

ATELIER

Trimestrale di poesia narrativa teatro



NUOVI SBILANCIAMENTI

La generazione entrante

Non si tratta di dire che l'umanità e spiritualità dell'artista *si* figura *in* una materia, facendosi complesso, formato, di suoni colori parole, perché l'arte non è figurazione e formazione della vita della persona. L'arte non è che figurazione e formazione d'una materia, ma la materia è formata secondo un irripetibile modo di formare, ch'è la spiritualità dell'artista fattasi tutta stile. Fare un'opera d'arte significa soltanto formare una materia, e formarla unicamente per formare; ma nel modo in cui è formata è presente, come energia formante, l'intera spiritualità dell'artista.

Luigi Pareyson

ATELIER

Trimestrale di poesia, narrativa, teatro

Direzione:

Giuliano Ladolfi (d.r.) e Andrea Temporelli

Redazione:

Franco Acquaviva, Claudio Bagnasco, Paolo Bignoli, Davide Brullo, Matteo Fantuzzi, Edoardo Gino, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Danilo Laccetti, Giovanna Piazza, Andrea Raimondi, Lucia Ravera, Alessandro Rivali

Sede:

C.so Roma, 168 — 28021 Borgomanero (NO) — tel. e fax 0322835681
Web: <http://www.atelierpoesia.it>. 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 2012: euro 25,00

Sostenitore: euro 50,00 (*)

I versamenti vanno effettuati sul c.c.p. n. 12312286 intestato a
Ass. Cult. Atelier — C.so Roma, 168 — 28021 Borgomanero (NO)

(*) AI "SOSTENITORI" SARANNO INVIATE IN OMAGGIO
PUBBLICAZIONI EDITE DALL'ASSOCIAZIONE

I testi delle edizioni Atelier sono distribuiti da Ladolfi Editore e inclusi
nel relativo catalogo. Per informazioni: <http://www.ladolfieditore.it/>

Indice

- Editoriale**
- 5 Nuovi sbilanciamenti
Andrea Temporelli
- 7 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi
- Esodi ed esordi**
- 8 Parole introduttive, un po' petulanti,
per stuzzicare
di Andrea Temporelli
- 11 Conversazione con Giorgio Orelli
di Elisabetta Motta
- 18 Appunti per nuove mappature
della generazione entrante
di Manuel Cohen
- 23 La direzione delle cose
di Roberto Cescon
- 31 Minne, lai, e probabili momenti
di Marco Corsi
- 37 Poesie inedite
di Piero Simon Ostan
- 45 Du fóil d'érba tra i sas
di Annalisa Teodorani
- Il Clavilegno**
- 50 Il Clavilegno: chi è costui? Ragioni
di una denominazione e di una rubrica
di Danilo Laccetti
- 63 Mia madre
di Davide Brullo

- 84 Piccola intervista a Elisa Ruotolo
di Claudio Bagnasco
- In tralice**
- 89 Ragioni di uno sguardo in tralice
sul teatro contemporaneo
di Franco Acquaviva
- Lime (e more)**
- 94 Dismisure su misura
di Claudio Bagnasco
- 96 Limite e ritmo
di Claudio Bagnasco
- Lecture e riletture**
- POESIA
- 100 Matteo Fantuzzi (a c. di): “La generazione
entrante. Poeti nati negli Anni Ottanta”
di Elisa Vignali
- 105 Pierluigi Cappello: “Mandate a dire
all’imperatore”
di Giovanna Piazza
- 108 Mahmud Darwish: “Come fiori
di mandorlo o più lontano”
di Giovanna Piazza
- 112 Fabio Franzin: “Canti dell’offesa”
di Giuliano Ladolfi
- 115 Adrienne Rich: “La guida nel labirinto”
di Marisa Cecchetti
- 117 Izet Sarajlić: “Chi ha fatto il turno di notte”
di Alida Airaghi
- 118 Mario Scotti: “Poesie”
di Danilo Laccetti
- 120 Pasquale Vitagliano: “Il cibo senza nome”
di Michele Ortore
- NARRATIVA
- 123 Jonathan Franzen: “Le correzioni”
di Edoardo Gino
- 126 **Le pubblicazioni di Atelier**

Editoriale

Nuovi sbilanciamenti

Si discuteva recentemente con alcuni amici artisti e poeti, a partire da qualche considerazione sull'ultima Biennale, in merito alla cronica mancanza di coordinamento tra le forze di terra — gli artisti — e quelle di cielo — gli scrittori — sul comune fronte di combattimento (rubo l'immagine a Davide Coltro, anche se temo che non mi riuscirà di farla risuonare negli orecchi dei miei quattro lettori con il medesimo tono amabile e disarmante). Eh, già, come fosse facile. È già tanto se si riesce qualche volta a incontrarsi, a chiacchierare del più e del meno, anche perché ogni artista ama coltivare la propria solitudine, di cui ha un naturale bisogno (o è uno stereotipo superato anche questo, ormai?). Altro che coordinare gli eserciti, sarebbe già un successo disinnescare il fuoco amico del proprio dirimpettaio.

Una rivista che si proponesse di ricomporre le membra sparse non solo della poesia e della narrativa, ma anche del teatro e delle arti, e persino del cinema e della musica, sarebbe davvero una magnifica utopia, però. Sì, lo sappiamo, servirebbero mezzi di partenza immani già solo per cominciare a ipotizzarla, figuriamoci se da queste parti siamo così pazzi da crederla possibile. Però, ecco, prendiamoci almeno qualche secondo per sognarla.

E poi chiediamoci immediatamente: ma ce ne sarebbe davvero bisogno? Se dietro a un tale progetto ci fosse un'aspirazione sottile al controllo, se tutto nascesse dal desiderio di mettere ordine e governare, direi proprio di no. Ma se invece si trattasse di favorire contaminazioni, di esaltare la molteplicità, di scoprire il piacere di tradursi per vedere, semplicemente, che effetto fa agli altri la propria opera, forse un'impresa

in tale direzione andrebbe salutata con entusiasmo a priori, in faccia al suo stesso inevitabile fallimento.

No, «Atelier» non potrà mai diventare un'esperienza "totale": possiamo dunque riaprire gli occhi, adesso. Eppure, il nostro sguardo non è in fallo se ci fa notare che da questo numero si esplicitano inequivocabilmente le diverse anime della rivista: teniamo a battesimo in questo fascicolo nuove sezioni di poesia, narrativa e teatro, cucite insieme dal pensiero critico, inteso nelle sue più variate manifestazioni. Non si tratta, a essere onesti, per chi conosce un poco la nostra storia, di una novità vera e propria, ma con l'aiuto di una squadra redazionale rinnovata si tenteranno d'ora in poi inediti equilibri o, se preferite, continui sbilanciamenti da una parte e dell'altra. Ne approfittiamo allora per far notare che, pur non essendoci mai occupati di arte, la nostra copertina, con la serie dei Capricci di Goya che va a comporre negli anni una collezione a sé, ma anche con il nome stesso della rivista, ha da sempre ammiccato ai segreti e ingovernabili intrecci fra i diversi linguaggi (o, se preferite, fra le diverse materie dalla cui scelta scocca la stessa intenzione formativa dell'artista) che compongono, magari a loro insaputa, il tessuto di un'epoca.

Il lettore accolga dunque questo numero così insolitamente arabescato e arlecchinesco come si può accogliere un dono malandrino, una provocazione insieme disincantata e seria, a testimonianza di un'opera che continua a rovesciare la fatica in divertimento e la solitudine in allegria.

Andrea Temporelli

In questo numero

Nuova veste grafica interna per questo sessantacinquesimo numero di «Atelier», ma soprattutto nuova configurazione delle sezioni, che propongo, sotto titoli suggestivi, i generi letterari cui abbiamo già dedicato in passato e ancor più dedicheremo in futuro la nostra attenzione: la poesia (rubricata ora sotto la sigla **Esodi ed esordi**), la narrativa (**Il Clavilegno**) e il teatro (**Intralice**). Ogni sezione viene tenuta a battesimo con un intervento che ne chiarisce la suggestione del titolo e gli intenti. Ma lo spirito delle nostre pagine resta profondamente unitario e lo dimostra la presenza di una quarta sezione, **Lime (e more)**, che proporrà anche interventi critici che seguiranno un taglio linguistico o comparativo o addirittura svagato e divagante, dando adito a varie forme di ibridazione fra i generi.

Esodi ed esordi propone già due tipi di contributi emblematici per la loro differente natura: da una parte l'attenzione a un maestro del Novecento come Giorgio Orelli, riascoltato attraverso il resoconto di Elisabetta Motta, dall'altro la proposta di quattro voci della «generazione entrante» (dal titolo di un'antologia di poeti nati negli Anni Ottanta con cui si apre la sezione delle recensioni): si tratta di Roberto Cescon, Marco Corsi, Piero Simon Ostan e Annalisa Teodorani, introdotti dalla riflessione critica di Manuel Cohen.

Il Clavilegno, invece, dopo aver lanciato a firma di Danilo Laccetti le prime esche, accoglie un lungo racconto di Davide Brullo e un'intervista alla giovane Elisa Ruotolo, realizzata da Claudio Bagnasco, che domina per l'occasione anche la rubrica Lime (e more), con la sua apertura e l'intensa riflessione, che attraversa poesia e narrativa, sui temi del limite e del ritmo.

Anche la sezione delle schede critiche finali si rinnova, esibendo fin dal titolo (**Letture e riletture**), l'apertura all'analisi di testi non recenti, come in questo caso accade, dopo numerose recensioni a libri di poesia, per il celebre romanzo *Le correzioni* di Jonathan Franzen.

G.L.

Esodi ed esordi

Passi di poesia dentro il principio

Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle.

Walter Benjamin

Andrea Temporelli

Parole introduttive, un po' petulanti, per stuzzicare

Abbiamo tutti la faccia dell'angelo di Klee, mentre ci allontaniamo non più, ormai, soltanto da un Novecento di orrori che ancora ci invadono gli occhi, ma anche da un ventennio esangue che ne ha occultato il cadavere, riciclandolo in veste di nuovo idolo fino alla mistificazione più scaltra, fino all'adulterazione delle parole. Entriamo perciò in un'epoca di cui non abbiamo ancora prefigurazione. Il futuro ci coglierà alle spalle, è inevitabile, quindi non è il caso di vestire i panni sempre scomodi, quando non ridicoli, di profeti, né sarebbe sensato agevolare l'oblio, assecondare la rimozione del male. Anzi, proprio il fatto di stare piantati nel dolore mette in moto risorse inaspettate. La tragedia costringe all'evoluzione — quando non spezza irrevocabilmente.

Abbiamo tutti, come poeti, un corpo perfettibile, la testa gigantesca di bambini e piedini come artigli: siamo goffi e mostruosi insieme. La mimesi della realtà ci è ormai negata e anche quando viene esibita è solo un riflesso, ma nella nostra astrattezza agisce il ricordo, forse la nostalgia di un mondo perduto. Le nostre radici sono dentro questa origine, questo inizio irraggiungibile. La nostra vita, in tutto e per tutto pari a quella di chiunque altro, è il tronco che permette la fioritura, ramo dopo ramo, della visione. Abbiamo una tradizione sconfinata che ci è esplosa davanti agli occhi insieme alla storia. Non crediamo nemmeno più nel progresso, che pure è la tempesta che ci travolge e ci impedisce ogni indugio, ogni compiacimento. Siamo sfiniti e sfigurati.

Questo è il principio. Qui, svuotati i polmoni, riprendiamo fiato. Nel momento stesso in cui cataloghiamo i reperti del passato, infatti, coltiviamo il nostro esordio. Non si tratta più, quindi, di puntellare le rovine, di accogliere i frantumi per alzare barricate e resistere, nei margini di insignificanza cui è costretto il poeta nell'oggi. Si tratta di avventurarsi, di muovere i primi passi esplorativi nell'epoca informe che, inevitabilmente, ci darà un volto, per quanto con tratti scomposti, con dettagli sfuocati. E benedetto sia l'anonimato che ci permette la libertà degli infiltrati e l'allegria dei disperati. Attraversiamo regioni psichiche senza permesso, corriamo rischi colossali mentre gli altri nemmeno più vedono le nostre ali da gigante sempre spiegate, mentre camminiamo, lavoriamo, amiamo e ci indigniamo come tutti.

Diamo il sangue, in quanto poeti, per guadagnare un centimetro appena di senso dentro al vuoto, perché sappiamo che in quel centimetro ci sarà terra dove far riattecchire le parole, e lì avremo dimora. La nostra sfida, infatti, è proprio rivolta alla depressione postmoderna, alle sabbie mobili della non-storia, che sono la nostra misconosciuta tragedia. Il male di vivere non si risolve con un atto di finzione, ma cogliendo l'impulso evolutivo che porta nel suo stesso grembo. Per attraversare questo limbo molti hanno scelto l'immobilità come forma di resistenza, noi preferiamo la sperimentazione ponderata e sofferta, la varietà che si stringe in abbraccio evolutivo, il gesto magari nervoso e impreciso di chi ha paura, ma vuole nascere. Per questo cerchiamo esordi significativi non per la loro impossibile compiutezza formale, dal momento che non esiste poetica che ci garantisca a priori il senso. Il nostro stesso stile ci coglierà alle spalle, sarà il giusto contraccolpo alla risposta, anzitutto esistenziale, che daremo al Novecento e a questi anni doppio zero, che ne rappresentano un rigurgito terminale, la fastosa celebrazione di una fine spacciata per un inizio che non c'è stato. La vera novità germoglia nel tempo, infatti, al quale noi per primi ci consegniamo, con un inchino all'universo, nel rettangolo che ci è dato.

Per questo facciamo esercizio di pazienza, setacciamo voci con estrema discrezione, mettendo nel solco di ogni ascolto il seme di un incontro, che non è accondiscendenza gratuita ma, all'opposto, sfida a usarci reciprocamente per muovere un passo oltre noi stessi. Proviamo a radunare, qui, la carovana

dei migranti che, magari, scopriranno il nuovo, perché non dimenticano l'antico; mettiamo insieme i fratelli maggiori, che l'amorevole lotta ha nel frattempo fortificato nel ruolo di sponde da sottoporre alla prova decisiva, e i più giovani, verso i quali abbiamo l'obbligo di offrirci, allo stesso modo, come esempi e bersagli.

Ogni parola che pretende di drizzarsi in un verso, ogni discorso che si mette in verticale contro il vento dell'epoca, ha l'umiltà di accettare questa sfida, con la gioia impertinente dei bambini che chiedono ragione di tutto.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Andrea Temporelli è uno dei 263 poeti della sua generazione. Ha pubblicato le raccolte di poesia *Il cielo di Marte* (Einaudi 2005) e *Terramadre* (Il Ponte del Sale 2012). È nato nel mese più crudele a Borgomanero, dove si occupa nottetempo, in qualità di direttore, redattore, correttore di bozze e magazziniere, della rivista «Atelier».

Elisabetta Motta

Conversazione con Giorgio Orelli

Breve nota (istruzioni per l'uso)

Lo scritto è nato in seguito a due conversazioni con Giorgio Orelli che si sono svolte nella sua abitazione di via Belsoggiorno, a Bellinzona, nell'ottobre del 2011. Nel raccontarsi, il poeta si è lasciato trasportare «où mènent les mots» — per usare una citazione di Valéry molto cara a Orelli — passando con sorprendente naturalezza dai toni informali e scherzosi dell'aneddoto alla terminologia della critica verbale, da simpatiche battute a erudite citazioni, dai più importanti nomi della letteratura e dell'arte del XX secolo a poeti e artisti locali. Il testo che ne è nato rispecchia pertanto la natura di questa conversazione che va *Dove portano le parole* (che è poi il titolo di un volume di saggi che Pietro De Marchi ha dedicato a Orelli — Manni 2002 — di cui mi sono avvalsa per approfondire alcuni aspetti della poetica dell'autore). Altri testi che si sono rivelati utili sono: SIMONE SOLDINI, *Rametti di calicanto*, in *Giorgio Orelli. I giorni della vita*. Catalogo della mostra presso Casa Croci Mendrisio 31 agosto-13 novembre 2011, Museo d'arte Mendrisio, Mendrisio 2011, pp. 41-45; FABIO PUSTERLA, *Per una strada meno stretta: gli strani casi dei libri*, in AA.VV., *Per Giorgio Orelli*, a cura di PIETRO DE MARCHI e PAOLO DI STEFANO, Bellinzona, Casagrande 2001, pp.144-150; PAOLO DI STEFANO, *Ascolto il suono delle parole*, "Corriere della Sera", 19 giugno 2011, p. 38.

Il "passaggio a Ravecchia" è una tappa obbligata per chi vuole "incontrare" Giorgio Orelli, una delle voci più interessanti e significative della poesia contemporanea. Risiede a Bellinzona dal '45, da quando, dopo gli studi, lasciò Friburgo: cominciò ad insegnare in una scuola commerciale per poi passare al liceo e da allora, nonostante le numerose richieste universitarie, non se n'è più allontanato. Mi accoglie con grande cortesia nella sua casa di Via Belsoggiorno; con lui la moglie Mimma, gentile e attenta, fedele compagna di una vita e custode delle memorie, silenziosa ma sempre pronta a intervenire con garbo nella conversazione per precisare, recuperare un particolare sbiadito dal tempo. Non senza emozione, vedo sfilare davanti ai miei occhi generazioni di poeti ticinesi che su quel comodo divano si sono intrattenuti a conversare con questo grande "padre" che ha avuto una importanza rilevante nella formazione della loro coscienza letteraria: dai giovani letterati di stampo orelliano come Pietro Montorfani e Yari Bernasconi, a Pietro De Marchi a Fabio Pusterla e prima ancora Alberto Nessi e l'altro Orelli, Giovanni. Orelli è tra i pochi che coltivano ancora il gusto, anzi l'arte della conversazione, che è poi la chiave come spiega Cesare Segre per capire anche la sua poesia, fatta di "occasioni", in grado di cogliere l'onda lunga della narrazione. Le sue lunghe braccia tagliano

l'aria mentre mi racconta aneddoti (vicini e lontani nel tempo), prediligendo un tono giovanile, spensierato, per poi erompere talvolta in fragorose risate e improvvisamente ricomporsi e addentrarsi verso i meandri della retorica profonda, lasciandomi un po' sbalordita a riflettere. Si abbandona ai ricordi giovanili di quando giocava a bocce con Longhi, Maccari, Carrà e Messina. Parla dei suoi cari amici poeti, di Montale, di Zanzotto, di Erba e di Sereni («un fratello maggiore»), di Luzi e Bilenchi che lo «lanciarono» per la prosa, del magistero di Contini e dell'importanza di avere un maestro: «Se non ci fosse stato lui avrei perso il mio tempo. Era un uomo buono e generoso come è concesso solo a persone straordinarie». «Toscano di Svizzera» lo definì Contini quando Orelli gli mostrò i suoi racconti in un corridoio dell'università, rovesciando l'etichetta di «lombardo di Svizzera» datagli da Anceschi nella *Linea Lombarda*. «Conosce Cassola?», gli chiese Contini. Erano gli anni '40 e il giovane studente non lo conosceva, ma quando lo lesse capì. «Pur essendo nato nell'alto Ticino, ad Airolo, la mia educazione letteraria era toscana. I miei maestri erano quelli: Cassola, Cecchi, Bilenchi...». Fu Contini, pur muovendosi poi in un'altra direzione, a indicargli la strada degli «accertamenti verbali», una indagine basata sull'auscultazione del suono delle parole, la «fabricatio verborum», come direbbe Dante. Non ci si deve dimenticare, infatti, che Orelli non è solo poeta, ma è anche un notevole interprete di testi di vari autori e continua indefesso il suo lavoro di critico. Pronti in attesa di pubblicazione ci sono ora un saggio sul *Fiore* (che per primo Contini dichiarò attribuibile a Dante), su Petrarca, su Pascoli, su Sereni. Nel suo lavoro di critico ha saputo integrare i fondamenti teorici di ascendenza italiana, come l'analisi filologica del suo maestro Contini, con i capisaldi dell'analisi strutturalista che ha in Jakobson e nei formalisti russi i suoi imprescindibili punti di riferimento. Ma ciò che lo ha sempre distinto da altri critici che si muovono nello stesso territorio d'indagine è il fatto che la pista *verbale* con cui Orelli si accosta alla poesia non si chiude nella geometria di un vero metodo, sfugge alla morsa degli esercizi troppo strutturati, perché in lui il critico si coordina e collabora sempre con il poeta e in questo sta il segno della sua vivacità e della sua grandezza. Il suo è un percorso certo non facile e poco applicato nei moderni studi letterari e su questo Orelli non risparmia i suoi commenti. «È inutile fare letteratura sulla letteratura» dice scuoten-

do la testa e ripensando per esempio alle nuove edizioni della *Commedia* che gli sono capitate in questi anni fra le mani: il commento in sostanza è sempre lo stesso, si arricchisce di nuovi dati, di scoperte storiche, di interpretazioni, ma l'attenzione alla lettera, al lavoro sul linguaggio, resta scarsa o si ferma alla superficie del testo, talvolta è addirittura inesistente. Orelli lamenta la sordità di molti critici che farebbero meglio a cambiar mestiere e cita Paul Valéry quando diceva che in poesia è capitale l'organizzazione del campo dell'udito. E declamando ad alta voce i versi iniziali della *Commedia* dantesca: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita», commenta: «Come si fa a non accorgersi di quel *mi* che è già contenuto nella parola *cammin* che ci fa capire che la *Commedia* comincia con un Io che si pone? Come si fa a non accorgersi di tutte quelle *T* e quelle *R* che sembrano cucire insieme i versi con il fil di ferro»? E aggiunge: «Tra i versi più straordinari della *Commedia* che io ricordi vi è certamente «donna vedere andar per una landa» (*Purgatorio* XXVII, v. 98). La “semplicità” di questo verso consiste nel fatto che è generato dalla parola iniziale, *Donna*, che rintocca apicalmente teso. Ben si coglie che la dentale sonora / *d* / e la nasale dentale / *n* / hanno qui un ufficio capitale. Invertite e disgiunte in *DoNNa*, si ricongiungono con *aNDar* e *laNDa* nel gruppo che non per nulla Jakobson chiama “eterno”.

Straordinaria la sua memoria e il suo orecchio capace di analizzare ogni testo anche nel suo aspetto fonico e prosodico e di inserirlo in una storia poetica come nessun computer saprebbe fare. «Fin da ragazzo avevo una memoria timbrica molto forte che non era sfuggita al mio insegnante di latino che durante le lezioni si divertiva mettendomi alla prova: «Orelli tu questi versi di Orazio li sai già a memoria». E in effetti era così, prima di studiare la metrica li dicevo già con gli accenti giusti».

Notevole anche la sensibilità cromatica del suo occhio di poeta-pittore, intento a carpire il segreto della luce e dei colori, che lo contraddistingue per le sue qualità di “poeta visivo”. Anche questo aspetto non era sfuggito a Contini che un giorno gli disse: «Orelli, sei come un pittore fiorentino del Quattrocento, destinato a non sgarrare mai». Commenta Orelli: «Fu quello per me il più bel complimento che ho ricevuto in vita mia. Amo Piero Della Francesca, per

me il Bach della pittura. Nei suoi quadri vi è un supremo ordine universale che mi sembra non sia turbato da niente. Analogamente coi miei versi non ho mai disturbato l'ordine naturale delle cose». Certamente è un campo d'indagine interessantissimo quello del rapporto fra segno e parola come lui stesso fa notare ricordando di seguito l'amico svizzero Giovanni Pozzi e il suo testo *La parola dipinta*, pietra miliare in questo campo d'indagine. Come ha scritto Maurizio Chiaruttini, «i colori nella poesia di Orelli sono un *senhal* della vita, un'epifania del visibile nelle sue determinazioni più terrene e familiari». E allora quando dichiara: «Fra tutti i colori certo prediligo l'azzurro: l'azzurro dei cieli tersi e luminosi e anche il giallo delle forsizie («una gioia gialla di forsizie») sembra quasi voler invitare a ripercorrere le sue raccolte poetiche lasciando “parlare il colore”, riconoscendo il cemento originario fra la parola e l'immagine, mostrando che la parola giunge là dove l'univocità della rappresentazione figurata non può più pervenire in forza della duttilità e pieghevolezza dello strumento verbale con i suoi effetti di musicalità, di risonanza simbolica, di allusione, di rinvio al non detto e al dicibile. Per Orelli infatti le forsizie non sono solo dei fiori con il loro esplosivo colore giallo, ma sono anche, se non soprattutto, una parola con un suono. Dentro «forsizia» Orelli ausculta paretimologicamente “forse”, che per Leopardi era una delle parole più poetiche della lingua italiana.

Numerose negli anni le frequentazioni degli amici pittori a cui ha dedicato anche degli scritti d'arte: Boldini, Bolzani, Cavalli, Marioni, Monico, Genucchi. Mi mostra con commozione i quadri appesi alle pareti di casa e gli aneddoti relativi a ognuno di essi: un Sironi, un Rosai, acquistato nel '48 in gita scolastica, un Boldini dipinto appositamente per lui... Data la sua passione per l'arte è più che naturale come rammenta Simone Soldini che finissero in poesia riferimenti a opere e figure dell'arte innanzitutto italiana (Wiligelmo, la sinopia pisana, da Piero Della Francesca e Carpaccio fino — idealmente — a Morandi) in linea con una tradizione antica di cui si era ripreso coscienza all'indomani della stagione avanguardistica e di cui voce solista di un vasto coro era quella di Roberto Longhi. «Proprio l'amico Longhi raccontava che un giorno un tale entrò nello studio di Morandi e toccò qualcosa. Morandi reagì con forza urlando: “No, no, non toccare: è lì dal 1914!”». E dopo essere scoppiato a ridere Orelli commenta: «Gli oggetti di Morandi appaiono fasciati di eternità, come quelli di

Petrarca. Morandi assiepa simboli concretissimi sull'orlo di un tavolo che diventa l'orlo dell'abisso: è un'invenzione straordinaria». E chissà che nel pensare il titolo della nuova raccolta poetica in attesa di pubblicazione, *L'orlo della vita*, che prende a prestito dalle parole della *Commedia* dantesca (*Purgatorio* XI, 128), non abbia agito almeno come suggestione anche questa bellissima immagine di Morandi che da un po' di tempo circola tra i pensieri di Orelli. E di seguito Orelli non manca di ricordare i versi di *Sinopie* in cui vi è l'immagine di un dipinto di Pollock, *Pali azzurri*: «Come viene la sera chi sa mai / perché non tornano da tanto le rondini / a disegnare assenze di pensieri / che lasciassero tracce colorate / chi sa che Pollock (con i pali blu)». Accanto a Pollock trovano spazio nei suoi versi anche altre opere e figure dell'arte moderna straniera: Klee (*Alter Klang*), Dufy, Wols («Certo d'un merlo il nero...»), nomi che facevano discutere attorno ai quali si dibattè a lungo tra gli anni Cinquanta e il decennio successivo.

Terminato l'*excursus* artistico che ci ha portato a viaggiare con lui nel tempo e nello spazio, Orelli all'improvviso riconduce il discorso entro l'ambito delle "occasioni" domestiche, verso una poesia che afferma il valore *di fatto* dell'esperienza, non disgiunta dalla naturalezza. E indicando con l'indice il soffitto mi chiede all'improvviso: «Lei li vede?». E subito intuisco che l'oggetto del suo vedere è di quelli particolarmente atti a illuminarci sulla sua poetica, sul suo «spettacolo del mondo». Si tratta di due ragni «inquinili abusivi del soffitto di casa» che sostano poco distanti dal lampadario, quasi invisibili ad occhio nudo, «più piccoli di mezza formichetta / smarrita nell'acquaio». Sono lì da giorni e giorni, mesi, forse un anno ormai: la sera scendono a trovare il poeta, sincronici come strani funamboli penzolano nel vuoto: basta un soffio a farli risalire. Il poeta, seduto sul comodo divano a riposare, li osserva con occhio vigile e con una inesausta messa a fuoco, fino a giungere alla *visione*. I due ragni stanno «uno a una spanna dall'altro», destinati a non avvicinarsi mai: essi divengono «una figura iconica, grafematica della realtà vera proiettata fuori della mente, della mia mente». Appaiono come «neri segni» di un «essenziale alfabeto» che potrà forse affabularsi in un futuro ma che già ora concede un istante di pura "rivelazione". Orelli dice di aver visto un terzo ragno più grosso e «nerastro» che un giorno «col fare inquisitorio / d'un commissario» è passato fra i

due per poi sparire in fretta «nel gran bianco», senza neppure vederli calarsi, sostare, penzolare per «saggiare» «il peso dell'essere» e poi divorare filo e distanza «per fingersi di nuovo / due punti nei dintorni / di me». Siamo in presenza di un testo giocato sul bianco e sul nero (i colori della scrittura) e sulle ambiguità del rapporto essere-non essere, realtà-irrealtà-vuoto. Essere che può riempire di sé *logos* il vuoto per ritornare poi al *grand Blanc* di Mallarmé o protendersi verso un Dove che non esclude una apertura ad una ipotesi teologica trinitaria. È «il mistero» che «infiamma la vita» quello che giunge a far visita all'anziano poeta fin dentro la soglia di casa e che sprigiona la sua forza profonda dalle ceneri delle occasioni. Assisto come lui stupefatta a questo «prodigio» e al *farsi* del suo gesto di poesia, consapevole di non assistere a una *performance*, ma piuttosto di partecipare a un accadere, a un occorrere dell'esperienza poetica come *atto*.

Questo splendido testo che nella versione definitiva prenderà il titolo di *Ragni* e altri intitolati *La goccia*, *La buca delle lettere* e *L'altalena* verranno spediti alcuni giorni dopo in busta chiusa, battuti a macchina con la sua preziosa Olivetti, alla casa editrice Lithos di Como per realizzarne un libro d'artista. Si sa che fatta eccezione per l'ultima raccolta edita nel 2001 da Garzanti, *Il collo dell'anitra*, i precedenti libri di poesia di Orelli, *Né bianco né viola* (1944), *L'ora del tempo* (1962), *Sinopie* (1977), *Spiracoli* (1989) sono spariti da tempo dal commercio, introvabili sia in Svizzera che in Italia e pertanto questi testi poetici costituiscono più che mai un "dono" raro e prezioso.

Infine, prima di congedarmi, Orelli mi parla di alcuni testi poetici che appartengono a una sezione a cui sta ancora lavorando e che ha il titolo provvisorio di *Riserva*: si tratta di testi bilingue, ma ve ne sono alcuni scritti anche interamente in tedesco «per il desiderio di far urtare i sistemi linguistici». Essi nascono dalla lettura di alcuni articoli stampati su riviste svizzero-tedesche dove compaiono annunci matrimoniali o a volte proposte erotiche. «Si trovano delle cose curiose sulle riviste, a volte patetiche a volte con risvolti comici, del tipo: «nonostante la guerra in Iraq, vorrei ancora innamorarmi» o «cercai compagno / a per collezionare farfalle». Incredibile, è un mondo davvero incredibile», dice Orelli abbandonandosi ad una fragorosa risata. Sono testi che testimoniano la sua attenzione alla realtà sociale e che lo hanno portato a spe-

rimentare un nuovo registro stilistico che si aggiunge a quello degli epigrammi e dei frammenti lirici, alle poesie narrative e dialogiche, a quello ironico e satirico, a quello diaristico e “del cerchio familiare”, registri che si sono “stratificati” nel corso degli anni. Ma Orelli è soprattutto, come ha scritto Pietro De Marchi, «poeta della memoria e dell’ansia e dell’incertezza tra la vita e la morte e della pietà di se stesso e degli altri, uomini e animali» e non poteva mancare una sua meditazione sul tema del tempo che passa. «La vita è necessariamente breve, affermava Leopardi: certo fa ridere detto da uno che è arrivato alla veneranda età di novant’anni, ma mi auguro di poter campare ancora qualche anno perché in realtà solo da pochi ho capito davvero che cos’ è la poesia e vorrei fare la mia parte sia in quanto lettore che poeta che critico». «L’idea che si nasce, si invecchia e si muore non conforta la nostra mente. Penso piuttosto che ogni giorno invece contiene già tutta la vita, e va dunque vissuto con attenzione a se stessi e alla realtà». Per questo raccontare un solo giorno della vita intensamente vissuta — come ci rammenta il titolo del suo unico libro di racconti *Un giorno delle vita*, del 1960 — può bastare da solo per riassumere quanto sperimentiamo in gioie e dolori in un’intera esistenza.

Orelli sembra aver fatto suo il suggerimento di Solone: invecchiare imparando qualcosa di nuovo ogni giorno. Invecchiare cercando di dare qualcosa agli altri. Invecchiare senza rinunciare al conforto dell’immaginazione e della creatività. Come scrive Claudio Magris: «La vecchiaia è identica alla scrittura: è un testo, scritto dalla vita sul corpo dell’uomo, ma alterabile e manipolabile dalla sua fantasia». Un grazie dunque a questo poeta colto e discreto che scrive ai margini dell’Italia per il suo lascito poetico, certamente uno dei più alti di questo secolo e per la sua straordinaria e profonda *humanitas*, ravvisabile nello sguardo, nei gesti, nelle parole. È grazie a uomini come lui che si può ancora ben scorgere il segno di una risorsa umana della poesia.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Elisabetta Motta è nata a Seregno nel 1966, dove vive. Si è laureata in Lettere Moderne all’Università Cattolica di Milano con la tesi *Immagini religiose nella poesia di Eugenio Montale*. Suoi articoli sono apparsi su varie riviste. Ha curato per le edizioni Lithos di Como alcuni libri d’artista e pubblicato, con Fabio Pusterla, *Colori in fuga* (La Vita Felice 2011).

Manuel Cohen

**Appunti per nuove mappature della generazione entrante:
Cescon, Corsi, Ostan, Teodorani**

Gli inediti che seguono appartengono a Roberto Cescon (Pordenone, 1978), Marco Corsi (Terranuova Bracciolini –AR–, 1985), Piero Simon Ostan (Portogruaro, 1979), Annalisa Teodorani (Rimini, 1978), tre dei quali hanno varcato la soglia dei trent'anni, ma per il fatto di essere nati alla fine di un decennio e prima del successivo, o a cavallo di due decenni, non sono stati inclusi nelle cretomazie generazionali, mentre il solo Marco Corsi può considerarsi ancora ventenne. Hanno tutti all'attivo più di un libro di versi (tre la Teodorani: che vanta anche il primato della più giovane esordiente in ambito neodialettale a vent'anni, nel 1999), svariate pubblicazioni in riviste, antologie cartacee e nel web. Inoltre alcuni hanno già editato monografie notevoli: Cescon su Franco Buffoni (Pieraldo, 2005) e Corsi su Biancamaria Frabotta (Archetipolibri, 2010), sono viepiù attivi sul territorio con *readings*, incontri, premi, festival, eppure all'anagrafe letteraria li consideriamo giovani, auspicabilmente nuovi. Volendo a tutti i costi ridurre queste righe alle griglie di una disanima comune, potremmo dire, col rischio di qualche forzatura, che è possibile ravvisare elementi, fili sotterranei che passano e agiscono tra l'uno e gli altri.

Un primo collante è riscontrabile, ad esempio, a livello linguistico e grammaticale: una sostanziale medietà della lingua veicola i motivi attraverso la nudità, quasi basica, dei vocaboli, in costrutti e frasi brevi, non di rado coincidenti con versi monorematici, chiari e semplici: in cui è evidente lo sforzo di comunicazione, quasi mossi dalla onesta necessità di raggiungere il lettore, specie in Cescon, in direzione della immediatezza, e in Teodorani, in direzione della massima rastremazione o economia lessicale. Medietà che, *va da sé*, determina la sintassi, caratterizzata da predilezione per costruzioni paratattiche. Marco Corsi, pur affidandosi a una lingua fluida e veicolare, sfugge sostanzialmente a questo discorso. È il più giovane e, per paradossale, appare il più dotato della consapevolezza degli strumenti, dei registri e dei codici, o meglio, il più votato a una scrittura che, senza farne sfoggio e auspicabil-

mente senza compiacersene, attinge fortemente alle strutture di tradizione per riusarle e per evertire da esse: con una rara (considerando la giovane età) competenza metrica, meglio, con una forte appercezione ritmologica, per altri versi e non casualmente riscontrabile nelle scritture dei coetanei Giuseppe Carracchia (1988) e Davide Nota (1981). Per questo autore aretino, dalla produzione esondante e versatile, a giudicare dalla fluviale messe di materiali pubblicata qua e là in rivista, e con all'attivo una buona opera prima, *L'inverno del geko* (Gazebo, 2011), fortemente marcato da una componente manierista (quasi barocca: nella ottima realizzazione di percussività e ritorni sonori affidati a omofonie, allitterazioni e assillabazioni, a giochi di ripetizioni e riprese acustiche e lessematiche), e di ricerca nell'allegoresi, potrebbe valere quella nozione di ritmologia come prassi avanzata dalla Julia Kristeva, secondo cui il ritmo è diretta conseguenza del corpo e della pulsione, ed è l'elemento sovvertitore della sintassi. Ritmo dunque come avanguardia di significato e soluzione acustica da preferire al metro (canonico e di tradizione): a corredo c'è quella nozione di *periodicità* di Jean Cohen qui ben realizzata dalla frequenza di recursività sonore in strutture a cinque accenti tonico-ritmici: «a dominarti, domani soltanto domande / ti farei di questo mondo che a te / mi contese, in pochi versi, senza mani».

Un secondo elemento comune, sempre a livello linguistico, è rappresentato dal ricorso non infrequente a un'assertività da parlato, che riproduce mimeticamente gli automatismi dei modi di dire, uno stadio dell'oralità scopertamente pregrammaticale, attestante spesso un primo orizzonte di riferimento, oltremodo domestico e feriale o un contesto di rapporti familiari, affettivi, d'amicizia e di lavoro: «Parliamo di calcio, stipendi, colleghi, / dove mangiare la prossima volta, / la politica se siamo d'accordo. / Certi discorsi ormai si ripetono / perché guardiamo gli stessi tg» (Cescon); «Doveva essere una giornata con il sole / Eri in giardino per un motivo che non ricordo» (Ostan), «ma fermati con me da questa parte / e prova a sillabare con le unghie / i labili graffiti sulle porte» (Corsi), «A t'ò vést te spèc / sal mèni tal bascòzi / ta m'aspitivi», «Ti ho visto nello specchio / con le mani nelle tasche mi aspettavi» (Teodorani). Sembra quasi che l'esperienza della lingua si depositi ad altezza di un basso continuo di tonalità e accenti, frequenti il raso terra apro-

spettico del nuovo secolo: si avverte nei testi come una *Stimmung* oggidiana, un'atmosfera marcata da tracce di disagio, inquietudine, allarme: «freddi gli sguardi / di una paura non da fuori / in disuso le caldaie / se anche guardarsi raffredda» sono versi di Ostan che già in *Pieghevole per pendolare precario* (Le voci della Luna, 2011), un titolo che vale come emblema di una condizione attinente ad almeno due, forse tre generazioni, aveva sondato l'urgenza sociale di una condizione liquida, e fornito, attraverso una lingua della realtà e delle merci, dei non-luoghi contemporanei e del *patois* (un meticcio tra dialetto friulano, *slang* giovanile e detriti linguistico-letterari) le foto segnaletiche dei 'non identificati', tratti di una umanità marginale e clandestina. Una urgenza che in questi inediti si connota di una dimensione esistenziale, nel recupero di un io repertuale, singolo e plurale, che si fa regesto di natura lirica: «È così anche il nostro stare qui, / gli squarci e le spaccature / provano chi siamo».

Eppure quanto può apparire come il grado zero dello stile semplice, una voluta ingenuità nei dati di ovvietà naturalistica, nella inopia dell'analogismo, non rappresenta lo specifico, né la mira di questi autori: piuttosto è un ripartire da zero, in sordina, con la consapevolezza nuova di essere tra le cose e gli uomini, privi di velleità e di privilegi: è davvero questa l'età che sembra finalmente consegnare per acquisita una conquista cara alla poesia di Mario Luzi: «sopravanzano le cose il loro nome», affermata in tempi in cui i nomi di una *res cogitans* antecedevano ancora, per ipostasi, la *res extensa*. Ora l'indirizzo luziano sembra fatto chiaro, precipitato nelle nuove parole-racconto, e nelle parole cosali, cioè portatrici di cose, della nominazione e della risonanza di senso delle cose, dei più giovani. Paradigmatico appare dunque in questa prospettiva il testo di Cescon, *La direzione delle cose*, dove l'avverbio introduce un dubbio molto attivo tra incertezza e possibilità: «Forse nel buio le cose / hanno una loro intelligenza / perché sono più di quello che siamo». L'autore friulano, dopo *Vicinolontano* (Campanotto, 2000) e *La gravità della soglia* (Samuele editore, 2010) prospetta negli inediti una lingua 'poca' (povera) più attinente o *in re* per «coprire la distanza dalle cose». Quelle parole che non bastano, che sottendono tutta l'inadeguatezza della lingua di fronte alle cose e alla direzione che queste prendono, antivedendo e prece-

dendo il significato, *langue* e *parole*, rappresentano dunque un dato nuovo di partenza, una competente *humilitas* o luziana ‘aderenza alle cose’. Ed è, non a caso, una ripartenza che ha a che fare con il paesaggio contemporaneo dei non-luoghi e del soggetto (*natura naturans*), e con un ‘ritorno’ all’oggetto di natura (*natura naturata*): «La folata che fora e grigi si fanno i riflessi / negli alberi di novembre, nei pendii del primo gelo / il declino del bosco farsi nel respiro / le fronde finire tra le suole / il letargo della terra bucare la prima pelle» (Ostan); «chiudendosi l’occhio non dispera / di toccare le forme della luce / la vera natura dei contorni, i margini: / vuoti mutilati di frontiera tra te / e il passo circolare della sera» (Corsi); «U n’è mai l’òura / par i treni ch’i n s’fërma. / Ma néun i s’à zcòrd / te mèz dlla campàgna / a zcòr m’i giraséul ch’i piénz», «Non è mai l’ora giusta / per i treni che non fermano. / Ci hanno dimenticati / in mezzo alla campagna / a confortare i girasoli che piangono» (Teodorani). Nei versi affilati e precisi, nitidi e delicati della neodialettale di Santarcangelo, che già in *Sòta la guàza, Sotto la rugiada* (Il Ponte Vecchio, 2010) tra fragilità e stupore marcava i sentimenti e le attese, di una condizione creaturale tra sospensione stupita e ansia, come in questo essere «dimenticati / in mezzo alla campagna» c’è ora tutto lo spaesamento, spesso raccontato con le venature minimaliste e intimiste di un’esperienza che non cessa mai di dire io, e di dire noi. Perché quando ci dicono dell’esperienza di solitudine, anche questi quattro autori ci riferiscono di una solitudine non chiusa né ripiegata in sé, bensì popolata di discrete presenze: «Ognuno tiene le altre cose per sé. / Nelle loro vite c’è la direzione della mia» (Cescon).

Un ulteriore elemento comune è dunque da ricercare nella allusione ai motivi dei rapporti tra le persone in tonalità e modalità dal gusto contemporaneo, minimale e contenuto: viene raccontato l’amore nei versi di Corsi che mimano i costrutti di un moderno canzoniere; la coppia, liquida e in crisi, è protagonista della *suite* di testi brevi, arguti acquerelli in vibranti impressionismi della Teodorani; le scene o dinamiche matrimoniali nei versi feriali e condominiali di Cescon e Ostan, tra desiderio di paternità e incubi sociali che minano i legami. Ovunque è dedicata attenzione agli affetti in genere e in particolare, anzi viene oltremodo amplificata la portata dei sentimenti, così a rischio d’implosione nell’epoca della precarietà *tout court*, nella impossibilità e

nella necessità di «comprendere l'uomo dove l'uomo / non c'è, non si può» (Ostan).

Si potrebbe sospettare di un'attitudine minimale, si pensi solo al riferimento quasi da etologi e zoologi a specie piccolissime: le termiti (Ostan) e la formica (Teodorani), e sia pure di un minimalismo linguistico, figurale, e tematico. Tuttavia questi autori, con mezzi e con esiti differenti, ma tutti con tratti già riconoscibili, sembrano non arrendersi alla rovina socio-economica presente. Articolano, anzi, le parole caricandole di attese, prefigurando, malgrado tutto lo sconcerto del mondo, la continuità della specie e una sostanziale fiducia nel gesto del *dire*: «È scattato un conto alla rovescia / per nascere e diventare creatura / e un altro lungo un orizzonte / per diventare padre» (Cescon); «Sarà poi un giorno mio figlio / e il figlio di mio figlio / sarà l'aggrinarsi nell'identico buio delle strade / ad aspettare che venga il vento giusto / e il chiaro dentro gli occhi» (Ostan); «e come vedi a dividerci è la luce / mentre piano la tua voce gira» (Corsi); «A t'ò niné / fin a fèt indurmantè / èli e ràdghi a l s'è invrucèdi. / E t'una nòta pursì / da la nèbia l'è scap fùra / un pèsgh in fiòur», «Ti ho cullato / fino a farti addormentare / ali e radici si sono intrecciate. / E in una notte qualunque / dalla nebbia è spuntato / un pescò in fiore» (Teodorani).

NOTIZIA BIOGRAFICA

Manuel Cohen è nato nella seconda metà degli anni Sessanta e dal 1993 si firma con il cognome materno. Saggista e critico contemporaneista, è redattore, tra le altre, delle riviste «Il parlar franco», «Letteratura e dialetti», «Carte urbinati » e «Punto. Almanacco della poesia italiana». Dirige la collana 'PoEtica' per Do.com.press edizioni e, assieme a Luca Benassi e Salvatore Ritrovato, la collana 'Percorsi' per Puntoacapo editore. È curatore di svariati volumi tra cui, assieme a Salvatore Ritrovato, *Verso sud* (Raffaelli, in uscita) e *L'Italia a pezzi. Viaggio tra i neo-dialettali* (Cattedrale, in uscita); ha pubblicato il saggio *Raffaello Baldini, la comunità estraniata. Una mappatura* (Ed. CFR, in uscita). In poesia ha pubblicato *Altrove, nel folto*, Roma, IANUA 1990 e, dopo venti anni di silenzio, *Cartoline di marca*, Colonnella, Marte editrice 2010 e *Winterreise. La traversata occidentale*, Edizioni CFR, Piateda 2012, con cui si è aggiudicato il Premio Franco Fortini.

Roberto Cescon

La direzione delle cose

LA DIREZIONE DELLE COSE

La mano sulla sveglia ferma la notte
nel tempo che ancora ci prendiamo.
La tapparella taglia i contorni.
L'acqua nel termosifone è l'inizio
del giorno, le cose da fare.
Se dico ciabatte, armadio, servomuto,
so come arrivare alla porta.

La direzione delle cose è nelle parole
che dico, ma esiste prima.
Quando ci colpisce, cerchiamo parole
per dirla, ma spesso non bastano.

Forse nel buio le cose
hanno una loro intelligenza
perché sono più di quello che siamo.

LE COSE CHE COMPRIAMO

Andare al supermercato è un modo
di rinnovare le promesse matrimoniali,
riempiendo i carrelli di offerte
e qualche sfizio, dopo esserci chiesti
più volte se vale la pena.

Ci fa sentire una famiglia.

Per le corsie pensiamo cosa manca
nelle antine della cucina bianca.

Alla cassa la commessa bionda
già ci conosce, passa sul rullo i codici
delle cose e noi le imbustiamo.
Lei ormai sa cosa ci piace.
Lo saprà anche di altri.
Le cose che compriamo ci raccontano.
Il mese scorso ha visto il test
dell'ovulazione. Oggi gli assorbenti.

RIUNIONE DI CONDOMINIO/1

La lavanda è da togliere perché
attira i bombi d'estate, ha i buchi
come la siepe, irregolari,
meglio cambiarla con del pittosporo.

Ci vuole l'erbicida nel prato
per la gramigna indecente
e un altro lampione per i furfanti,
perché c'è da avere paura la notte.

Sgradevoli i grumi di foglie
si fermano sotto i posti auto.

Serve un cartello per i bambini
degli altri, fanno troppo rumore
fuori orario nell'area attrezzata.

Sui dettagli converge il disordine

più grande, che deforma le priorità:
la gramigna cresce sopra il sofà
il parquet e il silenzio dei led.

SCENA DEL CRIMINE

La città è un vicolo oscuro, labirinto
di nevrosi. La famiglia sulla moquette
è all'esame della scientifica.

Per quanto terribile, però,
il colpevole si troverà
prima dei titoli.

Da tempo sogno una luce che si accende
nel disimpegno, io mi sveglio, i ladri
ammazzano me e Anna sul letto.
A volte non vedo nulla, a volte tutto, tardi.

Il nastro giallo chiude il male
nello schermo, là fuori,
ci convince che siamo normali,
anche se infetta la pelle blindata
del divano, perché può sempre accadere
qualcosa, la voglia di partire
al rosso del semaforo. Poi sentire
i nostri vicini che friggono aglio,
l'ultimo processo che riempie
il telegiornale e dire buono il branzino
oggi — schiacciarlo contro il palato.

Ma è da cercare nelle parole

che restano il detonatore che cova,
perché facciamo cose imperdonabili
per andare avanti, o le sopportiamo.
Siamo il nostro crimine, siamo
un pubblico non più impressionabile.

AMARO CON GHIACCIO

Vorrei invecchiare con questa tavolata
sabato in pizzeria, perché
siamo come sulla stessa autostrada,
ci fermiamo in autogrill diversi,
prendiamo le stesse cose, a volte no.
Non mi occorrono altre persone,
perché conoscersi è annusarsi
per non graffiarsi subito.

Parliamo di calcio, stipendi, colleghi,
dove mangiare la prossima volta,
la politica se siamo d'accordo.
Certi discorsi ormai si ripetono
perché guardiamo gli stessi tg.

Si ricordano gli anni dalle merendine
o dai cartoni, a volte esagerando.

Ognuno tiene le altre cose per sé.

Nelle loro vite c'è la direzione della mia.
Siamo diventati i mocassini
e il bagagliaio capiente
per il passeggiare della Stokke.

Qualcuno vuol fare l'orto,
però non le vacanze in agenzia.
Nessuno dice mai cosa sta leggendo.
Nessuno dice cos'è fare l'orto
da quando tuo padre non fa più l'orto.

L'amaro col ghiaccio è per allungare
il tempo, abituarsi alla nostalgia.

Poi tutti salgono sull'auto che hanno.

Verso casa i commenti concludono
che in fondo noi siamo meglio degli altri.

BATTESIMO

Quando mi chiedono *faresti il santolo?*,
rifiuto con imbarazzo perché il battesimo
è lavare il peccato, diventare
figli di dio, cose anni luce da me.
Per insistere dicono *il battesimo*
è solo perché non si senta diverso
quando gli amici andranno a catechismo.
Non dicono *neanche noi ci crediamo.*

Non riesco a mentire, il rispetto per chi crede
è non piegare le parole, dire *credo rinunciò*
come un ciuffo di capelli attaccati
come vogliamo.
Si compra tutto il pacchetto
o non lo si è mai comprato.

ECCO, SONO USCITE

L'indice attorciglia i riccioli neri,
il pollice schiaccia veloce i tasti
sulla panchina allunga la ballerina
sopra la coscia dell'amica,
anche lei tra le borse di ecopelle
muove le dita sul tastierino rosa.

È un maggio che immagina il sole,
un pomeriggio di aiuole e semafori.

Ecco, sono uscite, volevano parlare.

* * *

Un vecchio e un bambino
su una panchina del parco.

Il bambino ha le storie tra le mani,
non smetterebbe mai di giocare
perché è un soffio sotto la pelle.

Il vecchio guarda i rumori del parco,
le cose dei giorni sono i luoghi
delle parole.

Un vento li riempie, e gli occhi,
gli stessi, anche se sono cambiati.

Tra i due un libro, l'hanno letto insieme.

Ora è rimasto il tempo di andare
come sono stati.

Un vecchio e un bambino
su una panchina del parco.
Ecco, io sono così.

LE DONNE DEI POETI

Le donne dei poeti sono sante
chilometri e serate per sentirli
e dire sempre bene, è andata
bene, come al solito.

Sorridono davanti
pensando che col premio il poeta
pagherà l'assicurazione.
Sorseggiano in disparte
sperando che non faccia troppo tardi.

Talvolta, dopo essersi annusate
quanto basta, si siedono vicino
ad altre donne di poeti,
parlando di vacanze, vestiti,
che il poeta non fa la lavatrice,
e biasimano gli altri menestrelli,
pesanti e incomprensibili.

I poeti sono molto fortunati
perché le donne stanno insieme a loro
non certo per i soldi,
ma perché poeta è la ciliegina

su qualcosa che all'inizio era perfetto.

* * *

La prima volta quel battito
è una raffica che affiora
da profondità di cellule.

Per paradosso la vita è un battito
che rallenta, perché tra sussulti
si riavvolgono i giorni.

Anna dice quel battito
sotto lo schermo sarà interista
e già gli piace la nutella,
come se i desideri fossero sagome
da far combaciare
perché il bene è il rovescio della paura.

È scattato un conto alla rovescia
per nascere e diventare creatura
e un altro lungo un orizzonte
per diventare padre.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Roberto Cescon (robertocescon.wordpress.com) è nato nel 1978 a Pordenone, dove vive e insegna. Ha pubblicato *Vicinolontano* (Campanotto, 2000), il saggio *Il politico della memoria. Aspetti macrotestuali sulla poesia di Franco Buffoni* (Pieraldo, 2005) e la raccolta di poesie *La gravità della soglia* (Samuele Editore, 2010; prefazione di Maurizio Cucchi). Suoi racconti sono apparsi nell'antologia *Scontrini* (Baldini&Castoldi, 2004), nella rivista «Tina» e su www.ombelicale.it. Collabora con Pordenonelegge.it e *Notturmi di_versi* (Portogruaro). È tra i curatori della Festa di poesia di Pordenone e del Premio Teglio Poesia.

Marco Corsi

Minne, lai e probabili momenti

a Cesare

IL MONDO COSTANTE

il mondo costante mi si para
dietro le ante di un armadio
muovendo i suoi sonagli
tra gli infissi di legno —
nella meccanica mania del giorno.
ma questo mondo è un catino
di peste in cui riversi
i tuoi panni sporchi da lavare:
il mio male è l'unico contagio
e non mi lascia una notte da sognare.

*

all'ombra lunga fa da specchio
un verso — la superficie liscia
di un vecchio tavolo (su cui riposo
le varianti che ti dedico in un giorno).
da queste parti il tempo è preda
dei cassetti, delle coperte,
dei letti che si specchiano gemelli,
e come vedi a dividerci è la luce
mentre piano la tua voce gira
come fosse una solerte meridiana.

*

la voce ti giunge rappresa
come sabbia, dalla polvere
che domina qui sopra lo scaffale:
da una parte questo è l'orbe,
il tutto, l'effrazione, la differenza —
dall'altra è la rotta manichea
che lenta (e rivale) ci separa.

*

se dal muro si muovesse la riga
luminosa del giorno (sui tuoi occhi):
se nel bianco finisse con la sera
l'odore della vita che s'insinua —
come il tarlo (fra i tuoi nervi):
se per tanto in te mi deponesse
fiero e re del mondo io costante
a dominarti, domani soltanto domande
ti farei di questo mondo che a te
mi contese, in pochi versi, senza mani.

LITURGIA DELLA LUCE

e come travi è più lunga la luce
quando arriva a costruirmi un tetto
a levigarmi il letto a seminarmi
manciate di colore (da un occhiello)
contro il petto, controluce, contro

te che ti stagli e sei più luce
della luce mentre luce è il nero
da cui ora vorrebbe si accendesse
un qualche scacco — il giorno — vorrebbe
quello che non può e non ha luce.

*

sempre dai suoi, così, non è mai accolta
— mi dicevi sereno — la luce d'amore
e prima ancora che non c'era per te
un tentativo o redenzione che rendesse
il giorno meno giorno, la luce più luce:
se accendo un cero che supplisca il lento
friggimento di un arco voltaico.

*

tornerai nel tuo tempo (si sa)
tornerai quando meno a te
(col tuo tempo) si sarà fatta la luce
del sole, la tensione, il bianco spargimento
un segmento pur breve di colore.

LA SINDROME DI BRUGADA

Un passo indietro e un passo indietro fino all'orlo

G. Giudici

piatto come il tuo nome e fermo
ciò che avanza del soma e torma
d'impulsi frequenti: «torna...». torna

da me — in questo vuoto che riversa
adrenalina, scariche elettriche
e qualche sbalzo di sodio nel cervello.

*

nell'ipotesi il tuo cuore è distante:
s'asserisce di nuovo la mente e gemente
derivi a parlare in questo niente
di colpo occipitale e nel saluto
tua è l'arringa, è uno sputo di vento
— precordiale.

*

quel gradino e poi ha salito il vizio
di un difetto di polarizzazione — è detto
altrimenti che potrebbe scolorare
la parete del ventricolo di destra:
alla finestra il fenotipo della notte
e ti ritiri quando c'è da respirare.

*

è morto con te e si porta nella tomba
l'albume che fibrilla nelle vene e senza
tiene d'occhio l'elettrocardiogramma:
ecco, è presto per dire che sgarrasti
che apristi troppo in fretta le tue valve
ma in fondo nell'inverno è solo neve
e quanto duri un silenzio da contare.

*

al tutto pari è ben disposto il verso
se ti desti e mi riprendi a martellare.
tra queste cannule di caos — da qui —
t'appesto con le lunghe nostalgie
della memoria. e questa è boria
è il tuo vanto di durare
mentre spingi la salita a declinare.

DIARIO MINIMO MILANESE

chiudendosi l'occhio non dispera
di toccare le forme della luce
la vera natura dei contorni, i margini:
vuoti mutilati di frontiera tra te
e il passo circolare della sera.

*

al tatto resta piena la misura
nel fondo del viale, sulla svolta
a destra, no, a sinistra, al centro:
la colonnina oscurata del parcheggio,
tra spiccioli e piccioni e cacche secche
il rosso del teatro senza scena.

*

senza arresto il cielo non ha fondo
ma fermati con me da questa parte
e prova a sillabare con le unghie
i labili graffiti sulle porte, le morsure
oppure una collana di gemelli:
dammi baci più bianchi dei tuoi denti.

NOTA BIOBIBLIOGRAFICA

Marco Corsi è nato nel 1985 e vive a Persignano. È dottorando in Italianistica presso l'Università degli Studi di Firenze con tesi: *Canone e Anticanone. Per la poesia negli anni Novanta*. Ha pubblicato uno studio monografico: *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso* (Archetipo Libri 2010). Sue poesie sono apparse su «Poeti e poesia», «L'area di Broca», «Semicerchio» e, in volume, ne *L'inverno del gecko* (Gazebo 2011). Nel luglio 2011, infine, grazie alla collaborazione di Alberto Casiraghy, ha pubblicato la poesia *Controluce* (Pulcinoelefante), rappresentata in immagine da Carlo Spinelli.

Piero Simon Ostan

Poesie inedite

AUTORITRATTO

È il taglio degli occhi di mio padre
non il suo colore
l'attaccatura bassa dei capelli
quasi piatti i piedi e lo stesso stampo delle mani
o forse è lo stare scorretto della schiena

ma più che altro è la stessa la mandibola che balla
quando la cena sa di poco e la camicia non stirata
l'apprensione dei giorni che fa lo stomaco compresso
con la tensione continua dei nervi raccolta nelle giunture
è la sua sintassi quando dico le frasi che non vengono
preciso il lampo nello sguardo che ricuce le cose
rifà buono il tempo

la solitudine lui dei boschi io delle parole

Sarà poi un giorno mio figlio
e il figlio di mio figlio
sarà l'aggirarsi nell'identico buio delle strade
ad aspettare che venga il vento giusto
e il chiaro dentro gli occhi

AUTUNNO

La folata che fora e grigi si fanno i riflessi
negli alberi di novembre, nei pendii del primo gelo
il declino del bosco farsi nel respiro

le fronde finire tra le suole
il letargo della terra bucare la prima pelle

fabbricheranno da oggi freddo le mani
di un'angoscia non da fuori
in disuso gli impianti
se anche stringere raffredda

L'appisolarsi lento delle linfe fanno sciupato il cielo
nelle rive di fine ottobre, nei litorali sottosopra
l'abbandono degli stabilimenti balneari è dentro
il secco chiudere la gola
il tramonto della terra pungere i vestiti

fabbricheranno da oggi freddi gli sguardi
di una paura non da fuori
in disuso le caldaie
se anche guardarsi raffredda

PASQUA

di termiti era il rumore dalle travi
di qualche roditore che mangiava

per qualche mattina fu la sveglia

indovinare l'animale, alzare di poco la testa dal cuscino, tendere
calcolare la provenienza precisa del movimento □bene l'orecchio,

sporgendosi dal terrazzo, nel sottotetto,

nella trave portante un nido in costruzione
l'occhio acuminato e nero della tortorella

i bastoncini elastici cadono di continuo dal sottotetto al giardino,
il nido dev'essere pronto a giorni.

ha scelto proprio quel posto, in bilico
staranno le uova covate
nascerà qualcosa, prima o poi.

ATTESA

I

In questa ora zero
mi sono svegliato monocellulare
senza il ricordo di essermi addormentato
nei sogni di mamma e papà
in un attimo sono più di un'idea
ho un sacco di cellule in cantiere
con un sacco come cameretta
e tavolo di lavoro per sistemarle in sicurezza
adesso sono germoglio
ma so già dei capelli la sfumatura e che colore gli occhi

II

Fai capriole e giravolte, allunga le mani
sgranchisci le gambe e inarca la schiena,
prova il pensiero, sintonizza il timpano,
Ora c'è spazio.

Sarà tutto più stretto, in un lampo
e dovrai allenare i gomiti, affilare lo sguardo
che una volta fuori di lì
saranno urti e spallate
e occhi che bucano.

III

Abbassando dietro i sedili
sta tutto per il viaggio
il beauty colmo, la spesa
le cose del mare

c'è tutta l'intelligenza spaziale
a cui dar fondo nell'incastro
di scatole e valigie

— Più difficili sono le borse
che non hanno forma —

Nella logica dello stipare il baule
qualcosa sfuggiva

Quest'anno dei sedili dietro
uno rimaneva su libero di cose

come per l'arrivo di qualcuno
a provare se ci stava

IV

Di sole e freddo sono le giornate
fatte per passeggiare, respirare a fondo

invece per noi è tempo di ordinare la camera

trovare altro posto alle cose.
misurare le distanze tra il letto e la scrivania
tra la parete e la porta

di ritorno dal lavoro, la prima cosa è
mostrare i vestiti comprati
mentre di giorno in giorno
arrivano altre borse e abiti usati

passarli in rassegna uno per uno
immaginarli a coprirti da capo a piedi

sono involucri, vuoti involucri

eppure dallo strato di pelle e carne che ci
separa te li avrei mostrati, provati

anche se so che un bene grande così
ci sarebbe stato stretto

GIARDINI I

L'erba come prato inglese fitta e ben tosata
la nostra ci accontentiamo non sia troppo gialla
alle erbacce rassegnati e i calcinacci che affiorano

spesso i buchi da coprire.

come eden difettoso
è il nostro giardino e non sarà
di nessun altro

È così anche il nostro stare qui,
gli squarci e le spaccature
provano chi siamo

GIARDINI II

Doveva essere una giornata con il sole
Eri in giardino per un motivo che non ricordo.

È il tuo piede in fallo nel buco vecchio scavato dal cane
e da tempo investito dal verde
che mi interessa.

Il cadere scoordinato sull'erba
Il respiro profondo e l'allargare le braccia
per sentirla infastidirti un poco la pelle
lo sgranchirti ad occhi chiusi
con le palpebre rosse invase dal sole

Saresti stata lì ben più di quel solo istante

ti vedo scattare in piedi
i rimasugli di fieno toglierli in fretta
pensando ai pesticidi e a tutti i veleni
impregnati tra l'erba

Ma più che altro era il fuggire
da questa terra imbrattata
che non dà più figli

VISITA D'ISTRUZIONE

oggi a Dachau con la scuola e il cielo bianco
il freddo fin dentro le ossa che quasi risuonano

è difficile trovare i motivi di essere qui
che si perdono tra i giubbotti dai colori accesi
le scarpe che ora vanno
le acconciature scolpite.

Qualcuno poi borbotta, si tocca, ridacchia
riesco quasi a capirli

comprendere l'uomo dove l'uomo
non c'è, non si può.

Sarà la solita visita, il solito documentario
e si confronteranno la noia
chiedendosi quanto alla fine

Il documentario però non ha musica
solo il doppiatore, la sua voce
tra le pause il silenzio è un macigno

la storia distante che esce dai libri
ora spacca lo schermo.

ecco il senso, questo fermarsi
il loro silenzio il motivo, la colonna sonora

PRIMA DI DORMIRE

L'insegna del distributore si leva come un lampo
dopo la luce da ospizio dei lampioni sulla strada
oltre il buio dei campi.

Dal terrazzo non si vede l'aumento del prezzo al litro
quello è chiaro solo passandoci di fianco,
fare il conto di come l'aumento incide sul pieno.

Già mi sfugge il risultato
chissà poi le logiche speculative

eppure pare che siamo molto altro
che meritiamo una notte come si deve
non questi marchi a macchiare
a mettere in moto questi ragionamenti da poco

NOTIZIA BIOGRAFICA

Piero Simon Ostan è nato nel 1979 a Portogruaro, dove vive. Nell'ottobre 2006 pubblica per Campanotto la sua silloge d'esordio, *Il salto del salvavita*, con prefazione del poeta Giacomo Vit.

Nel 2006 e nel 2007 partecipa alla Festa di Poesia di Pordenone e dal 2009 collabora anche alla sua organizzazione. Sue poesie sono pubblicate all'interno delle quattro antologie poetiche *Notturni Di_Versi* (Nuova Dimensione editore). Tra il 2009 e il 2011 partecipa a Pordenonelegge.it sia come autore che come collaboratore. Nel 2011 pubblica il suo secondo libro, *Pieghevole per pendolare precario*, per Le Voci della Luna, con prefazione di Gian Mario Villalta; sempre nel 2011 vince il premio Cetonaverde.

Fa parte dell'Associazione Culturale Porto dei Benandanti di Portogruaro, con la quale organizza eventi culturali come il Piccolo festival di poesia Notturni Di_Versi, Orchestrazione e il Premio Teglio Poesia. È insegnante di Lettere nelle scuole medie.

Annalisa Teodorani

Du fóil d'érba tra i sas

PAR TOTT I PIÉNT, PAR TOTT I FÙGH

Par tótt i piént
ch'i n'à trón niséuna cunsulaziòun
e par tótt i fùgh ch'i s'è smórt da par lòu
ma pròima i s'è purtè via inquèl.

PER TUTTI I PIANI, PER TUTTI I FUOCHI

Per tutti i pianti / che non hanno trovato alcuna consolazione / e per tutti i
rogghi che si sono estinti da soli / ma prima si sono portati via tutto.

L'ÉULTUM CÉCCH

A t'ò vést te spèc
sal mèni tal bascòzi
ta m'aspitìvi.
A m'u n so vultè
ò scambiè par amòur
l'éultum cécch
te fònd de bicìr.

L'ULTIMO GOCCIO

Ti ho visto nello specchio / con le mani nelle tasche mi aspettavi. / Non mi
sono voltata / ho scambiato per amore / l'ultimo goccio / nel fondo del bic-
chiere.

ÈLI E RÀDGHI

A t'ò niné
fin a fèt indurmantè
èli e ràdghi a l s'è invrucèdi.
E t'una nòta pursì
da la nèbia l'è scap fùra
un pèsgh in fiòur.

ALI E RADICI

Ti ho cullato / fino a farti addormentare / ali e radici si sono intrecciate. / E
in una notte qualunque / dalla nebbia è spuntato / un pesco in fiore.

LA CÀMBRA DI RICÓRD

Tla càmbra di ricórd
l'òintra una pòurbia ad sòul
ch'l'è sèmpra un dopmezdè, vérs al tre.
La serànda la i à la zéngia guàsta
e la tu cusòina ancòura la n s'è fàta spòusa.

LA STANZA DEI RICORDI

Nella stanza dei ricordi / entra una polvere di sole / che è sempre di pome-
riggio, verso le tre. / La serranda ha la cinghia rotta / e tua cugina ancora
non si è sposata.

ZUCLITÌN ZAL

Se t guérd da una fiséura
t vòid ch'i va in zóir da par lòu.
Zuclitìn zal, tre par do,
e l'instèda sa tótt i su dintìn.

ZOCCOLETTI GIALLI

Se guardi da una fessura / vedi che si muovono da soli. / Zoccoletti gialli, tre
per due, / e l'estate con tutti i suoi dentini.

LA FÒSA DLA FURMÓIGA

L'è una nòta ad cupartéun ch'i s-ciòpa
e la verità l'è che te
t rimédi sèmpra mènch.
E intènt ta t schèv la fòsa
la fòsa dla furmóiga

LA FOSSA DELLA FORMICA

È una notte di copertoni che esplodono / e la verità è che tu / rimedi sempre
di meno. / E intanto ti scavi la fossa / la fossa della formica.

I TU MURT

Tl'òura che
la pròima foschéa la bèsa la tèra
tra quèl che t vòid

e quèl che t pu imazinè
fà còunt ch'i t vénga incòuntar lòu
I tu murt
a bràza 'vérti cumè un vént dl'instèda.

I TUOI MORTI

Nell'ora in cui / la prima foschia sfiora la terra / tra ciò che vedi e ciò che
puoi immaginare / fa' conto che ti vengano incontro loro / i tuoi morti / a
braccia aperte come un vento d'estate.

VÒIA AD VÓITA

énca e' culòur di tu ócc
u s'è strach.
E a t vègh dalòugh
in chèva m'una vòia ad vóita
che dal vólti la t fa mèl.

VOGLIA DI VITA

Anche il colore dei tuoi occhi / si è stancato. / E ti vedo lontano / in fondo a
una voglia di vita / che a volte ti duole.

LA STASÒUN DAGLI AMÒURI BIÉNCHI

U n'è mai l'òura
par i treni ch'i n s'férma.
Ma néun i s'à zcórd
te mèz dla campàgna
a zcòr m'i giraséul ch'i piénz.
Énca se u n gnè piò pgnùl da zachè

a i péns da spès
ma la stasòun dagli amòuri biénchi
e al so ch'al chésca da par lòu
da la disperaziòun.

LA STAGIONE DELLE MORE BIANCHE

Non è mai l'ora giusta / per i treni che non fermano. / Ci hanno dimenticati
/ in mezzo alla campagna / a confortare i girasoli che piangono. / Anche se
non ci sono più pinoli da schiacciare / ci penso spesso alla stagione delle more
bianche / e lo so che cadono da sole per la disperazione.

TURNÈ A PANSÈ

L'è bèl turnè a pansè
dop ch' u s'è stè in zóir una màsa.
T ci l'órt
e' mi zardòin
e' mi campsènt
du fóil d'érba tra i sas.

TORNARE A PENSARE

È bello tornare a pensare / dopo essere stati lontani per molto tempo. / Sei
l'orto / il mio giardino / il mio cimitero / due fili d'erba in mezzo ai sassi.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Annalisa Teodorani è nata Rimini nel 1978, vive a Santarcangelo di Romagna. Esordisce nel 1999 con la raccolta di versi in dialetto romagnolo *Par sénza gnént*, Rimini, Luisè, cui fanno seguito *La chèrta da zug*, 2004 e *Sòta la guàza*, 2010, entrambe per i tipi del Ponte Vecchio di Cesena.

Il Clavilegno

Sugli infiniti mondi del narrare

Sancho, poiché voi volete che vi si creda per ciò che avete visto in cielo, io voglio che voi crediate a me per quel che ho visto nella grotta di Montesinos. E non vi dico altro.

Don Chisciotte, 2, XLI

Danilo Laccetti

Il Clavilegno: chi è costui?

Ragioni di una denominazione e di una rubrica

Sono vivamente pentito di aver intrapreso questa professione di cavaliere errante in un'età così detestabile com'è questa in cui ora viviamo.

Don Chisciotte, I, 38

Parrà scelta domestica, un ammiccare facile facile, titolare questa neonata rubrica di narrativa comodamente stampellandosi sull'evocazione donchisciottesca. Si sa, per universa, o quasi, condivisione lo stonato *hidalgo* della Mancia s'è reso padre del romanzo moderno, la cui spicciola *substantia*, almeno a partire dalle interpretazioni luckacsiane e bachtiniane, la si può compendiare nell'avventuroso viaggio alla ricerca del sé, sguarnito di bussole orientative e alibi epici, anzi con un tantinello di parodica incoscienza, più o meno avvertita, dell'(anti)eroe romanzesco. Di suo, però, l'impazzimento provocato dai libri di cavalleria circostrive la paternità nel mondo di una finzione svelata, un parlare di libri con l'ausilio della finzione libresco medesima assumendo movenze antesignane da romanzo-saggio; un gioco metaletterario ben radicato dentro una tutt'altro che peregrina teoresi del romanzesco, che Cervantes dissemina nel corso dell'opera e, in particolare, allorché fa la comparsa il Clavilegno. Comparsa fugace quanto significativa, per giunta silenziosissima: un cavallo di legno, lardellato di mortaretti. Il 'volo' di Don Chisciotte e del suo scudiero sul Clavilegno, di prossima suggestione ariostesca, assume,

però, connotati diversi rispetto al godurioso svirgolare in cielo dell'Ippogrifo, cavalcatura, fra le altre, dell'allunato Astolfo, come assai diverso sarà il cavalluccio di legno che ritroveremo più di un secolo dopo quale trastullo di zio Tobia Shandy nell'acclamato romanzo modernissimo — di più, pre-avanguardista — di Laurence Sterne. Qui entriamo nella cosmogonia ardentissima del romanzare cervantino e, a parer mio, con un *côté* d'attualità intrigante davvero, qui come in altri luoghi del romanzo. Proviamo a squadernare la cosa.

A un anno dalla morte, trascorsi ormai dieci dalla fortunatissima nascita del *cavaliere dalla triste figura*, Cervantes pubblica la seconda parte del suo romanzo ispirato da una musa rancorosa, direi a buon diritto; nel 1614, per quattrinarsi alle sue spalle, un burlone, rimasto anonimo, dà alle stampe la 'sua' continuazione apocrifia della prima parte. Siffatto *casus belli* partorisce, naturale, code polemiche velenose, quanto narrativamente saporite, nel romanzo¹, ma anche un ben più geniale *coupe de théâtre*: Don Chisciotte e Sancho diventano famosi nella finzione stessa grazie alla finzione che li ha generati, quasi maschere specchiate e esistenti in virtù del loro riflettersi, esistenti, verrebbe da postillare, con una mescolazione di realtà letteraria (quella del successo di vendita, del materico suo propalarsi) e di finzione letteraria (quella perpetuata su carta). Avviene insomma che incontrano un duca e la sua consorte, i due si vogliono sfiziare alle spalle della 'leggendaria' coppia vagabonda, li invitano al castello, feste, balli, onori, l'isola promessa per governarla a Sancho, imprese e amori per l'eroico cavaliere, inclusa un'ardimentosa missione nel regno lontanissimo di Candaia. Come arrivarci? Un bel voletto sul Clavilegno. Bendati, il vento prodotto da mantici azionati dai servitori, tutti osservano i due 'ascendere' i cieli con diafana grazia, più leggeri e inavvertiti di Dante e la sua druda, ma sul più bello un gran trambustare di mortaretti e finiscono culaterrati tra le risa soffocate dei duchi e di tutti i loro famigli. Sancho, però, ingolosito magari dalle fortune che loro arridono, si

¹ Per 'sconfessare' l'apocrifo, Don Chisciotte, che pure per buona parte del romanzo ammette di voler andare a Saragozza, dirotta alla fine su Barcellona, dove muore, oppure intima a un personaggio della seconda parte 'illecita' di ammettere di non averlo mai conosciuto, ma di aver conosciuto solo l'eroe farlocco (la finzione che implora la finzione di dire la verità...).

lascia andare a un fantastichio un poco eccentrico, di fandoniose capre celesti (singolare *chisciottizzazione* dello scudiero), tant'è che il suo incantesimato padrone, pigliatolo da parte, lo liquida con un compromesso da cui trapela un lembo di follia mistificata: «Sancho, poiché voi volete che vi si creda per ciò che avete visto in cielo, io voglio che voi crediate a me per quel che ho visto nella grotta di Montesinos. E non vi dico altro»² (grotta dov'era entrato da solo e di iperboli pure lui ne aveva millantate assai). Come a dire: quando si mente ogni bugia ha la sua dignità, che la si racconti bene o male, che convinca o no, non può esistere bugia più vera e bugia più finta. Declinandola narratologicamente, posto che il romanzo (*ça va sans dire* racconto, novella e compagnia scrivendo) nella sua ontogenesi è regno di imperturbata finzione, che sussiste a apertura e chiusura di ogni pagina per sospensione delle categorie spaziotemporali in forma *ludica* (Huizinga *docet*), Cervantes offre in proposito spunti piuttosto suggestivi, incorniciati, ovvio, dal tradizionale binomio verosimiglianza-possibilità di stretta derivazione aristotelica³. Rivendica, perciò, con chiarezza la legittimità autoreferenziale della finzione, assoluta da qualunque vassallaggio verosimigliante, in una battuta che il curato pronuncia, quando termina l'ascolto della *Novella del curioso fuori luogo*, plautinissima *fabula milesia* con finale penitenziale, d'ascendenza ariostesca, unico intarsio narrativo della prima parte del romanzo svincolato dall'*entrelacement* degli altri: «Mi piace questa novella, ma non riesco a persuadermi che il fatto sia vero»⁴. Guarda caso lo stesso curato, prima di ascoltare la novella succitata, biasima il locandiere perché crede 'veri' i fatti narrati nei libri di cavalleria solo in ragione dell'*imprimatur* della stampa che hanno ricevuto⁵. Il *piacere*,

² *Don Chisciotte della Mancia*, II, 41 (le traduzioni qui citate rimandano sempre all'edizione Garzanti 1974).

³ Nella *Poetica* (51b; 52a 5-10) si sottolinea come talvolta, sforzandosi di perseguire a tutti i costi il racconto del *possibile*, si scada nell'*inverosimile*, mentre talvolta è proprio l'*impossibile* a generare il *meraviglioso* 'verosimile'. Qualcosa di assimilabile Don Chisciotte riferisce al curato in uno sprazzo di lucidità volutamente teoretica, quando sostiene che la finzione più riuscita mescola il verosimile e il possibile, sforzandosi di rendere possibile l'impossibile: *Don Chisciotte della Mancia*, I, 47. La citazione di Huizinga si riferisce chiaramente a *Homo ludens*.

⁴ *Don Chisciotte della Mancia*, I, 35.

⁵ *Don Chisciotte della Mancia*, I, 33: «[...] perché quei racconti son tutta una costruzione e una invenzione di menti oziose, che li composerò allo scopo che voi dite, di far passare piacevolmente il tempo, come lo passano, leggendoli, i vostri mietitori».

gemmato attraverso la *meraviglia* della finzione, raggiunge il suo scopo, lenendo le cure e gli affanni non dei soli mietitori, chiaro; il *desiderio*, che muove la lettura, come la scrittura d'altronde (e non solo quelle per fortuna), è l'innescò alla base di tutto il meccanismo 'rigenerativo', ma quel che conta è che la finzione, in qualunque modo rappresentata, raggiunga lo scopo predetto⁶. Si dirà: una tantafera, simile dispendio di cioccolata per dire che, alla fine? Be', nell'istante spiegare le ragioni di una denominazione, come sottotitolato in esordio. E a seguire le ragioni di ciò che il Clavilegno (la nostra rubrica, stavolta) vorrebbe argomentare e dibattere, proponendo una discussione — la più ecumenica possibile si spera — in merito alla romanzeria, quella dell'evo presente, però. Il destro, insomma, che le cervanterie qui e di seguito citate possono offrire come spunto, uno dei possibili, s'intende, affatto inesautivo, sull'attualità.

Accanto infatti a una *pars divagans* (racconti inediti, magari frammenti di romanzi in farsi) ospiteremo una *pars construens*, magari *destruens* per qualcuno (saggi, interviste, recensioni, lettere aperte ecc.), che, fra le altre cose, amerebbe ragionare sullo stato dell'arte della narrativa italiana presente, in bilico fra chi ravvisa agonia e languore mortifero e chi, invece, segnali molto propizi di resurrezione, il tutto incastonato dentro questo crepuscolo della modernità o, se volete, di tarda modernità (meglio, per carità, dello stracotto postmoderno) oppure, *sic et simpliciter*, di fisiologico, ineffabile trapasso epocale.

Butto là una prima esca.

Col volgere del nuovo millennio, trascorsi i fasti e i nefasti degli anni Ottanta, estintesi certe propaggini di fine secolo (cannibalismi e americanofilie letterarie), si parla insistentemente di una rinnovata 'fame di realtà' da parte soprattutto di romanzieri giovani, una sorta di post-neorealismo che ambisce radiografare la contemporaneità, talvolta ricorrendo allo specchio del passato prossimo del nostro Paese (i fatidici anni Settanta, ad esempio). Tali ambizioni, assurte a dignità di vere e proprie 'correnti' letterarie, sono state anche

⁶ Tautologia a bassissima voce: palingenesi, rigenerazione, catarsi sono variamente coniugabili; specie dopo l'età romantica, con l'esplosione (e a seguire implosione) dell'*ego*, s'alternano stagioni di finalità educative e antieducative (o a-educative, altrimenti divagative), voglia di far luce e d'intorbidare, atarassia, talvolta un po' giocherellona, e messianesimo più o meno convinto.

salutate dalla codifica di acronimi inglesi (all'apparenza un po' minacciosamente dinamitardi, direi, quasi sigle famigerate *d'antan*)⁷. A questa temperie può anche ascriversi la recente nascita del cosiddetto manifesto dei TQ, operazione più squisitamente extraletteraria, politica *lato sensu* a dire il vero⁸. L'euforia che promuove tale rinascita sottintende, neppure velatamente, un ritorno — anche se con mutate spoglie data l'epoca mediatica e tecnocratica nella quale siamo destinati a vivere — allo scrittore (diciamolo sottovoce) *engagé* o quanto meno a una scrittura civile, la riconquista di una sua *auctoritas* referenziale, se mai possibile; il che si traduce da una parte nell'ossessione di tanta editoria alla ricerca del romanzo *italiano* di questi anni (quello che affreschi l'età presente, tirando copie a parecchi zeri in sovrappiù), dall'altra per gli scrittori nell'occasione di evadere dall'onanismo tardonovecentesco, quel rigirare vizioso attorno a un cadavere ingombrante, che cristallizza in tortuose ripetizioni meccanismi compositivi oramai considerati stantivi. Per converso entusiasmi così configurati destano dubbi sostanziali (mi sovengono, fra gli altri, alcuni articoli di Stefano Giovanardi) in chi ritiene troppo inconsulta e sbrigativa l'inumazione delle esperienze letterarie novecentesche, al netto di stravizi e bagordi, snaturante la trasformazione del romanziere in uno scialbo ecografista della realtà, che *trascrive*, abdicando al suo naturale ruolo di *trasfiguratore*, impossibile il ripescaggio della grande narrativa realista, surclassata da ben altri scandagli coevi, sì da partorire riesumazioni tardo-ottocentesche a metà fra un moderno *feuilleton* e la rutilante pagina di un romanzo similimpegnato⁹.

La prima esca-innesco è lanciata. Ora la seconda.

Sullo scorcio agostano dell'anno passato e al principiare del mese successivo sono apparsi alcuni articoli sulla stampa in merito a un'anemia tanto conclamata quanto sottaciuta dello stile dei romanzieri nostrani, in virtù di

⁷ Trattasi del N.I.R. (New Italian Realism) di VITTORIO SPINAZZOLA, col gruppo di «Tirature», e del N.I.E. (New Italian Epic) del collettivo WU MING.

⁸ Ci ha scritto qualcosa ANDREA TEMPORELLI sul n. 63 di «Atelier», pp. 22-26.

⁹ Una vocetta diavolicchia mi sussurra: Cervantes. Si può fare una graduatoria fra le finzioni? Esiste una tipologia di finzione più necessaria all'epoca presente, più acconcia, dignitosa, utile a rappresentarla? Una finzione un po' meno finta e un po' più necessaria? E mutuando Gadda, mi risusurra: se una finzione è più necessaria di un'altra, è segno che non sono necessarie né l'una né l'altra.

silenzi conniventi da parte della critica e delle scontate sudditanze all'imperio del mercato¹⁰. Si è parlato di una debolezza di tutto il costume linguistico contemporaneo, della povertà delle finzioni rappresentate (specchio dello stile che le fa esistere), di marcate pochezze specie nei narratori *under 40* in ragione di maestri cattivi (la tv, *in primis*) e di altri mediocri (letture approssimative, approssimativo apprendistato). Dopo almeno due decenni di supina accettazione di produzioni linguistiche da più parti valutate come miserelle, inconsistenti, plastificate sulle voglie del pubblico e degli editori, di gergalismi giovanilistici compulsivi, di lessico e sintassi da esportazione, *prêt-à-porter* per la vestibilità della lingua inglese, si agita questo vessillo conturbante. Il romanziere, virtuoso *voyeur* che fa marionettare i suoi fantasmi, crea con la finzione una realtà surrogata e usa una lingua reale per farlo e questa lingua, quindi, (ri)crea un nuovo mondo. Con cosa? Con la *sua* lingua e non con quella che ha trovato, raffazzonato, assemblato, mescolato alla meglio. La lingua (e non lo stile, suo guscio) la lingua, però, va detto è il cuore vero del problema: perché si può ben avere uno stile apprezzabile, senza creare lingua alcuna, che è innanzi tutto mondo immaginativo. È vero, dopo tanto esondare novecentesco, un ritorno all'ordine era fisiologico, ma l'allergia a affrontare un serio problema sulla lingua, inveterata questione da noi d'altronde, s'associa oggi a un bisogno urgente di comunicazione prima di ogni altra cosa, di narrare sbrigando la faccenda del racconto con una lingua (o stile?) che non infastidisca troppo il lettore e non intralci il dipanarsi di ciò che si va descrivendo. Scelta magari democratica? O forse no?¹¹. Senza scomodare fiacchi contenziosi fra lo 'scrivere chiaro' e lo 'scrivere oscuro', che farebbero venire le vertigini tanto si potrebbe tornare indietro (asiani *versus* atticisti, no?), l'oggetto in sé è quanto mai degno di essere dibattuto, non foss'altro perché il romanziere, fingitore per via linguistica, è schiavo più di ogni altro della lingua che adopera. Se, infatti, la parola in sé è sempre equi-

¹⁰ L'abbrivo l'ha dato un articolo di GABRIELE PEDULLÀ sull'insero culturale domenicale del «Sole 24 Ore» del 28 agosto 2011, commentato a seguire da DANIELE GIGLIOLI, GILDA POLICASTRO, ANDREA MOLESINI, ROBERTO CARNERO, ELISABETTA RASY.

¹¹ C'entra qualcosa, di sicuro, la spinosa dicotomia novecentesca 'prosatori d'arte-narratori', ma qui, ahinoi, la droga del mercato è il vero faro che motiva la scelta, non altro (senza purtroppo produrre neanche ottimi romanziere, scarsi in quanto a prosa: vedi esca successiva).

voca, o bivoca à la Bachtin, veicolo di arditissima comunicazione o manifesto di incomunicabilità condivisa, per un romanziere è l'impervio della finzione, il suo inganno aporistico. L'incessante lavoro pure sulla singola parola, la sua manipolazione paranoica, l'ossessivo perfezionamento è dunque prassi di sublime affrancamento dallo strumento linguistico stesso, che libera il romanziere dalla schiavitù di tale ambiguità, liberando a un tempo la lingua medesima¹². Al che ne consegue che molti, più di quanto immaginiamo, hanno da essere i romanziere inconsapevoli schiavi del loro plettro vocale, inconsapevoli e felici, però. Soddisfatti del banchetto presente, certo, e poi si vedrà. A chiosa di tale esca ci starebbe bene un assaggio un po' stuzzichino, piccante anzichè. Quando il divino Carlo delle italiche lettere nella prefazione alla *Fricassee critica*, rispondendo alle rimostranze nei confronti della sua dottrina linguistica, propone di sottoporre una sua pagina a un lettore di media cultura che segni le parole incomprese, poi a scendere a uno di livello più basso e così via fino all'anonimo popolino, conclude in tal modo: «Ahimé! Colle parole sono scoloriti anche i pensieri (ché la parola non è altro infine se non pensiero); a forza di stacciare il volume, tutto il sugo ne uscì, e non rimane più che la feccia. Quanto resta, tutti capiscono, è vero; ma non piace a nessuno. Perché colui che non scrive per pochi, finisce presto a non esser letto da alcuno»¹³.

Terza e non ultima esca, perché si spera che altre ne arrivino dai presenti inneschi.

Con accento iussivo, soffuso magari da un *quid* fra il cortese suggerimento e il preconcio dell'apocalisse, s'è titolato un saggio l'anno passato, carnefice in mezzo a tante sue vittime, esibito proprio lì, sugli scaffali del gran chicchirichì pletorico delle patrie librerie: non incoraggiate il romanzo¹⁴. Come già ampiamente refertato nei suoi articoli di giornale, la diagnosi della narrativa italiana odierna, ma anche quella di qualche decennio addietro, Berardinelli la conduce da medico spietato che pochi scrupoli si fa della piaga verminosa che ha tra le mani. Il giudizio sull'attuale stato di salute è *tranchant*: i romanzi in

¹² MICHAÏL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979, p.44.

¹³ CARLO DOSSI, *Opere*, Milano, Adelphi 1995, p.1282.

¹⁴ ALFONSO BERARDINELLI, *Non incoraggiate il romanzo*, Venezia, Marsilio 2011.

circolazione sono mediocri mascherate di altro, narrazioni contraffatte, slavate, l'editoria è famelica di romanzi, un genere che tutto sommato tira più di altri, perciò ne stampa quantità elefantiache con l'auspicio di fare centro, un'iperfonia innecessaria non solo invendicata e invendicabile (neanche l'italianista più ostinato potrebbe districarsi dentro), impossibile da mappare e saggiare dunque, ma destinata soprattutto al repentino macero cartaceo e, quel che è peggio, a quello della memoria, una sorta di nevrotico edita-e-dimentica prossimo all'ingolfamento insomma, che non denota affatto vitalità, anzi una grave patologia ipertrofica. A questo s'aggiunga che Berardinelli, parlando della miriade di romanzi fasulli in circolazione, evoca un canone letterario del Novecento, che ben s'attaglia, credo, al perverso nesso 'editoria-mercato-romanzo' dell'oggi; l'insanata (insanabile?), inversa proporzionalità per cui l'ottimo prosatore d'arte è scadente narratore e il meraviglioso narratore prosegua malamente e purtroppo al presente c'è penuria sia dell'uno che dell'altro. Eccolo qui l'oggetto abietto del contendere, il nodo gordiano dell'esca presente: il garbugliosissimo intreccio fra editoria e romanzo, stante il fatto che la narrativa, più di qualunque altro genere letterario, subisce da molto tempo la fascinazione corruttiva del mercato, le sue leggi maliarde, e pochi, sempre meno, sono quei romanzieri che sapendolo accettano la sfida dell'ostracismo o della marginalità, sebbene queste due condizioni da sole non siano ovviamente garanzia di talento¹⁵. Eppure le chimere dell'industriale catena di montaggio *pubblicazione-vendita-esibizione di sé* un danno sicuro l'hanno già provocato; un trionfo silenzioso e incontestato, quanto mai pervasivo, celebrato dalle lusinghe della catena predetta con il corteo delle ancelle sue: esibizioni radio-televisive, *performances* festivaliere, gorgheggi vaniloquenti da premi editoriali... *pardon*, letterari¹⁶. Il trionfo in questione, carico di pericoli incombenti e prefigurati orgasmi, ottenuto a qua-

¹⁵ Qui Cervantes qualcosina da dire ce l'avrebbe. I drammaturghi (il genere letterario remunerativo all'epoca) scientemente solleticano i gusti del pubblico sapendo che le opere d'arte le capiscono solo «quattro persone intelligenti», mentre loro «preferiscono guadagnarsi da vivere coi molti che avere la stima dei pochi»: *Don Chisciotte della Mancia*, I, 43.

¹⁶ Pure su questi Cervantes vuole dire la sua: «[...] la signoria vostra cerchi di ottenere il secondo premio perché il primo lo consegue sempre il favore o l'importante grado della persona; il secondo solo il giusto merito» (*Don Chisciotte della Mancia*, II, 18).

lunque titolo, se possibile in fretta, è quello del paradigma del *successo*, termine quanto mai volgare, meramente fenomenico, da gergo militaresco e militarmente rendicontabile (copie vendute, premi, recensioni, graduatorie ecc.), rispetto all'oscura dignità del *consenso*, la cui conquista oggi è ancora più ardua, complessa, lenta, meritoria sempre, però.

Ciò detto, un po' di cifre, qualche numero approssimativo necessitano per inquadrare meglio l'assunto¹⁷. A cominciare dalla *condicio sine qua non* che delimita la mappa in cui ci muoviamo da tempo ormai; il lungo processo di concentrazione proprietaria del mercato editoriale ha costituito di fatto un patente oligopolio, entro cui l'oggetto romanzo compie il suo avventuroso viaggio verso il lettore, quasi salmone a risalire disperato la corrente. I primi tre gruppi da soli raggiungono il 50% (Mondadori, RCS, Gems), assieme agli altri tre (Feltrinelli, Giunti, De Agostini) superano abbondantemente il 60%, mentre il resto è dato da una selva di editori medi e medio-piccoli la cui fetta se va bene sfiora il 2%, altrimenti si attesta sull'uno, o giù di lì, e a seguire il diluvio di chi, fra editori *en travesti* (tipografi assai solleciti) e quelli invece genuini e spavaldi, non arriva neppure alla dignità di uno zero virgola. Quindi tre quarti della torta divisa fra grandissimi, grandi e grandicelli, il resto sbriciolato in minutissimi bocconi fra gli altri. I canali distributivi, poi, non agevolano il viaggio del nostro romanzo bell'e confezionato, pronto per essere delibato; il grosso veicola nelle catene librerie, terreno di caccia esclusivo dei grandi o dove gli altri, se transitano, lo fanno a fatica e a carissimo prezzo, una fetta più che discreta nelle librerie indipendenti, un'altra consistente nella grande distribuzione (supermercati ecc.; anche questa per pochi eletti), il resto, in forte ascesa, viene fuori dalle piattaforme di vendita digitale. Però, mentre la grande distribuzione ha una lieve flessione e le catene crescono sensibilmente, i librai indipendenti sono invece in netta sofferenza e il *web* è un mare magno, dove aggalano pur sempre nome e *battage* pubblicitario. La stenosi del canale distributivo primario per un piccolo e medio editore, che ospita molti dei salmoni speranzosi di cui sopra, associato alla scarsa volumetria degli spazi espositivi e al costo esorbitante del nesso distribuzione-

¹⁷ Pasteggio dati di vendita e statistiche dalle relazioni dell'AIE e della Nielsen.

promozione (un editore stampa molto anche per compensare il *fee* salatissimo d'accesso al canale librario, mentre assai erta è la pratica di canali alternativi di vendita), fa sì che il ciclo di vita sullo scaffale di una novità di narrativa s'aggiri all'incirca sui tre mesi, dopo di che irrimediabilmente invecchia, decade, sfiata verso il dimenticatoio, se prima non la soccorra qualche benedizione impartita da recensioni nobilitanti o premi blasonati (questo vale anche per i salmoni degli allevamenti dei grandi editori; un giretto presso le librerie *remainders* dimostra quanto stampino a vuoto anche i colossi, giusto per fare catalogo, un po' di acquario attorno ai salmoni su cui hanno puntato). Così i nostri salubri e energici pesciotti s'avviano verso la mattanza, nell'arco di due anni appena. Delle oltre sessantamila novità annuali (tutto l'editato s'intende) il 40% scompare all'istante senza manco essere apparso sugli scaffali davvero, un altro 20% in due anni, tant'è che per l'editore accorto il macero singolarmente è vita, per cui recupero qualche quattrino dallo sgravio che mi deriva, come a dire: pubblico *ergo* macero. Questo congestionante olocausto di carta ha fatto anche parlare di progetti di storno di tutti questi poveri salmoni giustiziandi verso paesi italo-foni (Argentina e Australia ad es.), perché almeno assolvano la loro funzione, di essere aperti e sfogliati. La narrativa italiana, la cui fetta sul globale viaggia sul 13% circa, è tra l'altro la metà di quella straniera tradotta, il che condiziona, e non poco, certe scelte da parte dei romanzieri al momento del varo del loro italicuccio salmone. A questa babele disorientante va aggiunto il segmento corposissimo e inquantificabile del *print on demand*, quella civettuola, o disperata che dir si voglia, 'stampa per vanità' d'un tempo, che con le attuali soluzioni tecniche ha dato luogo a vere piattaforme iperproduttive (il fortunato sito *ilmiolibro.it*, per esempio, nell'accoppiata gruppo Repubblica-L'Espresso e Feltrinelli realizza un *trust* d'inedita gagliardia)¹⁸.

A suggello di tale pittura, va citato *en passant* un argomento attualissimo e suggestivo, consentaneo al presente: l'avvento del libro digitale o *e-book*. Si è

¹⁸ Cervantes mi suggerisce ancora qualcosina. Quando Don Chisciotte visita la bottega di uno stampatore, incontra uno scrittoricchio vanesio che vuole stampare il suo libro in proprio, evitando lo strozzinaggio dello stampatore con la concessione dei suoi 'diritti', perché, dice, «[...] non stampo i miei libri allo scopo di ottenere fama nel mondo [...] voglio un utile, senza il quale il buon nome non vale un quattrino» (*Don Chisciotte della Mancia*, II, 62).

parlato — con più entusiasmo al suo esordio, ora in verità assai meno — di morte del libro cartaceo e dell'intera sua civiltà, dando la stura a interventi sospesi fra la lamentazione funebre e il tambur battente di un novello sol dell'avvenire, per cui scomparirebbero, assieme ai libri di carta, anche le attuali figure di intermediazione fra scrittore e lettore (editori, *editores*, agenzie letterarie) a tutto vantaggio del contatto diretto, mentre nel contempo l'offerta, già di suo imponente, diventerebbe ancor più massiccia, un'intricatissima foresta amazzonica di titoli. I risultati, però, paiono deludenti; a parte il mercato statunitense e quello anglosassone in genere, dove va molto bene e addirittura si superano le vendite cartacee, in Europa, specie in Francia e Italia, l'avvio è timido, impacciato. Sarà pure che l'editore risparmia carta, magazzino, promozione e distribuzione e il lettore denari e tanto spazio in casa, eppure al momento non eccita né l'uno né l'altro. La moltiplicazione potenzialmente infinita dell'offerta che il digitale arreca, in un mercato di suo fin troppo saturo, è dunque parte del discorso su romanzo-mercato-editoria, che vede il nostro povero salmone ancor più sperduto, ma, per quanto mi consta, l'argomento *e-book* è un falso problema e non scardina lo stato delle cose, specie per l'intrattenimento, di cui la narrativa fa parte. Modificando infatti il supporto di lettura (un *tablet* al posto di un libro rilegato) non si modifica lo stile cognitivo né l'approccio al testo, che rimane una sequela di parole ordinate su monitor invece che su foglio. Non sarà un caso che i miei studenti, nativi digitali rispetto al sottoscritto, non ne siano affatto entusiasti, per il semplice fatto che per loro l'approccio alla conoscenza non è come per me manuale e legato alla materialità di un testo statico, ma digitale, visivo, dinamico, transizionale, e, se leggere un libro di carta annoia, lo farà anche su video. Altra cosa è capire che i supporti tecnologici attuali possono, e questa è la vera frontiera futuristica, sovvertire l'approccio cognitivo e conoscitivo attraverso la totale smaterializzazione del testo e non la sua riproduzione pedissequa. I cambi epocali di supporto (tavoletta cerata, pergamena, carta, libro) non hanno detronizzato la parola-feticcio, mentre può farlo la transitorietà, la mutualità di forme di un supporto mobile che la innesta dentro un più ampio processo di comunicazione degradabile, dove diviene parte di un tutto, senza pretesa né di governo né d'immanenza, il che modifica il

nostro stile di lettura e di rappresentazione dei processi conoscitivi, quasi come avvenne negli *scriptoria* medievali, quando Ugo di San Vittore introdusse col suo rivoluzionario *Didascalion* le mnemotecniche e la lettura silenziosa¹⁹. Esperienze pionieristiche in tale direzione, cioè di una 'editoria' digitale integrale, si stanno palesando e sono quelle che a parer mio potranno interessare davvero i nativi digitali, la futura classe intellettuale, modificando radicalmente il panorama della produzione e fruizione di 'oggetti' culturali²⁰. Anche se, mi sogghigna la solita vocetta diavolicchia, questi imperi di conoscenza viaggiano su supporti, la cui esistenza è demandata a un supporto ancor più immateriale: una fonte energetica, la cui provvisoria o permanente dipartita volatizzerebbe in un istante tutte le *mirabilia* ivi contenute. Al contrario le disavventure del generoso Gilgameš le possiamo ancora leggere su qualche argilla diroccata d'antico sumerico, or sono quasi cinquemila anni.

Confezionato quest'affresco confortante, vien da pensare, almeno a me, che l'invito berardinelliano più che interpellare la sordità degli editori, perché stampino meno (e meglio magari), come se fosse cosa da poco chiedere a una mandria infoiata di rallentare, pietire una pausa d'astinenza, tale invito dovrebbero sentirselo cucito sulla pelle proprio quegli sventurati salmoni; insomma, mentre state lì che impugnate carta e penna (*ops*, manomettete la tastiera), ignari o consapevoli del temerario viaggio che il vostro figlioccio dovrà affrontare, siate molto coraggiosi oppure scoraggiatevi del tutto, è tempo perso. Il genere romanzo, dato per morto e resuscitato più di una volta, sarà destinato davvero a farsi orpello lezioso, innocua distrazione, sarà incapace di parlare all'epoca presente con voce piena per darne una lettura incisiva? Sofocato da tanto galliname malandrino e luccicoso, crocifisso sulla pagina a nutrirsi di sole parole, con l'ambizione per giunta di dire, dare tutto, finirà in un angolo a solfeggiare giusto qualche nota, così, un timido mormorio nell'assordante coro che lo circonda? In verità è forma letteraria duttile come poche altre e le sue metamorfosi le ha giù vissute e continuerà a viverle, as-

¹⁹ IVAN ILLICH, *Nella vigna del testo. Per un'etologia della lettura*, Milano, Raffaello Cortina 2006.

²⁰ Ad esempio il sito di Fake Press, dove si parla, fra l'altro, di 'neorealismo virtuale', di realtà aumentata applicata alla antropologia, alla condivisione di emozionalità psicogeografiche, editando l'intera realtà e producendone cultura, come manipolazione: www.fakepress.it.

sieme alle numerose ferite e rinascite, che si porta appresso, ma stavolta cambierà anima per sempre?

Sarà puro tornaconto di bottega, ma la mia risposta la conosco, e da molto tempo. Tuttavia sarebbe importante ascoltarne altre, perché, se rispondere genera altre domande e quest'ultime spesso contano più delle soluzioni che si possono scovare, qualche risposta ci occorre, non ci spiacerebbe insomma, smettendo di coltivare un limbo di pavidie perifrasi, pretenziosi proclami, ignavi piagnistei e tante ecolalie gravide di silenzio. Il bello, poi, di porsi domande, la cui formulazione risulta possibile, è che una risposta può esserci, per dirla col filosofo. Errata, forse, sgradevole, ma c'è²¹.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Danilo Laccetti esordisce nel 2009 pubblicando il *Trittico della Mala Creanza* e nel 2010 il romanzo satirico *Storie di Pocapena*, entrambi pubblicati da Leone editore. Sulle riviste «Alchimie», «Il paradiso degli orchii», «Atelier» e «Nuova Prosa» sono apparse anticipazioni dalla raccolta inedita *Requiem ultimo. Sinfonia di prose, divagazioni, racconti per voce sola*, organizzata stilisticamente e contenutisticamente sulla falsa riga di una partitura musicale, mentre la rivista «Il Segnale» ha pubblicato un frammento dal romanzo giovanile inedito *La Stanza di Narciso* (1997).

²¹ «Se una domanda può porsi, può anche avere una risposta»: LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi 1998, p.108.

Davide Brullo

Mia madre

I fiori recisi e composti in un vaso colmo d'acqua per abbellire una stanza mi conducono all'idea della morte. Anche se le corolle sono giovani e sgar-gianti, i petali muscolosi, mi sembrano tuttavia animali impagliati — falchi severi o piccole volpi in agguato. È come prolungare di poco la vita di un corpo che muore. I gambi dei fiori, ingigantiti dal vetro, sembrano cordoni ombelicali conservati nell'acido — per paradosso, vivranno più dell'uomo che hanno nutrito. Che crudeltà sottrarre il fiore dal prato e circondarsi della sua ambigua bellezza: è come non accettare la vecchiaia di chi si ama. È il sintomo di un'indole volubile, inaffidabile.

La vita di mia madre è stata come quella di un fiore nel vaso. Il suicidio di mio padre le ha reciso la vita: per quanto bella, ha vissuto un'esistenza spezzata, da morta. Per il tempo che abbiamo vissuto insieme, io sono stato la stanza abbellita da mia madre.

* * *

Oggi ho ricevuto la notizia della morte di mia madre. Le ortensie nel vaso sembravano visi di bambini, felici.

Ha telefonato mia cugina, una delle tre figlie della sorella di mia madre. Era triste, e ha accettato il mio silenzio. Dietro la sua voce sentivo quella delle sue figlie. La grande istruiva la piccola sul contegno da mantenere nei riguardi della morte, ma l'altra continuava a urlare, felice. Mia cugina si è scu-sata, riprendendo la figlia. Le ho detto che la vita ha sempre la meglio sulla morte — non ho detto che da tempo non riconosco la differenza tra il dolore e la felicità.

Ricordi quando ho dormito a casa vostra, nella stanza di tua figlia? Quanti anni ha ora?

Diciotto.

Allora ne aveva due. Le piaceva addormentarsi mentre le raccontavo una storia, allora facevo l'Università. In attesa di trovare un lavoro, perché mia

madre non poteva permettersi di pagarmi l'affitto nella città di M, chiesi ospitalità a mia cugina. Dormivamo in un letto a castello: io in cima, la piccola sotto. Ti veglio come una tigre del Nord, le dicevo.

Tranquillizzai la cugina sulla mia partenza, sarei giunto il giorno dopo nel paese dove sono cresciuto e dove è morta mia madre. Ci saremmo trovati a casa dei suoi genitori.

La lasciai, pensando che ero orfano, mentre lei aveva ancora entrambi i genitori. Mia cugina ha dodici anni più di me.

* * *

Quando ho avvisato la famiglia della morte di mia madre, mia moglie mi ha abbracciato, poggiando la testa sul petto. Mia figlia ha pianto perché sa che è quello che occorre fare in casi simili, Samuele, il figlio più grande, ha sofferto molto. Con la nonna Samuele aveva un legame particolare: lei prestava ascolto con pazienza a tutte le sue richieste, tramutava in gioco le manie del nipote, sapeva farlo sentire amato. Veniva a trovarci una volta all'anno, e la sua partenza era insopportabile per Samuele. Dalla tristezza non riusciva a salutare la nonna, fingeva un atteggiamento di distacco. Ma appena la nonna saliva sul treno, allora rompeva in un pianto rabbioso, pretendeva che le telefonassi, ma anche al telefono non riusciva a dirle quanto le volesse bene.

Ricordo che anch'io ero molto triste quando mia madre mi accompagnava al treno che mi avrebbe condotto al mare, a trascorrere le vacanze con i nonni, i genitori di mio padre. Desideravo stare con mia madre, ricordo. Eppure, una volta che mi sono allontanato da lei, a diciannove anni, non abbiamo mai più vissuto insieme, mentre ho obbligato i genitori di mio padre a trasferirsi nel paese in cui abito con mia moglie e i nostri figli. Perché l'uomo si occupa e si prende cura di ciò che non ama? Forse perché ha paura di essere felice, intimamente non credendo nella felicità. Oppure, a causa della vicinanza, ha paura di corrompere ciò che ama.

Dopo aver saputo della morte della nonna Samuele ha spaccato con un pugno le ortensie. I fiori sono esplosi in mille petali azzurri, simili a falene. Il

vaso si è rovesciato e l'acqua, oleosa, sembrava sul tavolo una corda d'argento.

* * *

Il giorno dopo la morte di mia madre, partii per il paese della mia infanzia. Benché il mio paese natale sia un altro, lì ho trascorso i primi anni di vita e la giovinezza, fino alla maturità. Mia madre ha continuato a risiedere in quel paese, di cui è originario mio zio, il marito della sorella di mia madre. Non vi tornavo da tre anni senza rammarico: non mi è mai piaciuto quel paese. Ritornai con mio figlio Samuele, eravamo ospiti dei miei zii.

Fui accolto con parole di cerimoniosa circostanza. Quando ero giovane ammiravo la famiglia dei miei zii, ricca, rinomata e felice. Avevano tutto ciò che a me e a mia madre mancava — ma che, scoprimmo, non desideravamo neppure. Ora mi sembravano uomini comuni conquistati da cose futili. Mio zio, il patriarca, era stanco, malato: provai compassione per i miei parenti. Lo sguardo dello zio sulle sue figlie e sui suoi nipoti non era severo, ma rammaricato: come accade sempre, nessun uomo compie il percorso che avevamo preparato e previsto per lui. Le figlie di mio zio, le mie cugine, riempivano la sala con i loro numerosi figli, sembravano troppo lontane dal padre per essergli parenti. Ed egli, dilatando gli occhi da bue, disperato e quasi muto, se ne faceva una colpa. Forse ti hanno fatto uno scherzo, sostituendo le tue figlie con queste, simili ma corrotte, gli avrei voluto dire.

Samuele era onorato dalle figlie delle mie cugine. Una di queste, molto carina, giocava a fargli la corte. Pensai che se Samuele si fosse innamorato di lei sarei rientrato nella famiglia a cui apparteneva mia madre e dalla quale mi ero volontariamente esiliato.

* * *

I miei zii abitano la casa in cui sono cresciuto con mia madre. La casa è proprietà di mio zio: la concesse ai miei genitori quando si trasferirono in quel paese. Alcuni anni fa gli zii hanno costretto mia madre ad abbandonare

la casa, che è stata rimodernata e abbellita. Al piano terra, in cui abitava la madre di mio zio, ora vive la più grande delle sue figlie con la famiglia. Il primo piano è la residenza degli zii: mia madre si è trasferita in un piccolo appartamento, nei palazzi alla periferia del paese.

La casa in cui sono cresciuto mi è ora totalmente ignota. Dalla camera dove ho dormito per diciotto anni è stata ricavata una cucina e una lavanderia. Perfino il perimetro della camera è totalmente alterato. Quando Samuele mi ha chiesto se è in quella casa che sono cresciuto, gli ho risposto violentemente di no.

Nel giardino è ancora presente il grande albero di magnolia. Piaceva molto a mia madre, con il rastrello radunava le foglie cadute della magnolia in enormi mucchi dentro i quali mi tuffavo ridendo. Non si spazientiva mai, mi baciava il cuneo di viso bianco che sporgeva dal cappotto blu e dal cappello. Tornava a rastrellare le foglie, come chi è certo che le cose molto amate non moriranno mai.

Il caco che ci donava numerosi e giganteschi frutti arancioni invece è stato tagliato. Ingombrava, disse la zia. I frutti, dai vetri della casa, sembravano fazzoletti arrotolati dentro a cui si conservano piccoli doni per i defunti. Al posto del caco pullulano ora degli innocui gerani.

* * *

Sono sola, il residuo della mia famiglia. Pronunciata da una donna di più di settant'anni, era una frase che faceva effetto.

Mia madre era l'unica sorella della zia, di sette anni più giovane di lei. Il padre era morto quarant'anni prima, la madre dieci. La zia mia affrontava da solo: le figlie scartavano gentilmente il dolore. Samuele era in giardino, ai piedi della magnolia. Aveva staccato alcuni pezzi di corteccia, mostrandoli spiegava che erano simili alle scapole di un ghepardo. Se li buco e li organizzo in una collana mi aiuteranno a correre veloce durante la gara, diceva, riferendosi a una competizione scolastica che si sarebbe disputata la settimana seguente.

Quanto mia madre era pacifica e riflessiva, così mia zia era irritabile e tempestosa, una donna attiva, abituata al comando, capace. Mia madre, al contrario, appariva docile, debole.

Sul tavolo di vetro giganteggiava una vistosa composizione di fiori recisi. Eccessivi, mi sembravano riprodurre i volti dei miei familiari.

La zia mi ripeteva di essere rimasta sola. Eppure, le avrei voluto dire, tu sei stata la causa della solitudine di tua sorella. Prima ha ostacolato il matrimonio di mia madre con mio padre, poi ha costretto mia madre a lasciare la casa dove la zia si struggeva per la sua morte. Si sconfigge la morte solo se siamo in grado di annientare i rancori e i bruschi ricordi che ogni morte porta con sé. Altrimenti, è come se il virus della morte penetrasse anche nei vivi, i restanti, i sopravvissuti.

Il dolore della zia mi commosse. Di solito si ritiene innaturale il dolore che colpisce i bambini che perdono i propri genitori. Eppure, quel dolore inaugura un riscatto, una possibilità, finché l'origine del dolore si perde, viene dimenticata. Invece, il dolore di un vecchio è inesauribile — una perdita, nella vecchiaia, con tutto il carico di ricordi che porta con sé, è destinata a non ricomporsi. È meglio restare soli da bambini che da vecchi.

La zia, robusta, loquace e ancora vigile, mi invitò a dormire a casa sua. Rifiutai, dicendo che avevo prenotato una stanza d'albergo. Era una menzogna: caricai Samuele in macchina e vagammo per il paese finché lui non si addormentò. Parcheggiai nei pressi della palazzina dove ha abitato mia madre negli ultimi anni della sua vita. Vicino avrebbe dovuto esserci un campo di papaveri, che si allungava fino al cimitero del paese. Lo ricordo perché mia madre, durante le nostre lunghe e fantasiose passeggiate, amava passarvi in mezzo. Il campo non esisteva più, su di esso avevano innalzato un centro commerciale. Mi addormentai.

* * *

Mi rifiutai di vedere il corpo morto di mia madre. Quando avevo dieci anni mi impedirono di vedere mio padre morto suicida. Non oltraggiare il defunto era una forma di rispetto.

Chiesi di poter seppellire mia madre ai piedi della magnolia, nel giardino della casa dove avevamo abitato insieme, soli. Gli zii, ritenendomi stordito dal dolore, si occuparono del funerale.

La camera ardente era predisposta nell'appartamento dove risiedeva mia madre. Restai nell'atrio, finché incontrai il suo compagno. Avevo rimproverato a mia madre l'infedeltà, l'incapacità di amare mio padre dopo morto, nonostante lui non l'avesse amata neanche da vivo. Eppure, ora, provai pietà per quell'uomo su cui avevo riversato la mia rabbia. Lo abbracciai, riservandogli parole di perdono che avrebbe faticato a comprendere.

Ha ancora i capelli grigi?, gli domandai.

Mia madre era ingrigita molto presto: a trent'anni i suoi capelli erano totalmente grigi. Avevo ereditato questa qualità, che mi è sempre sembrata un segno del suo amore per il figlio.

L'uomo annuì, perplesso, perciò mi tranquillizzai. Pensavo che la morte, per qualche ambiguo scherzo, avesse scurito i capelli di mia madre, rendendola irriconoscibile.

* * *

Samuele mi colpì le costole, arrabbiato. Voglio vedere la nonna, mi disse. Tentai di trattenerlo, ma volò sulle scale, i capelli biondi simili a una foglia. Credevo che volesse vedere la morte — quando mi fu restituito dalle scale, rasserenato, mi disse, ora la nonna sa che non la dimenticherò, e mi abbracciò, infilando il viso aguzzo dal pianto tra le costole.

Negli anni avevo spesso negato a Samuele di visitare la nonna in quell'appartamento: non volevo che familiarizzasse con il suo compagno. La morte di mia mamma aveva completato la personalità di Samuele, rendendolo un bambino autonomo, libero dalla mia influenza.

La violenza con cui Samuele aveva preteso di vedere la nonna mi fece sentire un traditore. Ho ringraziato la nonna, era così buona con me, mi disse Samuele, come se ignorassi il bene e i suoi confini.

Guardandolo, mi sembrò insolitamente simile a mia madre. Quando Samuele mi chiese di dormire dai miei zii, quella notte non abolii il suo desiderio.

* * *

Il giorno in cui ho scoperto che mia madre era morta, mi è giunto un messaggio di M: “Mi sento dio, è agghiacciante. In questo momento potrei facilmente rinunciare a ogni cosa”. A vent’anni M ha rinunciato a riconciliarsi con il padre. Il padre di M si è separato dalla madre quando lei aveva sei anni: la picchiava, è stato ricoverato in un sanatorio che recupera gli alcolizzati.

M era euforica: anche se sue padre non è morto, lo ha simbolicamente ucciso, ed è questo gesto a renderla forte.

La vita di M ha precise affinità con la mia, ed è su questo, non su altre e più terrene forme di attrazione, che si fonda il nostro legame. Le ho ripetuto che la sua reazione mi ricordava quella di mia sorella, nata dall’unione di mio padre con la donna per la quale ha lasciato mia madre e la nostra famiglia. Di fronte a una lettera in cui le raccontavo chi è stato nostro padre, mia sorella ha risposto recisamente: “per fortuna non era mio padre, ma il tuo”. Anche lei, come M, si illude di poter uccidere il padre. Mia sorella è di poco più grande di M, ci siamo incontrati tre volte in tutto e quelle potrebbero essere le ultime parole che mi ha dedicato su questa terra.

Ho detto a M: la tua felicità e fierezza mi rincuorano, spero che anche mia sorella provi la tua stessa gioia dal momento che ha ripudiato il padre.

Non ho potuto non svelare a M che l’euforia è provvisoria. Si è davvero un dio quando si rinuncia alla propria divinità, scegliendo di dipendere da tutti i casuali avvenimenti del mondo. Scegliendo il dolore che questa dipendenza provoca. Ad esempio, io sono felice di dipendere dalla risposta che darai a questa lettera, come dal fatto che forse non mi scriverai più. Sono felice di essere in balia della sofferenza che mi provocherà la tua lontananza.

M non mi ha più risposto. Eppure, precisare quel pensiero mi aiuta a capire perché la morte di mia madre, diversamente da quella di mio padre, non mi

lascia indifferente, invulnerabile, ma spazia e dilata un dolore che desidero custodire per sempre.

* * *

Quella sera la zia mi mostrò alcune fotografie di mia madre. Samuele dormiva in una stanza ricavata dalla sala da pranzo della nostra antica abitazione. In realtà, io e la mamma mangiavamo in cucina: la sala era troppo grande. Ricordo che nella sala c'era un divano blu, di fronte al televisore. Sul divano la mamma passava molto tempo a leggere, in un silenzio pieno di sogni, denso come acqua salata. Io scivolavo alle spalle del divano, mi divertivo a sorprenderla. Aveva il collo lungo e flessuoso, di una donna che doveva essere molto amata.

In una fotografia mia madre frequenta la quarta elementare e indica, con un sorriso perplesso, il mappamondo al suo fianco. Ha i capelli corti, è seduta al banco, mi assomiglia molto. Questa somiglianza mi stupisce: ho sempre creduto di essere simile a mio padre. Forse, insieme, noi tre, padre, madre e figlio, siamo la raffigurazione sempre più raffinata di un uomo anteriore, originario, a cui imputare i dolori del nostro destino.

Dalla fotografia appare una bambina educata, pudica fino al timore del prossimo, ma con una determinazione ad aderire e a credere all'impossibile. Di solito si osservano le foto dei bambini alla luce del destino che da adulti hanno attraversato: fino a che punto quei visi docili prefigurano gli eventi della loro esistenza? È possibile dal viso di un bambino estrarre il futuro, profetizzare il suo avvenire?

Mia madre, da bambina, ha il volto remissivo di chi è capace di donarsi totalmente a qualcosa di assurdo. La sua forza, travestita da debolezza, mi ha impressionato.

In un'altra fotografia la mamma è un'adolescente: in primo piano spicca la sorella, di sette anni più grandi, circondata dalle sue amiche. Mia zia è stata una ragazza molto bella, robusta e di capacità pratica. Mia madre è alle spalle di tutte le ragazze, ed è l'unica che non guarda il fotografo. Non tanto eccentrica, quanto eterea, evanescente. Mia madre non è mai stata risolta, e la fo-

tografia esalta un'altra sua caratteristica: più che vivere, mira la vita altrui. Piuttosto che invidiare la vita degli altri, tenta una vita inventata. Rispetto a sua sorella mia madre non è stata una donna di azione, ma di resistenza. Avrebbe sopportato tutto con l'aria trasognata di chi sa che tutto è volubile e che non c'è alternativa alla sofferenza se si vive con dignità, con amore.

Per adornare la tomba, scelsi una fotografia che aveva scattato mio padre. Mia madre ha trent'anni, è di profilo: stupisce il naso, pronunciato e superbo, il taglio degli occhi. Ha i capelli completamente bianchi, corti. Era incinta di me: il suo sguardo, forse, mi prevede percorrendo tutta la mia vita.

La zia era restia a utilizzare una fotografia di mio padre, ma alla fine cedette di fronte alla mia determinazione.

* * *

Diversamente da me, mia madre non ha lasciato testimonianze. Ho scritto molti libri, pratico la parola ogni giorno, e che risultati ho ottenuto? Che difetto delle parole umane, per loro natura instabili. Usurando le parole ho perso la fede in essi: mi sembra che non conducano ad altro che la menzogna.

Così, so che alla mia morte i miei libri costituiranno un ritratto infedele di me. Nessuno potrà risalire al mio viso tramite essi: spero che il futuro lettore possa giungere al proprio, che se si rispecchiasse su una pietra lavorata dai venti, lucida.

Mio padre ha lasciato un numero di lettere che, fatalmente frantese, servono ad addolcire i ricordi di chi lo ha amato. Ma di mia madre non esiste nulla. Tra qualche decennio, quando la memoria di lei sarà estinta, nessuno saprà che è vissuta una donna di nome Rosella. Forse ha vissuto per garantire la memoria di tutte le persone che ha amato. L'idea di questo sacrificio mi commuove.

Il giorno in cui ho pernottato con Samuele dai miei zii, non sono riuscito a dormire.

* * *

Mia madre è stata sepolta nella cappella di famiglia posta all'interno del piccolo cimitero del paese di B. In quel luogo, immerso nei boschi, ho passato i momenti più belli della mia infanzia. Lì si sono conosciuti i miei genitori, per caso: mio padre si era appena diplomato, passava l'estate a casa di un amico, i cui nonni erano originari del paese di B. Il paese contava una ventina di famiglie, le case cingevano la piazza e la chiesa, come farfalle intorno a una mano. Mia madre incontrò mio padre, scoprirono di vivere nella stessa città. Il papà terminò tardi gli studi universitari: ricordo che per un anno io e mia madre ci trasferimmo nel paese di B, per permettergli di concludere speditamente gli ultimi esami. Per una settimana, una nevicata potente ci impedì di uscire di casa. Allora, immagino, si è consolidato il legame così forte che ho avuto con mia madre, un legame che faceva a meno di parole e di testimonianze, del nido di aggettivi necessari agli uomini per riconoscere che una cosa esiste, che non va uccisa.

La zia concesse la tomba dove seppellire mia madre. Lì era stato sepolto anche mio padre, particolarmente affezionato a quei luoghi, per decisione dei miei zii. Forse per sanare un antico senso di colpa: essi avevano sempre ostacolato la relazione dei miei genitori, mi impedirono di visitare mio padre quando si separò dalla mamma. Quello stesso anno erano stati smantellati i resti del corpo di mio padre: erano passati venticinque anni dalla sua morte e così reclamavano gli accordi. Mio padre riposava in un vaso che mia nonna conservava in mezzo ai gerani. Mia madre sostituiva ora mio padre: non si riconciliarono neppure da morti.

Siamo sempre stati dei mendicanti: la casa, il lavoro e ora perfino la tomba sono stati concessi e me e a mia madre dagli zii. Siamo sempre stati i parenti poveri e disgraziati. Per questo, per non dipendere in alcun modo dai parenti, ho deciso, una volta raggiunta la maturità, di studiare lontano da casa, lasciando mia madre in una solitudine blu, rocciosa. Tuttavia, mia madre non si vergognava di mendicare, ostentava con fierezza la propria povertà. Era felice di essere debole, e a osservarla si sarebbe detto che la debolezza è un attributo del genio. Tanto mia zia era grossolana quanto mia madre era aristocratica. Mi educò ad amare le cose provvisorie, a non avanzare pretese, a ritenermi più piccolo del prossimo, ad accogliere ogni avversità. Camminava

eretta e con passo deciso: nuda, si esponeva a ogni dolore, custodendolo. Viveva nel bene, per questo la sua vita appare inutile, vana.

* * *

Nei giorni che hanno preceduto la morte di mia madre, ricordo che ascoltavo le musiche che lei amava. Esse mi riportano alla mia infanzia: un uomo che ha fondato una famiglia desidera innervarsi nella malinconia, pensare alla propria giovinezza, a cosa è cambiato da allora — se è stata a una colpa a condurci alla crescita. La mia infanzia è legata inesorabilmente alle musiche amate da mia madre, e che lei mi faceva ascoltare. Forse ogni infanzia è pervasa dai sogni perduti dei propri genitori: essi sono il centro di ogni ricerca e di ogni malinconia. Il nostro destino è formato da quei sogni che devono essere espiati, compiuti o sconfitti.

* * *

Per giungere al cimitero del paese di B non percorsi l'autostrada. Lasciai che fossero i miei zii a scortare il carro funebre, preferendo la vecchia strada statale. Era la stessa, quando ero piccolo, che sceglieva mia madre, quando ancora non esisteva un'autostrada. Il viaggio, allora, era molto più lungo: si attraversavano paesi innocui, dalla rabbia nascosta nelle secolari camere da letto, circondati da infinite risaie azzurre. Samuele, che desiderava diventare un naturalista, era felice: sostammo molte volte per vedere il volo degli aironi, i rospi enormi e indifferenti, le bisce che si srotolavano nell'erba bassa come capelli. I paesi, un tempo vivaci, capaci di accogliere i viandanti, erano disabitati, torti da un profondo rancore. Sembrava di attraversare luoghi decimati da una epidemia, dove il sospetto e la paura hanno fatto scemare il bene. Insieme a Samuele ci accampammo in un bar. Stancamente ci servì una donna con il marito, che organizzava la cucina. Ci spiavano senza parlare, come se dai loro petti qualcuno avesse estratto il cuore, sostituendolo con una coppia di merli. Samuele giocava con un elastico: lo arrotolava, per poi lasciarlo; l'elastico attraversava il tavolo e giungeva a me. Lo scambiai per un

lombrico, e Samuele si divertì molto, ridendo. Mi feci incartare per il viaggio due fette di torta di pane con le nocciole: Samuele era convinto che fossero i mille occhi di un gufo.

* * *

Prima di giungere al paese di B si costeggia un lago magnifico. Su di esso sporgono paesi felici, che piacevano molto a mia madre. Samuele restò a lungo sul parapetto, guardando i lucci che scattavano ferocemente, gli uccelli che ingaggiavano con loro una battaglia rapida. Il lago, quieto e viola, tutelava la violenza, una legge in cui è inutile, evaso il concetto di bene.

Il lago era protetto da potenti montagne, scavate per estrarre il granito. Dai boschi sporgevano cilindri e cubi di pietra bianca, con profonde strisce nere. Dissi a Samuele che sotto la coltre dei boschi era accovacciata una gigantesca tigre bianca, ma lui non mi credeva.

La famiglia di mia madre, per linea materna, era originaria del paese di B. La nonna lasciò in eredità a mia madre la sua casa: lì passai i momenti più felici dell'infanzia. Tuttavia, ricordo che preferivo abitare la casa dei miei zii: era più grande, rumorosa, viva. Quella degli zii mi sembrava una famiglia, io e mia madre una ossessione, una mostruosità, per lo meno un'anomalia. Mia madre acconsentiva ad ogni mio desiderio, con tristezza. Quando fu sfrattata dalla zia, tra l'altro con la mia consapevole complicità, per permettersi il piccolo appartamento dove passò gli ultimi anni della sua vita, fu costretta a vendere la casa di famiglia nel paese di B. La casa necessitava di un profondo restauro, fu venduta perciò per una miseria. A mia madre sembrò così di essere espulsa dal proprio destino, come un uomo che cancelli i nomi dei morti dalle tombe, con un temperino, o li alteri.

* * *

Mia moglie dice che assomiglio molto a mio padre. Nell'arco di una vita il volto di un uomo cambia continuamente: si conforma alle esperienze che affronta. Alcuni uomini riescono a modificare il proprio volto a seconda delle

circostanze che si trovano ad attraversare. Solo i santi muoiono con il viso che avranno nella vita al di là di questa.

Mia madre non ha mai cambiato viso: come da bambina, così fu da morta. Al contrario, mio padre ha avuto volti molto diversi, a volte contrastanti, nei quarant'anni della sua vita. Forse è stato anche molte persone diverse.

La fermezza di mia madre, la sua pacata costanza, l'indifesa indifferenza nei confronti del dolore è stata spesso fraintesa per un atteggiamento di superiorità o di alterigia.

Morendo, vorrei attingere al viso di mia madre e tramutarmi in lei.

* * *

Spero di non morire senza di te, solo.

L'ho detto a mia madre, qualche mese dopo la morte del papà. Poi me lo ha ripetuto lei, una delle poche volte in cui è venuta a trovare i nipoti, a casa mia. Che belli i suoi occhi vuoti di sogni, che, sinceramente, accoglievano tutto il mondo, verdi, felici.

Non siamo stati accontentati. E forse questi ricordi riempiono la nostra solitudine.

Ora che non sei morta sola, potrò morire con te.

* * *

Giunsi in ritardo al funerale di mia madre. Samuele si staccò da me, correndo lungo le vie bianche del cimitero: si mise di fronte al celebrante, prosimo alla bara della nonna. Il suo viso luminoso mi sembrò una fiera di api. Io restai lontano, favorendo l'irritazione dei miei familiari. Il cielo era fermo e azzurro: dalle montagne decollavano falchi che con le ali disegnavano nell'aria ciò a cui assistevano — uomini, bestie, il funerale di mia madre, come la decorazione su una tazza.

Cosa poteva rivelarmi il sacerdote riguardo alla vita e alla morte di mia madre?

Pensai che il bassorilievo intagliato nell'aria dai falchi fosse la raffigurazione perfetta dell'esistenza di mia madre.

Al funerale, discosta, scostante, c'era Donatella, la donna per cui il papà aveva abbandonato me e mia madre.

* * *

Non appena inserirono la bara nel covo di marmo seppi che sarei venuto raramente a venerare mia madre. Come era successo con mio padre, sarei passato al cimitero una volta ogni due o tre anni, pungolato dal caso prima che dalla vergogna.

Per Samuele sarebbe stato diverso: forse la sua insistenza mi costringerà a tornare da mia madre molte volte, più di quanto non speri.

Non c'è nessun sepolcro più sicuro e presente del mio cuore.

Se rifiuto di andare al cimitero non è per negare la morte o perché desidero dimenticare i morti. Al contrario, la morte è necessaria perché orienta i ricordi, costringe a prendere congedo dalla vita. Se non sapessimo di dover morire perché dovremmo agire bene, compiere gesti e cose belle?

* * *

Al termine del funerale, conquistando diffusa disapprovazione, afferrai il braccio di Donatella. La trascinai verso il centro del cimitero, mentre i sofferenti scemavano oltre il cancello, nel mondo. I ciottoli bianchi brillavano come occhi di volpe. Donatella era una donna piacente e dura, mi fissava senza timore tentando ogni possibilità che potesse riallacciarla al suo uomo, anche una unione oscena con il figlio. Provai un moto di invidia e di fierezza per mio padre.

Perché lei è qui?, domandai.

M'invitò nel suo albergo, sorridendo.

Mi inquieta la sua vendetta.

La bontà di tua madre era inquietante, rispose, chiudendo il viso, staccandosi dal mio braccio, che cadde come un arco.

Il bene terrorizza, può perfino originare il male, pensai. Donatella era distante quando mi ricordai di chiederle di Ingrid, la figlia che ha avuto da mio padre.

Rientrai nel paese di B, a casa degli zii, senza dare spiegazioni. Samuele giocava con la figlia di mia cugina, a causa di una grave forma di asma lo zio tossiva con gli occhi lividi, soffriva per dirmi che mi voleva bene. Hai tutti gli animali del bosco nella gola, gli dissi accarezzandogli il viso.

La morte di mia madre mi aveva addolcito: piuttosto che riconoscere la stupidità dei miei parenti, mi accorsi di amarli. Avevo speso la vita per fuggirli, ma erano una inesorabile parte di me.

* * *

Per onorare mia madre, la sorella aveva preparato una ricca cena. Mangiavamo all'aperto, come ai tempi delle mie epiche estati. L'odore del bosco avanzava insieme alla sera, come acqua. Un falco, alto, fischiava compiendo i suoi giri sempre più stretti: pareva organizzare la marcia delle costellazioni, e scavarsi una tana nella sera blu. In quel mondo sereno, i miei familiari ripercorrevano ricordi legati a mia madre. Erano ricordi comuni: feste, dolori, viaggi, casualità che ci appaiono invece determinanti.

Cosa desiderava mia madre da bambina?, chiesi alla zia.

Mi rispose che non lo sapeva. Aggiunse, è sempre stata così dolce. Dolce e dura, ricamò, ripensandoci.

Durante una cena simile, vent'anni prima, lo zio mi chiese che vita mi apprestavo a costruire. Non lo, certamente non una vita mediocre come quella di mia madre, risposi. Tutti si mostrarono offesi, la mamma si alzò garbatamente dal tavolo, ritirandosi. Lo zio mi costrinse alle scuse: prima davanti ai familiari, poi privatamente a mia madre.

Mia madre scansò le scuse dicendomi: hai ragione, ma io amo la mia vita perché amo te. Non mi disse, faccio questo per te, perché ti amo, sottolineando il legame che esiste tra la mediocrità e il sacrificio. Confessò semplicemente di amarmi. E, amandomi, amava anche la possibilità che la rifiutassi.

* * *

Anche di mio padre ho pochissimi ricordi, radicati nella leggenda. La morte tragica ha avuto il pregio di esaltare ogni suo gesto: tutto concorre a profetizzare il suicidio, e mostra una profondità impossibile alla vita. Mia madre non ha avuto bisogno di questo sotterfugio, si mostra con semplicità.

Ho domandato al suo compagno un ricordo di mia madre. Hanno vissuto insieme per più di quindici anni. Non ho mai ostacolato questa unione, non sono mai riuscito ad apprezzarla. Il nuovo amore della mamma, ai miei occhi, ne denunciava l'orrenda debolezza: non poteva restare vedova per sempre? Non le bastavo io?

Mi ha sopportato nonostante la tua disapprovazione, mi disse. Riuscii ad abbracciarlo, capii che i dolori convincevano mia madre che la sua azione era rivolta al bene.

Prima di addormentarci, portai Samuele nella vecchia casa di famiglia. Le luci segnalavano la presenza dei nuovi abitanti. Ignoravo chi fossero: chissà perché li immaginavo come lontre con vestiti e abitudini umane. Indicai a Samuele la mia antica stanza da letto, in cima alla casa. Da lì s'irradiavano alcune rondini.

Con la mano coprii gli occhi di mio figlio: chiusi gli occhi a mia volta e ascoltammo il fiume, alle spalle della casa, e il frastuono dei rospi. Il suono del fiume mi parve quello di mia madre, che rovesciava il secchio d'acqua nel catino, e si lavava le mani, affusolate, bianche, belle.

Dal parcheggio in cemento della casa comparve un cane, corto e basso, che mi ringhiò contro. Samuele, spaventato, mi chiese di prenderlo in braccio, e si addormentò sul mio collo, mentre tornavamo nella dimora degli zii.

* * *

La morte di mia madre mi costrinse a rimeditare su tutte le persone che ho amato, e sul tipo di amore che sono stato capace di offrire. Immediatamente, ricordai B: l'anno prima avevo usato la nostra storia — riassunta in rari, innocenti incontri che tuttavia avevano nutrito una colpa enorme e una spro-

positata idea della punizione — come spunto per un romanzo che mi ero rifiutato di pubblicare.

Con impulsività le scrissi queste frasi, che pensai definitive. Ben più definitivo si rivelò il cuore di B — la mia lettera restò senza risposta, nulla.

Poiché tutto è cambiato in te, nulla lo è in me. Sono un luogo di fermezza, una fermata, la roccia. Il punto in cui nasci e dove muori. Ma solo i santi muoiono con lo stesso viso: gli uomini cambiano, a seconda di emozioni e circostanze.

Ricorderò te a chi? A te stessa? No, a chi ti preleverà dopo la morte. Perché di te abbia una immagine reale, veritiera, scevra da giudizi umani.

Non soffro perché non c'è dolore in ciò che è vero, lo si accetta. Né reclamo e chiedo, perché l'uomo non può essere soggetto a certezze e fedi. Accetta.

Il resto, è solo letteratura, cioè una congrega di aggettivi sagaci, belli, ma che privi di oggetto sono vuoti abbellimenti per lettori che ignorano la verità — che leggono proprio perché non vogliono la verità. Per questo, dunque, è giusto che il romanzo per te sia lontano da te.

Ma le menzogne non rasentano la verità. È come spiegare a un vecchio demente che i suoi ricordi non collimano con la realtà: che vano sforzo, che bieca idea di ragione. Assecondare i folli ricordi del demente è entrare nel suo mondo, scoprendo chi si è, senza maschere.

Voglio per te il bene.

Qualche settimana più tardi, decisi di dimettermi dal mio lavoro — dirigevo una scuola — per tornare alla povertà e all'insufficienza della scrittura. Questa scelta avrebbe avuto delle ripercussioni anche sul mio lontano legame con B, per questo le scrissi un ultimo messaggio.

Rileggo in questi giorni le tue lettere. Sei una donna eccezionale, di stupenda e terribile altezza: questo lo sarai sempre. Sono felice perciò di essere stato il sasso che ha perforato per un attimo la tua diga, dando origine a potenti, muscolose fibre d'acqua. Acqua che mi è stato nutrimento, evento di sopravvivenza.

Tra qualche settimana andrò via da questo luogo per sempre, perciò, per necessità,

dovrò distruggere la mia corrispondenza, annullata per far luogo a quella di chi mi seguirà.

Forse è in questa specie di falò il compimento: non resterà alcuna testimonianza di te, se non tramite il mio libro, perciò un'opera che è e resta finzione. In questo senso, come forse hai desiderato, sei salva: nessuno risalirà più, neppure casualmente, a noi. E soltanto noi, e non le nostre inaffidabili parole, saremo testimoni di ciò che è stato e di come lo vorremo raccontare a noi stessi e agli uomini.

Per certi versi questo è un sollievo, per altri una responsabilità ben più profonda.

La morte di mia madre nel mio cuore si accompagna alla fine dura e irrimediabile del mio rapporto con B. Ho sempre pensato che B fosse necessaria e determinata, come è la morte.

* * *

Una settimana dopo tornai nell'appartamento di mia madre. Mi aveva invitato il suo compagno: forse desideravo avere qualche oggetto in cui era sigillata la memoria di lei. Accettai l'invito per cortesia ma con perplessità: se abbiamo bisogno di un oggetto che ci ricordi chi lo ha posseduto, significa che siamo uomini incapaci di amare.

L'uomo era malato, ci scambiammo qualche opinione intorno alla vita dimessa e sfortunata di mia madre, poi, educatamente, egli mi lasciò solo. Mi accostai alla piccola biblioteca, su un lato della sala: nello scaffale più alto erano allineati con orgoglio i miei libri. Cominciai a sfogliarli, su nessuno di essi avevo depresso una dedica. Anche se li aveva scritti suo figlio, mia madre aveva acquistato i libri con silenziosa devozione, come un'estranea.

Cercai di rimediare selvaggiamente al torto: con una penna incisi le dediche che in quegli anni non avevo mai scritto. Dalla finestra di fianco alla biblioteca vidi una poiana che attraversava le impalcature e i torrenziali piloni di una casa in costruzione. Sembravano così fragili gli abitati umani, simili a bende colorate intorno agli artigli di un rapace, rispetto all'agilità dell'uccello, mortale.

Nell'ultima pagina del romanzo intitolato "La tigre bianca" notai uno scritto la cui calligrafia conduceva senza dubbio alla mano di mia madre.

Esiste soltanto un amore, che lega gli uomini, consapevolmente o meno, in ogni vita. È felice soltanto chi scopre l'uomo a cui è legato da sempre. Io so che sei tu questo uomo, Giuseppe. Ho atteso per molti anni una tua apparizione nei miei sogni. Ma l'attesa può portare alla follia, a dimenticare l'atteso. O forse sei tu ad avermi dimenticata. Oggi ti seguirò, setacciando la pianura dei suicidi ti troverò, ricordandoti chi sei e chi ami.

La data dello scritto coincideva con il giorno in cui è morta mia madre. Restai sbalordito dalla scoperta e dal coraggio di mia madre, avevo il petto pieno di gioia. Pensai che un amore terreno può perfezionarsi e trovare compimento soltanto oltre la nostra vita mortale. Quando non si agirà per coerenti convenienze, non esisterà il tradimento.

Strappai la pagina su cui era conservato lo scritto, salutai l'antico compagno di mia madre con una carezza. Ora avevo pietà per lui perché nei sopravvissuti dilaga sempre un senso di solitudine e di fallimento. Ma forse quello tra mia madre e mio padre non era un amore compiuto, forse è una grazia amare contro ogni ragione chi non ricambierà mai il nostro amore. E se mia madre fosse stata eternamente triste?

Ritornando a casa pensai a mia moglie: era lei il mio amore eterno? Oppure lo era, più probabilmente, S? Perché cerchiamo sempre qualcosa che oltrepassi i confini di una esistenza umana? Nel corso della vita occorre accettare il caso e concretizzarlo in un ordine: quei pensieri non potevano riguardarmi, ma soltanto smarrirmi.

Nel romanzo "La tigre bianca" raccontavo di un amore drastico, che si protrae oltre i limiti umani. Pensai di essere l'artefice del suicidio di mia madre.

* * *

Un anno dopo la morte di mia madre, il giorno in cui ne ricorreva l'anniversario, ricevetti una lettera. Samuele era andato a onorare la nonna, al cimitero, insieme a mia moglie. Avevo deciso di non partire: loro sarebbero rincasati la settimana dopo.

Ero a casa con Ester, la figlia piccola, più giovane di Samuele di sette anni. Aveva vaghi ricordi della nonna: quando gliela mostravo in fotografia la guardava come fosse una farfalla, una creatura colorata, bella e sfuggente. Io e Ester dormivamo nello stesso letto: dopo aver abbassato le tapparelle, lasciando qualche fessura perché la luce blu della notte venisse a becchettare le ultime briciole di giorno sul cornicione della finestra, mia figlia appoggiava le mani sulla bocca, fischiava. Diceva di essere un gufo: pensai che allontanasse i residui di male che si dilatano nell'oscurità come bende pregne d'acqua.

La cassetta delle lettere era circondata dalle spire del gelsomino che aveva piantato mia moglie. I fiori bianchi spargevano un profondo odore di vita, i rami sembravano i tentacoli di una medusa. La lettera non aveva alcun timbro postale e recava la data di quel giorno. La calligrafia era indubbiamente quella di mia madre.

Non ho avuto figli oltre D, ho rifiutato di rifondare la mia vita per accontentarlo, perché accogliesse come degna la mia rinuncia. Ma non è bastato: da subito mi ha additata a traditrice. So che riscatterà l'amante di suo padre — ha una particolare abilità nell'elogiare e nell'elevare i malvagi — piuttosto che premiarmi. Compio questo gesto per riportarlo a me, perché mi ami.

Mi chiesi chi avesse spedito quella lettera, ma mi rifiutai di compiere indagini. Le parole di mia madre non trasudavano rancore, mi diedero una strana quiete. Dunque, si poteva rinunciare alla vita lasciando spazio alla vita di chi si è amato. Capii che solo con quel gesto, che avrebbe scontato per l'eternità, ben oltre l'uomo, mia madre mi avrebbe amato per sempre. I morti, prima o dopo, dimenticano la loro esistenza terrena — i suicidi sono legati per sempre alla ragione che ha determinato il loro gesto. La morta di mia madre aveva riscattato quella di mio padre: il suo gesto aveva avuto il pregio di ricomporre la nostra famiglia.

Abbandonai la lettera nel giardino, a breve sarebbe piovuto. Abbracciai Ester, il suo volto era sorridente, simile a un fiore appena spiccato dal ramo, e che crediamo possa sopravvivere tra le nostre mani, le dissi, spero di non dimenticarti mai.

* * *

Se penso alla vita di mia madre, mi torna in mente l'immagine del fiore reciso nel vaso. La vita di mia madre è priva di eventi memorabili e di strepitose imprese. Ha vissuto una vita dimessa e povera, inutile all'apparenza. Si è occupata di far sentire amato il proprio bambino, riservandogli le cose più belle, difendendolo dal male. Non potendo esiliarlo dal dolore, gli ha insegnato il modo di accettarlo, convertendolo in gloria. Nel suo amore incondizionato, non soggetto alle intemperie del rancore e delle occasioni avverse, è stata costante, fedele fino all'ultimo respiro. Non è questa la vita che una madre dovrebbe compiere per il proprio figlio? Non è per questo che la vita di mia madre è stata esemplare?

NOTIZIA BIOGRAFICA

Davide Brullo ha pubblicato i romanzi *Il lupo* (Marietti 1820, 2009) e *S* (Marietti 1820, 2010). Tuttavia il romanzo più bello, *La tigre bianca*, è stato stampato quest'anno, fuori commercio, per amici e affini. Per l'editore Città Nuova ha tradotto i Salmi.

Claudio Bagnasco

Piccola intervista a Elisa Ruotolo

Ho conosciuto Elisa Ruotolo nel giugno del 2011: eravamo tra gli autori invitati al festival letterario di Gavoi.

Alloggiavamo in un bed and breakfast del paese, assieme a Paolo Sortino e Alessio Torino. Sapevamo che avremmo parlato davanti a centinaia di persone. Eravamo concentrati, forse un poco tesi, perciò la comunicazione tra noi non è stata delle più sciolte.

Generosissime le colazioni, in cui spiccavano gli squisiti pasticcini preparati (e illustrati con dovizia di particolari) dalla proprietaria del b&b. Elisa mangiava poco e niente, io divoravo la mia parte e metà di quella della mia compagna.

Lei è salita sul palco venerdì, il primo dei tre giorni; io l'ultimo, domenica. La mattina del terzo giorno, dopo la colazione, Elisa mi ha salutato col suo solito sorriso garbato, e mi ha posato una mano sulla spalla.

Sono rimasto sorpreso da quel suo gesto, così affettuoso e così deciso.

Non appena sono rientrato a Genova, ho letto il suo finora unico libro (*Ho rubato la pioggia*, edizioni Nottetempo); lei quasi contemporaneamente ha letto il mio, ci siamo inviati per mail le reciproche impressioni sui nostri lavori, e da allora non abbiamo più smesso di scriverci.

Ricordo che, una volta terminato l'ultimo dei tre racconti che compongo *Ho rubato la pioggia*, non ho potuto fare a meno di ripensare a Elisa Ruotolo, con buona pace di chi insegna che non si dovrebbero mai azzardare sovrapposizioni tra un'opera e il suo autore.

Ma io, da sempre riottoso alla disciplina, sono riandato ai silenzi di Elisa, ai suoi sorrisi, alle sue poche e meditate parole; da cui è poi sbocciato quel gesto, lieve e perentorio assieme.

Ecco, credo che Elisa Ruotolo scriva in questo modo. Ogni sua frase, ogni sua immaginazione, provengono da un silenzio antico. Non c'è urgenza, nelle parole di Elisa. Ci sono semmai una profonda dolcezza e una cordiale misericordia, che però non scadono mai nella leziosità. La leziosità è il risultato di

un'indagine superficiale (se non per fretteolosità almeno per paura) delle cose. Al contrario, la scrittura di Elisa Ruotolo ha il passo lento ma deciso di chi sa puntare al fondo del dicibile; e chi sa puntare al fondo del dicibile sa pure che ogni minimo compiacimento è una pericolosissima distrazione.

La scrittura di Elisa è un vero dono. Perché ogni vero dono (quel posarmi la mano sulla spalla...) esclude qualunque calcolo: è, semplicemente, necessario.

Nella mia piccola intervista a Elisa Ruotolo voglio proprio partire da questa caratteristica, che mi sembra centrale nella sua scrittura.

Ben ritrovata, Elisa. Poche settimane fa ho letto Plenilunio, il tuo bel racconto che compare in Atti impuri — vol. 3, settembre 2011 (www.attimpuri.it); e la tua breve autopresentazione apparsa su L'EstroVerso — anno V, numero 6, novembre-dicembre 2011 (www.lestroverso.it). In ogni tua pagina, narrativa o di poetica, risalta questa cura della parola. Credo che il tuo stile derivi anche da una grande capacità di osservazione e di ascolto. Ti senti di dire qualcosa in questo senso?

Anzitutto grazie, Claudio, per l'accurato ricordo del nostro incontro e per la tua attenzione verso la mia scrittura. È una cosa che mi provoca sempre stupore, una meraviglia quasi fantastica, infantile, e — come potrai immaginare — densa di gioia. Ho sempre avuto un grande amore per le parole, ma anche una gran diffidenza: usate con attenzione permettono di ordinare il tuo piccolo caos quotidiano, ma diversamente lo alimentano. Le parole esatte (e possibilmente belle) sono sempre state la mia unica difesa contro il disordine e la miseria, allora le stringo forti come redini mentre scrivo. Poi, naturalmente c'è lo sguardo e, come dicevi, l'ascolto: le due azioni che preferisco. Senza di esse credo non avrei mai scritto un rigo, ma soprattutto non sarei in grado di vivere.

Una delle cose che più mi ha sorpreso, leggendo Ho rubato la pioggia, è il felice attrito tra l'uso della sintassi in odore di dialetto, l'uso di certi vocaboli in punta di desuetudine, e un ritmo narrativo vivace, talvolta incalzante, come se fessità e destino

si contendessero le tue pagine. Può avere una qualche plausibilità questa mia considerazione?

Credo proprio di sì. Scrivendo quei racconti volevo conservare i colori linguistici della mia infanzia, ma poi naturalmente si sono sovrapposte altre tonalità, forse più adulte. Nella desuetudine del mio lessico ha giocato un ruolo notevole l'abbaglio — che tuttora dura — di un romanzo straordinario, *Diceria dell'untore* di Gesualdo Bufalino. Ma si tratta di punte, come giustamente notavi, in fondo sono rimasta la bambina che leggera sul primo scalino di casa finché durava la luce buona del giorno. E quella bambina usava una sintassi che, pur educata dalle scuole, a un certo punto ha preso parola per raccontare.

Un sorprendente binomio, nel tuo libro, è quello tra la già citata misericordia e l'ironia. Reputi corretto, parlando della tua scrittura, affermare che la seconda è conseguenza (o forse declinazione) della prima?

L'ironia è necessaria quanto una preghiera nel pericolo. E siccome mentre scrivevo sentivo spesso la minaccia del fallimento, dell'incapacità, dell'inadeguatezza, essa è diventata il mio talismano. Misericordia e ironia sono certamente sorelle, figlie della mia indulgenza verso quei personaggi che, nonostante le loro piccolezze e le apparenti mediocrità, ho imparato ad amare come se venissero dalla mia stessa carne.

Temi peculiari delle tue narrazioni, Elisa, paiono essere l'allontanamento e il ritorno, o comunque il movimento in una direzione, e poi quello nella direzione opposta. Se uno dei due movimenti è carico di speranze, l'altro è — per motivi di volta in volta diversi — il tempo della frustrazione, della perdita, del mistero, del silenzio. Eppure, ogni potenziale ferita è come anestetizzata dall'inesorabilità dei giorni. Dunque, se anche tutti i protagonisti dei tuoi racconti, alla fine, sembrano arrendersi, la loro resa non somiglia mai a una sconfitta. È vero?

È esattamente così. Le “persone” di cui racconto non hanno nulla da spartire con la sconfitta. I loro movimenti, le partenze e i ritorni hanno il senso di capire — e forse trovare — quale sia lo spazio ad esse destinato. Poi, che sia uno spazio sgradito a molti o lontano dal desiderio comune, è irrilevante: im-

porta che ciascuno di essi alla fine trovi il suo posto, l'unico possibile, e che si riconosca felice di abitarlo.

Prima ho parlato della tua scrittura come di una scrittura necessaria. Oggi vige piuttosto la moda della quantità, del presenzialismo ossessivo, dell'occupazione quotidiana degli spazi mediatici, per garantirsi a ogni costo una visibilità. C'è, invece, qualche altro autore contemporaneo che senti fratello, per il disinteresse verso gli aspetti commerciali e pubblicitari, e per l'assoluta dedizione alla parola?

Il bello della scrittura è che ti permette un isolamento non solo fisico, ma anche mentale. Quando scrivo diventa possibile ogni altrove, ogni pelle. Posso diventare chiunque e qualsiasi cosa, moltiplicarmi la vita, e perché no, provare a essere migliore. È l'unica cosa che chiedo alla scrittura, tutto il resto è un ornamento poco necessario, addirittura fastidioso e faticoso. A volte penso che si dovrebbe scrivere e basta, senza dover spiegare o giustificare. E mi viene in mente lo straordinario isolamento di Elena Ferrante, che mi ha fatto capire quanto ancillare sia il ruolo di chi scrive, e come potrebbe anche dileguarsi senza danno alcuno: accendere una luce e scomparire, direi pensando alla Dickinson.

Vista la tua attenzione alla scrittura, Elisa, ti sarà senz'altro capitato di riflettere sull'azione dello scrivere come gesto, come ragione del corpo, come sforzo fisico. Cosa vuoi confidarci, a questo proposito? Ci sono momenti o situazioni in cui scrivere ti riesce più facile, o viceversa altri in cui riscontri particolari difficoltà?

La mia scrittura non è mai stata programmabile: non potrei dire "Finirò questo racconto domani", perché delle mie storie conosco sempre poco. Vengono fuori piano, un rigo alla volta. In genere scrivo tutti i giorni, fosse anche per un'ora, ma poi occorre fare attenzione, considerare minutamente i prodotti della propria "officina": io sono un artigiano insoddisfatto, attento soprattutto a non confondere il bisogno privato con la necessità oggettiva. Forse per questo ho deciso di fare altro per vivere: un po' perché la sola scrittura mi divorerebbe, e un po' perché mi sembrerebbe di ridurre al ruolo di merce ciò che scrivo (e di diventare io stessa mercenaria).

Siamo all'ultima domanda, che con perfidia ti sottopongo tripartita. Stai scrivendo altro? C'è una narrazione che presto o tardi vorresti affrontare da scrittrice? E da lettrice?

Sì, Claudio, sto tentando di scrivere un romanzo e ogni giorno cerco di raggomitolare tutte le forze e la concentrazione e la sincerità di cui sono capace. Non ho la certezza d'averne i mezzi per affrontare questa impresa, ma ci sto provando, anche se al momento brancolo in una fitta nebbia. L'augurio che mi faccio da lettrice è di trovare storie che riescano a stupirmi ancora, magari nel tono, nella piega imprevista delle frasi. Che mi costringano di nuovo a far tardi sul primo scalino di casa, con mia madre che mi chiama, la voce un po' arrabbiata, ché ogni sera è la stessa storia e anche stavolta è tempo di rientrare.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Elisa Ruotolo è nata nel 1975 a Santa Maria a Vico (Caserta), e vive ancora lì. Laureata in Lettere Classiche, insegna italiano e storia in un istituto superiore. Ha pubblicato racconti in due antologie «Fernandel» e su varie riviste, tra cui «Nuovi Argomenti». *Ho rubato la pioggia* (Premio Renato Fucini, finalista al Premio Cocito-Montà d'Alba) è il suo primo libro, pubblicato nel 2010 presso l'editore Nottetempo. Un suo racconto inedito è stato tradotto in tedesco e inserito in *A Casa Nostra — Junge italienische Literatur*, un'antologia dei tipi di Wagenbach a cura di Paola Gallo e Dalia Oggero.

In tralice

Sguardi sul teatro contemporaneo

Il teatro può essere vita di confine. Vi arrivano in ritardo i flussi e i riflussi delle mode. Però anche vi si sentono in anticipo gli scricchiolii che minacciano in maniera più subdola e indiretta il centro. Può essere un demi-monde. Oppure un piccolo altro mondo.

Ferdinando Taviani

Franco Aquaviva

Ragioni di uno sguardo in tralice sul teatro contemporaneo

Vorremmo provare ad assumere uno sguardo non diretto, ma di traverso, in tralice, sul teatro contemporaneo. Evitando cioè di fissare direttamente il *maelstrom* della moda. Rifiutando l'ipnosi che quei gorgi ribollenti suscitano. Ipnosi di cui sono vittima i critici generalisti, i tuttologi, i magazine che ogni tanto scoprono assonanze bizzarre tra il loro mondo di ninnoli luccicanti, e il lustro ammaccato del teatro. Che scoprono stupiti la parentela straniante tra la loro fede nella ricchezza e i fasti sempre poveri del teatro. Quei fasti per cui si può attribuire a una striscia curva di cartone merlato la magnificenza di una corona regale. Fasti dell'immaginazione in grado di costruire mondi certo, ma che qualcun altro è sempre in grado, poi, di vendere a caro prezzo sul mercato di ogni-cosa-che-esiste.

Vorremmo provare a esercitare la virtù del colpo d'occhio, dello sguardo che non fissa ma lascia passare, e perciò stesso non si lascia ingannare dalla retorica della spettacolarità dominante. Retorica che spesso chiede la frontalità di uno sguardo che abbia ambizioni di onnipotenza. Lo sguardo che il Grande fratello suscita è desolatamente frontale. Benché il montaggio televisivo riesca ad attivare una pluralità di punti di vista, è il nostro sguardo di spettatori a rimanere frontale, e mediato. Lo sguardo frontale è spesso lo sguardo del *voyeur*, privo di domande, avido di scariche emozionali. Lo sguardo in tralice sembra

sottrarsi, ma slitta via per afferrare meglio. Se c'è un'implicazione etica nel modo di guardare mi sembra che la si possa trovare qui.

E dunque: che cosa guardare? In questa rubrica non vorremmo fare i recensori di spettacoli, anche se qualche volta ci potrà succedere di indossarne i panni. La recensione, quasi scomparsa dai giornali quotidiani, trova ora un suo più efficace *habitat* nelle riviste on-line, dov'è possibile imbattersi nel resoconto, spesso molto ben fatto, degli spettacoli programmati nei teatri di città grandi e piccole. Si tratta il più delle volte di recensioni ben strutturate, che non solo descrivono l'evento spettacolo, ma lo immergono nella cultura teatrale del recensore stesso. Inutile dire che quanto più è vasta quest'ultima, tanto più la descrizione dello spettacolo può arricchirsi di echi insoliti, di corrispondenze sorprendenti. Tutto ciò è quasi del tutto scomparso dalla stampa quotidiana, e se sopravvive, si manifesta secondo modalità che sembrano mettere lo spettacolo al servizio del critico, piuttosto che il critico al servizio dello spettacolo. Fino al paradosso per cui, ad esempio, lo spazio dedicato da una grande testata nazionale a una importante recensione è stato, non molto tempo fa, presentato come "Il teatro di..." a cui seguiva il nome del noto esperto. Ne sortiva un effetto vagamente comico, perché lo stile del titolo richiamava la prosa esibita dai menù di certe pizzerie: "Il nostro pesce"; "I nostri formaggi" ecc...; e allo stesso tempo protervo, perché sembrava spogliare il teatrante del sacrosanto diritto di sentirsi attribuire un personale modo di fare e pensare teatro. "Il teatro di Eduardo", infatti, è il teatro che Eduardo faceva. Quello di cui il critico parla, non è il suo proprio teatro. Forse quella testata nazionale avrebbe fatto meglio a intitolare la rubrica del noto recensore "Scelto da...", se non fosse che anche qui una specie di eco gastronomica avrebbe fatto pensare al proprietario di un ristorante che consiglia il cliente.

Niente recensioni dunque, se non quando s'imporrà la necessità di mettere in luce, attraverso il racconto di uno spettacolo visto, elementi di riflessione più generali che ci spingano in particolare il sottoscritto a esprimere compiutamente un rovello, sia in qualità di responsabile della rubrica che di teatrante.

Dunque, riecco la domanda: che cosa guardare, di che cosa parlare? Ebbene, c'è una prospettiva degli studi teatrali contemporanei particolarmente af-

fascinante, che colloca la cultura degli attori, e dei teatranti in genere, nel lungo accadere di una storia secolare, e ne registra le permanenze, le innovazioni, il rapporto conflittuale che essa ha intrattenuto con la cultura letteraria alta, e con la società “regolare”. Conflitto che nasce dal momento in cui il mestiere dell’attore, nel XVI secolo, rompe il “contesto culturale della festa, in cui da sempre era confinato l’esercizio attorico affidato per l’occasione al comune cittadino, all’attore dilettante”. In modo che «divenendo professionista l’attore di mestiere, sempre alla disperata ricerca di nuovi mercati, si era fatto nomade e straniero. E tanto più straniero in quanto portatore di quell’ *altrove*, di quei mondi possibili che sono gli spettacoli. Presente quindi nella società e nella cultura, ma sempre “fuori luogo” nella società e nella cultura». (Luciano Mariti, *Un po’ prima del teatro delle cantine*, in *Memorie dalle cantine. Il teatro di ricerca a Roma negli anni ‘60 e ‘70*, in uscita da Bulzoni). Questi attori di mestiere, in quello scorcio del 1500, a un certo punto prendono decisamente le distanze dalle accademie letterarie che dettano il canone anche per la Commedia, e cominciano a farsi autori di sé stessi in un processo che, passando attraverso la personalità complessa e completa di attori-poeti-musici, quali per esempio Giovan Battista e Isabella Andreini, vere star dell’epoca d’oro della Commedia dell’Arte, contesi da tutte le corti europee, giunge fino alle grandezze universalmente riconosciute di un Molière, e tutto ciò prima che l’autorialità degli attori, col passare delle generazioni, si riducesse al gioco fesso delle quattro convenzioni tramandate e stancamente sorrette ormai da interpreti seriali, e desse a Carlo Goldoni l’occasione di innestare la sua riforma della Commedia.

Di questi studi fiorisce l’editoria specializzata odierna. Studi che, come il sopra citato saggio in uscita da Bulzoni, riescono a individuare il filo di continuità che percorre la cultura degli attori di ogni tempo e così a dipanare, seguendolo, anche la storia delle rivoluzioni teatrali più recenti. Si tratta insomma di una storiografia combattiva, militante, che non si accontenta di sistemazioni valide una volta per tutte, ma scandaglia continuamente il presente contrastandolo con l’immenso panorama di ciò che si è fatto storia. Una

simile febbrile attività si manifesta nella saggistica, nei libri che numerosi continuano a uscire e nelle riviste — questa volta cartacee, come «Teatro e storia» o «Prove di drammaturgia» — che si ostinano a non morire, a rimanere presidio di discussione e di confronto continuo tra teatranti e studiosi.

Riviste che — come la stessa «Atelier» — non si chiudono in un successo sia pur di nicchia, ma cercano l'aria fresca delle cose che accadono. E dietro alle quali ci sono persone, gruppi di lavoro, fior di studiosi sempre purtroppo — o per fortuna — ai margini dello sfavillante mondo della Cultura. Di questo sommovimento in corso procureremo di dare conto parlando ogni tanto dell'uscita di libri particolarmente interessanti.

Inoltre, godendo immeritadamente della splendida ospitalità di questa nuova «Atelier», come potremmo non parlare di poesia e di come la poesia si rapporta, oggi, al teatro? Lo faremo scavando nella casistica contemporanea di artisti teatrali che si fanno poeti e viceversa; e nella storia del teatro di ricerca italiano, dalla sua iniziale abiura del testo drammatico *comme il faut*, che nascondeva in fondo l'ambizione luciferina epperò legittima degli attori a farsi poeti, cioè artisti completi (Carmelo Bene), di contro all'egemonia dell'«attore funzionale» (la definizione è di Claudio Meldolesi), ormai interprete impiegatizio delle istanze normalizzatrici del teatro istituzionale; fino all'attuale, pieno riconoscimento, anche nel mondo letterario ufficiale, della scrittura poetica di certe voci solo apparentemente nuove (Mariangela Gualtieri per esempio). Anche su questo argomento avremo cura di fornire esempi, analisi, racconti, testimonianze.

Per finire si potrebbe dire che lo sguardo in tralice — cui dedichiamo il titolo di questa rubrica — è uno sguardo non illusivo. Non cede alla tentazione dei fasti dell'immagine, semmai cerca le sintonie e le affinità con il proprio *background* personale. E mentre le cerca al contempo crea l'immagine, non la subisce. Esso si attiva ogniqualvolta rifiutiamo la versione ufficiale di qualcosa, la sua frontalità appunto, e dunque bidimensionalità. Allora abbiamo bisogno di andare di lato, di cogliere l'evento, o la sua confezione, come di sorpresa, quando non visto si permette mosse fuori scena, dunque o-scene. Anche nel cogliere questo tipo di osceno sta il senso del coltivare uno sguardo

in tralice. Nient'altro che un costume, un'abitudine alla non abitudine, un occhio infiammato, che sfugge, che coglie. Che rifiuta la menzogna della comunicazione. Che alla comunicazione tende a sostituire la testimonianza. E la testimonianza è in fondo il punto di contatto, alla più alta temperatura possibile, tra esperienza compiuta e necessità di farne parola.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Attore, regista, drammaturgo, pedagogo teatrale, Franco Acquaviva si è laureato con lode al DAMS di Bologna. Come attore e operatore teatrale si forma presso il *Teatro Ridotto*, con cui ha prodotto spettacoli ed effettuato *tournee* in Italia, Danimarca, Venezuela, Argentina, Cuba, Nord America, Brasile, Polonia, Germania, Svizzera; come organizzatore teatrale è stato attivo al *Centro Teatrale La Soffitta* di Bologna. Ha lavorato per venti anni come attore e insegnante al fianco della grande attrice e pedagoga danese Iben Nagel Rasmussen dell'Odin Teatret, all'interno del progetto internazionale *The Bridge of Winds*, che radunava attori e danzatori, provenienti da diversi Paesi. Nel 1999 ha fondato, insieme ad Anna Olivero, il *Teatro delle Selve*, con cui produce spettacoli e organizza rassegne teatrali.

Allievo del poeta e regista Giuliano Scabia, ha pubblicato saggi su diverse riviste specializzate e ha curato il volume *Il Ponte dei Venti*, Il Battello Ebbro, Bologna, 2000. È redattore della rivista di poesia «Atelier».

Lime (e more)

Intersezioni, sgraffiature e fanfaluche varie

limae labor et mora

Orazio, De Arte Poetica, v. 291

Claudio Bagnasco

Dismisure su misura

In questa sezione intendiamo accogliere tutto ciò che di più difforme e incoercibile incontreremo nel nostro lavoro redazionale.

Sarà il nostro *lasciateci divertire*, tuttavia coerente col rigore che caratterizza la rivista fin dagli esordi.

La celebre frase oraziana appare nel titolo riveduta e corretta, a indicare da un lato l'energia e l'attenzione che animano da sempre la squadra di Atelier, dall'altro il carattere eslege e *inqualificabile* della sezione (testimoniato da quel "more" che si può — anzi, si deve — leggere con assoluto coraggio, e cioè in tutti i suoi più svariati significati: da quello latino a quello inglese, fino a quello — perché no? — più corrente, di frutto squisito ma riottoso agli sguardi superficiali).

Il sottotitolo, poi, vuole specificare i tre differenti ambiti d'indagine.

Intersezioni qualifica ogni forma di sconfinamento o ibridazione: dalle recensioni comparate (testi noti e meno noti, nuovi e meno nuovi, investigati sinotticamente, alla ricerca di analogie, affinità e rimandi), ai dialoghi o sollecitazioni reciproche tra le quattro anime della rivista, che in questo nuovo corso di Atelier vantano uguale peso specifico: poesia, teatro, narrativa e critica letteraria.

Le *sgraffiature* saranno delle irriverenti incursioni nei testi narrativi (e non solo) notevoli perché coccolati dai Grandi Critici, oppure perché portatori di spiccate peculiarità e autonomia (e sia ben chiaro: non è escluso che le due cose possano coesistere!). Se ne vaglieranno vizi e virtù, punti di forza e di debolezza, con un'attenzione particolare allo stato della lingua: dove sta andan-

do la lingua letteraria? Quali i nuovi tic e le mode linguistiche proposti o scaturiti dagli scrittori di oggi? Dove e come, viceversa, la lingua sta evolvendosi senza danno?

Infine, con le *fanfaluche varie* ci prenderemo le più sfrenate libertà: daremo spazio a invenzioni, divertimenti, provocazioni, in veste di sapidi interventi critici (e fantacritici), interviste senza rete, recensioni ai raggi infrarossi.

Insomma: lasciateci, anche, divertire.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Claudio Bagnasco nasce nel 1975 a Genova, dove vive. Si è laureato nel 2000, sulla lingua della poesia di Cesare Viviani. Ha pubblicato saggi di linguistica su «Nuova corrente» e «Testuale». Suoi racconti compaiono nell'antologia *Genovainedita* (De Ferrari 2008). Ha pubblicato i romanzi *Luciana* (Carabba 2007) e *Silvia che seppellisce i morti* (Il Maestrato 2010) e la raccolta di microracconti *In un corpo solo* (Quarup 2011). Ha ideato e tenuto corsi di scrittura creativa per emittenti radiofoniche e per riviste culturali. Tiene laboratori di scrittura creativa in tutta Italia. Un suo monologo teatrale è in fase di allestimento; due sue raccolte di racconti sono di prossima pubblicazione.

Dal 2011 fa parte della redazione della rivista «Atelier».

Claudio Bagnasco

Limite e ritmo

a S. W. e C. V.

LIMITE, LIMITI

Ci sono due tipi di limite: i limiti reali (in fondo ai quali c'è il Limite), e i limiti convenzionali (il buon senso, il buon gusto, le leggi, i regolamenti, le istruzioni, eccetera). D'ora in poi chiameremo *Limite* il primo tipo di limite, e *limite* il secondo.

Il progressivo avvicinamento a uno dei due tipi di limite implica l'allontanamento progressivo dall'altro. Questo perché l'istituzione dei limiti è il tentativo di rimuovere il Limite. Viceversa, il Limite prescinde dai limiti.

Ogni regola, catalogazione, ordine, anzi: ogni forma, è una reazione paurosa alla morte. E la morte è la fine di ogni forma, nonché di ogni altro limite.

Qui affiora una domanda: approssimarsi al Limite significa non temerlo affatto, oppure temerlo al punto da doverlo vivere come presenza ossessiva?

Torniamo ai due tipi di limite. Abbiamo detto che l'avvicinamento a un tipo di limite implica l'allontanamento dall'altro. Dobbiamo dire meglio: non ci si può rapportare contemporaneamente al limite e al Limite.

Vivere sotto l'egida dei limiti dà l'illusione dell'assenza del Limite. Inoltre, l'avvicinamento al limite riproduce l'avvicinamento al Limite.

Non solo. In questo gioco giocato all'interno dei limiti può avvenire uno pseudomiracolo che, ovviamente, non è consentito al cospetto del Limite: dai limiti convenzionali si può evadere; si può uscire e rientrare a proprio piacimento; si può insomma, fate attenzione a come suona bene, *superare il limite*.

Questa ginnastica è esemplificata alla perfezione da quegli atteggiamenti che sono definiti *eccentrici*.

L'atteggiamento eccentrico, che dovrebbe avere chissà quale forza destabilizzante, è in realtà la più impietosa conferma dell'esistenza di limiti convenzionali, arbitrari. È come dire: io ho un prato lungo da qui a lì, invito gli amici a cena, decido che chi supera di un passo quel punto del prato è coraggioso, poi davanti agli occhi degli amici avanzo, supero di un passo quel pun-

to e pretendo che mi si dia del coraggioso. Ma perché non ho scelto un punto dieci metri più in là, ovvero un passo oltre il bordo del pozzo?

Se istituire il limite consente di mimare il Limite, affidarsi agli atteggiamenti eccentrici permette nientedimeno che esorcizzarlo.

Quella che abbiamo chiamato *illusione dell'assenza del Limite* è dunque, al contrario, la piena consapevolezza della sua presenza, e della sua invalicabilità.

Allora, riprendendo la nostra domanda, possiamo intanto dire che è l'istituzione dei limiti, semmai, il sintomo della presenza del Limite come ossessione.

SCELTA E NECESSITÀ

Il Limite è dappertutto.

Il Limite è costitutivo di ogni relazione, di ogni gesto, di ogni pensiero.

Il Limite è tutto ciò che non sarà mai addomesticabile, neppure decifrabile. Si può arrivare a un millimetro dal Limite, o rimanerne sempre lontani anni luce. Non c'è alcuna differenza: il Limite non può essere toccato, vissuto, conosciuto.

Vivere a ridosso del Limite significa vivere al di fuori dell'aspetto consolatorio della vita. Significa avere sempre ben presente che ogni relazione, ogni gesto, ogni pensiero, è un punto di luce nell'oscurità; non nel senso che relazioni gesti pensieri sono i punti di luce e l'oscurità è ciò che sta attorno, bensì nel senso che relazioni gesti pensieri sono essenzialmente oscuri, fatta eccezione per un punto di luce.

Abbandonare l'aspetto consolatorio della vita significa abbandonare illusori desideri di guadagno, di avvicinamento. Come abbiamo appena detto, il Limite è sempre assolutamente distante.

Si potrebbe anche dire: per chi avanza nelle tenebre, il paesaggio non muta mai.

E dunque: avanzare nelle tenebre non è avanzare.

Perciò, vivere a ridosso del Limite significa non curarsi nemmeno di quel punto di luce. Anzi, significa non riuscire più a scorgerlo, siccome non curarsene sarebbe già una scelta (le tenebre anziché la luce). Ma una scelta implica

una preferenza, e non si può preferire una cosa a un'altra laddove non ci sono rapporti. E nessun rapporto è istituibile con l'assolutamente lontano.

Ecco allora che vivere a ridosso del Limite significa sostituire la scelta con la necessità.

LIMITE E CONOSCENZA

Sembra però esserci una contraddizione. Come si può giungere a un millimetro dal Limite, se il Limite è sempre assolutamente distante?

Questa è una contraddizione irrisolvibile, che mostra come il Limite sia al di fuori degli ambiti di umana competenza.

La massima tensione verso il Limite può pure condurre al suo cospetto. Ma la connaturale insuperabilità del Limite lo porrà sempre assolutamente distante. Non c'è modo di spiegare meglio la contraddizione. È come l'avanzare nelle tenebre, che è altrettanto un non avanzare.

Ma allora dove non c'è guadagno, dove non c'è progresso, dove non c'è approdo, a cosa serve un equipaggiamento? A cosa serve la conoscenza?

La conoscenza certamente serve a muoversi nell'ambito dei limiti; serve a istituirli, a custodirli, a rifiutarli o addirittura a oltrepassarli. Ma non fornisce formule che permettano di raggiungere il Limite.

Nessuna conoscenza conoscerà mai il Limite.

LIMITE E CORPO

Restano allora, viene da pensare, le ragioni del corpo.

Il corpo, da solo, non può mentire. Ignora l'esperienza, il ragionamento, il calcolo. Perciò il corpo, da solo, non può istituire limiti.

Ma il corpo è mai da solo? Il corpo è da solo, nonostante tutti i nostri sforzi di conservazione, nel processo che lo porta a svilupparsi, a consumarsi, a spegnersi.

L'immortalità è inattuabile. Il processo di spegnimento del corpo è inarrestabile. Allora possiamo forse dire che l'esperienza del Limite si attua laddove non ci sia possibilità di intervento, di scelta? Eppure, il progressivo spegnimento del proprio corpo lo si vive; invece non si può vivere la propria

morte. Per cui, se la morte è il Limite non esperibile, lo spegnimento del corpo è il processo senza progresso che conduce a un millimetro dal Limite, *senza possibilità di ritorno*.

Il corpo è materia che si spegne nel Limite.

CORPO E PAROLA

La parola è espressione della conoscenza ed è espressione del corpo.

Come espressione della conoscenza, può avere una qualche efficacia solo nell'ambito dei limiti (dove, ammettiamolo, l'ironia sta alla parola come l'atteggiamento eccentrico sta all'azione).

Ma la parola è anche corpo, materia.

Tutto ciò che è di umana pertinenza, ed è quindi relativo, implica necessariamente un rapporto.

Uscire dall'idea dei rapporti, delle relazioni, significa uscire dai punti di vista, dalle dicotomie (giusto/sbagliato, guadagno/perdita...) Significa rivolgersi all'assoluto.

L'assolutamente vicino è l'identità, l'assolutamente lontano è l'assenza. La parola che dicesse l'identità e l'assenza, sarebbe assieme corpo e Limite.

La parola si rivolge all'assoluto quando esce dai rapporti, dalle possibilità di interpretazione. Quando accade ciò? Quando la parola esce dal linguaggio.

La parola esce dal linguaggio quando non si riferisce a nient'altro che a sé. Quando cioè è solo corpo. E la parola è solo corpo quando è suono.

Il suono ha come unico riferimento il ritmo. Il suono è adesione al ritmo.

Il suono nasce dal ritmo, ed essendo corpo si consuma, per tornare infine nel ritmo, *da cui non si era mai allontanato*.

Ma che cosa è il ritmo?

Il ritmo è pura appartenenza, pura indecifrabilità.

Il ritmo è *far parte senza conoscere*.

Il ritmo è assolutamente vicino e assolutamente lontano.

Il ritmo è identità e assenza.

Il ritmo è tutto.

Lecture e riletture

POESIA

La generazione entrante. Poeti nati negli Anni Ottanta, a cura di Matteo Fantuzzi, Borgomanero, Ladolfi Editore 2011

Ponendosi in sostanziale linea di continuità con l'iniziativa promossa da Giuliano Ladolfi nel 1999 con l'*Opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta*, sempre per «Atelier», il volume *La generazione entrante. Poeti nati negli anni Ottanta*, a cura di Matteo Fantuzzi, a sua volta poeta ed *editor*, si propone di "mappare" le esperienze poetiche più sicure e riconoscibili tra gli autori che oggi abbiano vent'anni. Qualche dubbio è lecito muovere proprio sul ricorso al criterio anagrafico, osservato un po' rigidamente, per la selezione degli autori, quando un allargamento del campo avrebbe magari attivato connessioni più proficue, consentendo di verificare l'effettiva presenza di certe linee vitali (per esempio, la vivacità della poesia neodialettale o la ricezione di determinate tradizioni, anche straniere). Senza contare che proprio in virtù di un simile approccio rimangono esclusi autori nati a cavallo tra i due decenni, ma afferenti per indole e temperamento forse più agli Anni Ottanta che al decennio precedente.

Anche se motivato da criteri di gusto individuale e da ragioni editoriali, appare tuttavia un poco limitato anche il numero delle voci campionate, che registra qualche assenza o che nel complesso appare ristretto

rispetto all'orizzonte di possibili altre inclusioni. Nondimeno il volume mantiene una sua validità di fondo nel documentare una realtà per molti versi sommersa, una produzione in versi sovente più affidata alla circolazione in rete che alla carta stampata, consentendo così di misurarsi con un pubblico di lettori che, se nel caso della poesia non può mai dirsi davvero largo e attento, tanto più necessità di un diretto confronto con la parola del testo, fosse anche precaria e in via di necessaria definizione come nel caso di questi giovani autori. Ma non è tanto ora sul criterio generazionale o anagrafico che si vuole qui soffermare la propria attenzione, oscurando la qualità, il *quid* specifico degli autori selezionati. Su almeno uno degli elementi rilevati da Fantuzzi nella sua introduzione si può, infatti, quasi generalmente concordare: «E proprio dalle opere dobbiamo ripartire se vogliamo risuscitare lo stato della poesia italiana contemporanea, l'unico antidoto [...] sono i testi». E sono poi anche altri gli elementi evidenziati dal curatore tali da configurare quest'antologia, al di là di certi limiti in parte inevitabili, come uno strumento di qualche utilità per il lettore che volesse accostarsi ad alcuni dei poeti d'oggi più interessanti: un ritrovato «senso dell'urgenza» del dire, l'intenzione di una «poesia sociale (piuttosto che civile)» che appunto rinsaldi il rapporto un po' sfilacciato tra letteratura e società (un'esigenza tra l'altro viva anche in altri campi,

dalle riviste letterarie a certe piccole e medie case editrici), una differenziazione anzitutto geografica, specchio di una «frammentazione di percorsi che non indebolisce, piuttosto rende possibile una lettura condivisa delle pulsioni che rendono vivo il fare poetico», e infine la ricerca, tutt'altro che pacificata, di una propria identità, come a dire di un proprio stile, non ancora del tutto affinato ma dai tratti già riconoscibili e, nei casi migliori, persino maturi. E ancora, tra gli elementi non rilevati nell'introduzione: la configurazione del rapporto maschile/femminile in termini rinnovati e meno stereotipati, per la disponibilità della voce maschile ad assumere entro di sé quella femminile e viceversa, in accordo con un'identità fluida; e ancora l'allargamento di orizzonti geografici e interculturali, con significative aperture a tradizioni letterarie e lingue sovranazionali, tali da produrre interessanti stratificazioni anche a livello linguistico.

Circa la «necessità sempre più pressante di farsi comprendere, di utilizzare figure, immagini, espressioni, dialoghi vicini al linguaggio comune», procederei invece con maggiore cautela, perché se è vero che la qualità di una scrittura poetica consiste anzitutto, per usare una metafora del grande poeta irlandese Seamus Heaney, in un'operazione di scavo che tramite il pensiero consente di tradurre una percezione interiore in una trama di parole, un eccessivo scadimento del linguaggio a livello della comunicazione quotidiana rischia di abbassarne notevolmente il potenziale espressivo. Anche se poi, in verità, non sono pochi gli autori inseriti nell'antologia, ancorché all'inizio del loro percorso, a mostrare di avere recepito la lezione anche formale dei nostri maggiori poeti, maestri di stile prima ancora che abili costruttori di immagini, non limitandosi a riprodurne stancamente i modi, ma riassorbendone gli echi entro la propria officina

verbale. Allo stesso modo, non sempre l'oltrepasamento di un Novecento "sperimentale", di cui si vorrebbe trovare conferma nel volume, si è prodotto o è bene si produca, almeno se s'intende il termine "sperimentale" in accezione più produttiva di quella che vorrebbe confinarlo negli angusti confini dello sperimentalismo, e non lo s'intenda invece, come forse si dovrebbe, come inesausta capacità di sprigionare sempre nuove risorse vitali dalla lingua poetica. Si pensi a un poeta come Porta, peraltro assunto a punto di riferimento da più d'uno di questi poeti nati negli anni Ottanta, capace di superare le secche del neoavanguardismo per riconquistarsi uno spazio di autenticità, verbale, oltre che esperienziale. Certo l'aggancio al reale, (con il suo portato anche traumatico) nelle sue varie declinazioni, il «rifiuto di una lirica concepita come intuizione e libera effusione della soggettività o come espressione poetica di un'individualità assoluta», sottolineati da Giuliano Ladolfi nella lucida e a un tempo appassionata postfazione che chiude il volume, sono il dato che più accomuna gli autori antologizzati, rendendo in fondo ragione di una loro appartenenza a una medesima sensibilità, se non comunità. Se è vero, poi, che a fronte di un futuro fattosi sempre più incerto, non più veicolo di speranza, ma «fonte di apprensione», la generazione dei anni Ottanta ha maturato un senso di smarrimento profondo, di cui è emblematica, in molti testi selezionati, la costante della figura paterna, spesso assente o problematica, è pur vero però che si assiste a un tentativo ininterrotto di dialogare con i padri della tradizione, entro un rapporto più mobile e dunque in parte più libero, senza pretese di autoinvestiture o l'assunzione posticcia di pose compiaciute.

Proviamo allora a predisporci all'ascolto di queste "nuove" voci del panorama poetico italiano, liberi per una volta da pregiudizi e dall'ingombro di categorie interpretative

precostituite, lasciandoci guidare nel percorso dalle note di critici e studiosi che nel firmare l'introduzione a ogni singolo autore antologizzato contribuiscono in qualche misura a riannodare i fili con una storia più consapevole e matura. Si avrà allora anzitutto la sensazione, magari un po' ingenua ma pur sempre stimolante, di trovarsi di fronte a una sorta di cantiere aperto, di laboratorio in atto, secondo un principio del fare poesia che segue non astratte regole esterne, ma una ritmica e una metrica anche interiori. Per ognuna di queste voci non sarebbe improprio ricorrere all'immagine sereniana assai efficace della poesia come «stella variabile»: la raccolta di Vittorio Sereni (una delle presenze sicuramente più certificabili nelle pagine di quest'antologia, insieme ad altri poeti della quarta generazione) usciva proprio nel 1981 e fin dal titolo intendeva riferirsi alla poesia e al suo rapporto col mondo, alla sua condizione, appunto, di stella non fissa, non più in grado di fornire certezze o dispensare verità assolute, e invocata senza che possa promettere nessuna salvezza, nessun risarcimento del vuoto personale e storico. Essere nell'oggi significa appartenere al male: «Oggi *si è* — e si è comunque male / parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti». Nei versi di Sereni, animati da un senso tragico dell'esistenza, eppure ancora resistente di fronte alle forze regressive operate dalla Storia, la violenza e i segni del massacro si nascondono in ogni gesto; la vita quotidiana e ripetitiva del lavoro non fa trasparire alcuna ipotesi di comunicazione umana, ma solo un logoramento che penetra nelle persone e nei luoghi, privandoli di forza vitale. Tra insicurezze e senso lacerante della precarietà, si sperimentano così limiti e insufficienze della condizione umana, mentre il passaggio del tempo rivela il suo fondo amaro nell'immagine di un «gran catino vuoto» che chiede ora di essere riempito con

nuove figure di speranza.

Si parte col compatto manipolo di testi di Dina Basso, che ha esordito appena ventenne con la promettente raccolta *Uccalamma* (Le Voci della Luna, 2010), in cui l'impasto neodialettale dell'idioma naturale, quello catanese, si piega alla narrazione, spesso in chiave autoironica e già dal piglio sicuro, di accadimenti quotidiani, di esperienze concrete, filtrate da una memoria capace di rimandare tanto a un preciso senso del luogo quanto a un ricco repertorio culturale. Ed è proprio questa naturalità del dire, legata a una concreta «lingua del fare» — come nota nella sua persuasiva introduzione Manuel Cohen —, a una trama di gesti e di parole, il tratto forse più preciso in cui si può far consistere il verso tutto materico di quest'autrice, fisico e mentale insieme.

A seguire, la voce di Marco Bini, nella cui raccolta d'esordio *Conoscenza del vento* (Ladolfi Editore, 2010), la costante tematica dello smarrimento generazionale è resa mediante un'equilibrata oscillazione di linguaggio colto e linguaggio quotidiano, tra intonazione lirica e cadenze del parlato, nel quadro di una dialettica io / noi che finisce per intrecciare i fili della storia individuale con quelli della storia collettiva. Ed ecco tornare di nuovo, in uno dei versi selezionati, l'immagine astrologica di Sereni, anche se declinata in altra forma: «Solo che non si ferma là davanti / come una supernova ciò che accade / ma più simile a una cometa ostenta / alle spalle una storia», perché «il futuro certo non è lì che aspetta». Il senso della scrittura, per questo giovane autore, andrà dunque rintracciato nella ricerca inesausta di un orizzonte in cui consistere, di una misura capace di garantire una giusta prossemica, nel tentativo di mappare il reale, ridisegnandone i confini: «Averla questa forza di accorciare / le distanze, indicare gli orizzonti, / nuovamente raccogliere le facce / disperate in un'unica medaglia». E ciò

varrà sia nella vita che negli spazi della poesia, dove stile e ritmo spesso sono tutto. Anche il percorso compiuto da Carlo Carabba nei suoi *Canti dell'abbandono* (Mondadori, 2011) è mosso da un'analogia volontà di ricerca, non necessariamente finalizzata al raggiungimento di una meta, se è vero, come si legge nell'introduzione firmata da Roberto Carnero, che «il miraggio della felicità non consiste nell'arrivare al traguardo ma nel non arrivare, "consumando" esperienze sempre nuove in luoghi, sensazioni, incontri, illuminazioni interiori», secondo una dinamica incessante di fughe e ritorni, partenze e abbandoni. Solo così forse è possibile ritrovare il rapporto perduto con la memoria dei nostri padri, metaforici o reali, rinnovandone lo sguardo nel presente: «Da qui sono partito / qui dove non arrivo», recita un verso in tal senso emblematico tratto dalla raccolta *Gli anni della pioggia* (PeQuod, 2008).

E ancora troviamo la dimensione itinerante di un *homo viator*, il cui peregrinare assume la forma di un cercare senza sosta, nei versi di Giuseppe Carracchia il quale, nei passi estratti dalla silloge *La virtù del chiodo* (L'arca felice, 2011) esplora il reale con intento anzitutto conoscitivo, per misurarne distanze e traiettorie: «Il piede che calza la terra è centro / profondo, e ovunque si sposta dentro / universo tracciato a ogni passo / baricentro del mondo e compasso».

La poesia di Tommaso Di Dio, autore della plaquette *Favole* (Transeuropa, 2009), propone seppure con accenti del tutto personali alcuni motivi comuni a molti di questi poeti: la dimensione del poeta viandante, da cui deriva un senso profondo di precarietà e di incertezza del futuro, tra paura e attesa per un avvenire dai contorni oscuri, la dialettica tra mente e materia, fra tradizione e apertura al nuovo, secondo una dinamica in questo caso mediata dall'esempio fondativo di Antonio Porta, rappresentante di

una lirica «della memoria» e della «carne», come annota efficacemente Stefano Raimondi nella sua introduzione. Il progetto poetico di Tommaso Di Dio appare già delineato nei suoi tratti fondamentali ed è capace in molti casi di produrre buoni esiti, come nella sequenza poematica seguente, tra le più sicure dell'intera raccolta: «Ti voglio credere vera e impossibile/fuga sotto il ventre dell'ariete. La pietra che chiude. / La forza del gigante. Chiudi la fatica degli occhi e abbassa / l'arma dello sguardo; lascia tu aperto il passaggio». Di Francesco Iannone, autore della *plaquette Poesie della fame e della sete* (Ladolfi, 2011) andrà rilevata, come annota intelligentemente Massimo Morasso, la «ricerca di uno spazio condiviso», che convive con la percezione di una «coscienza ferita». La poesia è capace di produrre senso anche tra i tagli e le slabbrature del reale, nel segno di un realismo riportato a ragioni quasi "elementari", laddove tra i primari impulsi della fame e della sete si misura anche il potere di sopravvivenza della parola: «La resistenza al nulla è una lotta / che lascia ferite e tagli / è un labbro squarciato da un pugno / è un figlio espulso da un utero contuso».

Nella sua partecipe introduzione Antonella Anedda coglie bene i tratti distintivi della poesia di Domenico Ingenito, poesia dalle tante e diverse "grammatiche" possibili: quella del corpo, anzitutto, per l'oscillazione costante di polo maschile e polo femminile, non rigidamente separati ma dialetticamente cooperanti nel processo conoscitivo; il dialogo con la tradizione, qui più che mai intesa anche come traduzione in atto di «linguaggi distanti», tra italiano, persiano e portoghese. E infine la grammatica, per così dire, dell'immaginazione, capace, come accade nell'ultima poesia riportata, di far parlare due autrici separate da due secoli e da quattromila chilometri. Come nel caso di altri poeti qui antologizzati, la poesia vale

come strumento per accorciare le distanze, mantenendo aperto il dialogo tra entità lontane nello spazio e nel tempo. La poesia di Franca Mancinelli, che ha già al suo attivo una raccolta, *Mala Kruna*, uscita da Manni nel 2007, si connota per la capacità di tradurre il senso di precarietà comune, del resto, a un'intera generazione, in interrogazione universale sul senso dello stare al mondo, con ciò rinsaldando le ragioni dell'io con quelle del noi, mediante un linguaggio poetico che dietro la scorza lirica dei versi nasconde le ferite del reale, «in un codice di nervi e sangue, di corpo e mente interiore», per usare le parole del sottile prefatore Gualtiero De Santi. Come avviene in questi versi: «Ora l'infante potrà camminare / con l'equilibrio che porta le braccia / a sollevarsi inermi dalla terra. / È un giorno strabico, e le persone / s'affacciano sul proprio sangue fermo / chiedendo dove sbuca la corrente / che spinge rossa e perfora gli occhi».

La poesia di Lorenzo Mari, presente con un campione da *Minuta di silenzio* (L'arcolao, 2009), è pronta a cogliere scarti e zone liminari del reale, con affinata sensibilità percettiva e una sottesa intenzione ironica, offrendo altre emblematiche immagini del senso di sospensione e incertezza esistenziali. Ne è significativo esempio la figura «dell'uomo che cadeva» al centro di una delle sequenze più riuscite dell'intera raccolta: «Di tanti posti, in riva al mare / è dove conta meno il minuto / di silenzio, stretto tra onda / e risacca, accanto alla figura / fetale, a ossa rotte, dell'uomo / che cadeva. Scrivere sulla sabbia / è gesto romantico, meglio le glosse: / tatuate dal sole con certezza, / e più direttamente, sulla *minuta* / di silenzio». Ed è tutta da condividere la nota iniziale di Andrea Gibellini che di questi versi coglie «lo stigma irrevocabile della parola poetica detta in sincerità prima della tecnica e di un sentimento stilistico». I

versi di Davide Nota, tratti dalle tre raccolte finora pubblicate e preceduti da un'accurata postilla critica a firma di Giuliano Ladolfi, descrivono una condizione di orfanità assunta a metafora quasi ossessiva di una condizione esistenziale comune, tra percezione lacerante della colpa e desiderio di rimozione. E anche il dettato poetico, «sporcato» da espressioni gergali e tic verbali, si fa specchio dell'onesta rinuncia a dire verità risolutive: «Così come orfani del mondo / incatenati nella febbre a vita / del giorno: è così, sì, va bene...», cui fanno eco i versi «Anch'io sono colpevole del male / che regna vomitevole e banale».

Nell'introdurre i testi di Anna Ruotolo, Maria Grazia Calandrone ne sottolinea con efficacia la vocazione a innestare un produttivo dialogo tra dimensione celeste e dimensione umana, seguendo la rotta indicata dalle «stelle comuni, evidenze della bontà di ognuno» che «proprio a causa di questa loro presenza ubiqua» fanno segno al «rapporto tra uomo e uomo — e tra uomo e natura». Cifra specifica della scrittura di questa giovane autrice è la tendenza a iscriversi entro costellazioni dialettiche — tra interni ed esterni, solitudine e «tuttitudine», singolare e plurale —, secondo uno sguardo capace di farsi davvero plurale: «I singolari sono plurali / dico *casa* e ne dico mille / perché se guardo fuori da qui / tante ce ne sono, / pulsano da non finire [...] ma chiama, chiama tutti / con centomila nomi esatti / si esce, così, infine, dalle dimore / e camminiamo in stormi / si prova a fare bene / tutto e forte, tutto al plurale / per una volta tra le altre volte».

Ancora una volta è l'emblema della figura paterna, in senso tanto metaforico quanto reale, a fare la sua comparsa nei versi di Giulia Rusconi, una delle voci sicuramente più originali del panorama poetico attuale per la capacità di combinare psicologia del profondo, «con punte di orrore quasi oniri-

co», per usare le esatte parole di Anna Maria Carpi, con un ordito prosodico semplice, deprivato di orpelli stilistici. Ecco un passo estratto dalla serie *L'altro padre*: «Mio padre numero quindici / corregge la mia postura. / Precaria mi aggrappo al suo braccio / lo conosco a memoria. / Mio padre — l'altro — non lo tocco / mai neanche per sbaglio. / «È questo che cerchi, il contatto?» / Il contatto sì il pezzo mancante / della “casa”, delle cose».

Elementi di originalità presenta anche il percorso poetico di Sarah Tardino, di cui vengono proposti alcuni testi dall'ultima raccolta *I giorni della merla* (Lietocolle, 2011), preceduti da una nota esegetica di Rosita Copioli che ne rileva i tratti distintivi: la «fascinazione arabizzante», una «passione per il racconto instancabile» e la «pronuncia androgina». Nel segno di un fiabesco quasi stregonesco e del meraviglioso si collocano, per esempio, i versi seguenti: «Sono la merla e i suoi giorni, / la maga e l'ombra della rosa, / l'aprile della vendetta sotto mentite spoglie, / la vita che assalta con un segno, / il baro salvato dall'ironica sorte, / la ruota da cui nessuno ha scampo: / sono la fedele assassina!».

Si può senz'altro concordare con Gian Ruggero Manzoni, secondo il quale la poesia di Francesco Terzago si connota per la dinamica ossimorica di una «*presenza-assenza*» volta alla messa in scena di figure recuperate a una memoria insieme individuale e storica, secondo una modalità anche teatrale: «Mia nonna mi chiamava tesoro, lipscén / diceva e mi appoggiava una mano sulla testa / e mi diceva che era stanca. Vedi lipscén le stelle / che sono sopra di noi, il cielo, — l'universo che / non ha confini pensa — a tutte le cose che ci sono / dentro pensa agli anni che ci separano e pensa / a quante persone, in questo preciso momento, / ed è possibile che sia così».

Chiudono l'antologia alcuni testi selezionati

nati da *L'estraneo bilanciato* (Stampa, 2009), l'ultima raccolta pubblicata di Matteo Zattoni (1980), tra gli autori senza dubbio più maturi della sua generazione, in virtù di uno stile ben calibrato e di una materia poetica mossa da intenti conoscitivi. Attraverso una ricezione attenta della lezione dei grandi poeti del secondo Novecento, la scrittura poetica è investita di una valenza etica, oltre che estetica, riconquistando così la sua originaria funzione sociale. Quella di Zattoni è poesia «in uno stato di attesa» — come scrive nella sua densa introduzione Alberto Casadei —, sospesa in precario equilibrio sul filo dell'esistente. Una situazione ben riflessa da alcuni versi di *Trapezisti*: «c'è sempre qualcuno che rinuncia a qualcosa / di certo, alla tranquillità di una casa / per inventarsi un equilibrio nuovo / io guardo e non guardo, poi l'applauso / sorrido; loro non cadono».

A chiusura di questa panoramica, ecco un invito finale: lasciamole sedimentare, allora, queste voci, concediamo loro il tempo — e gli spazi — per tornare a parlarci, prima di sottoporle a nuova e più onesta verifica.

Elisa Vignali

Pierluigi Cappello, *Mandate a dire all'imperatore*, Milano, Crocetti 2010

La poesia di Pierluigi Cappello si fa condivisione di gesti precisi e quotidiani che lo sguardo sottrae alla disattenzione del tempo in fuga nella nostalgia di un senso perduto, come il pane spezzato sulla cima di una montagna, dopo un lungo cammino in silenzio, uno davanti all'altro a darsi il cambio nella salita, a condurre e a essere condotti, al contempo, nella direzione del vento e della nuda luce, là dove non c'è protezione, tutto è leggero e ha la sua propria misura, e ogni cosa è alta e piccola, ci richiama al dovere di una generosità silenziosa raddensata nella mano che porge.

Sembra che la prospettiva del poeta si collochi tra l'abitare nelle cose e uno sguardo distante da esse che dona loro i propri confini, in un'intensità che deve evaporare prima di farsi peso, obbligata alla leggerezza nella materia sonora delle parole e muta del mondo che dà corpo e limite.

Mandate a dire all'imperatore si articola in quattro sezioni; la prima, intitolata *I vostri nomi*, raccoglie le poesie dedicate al 'voi' della generazione dei padri, uomini nati negli anni Venti e Trenta del secolo scorso, volti «che hanno detto domani» guardando al futuro dell'Italia e dei figli in seguito alla distruzione delle guerre, e che si sono spenti in un'imprescisa modernità di case di riposo, adunati nell'assenza di luogo e preparati a morire come se la morte non fosse a loro già nota e naturale. Nella seconda sezione, il poeta parla al 'tu' intimo dell'amata, donna-poesia, compagna e orizzonte privo di un nome, ma presenza che porta il poeta a un'unione più completa con le cose, in una serie compiuta di brevi componimenti, intitolata *Dedica a chi sa*.

È interessante notare come all'interno di tutta la raccolta, il pronome personale 'io' sia spesso situato tra il 'noi', 'voi', 'tu', quindi decentrato e ridimensionato nel suo valore, in relazione costante con un'alterità; esso si inserisce in un tempo che esiste da prima della sua nascita, è fatto dalla storia delle persone che lo hanno preceduto. Si comprende, tuttavia, come questo io sia responsabile della propria voce, generata da una non comune attenzione nei confronti del mondo, poiché il suo guardare è un guardare per tutti e per le generazioni che verranno, sull'orma dei padri, come, ad esempio, le poesie *Pratoline* e *Lettera per una nascita*, lasciano immaginare.

Nel corso dell'intero libro si osserva come il luogo in cui si attua il necessario decentramento dell'io per guardare le cose dalla chiarezza della distanza, senza, per questo,

configurarsi come rinuncia ad agire nel mondo, ma dove prende avvio la lenta sovversione di parole che sono cose, concrete come pietre, sia la natura sia uno spazio periferico. Dentro di essa, in una dimensione fatta di legna, freddo, neve, montagna, fiori, sassi, boschi di alberi, nuvole, cielo, terra, pioggia, fiumi, laghi, colori, caratterizzata da una larghezza e semplicità senza misura, con la quale le poche parole nelle poesie evocanti l'intervento umano più recente sul mondo ('hardware', unica parola straniera, 'telesore', 'autostrada', 'notiziari', 'quotidiani') non riescono a confrontarsi nella loro ristrettezza semantica, l'uomo è demitizzato e debole, messo davanti alla propria nuda solitudine, non più confusa dalle abitudini gregarie della folla cittadina, in cui spesso la relazione tra gli individui risulta fittizia e non può essere smascherata, pena il disadattamento sociale. Davanti alla natura, l'uomo è obbligato a comprendere dove egli finisce, poiché è incommensurabile l'altezza della montagna, la saldezza della roccia, la vastità di un bosco, l'asperità severa delle sue forme, rispetto alla brevità umana, al limite dell'essere corpo. Eppure, esiste una continuità inviolabile tra l'uomo e la natura, perché l'uomo è dentro di essa, come si legge in *L'autostrada*: «Invece non c'è chi non veda / come l'autostrada ha tagliato la pancia alla valle / e la gola di chi è rimasto [...]. Se la montagna frana, la mia faccia frana un poco al giorno / se il fiume si dissecca, il mio cuore è pronto a disseccare / se l'autostrada mette ombra all'ombra della valle / ne trovi il taglio qui, poco sotto l'ombelico / com'è vero che il cerchio si aggiunge al cerchio nel mutarsi del tronco».

Restare è il nome della terza sezione, è il presente dei gesti, di 'queste' cose, di ciò che si vede, ma è anche la resistenza al logoramento e all'automatismo di quegli stessi atti quotidiani, lo 'stare', verbo ricorrente nelle poesie di Cappello, che è la fermezza del

sasso nella corrente del fiume, il rimanere concentrati prima della dispersione improvvisa dello sguardo preso nel passare della vita, lo stare al centro delle cose, senza, per questo, pretendere su di esse alcun potere, in un rinnovato stupore.

Frequente nell'intero libro è il ricorrere del verbo 'premere', l'alto che entra nel basso e lascia a esso la propria intensità, cielo e terra che si confondono; alla pressione di una visione dall'alto, si affianca il movimento della resistenza umana, fatta di una consapevolezza storica di un passato di voci e volti, di comunità di uomini e donne che hanno preceduto e formato il poeta da tramandare attraverso la poesia alle generazioni future, mostrando a queste ultime la possibilità di uno sguardo gratuito e libero sull'esistente, foss'anche invisibile. Le immagini di un mondo che non c'è più e ci ha dato la vita continuano nelle parole.

Resistere allora è stare nel mondo nella dimensione di una lingua comprensibile a tutti ma sottratta all'uso inconsapevole che se ne fa nei discorsi, come è detto in «La vostra lingua è la mia, ma la mia non è la vostra», all'essere dentro (i versi sono ricchi di nessi locativi con la preposizione semplice 'in' e le sue articolazioni, quasi a lasciar intendere il tendere ad un'unità del poeta con il mondo), «dentro la luce», uno stare diffondendosi nella vita, come spesso si legge in questi versi, in un interno di pienezza e di solitudine che non esclude, ma vive e osserva con sguardo rinnovato ciò che sta fuori da una prospettiva che deve rientrare nell'io per aggiustarsi e ri-uscire.

La lingua della poesia di Cappello è piana, priva di termini tecnici, rari o letterari; i componimenti sono ricchi di trame sonore che percorrono i versi dall'inizio alla fine, mediante allitterazioni, consonanze e assonanze che non si chiudono nella rima. A differenza delle precedenti raccolte, solo due poesie sono scritte in friulano, usato quando

l'italiano non basta a «riempire di carne uno spettro», mi pare di ricordare dicesse il poeta stesso in pubblico qualche anno fa; una di esse è un canto di resistenza che sembra salire in tempo di Liberazione, l'altra un ballo d'amore che preannuncia la seconda sezione. L'italiano esce dalla comunità del friulano per raccontare il mondo che il poeta vede all'intera società, per ridare l'unità di suono e significato delle stesse parole che usiamo.

Come scrive Eliot in *La musica della poesia*: «S'intende che nessuna poesia è mai esattamente lo stesso linguaggio che il poeta parla e ascolta; ma deve trovarsi con quel linguaggio in un rapporto tale che il lettore o l'ascoltatore possa dire: "Ecco come parlerei se potessi esprimermi in poesia"».

In riferimento ad *Aspetto di volo*, la raccolta che precede *Mandate a dire all'imperatore*, pubblicata nel 2007 presso il medesimo editore, lo stesso Pierluigi Cappello, nel corso di un intervento pubblico, a proposito dei primi versi della poesia *Gerico* («è raro sentire cantare in strada / molto più raro sentire fischiare / o fischiettare / se qualcuno lo fa / l'aria sembra fargli spazio»), suggeriva come l'atto minimo di fischiare in strada fosse un'azione che rivoluziona, irrompe. Il poeta scardina il consueto sovrapporsi di uno sguardo rigido e abituato sulle cose; il suo viaggio è un continuo stare dentro che deve trascinare, uscire.

Anche in questo libro e, in particolare, nel primo componimento, il cui titolo è assegnato all'intero libro, traspare il desiderio civile di mandare un messaggio di opposizione al potere attraverso la metafora del fare poesia come attività che deve ridare significato alle parole, svuotate di idee e di pensiero dalla irresponsabilità del linguaggio politico e comunicativo odierno, private della gratuità che il poeta ha il compito di ridonare loro insieme alla dedizione alla bellezza dei suoni, del ritmo, di un altro tempo rispetto a quello dell'affaccendarsi quotidiana-

no, eppure lo stesso, ma osservato con nettezza e delicatezza in ciò che è, non quantificabile, dilatato e contratto dalle percezioni, dal modo di stare al mondo. Il paradosso della poesia è questo dire il tempo e l'esperienza che se ne fa mediante una forma, che è dentro e fuori dal tempo.

Bisogna, allora, che le parole, sembra dirci il poeta, siano liberate dalla presenza ingombrante di ciò che siamo con un soffio, esse devono trattenere l'essere delle cose e poi essere lasciate andare a toccare il mondo, ad aprire l'aria, come si legge in «Scrivere come sai dimenticare, / scrivere e dimenticare. / / Tenere un mondo intero sul palmo / e dopo soffiare».

Al poeta non è concesso sostare nell'orgoglio del dolore vissuto che è già levità nelle sue parole, pare dimenticato per vivere e dare vita, si fa sorriso e malinconia nelle scene della bellissima *Parole povere*; la poesia di Cappello è la pacatezza di un esercizio continuo di innocenza nell'osservazione del mondo, delle sue cose semplici, nei confronti delle quali l'uomo non si può porre in una posizione di dominio.

Il poeta è dunque figura nascosta ma vigile, in una solitudine necessaria che sta in relazione con le proprie ombre, vere presenze che riemergono convocate, come un coro che nel vuoto dà forma all'aria e alla polvere e crea l'individuo, solo e abitato da tante voci.

Se le prime tre sezioni sono caratterizzate da una tensione all'oralità, suggerita dalla presenza di metafore che nella loro tensione, fioriscono in immagini, dalla frequenza delle similitudini e, sul piano del verso, delle accumulazioni, delle anafore, dei parallelismi, *La strada della sete*, titolo della quarta sezione, racchiude, infine, l'omonimo poemetto in lunghi versi liberi (preannunciati già in alcune poesie delle tre parti precedenti) che si apre a un respiro narrativo; all'insegna di un viaggio infernale di smar-

rimento e di ricordo, durante il quale l'io ritrova i nomi della prima sezione, i propri morti, dopo aver scelto tra la vertigine di una forza trattenuta, quella di un padre dalla «luce senza passione», e il calore luminoso del serpente, del dolore che precede la vita. Nel solco della tensione immaginativa di Dante, poeta dotato, secondo Eliot, di una straordinaria capacità visionaria, Cappello mette in relazione immagine e movimento, in una densità dello stare nelle cose, mai statica, che si spinge sempre oltre sé stessa, per farsi azione.

Il lettore si trova davanti, così, alla forma di un vero e proprio poema, in cui la prima persona parla e ascolta la voce di altri personaggi, dialoga con loro; il poeta si confronta con la durata e la trasformazione delle cose mentre esse sono nel tempo, nascono e vengono meno.

In un meraviglioso finale, che pare riassumere la vertigine dell'alto, si legge: «Vengo da una distanza che non puoi commensurare. / L'esponente si accartocchierebbe sotto il peso del numero / espresso e poiché la tua mente è piccola e la distanza è grande / non pensarla mai, dovrete farti così vasto da scomparire / se la pensassi". Il cielo era sotto di noi quando me lo disse. / / "Egli si sentì svanire"».

Giovanna Piazza

Mahmud Darwish, *Come fiori di mandorlo o più lontano*, Milano, Epoché 2010

Rapide come perle quando si disperdono da una collana che tocca terra dall'alto, d'un tratto, sono le immagini che Darwish lascia rincorrersi.

Vanno ovunque di occhio in occhio come l'attenzione, con la leggiadria di cose necessarie, semplici, nella discrezione di una presenza che pare uno sfondo, un cielo, qualcosa che sta dietro, un'origine.

La loro gratuità partecipa di un significato generale di cui il lettore fa esperienza in una

comprensione che è un abbraccio, un corpo a corpo, e non solo il frutto dell'acutezza dell'intelletto; tali immagini hanno il sapore della ribellione precisa della creazione.

Esse si legano l'una all'altra nella dimensione del dialogo che le raccoglie e dà loro una direzione: questo libro prende infatti vita dall'unione di una primigenia contemplazione con un "parlare all'Altro", alla sua prossimità irriducibile al discorso dell'io su di lui.

Ciò che il poeta vede non è dunque mai fermo e costretto nella retorica, ma continuamente portato fuori, estraniato, diviso in due, trasportato dall'ampiezza della metafora che mette insieme realtà distanti in un'unità o dalla contiguità della metonimia, che nell'estrema vicinanza genera lo scambio delle qualità delle cose. Si fondono così i campi semantici per la chiarezza estrema di visioni inspiegabili. Fin dal primo componimento il lettore viene avvertito della responsabilità della metafora, una libertà del linguaggio che si deve confrontare con la realtà e non sfuggirla, come si legge in «Mentre ti emancipi con la metafora, pensa agli altri. [Che hanno perso il diritto di parlare]», quasi ad esortare a non provare orgoglio per le vette raggiunte, a non fare del dono poetico un privilegio ma un servizio alla parola di tutti.

Le otto sezioni di cui si compone il libro posso essere viste come due metà, ciascuna di quattro capitoli, la prima dedicata alla figura umana in quanto *Tu, Lui, Io, Lei* e la seconda costituita dalle parti di un unico poema, dal titolo *Esilio*; l'una raccoglie le singole individualità possibili nella lingua, ricordando una specificità irriducibile per ognuna di esse, nonostante queste siano ricondotte alla sostanziale unità della voce poetica, mentre l'altra delinea un pellegrinaggio metaforico verso l'origine, fitto di incontri, di interruzioni e di digressioni in un testo dal respiro più lungo. L'intero libro

è in ogni caso attraversato dal tema dell'identità, la quale appare nella sua debole natura di autoconservazione quando non si fa orizzonte ma si chiude nell'essenza.

La maggior parte delle poesie mette in scena alcune situazioni dialogiche, all'apparenza surreali, in cui le voci si donano l'una all'altra, in una costante apertura alla condizione dello straniero, il quale non è solo lo sconosciuto e il diverso, ma rappresenta anche l'inconoscibile di noi stessi e della natura umana, lo sradicamento universale dell'essere uomo che cerca un inizio. Durante un incontro pubblico il poeta stesso dice che «lo straniero non è soltanto l'Altro. È anche dentro di me». L'essere straniero è la condizione della relatività dell'essere al mondo, al punto che «diventa impossibile sapere chi è il vero straniero», come si può leggere nel volume *Oltre l'ultimo cielo. La Palestina come metafora*, che raccoglie le interviste e le affermazioni cui si farà riferimento nel corso di questa lettura.

Nel primo capitolo il poeta esorta un tu indefinito, riconoscibile nell'Altro dell'io stesso, alla prontezza costante nell'accogliere il mondo dalla distanza dell'esilio, dell'essere fuori luogo, sia da un punto di vista fisico, rispetto ad una terra che non c'è più, o è lontana, che secondo una prospettiva metafisica, nei termini di una disarmonia con il resto del mondo che permette di creare, come afferma Darwish sempre nel corso di un'intervista: «L'uomo in perfetta armonia con la sua società, la sua cultura, con se stesso, non può essere un creatore. Ha bisogno di una forte tensione interiore per trasgredire le regole, condizione necessaria di ogni creazione». È un tu «dimenticato e libero» nell'immaginazione, come si legge in *Un caffè, tu con il giornale*.

Il *Lui* del secondo capitolo è l'oltre del tu, scende da una stella e parla al poeta, è uno che non aspetta e si appresenta al passero, completo in se stesso, non avverte mancan-

za, forse è un colore, l'arancio, così come in *Tu* era il cuore a verdeggiare, arrossire, imbiancare, e ingiallire.

All'*Io* è affidato il titolo del terzo capitolo e la dimensione della poesia, dell'inclusione, delle stagioni, del mistero e della morte. In *Ecco le parole*, componimento qui compreso, il momento sospeso tra assenza e presenza è comunione di campi semantici, le parole sono api e le canzoni radure, tutto si fonde e una radicale transitività investe il reale, quasi a dire che il senso, il significato esiste prima della logica, nella bellezza del mito che è un inizio desiderato da tutti gli uomini. Scriverà Darwish in *Contrappunto*, l'ultimo capitolo del poema *Esilio*, per mezzo della voce della terza persona, figura dell'amico Edward Said, un eclettico critico letterario e avvocato per i diritti del popolo palestinese, che «il bello / non è altro che la presenza / del vero nella forma». Eppure, nel tripudio delle immagini, il poeta parla dalla «lingua della disperazione», come afferma il poeta stesso, lì dove la poesia è «traccia dell'assenza». La disperazione è in Darwish profonda e portata verso il suo contrario dalle metafore che le donano il volo: «nella disperazione vi è infatti abbastanza spazio per contemplare il destino dell'uomo, per affacciarsi, come da una finestra, sulla riva dell'umano», afferma il poeta. Ed è con ironia, definita da Darwish «duello elegante con la Storia», che in *Ecco le parole*, il poeta dirà: «I poeti non gioiscono molto, e se / gioiscono non li crede nessuno...».

Cogliere l'originario rinnovato dall'innocenza dello sguardo è proprio della meraviglia che è celebrazione delle cose semplici e modeste, come gli indefinibili fiori di mandorlo di *Per descrivere i fiori di mandorlo*; la fragilità diventa forza nella poesia che si fa canto limpido e libero delle vittime, di un popolo. Non rivendica alcuna identità, Darwish, lui che è l'eco della sua lingua; le immagini, fatte di voli, di silenzi, di fioriture

improvvisi mostrano come la poesia trascenda la storia, intesa come il luogo del particolare, facendosi universale, liberandosi. Il poeta ricorda così la lotta per i diritti di tutti gli esiliati palestinesi, ma dal suo progetto estetico emerge chiaro il rifiuto di una lettura esclusivamente politica della propria scrittura, che rischia di appiattare la dimensione del sentire, dell'estetica, sull'azione quotidiana. La completezza della poesia consiste nel suo donare la possibilità di un'esperienza che è conoscenza per mezzo dei sensi, quasi che dal poeta tutto sgorgasse senza sussulti da fonti di pensiero che devono rimanere nascoste. La voce dell'oppresso può essere udita in eterno ed ovunque ora che la resistenza di un popolo si fa racconto e immaginario, vero e proprio mito nei versi di Darwish, il quale in questo libro tende ad una poesia pura, in quanto allontanata dall'effimero, da «ciò che vi è di inconsistente nel reale», come afferma lui stesso. In altri termini, bisogna che essa «si sottragga all'attrazione di un presente che si dissolve rapidamente», precisa il poeta.

Lei, il quarto capitolo, è il luogo della convergenza di tutte le individualità maschili e singolari fino ad ora nominate, coinvolte ciascuna in un dialogo con l'essere femminile; in *Lei* c'è l'amore, l'unione e la nostalgia, l'attesa tra giovinezza e vecchiaia, l'abbandono e l'assenza. Dopo essere invocata dall'io, lei parla con lui, con l'io e con il tu, fino a farsi assoluta seconda persona singolare, nella quale svaniscono i luoghi e le consuetudini della logica, come si legge in «Quando sei con me il silenzio suda, il risveglio / si appanna di nubi, l'acqua piange e piange l'aria / su se stessa quando i due corpi si uniscono». Il ridere del sole nell'estate dell'autunno sgretola ogni vicinanza e dire significa completare l'assenza.

La seconda sezione, interamente dedicata ai quattro capitoli del poema *Esilio*, è costituita da un lungo discorrere tra l'io e l'altro,

un dialogo che sembra tracciare il percorso di formazione di un riconoscimento dell'uomo, della sua esistenza presa nell'oscillazione tra l'accumulazione del tempo passato e le scelte, in un orizzonte di apertura e di ascolto, quasi a mostrare come l'io stesso sia una terra di convivenza di contraddizioni, di stratificazioni storiche, uno spazio in movimento, come un fiume che muta incessantemente, la cui riconoscibilità non è data dalla rigidità di alcune sue zone, da un nucleo, ma sta nell'essere tutto dell'uomo; in *È martedì e il cielo è limpido*, prima parte del poema, l'io parla a sé nell'intimità del desiderio, delle possibilità sognate, dell'immaginazione, della memoria, dell'attesa, là dove la realtà e la sua creazione sono inseparabili. Afferma Darwish che «il poeta è colui che porta a compimento l'osservazione di quell'istante in cui si sente pronto ad andare a prendere la poesia nel profondo di se stesso».

Irrompono dunque le voci di due stranieri in unico io in *Nebbia fitta sul ponte*, titolo della seconda sezione, due popoli in una sola terra, che parlano del significato sfuggente dell'identità, se solo il tempo nel suo passare rende ciascuno estraneo a sé stesso; da un ponte, puro movimento in cui il dentro e il fuori si riversano l'uno nell'altro, come l'io nel lui, uno dei due dice: «Gli stranieri si riconoscono dai loro / sguardi sfuggenti all'acqua, / dal loro ripiegarsi su se stessi / e dall'andatura incerta. / La gente del posto cammina dritta / verso una destinazione chiara, / mentre lo straniero gira in tondo, / perplesso». Il luogo stesso, in quanto «sensi che trovano un'impronta dell'evidenza», è poi osservato da due prospettive opposte e simultanee: «Ogni ponte è un incontro... / sul ponte raggiungo il mio fuori e affido / il mio cuore a un'ape o una rondine. / Dissi: Non esattamente. Sul ponte cammino / verso il mio dentro, mi esercito / a curarlo. Ogni ponte è rottura, / tu non

sei più com'eri poco fa / e le creature non sono ricordi».

Nella terza parte, *Come il tatuaggio di una mano nella Mu'allaqa del poeta preislamico*, l'io si fa lui e gli cammina dietro, nell'ombra, nella direzione dell'origine; questo lui esorta l'io ad abbandonare la metonimia, simbolo essa stessa della continuità e della ricchezza dell'immagine, per andare povero al centro delle cose, del luogo che «sono i sentimenti». Dice l'io: «Al tramonto, lo straniero / sente il bisogno di abbracciare lo straniero, / al tramonto, i due stranieri sentono che laggiù, / tra loro, un terzo si immischia in ciò / che dicono o non dicono». I due stranieri diventano un «noi»: il terzo è «il manovratore / di una ruspa» che «ha tagliato le trecce dei nostri olivi per adattarli / al taglio dei capelli dei soldati e aprire un sentiero / al mulo di un antico profeta». Egli è «il domatore di un mito» che non vede l'io ormai doppio del noi, l'estensione riconosciuta a ciascuno della prima persona, l'uguaglianza completa di «un vecchio che ha preso sotto braccio un bambino / e un bambino impigliato nella saggezza del vecchio».

Così, nell'ultima sezione del poema, il poeta parla con un amico dall'esilio comune e presente; «io sono il multiplo» dice Edward, definendo «autodifesa» l'identità. «Se fossi poeta, scriverei: // *Sono due in uno, / come le ali di una rondine, / se la primavera giunge in ritardo, / mi limito a portare l'annuncio*».

Poeta «assediato dalla morte», per sua stessa ammissione, Darwish gioca con temi e variazioni, ritornelli, costruendo realtà altre che superano la soglia tra esteriorità e interiorità, è tutto chiarissimo nelle sue parole perché la profondità si fa superficie e stupore del lettore; la sua poesia crede nella possibilità di un senso nell'esistere, esprime una visione del mondo e «non si limita a dire i piccoli crucci personali» di chi la scrive. L'arte regala all'uomo l'illusione di sconfig-

gere la morte, sottrae l'essere alla sua fugacità; le immagini si organizzano in un immaginario, nel mito, «il nome di tutto quello che esiste e sussiste avendo solo la parola per causa», come scrisse Valéry nella *Piccola lettera sui miti*.

Giovanna Piazza

Fabio Franzin, *Canti dell'offesa*, Cesena, Il Vico 2011

Esce per i tipi del Vico di Cesena *Canti dell'offesa*, raccolta di poesie in lingua di Fabio Franzin, autore che «Atelier» ama molto e non solo per averlo segnalato al pubblico con la monografia pubblicata sul n. 53, ma per il fatto che costituisce uno degli esempi più evidenti di una produzione calata nella situazione odierna.

Il testo presenta, rispetto alle composizioni precedenti, una minore concentrazione su una particolare tematica, come poteva essere il lavoro in fabbrica o il disagio della disoccupazione, per assumere connotazioni più generali come lo sfregio alla dignità della persona umana. Anche lo stile subisce una parziale evoluzione: non ci si serve più del dialetto come naturale espressione di una tragedia locale, ma della lingua capace di dar voce ad una condizione più ampia; in secondo luogo anche la concretezza di rappresentazione, finalizzata a condensare nella “tipizzazione” una situazione, una scena, un gesto, una persona, talvolta cede il passo alla riflessione.

I due esergo iniziali collocano il lettore nell'atmosfera poetica: il primo, tratto da Sereni, «Dunque dov'è l'offesa? Ma non è / l'offesa, è strazio» delinea il nucleo poetico; il secondo di Cesare Pavese: «La sorte dell'uomo è mutata. Ci sono dei mostri. Un limite è posto a voi uomini. L'acqua, il vento, la rupe e la nuvola non sono più cosa vostra, non potete più stringerli a voi generando e vivendo. Altre mani ormai tengono il mondo» ne indica la causa.

L'attenzione, quindi, si sposta da una vicenda personale ad una condizione storica, già presente al romanziere piemontese nella prima metà del Novecento. Ma, se in questo caso la ragione, come in Svevo, andava imputata allo sviluppo industriale che stava alterando il secolare rapporto con la natura, in Franzin la motivazione va rintracciata nel mondo della finanza, in quei poteri occulti che dominano la politica e l'economia mondiale incidendo in modo deleterio sulla vita del “cittadino globale”: «Cosa mai ne capivamo noi di borsa / economia materia pensavamo fosse / solo per altri magnati o premi nobel // cifre e diagrammi che non sapevamo / interpretare». Le conseguenze tragiche assumono connotazione attraverso una serie di “figure”.

Il degrado della persona umana ridotta a non più solo a consumatore, ma ad oggetto di consumo e di “spettacolo” sia pure macabro, prende forma nella prima lirica dedicata alla vicenda capitata a Mestre nel 2007, quando da un autocarro che trasportava angurie furono estratti congelati i corpi di tre clandestini iracheni: «Impresse nel display di qualche / telefonino quale esotica immagine / di viaggio da mostrare ai mostri amici». La coscienza morale e civile del poeta si erge con voce chiara e forte per deplorare la barbarie di chi trasforma le disgrazie umane in forme di *divertissement*, segno inequivocabile di un inqualificabile degrado umano, indotto in gran parte dalla spettacolarizzazione della nostra condizione indotta dai *mass media*.

La miseria sfruttata prende corpo nella seconda lirica dedicata alle vicende delle “morti bianche”: «Questi i vostri nomi Andreas Peppe / Jordanu Emir Mailat questi nomi / sporchi di sabbia e calcina volati // da impalcature posticce il giorno / stesso dell'assunzione [...] »: i “nomi”... in clima romantico foscolianamente la poesia si assume il compito di tramandare ai posteri i

valori vissuti dalle generazioni passate; nell'età della globalizzazione si assume il compito di tramandare ai posteri i nomi, cioè le esistenze, dei diseredati, degli sconfitti, degli oppressi, di coloro che vivono ai margini del benessere, di coloro sul cui sangue si costruisce il benessere tra l'indifferenza, anzi tra il fastidio, di chi preferisce ignorare la realtà piuttosto che affrontarla: «le piastrelle sono lapidi che il mocio / lucida il detersivo cancella sangue / e nomi sudore e precariato caporali».

In tali versi non troviamo solo *pietas* verso una dolorosa vicenda, non solo un moto di ribellione contro gli sfruttatori, ma contro la gente comune che “passa e non guarda”, per usare un'espressione carducciana, e si chiude nelle barriere difensive di un razzismo alimentato da una società del benessere, incapace di chinarsi sui bisogni del prossimo, limitata da un egoismo mentale che genera manifestazioni discutibili: «così rinascono squadroni e spedizioni / punitive riaffiora il razzismo tra spritz / e tramezzini fra gli eroi dei videogames // e i jeans griffati così si umilia l'indifeso / il portatore di handicap così fra la noia / e il porno l'orrore è ormai divertimento». Lo straniero viene così indicato come il capro espiatorio per «il carnevale delle colpe».

La stessa società del benessere non tollera la vista della misera: occorre «bonificare l'area» per mezzo di «sgomberi forzati / fra viadotti e incolti di periferia le ruspe / in azione a spazza va laniera di cartone». Di quell'umanità “umiliata e offesa” restano soltanto «ciabatte colorate maglie arti di bambole / donate dalla caritas» e «il cinismo di chi si indigna / perché quei ghetti turbano l'estetica / del luogo».

Quindi la situazione assume risvolti personali: l'umiliazione del chiedere del «koso-varo che lavora» con il poeta e l'umiliazione spersonalizzante di questi che si trova nelle condizioni di negare l'aiuto: «[...] Però io

non riconoscevo // quello che ha dovuto dire *mi dispiace* / proprio quando suonava la sirena e non / c'era più tempo neanche per la vergogna». Le conseguenze della povertà snaturano anche gli ideali umani producendo il più sconvolgente abbruttimento con i relativi sensi di colpa e il giudizio negativo sulle proprie azioni. In questa lirica, segnata in profondità da un preciso sentimento di vergogna, il poeta non cerca le scusanti dei «due figli il mutuo per la casa / e tutto il resto», comprende di trovarsi, pur costretto, dalla parte degli “indifferenti”, di trovarsi in mezzo ad una «guerra senza armi», combattuta tra poveri, «guerra in cui ognuno è solo nella lotta» «con le bollette in mano» «con suo cent a grattare la schedina», in balia di «una voce registrata che ripete // *prema il tasto tre invece se desidera / parlare con un nostro operatore*. Solo / combattere se stesso il suo destino». Rispetto al sociologo Zygmunt Bauman che parla della “solitudine del cittadino globale”, Franzin parla di “solitudine di lotta del cittadino globale”, cui viene impedito persino di parlare: «[...] Muto dunque il dissenso / che avvelena i nostri giorni la povertà che cresce che ritorna il velo dell'incuria // sulle cose [...]». E di fronte all'«ingiustizia [...]» diventata vanto / si vive sempre più arrabbiati / sconfitta l'idea di un bene / che affratelli» e il «rancore» separa anche coloro che potrebbero unirsi per affrontare insieme la sofferenza.

La perdita di umanità è visibile anche nella sete incondizionata di guadagno, inculcata dalla civiltà dell'immagine e dal disvalore del denaro e del successo: le vittime sono sempre i poveri, «le vecchiette» incontrate dal tabaccaio, dove «intente a grattare con la moneta / quegli allettanti cartoncini colorati / coi simboli della fortuna», dilapidano «la miseria della pensione / per rincorrere un sogno impossibile / grattata dopo grattata».

Ugualmente gli «operai / feriti nel lavoro», «vittime del consiglio di amministrazione» «parcheeggiati lungo i corridoi» del pronto soccorso sono «come comparse in una pièce dell'offesa». Questa cruda realtà non compare sugli schermi, dominati dalla pubblicità, divinità che chiede come offerta un mercato di consumatori sani, robusti, aperti alla novità, i cui «sacerdoti» «non hanno remissione né vergogna / non hanno più nessun rimorso ormai», sanno soltanto «rubarsi le parole via di bozza / sputare sentenze insulti bieca saggezza // risse create ad hoc per l'audience [...]».

L'anziano è solo un peso finanziario: «è solo il male a far rima con sociale / oggi per chi si ostini a continuare / a vivere oltre l'età contributiva», perché l'uomo vale nella misura in cui produce e consuma; non c'è posto per chi si limita ad un pasto su una panchina o per «quegli anziani pescati a rubare / il pezzo di grana al supermarket» o per «quelli costretti a tenere spenta la stufa». Qui la cultura dell'apparenza, del denaro e del successo rivela tutto il suo volto degradante e il poeta si rende interprete della disillusione di milioni di persone che avevano creduto «che bastasse soltanto // adeguarsi a quell'andazzo l'auto / grossa il navigatore satellitare una / suoneria nuova sul cellulare» per assicurare il benessere e invece dalla disfatta umana «non ci / salverà la griffè sulla camicia né / l'sms a tariffa ridotta».

Ma allora la promessa della felicità acquistabile con «la maglietta / scontato del trenta», la cena la Mac Donalds', «l'happy / meal il regalino fatto in Cina» e la tv satellitare? «Era proprio così il mondo / che sognavamo» tra villette a schiera, *outlet* e centri commerciali?

A questo punto Franzin si rende conto che l'umanità si trova ad un bivio con il pericolo di smarrire la propria identità rifatta sugli schermi: «Ma siamo proprio noi quelli

là / quelli che compaiono così allegri / e minchioni nei video fatti in casa // col telefonino il pollice alzato alla / Fonzie come in un autostop verso / il nulla pronti a gridare Italia Uno?». Stiamo andando «verso il nulla»: ecco il risultato di questa cultura nichilista, disumana, votata solo al mercato. Non esiste remissione né fuga né infingimenti: «Siamo noi? Chi? Chi siamo? Noi».

E la tragedia continua perché «parlare non si può [...] non è più / permesso ora»: non può parlare chi ha «il contratto che scade fra un mese», anche se «tacere costa più del pane». Il poeta, tuttavia, comprende che non può chinare la testa, non può strappare dal suo petto l'anelito alla giustizia, alla libertà e soprattutto alla dignità, perché «*dovere è denunciare*» e questo dovere è affidato alla più negletta delle arti, alla più emarginata, alla meno incisiva: la poesia, la sola però che il mercato non è riuscito ad avvinghiare e a snaturare. Di qui il moto di ribellione perché Franzin «sente nelle mani quel / vuoto che si avvita con il niente mina / la speranza in un domani meno ostile / le spoglia dell'amore le lascia spente». Agnosia, afasia, aprassia, ecco il risultato di una società emporiocentrica che ha ridotto l'essere umano a consumatore e a merce.

In futuro chi vorrà percepire il senso di disorientamento di milioni di essere umani dovrà leggere le poesie di Fabio Franzin e di Simone Cattaneo, poeti che hanno saputo dar voce a questo momento travagliato della storia umana, quando l'individuo si sente espropriato della possibilità di creare il proprio destino. Si potrebbe dire che ci troviamo in un'età «antirinascentista»: l'*homo faber fortunae suae* ha ceduto il posto all'*homo consumens oeconomicae legis servus*. La società umana, invece di procedere progressivamente verso la libertà e la vita democratica, sembra avvilupparsi in un groviglio di contraddizioni insolubili. E il poeta veneto non scade in soluzioni di indignazione retorica o

in moralismi predicatori, egli sa far emergere l'aspetto più genuino di un'umanità sofferente: la sua poesia è carne e sangue e come tale non lascia indifferente il lettore e lo coinvolge in un'opera di ripensamento sui valori contemporanei. Anche le parti descrittive fremono di sentimenti umani, al cui centro sta sempre la consapevolezza di una dignità sfregiata e umiliata, di cui il poeta stesso si sente parte. Il "novecento" autoreferenziale e sperimentalista di tanti poeti ancora celebrati cede il posto ad una poesia profondamente incarnata nella realtà attuale, nei suoi problemi, nelle sue vicissitudini, mediante un sentimento di *pietas* che non scade mai nel bozzetto, ma che si mantiene sui livelli di una tragedia, i cui attori sono individui comuni, gli emarginati, i rei, gli immigrati, coloro che perdono il lavoro, coloro cui le vicende della vita hanno tolto il bene più prezioso, la stima e la fiducia in se stessi.

La poesia di Franzin — lo abbiamo diverse volte affermato — ripropone una poesia "civile" (quanto dibattito, quante conferenze, quanti articoli inutili!), una poesia "a misura d'uomo", quella che sconvolge non solo il consueto modo di vedere il mondo, ma anche il consueto e pacifico modo di vivere l'esistenza, perché lacera le coscienze e le costringe a scontrarsi con i problemi che una società ricca ed opulenta tenta di dimenticare.

La poesia di Franzin non è solo voce di chi non ha voce, ma è anche la coscienza inquieta di una comunità che sta smarrendo la preziosa eredità umanistico-cristiana in nome di una deriva disumanizzante.

Giuliano Ladolfi

Adrienne Rich, *La guida nel labirinto*, Milano, Crocetti 2011

Conosciuta in Italia più per le sue posizioni radicali femministe che per la sua produzione poetica, Adrienne Rich (Baltimora,

1929) lega il suo nome a *Nato di donna*, che Garzanti inizia a pubblicare dal 1977, in cui si interroga e testimonia sulla maternità. Adrienne ha avuto tre figli dall'economista Alfred Conrad, sposato nel 1953, prima di dichiararsi omosessuale nel 1976, anno della pubblicazione di *Nato di donna* negli USA. Personalità forte e combattiva, già dai primi anni Sessanta è considerata il maggiore poeta vivente da una parte considerevole di Americani.

Maria Luisa Vezzali, traduttrice e curatrice della raccolta *La guida nel labirinto*, nella prefazione sottolinea la presenza costante del movimento nella poesia della Rich. In verità, il suo percorso è all'insegna del cambiamento, anche radicale, conseguenza della sua apertura ai problemi sociali, ai viaggi fuori dagli USA, ai contatti umani e culturali, ma soprattutto al continuo interrogarsi. Di ciò è testimonianza il suo libro *Will to change* del 1971.

Nel suo cammino di ricerca la Rich parte dal luogo più vicino a sé: «Non desidero iniziare da un continente, da una nazione o da una casa in particolare, ma dal posto più vicino geograficamente, ossia dal corpo. È proprio qui che, almeno, io so di esistere» (da un articolo tratto dalla raccolta di scritti di A. R. pubblicati dal 1979 al 1985 da W.W. Norton & Company).

Le sue conquiste di femminista non vanno date per scontate, lei lo sa bene, ma vanno difese con complicità di coppia e intesa profonda: «Da tredici anni addietro forse / Una olia i cardini l'altra affila i coltelli». Ha un occhio sempre attento alla sua gente, al suo Paese, di cui sente il fascino pur riconoscendo i segnali della sofferenza: «Un uomo sdraiato sotto l'auto mezzo nudo / un bambino fa il torero con un vecchio straccio / abeti in lutto fasciati da scialli di nebbia / una donna al telefono si guarda allo specchio / giocando con la maniglia fredda di un cassetto», contesto in cui ogni creatura dia-

loga con sé stessa o con oggetti, in mezzo a una nebbia in cui tutto si disfa.

In questa raccolta di poesie che vanno dal 1996 al 2006, la Rich conferma la sua impossibilità di scendere a compromessi, e ciò comprende le sue scelte di vita con la vita, le azioni degli uomini e dei governi; il suo sguardo abbraccia il mondo intero, poi si spinge oltre la dimensione terrena, andando alla ricerca di «stelle giovani / nella cintura di Orione», che offrano un'uscita verso la speranza e il cambiamento. Le sue attese, infatti, si sono rivelate inutili, e questo le pesa molto, perché tante erano le aspettative della gioventù: «non sono stata profonda / lucida o saggia potresti dire abbastanza / da prevedere con gli occhi iniettati di sangue della storia / questo commercio questo relitto di corazzata staccato / da tutti i voti, giuramenti, decreti, accordi, promesse».

La sua posizione dichiarata contro la guerra sfida la politica dei governi e la porta addirittura a rifiutare premi importanti, come ha fatto nel 1997, essendo l'arte, secondo lei, incompatibile con la politica cinica dell'allora presidenza Clinton.

La guerra ingigantisce la sua percezione delle disparità, da una parte i privilegiati non toccati, dall'altra chi deve vivere con la distruzione portata dai missili, «le cattive cose radiocomandate che sfrecciano fischando». La sua amarezza sta nel rendersi conto che non si fa niente, nemmeno con la cultura, contro la cenere distruttiva delle bombe che avanzano, e la responsabilità morale di ciò ricade su tutti. La Storia dunque è deragliata, e forte è il suo senso di colpa per non essere stata capace, come poeta-guida, di portare a realizzazione gli impegni di quando «pensavo di poter essere per sempre / volontà intatta la mia vela gonfia di perfetto ozono le mie lame / lampi lucenti nel ghiaccio». Ora, non sentendosi realizzata nel suo ruolo di guida, deve farsi novizio a ogni momento: «Io come guida ho

fallito / io come novizio ho tremato».

Il dramma si moltiplica col settembre 2001, quando il cuore dell'Occidente è toccato dalla morte. Allora Beirut, Bagdad, Sarajevo, Betlemme, Kabul, sono avvicinate alle rovine della propria terra, la guerra è globalizzata. Non si trovano risposte immediate al perché di tanto odio, che rende orfani i bambini e toglie loro il futuro: «Uno: non so la tua mamma / dov'è. Due: non so / Perché stanno cercando di colpirci». C'è il peso dell'impotenza, nella constatazione di non aver potuto evitare che gli altri venissero offesi: «aver di continuo lasciato / che altri fossero offesi schiacciando il nucleo vivo / quell'ego stonato liberato sciamante nel mondo / così contusi [...] aver lasciato che sciamasse / attraverso di noi che succedesse / quel che doveva».

La guerra che si dilata appare con il suo carico di sangue, con la mutilazione dei corpi: «spasmi di arti fantasma nella notte / Torni dalla guerra con il corpo che hai», verso che riecheggia polemicamente la dichiarazione del segretario della Difesa USA, Donald Rumsfeld del dicembre 2004: «Andiamo in guerra con l'esercito che abbiamo».

I sopravvissuti brancolano nel vuoto, la casa distrutta dalle bombe, ormai senza rifugio e senza radici. E la politica va avanti con ipocrisia, non si cura degli effetti della guerra. La verità offesa sputa allo specchio: «Questa è la stanza / dove la verità strofina la base del water / getta lo straccio nel secchio / si alza sputa allo specchio».

La Rich è dalla parte dei sofferenti, si schiera con il disagio sociale. Denuncia l'imbarbarimento della qualità della vita, l'aumento della cementificazione, ma soprattutto la caduta dell'amore. Nella capacità di amare, nell'apertura agli altri, nel contatto umano e fisico trova la forza per andare avanti: «O: L'amore ti muoverà con forza / o lo farà il commercio / Vuoi un prete? Vai all'altare / dove accordi eterni sono

conclusi / vuoi amore? / discendi nel tuo cuore distruttibile».

Serve «una poesia con calibri per reggere un cuore / così che voglia continuare a pulsare».

È necessario ricostruire la fiducia e serve la parola che abbia il coraggio di dire verità anche scomode, per questo sono importanti i riferimenti culturali che tengano vivi gli ideali di bellezza e di coraggio: «allungo la mano a uno scaffale / ed eccoti PierPaolo / che parli alle ceneri di Gramsci / nella vecchia rima incatenata / *Vivo nel non volere / del tramontato dopoguerra / amando / il mondo che odio*».

Incollabile rimane la fiducia della Rich nella poesia, cercata come terapia, con l'etica del custode del faro che non nega il salvataggio a nessuno: la poesia deve curare tutti o nessuno e non può vivere di vita propria, ma toccare i luoghi della disperazione: «la poesia allunga la mano attraverso il freddo». Incollabile è la sua fede nella forza della parola, che rimane l'unica posta su cui rischiare, insieme al nostro corpo.

In questa visione delle cose, realista e sofferente, nel rispetto del valore della vita si apprezza ogni sua manifestazione, allora i versi della Rich si popolano di un ricco bestiario: ci sono il cuculo, i rettili, il tordo, il pettirosso, l'airone bianco, lo scoiattolo, che riportano alla bellezza consolatrice della natura. E anche in mezzo alle macerie della scuola, tra i bambini arriva un gattino affamato come lo sono loro, e li distrae dallo sgomento per un po' e diventa un maestro di sopravvivenza.

Per fortuna rimangono i gesti del quotidiano a salvarci, quelli che ci riportano alla concretezza necessaria per vivere, come soffriggere aglio e verdure, come sfamare gatti selvatici. E abbiamo in dono la forza terapeutica dell'amore e del calore che ci dà il corpo amato: «Avevo voglia di sentire se le mani scorrevano sulla pelliccia / o se il suo

/ corpo poteva discorrere attraverso le mani».

Marisa Cecchetti

Izet Sarajlić, *Chi ha fatto il turno di notte*, Torino, Einaudi 2012

Sarajlić, nato nel 1930 e morto nel 2002, è stato forse il più noto poeta bosniaco del '900, grazie anche all'immediatezza della sua scrittura, lontana da ogni intellettualismo e artificiosità letteraria. La sua esistenza ha attraversato due guerre sanguinose, la seconda mondiale e quella della ex Jugoslavia, perdendo in esse parenti stretti e amici cari, abitazioni e sicurezza economica, libri e pagine scritte. Ma nei suoi versi parla di queste tragedie con una sorta di pacata accettazione, accentuando soprattutto l'aspetto sentimentale dei suoi rapporti umani, la vitalità degli affetti che perdurano anche e nonostante i cataclismi storici. Così, il *fil rouge* che segna i cinquant'anni della sua poesia è senz'altro l'amore unico e insostituibile per la moglie, dagli anni giovani alle visite bagnate dalla pioggia alla tomba di lei, in versi commossi: «Un immortale agosto ti ha portato nelle mie ballate», «al cinquecentesimo chilometro dell'amore / ti amavo esattamente come al primo», «da quando sei andata via tu / è come se fosse andata via anche la città», «Cosa facevo io mentre durava la storia? / Mi limitavo ad amare te». Talvolta tuttavia si eccede in qualche banalità o effetto troppo facile: «In questa tristezza che ci opprime entrambi, / e io piango, piango, piango, / perché sono tempi duri per l'amore, sempre più duri», «In quest'anima si è ammicchiata / tanta tristezza, / tanta delusione, / tanta amarezza, / tanta disperazione»; «Oggi per me è importante ogni giorno / in cui ti posso guardare».

Alcune sue soluzioni stilistiche potrebbero ricordare Prévert, o un nostro Saba alquanto diluito: manca del tutto il senso del tragi-

co, e ogni descrizione appare sospesa in una levità lontana dalle passioni. Quindi anche Auschwitz e Sarajevo sono vissute attraverso le sofferenze particolari di una sola anima, e non dei destini collettivi di un popolo. Qualche accennata ironia si riserva alle incongruenze e al conformismo della cultura letteraria, mentre il rimpianto è tutto per il tempo dei sentimenti che fugge: «La vita è trascorsa, e se ne va via. / Resta da scriverti una poesia», «L'epoca della grande arte è passata. // Io / almeno / c'ho vissuto dentro». E rimane comunque in chi legge questi versi l'impressione di cantabilità e semplicità eccessive, di un sentimentalismo esibito, di un consapevole e orgoglioso rifiuto dell'elaborazione linguistica, quale invece si presuppone in un poeta contemporaneo. Erri De Luca, nella sua partecipe prefazione (in cui come sempre riesce a parlare di se stesso anche quando deve parlare di un altro) afferma: «In un poeta cerco, esigo che la sua vita sia all'altezza della sua pagina». Giustissimo: ma anche la pagina deve essere alta.

Alida Airaghi

Mario Scotti, *Poesie*, a c. di Aureliana Scotti e Mara Pacella, Roma, Avagliano 2010

La frase me la pronunciò durante uno dei nostri numerosi incontri serali nel suo studio alla penombra di un lume, un immenso utero di libri affacciato sul gioiello liberty del quartiere romano Coppedè (di libri ne contava all'epoca, che si era allo sboccio degli anni Novanta, sedicimila, mi disse, pur citandomi una frase del venerato Benedetto Croce, che una libreria ideale ne dovrebbe contenere trecento sceltissimi, anche se il filosofo ne aveva ammonticchiati ben sessantamila). Davanti al plico ordinatissimo di carte, rigorosamente vergate a mano come d'uso su carta ritagliata dal tipografo — il quale riceveva rigorosamente manoscritti i saggi accademici del professore per darli

alle stampe —, la frase in sé neutra (decontestualizzata apparirebbe, chissà, pretenzioncella) si nutriva, invece, di tutto il signorile decoro che gli apparteneva. Solo dopo la mia morte, così mi disse. Queste poesie, pubblicate guarda caso da un editore di origine campana, lui gran signore napoletano, appaiono a due anni di distanza dalla morte di Mario Scotti, a me purtroppo sconosciuta all'epoca. Studioso di vastissima erudizione, come nessun altro mi capitò poi di incontrare dotato di un'erudizione nutrita dal fuoco di una densa umanità, dedito a studi in particolare su Foscolo (fu lui ad attribuire la tragedia *Edippo* al giovane poeta di Zacinto), sulla prosa barocca di Bartoli e Segneri, Croce, ovvio, Mazzini, Silvio Pellico, San Francesco, Salvatore Di Giacomo e tanto altro ancora, Scotti scriveva versi con quella clandestina ritrosia che è di molti accademici, vivisezionatori per mestiere di altrui versificazioni. Magari per via di un adagio, un *Leitmotiv*, a torto o a ragione, che ritiene i 'professori di poesia', tanto più se coltissimi, lontani dal contagio del poetare, impoetici per costituzione. Pregiudizio che a lui non sfuggiva, anzi me lo palesò più volte come rischio per se stesso, pur rammarianandosi della mia scelta risoluta di evitare l'indirizzo di Lettere moderne, a cui preferii quello classico, proprio perché, tra le altre cose, temevo di far troppo dottorale, compassata la mia vena (ahinoi, invece a veder bene...). È in ragione di ricordi pieni d'affetto, perciò, che forzo la mia natura ostile a qualsivoglia attitudine critico-recensoria e provo a spendere un po' di parole su questa raccolta, consapevole dell'ingarbuglio ovvio che si genera, quando si commenta l'opera di qualcuno che si apprezzò molto in vita.

La presente edizione rende pubblico l'intero *corpus* poetico ordinato dall'autore, rinvenuto in un'unica copia dattiloscritta con tanto di incipitario finale, dal momento

che in vita Scotti pubblicò solo una silloge nel 1959, *La luce notturna*, all'epoca dei suoi ventiquattr'anni, e poche altre poesie in rivista, le ultime su «Dialoghi» nel 1961; da allora poetò in modo carsico. Una netta, lampante discontinuità, tanto negli esiti quanto nella struttura, è l'impressione che si riceve nell'immediato. Sono state radunate poesie compiute assieme a prove giovanili, un'intera sezione di frammenti, brevi prose liriche in esordio, traduzioni (da Catullo e Verlaine), il tutto non legato da un profilo architettonico ben definito, almeno in apparenza, il cui arco temporale va dagli anni Cinquanta alla metà dei Novanta circa. Il *continuum* ravvisabile riposa nel timbro della voce, dichiaratamente lirico, fortemente intessuto di echi letterari (il sigillo leopardiano *in primis*, *in secundis* quello cardarelliano, certe ascendenze montaliane nel lessico e, dove si riscontra una compatta *brevitas* versicolare, chiaramente ungarettiane), e in un sottofondo costante di cupezza malinconica, di ossessione per un senso di fine, di precarietà, quasi un'attrazione morbosa verso il decadere di un giorno come di una sensazione o di un ricordo irrecuperabile, pur in un volto che si credeva amico. Perplessità, va detto, si riscontrano laddove si tenta l'ampiezza di un fraseggio poetico, che scivola immancabilmente verso un proseggio con tonalità retoriche (es. *Il giardino degli aranci in fiore*, p.63; *Rapsodia del cuore morto*, p.135) oppure in certe perifrasi troppo letterarie, scontate, *incipit* talvolta 'manualistici' (p.27: «Franano grigi i giorni / nella palude dalle rive morte [...]»; p.24: «[...]e i virgulti d'un sogno non amari / piegammo in un convenuto ilare segno» ecc.), allo stesso modo quando l'impalcatura letteraria si fa troppo cogente, quasi fosse poeticamente autosufficiente, dicesse da sé (e di sé) senza preoccuparsi prima di essere (es. *Dogana a Torre del Greco*; *Il cortile bianco, la grande palma*, pp.37, 86). Di certo riconducibili alla

gran parte delle prove giovanili — e come tali comprensibili, seppur inaccettabili — alcune scelte lessicali, che nel loro darsi come auliche, quasi manifesto orgoglioso di nobiltà antica, d'eleganza pretesa, risultano smaccatamente logore, consuete [es. i sostantivi in *-io* (*brividio*, *isciacquio*, *limio*), altri come *chiarità*, *tritume*, *murmure* oppure aggettivi poeticamente scolastici come *solingo* o il non-innocente *dolce*], il cui *habitus* oratorio permea anche prove successive, mentre altrove si incontrano neologismi a tratti addirittura fuori contesto rispetto alla *lexis* espressiva della poesia che li contiene (es.: *intombarsi*, *ingioiarsi* ecc.). Il verso preferito è l'endecasillabo sciolto, che dà ariosità e levigatezza ai versi in tutte le sue modulazioni (di preferenza scolpito sulle canoniche arsi di sede pari), radunato in strofette, spesso quartine, o in forma continua nelle poesie più lunghe, tentando o circumnavigando la forma del sonetto e talune volte realizzandola in modo convincente (es. *Sonetto senza rime*, p.60, *Sonetto alla maniera dei crepuscolari*, p.195); quando, invece, si devia verso una misura del verso minore, che dà luogo anche a molte delle cose migliori della raccolta, la scelta si orienta sul settenario, accoppiato talvolta al quinario o all'ottinario. È proprio nell'asciutta concisione del verso, nitida senza farsi abbagliante, nel frangente in cui questo si spoglia, si fa indifeso, non cerca altri appigli diversi dal suo naturale modularsi in canto, che la voce di Scotti emerge con genuina forza e tocca corde ora di trasognata nostalgia ora di angoscia trattenuta a stento, con un fondo comunque di solarità mai spenta del tutto, che traspare a più riprese. Si rinnovano, così, colloqui silenziosi con una figura femminile lontana, fredda, che sa di morte, come in *Il mare che ti abbraccia è nel mio sguardo*: «Il mare che ti abbraccia è nel mio sguardo / e l'acqua ignara solo nel mio cuore / turba la tua presenza. Forse tu / per questo

m'attendevi. L'onda viva / s'illumina di te, come d'un guizzo/di sole che si scrazia nel suo moto [...]]; dove, tra l'altro, l'inversione ritmica fra i primi due endecasillabi tradizionalmente giambico-anapestici e il terzo, trocaico-dattilico, s'accompagna a un nesso allitterativo (-tu) siglato dall'insolita chiusa dell'accentazione tronca pronominale, che rifiuta l'usuale musicalità del verso, altrove quasi cristallizzatasi in cadenze troppo fluide. Diversamente l'ossessiva contemplazione della morte può risolversi in una elencazione asindetica carica di un'enfasi lacerante, disegnando lo sguardo del poeta sul panorama abbruttito di una periferia: p. 41: «[...] I muri ora nascondono le piaghe: / e squallori di fabbriche, terrazzi / catramati, tralici di metallo, / ciminieri annerite, gli occhi vuoti / di musciate finestre aperte ai venti / spariscono nel buio, punteggiato / d'un pullulare tremulo di luci, / che dai colli declina fino al mare». Un certo frammentismo paesaggistico, mai idillico però, il conio di un notturno, un tramonto offrono spesso le prove più alte della poesia di Scotti mercé la congeniale brevità del giro dei versi: es. p. 51: «[...] In alto, / la bianca morgana / d'un catalano oriente/ritaglia il cielo scuro. / Leviga / il tenero vento/profili d'ombra. / Indecifrabili segni, / senza tempo». Altre volte è l'improvviso fulminare di un momento colto nella sua precaria grazia come nel suo doloroso estinguersi (es. *Canto d'Amore, Viaggio nella sera*): p. 106: «Io me ne andrò un giorno / a un paese lontano: / non sentirò la tua mano/sul mio viso e il tuo viso / abbandonato a me. // A un paese lontano, / pieno di nebbia e di oblio, / io me ne andrò un giorno, / solo, senza di te.», p. 124: «Offrono al cielo quasi a mani giunte / gli alberi il verde sulle vie del treno; / dal silenzio dei colli a un tratto erompe / il grido del tramonto / che si specchia nei vetri delle case».

Non credo necessarie ulteriori parole, per

individuare tracce di lettura magari più stringenti intorno all'esordio poetico postumo di un italianista di gran razza, che mantenne in vita un profilo assai dimesso, appartato, lontanissimo dalle beghe e gli intralazzi di tanta università nostrana (a proposito quanti sono i professoroni, ora anche critici e *editores*, che proprio in virtù del loro ruolo scalpitano per esordire in vita, spesso senza pudore e costruito?). Questa raccolta, anche nei suoi limiti congeniti, è atto di testimonianza e di fede, diario limpido di una vita interamente votata a un amore religioso per la poesia. Una devozione profondissima, tenace, silenziosa, quotidiana, coltivata con amanuense, artigianale mania, carta e penna a inchiostrarsi, connubio lentissimo, d'altri tempi e per ben altri scopi, pratica che ancora conservo con orgoglio assieme alla lezione che una vita come quella di Scotti implicitamente dà: la letteratura come essenziale fonte di vita senza compromessi. In fondo quest'omaggio a una memoria parla anche di me e al me stesso di allora, perché interroga di nuovo, quasi fosse aria di alta quota precipitata a valle, le ragioni ultime e uniche di darsi vita con le parole anche in epoche come questa: epoche di letteratura assuefatta a ingranaggi editorial-mercantili, a esibizionismi e sguaiataggi miserevoli, oppiata dalle chimere tecnologiche con le loro *sorti magnifiche e progressive*, sfocianti in produzione e consumo massivi, ipnotico usa-e-getta, tutto uno sgomitio ciarliero per procacciarsi cinque minuti nella gran giostra della riffa di carta stampata e poi, se va bene, aggiudicarsi un altro numeretto, aspettare il prossimo turno, in mezzo alla buriana sperare in un po' di ribalta.

Danilo Laccetti

Pasquale Vitagliano, *Il cibo senza nome*, Lietocolle, Segrate 2011

Si sa: se non potessimo dare un nome alle

cose, non ci sentiremmo mai davvero in grado di guidarle e possederle. Ecco perché un cibo senza nome non ci sfamerà mai. Con un titolo così, era facile immaginare che al centro della seconda raccolta poetica di Pasquale Vitagliano ci fosse il vuoto di un'assenza, di una mancanza. Come del resto ci suggerisce la preposizione al centro del titolo, che è frequentissima nel libro («senza titoli di coda», «spazio senza luogo», «tempo senza memoria», «vestigia senza origine», solo per citare qualche sintagma). Non a caso, il primo verso in assoluto della raccolta ci introduce subito all'incompiutezza («I libri non letti»), inaugurando con una rima equivoca («gli abiti gettati sui letti») quello slittamento semantico che attraverserà diametralmente il libro. Lo sguardo di Vitagliano, muovendosi per lo più in ambienti interni, scivola da un oggetto all'altro, attraversando una fitta rete di rimandi in cui, con brevi scatti, il contorno che differenzia una cosa dall'altra tende a sfumarsi. Può capitare, per esempio, che gli scacchi di una coperta siano conquistati, nel giro di un verso, dalle pedine bianche e nere abituate a muoversi su di essi come superficie da gioco: «E pensare che ci siamo spartiti il sonno / sopra un plaid a scacchi, / senza che l'arrocchio riuscisse a salvarmi». Oppure che i nomi propri diventino comuni, proprio perché interni a un unico flusso reale e mentale, privo di distinzioni categoriche: «[...] vestigia senza origine / sopravvissute senza pasolini non al dopo / ma all'anti-storia caudale senza più un solo uomo». L'anti-storia di cui parla Vitagliano non sta tanto nelle (ormai proverbiali) macerie del presente civile e politico, quanto nelle aporie che impediscono all'uomo, e in particolare modo al poeta, la sua attività interpretativa del reale, il conferimento di senso. È come se la rete di rimandi, di cui si parlava poco fa, si rivelasse quasi subito essere la via senza uscita di una spirale: si ri-

mane ingabbiati dallo scontro insolubile di forze contrapposte. C'è, da una parte, il tentativo di possedere la vita, di attribuire un senso «per sentirci diversi dai libri, / dai letti, dai vestiti, / per non confonderci coi capelli»: un'attività della ragione che inevitabilmente separa soggetto e realtà, rivedicando la non riconducibilità del primo alla seconda. Però c'è, dall'altra parte, un'urgenza altrettanto forte di rimanere vicini alle cose, c'è la consapevolezza che la relazione stretta con il reale è intima al ruolo umano; la possibilità di essere vettori di senso non significa solo scissione, ma anche nobilitazione («le mani che senza di noi / sarebbero piante strane / o radici cucite che non hanno odore»). Un movimento pendolare fra separazione e comunione, che nel libro di Vitagliano sembra destinato a rimanere tale, inane nella sua oscillazione, perché gli elementi del mondo «non mi hanno spiegato il viaggio, / forse terminato senza alcun risultato, / fermo al punto solito, / all'angolo di un appuntamento mancato»; ci si arrende alla constatazione che «segreta è la lettura di questa vita apocrifia / che non tramanda la propria / verità palese, ma resta pensile / dentro una docile rete che pure / i denti non squarciano». In quasi tutti i testi della raccolta, insomma, c'è la riaffermazione e allo stesso tempo lo svuotamento del ruolo conoscitivo dell'uomo e della poesia. In modo molto adeguato, Francesco Forlani tira in ballo, nella sua postfazione, Jean Luc Nancy e Merleau Ponty: senza voler scendere nei particolari, *Il cibo senza nome* potrebbe essere riassunto come la storia di un circolo ermeneutico che fallisce. Non a caso torna spesso l'immagine della fossilizzazione («è una spora fossilizzata», «non è riuscito ad agglutinarla», «pieghe inerti», «treno immobile»), come a rappresentare l'elemento che nega la sua risposta, che rimane muto o incomprensibile. Il caos mostra di seguire un ritmo e un alfabeto propri

(«[...] vorresti essere tu / ad aggiustare con gli occhi il tempo / che non suona assieme a quello / che senti dentro»), ma se la verità è uno spettro inafferrabile, continuare ad inseguirla può quanto meno aiutarci a passare dal *Dentro* al *Fuori*, così come s'intitolano le due sezioni di cui è composta la raccolta; in uno dei testi di *Dentro* si dice che «può essere dannata una vita senza pareti», ma forse proprio la constatazione e l'angoscia del fallimento individuale portano a cercare l'apertura all'esterno, sebbene nella seconda sezione il pessimismo di Vitagliano non assuma affatto tratti più luminosi. Attraverso sistoli e diastoli, si articola questa ricerca senza magniloquenza, senza effetti speciali («Non è cinematograficamente corretta / questa inconsolabile lotta contro il petto»), perché procede per rigorosa sottrazione: anzi, per dirla alla Vitagliano, per «spolpamento», attraverso i *senza* piuttosto che i *con*. Ben lontana dall'istrionismo delle neoavanguardie, la poesia di Vitagliano sembra affondare le sue radici nella lingua comune: oltre a una sostanza sintattica quasi sempre lineare, capita anche di trovare alcune tematizzazioni («L'hai presa da dietro la voglia di farla finita»), spostamenti del soggetto («se fossero fossili qualcosa ci sarebbe da leggere»), tratti lessicali colloquiali («Hai voglia tu a sperare che [...]»). Su questa base s'innesta però una raffinatissima ricerca lessicale, una precisione della pronuncia, del chiamare, del nominare: lo stile dell'autore è denso e maturo perché, nonostante il lavorio e la fatica si sentano eccome, non si ha mai la sensazione di assistere ad una forzatura del linguaggio, ad una scelta ad affetto. Un'originalità dunque ottenuta non sul piano strettamente lessicale, né con le *callidae iuncturae*, né affidandosi alla prosodia: quella di Vitagliano è un'originalità che emerge dall'insieme del testo, da una sorta di attenzione al particolare (sia esso una carta di caramella, un divano, la tabella degli orari

dei treni) e di ascolto sempre protesico. In realtà i particolari della poesia di Vitagliano non sono davvero tali, cioè contingenti, perché ad assorbirli c'è sempre un'atmosfera rarefatta: non si riesce mai ad immaginare davvero il luogo, la posizione, la circostanza da cui nascono i versi; e se in parte è vero, com'è stato detto, che la poesia di Vitagliano è molto corporea, a me sembra più giusto parlare di un corpo senza concretezza, nebuloso. Come quei corpi che capita di incontrare in Emily Dickinson o in Vladimir Holan: la visione dell'oggetto non è tanto un reale incontro con l'altro da sé, piuttosto un prolungamento momentaneo del pensiero e dell'io. L'unico punto di riferimento solido e trasversale all'intera raccolta è, mi sembra, uno stilema: l'iterazione. Ci sono almeno due principi iterativi che operano in molti testi. Il primo, più semplice e raro, è quello della vera e propria ripetizione o epanalessi: «ancora, e ancora, / e ancora», «Notte, è notte, è notte», «Attendo al terremoto / buono, buono». Il secondo è il gusto per l'allitterazione e l'insistenza fonica, spesso al limite dell'anagramma o della paronomasia: «ho spolpato la mia colpa», «segreto da una sagoma di carta / che esecra», «Voluta / la vita / sotto una volta», «non c'è più verso / di farsi accettare / dai sarti dei versi». Il primo piano del caos, quindi, è riscattato da un secondo piano di premeditati richiami fonici e simbolici.

Ma qual è, allora, pensando a Bloch, il principio speranza di questo libro? Probabilmente lo spazio per la speranza sta nel rigore stesso dell'operazione poetica e conoscitiva, nella sua lucida acribia, nel non voler lasciare nulla da parte, e allo stesso tempo impegnarsi affinché nulla di tutto ciò rimanga grezzo, non lavorato: un po' quello che avviene, per citare un esempio sommo, nel capolavoro di Fortini *Composita Solvantur*, che già dal titolo mostra le sue affinità con Vitagliano e i suoi movimenti di com-

posizione e scomposizione, pienezza e svuotamento. Nella poesia che chiude la prima sezione, inoltre, appare «l'inaspettato / bacio della pace, / che ti veste / dalla testa ai piedi / di quello che occorre / per uscire fuori»: nonostante quest'apertura verso il *Fuori*, come ho detto, non si rivelerà essere né uno iato né una svolta, resta comunque da segnalare la presenza di questo dono inatteso, quasi un aiuto, una Grazia luterana. E poi rimane, alla fine, la scelta consapevole e piena di volontà dell'ascolto, così simile a un atto di fede, ad una preghiera: «Anche se mi parli, tu taci / il silenzio che hai dentro / [...] Tu taci, anche se mi guardi. / Anche se taci, io ti ascolto».

Michele Ortore

NARRATIVA

Jonathan Franzen, *Le correzioni*, Torino, Einaudi 2002

«Un romanzo *formidabile*, un vero pugno nello stomaco all'America. Un capolavoro corale che è insieme aggressivo e acuto, insinuante e potente, che psicanalizza senza pietà il corpo esanime del sogno americano, affogato nelle acque *stagnanti* della propria completa realizzazione, seguendo l'intrico psicologico di una famiglia americana media, bianca, benestante: cinque esistenze che non riescono a uscire dal circolo dell'insensatezza. Franzen, pagina dopo pagina, accumula ventate su ventate di pura entropia letteraria fino a condurre l'ingenuo lettore alla domanda: *perché vivo?* Se tutto è così privo di vie d'uscita, se ogni scelta è quella sbagliata, se un senso non c'è, *perché vivere?* Non lo sappiamo».

Questa, per respiro e stile, compresi i corsivi, è la recensione che Jonathan Franzen scriverebbe in dieci righe per le sue *Correzioni*. Sarei tentato di concludere qui anche la mia, perché in fondo in queste poche frasi

c'è già tutto; ma sto rileggendo un libro che ha già compiuto i dieci anni di vita, e che per precisa scelta (o per calcolata miopia) è radicato nel proprio tempo quant'altri mai; quindi la questione si complica non poco.

Franzen, bisogna ammetterlo, ha indovinato la congiuntura economica, sociale e culturale con tempismo imbarazzante: la prima edizione originale esce il primo settembre 2001. Non mi dilungherò inutilmente nel ricordare come e perché dieci giorni dopo, nella consapevolezza collettiva degli Stati Uniti interi, sia finita un'epoca: non tocca a me, né sarei in grado di argomentare adeguatamente, visto che qui ci si occupa d'altro. Limitiamoci a constatare il dato fondamentale: con il Nine/eleven morì un mondo, o meglio, un modo di guardare il mondo, che già da tempo mostrava preoccupanti crepe e difetti strutturali. Di riflesso, la consapevolezza della crisi di un intero modello economico-culturale ruppe gli argini e cominciò a farsi strada, trovando finalmente uno spettacolare riscontro oggettivo nel centro di New York, in un giorno feriale, sorprendendo tutti con la sua raccapeccante semplicità.

Franzen, al suo terzo romanzo, interpretò queste angosce latenti con maestria, trovandosi del tutto inaspettatamente a cavalcare l'ondata emotiva di un Paese intero. Nel suo caso davvero la letteratura si fece portatrice del sentire comune, come dimostrano la miracolosa univocità delle prime recensioni, concordi nel gridare al capolavoro, e il successo quasi nazionalpopolare decisamente insolito per un'opera di densità simile, che richiede al lettore un impegno non indifferente (senza esagerare: Franzen vuol piacere a tutti, e si sforza per riuscirci; circostanza, questa, di cui il lettore minimamente smaliziato si accorgerà immediatamente). Non voglio con questo dire che la fortuna del libro sia legata esclusivamente alla situazione propizia, perché sarebbe in-

giusto nei confronti di Franzen e del suo pur notevole lavoro; ma certo non si può ignorare l'importanza del contesto nel determinare le fortune di un autore.

Dopo un prologo che nelle prime righe sembra una parodia dell'esordio di *Furore* di Steinbeck, il romanzo si articola in cinque parti: quattro monografie sui cinque membri della famiglia Lambert (padre e madre ultrasettantenni sono trattati insieme, i due figli e una figlia adulti hanno ognuno il proprio capitolo) e una sezione finale dove tutti i nodi relazionali si sciolgono, durante *Un ultimo Natale* nella casa dei genitori. Segue un breve epilogo, che porta un inaspettato, parziale scioglimento della tensione.

Non vale la pena di scendere nell'intrico delle vicende, accuratamente tessuto, ma in fondo funzionale ad approfondire il lavoro d'indagine psicologico-relazionale, che è ciò che realmente interessa a Franzen. Quest'attenzione alla «relazione» è già di per sé significativa e meriterebbe una più ampia trattazione, ma preferisco concentrare l'attenzione sugli strumenti di cui Franzen si serve per il suo lavoro: i personaggi. È importante notare che, in un romanzo del genere, i personaggi costituiscono il 95% della sostanza e dell'attrattiva, e se questi attori si rivelassero inadeguati l'intera architettura collasserebbe.

Prendiamola alla larga. I Raskòl'nikov, gli Hans Castorp, i Francis Macomber, gli Hal Incandenza possiedono tutti una caratteristica irrinunciabile: la profondità. Non importa quanto spazio sia dedicato alla caratterizzazione psicologica: ciò che conferisce loro questa rara qualità è l'*agire*. Nell'azione Macomber si redime, nell'azione e nel rovello Raskòl'nikov è Raskòl'nikov. Nell'azione e nel suo modo di portarla Hal Incandenza è ciò che è. I personaggi di Franzen sono meravigliosamente caratterizzati, ma sono freddi, morti, bidimensionali. È appunto Franzen che li agita sulla scena come ma-

rionette, facendoli interagire secondo una sceneggiatura studiata con una cura quasi maniacale. Non c'è vita in loro. La vitalità che emana un Hans Castorp sin nelle sue azioni e parole più insignificanti è lontana anni luce dalla gelida policromia dei Lambert. L'unica eccezione, a tratti, sembra essere Alfred, il vecchio capofamiglia, il grande monolite; ma quanto di originale ci sia in questa figura, quanto di essa si debba effettivamente a Franzen, è ben difficile da stabilire: l'uomo incommunicabile, orgoglioso e delicato insieme, totemico, inavvicinabile, eppure tanto più emotivamente fertile è, se non un *topos* dell'ultimo secolo, quantomeno un territorio già battuto palmo a palmo e con risultati migliori, da Hemingway in giù. Il vero problema, come si sarà capito, è che a questi personaggi non ci si può affezionare: li si può capire, compatire forse, ma amare qualcosa di inanimato non è possibile. Di più: questi non sono personaggi, sono maschere. Sono automi studiati alla perfezione da una mente calcolatrice. Volendo infierire, dal punto di vista della scrittura quello di questo libro è un autore costruito, nel senso più degradante del termine. Spiace essere così schietti, ma l'impressione è netta: Franzen è il perfetto esempio di scrivano che nasce dotato di indubbio talento descrittivo, di affilata penna analitica e che non di rado dà prova di eccezionale acutezza di osservazione, ma che cresce senza un'autentica vena letteraria, quella che gli consentirebbe di distendere lo stile, dare una reale profondità ai personaggi e un respiro diverso all'intera vicenda, quale che sia non importa, purché si scrolli di dosso la smania di scrivere per stupire, per avvicinare e per convincere. Che la scrittura debba calzare come un guanto sulle vicende, per valorizzarle, è una buona regola generale, soprattutto quando si voglia trattare di argomenti complessi e viscerali, come questo romanzo psicologico-relazionale di seicento pagine si prefigge

apertamente. La critica non è diretta alla scrittura in sé, certo pesante, ma a tratti davvero brillante nelle sue invenzioni, quanto al taglio formale che Franzen decide di dare all'intera opera, che fa perdere del tutto all'incredibile lavoro d'analisi psicologica svolto quell'incisività, quella vitalità e quella genuinità che consentirebbero l'autentico, magico incontro tra l'intelletto dell'autore e la personalità del lettore; incontro che, laddove accade, segnala l'autentica letteratura.

In due parole, da duemilacinquecento anni a questa parte *ars est coelare artem*, ma Franzen sembra non averne mai sentito parlare.

Per queste ragioni, e per altre che la brevità richiesta da una recensione non consente di esporre a dovere (le frequenti concettosità, la disomogeneità dello stile, il realismo-ad-ogni-costo, le tante immagini sbalestrate e buone solo a coprire vuoti

d'ispirazione), se *Le correzioni* resisterà alla prova del tempo sarà soltanto come efficace rappresentazione di un momento storico e culturale, la fine del millennio, altrimenti difficile da cogliere nella sua estrema complessità.

Tirando le somme, *Le correzioni* sono certamente un «grande romanzo», anzi, «il grande romanzo americano», come diligentemente strombazzò a suo tempo il «New York Times Literary Supplement», e la formula resiste agli anni. Lo sono per ambizione, per vastità, per coraggio, per scrittura; e lo sono soprattutto per le loro seicento pagine, che ne fanno decisamente un bel tomo. Dopo tutto, «grande» vuol dire questo, no? Ecco, forse sarebbe più adatto «il più grande romanzo americano bidimensionale di sempre».

Edoardo Gino

Le pubblicazioni di Atelier

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)
Alessandro Ceni (n. 59, settembre 2010)
Roberto Amato (n. 60, dicembre 2010)
Giuliano Mesa (n. 61, marzo 2011)
Franco Buffoni (n. 62, giugno 2011)
Antonio Riccardi (n. 63, settembre 2011)
Giancarlo Pontiggia (n. 64, dicembre 2011)

Macadamia — Collezione di poesia (a c. di Marco Merlin)

- Giovanna Rosadini, *Il sistema limbico*, 2008
Simone Cattaneo, *Made in Italy*, 2008
Fabio Franzin, *Fabrica*, 2009, 2010
Valeria Ferraro, *Lettera da Carlsbad*, 2010
Alberto Casadei, *Le sostanze*, 2011

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
Alessandro Baldacci, *Controparole*, 2010
Lucia Ravera, *Le ragazze della scrittura*, 2011

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 G. Ladolfi, 1999
Andrea Temporelli, *Il cielo di Marte*, 1999
Riccardo Sappa, *Manuale del cacciatore di temporali*, 2002

Rivista Atelier – Numeri speciali

Omaggio alla poesia contemporanea (n. 10, giugno 1998)

Poesie di Anedda, Benedetti, Bocchiola, Bonito, Ceni, Dal Bianco, Damiani, Deidier, Di Palmo, Donati, Farabbi, Fiori, Gardini, Guzzi, Iacuzzi, Marotta, Piccini, Pusterla, Riccardi, Ritrovato, Rondoni, Sissa, Tarozi, Temporelli, Villalta, Vitale, Zuccato

La responsabilità della poesia (n. 24, dicembre 2001)

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)

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)

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 Cortellessa, Galaverni, Lorenzini, Marano, Onofri, Raffaeli, Trevi, Verdino, Zublena e intervista a Mengaldo – n. 33, marzo 2004, interventi di Ritrovato, Lagazzi, Lecchini, Ferrari, Bertoni, Colangelo, Piccini – n. 35, sett. 2004, con interventi di Mazzoni, Battistini, Ganeri, Luperini, Muzzioli – n. 36, dic. 2004, interventi di Lauretano, Casadei, Carrera e un'intervista a Ramat – n. 37, marzo 2005, interventi di Coletti, Ferroni, Grignani, Ceserani, Antonelli – n. 39, sett. 2005, interventi di Ottonieri, Lorenzini, 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

Generazioni a confronto (n. 41, marzo 2006)

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

Che ne sanno i poeti? (n. 50, giugno 2008, a c. di Giovanni Tuzet)

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

Per informazioni e ordini: redazione@atelierpoesia.it
www.atelierpoesia.it