equilibrio, più sopra ho detto, quell'attesa che permetta di individuare un grimaldello che forzi l'oggettiva impermeabilità del destino, con il cieco ritorno dell'identico che fonde voci, figure, atti, responsabilità storiche. E qui, la poesia posa il suo sguardo come l'Angelo nuovo di Benjamin. Si sradica dall'uomo, dalle cose, per meglio serbarle in vista di un tempo ulteriore. Ecco una quartina della sezione *La generazione dei nemici*: «Adesso / prosciugati di ogni poesia aspettiamo / torni il tempo ulteriore....». È un'attesa che coinvolge l'io del poeta in prima persona, con gli eventi puntualmente segnati nel loro sobbalzo che li lega e li fa confluire insieme alla storia del secolo appena concluso: il nonno e la campagna d'Albania, il padre e la prigionia in Germania, la vita in un centro di accoglienza per minori, la guerra nel Kosovo.

«Mi porto le voci come casse di rifiuti»: l'empietà con cui un figlio del secolo al tramonto disegna la sua pietà di ascolto si configura in questo libro di un'onesta e selvatica bellezza nel fare poesia di un tempo che non sa più che farsene della poesia. E così, sfidarlo.

Gianluigi Paganelli

L'ombra del giallo in «Germania Germinaia» di Iacuzzi

Separandomi un poco da me, esperimento sicuramente igienico, affronto *Patricidio* – questo libro, piccolo e acerrimo – per colpi e anche per tonfi, un po', direbbe Barthes, come si dovrebbe ascoltare Schumann nelle sequenze per pianoforte. E anche altrove. Del resto questa è stata la mia presenza al testo in forma immediata, che è poi quella che preferisco. Ma, poiché sono abituato ad affondare nei sussulti, anche infimi, del linguaggio, spesso attardandomi in una perquisizione mentale e musicale, scelgo di evitarmi appunto questa maniera, se può dirsi "maniera". Andando per colpi nel libro doloroso, vedo come il libro sia anche coraggioso, e per colpi immediati lo ospito, lo raccolgo.

Qui si va sempre al di là della parola (del resto ogni parola è un fallimento) e, come in *Germania Germinaia*, vedo l'ombra «del giallo più gialla», ora spianata, e «affacciarsi bianca sul giallo bandiera». Dico "vedere" per l'impegno e l'autorità del linguaggio, la sua segreta (o segretata) violenza, per dire che vengo afferrato da un altro e identico Piano di Furia, sto in un teatro dove l'ombra del giallo porta in cuore l'omicidio inconfessato. Segue (ne consegue) con *piagata* coerenza la madre che trapianta "una per una" le fragole e che vede per quali frutti può avvenarsi l'estate. È «Mentre-con il coltello dentro la gola / mescola il cuore».

Si resta afferrati (afferrati, presi, *picchiati*) dal successivo gesto, il gesto di “quel” dolore, così concluso in se stesso, mi preme sottolineare: «Lo sposta dall'altra parte e respirando / cuore in gola dice a se stessa». L'interpunzione di questo testo ha una grande importanza, mi sembra. Di questo testo e di questo racconto e di questa oscura biografia, auto-biografia e archeologia del rammemorare. Il verso precedente avrebbe richiesto, in un diverso discorso ritmico, due punti. Invece qui c'è il punto fermo (oh, non solo qui) e quanto *dice* la madre diventa un atto statico, immobilizzato su se stesso, anche nel senso che quel «dice a se stessa» può perfettamente essere sinonimo di «dice in sé» ma soprattutto «parla e racconta a se stessa». *Sta in questo “dire”*. Che subito dopo si prosegue: «Il paradiso – può andare» consente di fare emergere (quasi di schianto) un assunto generale, un pensiero librato («librato” mi sembra ben detto) non privo di un suo proprio intimissimo scatto di dolore asciutto, di magro dolore, quasi compagno a un gesto che non è tracciato. Il lettore lo veda per sé, se può. E poi: «...Mentre si trasferisce nel primo / giorno della creazione. Prima di colpa e peccato. / Padre e madre lo stato del figlio abbandonato».

Dalle fragole avvelenate, dal coltello che mescola il cuore, dal battito accelerato nella gola, si defluisce, veramente si defluisce in una specie di alba immemorale, niente di più remoto (e tuttavia presente) e così esattamente definito «Prima di colpa e peccato». La rima baciata dei due ultimi versi hanno il sordo rumore di un salmo basso, dolorosissimo. Ora diciamo: questo dolore ci viene offerto, non solo detto, anzi detto per essere offerto, traslato dalla vita all'incertezza della parola, fatto verbo senza parola rotonda.

Tutto quanto fin qui detto, molto imprecisamente (ma quando la parola si precisa, rimane imprecisa, non foss'altro perché perdura) ha uno scopo: è finalizzato a porre in evidenza un carattere di *tutta* questa scrittura, spezzata, costruita a tratti, regalata per colpi (anche colpi bassi talvolta) e cioè il carattere essenzialmente fisiologico di questo libro, e intendo dire la diffusa carnalità, arterialità, venosità, pellicorità che sostanzia il movimento delle parole. Esse si muovono in un continuo *analogon* tattile, mantengono per una savia maestria la loro prossimità all'impennata visionaria o effusiva, e questa maestria è arte dell'ultima (o prima) reticenza? Per chiarire: di *un'*ultima o prima reticenza. Nella loro fisicità talvolta estrema, trattengono se stesse, e la carica, così fortemente detta, ecco che si sottrae (tuttavia) a dilatazioni incendiarie, che possono sospettarsi ma non che non lasciano che la miccia approdi al barile.

È obbligatorio un chiarimento ancora (e ve ne saranno altri): *tutta* la guerra da corsa che è la scrittura, la pirateria in cui consiste la scrittura da Omero a noi per limitarmi all'Occidente, è sempre materia che pulsa, palpitazione del visibile, del visibile nella roccaforte del corpo. Poi il salto “oltre” aderisce al visibile proprio mentre se ne distacca, benché questa verità assomigli un po' a una devota menzogna, per me. Non è il caso di fare di noi stessi, i lettori, dico, arieti esplorativi. Nessuna scrittura è Bisanzio. Tuttavia, nel procedere della scrittura – del “dire” altri sceglierebbero – (e va bene, “del dire”), può esserci un sovrappiù della fisicità oltre quella che inerisce al verbo in quanto è fu e rimarrà carne. Infine esso è

materies, nostro limite, che contenga (sia pure) l'illimito non raggiungibile, tutto questo è quasi ovvio. Il sovrappiù appartiene alla scelta e la scelta appartiene alla necessità. Questo libro dice che era necessario. Questo, dunque, il sovrappiù: qui si narrano i giorni, e i giorni di questo tipo sono narrabili a condizione che gli elementi della loro costituzione scoppino in ciottoli tondi, in pruni, in cesti, in erbacce, in nero seme, nell'*abradere* lo stato del figlio eccetera. Non gioverebbe troppo un elenco.

Il racconto di un lungo dolore, di lunghi sbalordimenti, di memorie a spirale, di accordi e disaccordi fra pieno e vuoto (pieno e vuoto in questo libro lottano) doveva necessariamente risultare il racconto di *come* il corpo, il *sentire sentire sentire* sovrasti l'operazione direttamente intellettuale, assecondando l'intelletto che sta nel senso, nel senso puro, nella tragica *logica del senso*, così propongo un mio pensiero rubando un titolo celebre. E questa logica del senso, questo *logos* che dimora nell'*αἴσθησις*, denuda una violenta divinità della memoria, e puntualmente della memoria del "qui", ferrosamente ribadito. A questi colpi di chiodo ho aderito leggendo, e vi aderisco scrivendo, vi aderisco. Un'animalità rossa balza a volte sul foglio all'improvviso: «Accorda questo è lo stato di famiglia. Più forte / il Furia qui fa girare la bicicletta rizzata / sul melo. E se il Furia la fa girare / miagola come pietisse attorno del cibo. Lei sta / bene sul Piano». E, poiché per dolorosi colpi si arriva alla terza quartina, lì vi si pianta in mezzo (e metà del corpo) l'enunciato (qualcuno potrebbe dirlo astratto!) che restituisce ai colpi dilemmatici del componimento un sollevarsi inatteso e anche mirabilmente alato: «Sei dove la storia / è misura del teatro».

E appunto, che la storia sia misura del teatro lo narra tutto *Patricidio*, pergamea di delitti impossibili e di popoli, nel cui ventre palpita il delitto, e di genti davvero sul Piano di Furia, per estensione non gratuita del nome stesso! Non credo di avere avuto torto quando dicevo di una pietà che tenta di dirsi e nel contempo di distanziarsi da se stessa, poiché gli assunti spiriti dominano questa stagione dell'anima e del corpo (mi curvo appena sull'effetto "due") dominano e sono non solo una presenza, bensì *La Presenza*. Se ne resta affascinati e feriti. E questa presenza contiene sempre, dentro di sé, come ogni grande assenza, qualunque ne possa essere la qualità, l'impatto prepotente con cose, figure, o – come qui – un elemento protagonista, che non parla perché è soltanto una cosa: Piano di Furia. Piano di Furia ha un carattere tragico nel senso più semplice della parola: è *irrestituibile*. Anche qui sono rimasto ferito, *se ne rimane feriti*: «...Non Piano di Furia regno / di montagne ingombranti. Così grandi che una / non esce dagli occhi. E l'altra non esce / dalle braccia aperte di Anna».

È cosa buona e giusta che la sua memoria preceda quelli che sono assunti in cielo e che venga chiesto perdono per quella memoria che detiene una così indelebile precedenza. Ma c'è qui dove ogni segno è intimo e raccolto in se stesso, c'è una *pietas* che scavalca la parola; accade di dover chiedere perdono per qualcosa che è tanto inevitabile quanto dolente della propria inevitabilità.

Certo, ha ragione Buffoni, nel dichiarare che lacuzzi unisce la biografia all'evento. E ancora ha perfettamente ragione quando afferma che «fatti e luoghi della

propria famiglia sono punto di partenza per uno scavo nelle proprie viscere; per rileggerle alla luce della Famiglia umana». Del resto le tre pagine di Buffoni sono rigorosissime e dotate di una energia di sintesi senza dubbio ammirevole. Tuttavia non so accompagnarvi all'affermazione: «In *Magnificat*, la poesia di Iacuzzi parte da un'immagine altamente simbolica: là c'era il crollo del ponte di Monstar e l'io per attraversare la storia doveva travestirsi; qui c'è il crollo delle due torri gemelle e l'io deve ora ridursi a coriandoli, polverizzarsi, sfilare dentro la Storia fra i santi e i morti, il carnevale e le sue ceneri». Un'immagine di non ordinaria efficacia, senza dubbio. Ma non mi pare che Iacuzzi “si coriandolizzi” in questo libro. E non riesco a contemplarlo mentre, in *Magnificat*, traveste se stesso. Se è vera, ed è vera, quella reticenza sottolineata acutamente da Buffoni, è altrettanto vero che Iacuzzi è sempre *accarnato* e non va per frammenti. Questa è l'illusione che il *linguaggio* promuove, ma — direbbero i padri e io sto con loro — un libro è libro quando l'*idea* è compatta nelle proprie carni, scusandomi con chiunque si senta leso dal fare aderire carne all'idea. Mi piacerebbe conoscere un'idea *decarnata*, dovrebbe somigliare a una clematide morta sulla scrivania. [...]

Ho affrontato, in *Germania Germinia* il componimento: «Accorda il figlio soffocato di stare impotente / di fronte al Piano nutrito di troppa finzione». Ho fatto sosta sulle fragole; ho sottolineato «il coltello dentro la gola». Ora vorrei chiarire che non ho inteso fare soste su esiti formali, benché questi siano eccezionali e quasi sempre così timidamente forti da ferire chi legge. Quindi non mi è affatto sfuggita l'osservazione di Buffoni, conclusiva, laddove dichiara che con *Germania Germinia* il libro raggiunge il suo culmine «nell'alta interrogazione metafisica di quello che, per Leopardi, è il “Male dell'ordine” e che volge il poeta alla grande poesia europea di Machado, Celan, Pascoli e anche a quella, linguisticamente ed emotivamente a lui più vicina di Piero Bigongiari e Giovanni Giudici».

Ebbene, non trovo nessuna «alta interrogazione metafisica» se le parole hanno un senso, e spesso non lo hanno, benché tentino di averlo. Certo c'è una “interrogazione”, cioè *la lacerazione della domanda che contiene in sé la risposta*. Ma questa domanda o “interrogazione” (che presume un interlocutore che invece non c'è) questa domanda è domanda *dentro* un universo della φύσις, dentro il pianeta del senso. Certo, è onorevole cosa proporre un'inchiesta sublimata, ma trovo che sia tanto più aperta e scoperta la pagina che confessa, accusa, detesta, perdona rammenta, co-soffre, è co-mondo, sempre aderente al mondo come la pelle alle ossa.

Questo è per me l'ultimo senso di questa pergamena tragica, dura e nel tempo lievitata così spesso nella memoria dei colori. Non mi sfugge affatto la punta del coltello, o, come direbbe Eliot «L'ultima trafittura del coltello». In una sera d'inverno, in mezzo alle chincaglierie della vita ordinaria per un soprassalto straordinario, che coinvolge l'addome, la gola, l'atlante stellare del corpo. Una sovrumano metafisica (poiché di sovraumanità si tratterebbe) questa supposta “interrogazione” non sono propenso ad accettarla, almeno così come sta scritta, poiché il modo di enunciarla mi sembra che sovrapponga all'immediatezza del senso e del verbo un pensiero che abita perfettamente quel senso e quel verbo.

Ovviamente ognuno intuisce la sotterranea tensione, ma questo non legittima, a

mio avviso, un riferimento al «male dell'Ordine» eccetera, coinvolgendo Leopardi, Machado e Celan, proprio Celan poi, il cui «pensiero» è indissolubilmente astretto alla pietra del suo provocatorio tedesco, come la pelle sta ai testicoli e non mi pare la si possa dividere dalla funzione di quelli. Certo, l'enorme problema della poesia come pensiero rimane, ma poiché il grande Heidegger già disse tutto (!) rinviando a lui la sentenza.

Αἰσθησις insisto, e, figuriamoci, non per blindarmi in Baumgarten! Confermo a me stesso, prendendo a modello proprio questo libro scuro e terribile (ma anche spesso alato), che dicendo «senso», «sentire», «sensazione» non ruzzolo in un sensismo banale, ma mi riferisco all'universo del sentire, mondo, pianeta, *cosmos*, in tutta la sua efferata complessità. *Efferata complessità*.

E proprio come direbbe Akab nel terzo giorno di caccia, «Akab sente, sente, sente, non pensa»!; un'affermazione, un grido (un urlo) non si può strappare dalla figura polimorfa del suo contesto, d'accordo, ma che mantiene anche per sé, in sé, una potenza provocatoria e testimoniale enorme. È lecito versare una poesia, una scrittura poetica in una specie di storto e brutale racconto? Mi si consenta l'illecito. Ecco: l'autore dice che Piano di Furia diventa «un quadro impiccato d'amore e d'odio mescolato», dice che «colpa e peccato lo tengono intatto» e «il referto di questa nobile follia è tenere il coltello nascosto per sempre». Come diavolo introdursi in simile doloroso furore postulando pensieri che ulteriormente lo arricchiscano? Qui c'è solo l'economia della deflagrazione, il sistema dello scoppio. Ciò che chiamiamo «idea» vaneggia e si libra *soltanto* nelle molecole di questo flusso verbale. Si esplose davvero senza rumore nel sistema solare del ventre. Rileggersi la *Ballade del pendus*, di Villon fa bene. Io resto ospite imperterrito di questa carnalità e fisicità (vi è coinvolto il mondo) che si fa suono, ritmo, colore, sospetto. Chi può leggere con chiarezza la vertigine nell'iride?

Marco Marchi

Rosso degli affetti di Paolo Fabrizio Iacuzzi

Di primo impatto c'è un titolo, un titolo sulla copertina di un libro ancora da aprire e da compulsare, che già chiede di essere letto, interpretato, esigendo a chiare lettere dal lettore il coinvolgimento partecipativo che la poesia sempre esige. Quel «rosso degli affetti» per essere decifrato ad occhi chiusi, identificato senza documenti probanti, magicamente evocato per via di piccole divinazioni, si rivolge alla memoria, alla memoria culturale della poesia. È quella memoria, nel mio caso, a rimandare a Caproni, a un libro straordinario di Giorgio Caproni come *Il seme del piangere*, con la sua altrettanto dantesca sezione dei *Versi livornesi* all'insegna citazionale di *Purgatorio* XXXI, vv. 45-46, per cui il rosso è il colore che Anna Picchi, la rimproverante e attraente Beatrice-madre-fidanzata di Caproni, porta con sé: un serpentino d'oro con un occhio di rubino fiammeggiante ospitato da un petto erotico, caldo e pulsante di madre: una madre non ancora madre con un amuleto di corallo che dondola al braccio che a sua volta, tratteggiato al finestrino di uno scompartimento ferroviario, sembra un ciclamino nella sua *liberty*, linearizzata eleganza, natura su natura, e ancora all'insegna del rosso per celebra-

re un matrimonio povero e popolare, le sue promesse poi tragicamente smentite ma quel giorno, tra magra ragazzaglia, riso e confetti sul sagrato, trionfante.

Sulla scia di quel «rosso degli affetti» interpretato per via tutta pregressa ed ipotetica, ci si chiede se anche il rosso, ancora il rosso cristallizzato in un lucente rubino a contatto del corpo, sia attivo all'insegna degli affetti materni anche nel primo romanzo di Palazzeschi : *riflessi*, e la risposta è sì, rafforzata da un parallelo emancipatosi a specchio che ci introduce ancora ad una storia di morte, di disperata *imitatio* della vita residualmente fiduciosa in rituali magici di tipo letterario, in esorcismi della parola, in formule e scaramanzie della immaginazione per cui Valentino sarà Maria, nella morte l'amore troverà – almeno prima di una scomparsa che apre in Palazzeschi alle prospettive irridenti del comico, dalla macchia scarlatta, sessuale e penitenziale, di Frate Puccio alle estroversioni trasgressive, iconoclastiche e fantastiche del Frate Rosso – compimento.

Tutto questo finisce poi per rivelarsi tutt'altro che un pretesto, prima e al posto, è davvero il caso di dirlo, del testo: una elucubrazione fuori tema, una divagazione del tutto inutile e distraente. Si apre il libro di Paolo Fabrizio Iacuzzi, lo si sfoglia, lo si comincia a leggere e ci si presenta effettivamente, subito, un ente mutante, biologicamente instabile, di continuo autogenerantesi e dedito per via autodistruttiva e insieme ricostitutiva ad espianzi di organi, irrintracciabile nelle sue fluttuanti incarnazioni: una sorta di grande, dispersa e onnipresente presenza che ammicca, che svela e non svela le sue maschere e i suoi doppi fondi, che inquieta e seduce: fino all'inevitabile «rosso del male» presto venuto alla luce tra gli eventi indagati, inquisiti e raccontati, e prima ancora fino al “Rosso” con la maiuscola, ad una ipotiposi cromatica ambigua che al suo interno il male, come il suo perfetto contrario, il bene, l'amore, contiene.

Anche qui – come in Caproni e come nell'iniziale Palazzeschi, anteriore alla conquista del comico, e proprio scrivendo in prosa da «poesia malata», come aveva acutamente notato Marino Moretti a proposito dell'esordio lirico affidato a *I cavalli bianchi* – si riservano alla pratica della poesia compiti taumaturgici, resurrezionali, insperati e magari compianti, e tuttavia resi possibili, credo, da una propria occipitale personificazione del Rosso che, ad apertura di raccolta, imposta con il divino un confronto, sino a farsi palese paragone cristologico, nuovo Natale in una grotta, in un “antro”, assunto sulla propria pelle e sulla pelle moderna del mondo, con le sue insicurezze aggiunte e le sue violente, gelide e fredde nefandezze perpetrate a danno dell'umano.

Penso ai quattro movimenti dell'introduttivo *Rosso a Manhattan*, con i suoi versi brevi, intermittenti e luminosi, lampeggianti, che suggeriscono anche, preliminari come sono e incoativi, un senso di bilancio, di consuntivo per poi procedere: una lunghezza d'onda o un codice per ben comprendersi. La colonna vertebrale che sorregge un uomo, sì proprio lui, il poeta, il poeta che dice “io”, e che mediante quell'”io” abbraccia così tanta vita, vibra, caracolla come una scossa pila di piatti, e già allude al crollo delle Torri del mondo; un albero di Natale che si spolpa fino allo scheletro e intanto si illumina per offrirsi ad una sorta di adorazione rammemorante, ad una manifestazione epifanica che riconferma, in altro senso, la somi-

gianza assoluta, molto stretta e cogente, tra il poeta e il santo, un Natale che cristologicamente introduce, fra l'altro, all'efficace, inevitabile e fondante inchiesta sull'infanzia svolta da *Autobioenergia I. Il maglione rosso*, laddove lacuzzi si ricongiunge profondamente anche alla lezione di uno dei suoi maestri, il pistoiese Roberto Carifi, e laddove sul finire io personalmente ho potuto assistere ad un piccolo prodigio, relativo a un pronostico caproniano basato su nulla, a un presagio, a una divinazione minuscola: «Come fu la tua infanzia? // Fu strana. Attraversata da queste foto / del babbo e della mamma. In viaggio / di nozze prima che io nascessi. L'ultimo».

Il poeta, il santo, il profeta, lo scrupoloso scriba, il pellegrino, l'assente dal mondo – fra destino e calcolo, vocazione e deliberato progetto – per esservi presente secondo il *Mysterium mortis* indagato da Ladislaus Boros, la comunità dei viventi che include i morti, che rende possibile e indispensabile quel rapporto, lo motiva e nel contempo lo sublima, introducendo peraltro a quel grande livellamento parificante, che sovrintende a una visione del mondo più che riferita e predicata ad altri cercata *coram populo*, magari fino allo scandalo provocato, e che anche stilisticamente porta con sé implicazioni forti, decisive, al crocevia dei generi e dei comportamenti.

«Ci confondono i morti», si legge nei versi del *Soldato Beslàn*, e ancora, passando all'*incipit* del secondo movimento del poemetto, alla prima quartina: «Tutto ci confonde la memoria. Siamo nell'Aldilà / della stessa età. Figli dei padri. Padri dei nonni. Tutti / nonni dei figli. Siamo uno soltanto. Un solo grande / casco dagli occhi azzurri. Il nostro trofeo di guerra». È qui – “senza famiglia”, intento da solo a «frugare dentro la Storia» – che lacuzzi ha trovato, nel culminante libro odierno, che sussume tutta una serie di titoli e di investigazioni per via di parola (da *Magnificat* a *Jacquerie*, a *Patricidio*), la sua cifra più matura e persuasiva: «Tra i santi e i morti» – secondo l'*incipit* di *Il tempo interrotto* –, e con tutti i trucchi di scena che la poesia impone e l'infanzia, forgiando anime poetiche ed intimamente risarcendole delle ferite inferte, già consiglia.

Tutto nella dizione di lacuzzi (lo ha notato Ernestina Pellegrini nella sua molto impegnata, lussureggiante e schierata postfazione) sembra provenire da un “altrove”, dipendere da quella provenienza. Ma quell’“altrove”, diciamo noi, oltre a sonorizzare secondo nuove modalità liriche una voce attendibile della poesia contemporanea, plasma la presenza stessa di quell'io che dice, che talvolta si lascia dire, quasi obbedendo a impulsi a cui soltanto l'obbedienza è richiesta: configura cioè i suoi differimenti parlanti e corporali concentrati a svolgere, nello spazio e nel tempo – per via figurale, musicalmente polifonica e narrativamente poematica –, nient'altro che la propria mansione, il compito rappresentativo che il poeta rivendica come suo. È il poeta che chiede e che narra di sé, che si denuda e si confessa e che nel fare questo racconta la storia del mondo, porta alla luce e restituisce all'attenzione, vibrante di necessità d'ascolto, quella storia fatta anche di deviazioni, dimenticanze e violenze, le sue cose più profonde, i suoi segreti più indicibili e cruenti.

Così, in queste poesie di *Rosso degli affetti*, reagisce la chiamata in causa della

Storia e dei suoi crimini, con la convocazione dei suoi vasti segnali culturali che quei misfatti rossi e senza affetti non fanno dimenticare ma in parte riparano, dalla storia dell'arte, alla musica, alle bellezze dell'archeologia, alla letteratura stessa che, per amore e nient'altro, si fa citazionismo appropriante, rappresentativo anch'esso, di genere trasversale e trasmigrante, da anonima *storia nella storia* connotata da una indivisa e condivisa originalità profetica e fascinosa senza frontiere, senza vane circoscrizioni dell'io da difendere e da imporre.

Ciò nonostante, e poco paradossalmente, l'"io" resta il protagonista, la scrittura si riconferma appunto scrittura dell'"io", autobiografia, riaccendendo una polemica novecentesca i cui nobili protagonisti furono Pier Paolo Pasolini e Franco Fortini, e che pur fece dire a Fortini, nel suo monito testimoniale di tipo laico improntato a una sorta di alfierismo moderno tra l'io e gli altri, individualità e socialità: «Non conoscerò che me stesso / ma tutti in me stesso».

Dicevamo di Pier Paolo Pasolini (l'alluso «antenato friulano» invocato in assenza di padri, cui rimanda un componimento di *Rosso degli affetti*, il Pasolini della «mari fruta» nella *Suite furlana*, la «madre giovinetta» all'insegna del rosso anteriore alla *Scoperta di Marx*: «Cu la colana di coràj / a cor via contenta pai rivàj / ta un barlùn di vita dal mil / noufesent e doi, ta un suspir...»): Pasolini della cui Musa quella di Paolo Fabrizio Iacuzzi può più propriamente e congruamente ritrovarsi sorella. Anche l'attrazione sacrificale a sfondo espiatorio, cristologica anch'essa, volendo, soggiace ad una sorta di decantazione astrattiva e atarassica, da distanze e distanziamenti, da dimensione preminente di un "altrove" che costantemente ricostituisce e realizza se stesso, prevalendo, pregiudicando e inglobando.

E tuttavia la commozione riesce ad incrinare quell'atmosfera lucidamente protetta, subentra e a tratti domina, magari per via di umanesimo affettivamente perfezionato ed insieme contraddetto, come nel caso del bel componimento della gatta che reimpiega l'accoglienza del «rosso degli affetti» *sub specie* di maglietta riciclata e, dopo tanta malattia e dopo tanta sofferenza subita adagiata in quel rosso familiare, vicina al trapasso: una creatura da "teologia degli animali" di Paolo De Benedetti, non meno che del mondo livellato tragicamente in cerca di anima, religiosamente arido ed assetato, di Federigo Tozzi, nel quale in nome dell'anima e non di altro si può fare propria e difendere una crudele disponibilità chirurgica e combinatoria, espiantatoria e insieme riaggregante: umanamente ricostitutiva, a salvaguardia, anche nell'orrore, della vita.

«Infranta la barriera di vivi e morti», si afferma altrove, nella *Trascrizione inversa*, precisamente; e ancora, qui, riagganciandosi al citato attacco del *Tempo interrotto*, «Tra i santi e i morti vedersi uniti»; e in *Il cartone dei morti*, laddove si riafferma l'essere dell'io poetante forma e patrimonio d'ogni età, portatore incaricato di ogni umana appartenenza, di ogni umana responsabilità connessa a questa luziana "specie" del vivente: «Ora da vivi in questa stanza / dei morti». Si ripensa incidentalmente anche a Palazzeschi-Valentino Kore e ai suoi rituali da ossessionata *imitatio matris* consumati nella stanza di una villa chiamata Bemualda, poi riassorbiti, del resto, da una resistente vena malinconica mai sottratta alla sua gestione del comico, mai fatta tacere per via di sostanziale pessimismo. Si ripensa per un

momento agli eccessivi, eccitati e mortuari rituali di : *riflessi* (rituali poi risoltisi anch'essi in una scomparsa di personaggio), e anche adesso ecco una piccola rivelazione testuale, rintracciabile nelle ultime parole di Francesco a Bianca, prima che alla voce di Bianca sia delegato il finale di *Autobioenergia II. La scatola rossa* e di tutto il libro: «*Mia cara Bianca. / Sto per svanire dentro il principio del rosso. / Nell'opera del nome che porta ancora / il rosso del sangue. Quale colore rosso? / Quello ramato dei tuoi capelli o quello / rubino del tuo cuore? Vieni da me perché / pure io abbia una madre votiva. / Una pura anatomia. Ancora tutta diversa*».

Ed è proprio attraverso questi complessi percorsi che si giunge a un altro tema importante della poesia di Iacuzzi: la sua dimensione sacralmente fiduciosa nel reale, anche dietro gli allineamenti e le sintassi agglomerative e aggreganti per via di frasi semplici, le rigide impassibilità registrative di un metodo necessariamente appreso, le assenze consapevoli di privilegi vantabili e scelte risolutive, le paratassi della mente, dell'immaginazione e in definitiva degli affetti stessi, fattisi così dilatati ed estesi, elevati naturalmente – per quanto resecati, asportati e notomizzati come fossero organi o arti, così incircoscritti e profondi – sul discrimine stesso, ormai tutto probabilistico e cangiante, di vita e morte, o che è lo stesso dire di vero e di falso: affetti-segnali di verità e inganni costantemente tenuti sul filo del rasoio, là ritrovati e là di continuo affrontati, anche allorché funerei e rossi di sangue; anche dopo – sentiamo il bisogno di aggiungere – le insufficienze, le delusioni e le disillusioni di cui, nella sconcertante contemporaneità di nuovo millennio di cui tutti noi siamo parte umanamente interessata e colpevole, pure la poesia partecipa.

Ha sostenuto Borges in una delle sue lezioni americane confluite nell'*Invenzione della poesia*: «I poeti sembrano dimenticare che, una volta, la narrazione di un racconto era essenziale e che la narrazione di un racconto e la declamazione poetica non erano pensate come due cose distinte. Un uomo raccontava una storia, la cantava, e i suoi ascoltatori non vedevano in lui una persona che svolgesse due compiti, ma piuttosto un uomo che svolgeva un compito dal duplice aspetto. O forse non c'erano due aspetti, perché consideravano il tutto come un'unica cosa essenziale». Iacuzzi, pronunciando parole fra canto e racconto, ripropone modernamente queste coincidenze. Acquistano così rilievo, nel suo dettato pazientemente protocollare e insieme appassionato fino allo strazio e alle lacrime, le inevitabili ricorrenze semantiche e simboliche interne e esterne alla raccolta, le sue studiate articolazioni strutturali per via di riprese e *coblas capfinidas*, da ibrido e contesto prosimetro a indirizzo poematico (come è ancora accaduto in precedenza nella sua produzione, anche alla luce dell'esempio di Bigongiari, ma qui in maniera più stringente e definitiva), tutto riconducibile alla sua vera matrice, alla sua misura poetica unica, tanto da inverare – in un lavoro fatto, un lavoro perfino epicamente impostato e condotto, che proprio al cospetto della precarietà e dell'imperfezione a ciglio asciutto si esprime e si celebra – anche quanto diceva André Gide in una sua celebre pagina: «I nostri libri non saranno infine il racconto fedelissimo di noi stessi, ma piuttosto i nostri inconsolati desideri, l'anelito ad altre vite per sempre vietate, a tutti i gesti impossibili».

Testo letto nella Sala del Gonfalone del Consiglio Regionale della Toscana, Firenze, Palazzo Panciatichi, 27 maggio 2009.

Martino Baldi

La mummificazione di lacuzzi: appunti a partire da *Rosso degli affetti*

Quello che mi ha sempre catturato della poesia di lacuzzi, e parlo qui soprattutto da poeta che si rispecchia nella parola altrui, è il tentativo spasmodico di assumere come oggetto della propria scrittura *la totalità dell'esperienza*.

Ci sono poeti che scelgono sin dall'inizio o comunque cercano costantemente, fino a trovarla, una propria nicchia di senso, fino a viverla in una privazione quasi mistica di tutto il resto. Nella poesia di lacuzzi avviene invece il contrario. Trovato il fondamento della propria scrittura nel tentativo di sprofondare assolutamente in se stesso, nel proprio io, come dire in *un massimo di liricità*, lo scavo arriva a profondità tale da emergere dall'altra parte del globo, agli antipodi, *in un massimo di epicità e coralità*. La forma in cui questo avviene è quella di un autobiografismo estremo che si intreccia con la storia, il mondo, gli altri, la parola, le arti, la materia, tanto da essere allo stesso tempo una particolarissima forma di estremo *universalismo*.

La parola nella poesia di lacuzzi si fa universale, non, come spesso capita con i poeti lirici, attraverso l'universalizzazione del sentimento o del pensiero bensì attraverso *l'universalità degli oggetti, della materia, degli eventi* che vengono coinvolti in un modo che si potrebbe dire pittorico. E, quando dico pittorico, mi riferisco all'uso dei colori e della materia di certi artisti informali (giusto per fare qualche nome, penso a Kiefer, ma anche all'informale italiano: a Vedova, a Burri, a Morlotti... forse soprattutto a questi ultimi due).

Tra le cose affascinanti di questo procedimento di "universalizzazione" della lirica, dunque, mettiamo *per prima cosa questo aspetto materico*, con il tornare e combinarsi espressionistico di oggetti, colori, simboli, stesi con la spatola o a mano, in grande quantità, esondanti a volte, sempre e completamente *risemantizzati*. Si pensi alla ormai famosa bicicletta bianca da *Magnificat* in poi, ai ponti e alle torri..., ma anche al materiale fonico costruito su tutti gli scarti e agglomerati semantici (penso al gioco sul nome lacuzzi-Jacquerie-Giachi-lago...), all'uso dei colori (56 ricorrenze del colore rosso in queste 100 pagine scarse di *Rosso degli affetti*).

Il secondo aspetto è quello della esplosione dell'io.

C'è nella poesia di lacuzzi una qualità specifica del rapporto tra io e mondo che ne rappresenta sicuramente l'aspetto più straordinario: lo sfondamento della lirica verso l'epica a cui ho accennato all'inizio. L'identità complessa sulle cui tracce la scrittura si mette in cammino è *una identità che vorrei definire geologica, o archeologica* (aspetto evidente sin dalla costruzione a ritroso del primo libro, *Magnificat*). In questa archeologia si inseriscono alla perfezione, per esempio, i crolli e le crisi, come tutti i patricidi e tutte le estinzioni, quasi come se ogni crollo non finisse in fondo per riportare tutto e sempre da uno stato verticale a uno stato orizzontale, stratrificabile appunto, ovvero per riportare ogni cosa nella catena naturale della distruzione e della ri-creazione, ma anche riportare sulla pagina tutto a quello sguardo che vede i secoli accamparsi nella profondità di pochissimi versi, come quello dell'archeologo trova addirittura i millenni in pochi metri quando non centimetri. Quindi la *sostanziale omogeneità del tempo, degli eventi, e*

delle cose. Una tensione funebre fortissima domina il tutto, ma anche un'infaticabile volontà di salvare tutto nella memoria, in una memoria che non è mai astratta, ma sempre carnale, radicata in una identificazione quasi mistica tra io e mondo come tra parte e tutto.

Con lo stesso procedimento per mezzo del quale viene innescata questa memoria, questa ricerca in profondità, si innesca anche l'altro movimento tipico della poesia di Iacuzzi, quello della *ramificazione*. Non soltanto le vicende personali e familiari si intrecciano e rimandano sempre, in parallelismo, contrasto o analogia, ad eventi storici e perfino epocali (emblematico il doppio crollo che apriva il precedente *Patricidio*, del 2005), ma sembra quasi che non esista vita sufficiente se non è proiettata nell'insieme degli eventi, in una bulimia-ninfomania poetico-esistenziale. Siamo alla variazione del detto (che mi par di Flaiano, ma non ci giurerei): «La vita non va allungata ma allargata» o forse, ecco, ramificata: ramificazione che ne rappresenta il più estremo possibile allargamento.

E questo come avviene? La rappresentazione non è mai lineare. C'è sempre una *interferenza* che esonda nella vita, come delle interferenze televisive, come il «rumore bianco» di un nastro magnetico, come su una di quelle vecchie musicassette o videocassette su cui si registrava mille volte e in certi tratti si sentivano arrivare le voci della registrazione più vecchia, un lacerto di canzone, il profilo larvale di un attore di un vecchio film di guerra (ma non sempre di guerra). In tal senso la sezione *Il soldato di Beslan* con il suo «telecomando impazzito» è veramente emblematica.

Quando parlavo di sfondamento della lirica verso l'epica non intendevo soltanto questo chiamare in causa eventi, personaggi ecc – la qual cosa sarebbe una semplice sostituzione della lirica con l'epica –, bensì volevo significare (e questa è la cosa più importante) come *la dimensione plurale, corale*, della storia e della socialità, finisca in un certo senso per rivestire il ruolo del soggetto, sostituendolo in un certo senso: trovo perfettamente aderente la definizione di Ernestina Pellegrini, nella nota che accompagna il libro, quando dice che tutta l'opera di Iacuzzi può essere vista come un lungo monologo senza un vero io.

Aggiungerei che la qualità specifica di questo *non-io* appare di qualità in un certo senso *alchemica*. Un'alchimia basata sulla fondamentale conoscenza di quanto tutto si tenga nell'universo, soprattutto nell'universo delle passioni, e quindi della sostanziale omogenia della parte e del tutto, della sostanziale *corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo*, con tutto quanto ne deriva anche in termini enigmatici: un enigma che viene costantemente custodito dalla scrittura.

Tra i tanti nomi che vengono continuamente chiamati in causa da Iacuzzi – proprio per sviare anche le sue volontarie scelte di autointerpretazione – ne farei uno che credo non sia mai stato fatto a proposito della sua poesia. A me quest'arte fa venire in mente l'opera di *un Arcimboldo tragico*, e forse il termine arcimboldiano di «natura morta reversibile» non calzerebbe male a questo tentativo di collegare in una ramificazione totale vita, vite, morte e morti.

Per concludere, colgo invece un'immagine da questo libro che potrebbe a mio giudizio rappresentare benissimo in se stessa il senso ultimo di quello che ho cerca-

to di dire. La poesia di lacuzzi è come quel filo colorato delle luci di *Natale a Manhattan*, avvolto e intrecciato sul corpo del poeta ma anche sul «corpo familiare» (in senso lato) della Storia e del mondo. Quel filo illumina, collega, intreccia e funge da catalizzatore o rivelatore di passioni ma anche traveste e maschera, in un certo senso depista e finisce per rubare il primo piano all'io del poeta, con la sua intensa presenza ripetuta. Funge in un certo senso da sindone luminosa che ricopre completamente il corpo e ne prende la forma in una furia avvolgente che dirotta l'interpretazione fino all'immagine della *mummificazione*, in cui la realtà del mondo è la benda e la poesia è la mano che la avvolge sul corpo del poeta. Fino a che la realtà stessa non ne prende il posto e si muove con i suoi stessi movimenti, ne custodisce, protegge e impreziosisce quella che non può che essere una definitiva *assenza*.

André Ughetto

La poesia matura, compiuta, completa di lacuzzi

Il mio primo contatto con la poesia di Paolo Fabrizio lacuzzi è avvenuto attraverso due testi tratti da *Rosso degli affetti - Rosso a Manhattan e I due canopi*, che ho avuto la gioia di tradurre. Adesso che sto lavorando sul libro intero, e anche sul precedente, *Patricidio*, scopro un'opera d'ampiezza, unitaria e diversa.

L'*ascolto* del poema di lacuzzi comunica immediatamente un ritmo molto fisico, suggerisce un processo di gesti il cui significato tuttavia non mi è apparso subito; ho sentito – prima di capire – la bellezza musicale *concertante*, le riprese dei temi, una splendente verità metaforica (per esempio, quel «grattacielo delle vertebre», che è la chiave del titolo *Rosso a Manhattan*).

Tutto è soggetto di poesia per lacuzzi, poiché tutto può simboleggiare l'umana condizione nelle sue grandezze o piccolezze, e nella sua perenne transitività. Dov'è l'io di lacuzzi? Dappertutto: nel *tu*, nel *noi*, e sulla terra come nel cielo, con la speranza di raggiungere un paradiso dove i vivi parlano senza ostacoli ai morti. La vita vista dalla morte: tale sarebbe la fuggente prospettiva rivelatrice dell'ambizione poetica di lacuzzi. Passare al di là? Come Dante? Niente affatto. Ho conosciuto in Francia un poeta che viveva come un morto, adottando un linguaggio esoterico mistico, oscuro e affascinante (si chiamava Christian Gabriel Guez Ricord, 1948-1988: era stato da giovane a Roma in pensione a Villa Medici). Non è il caso di lacuzzi, che dimora semplice e diretto nelle sue parole.

Scavando l'aneddoto (addobbo dell'albero di Natale, visita di un museo dove sono esposti antichi canopi, e tante altre circostanze riferite ai ricordi familiari dell'autore, o più semplicemente a «cose viste» - come ha detto Hugo) si percorre un arco di spessore e (mi sembra) di volontaria anche se relativa opacità confidenziale, un arco che s'innalza verso prospettive sociali, politiche (nell'accezione più larga), e dunque, soprattutto, come abbiamo suggerito, metafisiche. Mi pare che lacuzzi cerchi la salute o la salvezza dell'anima, sia personale nell'intreccio della sua biografia, che collettiva nella sua apertura al mondo.

Il poeta secca il suo lirismo, colmo di sentimento ma senza nessuna sentimentalità. Mi rammenta il mio primo approccio, già anziano, con i testi di Eugenio De

Signoribus (*Case perdute*). Anche Iacuzzi coltiva una poesia che si può qualificare «civica», ponendo problemi moderni alla luce della profondità temporale e confrontandoli con la sua immediatezza esistenziale. Poesia matura, compiuta, completa. Di grande avvenire.

Giuliano Ladolfi

Paolo Fabrizio Iacuzzi: l'epoca adolescenziale

Quindici anni fa concludendo il saggio sul Decadentismo, pubblicato sulla rivista «Otto/Novecento», avanzavo un'ipotesi assai particolare sull'epoca attuale. La lettura dei testi di Paolo Fabrizio Iacuzzi mi ha, in un certo senso, riportato alla memoria quell'intuizione, che permette di valutare l'importanza di questo poeta nel panorama odierno della poesia italiana.

Così scrivevo: « Il pensiero occidentale [nel Decadentismo] ha esaurito il percorso della crisi: Dio è morto, non esiste un significato della vita, l'uomo non riesce più a comunicare, perché non esistono valori comuni. Ma forse proprio questa tragica consapevolezza rappresenta il punto di partenza di una autentica crescita filosofica e umana. Era necessario che si distruggessero le false certezze, le consolanti metafisiche, le credenze fideistiche acritiche, le semplicistiche concezioni del reale. In questo lavoro probabilmente si è esaurita la fase *destruens*. Si può legittimamente pensare che il secolo futuro vedrà una *pars construens*? «Ai posteri / l'ardua sentenza» risponderebbe don Lisander. Ma è significativo che Dietrich Bonhoeffer, esponente della teologia radicale, interpreti questa situazione come una legittima esigenza di autonomia dell'uomo. Non è morto Dio, ma solo un'infantile concezione di un Dio *tappabuchi*, frutto di secolare insufficienza umana.

Si tratta, dunque, di una salutare crisi di maturazione. L'umanità ha distrutto nel Seicento le concezioni *infantili* di un "Dio-Genitore", buono e provvidente, pronto ad intervenire miracolisticamente di fronte alle difficoltà umane, di un mondo-famiglia, in cui essa si trovava al centro delle attenzioni divine. Ha vissuto e sta vivendo la fase di contestazione adolescenziale alla ricerca della propria identità nell'opposizione conflittuale e nella negazione della Figura Parentale, ha cercato di affermare la propria autonomia nel pensiero rimettendo in discussione tutte le credenze precedenti, ha tentato di costruire la città dell'uomo con gli errori delle guerre, delle dittature, dell'inquinamento, dello sfruttamento della persona umana. [...].

L'umanità adulta deve accettare, in primo luogo, i propri limiti, una situazione di continua ricerca. Deve superare la tentazione di chiedere al passato la soluzione dei problemi presenti, di assolutizzare le proprie conquiste sia scientifiche sia artistiche sia filosofiche. Forse il "limite adolescenziale" del pensiero occidentale consiste proprio nell'aver prodotto concezioni assolute come lo Scientismo, la Ragione, la Storia, il Progresso, la Fede. Una condizione adulta richiede autentica consapevolezza della propria dignità, coraggio nell'affrontare la fatica di costruire giorno per giorno un mondo maggiormente conforme all'uomo, senso di responsabilità, fiducia in sé nonostante gli errori e superamento del senso di sgomento prodotto

dalla solitudine di chi si è accorto che deve affidarsi solamente alle proprie forze, di chi deve vivere come se Dio non esistesse, come se il mondo non avesse senso, come se la metafisica non fosse possibile.

Ma proprio questa è la scoperta della teologia contemporanea: il *Dio della Croce*, il Dio povero e spogliato, il Dio *essere-totalmente-per-gli-altri*, per usare un'espressione cara a Bonhoeffer, il Dio che ha rinunciato alle abissali solitudini dei cieli per farsi compagno di strada dell'uomo fino a dare la vita per la sua liberazione costituisce il più coinvolgente messaggio interpretativo della crisi della civiltà occidentale».

E nel saggio *Poesia al bivio* (1995) motivavo questa intuizione nel seguente modo: «Mi sembra che il grande successo di questo poeta [Arthur Rimbaud] possa essere spiegato con l'ipotesi che il Novecento stesso rappresenti un'epoca di crisi adolescenziale. Per questo motivo in lui si possono vedere espresse le problematiche sofferte dall'intera nostra civiltà e interpretate in riferimento alle dinamiche della psicologia di tale età evolutiva.

– In primo luogo, in Rimbaud troviamo l'esempio di un autore che giunge all'eccellenza senza sforzo. Giovannissimo compone capolavori. Gli adolescenti, a causa della loro insicurezza, e l'epoca attuale a causa della mancanza di valori certi a cui riferirsi, vogliono trovare conferma delle proprie doti in un successo immediato senza fatica. Essi non accettano di seguire una regola, una tabella di marcia, di compiere esercizi per conseguire la necessaria abilità: vogliono tutto e subito.

– In secondo luogo, in lui molti autori vedono incarnato il mito della *ribellione*: egli non ha esitato a distruggere i residui della tradizione. È l'adolescente insicuro che afferma la propria personalità mediante l'opposizione nei confronti dei genitori, della società, della religione, delle convenzioni sociali.

– In terzo luogo, scorgo il riflesso della psicologia adolescenziale nel rifiuto della nostra epoca di ogni sorta di imitazione come via per giungere ad un risultato autonomo e personale. L'adolescente sente come un limite alla propria maturità il fatto di chiedere un parere ad un adulto, ama agire di propria iniziativa [...].

– Infine indicherei come elemento della suggestione che Rimbaud esercita su alcuni autori contemporanei *il processo di astrazione dalla realtà espresso nelle sue liriche*. Quando l'adolescente si innamora, vive un'altra dimensione, si estrania completamente dalla vita per costruirsi un mondo proprio».

È azzardato servirsi di un simile paradigma concettuale per interpretare il nucleo ipostatico della poesia di Paolo Fabrizio Iacuzzi? «Curare l'adolescenza mai cresciuta ed il desiderio / Di gettarsi nelle braccia di tutto il mondo?»: la domanda, germogliata sull'*humus* personale, applicata all'epoca attuale spalanca orizzonti impreveduti di senso: «Si impiglia l'adolescenza in questa catena / Di morchia nera e di rena».

Del resto, una delle tematiche adolescenziali fondamentali è contenuta nella raccolta *Patricidio*: l'adolescente per diventare adulto deve “uccidere” psicologicamente l'immagine genitoriale («l'omicidio inconfessato») al fine di costruire una propria personalità. Non è possibile raggiungere altrimenti la maturità. Questo attacco avviene in diversi modi: attraverso il contrasto, la fuga nel sogno, la demitizzazione dell'immagine, la chiusura in se stessi. Non dimentichiamo, infatti, che

per un bimbo la paternità costituisce il primo e fondamentale segno dell'alterità, prima ancora che con la madre con la quale tramite il rapporto nutrizionale viene intrattenuta in una simbiosi più duratura. Pertanto, distruggendo il padre (*Jacquerie*), si distrugge anche l'elemento costitutivo dell'identità personale perché viene meno l'elemento di rapporto, per cui, come testimoniano Pirandello, Sereni e Caproni, l'uomo postmoderno si trova privo di un'immagine certa, disperso tra mille e mille identità assunte episodicamente, prive di un sostrato qualificante e direttivo. Questa rivolta non può non comportare profondi sensi di colpa, in cui si inquadra anche il problema del male innocente provocato da una realtà che costringe l'adolescente alla *jacquerie* per conquistare la maturità, ma che lascia un tormento irrisolvibile.

Di fronte ad un contrasto ineliminabile sorge la tentazione della fuga nel mondo perfetto e idealizzato dell'infanzia («Ed io sire nell'oro / sfilavo fra i bianchi alfieri con gli elmetti»), il quale funziona come tregua dalla paura del male («tenere l'adolescenza al di qua dal precipizio»), del limite, del dolore («Una Sarajevo mescolata al sangue. / Un male che contagia il mio passato») e di rifugio dalla lotta: «bianca» è la bicicletta e la nonna, ambedue emblemi di questa condizione incontaminata, di un Eden («il giardino // che mio padre teneva intatto con gli iris») estraneo ad ogni contrasto, di un paradiso terrestre antecedente alla caduta: «Così scompare l'adolescenza / e di quella bici non si sa più nulla». Esso rappresenta, come il mondo della nonna, la pienezza di esistere, la purezza di un ordine che ignora il male e il peccato («un bambino vestito di bianco»). Non è un caso che la fuga dalle contraddizioni della realtà con il conseguente atteggiamento deresponsabilizzante abbia investito la Modernità fin dall'epoca illuminista con il mito del «buon selvaggio», che, tramite il concetto di «natura» incontaminata, è passato all'epoca neoclassica e al Romanticismo, quando sul mondo antico si proiettavano le delusioni del presente. Del resto, la fuga dal reale costituisce uno dei cardini della temperie decadente nell'estetismo, nel mondo agreste o provinciale, nell'attivismo sfrenato, nei paradisi esotici, come pure nel mondo della metapoesia e della metaarte, dove spalancare le porte al gelido intellettualismo, e nella dimensione virtuale («Vedere se siamo vivi oppure nati per essere giocattoli morti / nelle mani dei bambini») della televisione e del cinema («E Marcello con Sofia / si scambiano dei panni / in quel giorno così particolare»).

Questa soluzione, però, non può risolvere il problema adolescenziale e, pertanto, provoca un desiderio come *manque-à-être*, poiché non si è ancora adulti e non si è più bambini e si alternano le esaltazioni momentanee (i riti collettivi ideologicamente caratterizzati dalla speranza di palingenesi – rivoluzioni borghesi, proletarie e nazionaliste, letterarie e artistiche – e le tremende disillusioni con restaurazioni, ritorni all'ordine, recupero della ragione). E Iacuzzi nella sua nominazione di oggetti, di luoghi e di persone (pensiamo solo al *Coro di migranti*) avverte l'urgenza di superare questo palliativo per immergersi totalmente nel reale: l'evasione ha sempre procurato un fallimento. Egli avverte la necessità di una «parola-cosa», di una parola che nomini e che racconti, di un canto che celebri la fatica postmoderna di una civiltà nell'atto della crescita. Non importa se questi nomi, queste persone,

questi luoghi siano contemporanei o recuperati dal passato: essi contengono la qualifica di “essere” o di “essere stati”: «La Storia è una vasca // di gente stremata. Ma contrabbanda i vivi / con i morti». E così la macrostoria e la microstoria risultano due facce di un'unica realtà che la poesia porta alla luce senza soluzione di continuità: «Il ponte di Mostar avanza / nelle macerie di questo azzurro. / Illumina. Prende la tazza / di caffè nel frigo».

Il bisogno di un ritorno al reale («Sentire / le urla di chi vuol restare intangibile») deriva proprio dalla necessità di percepire il presente attraverso la resistenza delle cose («E senza posarci urtiamo le cose. / le facciamo cadere»), perché il corpo e la parola costituiscono gli agganci privilegiati con il mondo e ci aiutano a dilatare il nostro essere inglobando anche ciò che è “altro”: «Noi per dire io». Non importa se, come afferma Eliot, «siamo diventati i teschi vuoti di ogni / cervello», non importa se si vive nel «torpore», non importa se la condizione dell'uomo contemporaneo è simile a quella degli sfollati che nella società “liquida”, se la “bicicletta-infanzia” è «fatta a pezzi dalla vita», si scambiano i manubri o «le donne sulla canna», l'importante è saggiare la consistenza della realtà, perché «non avrai ricambi // per la vita intera» e «tutto in adolescenza / diventa bigio».

Le “ideologie-fuga” moderne ritornano nella «rabbia / o risentimento d'amici-zia», «nei bivacchi dei ragazzi», nel «sogno della Rivoluzione», nel «popolo // di jeans e collanine» con le relative «canne e tatuaggi», nella partecipazione al gruppo alla ricerca di un mondo migliore. Il desiderio di libertà viene emblemizzato nella «lambretta», l'amante adolescenziale, che va accarezzata e baciata, il cui significato va esteso all'ebbrezza sociale provocata dal boom economico con la seguente apertura ad orizzonti economici e ludici mai permessi prima. Ma la delusione non tarda a colpire: «Cadevano i progetti e i sogni» e l'uomo occidentale ribelle si trova orfano, privo di punti di riferimento con la paura di crescere e di vivere in un senso di sfinimento e di fallimento: «Eroi senza avere il tempo di scegliere / che cos'era necessario. Gregari nel gioco del pallone. // Scartare l'amore per scartare davanti all'avversario».

Eppure, nonostante tutto, prevale il desiderio di diventare adulto («Vorrei dare alla luce un figlio che fosse / identico al tuo nome») nella perpetuazione di una catena generazionale capace di trascinare la tradizione. L'uccisione del padre, quindi, non rappresenta la fine, ma solo la prima fase di un progetto cui viene piegato il rituale di nuova nascita, quasi le “carni” (interiori, s'intende) sparse sul terreno fossero destinate a rinnovare il miracolo della germinazione: «— Perché mi uccidesti? Trasformata sono in Bicicletta, / Bianca mi gettasti olio sulle onde». E «Le loro ossa da sole / risorgeranno?» si domanda il poeta. La neve si scioglierà e «ci sarà una liana per te. Un glicine ti allaccerà di nuovo / alla vita» e ne esiste già il segno: «I nel tuo nome a I nel mio cognome», la più piccola lettera greca, che, secondo il Vangelo, sarà rigorosamente adempiuta.

E, come in tutte le profezie, se il significato generale è chiaro, le indicazioni lasciano alla libera volontà del singolo il compito di trovare la strada per la realizzazione. Il poeta, quindi, prevede una prossima uscita dalla condizione adolescenziale generale nel conseguimento di una maturità, in cui la saggezza, la pondera-

zione, la conciliazione, la responsabilità troveranno il modo di attuare sia un rapporto più sereno dell'uomo con se stesso sia una diversa convivenza tra i popoli.

Senza dubbio una simile apertura ermeneutica della poesia di Iacuzzi se, da un lato può intimorire, dall'altro spalanca orizzonti di senso individuali e collettivi che aiutano a gettare fasci di luce su un'epoca oscura e dolorosa, quale è quella che stiamo vivendo.

La vita a quadri

Colloquio fra Paolo Fabrizio Iacuzzi e Riccardo Ielmini

Per iniziare il nostro colloquio, vorrei bucare il muro della tua privacy, almeno per quanto attiene la tua storia di poeta...

Ma se invece fosse proprio la *privacy* della vita ad essere bucata e si lasciasse intatta l'opera nel suo segreto? Come qualcosa di irriducibilmente altro da essa? Per quanto infatti la vita si possa bucarla dentro la *privacy*, rimane sempre intatto quel fondamento di mistero che ancora non conosciamo. Credo che pian piano si allentino le maglie di una rete. Forse, più mi approssimo alla morte, più si allenta la reticenza a dire, la "rete" appunto. Conservo reticenza solo per rispettare la vita di alcuni vivi, malgrado per me siano già stati assunti in cielo. E forse proprio questa "assunzione" mi permette di bucarla sempre di più. Ma la mia vita non conta. La poesia è l'esperienza che facciamo di noi nel mondo. Nella comunità per la quale siamo responsabili: non c'è nessun amore che tenga, la responsabilità nei confronti di sé nel mondo buca questo amore a tre (padre-madre-figlio).

*Sono sempre incuriosito ed affascinato dagli inizi di un percorso poetico. Prendo spunto dalla data dei versi conclusivi di *Magnificat*, la prima raccolta, uscita nel '96. Il libro, appunto, si chiude con un Antefatto 1980, l'anno in cui esce *Ora serrata retinae*, di Magrelli, che ha poi quattro anni più di te. Che faceva il poeta Iacuzzi allora?*

In realtà avevo cominciato a scrivere versi a sedici anni per impulso di una professoressa di liceo che ci invitava a scrivere poesie. Tutta quella produzione in poesia è rimasta sommersa e lì rimane. Portava il titolo complessivo di *Cripta*. Poi è venuta un'altra fase, a partire dalla quinta liceo scientifico. Ricordo che gli diedi il titolo *Sugli occhi perenni dei pazzi*: da un suo stralcio proviene quel postfatto in *Magnificat*. Sono nato "poeticamente" lì veramente, e credo che fu pubblicato nel 1980 da Roberto Carifi e Rosita Copioli sulla rivista «L'Altro Versante». La lingua aggrega sempre un'idea del vissuto e di esso fa poesia. Ma se un *click* della lingua non aggrega quello che viviamo non accade la scintilla della poesia. Direi meglio a livello di una sillabazione a partire dalla lettera della poesia. Ma anche in questo caso, per 15 anni, dal 1980 al 1995, molto è rimasto sommerso, anche se non ho mai scritto molte poesie, ma già da allora erano dei racconti in versi. Bisognerebbe che avessi il coraggio adesso, che ho quasi 50 anni, di riattraversare quel periodo. Forse accadrà. Poi ci sono stati esattamente questi miei altri 15 anni scanditi più o meno ogni 5 da un libro. Ho dovuto imparare a sentire molto dove potesse essere la mia voce, non senza molte prove. Finché poi ho scoperto che la poesia è quel "rito

abbreviato” che è. Molte poesie giacciono inedite prima di *Magnificat*, che è un montaggio, come poi sono tutti gli altri miei libri. Non credo alla fedeltà della cronologia. Un libro deve corrispondersi nelle sue parti. Ma l’idea del romanzo in versi *tout court* non mi sorride: il quadro non è unico, i quadri sono molti. La poesia di Montale mi prese subito, nelle audiocassette inventate per Mondadori da Vittorio Sereni. Si ricorda sempre la collana dei “Meridiani”, ma una grande invenzione furono quelle audiocassette da ascoltare col mangianastris di colore grigio che mi era stato regalato. Io venivo da un’infanzia di fiabe sonore, quelle dei Fratelli Fabbri che inserivo in un mangiadischi rosso con una banda intorno tutta bianca. Ascoltare una voce riprodotta per me è stato ed è molto importante. «Ah mille ce n’è nel mio cuore di fiabe da narrar...». Poi l’adolescenza, appunto, e *Arsenio* di Montale fu la poesia che mi schiuse un mondo: per la prima volta, come ha scritto Baldacci, il personaggio compare all’interno della poesia, ma è stato Bigongiari a farmi riflettere poi sulla differenza fra Arsenio e il Simeone eliotiano in un saggio memorabile. Nel 1980 frequentavo il liceo scientifico e poi mi sono iscritto alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze, passando dall’insegnamento liceale di Roberto Carifi a quello universitario di Piero Bigongiari. Leggevo molto di psicanalisi e linguistica (Lacan, Deleuze ecc.) sia in libri sia riviste come «Il piccolo Hans», oltre che molte altre cose in itinerari di lettura vagabondi e divergenti.

Che cosa leggevi? Carifi, De Angelis, Conte, Viviani e Cucchi, se diamo retta ai versi della tua bellissima Patricidio all’Impruneta in Patricidio?

I libri della nuova poesia degli Anni Settanta avevano e hanno ancora per me un’energia poderosa. Ho letto prima questi poeti, e tantissimi altri attraverso la loro poesia, i loro primi libri: *Simulacri*, *Somiglianze*, *L’ultimo aprile bianco*, *Piumana*, *Il disperso* – l’immaginazione al potere, l’energia del ‘68 dieci anni dopo immessa dentro la poesia, fra cancellazione e decentramento dell’io – insieme a *Ora serrata retinae* di Magrelli, che però lessi qualche anno più tardi. Fu un battesimo in cui si rischiava di ammutolire per sempre. È stata l’ultima grande generazione del Novecento. Dopo non si può più parlare né di Novecento né di generazioni poetiche. Forse si può parlare solo di costellazioni di poeti. Io ho dovuto risalire dai fratelli maggiori ai padri, ritrovare le radici “contadine” nell’oralità, nell’epica, nella narrazione in versi, nel canto dei maggianti, nelle storie del personaggio io dentro la poesia, del suo doppio e dei suoi eteronimi che agiscono all’interno della poesia. Per costruire forse un unico romanzo in versi? Non credo. Io ho sentito un impegno corale in una Storia che risultava come abrasa, per una sorta di riproposizione di un eroismo dell’esperienza posto via via contro le parole d’ordine e le poetiche precostituite, le teorie e le parole d’ordine, di contro alla globalizzazione, alla omologazione, alla narcosi dei *mass media* e del benessere dettato dall’economia, alla guerra e allo stato di paura dettato dal terrorismo e dalle mafie, alla violazione dei diritti degli ultimi, dei malati, dei diversi, dei nonviolenti. Non ho mai voluto essere un poeta civile. Sono civile nella resistenza della lingua che non si piega alle verità della Storia. Ma credo che sia indubbio riconoscere da quale parte della Storia sto: la visione del mondo credo che emerga chiaramente, anche se sta nella poesia come una sinopia, appare talvolta come quando si gratta un affresco.

Frequentavi altri poeti? A chi facevi leggere i tuoi testi?

Li leggeva il poeta Roberto Carifi, che ebbi in quinta liceo come professore di storia (poca) e filosofia (molta) e all'interno del "Teatro dei Simulacri", un piccolo spazio dove nel 1979 a Pistoia una sera a settimana ci si riuniva ad ascoltare la poesia. Naturalmente Roberto era al centro, ma a parte la poesia di Rilke, Trakl e altri che mi fece scoprire, la sua lettura della *Nascita della tragedia* di Nietzsche e della dialettica del Servo e del Padrone nella *Fenomenologia* di Hegel per me furono fondamentali. Lessero i miei versi anche Giuseppe Conte e Rosita Copioli, che mi ospitò sulla rivista «L'Altro Versante». Non ho frequentato molto i poeti. Mario Luzi, i cui *Su fondamenti invisibili* resta il culmine magistrale per la mia poesia, l'ho incontrato sporadicamente a Firenze. Ci sono stati alcuni poeti coetanei, come Giacomo Trinci, di frequentazione intensa nei primi Anni Ottanta, negli anni della formazione, quando facevamo l'Università a Firenze. E più tardi anche Alessandro Ceni, di cui ho scritto anche sulla sua poesia e pittura, e anche Marco Massimiliano Lenzi, affascinato dai suoi studi e dalla sua poesia. Ma i miei versi non li ha letti in quel periodo dal 1980 al 1995 quasi nessuno, prima di essere pubblicati, a parte gli incontri di lettura con altri poeti e in pubblico. Sono sempre stato in disparte da letture pubbliche che in quegli anni (fine Ottanta, inizi Novanta) si facevano. Poi molto più tardi, nel 1992 quando mi sono trasferito da Pistoia a Firenze ho conosciuto Alba Donati con la quale ci sono stati rapporti più stretti di dialogo e di condivisione della poesia. E naturalmente, *in primis*, Luca Giachi (scomparso prematuramente): il rapporto con lui è stato e resta fondamentale, anche se ci siamo frequentati purtroppo pochi anni. E soprattutto l'esperienza di poesia e del teatro di poesia al Teatro Studio di Scandicci (Firenze) sotto la regia di Giancarlo Cauteruccio e anche del poeta Lorenzo Bertolani.

Sempre dalle tue poesie. Stavolta da Jacques, nella sequenza La generazione dei nemici, sulla quale torneremo dopo, dici «portando i libri in una collana annerita. E chi pensando di smacchiare il nome / della comune poesia». Raccontaci i riferimenti biografici e i contesti generazionali di questi versi.

Alludevo all'omologazione di collane editoriali di poesia in Italia e dei poeti che vi figuravano, come se la lingua che si andava a prediligere fosse ormai una lingua di "plastica", omologata. Certo ogni curatore di collana di poesia fa le sue scelte precise, ma mi domando se l'idea stessa di collana editoriale come il Novecento ce l'ha consegnata sia ancora valida, mentre forse l'idea degli "almanacchi" o degli "anni di poesia" o degli "annuari" risulta molto più interessante, mentre è insopportabile per i libri collettivi di racconti: una tendenza che non mi interessa. Gli almanacchi, gli annuari di poesia incarnano un'idea militante di cultura che si avvicina alla funzione di alcune riviste serie (poche) e *blog* letterari seri (pochissimi) in Italia. Hanno una progettualità comune mai chiusa in se stessa. Meglio allora collane, come quella di Adelphi, che ospitano poeti insieme a narratori e saggisti: Walcott e Sebald, che sono i poeti che più ammiro. Con *La generazione dei nemici* mi riferivo all'odio reciproco dei poeti, dei poeti che fanno rissa e ressa. Ho sempre dimostrato simpatia per alcuni poeti nati anagraficamente negli Anni Settanta, raccolti appunto attorno alla vostra rivista «Atelier», di cui il "subcomandante

Marco Merlin” è l’artefice insieme a Giuliano Ladolfi. Si dovrebbe un giorno studiare quanto le migliori riviste dell’Italia Unita debbano a coppie di uomini e al loro dialogo il successo e l’incisività nel dibattito della poesia. Quel racconto in versi era ed è un omaggio a quel lavoro che ho sempre seguito (senza mai entrare a far parte della rivista, come di nessun’altra), anche se poi non ho mai partecipato attivamente al dibattito della poesia, per come sono fatto, per i pressanti impegni di lavoro, per le mie condizioni psico-fisiche divenute precocemente precarie. Malgrado tutto, vivo ricercando una solitudine interiore, appena posso. Ma è una solitudine interiore gremita di voci, di dialoghi con talvolta più giovani amici. Non sono un letterato di professione. Anche se mi occupo di libri e di riviste, ho sempre pensato che occorra portare dentro l’esperienza della poesia le linfe vitali di un mondo diverso, che a volte con la letteratura non c’entra, in apparenza.

La tua poesia è ricchissima di nomi di persone e di luoghi, dei quali poi dai notizie anche accurate nelle note, come avviene in Jacques. Ricordo di aver visitato Via del vento a Pistoia, accompagnato da Martino Baldi. Posto magico. Patricidio, poi, ha suscitato in me la curiosità di andare a vedere i luoghi di cui parli: Germinai, Giaccherino, Cavriglia, Pianaccio dei Bardelli, per esempio, alcuni scoperti virtualmente sul web, ed immaginati popolati dai tuoi personaggi o attraversati da te. Come per Dante, mi pare che la tua poesia sia strettamente legata ai luoghi. Raccontaci in breve che cos’è per te Pistoia, città in cui arrivarono dal Friuli i tuoi avi, nel Settecento.

I luoghi sono cicatrici che si riaprono attraversandoli nella memoria. Lì geminano o germinano figure. Pistoia per me è città della paura e del coraggio, come la Wielopole del grande drammaturgo Thadeus Kantor, quello della *Classe morta*. Io sono nato a Pistoia nel popolare e artigiano quartiere di Porta San Marco e da lì ho imparato molto. Un quartiere poco letterario, ma abitato anche da pittori e scultori. Via del Vento appartiene alla letteratura e a Bigongiari, è un’altra Pistoia. La Cortina di San Marco, dal quartiere cittadino al contado fino a Germinai e Iano, dove avevo una casa, è molto bella, con i vivai dentro le mura e la campagna-montagna dell’Appennino, dove ho attualmente una casa. C’è il senso di salite e discese, magari in bicicletta. Anche Bigongiari è quello che vede Pistoia scendendo dall’Appennino con le sue svolte, in macchina, in treno, in bus, a piedi, in bicicletta. Pistoia è racconto di poesia dal Fregio di ceramica invetriata dell’Ospedale del Ceppo e dell’altare d’argento di San Jacopo nella Cattedrale. Qui a Firenze, nella valle bassa del Mugnone nel quartiere delle Cure, un po’ di Pistoia mi è venuta dietro. Qui la Via Faentina serpeggia come Via San Marco. Ma quell’incrocio dove c’era e c’è ancora la Scuola elementare Attilio Frosini fra Via Cavallerizza, Via del Maglio, Via del Pilota è adesso il centro del mio mondo. Gli eroi: il pilota e il cavalierizza, il pilota caduto in mare come Palinuro di Virgilio, il cavalleggero di Fattori durante le Guerre d’Indipendenza. Pistoia è anche l’Ottocento dei Macchiaioli fino ai pittori pistoiesi (Aldo Frosini, Lando Landini, Sigfrido Bartolini ecc.) coetanei di mio padre, che è del 1922. Forse la mia passione per il colore viene da questi maestri.

Vorrei soffermarmi, in questa prima parte della nostra chiacchierata, ancora sulla tua biografia pistoiese. In particolare mi interessa molto un quadro delle amicizie di una scena poetica davvero fervida: Carifi, Lenzi, Del Serra, Luca Giachi (era fiorentino, in verità?). E poi Bartoli, Martino Baldi. Mi racconti qualcosa di loro, e di che cosa abbia rappresentato e rappresenti per te questa scena poetica?

Preferirei parlare di biografia toscana all'interno della quale c'è l'infanzia e l'adolescenza a Pistoia. Con i pistoiesi, con quelli menzionati e con altri, ci sono stati e ci sono progetti e iniziative culturali legati a libri, premi letterari, istituzioni culturali, riviste, siti web. Pistoia è Città della Poesia, dizione che si affianca alla vocazione di Città del Verde e di Città dei Bambini e delle Bambine. Non concepisco incontri fra scrittori e poeti senza progetti culturali comuni, anche se a volte si fa più fatica pensando con il "noi". Ma è una sfida che occorre proseguire. Luca Giachi era sempre in dialogo con tutto e con tutti: mi ha lasciato lui questa eredità "civica", che tento di portare avanti come posso. Per questo gli ho dedicato *Jacquerie* (la rivolta di Jacques che è nel mio e nel suo cognome), portandolo sulle mie spalle. La sua opera fu pubblicata da Marcos y Marcos. Mise a repentaglio la sua stessa vita per gli altri e i progetti comuni con poeti e scrittori, pur sapendo di essere molto malato. Non si risparmiò per niente. È un immenso dono e una grande eredità di energia.

Pistoia significa anche (e soprattutto) Bigongiari. Di Bigongiari hai curato l'opera. Qual era il tuo rapporto con lui? Ti va di farcene un ritratto umano e poetico?

Bigongiari era l'incommensurabilità del desiderio per il padre. Non desiderava persone che gli assomigliassero, ma che fossero davvero libere. Malgrado fosse il Maestro gentile a parole e severo nei silenzi, cercava sempre di valorizzare i talenti positivi degli altri, anche dei nemici, seppure mai li considerasse come tali. Nella sua scrittura quando pensi di averlo stretto in un'immagine è già in un'altra. Io l'ho visto soprattutto come costruttore di una delle ultime opere mondo, il suo poema ininterrotto di migliaia di poesie inedite, che scorre come un fiume carsico sotto le "zolle" delle raccolte pubblicate: *Il silenzio del poema*, che sto curando nella sua interezza. Grande al pari di Eliot e di Pound, scardinò il concetto stesso di poesia come lirica per farne romanzo, teatro, autoritratto con figure, oralità di pensiero devastante e spiazzante, epica della mente: le sue poesie sono un *mandala* ogni volta costruito alla perfezione e poi dissolto nella polvere, il suo grande canzoniere in vita dell'amore sublimato e in morte dell'amore passione non ha eguali nel Novecento. Fu per me un comparatista eccelso fra letterature e critico di congiunture fra poeti, che metteva a raffronto dall'interno e dall'intersezione delle loro opere. Credeva che la civiltà occidentale, nonostante tutto, fosse rimasta unica dall'Egitto ai giorni nostri senza soluzione di continuità e si batté sempre per la sua grande riconquista. Credeva nel canone della poesia come canto e silenzio, cardine paradigmatico di rifondazione antropologica della poesia a partire dalle radici profonde insite nella persona. Il nostro rapporto era quasi quotidiano. Mi ha aiutato a definirmi, per assimilazione e dissimilazione da se stesso. Credo dunque in una poesia come "cerimonia antropologica", come direbbe Gianni Celati.

È una domanda da lombardo, questa. Da uomo del Nord, che ha un po' di stupore e di invidia per ciò che mi sembra si respiri nella Toscana-madre-lingua della poesia. Che cosa ti sembra di dovere (se ti sembra di dovere) di più al magistero di Bigongiari o di altri autori della tua terra?

La schiettezza, l'asciuttezza e la severità che furono di Bigongiari, Bilenchi, Parronchi, ma anche di un poeta ancora vivo, Renzo Gherardini. E ancora, penso a quel critico militante d'eccezione che fu Luigi Baldacci, alle sue fulminanti intuizioni, anche se non tutte sono per me condivisibili. Ma soprattutto i tre che vissero sul Mugnone... Piero ci visse durante il passaggio del fronte nel '44, quando era sfollato a San Domenico di Fiesole in casa Carena, e poi a metà degli Anni Cinquanta in Viale Milton, per un anno, durante la ristrutturazione della casa in Piazza Cavalleggeri. L'idea stessa della trasparenza è caratteristica di quella scrittura (penso in particolare a Romano Bilenchi, che ho conosciuto): un discorso in "levare", come se avesse davvero trovato la possibilità di sfruttare l'energia di quella "elitropia", quella pietra filosofale che Calandrino cercava dentro Mugnone, a poche decine di metri dalla mia casa sul Mugnone, davanti alla Villa di Camerata, dove Boccaccio scrisse il *Decamerone*. In Bigongiari c'è quasi un'epica di fiumi e campi e boschi, attraverso il Mugnone, da qui fino a Barberino del Mugello, lungo la Via Faentina, ma anche fino all'Appennino pistoiese. Soprattutto *Le Mura di Pistoia* (libro unico nel suo genere) non è per niente un libro solo pistoiese ma è un libro scritto pensando a e stando sul Mugnone, in fresca memoria di quel Nilo da cui nel 1955 Bigongiari fu reduce: un memorabile viaggio, immortalato in *Testimone in Egitto*. E dunque in un libro attraverso le mura di Pistoia costruisce le mura del mondo e insieme della "città ventura", al contrario per esempio di quando Bigongiari evoca nella sua poesia "Le mura di Lucca": qui le mura sono intatte; invece con le pietre delle mura di Pistoia ha edificato fra utopia e profezia un mondo altro. Nella zona del Mugnone fra le Cure e le Cure alte ci visse anche Silvio Ramat a nemmeno un isolato distante da me: poeta di pregio, oltre che studioso di tempra. E penso anche all'esperienza della rivista «Quartiere» ed anche ai pittori "razionalisti" come Luigi Berti e Gualtiero Nativi, quest'ultimo amico di mio padre.

Anche tu abiti nel quartiere delle Cure ormai da quasi vent'anni. Che cosa ti ha dato?

In questo quartiere delle Cure, nato alla fine dell'Ottocento ma sviluppatosi nel secondo dopoguerra, c'è una luce cristallina che impressiona, come una volta ho respirato nel Barrio Alto di Lisbona, durante un viaggio nel 1994. È così che io chiamo questa zona: il Barrio Alto delle Cure. Forse è dovuta al fatto che gli unici venti che arrivano a Firenze, per il resto chiusa dalle colline, provengano da Nord-Ovest e passano attraverso la valle del Mugnone, che a tratti ha rocce altissime e scoperte lungo la Faentina, ma anche contrafforti dolci e verdi. È qui ormai il centro vero del mio immaginario: io ho cominciato a scrivere a Pistoia, ma poi il mio immaginario si è radicato in questa bassa valle del Mugnone, al punto che i luoghi dell'origine sono come allontanati in un cannocchiale. Certo ne parlo nei miei libri, ma appartengono come a un "mito", a un sostrato che fa da ponte con il mondo, come se Pistoia nella sostanza non mi appartenesse o appartenesse a un altro. Qui c'è una campagna

ancora “antica” che, attraverso il Mugnone, entra in città e affolla le vestigia industriali e artigiane, ora recuperate ora giacenti in stato di abbandono: io sono nato durante il *boom* economico e questo rapporto fra città e campagna, natura e industria (e post industria) per me è fondamentale. Il mio primo libro, *Magnificat*, almeno dal suo centro focale che poi ha organizzato quel libro, inizia proprio da Firenze-Cure (nelle prime due sezioni iniziali), malgrado per due terzi sia stato scritto a Pistoia. Ma *La bicicletta bianca*, soglia fra infanzia e adolescenza, e cardine della mia scrittura, nasce a Firenze: dopo aver scritto la poesia *La bicicletta Bianca*, una bicicletta bianca vestita da sposa con un tulle bianco fu realmente allucchettata alla ringhiera del giardino condominiale in via Confalonieri dove abito, davanti a una ex officina: dono quasi indiano di una donna innamorata al suo meccanico! E il Ponte di Monstar che apre *Magnificat* era a schiena d’asino come l’antico ponte che attraversa il Mugnone a “Ponte alla Badia”, distrutto dalle mine dei Tedeschi nel 1944 e poi ricostruito. Firenze mi ha dato la possibilità di far parlare la Storia e la storia dentro la Natura e la natura, e ho una grande passione per la storia della famiglia Medici, che veniva dal Mugello, specialmente per Francesco I e Bianca Cappello.

Andiamo adesso a leggere i tuoi primi versi, perché ho l'impressione che li ci sia già il crisma della tua produzione, almeno fino al tuo ultimo Rosso degli affetti, uscito nel 2009. Cito proprio da Magnificat (1996), seconda poesia del libro: «Nella più fedele epica / scavo parole dentro il libro». Se mi chiedessero: «Iacuzzi cosa scrive? Io risponderei: fa epica. Dal Privato alla Storia Pubblica, e viceversa. Una grande narrazione sul nostro tempo e sul privato che vi si fonde». È così? Il tuo intento è epico? Da quale necessità muove? C'è in te avversione per la lirica pura? E poi, mi spieghi quell'aggettivo: epica “fedele”?

Attilio Lolini scrisse sul «Manifesto» per *Magnificat* di esiti perfino – cito a memoria – «sorprendentemente cronachistici». Parlerei allora, più volentieri, di “cronica” come quelle medievali del Compagni e del Villani, di “scrittura cronica”, una sorta di memoriale corporalità del tempo interiore mio ed esteriore del mondo, uniti, inscindibilmente: farsi “cabreo”, carta geografica (la passione di mio padre per le carte, che eseguiva a mano!), misurare la nostra interiorità come si misura la geografia delle terre del mondo. Il Libro dell’epica in realtà va destrutturato nella sua “fedeltà” da parte delle voci che lo attraversano, come il Libro di Jabès da parte delle voci dei suoi rabbini. Io non so perché, ma è come se partissi sempre da un grande “Codice familiare” che devo riscrivere, dando un’altra vita, un’altra possibilità di vita a chi lo ha vissuto, a chi la propria vita è stata scritta da un Altro. La fedeltà va cucinata “in salsa piccante”. Io sono per natura un infedele e un ribelle, fino alla “collera” (qualità che mi detesto...). Pessoa si inventò tutto nei suoi eteronimi. Io non credo che questo sia più possibile farlo. Credo in tutto di essere “consegnato”, di appartenere alla stirpe oscura del mio cognome. E non sappiamo bene da quale luogo possibile del lombardo-triveneto questa mia famiglia provenga. Ia, Ida, Iaco, Iago, Iac, I: sono tutti frammenti di esso, un “corpo in frammenti” come direbbe Deleuze, o meglio è ciò che resta della stirpe di origine: il corpo della stessa stirpe, di cui io stesso mi sento come una formazione neoplastica, un

canro che la divora dall'interno. Non dunque cancellazione o decentramento del soggetto ma piuttosto replicazione virale di frammenti che appartengono a un soggetto collettivo: la loro circolazione cellulare all'interno della poesia, che funziona come un grande sistema immunitario perennemente in squilibrio e riequilibrio. Perciò, anche le strutture anaforiche frequenti nella mia scrittura sono una specie di canone che tenta di controllare la replicazione virale di questi frammenti di soggettività corale, esplosa nella coralità. L'altro antidoto è la paratassi, che spinge poesia e prosa una sotto l'altra come zolle tettoniche in movimento che producono dei terremoti nella scrittura, più o meno violenti. Un terzo antidoto è la struttura in quartine, terzine o distici, a seconda dell'aggregazione immaginaria. Io mi considero un diversamente abile quanto a stato sessuale e di salute. Sono il risultato di un universo di contaminazioni diverse, di reazioni immunitarie a catena a partire da cellule linguistiche che penetrano nel corpo del mio vissuto.

Ancora in Magnificat, mi sembri fissare quale debba essere il tuo compito di poeta in questi versi: «me stesso tornare / apice di padri e stirpi». Siamo sempre nel solco di uno sforzo epico, credo. Ritieni di essere stato fedele a questo inizio, e di essere riuscito in questo sforzo di riapertura della stirpe, di re-invenzione dell'inizio dal quale, generazione dopo generazione, derivi anche tu, come essere umano?

C'è un movimento che dal presente arriva in un passato mitico, per cui sento nei conflitti familiari un vento che mi riporta indietro al primo giorno della creazione, al *Cantico dei Cantici*, alla *Cacciata dal Paradiso*: per questo considero Marc Chagall uno dei più grandi pittori. La Bibbia, i grandi poemi cavallereschi, il *Mahabarata*..., ma anche i *Commentari* di Giulio Cesare e gli *Annali* di Tacito, nella loro superba paratassi e concisione. E c'è anche un'India personale e collettiva da cui sono rimasto per sempre catturato e influenzato quando nel 2000 l'ho visitata, e in particolare il Rajasthan del Nord con le sue "haveli", le case dei mercanti con magnifiche storie affrescate, dove Oriente e Occidente si fondono in un mirabile sincretismo, che non a caso affascinò Pasolini. La capacità che ha l'India di raccontare le storie, che poi sono passate attraverso gli arabi fino a Boccaccio a Napoli e poi fino in Toscana, è una suggestione che non cessa di prendermi. Quindi la mia è una stirpe antropologica, presuppone la riconquista di "un'archeologia del sapere", come direbbe Foucault, dalla quale sono possibili nuove storie. Bigongiari inventava parabole e leggende, per me invece potrei parlare di racconti in versi, di racconti di fondazione: fondazioni di città da conquistare, di eroi, di me, di popoli migranti che attraversano la mia biografia. Dunque un movimento dell'Arché, di cronicità di questa Arché continuamente affabulata da un sistema neuro-immunitario malato che tenta in questo modo, attraverso la poesia, un'improbabile guarigione.

Torniamo alla mia idea di prima. Se ancora mi chiedessero: «Come fai a dire che c'è epica, al di là degli intenti?», risponderei: «Per esempio in lacuzzi ci sono versi formulari, formule fisse, in tutte le sue raccolte. Chiamateli refrain o macroanafore. Per me è formularità. Il marchio di fabbrica di lacuzzi. Il marchio di fabbrica dell'epica classica». A questo aggiungo la tua paratassi, il tuo periodo spezzato da punti fermi, come sentenze che si associano le une alle altre, creando anche molteplicità di significati, il procedere di uno che canta, fa pause per pren-

dere fiato e riparte. È così? E come è nata l'esigenza dei versi ripetuti? Ci sono altre scelte formali che vanno in questa direzione, quella del canto epico?

È proprio così. La ripetizione è come la ruota di una bicicletta, è nel movimento costante e apparentemente sempre uguale che la differenza accade. È in quel momento che chi scrive si mette a nudo: la ripetizione porta a nudo qualcosa che prima era sconosciuto, e lo scavo va sempre più in profondità in quel punto prescelto dalla lingua, il carotaggio della trivella linguistica non dà scampo, risponde a una inesorabile meccanica della ripetizione e della differenza, come la "Spinning Jenny", la prima filatrice meccanica per filare il cotone inventata dal carpentiere Giacomo Hargreaves nel 1764. Forse è questa macchina all'origine del blues a Pistoia e della mia epica. Non a caso ho amato molto LeRoi Jones (che ho tradotto), amico di Frank O'Hara (di cui ho tradotto i *Lunch poems*), che ha scritto un libro memorabile: *Il popolo del Blues*. Ma evidentemente, nella memoria degli abitanti della zona, dovette apparire, quando fu installata a Pistoia, come un mostro... Anche dopo che questa filatrice andò in disuso, quel nome legato a quel luogo (Via del Maglio) è rimasto fino a giorni nostri. Sicuramente le cose devono essere andate così. O forse, come insegna Borges, vivono e si ricostruiscono in noi solo nella finzione. Da bambino, quando ero cattivo, i miei genitori mi dicevano che mi avrebbero mandato dalla "Genni" (la scrivo come allora immaginavo che si scrivesse, personificandola in una vecchia strega cattiva), all'incrocio fra Via del Piloto, Via Cavallerizza e Via del Maglio. Appunto, nella mia vita c'è un maglio che, come nella recente installazione di Boltanski al Gran Palais, non cessa di lavorarmi e di lavorarci dentro, come una di quelle macchine inutili di Bruno Munari e Jean Tinguely, che lavora gli stracci, spezza i vestiti e li trasforma. E poi li rappezza come in una rapsodia, una vita a quadri di cui mi sento come uno Zanni-Arlecchino. Il rumore ritmico di questa macchina è forse all'origine dell'idea stessa del Canto che io ho, un canto che si leva dalla più assordante delle macchine. Quando andavo alla scuola elementare, che appunto sta al centro di quell'incrocio, vedevo i camion pieni di quegli stracci di panno e di carta pronti alla partenza. Più tardi fui affascinato da *Una solitudine troppo rumorosa* di Bohumil Hrabal. Fu l'epica di quei camion e di quel metallico rumore a prendermi: in realtà, in Porta San Marco, le finestre della mia casa erano prospicienti alle grandi vetrate di una fabbrica di scarpe, con una macchina punzonatrice che scandiva a intervalli regolari, con un forte rumore, le mie giornate.

Sempre per quanto riguarda le tue scelte formali, c'è una fedeltà alla misura della quartina e all'uso di assonanze e allitterazioni, fedeltà che ci fa ritrovare in tutte le raccolte questi connotati stilistici. Trovo però che in Magnificat le quartine, messe in lunghe sequenze, paghino dazio ad una certa oscurità, che si perde a favore di maggiore chiarezza nelle successive opere, in cui la quartina resta, ma i testi sono più contenuti e non sono più lunghe sequenze. Da che cosa nasce questa maturazione? Un altro particolare che noto è la minore reticenza dei tuoi testi, man mano che veniamo verso Rosso degli affetti, secondo me il più piano, nella comprensione. È solo una mia impressione o c'è una tua minor reticenza (come la chiama Buffoni alla fine di Patricidio)?

Quella che è la risultante oscura della mia scrittura, che pian piano tenta di allontanarsi, credo sia legata al *coming out* progressivo della mia natura che, come ho già detto, è diversamente abile. Francesco Stella, sulla rivista «Semicerchio», ha scritto una volta che l'andamento metrico della mia poesia ricorda «una metrica quantitativa». Per me, lo *status* di diverso quanto a sessualità e salute non sarà mai dichiarato in partenza, come in Pasolini o Penna o Bellezza. Amo il Pasolini delle poesie in dialetto friulano, al punto che poi ne è discesa una vera e propria genealogia da lui, compresa l'invenzione degli antenati friulani. Credo che per me sia stata la possibilità di avere altri padri rispetto a quelli biografici. Ho avuto bisogno di dare una paternità a quella lingua d'invenzione ecolalica e glossolalica, che all'inizio della mia scrittura emerse dagli strati archeologici di una civiltà biologica e biografica. Quanto a Bellezza il suo libro per me più significativo è *Proclama sul fascino*, con l'attraversamento della malattia, per cui la sieropositività al virus Hiv si conclamò alla fine nell'Aids che lo portò alla morte. Al contrario, nei malati di oggi la sieropositività si è cronicizzata, è diventata appunto cronica, la cronica della loro vita: il virus dorme, da evento drammatico è entrato in quella zona di prossimità ad una morte sempre scongiurata, allontanata, divenendo una continua "strategia della tensione". La morte è di continuo rimandata, ma per quanto? Cronica è dunque la poesia che sta sulla soglia fra infanzia e adolescenza, che ha a che vedere con una adolescenza mai guarita e perciò sempre virale e agente come una "zona di prossimità epica ed etica" al volto dell'Altro: da qui nasce anche l'idea dell'urgenza di gettarsi "fra le braccia del mondo". Un dispendio e una dispersione, un contagio e una contaminazione dell'altro e degli altri, per cui le storie passano nella nostra mente per particelle linguistiche virali. A volte una storia dentro di te chissà per quanto tempo si assomma e si stratifica, ma se non entra una cellula linguistica a contaminarti (una parola che per esempio diventa poi ripetizione, definendo un canone) non si produce la differenziazione della scrittura. Poesia dunque come "neoplasia"? Forse sì, come già aveva intuito Giovanni Giudici, che è stato per me un incontro molto importante. La poesia diventa quel processo di scatenamento controllato del virus che si duplica ma anche, a un certo punto, arresta la sua duplicazione. Voglio dire che al movimento visibile della ripetizione dell'anafora, si oppone quello invisibile del suo esaurimento: come se fosse un sistema immunitario, la poesia reagisce a quell'attacco anaforico trasformando l'euforia del canto nella disforia dell'epica. Esaltazione di sé e depressione di sé sono il diritto e il rovescio di una stessa medaglia.

In effetti devo dire che sono di grande aiuto, nei tuoi quattro libri, sia gli scritti critici finali (rispettivamente Trevi, Affinati, Buffoni, Pellegrini) sia i tuoi scritti che in qualche modo chiariscono e rendono meno oscuri certi passaggi (mi riferisco a Guerra lampo con desiderio di chiusura in Magnificat; alle dettagliate note in Jacques; alla bellissima lettera-poesia a Carifi, Patricidio all'Impruneta in Patricidio, che riepiloga e chiosa le sezioni della raccolta). Perché hai ritenuto opportuno inserire questi testi? Ritieni ci possa essere un momento di maggior chiarificazione, come per sfondare il muro di reticenza e di pudore che ti fa raccontare di te e poi confonde le carte?

I poeti che raccontano di sé lo fanno più che per depistare, per annunciare mondi, scenari possibili per la poesia. Non esiste la poesia in sé. Esiste quel movimento di poesia e prosa, di confessione e depistamento di sé attraverso la scrittura che è unico. La prosa prefigura mondi nella mente che poi la poesia attraversa con il corpo. Non so se questo è già il risultato di uno scenario di "Postpoesia" come vuole il giovane critico Alessandro De Francesco nel fascicolo n. 40 della rivista «Semicerchio». Fra la mia poesia e la mia prosa la paratassi è unica. Credo tuttavia che, come il melodramma è costituito da "arie" e "recitativi", così anche la mia opera possa essere tale. Del resto è proprio questa la contraddizione della *Terra Promessa* di Ungaretti, ma la conclusione del Novecento porta anche a conclusione questa differenza fondamentale. Ecco perché allora, a maggior ragione, le collane di sola poesia non hanno più molto senso, viste da questo punto di vista.

Nei tuoi libri, come ha ben avvertito Ernestina Pellegrini, c'è «monotonia nei contenuti»: sembrano, insomma, vari capitoli di un unico libro, come se la trama fosse lì dall'inizio e poi tu tendessi a scavare sempre di più, qualche volta con torsioni violente nell'io. Io vorrei dire che più che di scavo, mi pare si possa parlare di un procedere per gemmazioni, anche all'interno di ogni singolo testo. Da x vai a y e poi a z, fidandoti dell'inconscio, scendi sempre più al fondo di qualcosa che urge. So che la domanda è complessa, ma te la faccio: qual è la gemma iniziale, il bocciolo che è causa della tua scrittura?

La "gemmazione" iniziale rispetto all'idea di "germinazione" è metafora critica giusta e interessante. Direi assomiglia alla gemmazione che produce i cristalli. Dai 14 ai 16 anni ero molto appassionato di cristalli e di minerali, avevo libri dove ogni illustrazione era per me un'avventura. Ma per produrre quei cristalli la natura ha avuto bisogno di alte temperature e pressioni. La torsione violenta e la discesa nell'inconscio appartiene a quest'alta temperatura che fa gemmare geometricamente la lingua nelle anafore della poesia, per cui la vita si dispone in veri e propri cristalli secondo un ordine geometrico. È questo il processo per cui dall'autobiopsia si giunge all'autobioenergia. Deve avvenire una forte pressione all'interno della vita: quando avviene, nasce per me un nuovo libro. È forse per questo che ogni libro ha una struttura chiastica: cornice, *passepartout* e quadro, da *Magnificat* a *Jacquerie* a *Patricidio* a *Rosso degli affetti*. È fatto a spiedo, c'è un ordine geometrico nel montaggio dei racconti in versi.

Vorrei tornare sul rapporto Storia-storia personale, Pubblico-Privato. Magnificat si apriva con la tragedia del ponte di Mostar, Jacquerie con il riferimento alla bomba atomica nel ricordo della lettura del Gran sole di Hiroshima, Patricidio esordisce con i frantumi di oggetti e umanità dell'11 settembre 2001. Rosso degli affetti riprende la Manhatthan ferita, ma c'è anche una New York natalizia, più calda (tra l'altro gli addobbi dell'albero erano già presenti in una delle ultime poesie di Jacquerie). Avverti, come dire, un maggior bisogno di calore umano e di tranquillità? Hai, insomma, la necessità del riposo del guerriero, guerriero quale appari peraltro in tutta la tua poesia?

L'alternanza fra visione apocalittica e genesi è il movimento alterno della scansione dei quattro libri, per cui a una *pars destruens* se ne avvicenda una *construens*. Quindi l'alternanza di guerra e pace è consustanziale al movimento della mia scrittura all'interno del progetto di una "Vita a quadri". Ma niente riposo, soltanto soste temporanee nell'economia di un tutto che si tiene in ogni sua parte: sono un guerriero che è obiettore di coscienza, combatto le mie battaglie come posso, e i miei antenati erano anarchici. Sono un nodo di contraddizioni liberatarie. Il calore umano l'ho sempre cercato e la tranquillità spero forse evolva con gli anni.

In Jacquerie, libro davvero grande, soprattutto nella sapiente tenuta complessiva, parli della storia come di una «vasca di gente stremata» (certo, visto il tuo lavoro continuo sull'etimo del tuo cognome, il riferimento alla "vasca" non è puramente casuale, penso...). Altrove, penso a Patricidio, sembri voler racchiudere la storia dentro i paralleli 44, sorta di paralleli del male. Fuori di metafora, qual è la tua visione della storia? Senti, insomma, il bisogno di arginare con i tuoi versi furiosi la furia della Storia e della tua personalissima storia? La poesia è in grado di fare questo, cioè credi davvero che «il canto se viene è bene» come alla fine di Rosso degli affetti? Altrove, all'inizio di Patricidio però, dici che «il canto non ci salverà»? Ti riferisci alla possibilità della poesia di redimere il male nel mondo, nella storia, o alla tua vita, al tuo male?

Le due dichiarazioni vanno messe in sequenza: da *Patricidio* a *Rosso degli affetti*, dalla fine del canto all'inizio del canto. La Storia è una macchina di stracciamento e riassetto dei pezzi come nel gioco del "Meccano" o del "Lego": quei due giochi che, fra Anni Cinquanta e Sessanta, erano basati sulla fiducia di sé nel "Progetto" del mondo. La Storia è insopportabile nella sua tragedia, ma non possiamo che attraversarla nella nostra epica quotidiana, se davvero desideriamo dare un senso alla nostra vita. Insomma la soggettività del mondo va ricostruita e anche la poesia può contribuire alla sua utopica riconquista. Non esiste "il mio male", esiste solo il Male. Il mio male è il mio paradiso, che Derek Jarman, morto di Aids, diceva essere «quella parte del giardino che Dio ha dimenticato di nominare». Non voglio redimere il mondo dal Male, ma mi pongo domande sull'Apocalisse e sulla Resurrezione, da laico che si è contaminato con la religione cattolica nella sua formazione, anche solo per rifiutarla in nome di un *altro* Cristianesimo. La religione è per me un canovaccio dove le figure reali sono abrase e che quindi è possibile riscriverci sopra. Senza la fede, sono rimasti i riti e le feste, le processioni e le bande musicali. È l'immaginario di quando ero bambino: da lì la ritualità, seria e comica al tempo stesso, permea la poesia, come in *Underworld* di Emir Kusturica, un film memorabile.

A proposito di Storia, c'è anche una storia della poesia, in particolare un tuo rapporto con il Novecento poetico che emerge nel già citato La generazione dei nemici. Sei convinto, come dice, per esempio, Marco Merlin, che abbiamo assistito, che stiamo assistendo alla morte del Novecento poetico? E che ciò avvenga, è

bene o è male? Senti anche tu, come fratello maggiore, la necessità di liberarti da certo Novecento? Di quale poesia ha bisogno il mondo, oggi?

Il Novecento è già finito, e da un pezzo, in quanto poesia che ruotava intorno all'alternanza di realtà, struttura e scrittura, ovvero realismo, avanguardia e tradizione, secondo una teoria del grande Oreste Macrì, che riconosco fra i miei maestri. E questo è finalmente molto buono. Io ho subito una grande fascinazione per la poesia di Antonio Porta e di Elio Pagliarani. La poesia lirica mi interessa solo per il suo collocamento all'interno di una tradizione di epica della natura e dell'arte, della storia di sé alla luce della storia del mondo, delle migrazioni e contaminazioni culturali che il mondo globale e locale propongono. Sono i grandi poeti viaggiatori a interessarmi, da Dante a Mandel'stam, da Pascoli a Walcott, dal Campana del *Viaggio alla Verna* a *Secondo natura* di Sebald. Costruire la biografia del mondo attraverso la propria e, al tempo stesso, interrogare la natura viva e morta attraverso l'arte dai grandi cicli di affreschi fino alle variazioni seriali della memoria in Anselm Kiefer è qualcosa che non cessa di affascinarmi. Ma tutta l'arte è un movimento di ermeneutica all'interno della mia vita. Il mondo ha bisogno di una poesia che costruisca mondi, li moltiplichi ogni volta facendo intravedere al lettore quanto siamo compromessi con il mondo, pur nella nostra presunta estraneità.

Dicevo prima della "monotonia" dei temi che ti sono cari, in particolare, la ricostruzione della stirpe familiare e soprattutto la ricerca di se stessi a partire dai rapporti di figliolanza, mai davvero pacificati, eppure percepiti come ineludibili. Perché questa insistenza a sondare ricordi, oggetti, abitudini, volti della famiglia?

Tento di recuperare a fatica un ruolo di figlio, fra un padre e una madre. Perciò frugo nel mio e nel loro passato, nel nostro dolore comune, in vista di una grazia possibile. Non posso ancora fuggire da questa gabbia. Lotto fra me e me stesso. Del resto, Francis Bacon, nella sua pittura, non fa altro che mettersi in scena in una lotta come tra sé e il suo doppio, fra un padre e una madre sfigurati, che hanno la figura di sé ma vorrebbero essere altro: avere identità propria. È solo il figlio dunque che presta la voce e l'identità ai genitori, che ha quasi cannibalizzato dentro di sé. Vivo in un costante senso di colpa: paralizzato dalla vergogna e attanagliato dal silenzio, che qualche volta la poesia riesce a rompere.

*Ti confesso che questa intervista significa per me anche scendere nelle pieghe di più ostica comprensione dei tuoi testi, scendere là dove il grumo è più resistente alla penetrazione del lettore. Ora devo fare una scelta. Proprio prendendo le mosse dalla domanda precedente. C'è una continua presenza della figura paterna in tutti i tuoi libri (meno fra tutti, dopo il "patricidio", in Rosso degli affetti: anche se l'immagine che conclude il libro è quella di Ettore e Priamo, il «girotondo del padre col figlio»...). Fra tutte le immagini del padre, mi ha colpito e lasciato un po' sorpreso l'associazione padre-corallo (c'è in *Magnificat* la sezione Madrepora azzurra del padre e poi ancora in *Jacquerie*: «frughiamo / fino al corallo del padre»). Mi spiegheresti come, da poeta, da artigiano della parola, ti arriva questa immagine?*

Gli occhi di mio padre sono azzurri come il mare. Mio padre è una natura che

genera. Perché la natura, nonostante il femminile del genere, deve essere tale? Mi ribello all'idea. Mio padre amava molto i minerali. I suoi occhi hanno la consistenza dura del minerale azzurro. È lo sguardo che genera il figlio, che lo riconosce come tale. Ma se questo è pietrificato, l'energia non passa da sguardo a sguardo. Non transita. Nella mia vita ho sempre avuto a che fare con questa natura dura e dolce dello sguardo, che tratteneva un'impossibilità a dire.

Un'altra figura cui sei fedele è Bianca, la nonna, la bicicletta. Anche qui, si crea un corto circuito interpretativo. Come arrivi a quest'altra ardita sovrapposizione?

È il mistero della poesia. Il nodo che non si può sciogliere, il patto. In questo fascicolo propongo una sorta di "prequel", di antefatto della *Bicicletta Bianca*, ma ogni poesia che apparentemente viene dopo un'altra si situa in realtà prima di un'altra nel tentativo di comprendere il movimento dell'Origine. Si arriva forse fino al grido, alla ungarettiana «roccia di gridi». Forse può chiarire qualcosa il fatto che nella traduzione inglese delle poesie (cinquanta) contenute in *Bianca the White Bike an other Bicycles*, ad opera del giovane poeta e studioso australiano Theodore Ell, la bicicletta da bianca sia diventata Bianca, e dunque la bicicletta in qualche modo si è "salvata con un nome", si sia salvata col nome di Bianca dalla dannazione dell'aggettivo. La mia grande passione per le *Metamorfosi* di Ovidio mi sembra evidente. Anche le *Enneadi* di Plotino mi hanno sempre affascinato, per quel movimento di ricostruzione etimologica, vera o falsa, da cui derivano magnifici racconti ermeneutici. Inventare etimologie e genealogie è forse l'essenza più interessante dell'epica. Quel bisogno di essere eroi di una lingua che, resistente, ti fonda e ti sfonda. Non dunque il gioco di parole fine a se stesso e nemmeno soltanto *lapsus* e atti mancati: la vita a quadri è il sostanziale sentirsi imprigionati nelle definizioni di un cruciverba che ti scrive e ti incrocia in sentenze definitive, tuo malgrado. E tu subisci questo teatro del Cruciverba: non a caso mio nonno materno è nato il 21 dicembre 1913, data della prima apparizione sui giornali, negli USA, del primo cruciverba. I quadri del cruciverba ti mettono in croce. Ricordo a Cavriglia, in Toscana, i cruciverba e le sciarade poste sulle case di Castelnuovo dei Sabbioni, le cui pareti erano rivestite da bianchi cruciverba e rebus, un resto della scenografia del film di Alessandro Benvenuti, *Ivo il tardivo* (1995). Ma l'epica di questo movimento continuo di edificazione-distruzione-riedificazione di una città-donna l'ho avuto per la prima volta di fronte a *Movimento e immobilità di Douve* di Yves Bonnefoy, un libro che mi ha segnato per sempre.

Rosso degli affetti riesce davvero più cantabile, più piano. C'è meno furia in questo libro e la furia è una tua tratto distintivo, sempre. Penso, per esempio alle bellissime sequenze Autobioenergia I e II, titoli, questi, che echeggiano quello di una sezione presente in Jacquerie, Autobiopsia, e più alla lontana l'Autobiologia giudiciana. Proprio sull'origine e sul significato di questi titoli vorrei una tua spiegazione.

Dalla vivisezione al metabolismo. Forse il processo è conseguente alla mia analisi bioenergetica, che è giunta sostanzialmente a conclusione in *Rosso degli affetti*. Dopo non so ancora dove il movimento della poesia mi porterà. Non ho mai pensato

di ricavare onori o premi dalla poesia, per questo non ne ho indicati nella bio-bibliografia. Penso sempre che vorrei esaurirmi tutto nei versi, anche nei miei momenti in prosa, e perciò non ho indicato prose nella mia bio-bibliografia. Anche la critica letteraria su di me è tutta in funzione della poesia. Non ho perciò indicato la lunga lista degli interventi critici miei su altri, ma nella sostanza sugli altri a specchio di me. Dovete perdonarmi questa parzialità di me. C'è qualcosa di repellente nel frugare dentro i propri organi interni, ma da essi gli aruspici etruschi prevedevano il futuro. E quindi il passaggio dalla profezia, che prevede un'energia in potenza, all'utopia, che prevede un'energia in atto, è quanto mi sento di indicare come un cammino che le parole dovevano sottolineare. Leggere la nostra vita come anticipo della vita del mondo, trasformando le scorie in un formidabile combustibile.

Una costante dei tuoi libri è la tavolozza dei colori. Mai gli oggetti appaiono senza la loro caratterizzazione cromatica (dalla prima pagina di Magnificat: «azzurro... paletta rossa... polvere nera...», all'ultima pagina di Rosso degli affetti: «figure nere con le vesti rosse. Sul fondo oro dei girasoli...»). Perché questo bisogno?

La metamorfosi del colore che muove la mia poesia per me è un mistero. Mi sento spinto fatalmente nei colori come da vetri-lenti colorati che alterano l'originaria cromia delle cose. È forse una reazione alla iniziale cromofobia, per cui vedevo tutto in bianco e nero. Adesso il bianco e nero fa parte di un al di là, di un'altra scena. "La vita a quadri" porta tutto l'*horror vacui* di un cruciverba prima che questo sia risolto nel movimento in orizzontale e in verticale della sua ermeneutica. Mettere i colori su un cruciverba, su quella gabbia divisa in caselle nere, bianche vuote e bianche con numeri rappresenta forse una sfida ulteriore per la mia scrittura. Quand'ero bambino, per copiare un disegno dal vero ci facevano sovrapporre a un'immagine una griglia, in modo che potesse essere facilmente riproducibile. Non so ancora tutto questo a cosa porterà, se porterà a qualcosa.

In Rosso degli affetti, poi, è esplicitamente citata una "tavolozza" di pittori: Mantegna, Frida Kahlo, Balthus, Lega.... Dici: «pensiamo / che i pittori possano meglio di tanti altri guarire le cellule / malate dei nostri organi interni», in che senso? E ancora: in che modo la pittura influenza (se la influenza) la tua scrittura poetica?

Attraverso la poesia passa già una sorta di cromoterapia. Attraverso i colori ci sentiamo meglio: nulla a che vedere con i fenomeni e le mode "New Age". I colori emergono dalla scomposizione iniziale del bianco. Credo che la resurrezione sia in bianco e nero, i colori non possono risorgere. La pittura è l'ermeneutica silenziosa della mia vita, mi mette sempre di fronte a un improvviso, a una scena senza rete in cui non cesso di cadere. Ho sempre visto la pittura, e fin dall'infanzia nella serie dei pittori dei *Maestri del Colore* dei Fratelli Fabbri, che mio padre collezionava, alla rivista «Epoca» a cui mio nonno era abbonato, come una sorta di terapia dell'anima, di sollievo momentaneo al dolore dell'esistenza. Nella pittura che ci sorprende e ci colpisce, si intravede un mondo che possiamo costruire per abitarci e nel quale possiamo considerarci come protagonisti. La pittura "ci guarisce", ma non genericamente. Noi sentiamo che ogni volta la pittura agisce su di noi come in

una “agopuntura”: agisce localmente sul dolore del nostro corpo e a partire da quel punto sensibile di un organo interno ci guarisce interamente.

Veniamo all'ultima parte del nostro colloquio. Sempre nei tuoi libri il tuo sguardo sulla storia, sui fatti anche contemporanei è stato caratterizzato dalla tensione alla rivolta, alla furia, alla ribellione, alla vicinanza verso i deboli. Credi si possa percorrere un'idea di poesia civile? Come può la poesia essere ascoltata in un contesto così rumoroso e confuso?

Credo che la poesia nasca da istanze etiche e civiche, da una necessità dell'io di farsi comunità. In quanto fondazione di comunità, la poesia può essere anche civile, religiosa, ma non necessariamente. Anzi, meglio che pieghi l'orizzontalità dell'una e la verticalità dell'altra in un punto di fuga interiore al soggetto che scrive. Io non credo in una religione rivelata, ma credo al sacro del primo e ultimo giorno della creazione. Talvolta potenti immagini didascaliche entrano dentro la mia poesia, ma sono fascinazioni antropologiche sulle quali poi intervengono potenti acidi metabolici. La poesia ha a che fare con il silenzio e con il dialogo all'interno di una comunità da ritrovare, che contiene i vivi e i morti, i classici e i contemporanei, i grandi e i piccini. In questo dialogo essa ha senso e produce frutti, ma a patto che dai poeti la poesia transiti e non si fermi al loro narcisismo. Se la poesia diventa costellazione del sacro, del pensiero, della comunità, dell'amicizia, dell'amore dentro il processo per cui io sono sempre e di nuovo “incinto” dell'altro, allora ha senso far poesia, ma deve ritrovare l'oralità di partenza, il suo farsi voce, scena di teatro. La poesia lirica non è così importante per me.

La lettura complessiva della tua opera è un'avventura ardua, ma di sostanza. Devo dire che, alla fine, i contrasti forti – presenza della morte/sfida alla morte; speranza/disperazione; rabbia/pace – paiono ricomposti, poi, da quella che io chiamerei “amorevolezza di lacuzzi”. Non un amore sentimentale, ma un amore corposo, un mai compiuto «desiderio / di gettarsi nelle braccia di tutto il mondo». Ti ritrovi in questa idea?

Se esiste una “amorevolezza” in me, questa è parallela ad una “amarevolezza”. Un amore amaro in me si compie solo nella genitura padre-madre-figlio. I guasti e i rimedi della paternità e della maternità sono forse il centro che muove la mia scrittura. Credo che il problema sia quello del sentirsi padre e madre al tempo stesso, questo porta allo scacco di sé in quanto soggetto con una identità definita. La gestazione dell'altro al nostro interno ha a che vedere col movimento della poesia. Il «gettarsi fra le braccia del mondo» è perché del mondo occorre rimanere contaminati per portare in grembo nuovi frutti. Anche Pasolini era amorevole, ma era anche “amarevole”. Non si può essere altrimenti. E il fondo dell'amore ha radici nella “collera”, per questo Julio Cortazar ha scritto quello splendido libro che è *Le ragioni della collera*. A volte per “più volere” si diventa “violenti”, nostro malgrado: da questo occorrerebbe guarire davvero.

Direi che la tua poesia è fortemente terrestre, nel senso che il messaggio nasce dalla terra e ritorna alla terra, poesia materica, alla Burri. Leggo da Patricidio:

«Io non so se esista il paradiso. Ma so che esiste un luogo di pruni che il Padre / ha scordato di nominare». *E in Rosso degli affetti*: «Di nuovo saremo utopia di trovare il cielo» e «Chi può dire quando ancora risorgeremo?». *C'è, e in che modo, una prospettiva di Aldilà nella tua vita? Che cos'è questo giardino cui ti riferisci in alcuni passaggi e di cui parla anche Buffoni? Un luogo illusorio, quasi foscoliano, o un posto vero, in cui poter riabbracciare i tuoi cari e riappacificarti con loro, con la storia, con il mondo?*

Il Paradiso mio non è in cielo ma in terra. È fatto per scongiurare il male, per allontanarlo, perché non venga troppo presto a prendermi. Non è una ricompensa dopo il Male. Assomiglia a quel giardino che lo scrittore e regista Derek Jarman costruì a due passi da una centrale nucleare in una zona quasi prospiciente al Mare del Nord. È da lì che in noi nasce quel bisogno di giardino, un giardino dunque che allontani e porti sempre più in là la data della morte. Perciò il giardino è quello reale delle due mie case di campagna e di montagna: quella dell'infanzia con gli iris poi divelti, quella dell'adolescenza con le piante dei cerri poi divelti. C'è sempre una violenza che determina la nostra cacciata da questo unico Eden. Adesso in quello dell'adolescenza, a quasi cinquant'anni, tento di cancellarvi le tracce del male, della repressione, della reclusione mia e di altri. Non so. Da luogo penitenziale e concentrazionario spero diventi qualcos'altro. Spero che dopo il rosso stia prendendo campo il verde.

1-25 aprile 2010

ANTOLOGIA DEI TESTI EDITI

*Bianca la bicicletta Bianca
e altre biciclette*

da *Jacquerie* (2000)

CORO DI MIGRANTI

Dorso dell'Appennino e nostra Spezia
la nostra lingua è al nastro di partenza
a Rimini. Ma corre verso un altro mare
da Venere e da eros. Da Marte e dalla guerra.
Arroccati dentro un gigante di resistenza
nostro Friuli armato che porti la tratta delle armi.
Da Cosimo a Giobatta. Da Gioacchino in Indipendenza
a Donatello in Grande guerra. Da Francesco in una
guerra vagabondo per nazioni. A Fabrizio in una
vasca spinta alla ventura. Mercenari con un chiodo
fisso. Nostra pietà della carne. Invisibile frontiera

che rilancia il sangue. Nostra Sant'Anna de' Pazzi
per l'ultimo di noi ribelli. Nostra lancia sul confine
tra ulivi e non ulivi. Con i bambini a rischio
di ribellarsi al sangue di famiglia. Nostro ceppo
di morti e non risorti. La Storia è una vasca

di gente stremata. Ma contrabbanda i vivi
con i morti. Quando si fanno barca i croati
e i tanzanesi. Nostra vasca dell'utopia e nostra
Sant'Anna di Stazzema e Marzabotto. I nostri corpi

etruschi hanno sangue di Friuli. Nostra favola
data in pasto. Porta conforto e salsa di pomodori
per l'inverno. Il sangue di Tanzania al soldo
dei caporali. Nell'orto dei pomodori nostra

Tiziana schiava. Intreccia i ferri per fare la maglia
e dare di scherma. Nostra *camac* fuggita via
di Bosnia. Carica di corpi duri come muri.
Nostra *jahazi* di bionde e reti per fumare. E fare

le barricate. Quando la famiglia armata avrà
lo sfollagente. La doccia per bruciare la speranza
di restare. Nostra inferriata dove gettare la testa.
Aspettare che cali Bianca nelle gavette. Sognando

di sposare la pappa della nostra vita. Come gemelli
stiamo ai polsi dell'Appennino. Nostra nonna
Bianca in rete da capelli. Tinta di rossetto
nella Millecento fatta a strisce. E nostra juve

della galera e nostro Luca con Fabrizio. Tacche
tacche con le mani. Non vogliamo per poeti
una famiglia disarmata. Ma gli ultimi padron
della ferriera. In terra e di lamiera col fornello

a fuoco nostro saldatoio. E stampi di cucina
in forma di lumiera. Nostra barca di lingue e nostro
magnifico Granduca. Ci chiamasti a farti le pistole
ai prezzi imposti da Magona. Nostra Yakùza
coi piombini in carne. Per segnare il tempo
già passato. Vi condanniamo a essere freelance
in terra di Jakuts. Nostro walhalla siberiano
dove fondiamo ancora il ferro per le canne

per sparare. Ma per cantare voi avete solo
la cucina per pregare. Mentre passano in *camac*
come in canto friulano. Mentre passano in *jahazi*

come in canto toscano. Nostra armata di vasca
non fate che piangere. Ma con la nonna
Morte vi cantiamo la marcia di migranti.
Noi vi diamo il magone per rifugio.
Che nessuno più di noi può ancora raccontare.

Da *Magnificat* (1996)

Il ponte di Mostar avanza
nelle macerie di questo azzurro.
Illumina. Prende la tazza
di caffè freddo nel frigo.
Mattina dopo mattina.
Con la paletta rossa piantata
nella polvere nera. Con la polvere
acerba di questi morti io
mi copro. Attenti alla storia
di fanti che scattano attenti
come angeli legati
a questo ponte di carne.
Da una sponda all'altra del pube
galleggiano morti.
Un fiume di desiderio li porta qui.
Abbracciaci tutti.
Tazza della spirale accesa
dalla vergogna. Io si leva qui
tra vestiti e bianchi
corsetti. Guardo meglio
di te che spari in questa
tivu accesa mentre
mi scaldi.

Da *LA BICICLETTA BIANCA*

Consegnarsi al fante nell'amore.
Uno spazio che resta bianco scintilla.
Quando le cose ci scavano dentro
le forze non ci appartengono più.
Dimenticare il cricchio di questo lapis
che lento divora il foglio.
Stasera reclama una parte nel mondo.
Non ho niente del mondo stasera
e sofferente mi schiaccia
la bicicletta Bianca.

*

La bicicletta Bianca
Davanti alla luce che ti afferra.
Lei non può entrare nel parcheggio
Della mente. Lei non può attenderti.
I colori in lei si assommano. Mille. Mille.
Tu rimani con la bicicletta Bianca
Davanti al mare. Come in sogno
Guido un triciclo rosso.
Non ha pedali per arrivare lontano.
Si impiglia l'adolescenza in questa catena
Di morchia nera e di rena.
In silenzio ho costruito la sua assenza.
Eri bella. Bella davvero.
Portavi per te solo Renato in sella.
Un fiore sull'ara degli dèi.

*

Il ladro non seppe mai a chi appartenesse
la bicicletta bianca. Resta appesa
al chiodo della tua mente. Lei bianca
doveva pur cedere a chi
te l'aveva sottratta.
Colorarsi di verde, di azzurro.
A volte passa di fronte al mare. Vi si
confonde. A Mezzogiorno
dopo il bagno dei bambini
passa l'omino a strisce verdi e blu
con la trombetta afona.
Ironia davvero.
Lei sospesa in alambicco della mente
resta Bianca.

*

Paziente in questa pagina
Una bicicletta Bianca minuscola
Sto costruendo. Potesse essere tua.
Fare di più non può il mago dentro di noi.
Così scompare l'adolescenza
E di quella bici non sa più nulla.
Così sia. Fortuna a te ladro che l'hai venduta
a pezzi in ferro da macello.

Più fortunato sei tu
Che la conservi intatta
Sotto aceto degli occhi.

Da *BIANCA*

Forse gli acquerelli inseguono di nuovo
l'angelo che torna in te nell'annuncio.
Seguisti un empito di gioia. Un balzo.
La direzione dei colli. La malta del pittore
Bianca fino alla gelida espressione dei cancelli.
E tu Ida varcasti la soglia con la voce
di una cicogna afona. Lì dove aprile
mette appena la biancheria ai fiori
tu la getti nell'inverno.

Da *Jacquerie* (2000)

Da *IL BLU DI MONGOLFIERA*

Almeno scendendo il Mugnone
troviamo la cicogna Bianca a testa bassa.
Come non fosse partita. Mai vi fosse giunta
col viso a cercare pietre di trasparenza.
Siamo figli della terza guerra. Per nostro padre
abbiamo messo le parole in un ossario. Che
ci raccoglie in un solo racconto. Come
questi libri ordinati sugli scaffali. Leggiamo
solo se l'automatismo ci blocca sulla sedia.
Su e giù per le scale. Su e giù la cicogna
si accuccia. E senza posarci urtiamo le cose.
Le facciamo cadere. Azzerando di nuovo
la memoria: «Aprite la natura temuta
del corpo. Sedete sul frigo in cucina.
Attendete con i calzoncini». Non ci darà
tregua la tradotta. Non ci daranno acqua
mamma. Nell'orto di Prezzemolina.

Da *LA GENERAZIONE DEI NEMICI*

I

Ritrovarsi fra tanti amici. Noi per dire
io Andrea e Marco in un nome. Ritrovarsi
per stare in agguato. Perdemmo presto
i nostri padri. Ma noi per dire io abbiamo

di nuovo una casa. Noi per dire io
fummo tra voi prima che ci conosceste.
Vostri amici e nemici dispersi. Chi
portando libri in una collana annerita.

E chi pensando di smacchiare il nome
della comune poesia. Chi di ogni alto
palcoscenico fa vanto per un solo fine.
E chi in basso appartamento si erge

sul piedistallo. Ma noi per dire io
abbiamo impiegato tanto tempo.
Siamo i vostri fratelli maggiori. O forse
i minori del vostro comune amore.

V

Pensate davvero che noi per dire io
possiamo disappartenervi. Entrare dieci
anni più là in una casa comune. Dove
la realtà sorride il pensiero. E il pensiero

viene come il bisturi a incidere carni
pronte a essere operate. Noi per dire io
siamo diventati i teschi vuoti di ogni
cervello. E quando scende la notte nelle

nostre teste non osiamo piangere per
quanto ci fa vili la nostra reticenza. Noi
per dire io siamo in cuore senza desideri.
Lontani da ogni cosa che non sia tentata

in comune gloria. Ora levate il manto
e svegliateci dal torpore. Fateci
svelte marante sensibili alla luce.
Quella di una madre nel darci avanti.

Da *IL PASSO DEGLI SFOLLATI*

Stavano in vagone. Le biciclette
stipate una dentro l'altra. Più nessuna
si mosse più. Col manubrio verde e un campanello
giallo la mia. E col manubrio giallo
e il campanello nero anche la tua. Ma quella
del babbo era di salvia. Fanale rosso e pedale
giallo come il sole. Quando la presero

e la stivarono con le altre. «Come quarti di carne ridotta all'osso. Stavamo sempre per andare. Con i sellini in gran concerto. Con le gavette di latta per ingannare il tempo. Mentre solo la giovinezza aveva dei campanelli. E si prendeva la poca acqua in bocca con le cannuce di paglia. Scendeva al rimorchio. Senza sapore tra canto sordo e pedalate. Telegrafista pigiai più forte con le dita. Per l'ultimo tac tac. Poi scesi dalla tradotta. Balzai così sul treno di quella sera. Ne profittai passando improvviso nella mente». Poi dicesti: «Sono quello che muta pelle». Finché appesi al gancio coleremo insieme alla bicicletta fatta a pezzi dalla vita. Allora ci scambieremo i campanelli. Ci scambieremo anche i manubri. Ci scambieremo le donne sulla canna. Aspetteremo che il tempo limi tutta la bicicletta. Per passare veloce nella clessidra. Finché solo di polvere sarà perfino il campo di raccolta delle patate vicino Dachau.

Da *JACQUERIE II*

Ti domandasti Jacques che cosa ci facesse l'omino filiforme che risaliva la valle. Sulla bicicletta nera verso la vetta. E sempre resistesse al tempo. E nella nebbia stesse avvitando. A farsi la chiavetta che aprisse la valle. Ma l'omino filiforme certo sa che può prestarti il sentimento. Animare il burattino che c'è in te. Mentre tutto in adolescenza diventa bigio. Perde il rosso della maglietta. Il blu delle tue scarpe. Il verde chiaro chiaro dei pantaloncini. Ma in questo nero risalgono gli anni. È quando

sei arrivato in vetta. E riconosci
di essere diventato il calco della
tua reticenza. Crescere per
dimostrare quanto d'ora innanzi

tu sarai padre. E verserai il rosso
in quel nero. Il blu sarà quel nero.
Il verde avrà solo quel nero.
Tutto sarà lo stendersi degli anni

tra un ostello e il Grand'Hotel. Uno
Zanni sopra in filo teso avanti
e indietro. Tremando avvanzerai
verso il punto. E non avrai ricambi

per la vita intera. Quando le donne
in carrucole mettersero e levassero
i panni. Perché l'omino in bicicletta
filiforme non è che la nudità di te.

*

Ti domandasti Jacques se il pomeriggio
passato in Campo Stella. Vicino alla fortezza
delle armi. Nel silenzio di quei ragazzi
fucilati in ritirata dai tedeschi. Se vedendo

la woodstock arrendersi nella colazione
sull'erba gialla di luglio. Hai provato rabbia
o risentimento d'amicizia. Nella piazza
delle armi venivano piantate le tende

canadesi. E da figure dei pellegrini nel racconto
del Ceppo scendevano i bivacchi dei ragazzi.
Non più in fila per carità o per misericordia.
Ma con i cerchi improvvisi di violini e di spinelli.

Allora ritornasti in folla di trent'anni
prima. Ritornasti dove la musica era
il sogno della Rivoluzione. E ripetesti
in mente te che non esiste più popolo

di jeans e collanine. Canne e tatuaggi.
Torsi nudi e piedi scalzi. Eppure qui
una Harley Davidson potrebbe riportarti
sulle strade del mondo. Aderire ancora

a quell'antica idea di fuga. Col sellino
basso basso sulla ruota posteriore. E col

manubrio lucidato a specchio sulla ruota anteriore. Insieme ritornare per la festa del patrono ogni anno in Campo Stella. E per un attimo essere capaci di partecipare al raduno dei ragazzi. Che hanno in testa la tua stessa storia. La disfatta dei fratelli maggiori. E loro stessi piegano le stagioni al suono delle chitarre. Una mongolfiera salirebbe in alto se potesse portarli tutti i sogni. Levàti in alto più della stessa vita.

Da *LA CANTATA DELLE MASCOTTE*

Dall'inferriata Giorgio
le figlie di Sant'Anna guarda
con testa grossa. Cade guardando le gambe inciampa nei suoi dodici anni. In quella testa sa che un lampo di mutande bianche vi passa. Che strillano battendo la palla rossa contro il muso di ometto. A volte lo chiamano da dentro le celle delle suore nere nere. Con la cresta a punta della cuffia sono vespe in picchiata. Ma Giorgio sa che col compasso delle gambe possono misurare distanze infinite. Disegnare un fiore passando dallo stesso centro. Da qui oltre di loro un filo tende per calare un paniere di desiderio. Appena la mano saluta. Neppure si voltano stanno imparando il catechismo. Come lupetti i miei stanno a bestemmiare. Alle inferriate giocano fulminati a far la guerra alle bambine buone.

*

«Quale guerra ha combattuto Giorgio?» Se scende nella stanza grande c'è un sipario che la divide senza macchine e seghe in moto. «Potrebbe vedere ora le bambine? Gettare lo sguardo dentro il recinto?» Partecipare a un gioco lento. Questo è la vita. Aspettare da un momento all'altro che il quadro si stacchi dalla cornice. E cada

la quinta di Savinio che batte sul corpo.
«Che cosa ha imparato Giorgio dei campi nazi
e di mio padre che a diciotto anni
ha imparato il tedesco sul campo?» Lacera
le pagine del sussidiario. Monta la Storia
sulla lambretta. Con te se resta qualcosa di carte
la Storia col vento si alza.

*

Lucida bene questa lambretta come
volesse portarle in cielo. Accarezza
di nuovo il parafango. Con forza
preme il muso contro il fanale. Bacia la sella
prima che loro si siedano. E già
attraversano il prato. Con gli occhi freme.
Con tutti i nervi la prova. «Riportala in vita
Giorgio questa lambretta. Tutta calda
e crema buona da mangiare». Un sogno
di fango giallo. Giorgio la sfrega tanto
che diventa lampada di Aladino. Le porta
tra le braccia a un genio grande. Con un
cerchietto al naso. Nel campionato di vespe
rotte. Senza fanale una. Senza manubrio l'altra.
«Ridolini in cerca di frenesia o della banda?»
E faccia musica tutto lo stadio.

Da *IL PARLAMENTO D'AMORE*

La camera bassa lancia il grido. Un razzo
si accende nel cortile del nuovo millennio.
Una cometa chiama a raccolta. Decisa a riaprire
il parlamento d'amore chiuso da tanto tempo.

Da quando il Novecento è finito e i bambini
chiamano da ogni finestra cieca. Da ogni lager
di Germania Italia e Albania. Da quanti
anni non parlano. Mentre tornano in mente

i volti scarni di Giorgio e di Giovanna. Tornano
per affacciarsi alle pareti gialle che il male
ha scalcinato. Se aprono le finestre e la bambina
accenna un bacio. Le imposte crollano sotto

il fuoco delle domande. E le artiglierie in tivù
una ad una apparecchiare. Tornano a sparare.

Da *LA GUERRA DI SHALOM*

*Oh yes sin bless
restando ferme
con una mano
battendo le mani
la ruota
il mulino
la croce
l'inchino*

Oh yes sin bless.

Battendo la palla sul muso di Giorgio.
Restando ferme contro il muro
la ribattiamo. Al soldatino
di venti anni che rivediamo
da Sant'Anna. Crescendo sì
non ci saluta. Guardando i campi
d'Albania. Nella tivù tenuta accesa
se partirà lo si vedrà. Ma la tivù
tiene il colore per la più bella. La bambina
con la giacchetta rossa scappa via
dal bianco e nero. Come i giocattoli
lasciati in spiaggia. Come la quinta
di Savinio. Tiene spenta la tivù
la direttrice. Siamo golose di tiggì.
Ed inventiamo la nostra Storia. Belle
pubblicità con telenovelle. Venendo
l'ora dei leccalecca noi si vorrebbe
Giorgio con il paniere. Mandare su
mandare giù cilinghe. Lunghe sì
come il ponte di Brooklìn. Masticando
la poca Storia che Dio solo ci ha mandato.

Da *AUTOBIOPSIA*

Sta la bicicletta Bianca
e Giorgio l'accarezza
come una figlia di Sant'Anna.
Ma lei non può salire in canna
ha le ruote contro il cielo.
Un campanello suona giù
nel fango in cui sprofonda.
Ma girando il cerchio della ruota
la sua vita è più immensa.
Col sellino la cavalca in cerchio
l'indiano intorno al totem.

*

Sta la bicicletta Bianca
schiacciata al muro della mente
allucchettata. Mentre s'apre
un varco scalcinato. Entra piano
in un parco del Cinquecento.
Un Novecento rovesciato
nel suo lato estivo. Bianca
è la nonna. Francesco
è il babbo. Stanno come
le statuette alluvionate.
È il veleno e vien per acqua.
È il veleno che inquina la mia vita.

*

Sta la bicicletta Bianca
come un lampo sulla via
del Pratolino. E tu sei ladro
di pungitopo se porti via
da Bianca e da Francesco
quelle bacche. E stilli del veleno
in questa coppia. Che un angelo
vorrebbe illuminare. Stare
tra le ruote grandi come
la pellicola di un film.
E Marcello con Sofia
si scambiano dei panni
in quel giorno così particolare.
E Bianca con Francesco
si scambiano le vesti della vita.

*

Sta la bicicletta Bianca
fra le statuette alluvionate.
Babbo Francesco le ha strappate
alla piena di Firenze.
«Stavamo tra la nafta e il fango.
E scelse proprio noi della classe sei-sei
per registrare il tempo».
È l'unico regalo che mi ha dato.
Forse anche a Dachau era Natale
e chi si mise il fazzoletto in capo.
Come ci mise in capo la pezzuola

Una cara mamma. E c'era
chi tagliando forte lo «l-a»
fece il verso ai tedeschi. E chi
andò a brillare contro lo spinato
per farsi albero addobbato.

*

Sta la bicicletta Bianca
rovesciata. Senza più cuore
o al posto della milza. Senza
mente o al posto della mano. Senza
occhi o al posto della bocca.
Migrano anche gli organi
di questa bicicletta spolpata.
«Profezia di chi ci crede
due grandi bobine accese
per registrare il tempo».

*

Sta la bicicletta Bianca
e accende e spegne la mia vita
a quadri rossi. Con dolore
per i vivi e per i morti.
Una Sarajevo mescolata al sangue.
Un male che contagia il mio passato.
Apparecchia piatti pari e scodelle
per enclave. I vassoi come fosse
ricoperte. File di forchette
per trincee. Uno dietro l'altro
i cadaveri d'acciaio. Dove sale
e scende l'auto dentro il buio.
In una Bianca biopsia.
In una estrema profezia.

da *Patricidio* (2005)

PATRICIDIO A NEW YORK

*Io non so cosa cadde quel giorno dalle Torri Gemelle
dentro me. Avevo appena ricevuto i risultati e quando
caddero le Torri ero già caduto nelle cartelle delle analisi.
Così seppi che c'era oltre di me un altro che cadeva*

cadeva come i coriandoli a Carnevale. Da un carro altissimo. Quando avrò il funerale voglio salire su un carro. Sbriciolarmi sui passanti. Sentire le urla di chi vuol restare intangibile. Io non so se quel giorno davanti alla tivù ho pianto più per me o per i mille coriandoli che vedevo cadere giù. Cadevano i progetti e i sogni. Da allora vivo murato nel mio silenzio. Il canto è finito per sempre. Con quale parola può rimare il dolore. Con quale speranza si aprono gli occhi. Io non so cosa cadde quel giorno né chi. Di sicuro dovetti sbiancare di fronte al dottore. Un giovane mite nel camice bianco. Si-può-curare. Ma come si può curare l'adolescenza mai cresciuta ed il desiderio di gettarsi nelle braccia di tutto il mondo. Non ricordo altro dell'11 settembre tranne il rumore lontano delle edizioni speciali del tg. E un senso di pace come quando la nave affonda col carico di umanità che possedeva. Il canto non ci salverà. Ma finirà un giorno la strage che è diventato il mio cuore.

Da GERMANIA GERMINAIA

Ricorda il fazzoletto del bosco appena tagliato. E l'erba del giallo più gialla ora spianata. E la bicicletta che gira su se stessa. Spaventa neri uccelli se il Furia giunge sul parallelo quarantaquattro. Tutto potrebbe farsi di nuovo bandiera a Piano di Furia. Farsi pensiero e piccolo stato di famiglia. Affacciarsi bianca sul giallo bandiera. Rigato di bianco questo è il paradiso. Padre e madre sorvegliano il Piano ben coltivato. Ma il Piano è scordato.

*

Accorda il figlio soffocato di stare impotente di fronte al Piano nutrito di troppa finzione. Un teatro dove l'ombra del giallo porta in cuore l'omicidio inconfessato. Mentre la madre

*trapianta una per una le fragole vede per quali
frutti può avvelenarsi l'estate. Mentre
con il coltello dentro la gola mescola il cuore.
Lo sposta dall'altra parte e respirando*

*cuore in gola dice a se stessa. Il Paradiso
può andare. Mentre si trasferisce nel primo
giorno della creazione. Prima di colpa e peccato.
Padre e madre lo stato del figlio abbandonato.*

Da *PIANO DI FURIA*

Per voi che siete stati assunti in cielo
senza memoria. Io sto davanti a questo melo
cresciuto troppo in fretta dove c'era il bosco.
Ma in questo melo vedo i raggi spolpati

di una bicicletta senza più gomme. Posta
sul quadro bianco. Ricordo di me dipinto
infinito presente su piccola tela. Da questo
fondo è venuta la figura del nostro dialogo

blindato. Tu serva della regina ed io
la regina senza re e senza cavallo e capelli
biondi. Forse quel gioco anticipava future
sottomissioni. Da chi hai imparato la fragile

esitazione davanti alla tristezza. Da chi hai
avuto parole per dirmi grazie dopo tanti anni.

*

Per voi che siete stati assunti in cielo
o forse per me che il cielo nel sangue
è scivolato. Per una morte per ora solo
posticipata. Per un intruglio di farmaci.

Qui non si sente il male che divora la vita
come una tarma. Qui si sente che per
amore un giorno entra dentro di noi
un bambino vestito di bianco. Un po' antico

un po' stanco. Inforca con furia la
bicicletta fissa al pavimento. E si dondola
come a cavallo. Per una volta vorrei dirti
di fuggire via ed inchiodato io me ne sto

sul bilancere. Ma ancora occorre viaggiare.
Proprio nell'anno che faccio i quaranta.

Da *INDIANAPOLIS*

Ogni storia ha un padre e una madre.
Ha Rama e Sita. Ogni volta è il sogno
che prende per mano il triciclo rosso
e lo impugna forte per continuare.

Dove prosegue il mondo è conosciuto.
Fino alla ringhiera verde che ora
si affaccia nel vuoto. Quante volte
ho desiderato il silenzio dell'aria

che precipita. Quante volte ho chiesto
con la bocca chiusa di entrare spedito
nell'India degli altri. E il nonno viene
incontro festoso. Mentre passa

per la città deserta il bus verde chiaro
con sopra la banda. E' già l'ora
del primo maggio. La casa di campagna
è riaperta. Con le primule fatte a stella.

*

Mentre gira e rigira il bus per strada
passano gli indiani in festa. E sul raccordo
anulare sfreccia come la fede che
porta lontano sulle ruote. Non hanno
motivo di esistere se non chiusi in un
tempio. Con le molecole della memoria
e il cibo votivo dentro la boccia della storia.
Se dentro tiro il filo il bus tira su le lamiere.

Ed ai finestrini contro i vetri senza l'aria
condizionata si affacciano i volti che sono
già stato. Tavole dipinte in bianco e nero.
La trasparenza di me fatta persona. Uno
ha la frangia inchiodata. Uno ha la fronte
spaziosa di un matto. Prove di animazione.
Il pantheon della memoria ha cavità dove
il vento mura l'espressione dello stupore.

Da *BETTA CAVRIGLIA*

Scava e carbura la bicicletta sul fondo
sarchiato di questa campagna d'estate.
Diresti non ci metto alcuna fretta

ma passo i confini dei paesi. E passo
per sempre dove il manto abraso
copre la luce inesplosa che avrebbe dato
luce alla città. Ma riportala indietro
nel tempo. Stampa ora la fanzine
che era il diario di magistrali. Attraversa
le valli deserte senza più i sette paesi
della fondazione. Rimonta il castello
dove l'amore può abitare un'altra volta.
E gli alunni bruciano la lignite rimasta.

Da *ATLANTE SENZA NOME DEL GIARDINO*

Io non posso dire quale giardino sia mio
o tuo. E in questo atlante senza nome
del giardino siamo forse già stati affidati
alle cure dei posteri. Ma io conosco il giardino
che mio padre teneva intatto con gli iris
ciascuno separato in gruppi blu e bianche
schiere. Quando levandosi uno a primavera
più giallo del sole. Nel bianco si sentiva
il fremito dell'età giovane. Ed io sire nell'oro
sfilavo fra i bianchi alfieri con gli elmetti.
Padre non estirpare da quella schiera l'iris
giallo. Non far sì che ciascuno sia tra sé
e sé intollerante. Lascia che io adorando
lo veda in uno stuolo beato fatto di brina.
Il giardino se fiorisce non ha male. Il tuo
bene fa sbocciare ora lo stelo dell'iris.

*

Iris come se piovesse. Una boscaglia di spade
di Toledo luccicanti. Iris che si stringono fra
l'erba che li infesta. Iris allineati uno accanto
all'altro come in un campo dove ci furono
i soldati a riposare nella morte. Corpi trafitti
da iris d'acqua di cenere di piombo. Come
tante lance mi persi un giorno in un ossario
azzurro chiaro. Come tante tibie fiorite erano
i compagni che stavano in campo di prigionia.

Allora mi appartavo dietro la casa nel garage
mentre ibridando per steli e steli e per semi
e semi. Volevo ottenere l'iris che fosse rosso
come la stella. E mescolando i geni e i gameti
e i pistilli. Io non ricordo più che cosa feci
per ridarvi un cuore rosso e palpitante. Io sì
ti ridetti vita campo dei miei compagni morti.

*

Gli iris per passare in pace. Saranno stati
diecimila con le bandiere color degli iris.
Come tanti guerrieri che in spalla non tenevano
fucili ma iris di sette colori. Così trapassando
nell'Aldilà vedremo le stesse scene di ora.
Solo che i fiori si sprecheranno. Ma io non so
se coltivando iris dovunque. In conche
bidoni vasche tu volessi rendere omaggio
alla madre che in cielo ti vedeva. Quando
in una cosmogonia precoce rendevi grazie
ad Iside. Era il nome di tua madre. Ma piantando
gli iris forse tu volevi ritrovare il suo corpo
disperso. Iris gialli il fegato. Iris d'arancio
il pancreas. Iris blu i polmoni. Iris verdi le vene.
Iris viola le labbra. Iris d'indaco i suoi occhi.
Padre padre padre nel giardino innamorato.

da *Rosso degli affetti* (2008)

IL SOLDATO BÈSLAN

1.

La strada a piedi da scuola fino a casa. Nel primo
giorno del liceo. La bicicletta è portata con la mano.
La canna da donna e la rete arcobaleno sopra i raggi
d'acciaio. Siamo già amici ma in due ore siamo
compagni di banco. Tu giochi al pallone dopo la scuola
fino a tenere la *Commedia* testo e note in evidenza.
Rivedere la bicicletta che porta dal Corso alberato
alla Fortezza delle Armi. Ci confondono i morti.

2.

Tutto ci confonde la memoria. Siamo nell'Aldilà della stessa età. Figli dei padri. Padri dei nonni. Tutti nonni dei figli. Siamo uno soltanto. Un solo grande casco dagli occhi azzurri. Il nostro trofeo di guerra.

Stare sul giradischi *Scusi lei mi ama o no?* Riempire la stanza *In un grande magazzino una volta al mese.* Poter essere ancora questa canzone degli anni settanta. Anche se ora avanzi lento vestito da Soldato Beslàn

che tiene un bambino fra le braccia. Ha la testa rasata ma ti somiglia. Abbi pietà della nostra vita diversa. Mentre guardi e porgi il bambino verso noi. Potrebbe essere noi. Essere qualunque bene entrato dentro

la vita condivisa. Soldato Beslàn che presidi la vita per tenere l'adolescenza al di qua dal precipizio. Per trovare insieme il grande salvataggio estremo. Mentre tieni la bici che se ne va da sola. Una bianca

sposa. Se e quando si accompagna l'amicizia all'altare. Capire perché si abbandonano gli amici inattesi dentro l'orizzonte bucato. Se desideriamo essere madri per gestire figli. La trincea del banco

dopo essere interrogati. Pile di libri e appunti sparsi. Nell'angolo estremo della classe. Il solo superstite. Lo stesso cuore due labbra un fegato due braccia tengono il bambino implacato. Ora che sei diventato

il maestro impiegato. Insegni in una classe vuota. La mente vuole ricreare la bici. Ma è diversa la vita. I quadri chiedono pelle trasparente. La luce bianca da filtrare. Il disco di Battisti per nostro Maggio cantare.

3.

Nei pomeriggi di pioggia e di compiti dopo aver vissuto nel primo giorno. Per quale desiderio sei dentro quella foto sui giornali del mondo? Sei ancora dentro il maestro che volevi diventare. Senza frontiere. Senza famiglia

frugare dentro la Storia. Per credere inermi che sia possibile ricordare. Per il male rosso e involontario che abbiamo senza pensare. Se mettiamo il silenzio ai sentimenti. Spalancati davanti all'eterno pensare

al tempo infinito. E ci troviamo a un passo dalla morte
impreparati. Eroi senza avere il tempo di scegliere
che cos'era necessario. Gregari nel gioco del pallone.
Scartare l'amore per scartare davanti all'avversario.

Scartare l'amore per scartare davanti all'avversario.

I DUE CANOPI

1.

Presi dalla luce non ci accorgiamo di esistere dentro un Aldilà
già consegnato ai posteri. Mentre sfiliamo in silenzio al museo
che tiene la *Chimera* a guardia del giardino. Dove le tombe
sono state traslocate. E le cassette hanno cupole d'erba oppure

l'edera ha invaso le capriate. Scendiamo sotto la terra giglia
fra torba secca messa a seccare. Nel giardino delle tane
e dei cunicoli l'anima può anche appartenere agli etruschi.
Finché davanti ai due canopi neri siamo entrambi consegnati

silenzio. Le urne cinerarie di terracotta. Le terre rosse
dentro un impero sgretolato. Immobili non ci guardiamo
nello specchio. E dentro la vetrina sembriamo due anatre
di plastica in un lunapark. Sotto il gran tendone a strisce

verdi e blu. La testa sopra le ascelle. Il corpo mutato in vaso.
Anatre nere senza ali pronte a ricevere il cerchio dei bambini.
Per chi vincerà il nostro corpo. Mentre sfidiamo i secoli
con il sorriso sulle labbra. Qualcuno forse vorrebbe ancora

tamburellare le dita sul nostro corpo cavo. Farci il solletico.
Vedere se siamo vivi oppure nati per essere i giocattoli morti
nelle mani dei bambini. Due anatroccoli neri ci guardano
con i nostri lineamenti. Incapaci di volare oltre l'orizzonte.

2.

I bambini sono impazienti di vincere il loro premio.
Solo che il cerchio non passa dalle teste. Resta sghembo
sugli occhi. Non ci mette il cappio al collo. Così ci tolgono
dalla gara. Siamo due cigni qualunque in mezzo a tanti altri.

Se fossimo i due canopi. Fra il rosso e il nero delle terracotte.
Perché pensano i vasi con figure. Il cratere François
spaccato e più volte ricostruito. Dove le grandi storie girano
con figure nere dentro il mito. Contenere tutta la nostra

vita diventata cenere dopo il fuoco. Anche in questo modo sapere di esistere appena sulla soglia della polvere. Pensare che basterebbe un colpo d'aria. Il riscontro di una finestra aperta per farci volare. Mentre il cratere François è solo un trono di storie interrotte. Siamo due sentinelle a guardia della civiltà. Crediamo che nella cenere risorgano gli eroi. Prendere tutte le armi. Salire dal frastuono dei banchetti con i servitori. Dai vasi neri con figure rosse. Dalle coppe.

3.

I canopi senza gesta né figure. Cancellate dalle lavagne dei bambini. Eravamo i guerrieri del centro Italia. Siamo le caricature di un lunapark chiamato storia dell'arte. Tutti vogliono la nostra testa. Ma sfilano distratti verso un'altra teca. Volano in cielo le anatre reali. Mentre noi siamo le finzioni dei viventi. La loro coscienza del niente. Con i nostri organi corrosi. Fegato mescolato al cuore. Polmone tutt'uno con i reni. Per volare occorrono le ali.

I vivi non ce le hanno costruite. Non possiamo più librarci nella morte. Solo navigare in un recinto. Una giostra tonda gira su se stessa. Mentre nessuno potrà più sfiorarci ancora. Ma con ansia aspettiamo di cadere dal vetro in mille pezzi.

Da *AUTOBIOENERGIA II* — *LA SCATOLA ROSSA*

I

— Sta per arrivare il grande angelo rosso.
Perché non è tardi sentirlo nel grembo.
Si gonfia. Una luce è fiorita? Si è vestita.

Viene dalla scatola rossa animata da lei.
Da Frida Khalo. Me l'hai regalata al ritorno
del viaggio di nozze. La casa è chiusa.
Ma tu vieni ancora incontro per riaprirla.

— *Se vivi ancora vivi dentro di me.
La vita permettendo. All'asilo non ero più
piccola di te. Ero da sola senza di te?*

*Il tempo ci separa ancora. Ma non esiste
limite al cielo. In silenzio ora son qui
e ti parlo dentro il nostro teatro di anatomia.
Dentro il ceppo del mio ancipite nome.*

V

– Quando avremo il coraggio di riaprire la casa di montagna? Non so non dico ora non credo. Penso a un altro al posto di me perché nascerà.

Io scivolo piano sotto la porta. L'acqua santa è sul pavimento. Sale fino a bagnare le zampe dei mobili. Il resto è salvo si fa arca. I maglioni della mamma sono al sicuro.

– *Chi può dire quando ancora risorgeremo?
O se interrompendo più oltre la luce bianca
ci sarà per noi un'altra possibilità per dire eternità.*

*Nella vita bisogna amare la propria disfatta
identità. Tu hai fatto scempio del nostro cognome.
Ti sei immaginato per due. E adesso immagini
te in me. Ma ora sono io in te che non vedo.*

IX

– Sto per svanire dentro il principio del rosso. Nell'opera del nome che porta ancora il rosso del sangue. Quale colore rosso?

Quello ramato dei tuoi capelli o quello rubino del tuo cuore? Vieni da me perché pure io abbia davvero una madre votiva. Una pura anatomia. Ancora tutta diversa.

– *Vorrei dare alla luce un figlio che fosse
identico al tuo nome. Ma solo il tuo primo.
Lo sento ridere in grembo. Rotola dentro.*

*Riaprirò le finestre di casa in montagna.
Per lasciare che il sole finalmente la scaldi.
Viene da me un figlio. Viene ancora per te.
Perché non è tardi non temere di andare.*

TESTI INEDITI

SALVA CON IL COGNOME

a René Char in casa di Francesco Petrarca

- Una spugna intrisa di aceto passerà sul cantico delle cose.
Dal fondo germinerai figure abrase verso un'altro mondo.
Il tempo disarmerà gli amanti? I: che disarmato te ne andrai.
- Mentre d'iris d'acqua in folta schiera riprenderai la vita.
Daranno il giallo a quella stella in un ossario dopo la guerra.
Si leverà dal fondo un vortice? I: che in pietra sarai salvo.
- Ti chiederai per quale astrale geologia ora le pietre
diventano ossa. Stelle di pietra. E scaglia d'acqua è il sole
che nasce di pancia e non di soglia. I: che sadica ruota d'amore!
- Nella Sorgue la sete di te stesso ferma il germano reale.
Riposati uccello! Resta sacro sul pilone di una stessa luce.
Le ossa passano. Riverbero di te? I: che segui la corrente.
- La luce penetra la casa e ti riapre intatta verso la luce.
Divide a quadri regolari il paesaggio? Dal gelo ritornata in vita
sei la Bicicletta. I: fiori del ciliegio. I: che porti la neve in vetta.
- Perché allora mi uccidesti? Trasformata sono in Bicicletta.
Bianca mi gettasti olio sulle onde. Io ripassai da qui ignara.
Passai e si calmò la tua furia. Ora piano. I: che fai piano?
- Perché ti ho fatto in fronte il segno della neve. Un fiocco
bianco. Stella a sole poche orme di distanza dalla vetta.
L'amore che non c'è per esistere sarà? I: che in un'alba sorgerai.
- Volgi le spalle alla finestra dove a losanghe ti scomponi.
Ti trattengo nel quadro. I come la stele. Un osso conficcato.
Meridiana muovi l'ombra. I: che misuri per tempo la tua terra.
- Il desiderio è intatto nell'opera del fiume. Le loro ossa da sole
risorgeranno? Sto entrando dentro il fiore. Le api verdi sono
gemme del fico. Dentro l'acqua di pancia. I: che ora tu mi nasci.
- Le rocce picchiano la luce dentro l'acqua. Fortezza spererei
impaziente di salvarti per sempre. La montagna si presta
a farti sasso. Stele d'I: mia tibia. I: che nella pietra sei rifatto.
- Si perderà la ruota. Si scardinerà dal moggio. Affonderà
nel fiume. Sorgerai da spuma. Infine traverserai a pelo
l'acqua. Solleverai le ossa. I: che fiocina artigli una stella.

- A prima vista un faro. Antenna a strisce di un’alta vista.
Avrai la stella bianca. Sul pennone nasconderai la guerra.
Riceverai segnali di canto? I: che avrai il sudario dai tuoi santi.
 - Sulla panchina resti seduta. Dietro una ginestra dai fiori a terra.
Iris gialli piantati per sedurti. E infine trasformarti in acqua.
Laminando piani Bianca. I: che raggi! I: che sei fatta a stella.
 - Mentre la neve dimoia fino a bagnare la pietra. Stilli ora
nudo. Trascini il monte con te. Ti sfaldi nel pietrisco attorno
a piccole conifere. I: che porti i quadri lasciati dalla neve.
 - La montagna è distesa dentro il verde nell’acqua. I: che ti
porto distante dagli occhi! Ti rivelerai di roccia intatta?
Adesso piani d’acqua che non bagna. I: che repellente: I!
 - In alto respiri la libertà. Amore. Il faro è spoglio di ogni
ombra. I: che ti scaldi nel cielo chiaro se un raggio ti passa!
Sei il pietrisco dei quadri nelle tombe. I: che mi guardi murato.
 - Che cosa si rivelerà nel tuo morire intatta. Resti in piedi ora
nella tua dimora. Issata. Guardi in basso mentre la neve
si scioglie. La tortura delle curve. I: che mi sfiori la mano.
 - Non esiste il tempo dell’amore. Esisti solo tu in un ossario.
I: biondo. I: cenere. Salgono dal fiume a neve in una folla.
Piantate le fiocine! I: che sei corredo ai morti nel Ventoux.
 - Ci sarà una liana per te. Un glicine ti allaccerà di nuovo
alla vita. La ruota del mulino girerà inversa nel tuo fiume?
I: che dell’amore in verso già nel desiderio porti il segno.
- I nel tuo nome a I nel mio cognome.

Fra la Sorgue e il Ventoux,
14 aprile 2010

Letture

POESIA

Alessandro Moscè, *Stanze all'aperto*, Bergamo, Moretti & Vitali 2008

In *Stanze all'aperto*, l'ultima raccolta di testi in versi di Alessandro Moscè, più conosciuto come critico che come poeta, l'interrogarsi finisce per prevalere sull'azione. Ci troviamo di fronte a composizioni lontane da ogni dimensione ideologica, calate nel vissuto, nell'immaginazione e rigenerazione della terra. La storia marginale affronta i temi cardine: il tempo e il ricordo e sullo sfondo l'ignoto e la sicurezza delle stanze, in cui l'amore coincide con la scoperta della figura femminile a partire dalla fisicità. I frammenti evocativi, che spesso rimandano al mondo degli affetti, in particolare a quello tipico dei nonni, concentrano un viaggio tra stupore e dolore nel senso della perdita, e le figure familiari accentuano la presenza-assenza del tempo che passa e che non restituisce nulla al diario dei versi. Come ha individuato Alberto Bertoni nella prefazione, il titolo, un evidente ossimoro che rimanda a *Viaggio intorno alla mia camera* di Xavier De Maistre, scritto alla fine del Settecento, «non può che significare, rintracciare fisicamente nei luoghi-corpi-cose reali l'impalpabile arpione che riconduce l'uomo alle radici della propria vita in un repentino e incessante scivolare tra il dentro e il fuori, l'inconscio e il razziocinante, il sonno e la veglia, l'esperito e il sognato-trasfigurato», concetto che chiarisce il poeta stesso: «Meglio che non la guardi / bruciarmi gli occhi / l'anonima castana di Senigallia / che graffia perfino il vento».

Stanze all'aperto introducono il lettore in

un'atmosfera estranea al chiuso di una casa, perché la poesia è un gesto primitivo, istintuale, non privato, come erroneamente vorrebbe far credere «la spettacolarizzazione dell'intimità», buttata in pasto all'opinione pubblica. Non sarebbe, pertanto, corretto tracciare uno spartiacque tra poesia civile o sociale e poesia di genere diverso, come invece si tende a proporre con *nonchalance*. Alberto Casadei, sul numero di «Poesia» del febbraio scorso, ha definito Moscè un rappresentante della linea neo-lirica. Ma quali siano i confini di questo sottogenere non è facile definire. La tensione civile spesso è solo la maschera di un'identità politica, vessillo e bandiera. Il poeta civile, come Pier Paolo Pasolini, cavalcava i ritmi lunghi della storia. Forse è stato un caso unico. Più semplice sarebbe interpretare la definizione come una categorizzazione più che un'indicazione di tendenza.

Si sente spesso ripetere che il critico non deve essere poeta e viceversa, perché, come nel caso di Moscè, sarebbe influenzato dalle proprie concezioni e finirebbe per ricercarne la corrispondenza nei testi studiati. Può essere anche vero, ma generalizzare sarebbe eccessivo. In realtà il critico-poeta, rispetto al poeta puro, viene allo sbaraglio, guerreggia a viso aperto, cioè applica sul campo quelle concezioni che elabora in teoria in rapporto con altri autori. Pertanto, risulta (apparentemente) più facile comprenderne la poetica. Perché apparentemente? Perché il vero poeta sa anche barare, sa anche mescolare con arte le carte da gioco al punto

da rendere naturale quello che è attentamente studiato, quello su cui si è esercitato per lungo tempo per offrire al collega critico i suoi occhiali di lettura. E il Novecento è ricco di spunti. E Moscè ne è consapevole: «Credo che un poeta debba fare i conti, prima o poi, con i temi assoluti, perfino escatologici dell'esistenza, e quindi inalienabili: la nascita e la morte, la finitudine umana, la dualità corpo/tempo, il dopo-morte. Non posso non nominare alcuni miei conterranei marchigiani, tra i quali il grande Franco Scataglini e Remo Pagnanelli, che hanno seguito costantemente questa direttiva. Ma la poesia, innanzitutto, la si deve far propria sensitivamente, per capirla e interpretarla, e mi spiego. Sgombro il campo da un possibile equivoco o conflitto: sono nato come poeta, non come critico, e mi ritengo un poeta. Se mi avvicino da critico ad un autore, è perché lo sento vicino, quindi non per un interesse filologico, linguistico, non per una curiosità metrica, propriamente tecnica, scientifica. Scatta quel meccanismo di identificazione e di immedesimazione di tipo esistenziale, che è tipico del poeta, in effetti, e mai del critico, che ha bisogno di un certo distacco emotivo. Umberto Saba mi ha insegnato la "poesia onesta", che dice e canta; Vittorio Sereni la comunione tra i vivi e i morti; Alfonso Gatto la poetica dell'assenza e del vuoto; Mario Luzi l'ambientazione campestre e la verticalità; Tonino Guerra la creaturalità e l'«innocenza» fiabesca; Giovanni Raboni la connotazione urbana; Alberto Bevilacqua il *transfert* creativo; Umberto Piersanti la visione contemplativa e naturalistica».

Del resto, lo studio sulla poesia novecentesca ha offerto allo scrittore l'occasione di saggiare questa impostazione alla ricerca di una tensione conoscitiva che potesse corroborare le sue intuizioni di poeta con quelle di lettore. In *Luoghi del Novecento* (Venezia, Marsilio 2004) egli fissa le tappe del percorso letterario di Cesare Pavese, Paolo Volponi, Tonino Guerra, Alberto Bevilacqua e Umberto Piersanti, scrittori empaticamente legati ai mondi che li hanno visti nascere e

che non hanno mai cessato di nutrirla. E proprio in questo sentimento del *genius loci*, flagrante e suggestivo, mantiene tenacemente il cordone ombelicale che lo ha portato a scavare cinque esperienze di civiltà e cultura. Anche l'antologia pubblicata negli Stati Uniti e che è stata utilizzata a New York dagli studenti italiani del dipartimento di Stony Brook, *New Italian Poetry* (Gradiva, 2008), pur con un proposito prevalentemente divulgativo, si muove con lo stesso passo.

Per assemblare immaginazione, creatività e lettura, studio e approfondimento, Moscè ha pure scritto una sorta di romanzo-saggio, in una scrittura anfibia dal titolo *Il viaggiatore residente* (Cattedrale, 2010), in cui, come ha notato il prefatore Manuel Cohen, «facendo affidamento alla geometria, e immaginando la rappresentazione di coordinate cartesiane nel piano, se la linea narrativa è l'ordinata, e la saggistica ne è l'ascissa, la poesia viene a configurarsi quale origine». Ha richiesto dieci anni un lavoro, in cui la forma si trova nell'esperienza tra rivisitazioni e riscritture e in cui i referenti sono essenzialmente le persone e i libri.

Poeta, saggista, narratore, Moscè non crede affatto alla distinzione netta e separata dei generi, anche se un cascame di tipo crociano vorrebbe separare ancora scrittura e scrittura. Egli pone il seguente interrogativo: «Perché un narratore non può essere anche un poeta, e viceversa? Pavese, Pasolini, Volponi e Bevilacqua dimostrano ampiamente il contrario. Amo gli scrittori versatili, che sanno passare da un genere all'altro, assimilandoli tutti. Del resto una meditazione filosofico-sentimentale di stampo dantesco e leopardiano, non può che portare a tracciare una linea sotterranea del testo, una camera oscura abitata da ombre che parlano, presenze a cui dare dignità di voce».

Giuliano Ladolfi

Serena Nunzia Di Lecce, *Dopoguerra*, Sommacampagna (Verona) 2009

«Riconosco la nostra patria desolata / della nascita nostra senza origine / e della

nostra morte senza fine» recita l'esergo di Mario Luzi, che ci introduce in un orizzonte segnato non più dall'«angoscia», ma dalla «pietà che penetra e che vede», all'interno del quale troviamo «un mondo», «non un codice comunicativo e forse nemmeno una mediazione sofisticata del 'nostro mondo'» (Daniele Maria Pegorari). E questo mondo è fatto di amori, di delusioni, di paure, di passione civile, è contraddistinto dalla volontà di rompere il velo fenomenico della conoscenza per donare alla parola il vigore di una rapporto autentico con la realtà e con l'umanità.

Serena Nunzia Di Lecce (1984) nel titolo dell'opera prima chiarisce che stiamo vivendo in un *Dopoguerra*, in una condizione in cui è categorico il dovere di ricostruire, ma per ricostruire occorre conoscere, catalogare, quantificare i danni del conflitto al fine di programmare un piano di lavoro. Per questo nella lirica iniziale la poetessa, citando Vittorio Bodini («Dice lo specchio: / come puoi essere specchio / se non sai dare altro che la tua immagine?»), proclama la necessità di superare «le apparenze» per fissare lo sguardo sull'«ombra nel vetro dirimpetto / iperreale per non tradire Nulla». Ma quali sono gli elementi qualificanti di questa «guerra» e quali sono le apparenze che impediscono di vedere la realtà?

La poetessa, come chiarisce Pegorari, compie l'indagine all'interno del proprio mondo, «quello dell'esperienza ordinaria e perciò stesso bisognosa di trovare nella poesia una lente speciale di ingrandimento e insieme di analisi e di smascheramento». Pertanto, il viaggio esplorativo si attua nel privato, nel microcosmo, dove si originano e trovano ragione i conflitti generali, dove domina il valore dell'apparire sulla modalità dell'essere. Drammaticamente la scrittrice scopre in sé la disintegrazione delle relazioni: anche l'amore non è che l'ombra di un «Nulla» e il saluto si risolve in un «riflesso» o, meglio, in un «autoriflesso».

La constatazione della solitudine esistenziale spinge alla ricerca di un «varco» (*Figure del "varco"* è il titolo della *Postfazione* di Daniele Maria Pegorari) attraverso la relazio-

ne con la persona amata, con i familiari, con gli amici, con i luoghi, con il mondo, con gli eventi, ma l'atmosfera rimane oscura, confusa, perché la parola stessa, la *panacea* («La porta per salutarci. La parola / per fuoriuscirci») non produce gli effetti desiderati. «Il quinto / elemento, la comunicazione, / mare invisibile / che massaggia la terra» (Gianni D'Elia), invece, di unire, rimane impigliato nella propria prigione in un'incapacità di dire e di essere ascoltati. L'«ampia ferita» non può che consumarsi nella parola, la quale, a sua volta, consuma anche l'intera esperienza umana affidata ad uno strumento incapace di squadrare e di conservare il passato: «noi, polvere non meno delle case / alla luce sola un lurido palazzo / ci tritura la memoria». Si avverte il colossale pericolo che incombe sulla nostra civiltà, la perdita delle radici, provocata non dalle mode passeggiere provenienti da altre culture, ma dalla perdita del vigore semantico della parola. E tra queste macerie non sono risparmiati né la *pietas* né i sentimenti: «T'amo non ha spazio [...] adesso in quest'ora tutto è fermo / il dolore si siede».

Nella raccolta è presente in un primo tempo, anche se in modo sotterraneo, una tragicità irrimediabile. Se Matteo Fantuzzi e Davide Nota indirizzano la riflessione sui miti della società emporio-centrica, mettendone in rilievo la vacuità e l'inconsistenza, la Di Lecce si appunta sul problema dei problemi della civiltà europea novecentesca: l'incapacità della parola di dire la realtà e sulle sue tragiche conseguenze non sul piano estetico e letterario, non sul piano ideologico e politico, ma nella dimensione individuale, in cui si logora il fallimento esistenziale: «Non eri progettista di un nostro non disegno? / Dov'è in calce al piano il nostro nome? / Anche la nostra assenza: non l'avevamo già scritta?».

La tragedia non prevede per il momento prospettive di soluzione: «Amaramente ruminiamo pastiglie. / Medicamento ad uno stare di pus e piaghe. / lo dice "Tu" a chi richiede / di somministrargli una pozione totale». Non basta la volontà, non basta il proposito, non basta neppure il gesto («Da tre giorni non

facciamo che parlare»), non basta neppure il contatto fisico («non corri e sei così triste / mi vieni a baciare»); la malattia è connaturata con la parola, perché «tutto si consuma / a furia di discutere dell'aria / infinita plurale, innominale / immagin-aria». Stranamente, rispetto ai poeti nati negli Anni Settanta, quelli nati negli Anni Ottanta, *quos quidem noverim*, sono assai più pessimisti e meno inclini alla speranza. La parola chiara e forte viene usata per denunciare più ancora che per descrivere; il vigore della rappresentazione è finalizzato a smascherare i miti della società in cui sono nati ed educati: consumatori e non più cittadini, merce d'acquisto e non più persone. La Di Lecce svela senza mezzi termini la causa del disagio relazionale in una "terra desolata", «l'inganno degli specchi», le cui cause primordiali risalgono all'«ampia ferita / rivoluzione dell'etere» prodotta da Copernico. L'uomo, rotta la sintesi medioevale, invano ha tentato di produrne una moderna: tutti i tentativi sono falliti, per cui anche nella storia che «si misura / plurale [...] il nome si disperde». Il nichilismo filosofico ne è la conseguenza: «C'è un occhio miope arreso nella specie / e l'altro che irride le nuvole del niente»; l'incapacità di attribuire un senso al vivere altro non è che il corrispettivo di un pensiero che si arrende al nulla.

Di qui il funerale della parola: l'orizzonte culturale «non va oltre / quest'accollita di barche e ha lo stanco tuo silenzio»: «stanco» perché la situazione è giunta a consunzione e non rimane neppure la memoria «tra le rughe dell'assurdo». La fine del millennio viene assunta come emblema di questa situazione terminale: mentre «sputacchiavano qualcosa dai balconi», si esauriva la tradizione «sia pure pneumatica / rosa alentissima e platonica» e nessuna celebrazione del nuovo riesce più a celare i «fuochi fatui scintillanti d'artificio / grancasse di piante / e di lingue e di baci sotto il vizio».

La poetessa sa di vivere in un'epoca di passaggio, un'epoca dominata da un individualismo accecante ed egoista, denso d'angoscia («noi ombre fabbricanti nella

piazza / di dolore»), perché a nessuno più importa «se a Gaza c'è un fischio che il bengala del vicino saprebbe replicare».

Nonostante tutto, come Davide Nota, la Di Lecce nella parte finale lascia filtrare il desiderio di un mutamento: nei due frammenti del XXI sec. di un anonimo (qui l'autrice intende smarcarsi dalla diagnosi precedente senza tuttavia rinunciare al proprio pensiero) la descrizione della primavera assume il carattere di annuncio: «Dicono pioggia e penso a quali germinazioni / sui rami di marzo la goccia si chiama provvidenza / [...] / Ma dicono pioggia e solo i pollini sapranno / in quale utero incarnarsi, germigneranno, / sporchi, un'altra razza di fiori e fiorilegi». Nel «tempo delle cose che ricominciano» «nei cantieri di città in decomposizione / i bambini quest'anno si chiameranno Coraggio / le bambine avranno i capelli rossi della rivolt († † †)» (le tre croci indicano una parola illeggibile). *Dopo novecento* ci saranno altri cantori, perché nel presente «l'aedo, se c'è stato, è sordomuto». Ci sarà una «piccola, piccola improvvisa / faglia nella materia corale», che produrrà «tutte indistintamente nuove / le parole, tutte di primo stupore» allontanandoci dalla «prigione della nostra integrità».

Purtroppo è ancora presto per percepire un vento chiaro, per cui occorre accettare i *Giorni della prigionia* (ultima sezione), cui «condannati siamo noi / che sappiamo come fare per fuggire // ma protesi sull'abisso». Certo il disagio è evidente («No, non devi stare bene in questo cerchio») e la poetessa dubita di vederne l'esito: «Avrei voluto un giorno almeno / guardare in alto nel gabbiano / che all'infinito fuori mi portasse». Il passaggio non sarà, infatti, né semplice né immediato, perché *dalla selva non uscì nessuno*: «Bertrand ha perduto la testa / qualcuno la lingua, la poesia / dove siamo nella foresta»; il passato non ha più nome e questo impedisce anche la percezione del reale: Chernobyl e il Meridione sono emblemi di un disfacimento che richiede fatica e coraggio per un autentico cambiamento.

Questo il risultato di una cultura che ha

dimenticato dell'uomo la componente relazionale, limitandosi a valorizzare quella individuale: l'uomo ad una dimensione ha valorizzato i diritti, votandosi alla solitudine e all'incomunicabilità di cui la parola sganciata dal reale è emblema tragicamente evidente

E proprio per tentare di rendere questa situazione la Di Lecce si serve di una scrittura «spiazzante nei suoi accostamenti lessicali e sintattici impreveduti, nei suoi *enjambements* che frantumano il senso e lasciano apparire per un istante sintagmi e morfemi alternativi che scompaiono di nuovo a un battito di palpebre» (Daniele Maria Pegorari). La precisione di questa poesia, da lei definita «povera», provoca un bagliore che impedisce momentaneamente la vista, ma che in un secondo momento apre la visione su una realtà dolente e su un'esigenza di cambiamento.

Giuliano Ladolfi

SAGGISTICA

Giorgio Agamben, *Nudità*, Roma, Nottetempo 2009.

Nudità di Giorgio Agamben è un libro nitido, pulito, di chi è abituato a bazzicare con naturalezza tra le questioni più faticose, tra le più snervanti oscurità. Come sempre, la sua scrittura rassetta il caos, dà l'idea della lava lavorata in cera, della raffinata creazione di un assennato pazzoide che ti parla in segreto del modo in cui, da Plutarco a Foucault, le pietre angolari del mondo sociale, con acrobazie assieme astute e recidive, mantengono grossomodo invariati funzionamenti e zone d'ombra. Il pensiero libero e sorvegliato versa su argomenti diversissimi un motivetto costante: carne ed aria, teologia e tecnologia, debolezza e potere si accostano e scostano per permettere l'esistenza stessa di aziende e musei e la supposizione di una società. Ne deriva un manuale di temperamento, una guida alla profanazione (*Profanazioni* era appunto il titolo del penultimo libro agambeniano) della vita contemporanea, laddove la pensiamo più educata, più bella, meno irrealista che in passato. In questo senso essere contemporanei (da *Che cos'è*

il contemporaneo?) vuol dire rovesciare il tempo presente, per stare incollati ad un'origine isterica che nel presente incessantemente riappare: «Può dirsi contemporaneo soltanto chi non si lascia accecare dalle luci del secolo e riesce a scorgere in esse la parte dell'ombra, la loro intima oscurità. [...] Contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo».

In *Creazione e salvezza* questo stesso suggerimento all'andare fuori tempo per stare nel tempo viene articolato attorno all'ingombratissimo settore professionalmente noto come ermeneutica, rivolto a rilevare gli antipatici rischi di sterilizzazione in cui l'esegesi spesso sta intrappolata: «Come nel giudaismo, anche nel cristianesimo l'ermeneutica ha preso il posto del profetismo, si può esercitare la profezia solo nella forma dell'interpretazione». Profetizzare è, insomma, una pulsione nascosta con cura, ma molto più diffusa e rilevante di quanto si pensi. Le azioni umane più decisive vengono occultate, deformate; la loro forma estetica è l'inguardabile, ciò che non deve mai essere messo in chiaro: è questa una costante agambeniana insistita, di ascendenza benjaminiana, secondo cui è la maniera di non osservare la legge che circo-scrive e definisce l'insieme delle leggi osservate. Da questo lato, vivere nella storia è come camminare su ineludibili malintesi, orientarsi tra pericoli di sgambetti tesi da corde rasoterra sotto cui solo può transitare la frettolosa verità.

Una di queste verità, come spiega l'illuminante intervento su Kafka (*K.*), è il fatto che la letteratura è vergogna, una decisiva maniera di vergognarsi di sé come del mondo e che l'appuntamento riuscito tra soggetto e linguaggio è il metodico riassunto della vergogna provata durante l'incontro. Senza una vergogna tranquillamente associata la letteratura non può essere. In altre parole, ciò che è eretico per il mondo (che "dio" sia tutto sommato un essere pigro, ad esempio) è vero per la letteratura: «Ogni uomo intenta un processo calunnioso contro se stesso. Questo è il punto da cui Kafka muove. Per questo il suo

universo non può essere tragico, ma soltanto comico: la colpa non esiste – o, piuttosto, la sola colpa è l'autocalunnia, che consiste nell'accusarsi di una colpa inesistente (cioè della propria innocenza, e questo è il gesto comico per eccellenza)». L'invito a muovere la lingua è dunque definitivamente ovvio e scaltro: «L'essere, chiamato in causa, "accusato", nel diritto, perde la sua innocenza, diventa "cosa", cioè causa, oggetto di lite (per i romani, *causa, res e lis* erano, in questo senso, sinonimi)». E sono lingue fastose come miserabili quelle in cui dobbiamo imparare a muoverci, lingue per cui la coscienza di essere nel dopo è dato come l'assioma del fiato. Nell'immaginario di Agamben, astratto, solido, Venezia assume dunque a pieno diritto il significato di lingua, e lingua e Venezia assumono a pieno diritto il significato di "spettro": «Poiché quel che lo spettro con la sua voce bianca argomenta è che, se tutte città e le lingue d'Europa sopravvivono ormai come fantasmi, solo a chi avrà saputo farsi di questi intimo e familiare, ricompilarne e mandarne a mente le scarne parole e le pietre, potrà forse un giorno riaprirsi quel varco, in cui bruscamente la storia – la vita – adempie le sue promesse».

Il potere è debole ed abituarsi a questa idea di potenza è un'operazione complessa, infantile come preferire spiccioli tintinnanti ad un pacchetto di banconote; ambientarsi nel mondo che viene significa cedere la forza in cambio di una potenza indebolita per amore stesso della potenza: «Mentre il fuoco può soltanto bruciare e gli altri viventi possono soltanto la propria potenza specifica, possono solo questo o quel comportamento iscritto nella loro vocazione biologica, l'uomo è l'animale che può la propria impotenza». La "nudità" agambeniana è non dissimile dall'essere una schiva cognizione del potere: «La nudità, nella nostra cultura, è inseparabile da una segnatura teologica. Tutti conoscono il racconto della Genesi, secondo cui Adamo ed Eva, dopo il peccato, si accorgono per la prima volta di essere nudi. Secondo i teologi, questo non avviene per una semplice, precedente inconsapevolezza che il pec-

cato ha cancellato. Prima della caduta, essi, pur non essendo ricoperti di alcuna veste umana, non erano nudi: erano coperti di una veste di grazia, che aderiva loro come un abito glorioso». Non c'è veste corrotta se non c'è peccato, ma, se non c'è peccato, non c'è vita. La grazia è, quindi, una nudità inesistente, ciò che, pur essendo irraggiungibile, non può non essere inseguito, «sempre denudamento e messa a nudo, mai forma e possesso stabile»; aggraziato è quel momento estatico in cui la verità nuda (nesso questo significativamente tralasciato da Agamben) si mostra nella sua essenza di niente da significare a parte la sua scontata apparenza; grazioso è l'attimo in cui la visione di questo niente si fa sopportabile.

L'ultimo suggerimento del libro suonerebbe in quest'ottica: sedersi nudi quando si scrive. Ma si può scrivere nudi? Non è forse la grammatica una pergamena di cappelli, guanti, reggiseni e cravatte? Ad essere completamente svestiti, non si rischia un'imperdonabile incompetenza di struttura, di lingua e di storia? La risposta di Agamben è un nichilismo chiaro, una bianca e costruttiva passione del nulla: si può scrivere nudi se si smette di fare "letteratura" come lavoro, se si cessa evitare il contatto diretto con il lettore attraverso strutture impersonali (di cui romanzo e saggio sono solo gli esempi più ingombranti) che simulano competenza e dissimulano la palude bucata al cui centro la creazione è gemella. E a ben vedere, la letteratura è inestinguibile come l'incompetenza; anzi la letteratura è dell'incompetenza la fonte inestinguibile, postazione da cui tutto sfugge, luogo in cui il mondo si riposa.

Gennaro Di Biase

Franco Loi, *Da bambino il cielo. Autobiografia*, a cura di Mauro Raimondi, Milano, Garzanti 2010

Non so da quanti anni conosco Franco Loi e potrei dire che tra noi esiste quel qualcosa di impalpabile e prezioso che è l'amicizia. Non lo so e non mi interessa molto saperlo (fare i conti, verificare date). So soltanto che, in tutti questi anni, ho sempre amato non solo

la sua poesia, ma la sua voce di uomo, il suo dialogo tanto profondo quanto pacato, tanto semplice quanto vibrante d'un sentimento radicale delle cose, dell'umano, dell'essere. Ascoltare Lui nella quotidianità del conversare è sempre un'esperienza nutriente perché la sua voce – sottile, mite e velata da una garza di naturalezza, da un rifiuto istintivo d'ogni retorica – sa distillare segreti, sa schiudere illuminazioni decisive e insegnamenti sapienziali dal pozzo delle occasioni comuni, dell'esistere arreso alla sua nudità. In un mondo frastornato dai riti dell'isteria mediatica, dalla virulenza egocentrica dell'apparire, dalle bandiere dell'ipocrisia ammantata di seduzioni, questa voce ha sempre avuto, per chi ha conosciuto e frequentato il poeta nelle pieghe inappariscenti dei giorni, la dolcezza forte delle occasioni rivelatrici, degli incontri che ti schiudono orizzonti di bellezza, prospettive di conoscenza schietta, autentica.

Molte vibrazioni, molte traiettorie di questo parlare tornano ora, sollecitate e fedelmente trascritte da Mauro Raimondi nel corso d'una lunga intervista, *Da bambino il cielo*, un libro vasto, pullulante e liquido come un mare, scosceso come un paesaggio *western* e vibratile come un bosco: un *libro-summa*, un regesto biografico che ripercorre, con una straordinaria larghezza di dati, testimonianze ed esempi, tutta la vita e l'opera di Lui in una specie di cavalcata inesausta, mossa dal vento, dalla febbre, dalla forma senza forma di un destino. Raimondi osa domande limpide e assolutamente impegnative: «L'infanzia è un mito o una verità?», «Che rapporto c'è, nella biografia d'un poeta, tra la realtà e i sogni, i luoghi di terra e i luoghi dell'anima?», «La poesia nasce anche dalla passione politica o è il suo rovescio d'ombra?», «Cosa significa per un poeta scegliere, come mezzo espressivo, il dialetto?», «La voce dei poeti sgorga dalle ragioni dell'esistere o da quelle, ineffabili e sovrane, della musica?». Lui, muovendosi con pazienza e acribia, accettando di piegarsi al bisogno dell'interlocutore di capire o gettando improvvise frecce di luce verso il cielo,

risponde dipanando la trama complessa dei suoi anni e della sua scrittura, sapiente come sanno esserlo solo i maestri di quella verità fluida e ingovernabile, fiammeggiante e anarchica, priva di confini e regimi che è la poesia.

Mai elusivo riguardo ai temi cruciali, alle verifiche decisive e scottanti che Raimondi gli sottopone, il poeta è, in queste pagine, anche un dispensatore di racconti variegati, sorprendenti e fantastici, uno squisito intarsiatore di squarci epici e lirici, ricco d'una memoria di persone (da Sereni a Fortini, da Vittorini a Raffaello Baldini, da Ungaretti a Gatto, da Tomiolo a Renato Curcio) e di luoghi (da Genova a New York, da Colorno alla Grecia alla Cina) degna d'un archivio vivente e insieme di un sovrano dell'affabulazione. Nato e cresciuto nel rumore dell'esistenza, nell'intreccio più magmatico fra voci dissonanti e consonanti, amori e odi, incantesimi e dissapori, ma insieme chiamato a un'esplorazione tutta personale dei territori del sacro e dell'ineffabile, egli sa restituirci, attraverso queste pagine, il retroterra della sua grande opera, il paesaggio storico e d'anima su cui essa è venuta a formarsi. Malgrado l'immensa dispersione dei fatti, delle occasioni e dei segni, la figura inequivoca – umanissima ma a suo modo implacabile – di una vocazione creativa si disegna pian piano attraverso le partiture del libro. Per lui, prendere coscienza di questa chiamata ha significato soprattutto capire che scrivere poesie vuol dire assumersi la responsabilità di «conservare la voce profonda della vita». Corollario di questa presa di coscienza, nel libro brillano episodi struggenti come quello del giovane salvato dal suicidio proprio grazie all'ascolto di alcuni testi del poeta o come quello di un bambino delle elementari che, mentre Lui leggeva dei suoi versi in classe, guardava un albero fuori dalla finestra; quando la maestra, dopo la lettura, gli chiese un po' irritata un commento, il bambino rispose: «Pensavo che mi sarebbe piaciuto essere l'albero che sta là ad ascoltare il poeta. E ho capito che lui l'intende così la poesia».

Paolo Lagazzi

Le pubblicazioni di Atelier

Atelier - Numeri speciali

OMAGGIO ALLA POESIA CONTEMPORANEA (N. 10, GIUGNO 1998)

Con poesie di Antonella Anedda, Mario Benedetti, Massimo Bocchiola, Vitaniello Bonito, Alessandro Ceni, Stefano Dal Bianco, Claudio Damiani, Roberto Deidier, Pasquale Di Palma, Giuliano Donati, Anna Maria Farabbi, Umberto Fiori, Nicola Gardini, Marco Guzzi, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Maurizio Marotta, Daniele Piccini, Fabio Pusterla, Antonio Riccardi, Salvatore Ritrovato, Davide Rondoni, Giancarlo Sissa, Bianca Tarozzi, Andrea Temporelli, Gian Mario Villalta, Nicola Vitale, Edoardo Zuccato

LA RESPONSABILITÀ DELLA POESIA (N. 24, DICEMBRE 2001)

Il numero raccoglie gli interventi relativi al convegno dedicato alla generazione dei poeti nati negli anni Settanta, tenutosi Borgomanero e a Orta il 15 e il 16 settembre 2001

GIOVANE POESIA EUROPEA (N. 30, MARZO 2003, A C. DI FEDERICO ITALIANO)

Il numero raccoglie poesie di giovani autori di tutta Europa, introdotti da un poeta affermato della sua nazione e tradotti da giovani poeti italiani

IL TESTAMENTO DEGLI EREDI (N. 34, GIUGNO 2004)

Il numero raccoglie gli interventi relativi al convegno *Novecento e oltre: prospettive della poesia contemporanea*, svoltosi a Firenze, in Palazzo Vecchio, il 5-6 dicembre 2003 (relatori, fra gli altri, Roberto Galaverni, Daniele Piccini, Gabriella Sica, Paolo Febbraro e Salvatore Ritrovato) e a Stresa-Orta il 13-14 febbraio 2004 (relatori: Ernesto Cardenal, John F. Deane, Michael Krüger, Franco Loi, Willem Van Toorn e Kenneth White)

PER UN RILANCIO DELLA CRITICA, IL CRITICO IMPURO, PER UNA NUOVA GENERAZIONE DI CRITICI, INCHIESTE E INTERVENTI

(n. 32, dic. 2003, interventi di A. Cortellessa, R. Galaverni, N. Lorenzini, G. Marano, M. Onofri, M. Raffaeli, E. Trevi, S. Verdino, P. Zublena e intervista a P. V. Mengaldo - n. 33, marzo 2004, interventi di S. Ritrovato, P. Lagazzi, S. Lecchini, M. Ferrari, A. Bertoni, S. Colangelo, D. Piccini - n. 35, sett. 2004, con interventi di G. Mazzoni, A. Battistini, M. Ganeri, R. Luperini, F. Muzzioli - n. 36, dic. 2004, interventi di G. Lauretano, A. Casadei, A. Carrera e un'intervista a S. Ramat - n. 37, marzo 2005, interventi di V. Coletti, G. Ferroni, M. A. Grignani, R. Ceserani, G. Antonelli - n. 39, sett. 2005, interventi di T. Ottonieri, N. Lorenzini, V. Cordiner)

RACCONTI ITALIANI (N. 38, GIUGNO 2005, A C. DI FEDERICO FRANCUCCI)

con testi di Mimmo Cangiano ed Eugenio Santangelo, Antonella Cilento, Giovanni Ciot, Gabriele Dadati, Valerio de Filippis, Alberto Garlini, Gianluca Morozzi, Raffaello Palumbo Mosca, Laura Pugno, Flavio Santi, Roberto Saviano, Giovanni Tuzet

CHE NE SANNO I POETI? (N. 50, GIUGNO 2008, A C. DI GIOVANNI TUZET)

Il numero raccoglie interventi intorno al tema *Poesia e conoscenza*

GENERAZIONI A CONFRONTO (N. 41, MARZO 2006)

Il numero contiene, fra l'altro, gli interventi relativi al convegno nazionale di Firenze del 18 febbraio 2005: Andrea Cortellessa, Roberto Galaverni, Christian Raimo, Franco Buffoni, Giulio Mozzi, Alberto Bertoni

LE MONOGRAFIE DI ATELIER

Fabio Franzin (n. 53, marzo 2009)

Edoardo Zuccato (n. 54, giugno 2009)
Umberto Fiori (n. 55, settembre 2009)
Fabio Pusterla (n. 56, dicembre 2009)
Lino Angiuli (n. 57, marzo 2010)
Paolo Fabrizio Iacuzzi (n. 58, giugno 2010)

MACADAMIA - COLLEZIONE DI POESIA (A C. ANDREA TEMPORELLI)

Giovanna Rosadini, *Il sistema limbico*, 2008
Simone Cattaneo, *Made in Italy*, 2008
Fabio Franzin, *Fabrica*, 2009, 2010
Valeria Ferraro, *Lettera da Carlsbad*, 2010

PARSIFAL - COLLEZIONE DI POESIA (A C. DI MARCO MERLIN)

Riccardo Ielmini, *Il privilegio della vita*, 2000, 2002

Gianni Priano, *Nel raggio della catena*, 2001
Simone Cattaneo, *Nome e soprannome*, 2001
Nicola Gardini, *Nind*, 2002

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

Davide Brullo, *Annali*, 2004
Flavio Santi, *Il ragazzo x*, 2004

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

Giuliano Ladolfi, *Attestato*, 2005

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

Martino Baldi, *Capitoli della commedia*, 2005, 2006

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

Luigi Severi, *Terza persona*, 2006

MENARD - COLLANA DI TRADUZIONI (A C. DI FEDERICO ITALIANO)

Spyros Vrettós, *Postscriptum della storia*, trad. di Massimo Cazzulo, 2005

Johanna Venho, *Virtuosi incantesimi*, trad. di Antonio Parente, 2006

John F. Deane, *Gli strumenti dell'arte*, trad. di Roberto Cogo, 2008

Luis García Montero, *Completamente venerdì*, trad. di Alessandro Ghignoli, 2009

900 E OLTRE - COLLANA DI CRITICA LETTERARIA (A C. DI GIULIANO LADOLFI)

Marco Merlin, *Nodi di Hartmann*, 2006

Marco Merlin, *Nel foco che li affina*, 2009

I QUADERNI DI ATELIER (A C. DI GIULIANO LADOLFI)

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

Giuliano Ladolfi, *Mario Luzi, oltre il "novecento"*, 2010

VOLUMI FUORI COLLANA

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

Andrea Temporelli, *Il cielo di Marte*, 1999

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