



L'Ulisse

Rivista di Poesia e Pratica Culturale

ISSN 1973-2740

Direttori: **Alessandro Broggi, Carlo Dentali, Stefano Salvi**

numero 1 - giugno 2004



La voce di Ulisse pag 2
(in questo numero Carlo Dentali)



Il Dibattito

- 3 Franco Buffoni
- 5 Maurizio Cucchi
- 6 Gianni Turchetta
- 9 Flavio Ermini
- 11 Andrea Inglese
- 14 Marco Giovenale
- 19 Roberto Carifi
- 21 Vincenzo Bagnoli
- 23 Giampiero Marano
- 24 Mario Santagostini
- 25 Giovanna Frene
- 31 Ranieri Teti
- 33 Tiziano Fratus
- 37 Patty Aloisio
- 39 Angelo Rendo
- 41 Flavio Santi

NUMERO UNO

Editoriale

Con questo numero si apre la nuova stagione de "L'Ulisse", rivista nata grazie all'opera illuminata di un editore, Michelangelo Camilliti, attivo sempre nella ricerca sul territorio di nuovi autori capaci di esprimere con la propria poesia una pienezza viva.

Sarà una pubblicazione trimestrale che raccoglierà - la partecipazione sarà solo ad invito - interventi che tenteranno di esplorare, in modo sempre monografico, luoghi e aspetti non soltanto della poesia contemporanea, ma di tutto ciò che parte dall'interesse per la letteratura e per le altre arti, permettendo l'ospitalità agli interventi più diversi: articoli e saggi, poesie, tutto quanto la attività artistica e la riflessione ad essa inerente vorrà comporre.



Gli Autori

- fabrizio bernini 43
- massimo
- sannelli 45
- paolo fichera 50
- patrizia mari 51
- tiziana cera
- rosco 53
- italo testa 56
- nicola ponzio 60
- roberta lentà 61
- marco simonelli 68

La voce di Ulisse: Carlo Dentali

Il viaggio possibile della poesia italiana contemporanea

In un provocatorio articolo, apparso il 7 aprile 2003 su Nabanassar, Giuseppe Genna arrivava a definire la poesia contemporanea italiana "priva di rivelazioni, di mondi, di ritmi e forme, di accensioni, di capacità di penetrazione dell'umano fuori dell'umano e dell'umano interno all'umano". In realtà questa violenta invettiva, se certo non convince per la virulenza del linguaggio e le approssimative valutazioni su alcuni dei più validi autori contemporanei (Viviani e Cucchi ad esempio), di sicuro apre la strada ad alcuni interrogativi non aleatori.

Potremmo chiederci innanzitutto se davvero i poeti italiani più giovani potrebbero essere definiti come "l'allucinazione di una nostalgia senza riflessi nel mondo". E, ammettendo di rispondere positivamente, potremmo chiederci di quale genere di nostalgia si tratti. Una nostalgia narcisistica, forse, avviluppata nel proprio sé, tronfia delle proprie imprese vitali, becere oppure erotiche? O invece una nostalgia legata ad un tempo e ad un luogo? O ancora una nostalgia legata a uno stile? Potremmo altresì chiederci quali spazi civili crei la poesia più recente, quale spazio di dialogo crei con le strutture sociali e insieme umane. Potremmo domandarci quale capacità di incidere i gangli della società posseda attualmente la poesia. Ma invece ci ritroviamo a chiederci amaramente se il poeta oggi debba essere un onesto ragioniere del verso, dal viso sogghignante e dall'atteggiamento arrogante, oppure un fiero esteta, decoratosi degli stilemi di Hugo von Hofmannsthal e Oscar Wilde, capace pur sempre di un onesto e lamentoso endecasillabo. O addirittura se debba essere un mistico, o almeno un apprendista misticheggiante, un masticatore di analogie e di vertiginose ascese. E davvero questi interrogativi, ancor prima che le figure in questione, nascono già inutili e in ritardo sul nostro presente.

Pure alcuni tra i poeti più giovani si pongono tali dilemmi, fieri di appartenere ad una civiltà tumultata, e ormai testimoniata solo da titanici arabeschi sulla patina del mondo. Perciò ancora più ingenui appaiono questi neofiti, battezzati dai sorrisi dei loro mentori, assolutamente avulsi dalla Storia e però autoproclamatisi moderni perché in grado di citare i vari ammennicoli della modernità. Genna sintetizza questo concetto parlando di una poesia "desertificata, annichilita dall'evenienza editoriale".

Chi qui sta scrivendo è un poeta, preoccupato come e più di Genna per le sorti dell'arte di Calliope e Polimnia, oltre che per la decadente Italia scienziata e ottusa. E d'altronde è doveroso sperare che uscendo dai baronaggi, dal servilismo, dal narcisismo, dal provincialismo – ah la tentazione di crearsi una propria claque quanti ne ha guastati – le nuove generazioni della poesia affrontino un viaggio necessario: dal proprio sé alla comunità. Solo ritrovando una funzione dialettica all'interno del tessuto sociale la poesia potrà rivitalizzarsi, rinascere dal proprio rogo. E così addivenire al proprio compito supremo: ritornare al mondo e ai suoi impeti, ritrovare quell'ambizione metafisica e quella sapienzialità peculiari più di un Ulisse che di qualche fremente oracolo.

IL DIBATTITO

Storia dei Quaderni di poesia italiana contemporanea

Franco Buffoni

Nella primavera del 1991, all'interno della collana *I Testi di "Testo a fronte"* edita a Milano da Guerini e Associati, riuscii a "contrabbandare" un primo Quaderno di Poesia Italiana Contemporanea. Contrabbandare, perché - come non è difficile immaginare - l'idea di pubblicare poesia italiana contemporanea non può certo allettare un editore fermamente intenzionato a "restare sul mercato". Vi riuscii perché il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria *Testo a fronte* di cui ero il direttore responsabile stava dando buoni risultati, e le due collane da esso nate per gemmazione - *I Saggi di "Testo a fronte"* e, per l'appunto, *I Testi* - erano ugualmente state bene accolte in libreria. Ero mosso da un duplice entusiasmo: la presenza, all'interno della Guerini, di un redattore che (cosa rara) più di tutto amava la poesia - Giuliano Donati -, e il ricordo di una felicissima esperienza personale di una quindicina di anni prima. Il mio esordio in poesia era infatti avvenuto nella seconda metà degli anni Settanta in uno dei quaderni collettivi della Guanda diretta da Giovanni Raboni con Maurizio Cucchi redattore. E da quella fucina erano usciti - tra gli altri - Magrelli e Lolini, Mussapi e Lamarque. Dopo qualche lustro ero io stesso nella condizione di poter tenere a battesimo delle promettenti voci poetiche. Perché non osare?

Così fu: una programmazione ben calibrata ci portò a scaglionare nell'arco di un triennio quattro Quaderni presentando i "ventiquattro giovani autori che il costante contatto con il mondo delle riviste, delle pubbliche letture e delle case editrici di poesia induce a ritenere come i più rappresentativi delle nuove scuole e linee di tendenza". Per ciascun autore una raccolta di circa trenta pagine provvista di ampia e autonoma presentazione critica.

Una volta varata l'iniziativa, tuttavia, ci si rese conto che la disattenzione del mondo editoriale verso la scrittura poetica dei nuovi autori era stata tale da rendere indispensabile un arretramento della data di nascita per rientrare nei Quaderni almeno fino al 1955. (E oggi un primo motivo di soddisfazione consiste nell'aver contribuito a dare un coerente rilievo critico - e anche, concretamente, una distribuzione su scala nazionale - al lavoro poetico di autori ormai quarantenni che altrimenti avrebbero davvero corso il rischio di rimanere di nuovo in ombra).

Tali indispensabili (e più che meritate) inclusioni fecero però sì che dei ventiquattro autori "giovani" selezionati soltanto tredici fossero effettivamente nati dopo il 1960. Nel frattempo i dattiloscritti sui tavoli della redazione si erano moltiplicati, e molti erano ben degni di attenzione. Da un lato ci si trovava dunque a fare un bilancio: si era stabilito un programma con una precisa scansione temporale e lo si era compiuto rispettando tale scansione; dall'altro ci si rendeva conto che, proprio perché l'iniziativa aveva avuto, sarebbe stato ingiusto considerarla conclusa.

Si decise così che i Quaderni italiani di poesia contemporanea sarebbero continuati. Per un breve periodo, dal 1995 al 1997, ci accolse l'editore Crocetti; quindi, dal 1998 ad oggi, Marcos y Marcos. Si giunge così alla storia recente, con l'anno di nascita portato al 1965, l'VIII Quaderno attualmente in libreria, il IX Quaderno con le letture in corso.

Gli autori - ormai diventati 51 - hanno provenienze fortemente eterogenee sia dal punto di vista geografico sia come punti di riferimento stilistico. Non si va a privilegiare particolari "scuole" o conventicole. Si cerca di dare il quadro il più completo possibile di quanto di meglio propone la giovane poesia italiana. Una scelta ardua, condotta su parametri di esclusiva valutazione estetica, qualitativa. Per questo - se sono stati presi degli abbagli - me ne assumo tutta la responsabilità. E' ben possibile che un autore sia stato sottovalutato (e quindi escluso) o sopravvalutato (e quindi incluso a scapito di altri); e tra un decennio o due una certa inclusione (o esclusione) potrà costituire motivo di rammarico. Ma certamente non mi rammaricherò dello spirito - di esclusivo amore e servizio nei confronti della poesia - con cui ho dato vita e continuerò a dare vita all'iniziativa, grazie alla indispensabile collaborazione degli amici prefatori, che di buon grado accettano di illustrare le qualità di ciascun autore, e "lettori", con cui

condivido l'onere e la responsabilità delle scelte. In particolare, tra questi ultimi, Umberto Fiori e Fabio Pusterla. E Marco Zapparoli, nella duplice veste di editore e di attento lettore di poesia. È stata una grande soddisfazione - in questi anni - constatare come molti tra i giovani proposti continuassero poi con costanza lungo l'arduo tragitto della ricerca poetica originale e sapessero mettersi in luce con successive raccolte autonome di poesia. E come altri esordissero con successo anche come critici, saggisti e narratori.

Ma se constatare di aver visto giusto (almeno in molti casi) fa piacere, ancora più stimolante è continuare a scommettere su altri autori, come i sette presentati nell'ultimo Quaderno (l'VIII). La formula è quella consueta: alla presentazione critica segue una silloge breve ma compiuta, in grado di rappresentare al meglio il poeta prescelto. E questo Quaderno mi sembra che riesca a consegnare al lettore un quadro complessivo molto confortante circa il destino della poesia in lingua italiana. Non si può infatti mancare di individuare all'interno della vicenda esistenziale drammatica e matura narrata da Fabrizio Bajec una ritrosia e un controllo capaci di rendere pressoché perfetto quello "scatto interno" presente quasi in ogni testo selezionato. E di controllo parlerei anche per Vanni Bianconi, in particolare per l'evidente sua capacità di spostare il discorso poetico sul piano linguistico (ritmo, sintassi, immagini) pur mantenendo come referente il bosco sacro naturale: ma in dialogo con l'affondo rosso di speranza rappresentato dallo stato di diritto del testo conclusivo. L'abbandono delle utopie da stato etico è per altro una costante di tutti questi autori: in Nicola Bultrini manifestandosi nell'oraziano bisogno di lasciare cadere le vesti del giorno, la sera, concentrandosi su una scrittura "sabiana" in controtendenza, direi, rispetto alla media contemporanea; in Tommaso Lisa, nella sua voce post barocca, nella tensione a non lasciare prevaricare lo sforzo formale (il quadrato, la doppia terzina + quartina, le rime) sul senso, per giungere comunque a un dettato poetico fertile; in Annalisa Manstretta nella sua capacità di trasfigurare in paesaggio il "tu" poetico rivolto alla persona amata, con quei posti per finta e per davvero destinati - credo - a divenire proverbiali; in Andrea De Alberti, nella sua lombardità che mi ricorda quella del suo conterraneo e altro autore apparso nei Quaderni Massimo Bocchiola (i fiumiciattoli di Andrea e il Po di Massimo), in quel suo - evidente in filigrana - superamento del dialetto, col paese lombardo le sue atmosfere espressi in lingua toscana. Infine Luigi Socci, con la sua grande abilità di mostrare come la presa in giro non debba essere fine a se stessa, ma debba sempre alludere ad altro; e riuscendovi grazie a un impianto linguistico-ritmico di prim'ordine, capace di mostrare come, in definitiva, sia i poeti veri sia i comici veri in scena non mettano che il dolore.

Ma scorriamo l'elenco dei cinquantuno autori fino ad oggi selezionati, con il titolo della loro raccolta e l'indicazione del Quaderno in cui sono apparsi:

Fabrizio Bajec - Corpo Nemico - Ottavo quaderno
Elisa Biagini - Morgue - Sesto quaderno
Vanni Bianconi - Faura dei morti - Ottavo quaderno
Massimo Bocchiola - Prima che i gatti - Terzo quaderno
Vitaniello Bonito - Nella voce che manca - Quinto quaderno
Dome Bulfaro - Controcanto - Settimo quaderno
Nicola Bultrini - Occidente della sera - Ottavo quaderno
Fabio Ciofi - Prendi ad esempio me - Quarto quaderno
Federico Condello - Sibili e nodi - Quinto quaderno
Stefano Dal Bianco - Stanze del gusto cattivo - Primo quaderno
Claudio Damiani - La via a Fraterno - Secondo quaderno
Andrea De Alberti - In presenza del fantasma - Ottavo quaderno
Roberto Deidier - Tra il corpo e il giorno - Secondo quaderno
Paolo Del Colle - Usure e altri versi - Secondo quaderno
Gabriel Del Sarto - A 3 km, Gabriel - Sesto quaderno
Pasquale Di Palmo - Arie a malincuore - Secondo quaderno
Stelvio Di Spigno - Il mattino della scelta - Settimo quaderno
Gabriela Fantato - Moltitudine - Settimo quaderno
Paolo Febbraro - Disse la voce - Quarto quaderno
Alessandro Fo - A ricordo del grande Bologna - Secondo quaderno
Giuseppe Goffredo - Elegie empiriche - Terzo quaderno
Andrea Inglese - Prove d'inconsistenza - Sesto quaderno
Pierre Lepori - Canzoniere senza titolo - Settimo quaderno
Tommaso Lisa - Black Hole - Ottavo quaderno
Fabrizio Lombardo - Carte del cielo - Sesto quaderno
Rosaria Lo Russo - Sanfredianina - Quinto quaderno
Annalisa Manstretta - La dolce manodopera - Ottavo quaderno
Maurizio Marotta - Il cielo dai balconi - Primo quaderno
Guido Mazzoni - La scomparsa del respiro dopo la caduta - Terzo quaderno

Marco Molinari - Madre pianura - Quarto quaderno
Marco Munaro - L'ultimo giorno d'inverno - Quinto quaderno
Massimiliano Palmese - Questa disperazione felice - Settimo quaderno
Giselda Pontesilli - Il pensiero bello di lui - Quarto quaderno
Aurelio Picca - Il buco del ranocchio - Terzo quaderno
Luca Ragagnin - L'angelo impara a cadere - Quinto quaderno
Stefano Raimondi - Una lettura d'anni - Settimo quaderno
Andrea Raos - Discendere il fiume calmo - Quinto quaderno
Antonio Riccardi - Il profitto domestico - Primo quaderno
Flavio Santi - Spinzeris - Sesto quaderno
Antonello Satta Centanin - La luna vista da Viggiù - Quarto quaderno
Giancarlo Sissa - Prima della tac - Sesto quaderno
Luigi Socci - Il rovescio del dolore - Ottavo quaderno
Andrea Temporelli - La Buonastella - Settimo quaderno
Emanuele Trevi - Argomenti per il sonno - Quarto quaderno
Antonio Turolo - Le parole contate - Sesto quaderno
Maria Luisa Vezzali - Eleusi marina - Terzo quaderno
Gian Mario Villalta - Malcerti animali - Terzo quaderno
Nicola Vitale - La città interna - Quarto quaderno
Paola Zampini - a Roma - Primo quaderno
Michelangelo Zizzi - La casa cantoniera - Terzo quaderno
Edoardo Zuccato - Tropicu da Vissévar - Quarto quaderno

Non so per quanti anni ancora l'iniziativa potrà continuare. So soltanto che, il numero degli aspiranti aumenta in progressione geometrica e il nostro lavoro diventa sempre più gravoso.

Il destino della poesia nella società moderna. Nel verso giusto **Maurizio Cucchi**

Si discute, si torna a discutere, della presenza o meno della poesia, e credo che già questo sia un segnale felice. Nico Orengo osserva giustamente che i giornali distribuiscono libri ai lettori, ma sono sempre e solo romanzi. Come mai? Si chiede, dov'è la poesia?, che oltre tutto è gran parte della nostra vicenda letteraria. Sebastiano Vassalli, riferendosi anche a un mio intervento, concorda con me sulla facilità con la quale i cantautori vengono insigniti del titolo di poeti, e poi conclude, a mio avviso troppo pessimisticamente, che la poesia in sostanza è assente, che "un capitolo della storia umana" si è forse "chiuso per sempre". Meno male che c'è quel "forse", visto che si parla della poesia. Mi sento in dovere, allora, di chiarire il mio pensiero, soprattutto in rapporto con le cose che accadono e di cui ho esperienza diretta. La poesia continua a esserci, con esiti espressivi non inferiori a quelli dei decenni precedenti. Quello che è cambiato è l'universo della comunicazione. La società-spettacolo non vuole cancellare la nobile funzione della poesia, perché sa che ne avrebbe un ritorno d'immagine negativo. E allora, semplicemente, e per arrivare ai grandi numeri, fa della canzone il surrogato di massa della poesia. E lo fa anche per la musica, tanto è vero che non si parla più di "musica leggera", ma di musica tout-court, magari per qualche canzonetta che un minimo di cultura musicale indurrebbe a restituire al mittente. C'è però un fatto decisivo a conferma della presenza vitale, anche se occultata dai media più forti, della poesia, e cioè la fiducia tranquilla dei giovanissimi in questo genere espressivo. Qualche anno fa pensavo: com'è possibile che un diciottenne, oggi, affidi il meglio di sé alla poesia, in un mondo che tende a nascondersela? Ebbene, i giovani che scrivono versi, ma non per raccontare le sole sciocchezze in cuore e amore, sono tanti e pienamente persuasi. Investono il meglio di sé nell'energia insostituibile e nella verità profonda della parola poetica, e non gliene importa nulla dei vip televisivi e della cultura di massa. Li seguo da tempo, sono nati negli anni Settanta e ormai anche oltre, e posso fare anche qualche bel nome: Silvia Caratti, Alberto Pellegatta, Andrea Ponso, Fabrizio Bernini, Jacopo Ricciardi, Francesca Moccia, Mario Desiati e non continuo per non fare l'elenco del telefono. Sono loro il futuro della poesia, che non cederà certo il campo ai surrogati.

Se ne scrivono ancora **Gianni Turchetta**

"Se ne scrivono ancora" suona il memorabile attacco di una poesia degli Strumenti umani, intitolata, tanto per essere chiari, I versi. E davvero c'è di che stupirsi; voglio dire: che se ne scrivano ancora. Credo proprio che qualsiasi discorso sulla poesia contemporanea debba tenere conto di un dato meramente quantitativo: al di là delle basse tirature e della scarsa diffusione dei libri di poesia, in Italia il numero dei poeti resta incredibilmente alto. Il che vuol dire, e certo non è poco, che il prestigio del discorso in versi ha resistito energicamente all'assalto ormai più che secolare dei cosiddetti "media caldi". Insomma, nonostante la fotografia, il cinema, il grammofono, la radio, e poi la televisione, l'audiocassetta, il CD, il videoregistratore, il PC, il CD Rom, Internet, il DVD, gli MP3 eccetera eccetera, di versi, per l'appunto, "Se ne scrivono ancora", tantissimi e un po' dappertutto, e, a ben vedere, se ne pubblicano anche moltissimi: certo molti di più di quanto lascerebbero supporre le ragioni del business puro e semplice.

Negli ultimi anni, anzi, il panorama italiano ha registrato un vigoroso ritorno d'interesse nei confronti della poesia, testimoniato non solo dalla quantità e qualità delle scritture, ma anche dal moltiplicarsi di iniziative legate alla poesia (festival, readings, convegni mini e maxi), oltre che dal fondamentale arricchirsi e movimentarsi del panorama editoriale, con l'ingresso o il consolidamento di non poche sigle editoriali esclusivamente poetiche, o che rivolgono rinnovate attenzioni alla poesia: LietoColle, L'Obliquo, Stampa, Joker, Arpanet, PortoFranco, Ripostes, Piero Manni, oltre a editori già "classici" come Marcos y Marcos, Casagrande, Crocetti, Le Lettere, o a grandi editori che fortunatamente lasciano vivere collane di poesia, come Einaudi, Mondadori, Bompiani, Garzanti, Guanda, la stessa Jaca Book. E mi scuso preliminarmente con gli esclusi da questa sventagliata un po' casuale di nomi.

Nell'era della modernizzazione e poi dei media, la poesia ha insomma trovato il modo, nonché di sopravvivere, di vivere, spesso gloriosamente, proprio approfondendo la sua diversità, perseguendo strategie formali in senso lato sperimentali: non solo propriamente avanguardistiche, ma, più ancora e più in generale, di trasgressione, di innovazione, di allontanamento dal "già noto" e dal "già usato" linguistici, di "disautomatizzazione" di ogni livello testuale. Anche quando è comunicativa, affabile, narrativa, la recente poesia si ritaglia sempre una sua peculiarità, costruendosi un linguaggio irriducibilmente altro: cioè anche di specialissima intensità.

Accenno a questo punto anche un'altra questione, che meriterebbe ben altro sviluppo: quella del rapporto fra l'esperienza poetica e l'esperienza del sacro. Nel mondo sempre più radicalmente de-sacralizzato dell'urbanesimo capitalistico, la poesia ha riconfigurato la propria specificità anche costituendosi come religione privata, mistica laica e spazio per un accesso privilegiato alla Verità e all'Essere. Certo, per parafrasare Woody Allen, l'aura è morta, il Sublime pure, e anche la Letteratura si sente poco bene. Eppure il discorso poetico resta prestigioso e ambito, perché conserva, logorato in mille modi ma alla fine resistentissimo, proprio il suo valore auratico: cioè la sua nobiltà differenziale, la sua diversità irriducibile alla chiacchiera universale dei media, anzitutto, ma anche della letteratura di troppo facile consumo. Per questo nell'era moderna la poesia si è sentita obbligata a scavare un solco fra sé e gli altri linguaggi, a perseguire programmaticamente una modalità comunicativa difficile, spesso quasi impraticabile, comunque "disturbata", che impedisce al lettore una lettura agevole, lineare. Questa accentuata "fatica di leggere" è per l'appunto il prezzo da pagare per ottenere un'esperienza autentica, ricca e gratificante proprio perché non facile da conquistare. Nell'ormai più che secolare scommessa sulla propria capacità di costruirsi un'identità differenziale, la poesia italiana si è mossa secondo strategie molteplici, e molto diversificate, in cui, alla rottura sistematica degli standard comunicativi "normali" si andavano affiancando varie forme di recupero dell'istituzionalità (spesso ironiche, o quanto meno oblique) e di ricostituzione di una relativa affabilità nei confronti del lettore. Oggi si ha la netta sensazione che, senza volere comunque negare alla ricerca poetica la sua irriducibile e necessaria varietà, la strada di una più accentuata comunicatività sia diventata dominante, da un ventina d'anni o giù di lì, per tanti motivi. Ma d'altro canto la poesia funziona in modo tale che la trasgressione e il recupero delle istituzioni (anzitutto di quelle metriche) possono mescolarsi, e persino confondersi. Inoltre, nella sua ferma vocazione anti-mimetica, la poesia tardo-moderna ha adoperato, abbastanza evidentemente, uno dei suoi procedimenti più importanti, vale a dire l'analogia, ovvero il metaforismo protratto, in una direzione caratteristicamente duplice: cioè sia come strumento di reinvenzione del sublime, sia come strumento di scardinamento del reale, di distruzione di ogni rapporto referenziale preordinato.

La profonda tensione sperimentale della poesia moderna, così come la sua conclamata pretesa di verità,

sempre revocata in dubbio e però sempre riaffermata, s'identificano in notevole misura con lo sforzo di "produrre" verità inedite sondando, mettendo alla prova le possibilità e i limiti del linguaggio. Credo per esempio che molta della grandezza di Zanzotto risieda nello sforzo, pressoché titanico, di testimoniare al tempo stesso della pochezza, quando non dell'impotenza della poesia nel mondo, e al tempo stesso della sua insostituibile forza di verità. Il che avviene proprio perché la poesia, grazie alla sperimentality del suo linguaggio, si propone come una critica radicale del logocentrismo della cultura occidentale, nel momento stesso in cui si esibisce come metamorfosi estrema, quasi quintessenziale, di quel logos a cui vorrebbe, ma non può rinunciare, pena l'afasia.

Nel momento in cui esplora le possibilità estreme del linguaggio e del soggetto che lo usa, o, più radicalmente, che in esso si costituisce, la poesia sembra darsi come compito privilegiato l'esplorazione dei confini o piuttosto delle crepe del logos: dell'emergere, in altre parole, dell'inconscio nel discorso. Proprio lo statuto formale del discorso poetico ha consentito ai poeti di tuffarsi non solo nello "Stream of Consciousness", ma persino in quello che definirei "Stream of Unconsciousness". Si pensi, come caso limite e forse più alto, a come Amalia Rosselli ha osato trasformare il lapsus in un principio strutturante, la memoria involontaria (ritmica, fonetica, iconica, lessicale) in qualcosa di simile a uno stupefacente surrogato delle capacità di organizzazione volontaria del discorso. A partire dal caso esemplare della Rosselli, sono a mio avviso evidenti le convergenze fra la poesia che si abbandona programmaticamente all'emergere dell'inconscio e l'analogismo, per così dire, "classico", quello cioè di matrice simbolista. Una vulgata storiografica e critica davvero troppo diffusa, e francamente logora, insiste a cercare di farci credere all'esistenza, invero astrattamente aprioristica, di una sorta di contrapposizione frontale fra le poetiche dell'analogia (simbolismo, ermetismo, orfismi vari, "parola innamorata", eccetera eccetera) e le poetiche supposte "referenziali". Il che però può avvenire, è chiaro, solo in nome di un'antitesi (irrigidita e non di rado forzatamente politicizzata) fra poesia suggestiva, irrazionale (e dunque reazionaria) e poesia "realista", raziocinante, critica (e perciò progressista). Sarebbe però ora di smetterla di maneggiare opposizioni così sommarie, che ci inibiscono fra l'altro la comprensione serena delle attitudini fondamentalmente simboliche di tutta la poesia moderna. Basti pensare alla poesia di Antonio Porta, Novissimo eterodosso, dove l'analogismo va di pari passo con la narrativa e la voglia di comunicare. Nei suoi testi l'impiego massiccio della metafora va di pari passo con un'idea di poesia anti-lirica, paradossalmente oggettiva, capace di rendere conto di una sovrabbondanza di vita, cioè di percezioni sensazioni emozioni. Né si può dire che quella di Porta sia l'unica esperienza di rilievo dei decenni recenti in cui il metaforismo sistematico s'intreccia con la tensione sperimentale. Difficile negare per esempio la forza e l'originalità di un poeta come Milo De Angelis, che per molti poeti più giovani è stato un maestro, magari un po' troppo incline all'esoterismo, ma dalle qualità espressive limpidissime e, per l'appunto, tali da costituire un modello o quanto meno un riferimento. Oppure, in una direzione più decisamente psico-analitica, di grande qualità è il lavoro di Cesare Viviani, che, dopo una prima fase volta proprio ad esplorare il potenziale espressivo del lapsus, negli ultimi anni si è a sua volta orientato verso il recupero di lacerti di discorsività, ma in un tessuto stilistico sempre profondamente dominato da "La metafora, atlante dei gesti". Non credo che, oggi come oggi, si possa la propriamente parlare di una nuova linea metaforica o post-simbolista, e tanto meno orfica; ma certo sono parecchi i poeti che lavorano ancora intensamente nella direzione dell'analogismo. Penso per esempio all'accesso metaforismo del veneziano Pasquale Di Palma, o all'intreccio di mistica e gnoseologia di una scrittrice pluri-lingue come Martha Canfield. Ma già esito ad avvicinare a un'ipotesi di metaforismo prevalente una voce poetica forte e seducente come quella di Antonella Anedda, capace di far bruciare insieme il mito e il quotidiano, con risultati di lacerante intensità.

In generale, i poeti degli ultimi decenni hanno scelto spesso di approfondire il confronto con la quotidianità, cioè anche con le mille maschere della lingua orale, con il fluire di una discorsività più o meno disgregata. Tanto più che l'io poetico (a differenza dell'io narrante in prosa) può evitare di chiarire se le parole che riferisce sono solo pensate o effettivamente pronunciate. La possibilità così di operare in un regime di radicale indecidibilità, sul confine fra il detto e il non-detto, in una specie di calderone ribollente dove le parole in potenza si mescolano incessantemente a quelle in atto, ha permesso al discorso poetico di intrecciare inestricabilmente una specie di "Stream of Unconsciousness" con qualcosa come uno "Stream of Speech Acts", ovvero con la teatralizzazione del flusso ininterrotto degli "atti linguistici", dei discorsi in quanto gesti oltre che rappresentazioni. Paradossalmente, su questa strada nella vocazione anti-mimetica della poesia contemporanea può insinuarsi paradossalmente una mimesi di secondo grado, consistente per l'appunto nella messa in scena del discorso in quanto atto, insieme di comportamenti che producono sulla pagina la figura di un soggetto, che mentre scrive si sforza di rendere conto della propria collocazione nel mondo: anzitutto a se stesso, è chiaro, ma certo sperando di poter servire da bussola anche alle esperienze altrui.

Il discorso poetico finisce così per assomigliare a una specie di teatrino dell'esserci del soggetto: cioè della sua esperienza in fieri, con tutti i fantasmi che si porta appresso. Il grande, molteplice teatro dell'io rende possibili infinite strade di ricerca, rispetto alle quali le tradizionali distinzioni di sperimentalismo e discorsività rischiano di essere pressoché inservibili: provare, per credere, a rileggere poeti come

Giovanni Raboni o lo stesso Maurizio Cucchi. Spesso la poesia appare impegnata a rappresentare la ricerca della verità nella forma, costitutivamente anti-sublime, di una riflessione sulla natura dell'esperienza: dell'esperienza del mondo, e dell'esperienza degli altri, che si compie anche attraverso le parole dello scambio quotidiano. Qui sono davvero molti i nomi che mi vengono in mente, troppo diversi per poterli qui analizzare uno per uno. Penso anzitutto a un poeta che pur essendo ancora giovane è ormai un maestro: Fabio Pusterla, capace come pochi di costruire esiti di altissima letterarietà ricaricando materiali linguistici apparentemente dimessi, intessuti in una struttura multi-stratificata, dove leggibilità e profondità riescono a convivere in modo mirabile. O penso per esempio a un autentico campione della facilità apparente quale è Umberto Fiori, "studioso" in versi delle interazioni dialogiche, dei conflitti, ma anche delle epifanie della vita quotidiana; o ancora a poeti come Antonio Riccardi e allo stesso Stefano Dal Bianco. O ancora, a Stefano Raimondi, lirico narratore di miti biografici accorati, intensamente protesi sul buio e sulla morte, ma al tempo stesso capaci di riproporre senza sosta la felicità di un esistere che non cesserà mai di sorprenderci. E ricorderei anche due giovani dalla forza espressiva ormai sicura come Flavio Santi (che è anche narratore) e lo svizzero Pierre Lepori, la cui ricerca rimescola originalmente lacerti di discorsività e invenzioni metaforiche.

A questo punto è però anche facile capire come e fino a che punto lo sperimentalismo si possa naturalmente imparentare con la narratività e persino con il realismo. Nel momento in cui il soggetto esibisce la propria frammentazione, la propria pluralità, il suo parlato-pensato mostra infatti regolarmente una natura composita, pluri-linguistica, multi-discorsiva: e la poesia può essere così al tempo stesso romanzesca, nel senso bachtiniano, e sperimentale. I nomi disponibili sono quasi una folla: a cominciare da Elio Pagliarani e Giovanni Giudici, per procedere con Giancarlo Majorino, sempre straordinariamente capace di rinnovarsi, e con autori più giovani come Gianni D'Elia. Le strade del recupero poetico dei molti linguaggi della quotidianità sono davvero molto numerose, da quelle più avanguardistiche a quelle più pianamente discorsive: e penso ad autori come Massimo Bocchiola, Alessio Brandolini, Carlo Valtorta. Continuando su questa strada, incontriamo anche la poesia dialettale, a sua volta caratteristicamente comunicativa e sperimentale, così come lirica e narrativa al tempo stesso: e penso a un classico come Franco Loi, o magari a un esordiente non giovane, ma tutto da scoprire, come Ennio Abate, o a Edoardo Zuccato. E di nuovo chiedo anticipatamente perdono per i troppi nomi che non so o non riesco a ricordare.

C'è poi il fronte del cozzo propriamente avanguardistico di registri e linguaggi e generi, perseguito, fra gli altri, da poeti come Sandro Sinigaglia o Tommaso Ottonieri. Ma accade anche che, come genialmente preconizzato da Zanzotto oltre quarant'anni fa, lo sperimentalismo possa in certi casi incontrarsi con ciò che sembrava essere il suo perfetto contrario: il recupero della letterarietà; di più: di una letterarietà esibita programmaticamente come tale. E' difficile negare la presenza di un tasso elevato di sperimentalità nella iper-letteratura di alcune delle voci poetiche più significative della generazione dei "born in the '50s": dal barocchismo sensuale di Patrizia Valduga alle Lime (1995) di Gabriele Frasca, a sua volta incline ad un barocchismo vistosamente pluri-linguistico, dove analogismo ed espressionismo risultano indistinguibili. Fra i più giovani mi piace ricordare, fra gli altri, Eugenio De Signoribus, capace fra l'altro di rimescolare originalmente manierismo metrico e impegno politico-morale, e poi ancora Luca Ragagnin e Florinda Fusco. Proprio la clamorosa istituzionalità del discorso in versi, e soprattutto l'esibizione di ciò che potremmo definire il marchio della sua artificialità trascendentale, cioè della metrica, funziona del resto spesso da garante dello statuto differenziale del linguaggio poetico. Il recupero della versificazione, o almeno delle sue vestigia, più o meno fedelmente riprodotte, ma comunque, ed è quello che conta, ben riconoscibili, è certo un tratto decisivo, attraverso cui il linguaggio poetico dell'era dei media continua a rimarcare la propria specificità, nel momento in cui la pratica della trasgressione avanguardistica stricto sensu, logorata dal troppo uso, non paga più.

Così la poesia vive e inaspettatamente prospera perché esplora territori che gli altri media non sanno e non possono raggiungere, perché, con un paradosso apparente, anche quando si mescola ad altri linguaggi riesce ancora, anzi ancora di più, ad essere essenzialmente qualcos'altro. Anche senza abbandonarsi a ottimismo esagerati, ogni atteggiamento apocalittico (vezzo assai diffuso fra gl'intellettuai, da almeno... due o tremila anni...), per quanto ammantato di purezza etica, appare largamente infondato. Semmai, si potrebbe rimproverare a qualche poeta (giovane e non solo...) l'eccessiva indulgenza verso il sublime: un'indulgenza che si fa subito sospettare presuntuosa. Così pure, ci sono ancora parecchi poeti troppo inclini a una poesia tutta chiusa su se stessa, auto-referenziale. Ma nel complesso prevalgono atteggiamenti che mi permettono di definire "sani", orientati soprattutto, e vigorosamente, verso una rinnovata comunicatività e un più franco ed esplicito rapporto con il reale. La poesia, come la letteratura tutta, viene dalla vita, e alla vita deve tornare: non dimentichiamolo mai.

Guarire le parole

Flavio Ermini

Guarire le parole. Questo è il compito al quale sono chiamati oggi i poeti.

Noi pronunciamo parole *riflesse*, consapevoli come siamo del nostro destino di esseri senza dimora. Parliamo parole *seconde*, derivate, che non creano ma interpretano parole che derivano da altre parole ancora: le parole *prime* pronunciate dai nomotheti, i sapienti antichi che con la nominazione dei luoghi e delle cose crearono il mutevole orizzonte del mondo.

La lingua delle origini è tramontata e con essa la sua capacità di creare. Il poeta avverte questa lontananza e ne soffre. Così come patisce l'estraneità del presente.

Ecco perché cerca di pronunciare una parola che non rispecchi semplicemente eventi e cose, ma faccia segno all'unità preriflessiva e preconettuale che ha preceduto il pensiero cosciente e razionale. Ecco perché lascia riaffiorare nelle parole *riflesse* ciò che resta in esse di non detto, consentendo l'emergere di un dire che ci preesiste: quella "vera narratio" vichiana, dove fantasia e conoscenza sono una cosa sola. Giungendo a codificare nella frase poetica non solo un'espressione artistica, ma anche vere e proprie forme di sopravvivenza.

Il richiamo originario conduce il poeta nel regno del caos, dove il cosmo è disordinato e la forza del *mysterium* si muove liberamente tra elementi bestiali, demonici, metafisici, titanici. Qui il poeta scopre che quella prima età non è caratterizzata solo da tenebre e terrore, ma anche da "quella purissima fanciullezza in cui verità e menzogna, realtà e sogno non si distinguono l'uno dall'altro", come registra Blumenberg.

La natura continua a rivolgersi al poeta, che è chiamato a tradurre questa sua lingua muta e opaca nella gioia di nominare. Per il poeta si tratta, oggi come allora, di tradurre nel nome ciò che non ha nome. Ma la natura quando parla non è comunemente udita perché l'incivilimento impedisce questa comunicazione. D'altro canto, la nostra lingua, così piegata com'è alla conoscenza razionale, alla classificazione, si trova nell'impossibilità di nominare l'essenza delle cose.

Avviene qui l'intervento decisivo del poeta: guarire la parola per recuperarne la facoltà originaria, tanto da rendere possibile sia il pensare della scienza sia il sentire e l'immaginare della poesia, ricorrendo alla leopardiana "facoltà inventiva".

Guarire la parola. Come? Inducendola a cambiare come un serpente la sua pelle, spogliandola di tutti i significati che, come strati consolidati dal tempo, ormai la ingessano e la paralizzano, per ricondurla a quella nudità essenziale del primo giorno: ancora a metà in una luce preaurorale, ma già con contorni precisi.

Guarire la parola. Giungendo a riprodurre l'evento misterioso della sua nascita.

Ma attenzione: l'originario non è qualcosa che sta alle spalle dell'uomo tecnologico, all'inizio della sua ascesa, bensì una dimensione contemporanea nello spazio, in cui le lingue possono entrare in ogni momento e "comunicare" fra loro.

Ammonisce Benn: "Noi portiamo i popoli primitivi nella nostra anima, e quando la tarda *ratio* si lascia andare, nel sogno e nell'ebbrezza, essi sorgono con i loro riti, con il loro mondo spirituale prelogico, e concedono un'ora di partecipazione mistica. Quando la sovrastruttura logica si dissolve e la corteccia, stanca dell'attacco delle forze prelunari, apre il confine eternamente combattuto della coscienza, ecco allora che l'elemento antico, l'inconscio, appare nella magica trasformazione dell'Io e nell'identificazione, nella primitiva esperienza del dappertutto e dell'essere eterno".

È questo *l'aperto* al quale sono destinate molte opere di giovani autori. E mai come in questo caso è giustificato porre attenzione al dato generazionale.

A tale dato vuole schiudersi "Opera prima", una collana editoriale che ho fondato nell'ambito dell'attività di Cierre Grafica nel 2003 su un'intuizione di Ida Travi.

Affidata a un Consiglio di garanti composto da Yves Bonnefoy, Umberto Galimberti, Mario Luzi, "Opera prima" è una collana di poesia e prosa poetica dedicata ad autori che ancora non hanno pubblicato i loro testi poetici in volume. L'iniziativa non ha finalità di lucro, tanto che i libri non sono destinati alla vendita,

ma inviati a università, centri culturali, stampa periodica, biblioteche, oltre che a filosofi e a teorici della letteratura e dell'arte. L'intento è questo: far sì che la pubblicazione apra all'autore la possibilità di entrare in contatto con i settori intellettualmente più vivaci del mondo letterario, filosofico e artistico. Nella scelta dei testi non si dà per scontato o prevedibile nessun percorso stilistico: "Opera Prima" si propone di mettere in scena eventi di scrittura che spingono a portarsi più in là degli esiti espressivi, verso il pensiero: quella particolare forma di pensiero che nasce dalla poesia. Ogni opera, introdotta dal disegno di un artista contemporaneo, è accompagnata da riflessioni critiche e interpretative. Il gesto di "Opera Prima" è promosso da un gruppo di intellettuali che si è costituito in un Consiglio editoriale a cui si deve anche la produzione dei volumi.

Finora i volumi pubblicati sono cinque. Ci dimostrano che non c'è un mondo da rispecchiare e non esiste alcuna certezza alla quale appellarsi. Ci segnalano che viene meno il compito della letteratura come descrizione. E ciò corrisponde a quella che Harold Bloom definisce l'ansietà delle origini, scaturita dal bisogno da parte di un essere umano di rinascere mediante un atto di scrittura che è per lui l'unica condizione per sottrarsi al terribile potere della ripetizione.

Indicativi a questo proposito sono due libri della collana: *Sclerodermia* di Patrizia Mari ed *Hemerros* di Carolina Giorgi.

La parola poetica, così come si leva da *Sclerodermia*, il secondo volume di "Opera Prima" è inadempiente rispetto alla realtà convenzionale. Sempre sul limite tra l'esserci e il non esserci, s'identifica con le cose al culmine del loro apparire, nel momento che precede la loro sparizione. In quel preciso istante, la parola poetica può ancora scorgere la vigile relazione tra ciò che nel dire si annuncia e ciò che non si lascia possedere né nominare.

"Discendendo per gradi di un tempo interiore verso il luogo del principio", la parola poetica, così come in *Sclerodermia* s'impone all'ascolto, è inadempiente rispetto alle grammatiche del vedere. Tende a spogliarsi da certezze e fondamenti e si torce per dire il bordo opaco che si affaccia dietro le cose, come pulsione non programmata, discontinua, nascente.

Patrizia Mari ci conduce su una "strada in lastricati perenni" lungo la quale la parola stabilisce una differenza incommensurabile tra i fenomeni della vita, tra ciò che è afferrabile in modi diretti e tastanti, e ciò che invece si sottrae per rispecchiarsi del silenzioso richiamo dell'essere. E ci espone all'ascolto di un appello che proviene dal silenzio, al quale dobbiamo prepararci a rispondere, consapevoli di operare in tal modo un passaggio a un altro essere, fino a essere altrimenti e accedere a ciò che siamo. Si può affermare che la parola poetica in *Sclerodermia* è presente in una scena che ha come primo gesto il silenzio dell'interprete. Subito dopo, un soffio, quasi un respiro, impone di essere nel dire: "... l'essere si fa voce nel tempo ...". Arrischiarsi nel parlare – il "nominante chiamare" di Heidegger – significa rivolgere un esplicito invito alle cose a riconoscersi nel dire, riconoscendolo come proprio: "... l'essere si fa voce nel tempo / nella voce onnipresente ...".

Sclerodermia si circonda di un aldiqua (la tirannide cronologica del tempo, tra "cieli di cedro" e "asfalti d'acido") e di un aldilà (una dimensione ulteriore e più originaria in contatto con le profondità arcaiche dell'essere): una duplice proprietà che l'energia della parola poetica non smette di designare. In un nominare che fa dire a un nome più di quello che esso dice: gli fa annunciare quell'ultradire che è l'esatta verità del dire.

E chi lo può negare? La verità non può essere espressa in forma logica. Può levarsi solo dal canto. La verità: *Sclerodermia* è una di quelle opere che hanno necessità di affermarla.

Patrizia Mari è del 1967. Ancora più giovane è Carolina Giorgi: il suo anno di nascita è il 1974. A lei è dedicata la pubblicazione del terzo volume di "Opera Prima": *Hemerros*. Con tale opera Carolina Giorgi ci invita a non perdere il ricordo dell'antro dal quale ci siamo mossi per andare incontro all'esperienza. Ci esorta a ingrandirlo, anzi. Scatenando su esso le nostre riflessioni. Fino a conferirgli una grande estensione.

In questo passaggio tra il vedere dei sensi e il vedere della ricordanza – per un vedere senza paragone – s'inscrive il programmatico cammino di *Hemerros*.

Hemerros. A iniziare da un punto: da un centro d'irradiazione qualsiasi nell'antro.

Hemerros. A iniziare da un suono: da un centro di propagazione di emozioni e concetti.

Il punto. Una serie di punti. L'incisione della linea sul palmo della mano e la varietà dei progetti. L'essere umano avanza con le sue aspirazioni, i suoi raggiungimenti, le sue oscure regressioni. Il suono. La parola pronunciata in tono lieve e vibrato. Promessa all'atto di interrogare la vita. E dunque separata da calcoli coperti da garanzie.

Da *Hemeros* (propriamente, "domestico", "non selvatico") all'ignoto (vissuto come pericolo, ma anche come custodia del procedere del tempo). Nel suo percorso verso il dissimile, Carolina Giorgi si assume il compito di descrivere il senso di evento, promosso dall'esperienza, in opposizione al senso disponibile. E porta con sé l'impeto di un gesto: dare al mondo parole votate alla nostra avventura umana, e dunque al dubbio e alla conoscenza, alla contraddizione e alla materialità. Parole che ardano nella pronuncia e niente possa ridurle in catene.

Dall'antro difeso da "emeri muri" ai confini della lingua. Toccarli e, forzati, spostarli fino al pronunciarsi di un canto non assegnabile a un precetto è un atto necessario. Solo così lo sguardo potrà aprirsi senza paura sul mutevole e sul vuoto.

Ad autrici così, come Patrizia Mari e Carolina Giorgi, affidiamo volentieri le parole *riflesse* del nostro vocabolario – tanto ammalate da non essere più in grado di nominare l'essenza delle cose – affinché vengano guarite e possano riprendere a creare. Tornando a essere parole *prime*.

Attraverso il manierismo. Annotazioni sulla poesia degli anni Novanta

(prima parte)

Andrea Inglese

Queste svagate annotazioni, muovono da una convinzione poco svagata: tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio del Duemila, c'è stata una distrazione della critica nei confronti della poesia più prolungata del solito. La critica vive di distrazioni, dimenticanze, lapsus, annebbiamenti. È da questa intermittenza dell'ascolto che nascono le selezioni, giustificate o meno, ma inevitabili. Ma la latitanza dei critici, nei confronti dei poeti che esordivano negli anni Novanta, aveva una nobile e inattaccabile giustificazione: il bilancio di fine secolo, il grande conguaglio critico e definitivo. Purtroppo tale encomiabile sforzo lasciava quasi sempre inalterata una suddivisione riduttiva e sclerotica del panorama poetico italiano: da un lato, una zona di scrittura impegnata e riconducibile all'avanguardia, dall'altro, una zona disimpegnata e riconducibile ad una linea analogico-simbolica. Non si citano qui categorie critiche, ma pre-categorie ideologiche, istintivi segnali d'appartenenza. Qualsiasi tentativo di dare consistenza a tale partizione sarebbe inutile: essa funge da orientamento preliminare, tacito, per tutta l'attività che ruota intorno alla scrittura poetica (le riviste, le antologie, i convegni, le letture pubbliche, ecc.). Vi è d'altra parte una nostalgia di *universalità*, di famiglie e linee di tendenza, proprio nel momento in cui individualità autonome e indipendenti dominano la scena, e la rendono di conseguenza cangiante, caotica. Ora, volendo fornire qualche indicazione anche sommaria sulla poesia degli anni Novanta, possiamo liberarci delle ormai inservibili pre-categorie già citate. E questo lo dico, non per liquidare possibili idee di "impegno" o di esigenza sperimentale, ma perché converrà ridefinire in modo nuovo e più adeguato cosa questi termini possono significare per i poeti degli anni Novanta. Un caso esemplare è senz'altro quello del gruppo '93. La grande effervescenza polemica e critica che ha sollevato nella sua fase promozionale, non è certo pari alla fecondità delle scritture poetiche dei singoli autori, ormai sganciati da qualsiasi esigenza di ergersi a fronte compatto e battagliero.

Far luce su ciò che è emerso negli anni Novanta significa dunque lasciarsi alle spalle definitivamente le due insegne al neon, che dagli anni Sessanta in poi hanno orientato tutti quelli che passavano nei dintorni della poesia italiana. A definirle oggi quelle insegne, potremmo usare un'opposizione di questo tipo: miscredenti del Verbo poetico (i vari neoavanguardisti) contro credenti del Verbo (i vari neoclassicisti, neoermetici, ecc.).

Si potrebbe allora cominciare da *Ákusma*, ossia da un'esperienza collettiva di scambi, d'incontri, di produzione di un libro (*Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, Metauro 2000). Parlo di *Ákusma* come di un *movimento*, nel senso di un'azione aperta e in divenire, che ha coinvolto in modo orizzontale gli individui e ha favorito un dialogo spontaneo e variamente orientato. Esso ha permesso un incontro tra poeti, non finalizzato a saldare appartenenze, a fondare scuole o a farsi battezzare da critici. È stato un incontro *tra* gruppi e individui, tra riviste, tra sensibilità e poetiche diverse. Ma tutto ciò non è avvenuto all'insegna di un coinvolgimento indiscriminato e anodino, tanto per far massa poetica. Certo, il punto di partenza era un'esigenza di *grande apertura*, e questo ha comportato un incontro fitto e gremito. Non tutto poteva e doveva sedimentare. Altre cose, però, urgevano, e Giuliano Mesa ne è stato miglior interprete, catalizzando energie e domande. Urgeva una possibilità di approccio *libertario* alla discussione, ancor più nei modi che nei temi. Nessuna dottrina, nessuna poetica, doveva vantare *autorità* indiscutibili. In secondo luogo, contavano i *testi* e la voglia di leggerli, non le appartenenze. In terzo luogo, si faceva

pressante la riflessione sulle modalità di *nuove* scritte, capaci di esibire elementi di discontinuità e sorpresa, senza doversi per forza richiamare ad eredità neoavanguardistiche. Nella maggior parte degli autori, anzi, l'irrequietezza intorno al tema della forma segnalava un sentire comune: la certezza che nessuna eredità poteva placare la ricerca individuale, arrischiata.

L'esperienza di *Ákusma* non funge certo da chiave di lettura della poesia giovane e meno giovane degli anni Novanta, essa è semmai da intendere come *pars pro toto*, almeno nella più ottimistica delle accezioni. Ma vediamo ora da quella nebulosa quali segnalazioni si possono individuare. Parlo di "segnalazioni", perché vorrei fare un discorso non sullo "stato" della scrittura poetica di alcuni autori, ma sulle possibili indicazioni che tali scritte danno in direzione di un *nuovo* possibile. E già, dati questi presupposti, mi sono compromesso fino al collo. E sia. Esplicitiamo.

Andrò per grandi semplificazioni, serbando un unico scrupolo: quello di non semplificare secondo le linee dei vecchi palinsesti.

Non siamo morti. Inspiegabilmente, non siamo morti. Non siamo nati morti. Noi, poeti nati negli anni Sessanta (chi un po' prima chi un po' dopo), abbiamo carne e sangue da mettere nei nostri versi. Come questo sia possibile, nel caso di un genere letterario come la poesia, che ha raggiunto la quasi completa irrilevanza nel nostro sistema culturale, non lo so spiegare. Ma un fatto è certo, mentre i critici, facendosi complici più o meno consapevoli dell'ideologia imperante, hanno sancito la *finis historiae* anche nell'ambito della poesia, i *testi poetici* continuano a circolare, interpellando una cerchia piccola, ma tenace di autori-lettori. Non solo poesie se ne scrivono ancora, ma con l'intento di esprimere punti di vista *nuovi* sul mondo. Scriviamo e non solo per dire il già detto, per scrivere il già scritto. Non vogliamo rassegnarci a stare a margine dei Grandi Testi, giocando ad apporre educatamente le *glosse*. L'epigonismo è un veleno che colpisce anche la poesia. Da esso bisogna sapersi difendere.

Valicare il manierismo, ossia attraversare il "sistema-Frasca". Se esiste una necessità storica del manierismo, e tale necessità tocca anche i nostri anni, allora Gabriele Frasca è il poeta che meglio di tutti incarna e interpreta questa necessità. Egli vi si sottomette consapevolmente, e nello stesso tempo fa da scudo ad essa. Vi si sottomette perché deve constatare, dopo i vari e successivi slanci dell'avanguardia novecentesca, che non è possibile saldare in un unico gesto le dimensioni dell'estetico, dell'etico e del politico. La scrittura letteraria non abbandona mai del tutto la sfera della fruizione estetica, così come non acquista un valore politico, se non negandosi fino in fondo come gesto estetico. Questa frattura non componibile tra scrittura poetica e prospettiva politica è una delle ragioni che giustificano il sofferente manierismo di Frasca. (E che rendono la sua opzione manierista davvero *esemplare*, distinguendola radicalmente da certi manierismi euforici oggi in voga, compiaciuti della propria distintiva iperletterarietà.) Frasca, infatti, è un autore che ha organizzato la sua opera in forma di "sistema", con pauroso e capillare controllo su tutte le sue determinanti, da quelle teoriche e concettuali a quelle metriche e lessicali.

Elemento centrale del suo manierismo è la tipica sproporzione tra la panoplia retorico-metrica e il debole soffio di vita, il filo di realtà che nutre il processo espressivo. Ma nel caso di Frasca, il venire in primo piano della *maniera* non è una fatale conseguenza del dissolversi dell'esperienza e dei grandi significati che l'animavano. Semmai lo splendore formale funge da cassa di risonanza sensibilissima nei confronti dei moti infimi di una vita storicamente diminuita. La chiusura formale dei testi di *Rive* o di *Lime* permette a Frasca una costante e severa selezione nel corpo dei fenomeni, affinché se ne tragga quella scia più debole, che è il solo residuo consistente, vero, della presenza umana. I volumi policromi sono miraggi, spettri virtuali, di una realtà mercificata che colma ogni vano, lasciando del soggetto solo un *resto*. Il setaccio fine della metrica tradizionale permette di avvicinare con prudenza e perizia questo fondo. Tutto è vincolato, incatenato, controllato, affinché non vi sia denominazione intempestiva, figurazione stereotipata, citazione inconsapevole. La concentrazione lessicale e ritmica serve a Frasca per individuare, al di sotto delle coltri solubili dei fatti, un resto che sia anche parente di un'essenza, di un'invariante antropologica. Ecco la posta alta della sua poesia, ed ecco l'esigenza di agire con strumenti selettivi e che impediscano più liberi movimenti. A ciò si aggiunga la *diffidenza nei confronti della propria voce*. Il voler-dire è una forma spesso velata di abbandono al già-detto. Le parole nostre sono parole d'altri, ma non di altri qualsiasi. Altri che vogliono il contrario di ciò che noi vogliamo, eppure ci porgono parole per parlare dei *nostri desideri*, affinché siano fatte le *loro volontà*. Per questo Frasca *cita* prima di parlare, *riscrive* prima di scrivere. In questo modo, sorveglia l'attitudine che favorisce l'abbandono. Le opzioni di Frasca, quindi, pongono a coloro che scrivono negli anni Novanta alcuni quesiti di fondo. La possibilità di fornire delle risposte *nuove* a tali quesiti permette di pensare un *attraversamento* del manierismo. Indizi e segnali di questo attraversamento li ho rilevati negli autori di cui parlerò. Ma vediamo i quesiti. Essi riguardano il rapporto forme chiuse ed esperienza atomizzata, il rischio di parlare con voce propria, il dissolvimento della coltre fenomenica.

Come far fronte alla *discontinuità* dell'esperienza, accentuata dai messaggi ottico-acustici diffusi dai nuovi media? La struttura aperta, frammentata, paratattica dell'esperienza individuale, costretta ad accumulare

dati irrelati, acquisisce un'organicità attraverso l'uso dell'armatura metrica, che rende compatto e delimitato lo spazio figurativo. Si tratta, ovviamente, di una compattezza minacciata, attraversata da spinte e correnti centrifughe. Ma l'opzione manierista allude alla disintegrazione a partire dal ricordo e dalla nostalgia del baluardo metrico, forma quasi estinta di una passata e consistente organicità. Una strategia diversa si delinea laddove i *legamenti* vengono in qualche modo lasciati emergere dal caos stesso dell'esperienza. Si tratta di *articolazioni* parziali, provvisorie ed esse si impongono non comandate dalla chiusura formale, ma da una interna logica, da richiami semantici che il poeta deve riuscire a cogliere, contro la minaccia costante dell'indifferenza e dell'insignificanza. Queste articolazioni trovano poi una loro sistemazione ritmica, ma in virtù di una scansione epigrammatica, che addensa e rilascia il discorso, senza però interromperlo. È il caso di molti componimenti contenuti in *Versi nuovi (1998-2001)* di Biagio Cepollaro (Oèdipus, 2004). Essi hanno un andamento sfilacciato, a scatti, con grumi di parole e ampie pause, ma non cercano un'organizzazione predeterminata. Si dispongono sulla pagina per accelerazioni e rallentamenti, si distendono in forma narrativa e si contraggono nel motto, intrecciando il racconto autobiografico e la meditazione. E tutto ciò è ottenuto al prezzo di una disarticolazione metrica evidente, che però non esibisce il dato avulso, ma anzi procede per parziali aggregazioni. Questi nuclei convivono in uno stesso testo senza per forza fondersi o completarsi da un punto di vista semantico: essi creano una vasta zona di tensioni e rimandi, tra pensiero e fatto, tra vita propria e altrui, tra concetto e suono. Ma dominante è la postura meditativa, che indugia su ogni fenomeno, cercandone un *legamento* possibile, un legame con altro, all'interno dell'orizzonte ampio della propria vita. A questa meditazione e alla sua precipitazione gnomica, si contrappone un movimento contrario, di pronuncia minima, al limite della preghiera e del misticismo. Senso e non senso si fronteggiano, ma non come postulati del dire poetico, ma come esigenze etiche ed esistenziali dell'io biografico.

I SASSI. CHE SONO TANTI

(...)
ad aprirli d'improvviso
gli occhi
sulla spiaggia

i tanti

bagnanti

ognuno con una sua pena e furia
appena coperte da indaffarata
rilassatezza
sulle sdraio
o coi piedi ciondolanti
a riva
e le teste piegate
sul telefonino

*eppure vera è la pena
e vera è la furia*

*(come valle raccogli
l'acqua
e queste pene
sostieni le creature)*

ma come?
se dopo i sassi dopo i tanti
ogni cosa torna come prima
e i sassi fanno male sotto nudi
piedi
questo cammino
non avrà mai fine.
(...)

*

Consideriamo il problema della *citazione* e della *risrittura*. Esso è stato spesso banalizzato, soprattutto durante le varie ondate *pop* che hanno investito in questi anni la letteratura, esortata dall'industria editoriale a farsi merce di massa. Si sono ignorate le radici per niente *pop*, e semmai moderniste, di questo fenomeno. La strategia della citazione nasce nel Novecento dal riconoscimento che la letteratura non solo non cambia il mondo, e non si fonde con la vita, ma nemmeno può porsi come luogo di una possibile verità. Pena la sua definitiva scomparsa, la letteratura sopravvive quindi come menzogna. Non solo. Ma questa menzogna ha ormai una sua necessità etica: essa si oppone, come falsificazione consapevole, alla falsificazione generalizzata e ignara di sé, dentro cui è precipitata la società dello spettacolo. La capillare invasione di stereotipi ideologici a livello di scambio linguistico quotidiano, di stili dell'immaginario e di tonalità emotive, fa sì che il ricorso alla propria voce, alla parola originaria, all'espressione di sé, diventi impraticabile sul piano della scrittura. Di tutto ciò, Giuliano Mesa è consapevole come poeta e come intellettuale, ma la sua scrittura non si è arresa alla "risrittura", anzi si è orientata in senso opposto, verso una sorta di *discrittura*, di dismissione del verso, di atomizzazione radicale dell'enunciato lirico, che finisce per travolgere gli stessi istituti metrici. Quest'opera di demolizione non è però unilaterale, né motivata da un semplice partito preso anti-poetico. Mediante la demolizione di ciò che è liricamente enunciabile, Mesa guadagna un margine strettissimo, ma di radicale libertà dal già-detto. Tale processo è particolarmente evidente a partire dai *Quattro quaderni* (Zona 2000). Piuttosto che capitolare *per eccesso*, lottando *nella* lingua d'altri (ironizzando, parodiando, citando), Mesa capitola *per difetto*, sottraendosi al dicibile, alla maschera stessa della tradizione. Il risultato *non è ancora il silenzio*, ma un variazione ritmica e timbrica costante, a partire dagli elementi più poveri della lingua: le congiunzioni, gli avverbi, i deittici. Ora in questo margine strettissimo, posto tra significato e silenzio, laddove la parola è pressoché puro suono, la voce di Mesa affiora singolare e inconfondibile, protratta in un suo sforzo espressivo elementare e originario. Dove la lingua si è ridotta a frantumi, proprio lì Mesa comincia a costruire. Si tratta di sequenze ritmiche, che si richiamano tra di loro attraverso l'intera raccolta. E verbi e sostantivi riaffiorano, isolati o giustapposti, come emblemi di ciò che nella Storia è *in fondo*, e *affonda* senza lasciare traccia: gli intervalli, le pause, i vuoti, le lacune, tutte le forme di cedimento, discontinuità, che punteggiano il nostro faticoso e incerto fare corpo biografico, progetto di vita, individuo socializzato.

Note di ricerca e ascolto di autori: un informale freddo – e una rete tesa ai punti

Marco Giovenale

1.

Nel febbraio 2003 mi son trovato a Firenze a conversare amabilmente – per non voler stancamente e irosamente battagliaire – con ascoltatori che, in séguito a una lettura di mie poesie ritenuta 'bella', tentavano in tutti i modi di estrarla salvarla portarla a forza fuori lontano *via dall'avanguardia* (liberando cioè i testi dal sospetto di essere 'di ricerca').

Visto che erano poesie convincenti, *dovevano* non essere di ricerca.

In particolare, era premura di ciascuno mondarle dal più tenue sospetto contatto con la "Neo", particolarmente con "Sanguineti" (nome rasoio da bocche in stupefacente disprezzo). Poi, alle mie pagine più 'azzardate' veniva 'opposto' "Carlo Bo 1938" (testuali parole: era citato come vino buono, con tanto di cartiglio dell'annata: *quella*).

Incredibile questo salto di settant'anni? Come se nessun fiume, né cupo né chiaro, abbia fin qui avuto corso? A me personalmente sembra assurdo perfino dover riportare di séguito un articolo di oltre *dodici* anni fa. Ma tant'è. Si rivela daccapo strumento utile. Scriveva nel 1991 Lello Voce: "Davvero non mi pare, oggi, riproponibile l'ipotesi d'avanguardia, se non altro per conclamata latitanza di storicismi e teleologismi ad essa indispensabili, ma mi pare che ciò non comporti, *tout d'abord*, l'assenza di conflittualità e rotture, né di una possibile dinamizzazione della *semiosfera letteraria* che tenda alla problematizzazione e alla complessificazione della comunicazione poetica per renderla di nuovo atto alla produzione di senso. Le ricerche di Lotman e Morin sui rapporti tra *centro* e *periferia* nella semiosfera culturale e su quelli tra *ordine* e *disordine*, a livello più ampiamente epistemologico, mi pare suggeriscano

la fine dell'epoca delle "contrapposizioni radicali come praticate dalle avanguardie" (Luperini) a favore di un'altra che qui vorrei definire, con logotipo moriniano, delle "relazioni complesse", nella quale non vada persa la caratteristica di dinamicità dell'Avanguardia e in cui, sottratto alla distorsione storicista, l'operatore rassomigli più a Marco Polo, esploratore del Catai, che a Ivan Illic rossodirigente della presa del *Palais d'hiver*, o al Cortigiano di castiglionesca memoria. C'è, forse, bisogno di uno sforzo che ci porti oltre il manicheo bipolarismo Avanguardia/Tradizione, che trasformi i due poli dell'insoluto dilemma in tessere di un mosaico multipolare di relazioni complesse, gestito attraverso un pensiero che sappia essere, per dirla con Elkana, un *two-tier thinking*. In ciò, e proprio grazie alla multiversa contraddittorietà del suo pensiero, credo che la lezione di Benjamin possa essere utilissima". (1)

Che il dibattito interno al sistema scrittori-critici possa dover attendere del tempo prima di trasformarsi in linee di pensiero acquisite dalla maggioranza dei lettori è comprensibile. Ma che dopo dodici o tredici anni ancora si debba sentire una intera platea agitarsi e 'polarizzarsi' in un malinconico dualismo Avanguardia/Tradizione, francamente ha del comico (involontario; dunque è kitsch).

Davvero è necessario non solo dire, ma proprio iterare ossessivamente quanto appena affermato. Ossia che i linguaggi (purché assunti dagli *auctores* non come "patine" (2) equivalenti e labili) (e qui è necessario parlar sempre di postmodernismo *critico*) coabitano e 'cospirano' e co-scrivono pagine ibridate, nelle 'generazioni' di autori immediatamente seguenti il Gruppo 93. (E da esso, anche, talvolta, distanti)

Nell'arte figurativa (chiamiamola ancora così) non succede forse lo stesso? Certo, non possiamo parlare di postmodernismo *critico* per i fratelli Chapman (nati nel 1962 e '66). Ma sicuramente sì per Zoe Leonard (1961), e direi per Maurizio Cattelan (1960), e magari anche per Matthew Barney (1967, l'autore di *Cremaster*). Questo, anche per dire che è impreciso parlare di 'generazioni'. Il tempo fabbrica artisti, e questi in parallelo ne variano i lessici.

2.

Di alcuni *autori giovani* (per i quali tutto si gioca, come deve, sul piano della assoluta necessità-tessitura della pagina: 'compiuta') sicuramente si deve dire: *formano già* una generazione. Anzi, meglio: una linea – frastagliata – di ricerche.

Costituiscono nei fatti, e in strutture e reti che vanno tuttora formandosi, una *società letteraria*. Per quanto possa spesso trattarsi di persone separate, lontane per distanze geografiche o letture o itinerari di indagine; hanno una stima (tra loro e da altri) data e ricambiata, variamente diretta, che li lega; e li fa essere in dialogo.

Per loro è giusto cercare e studiare/affiancare strutture preesistenti, case editrici, riviste; ma senza dubbio assume contorno e definizione un fatto: stanno (da tempo) producendo testi che hanno rilievo, posizione nei dibattiti, poesie e prose e saggi entro cui fin da adesso vedere scorrere in tessuto loro linee di riflessione, discussione, e ragioni di poetica.

Pensiamo al saggio di Massimo Sannelli uscito sul n.3 di "Smerilliana" (e ai suoi libri di versi, tra cui il recente *La giustizia*); pensiamo al lavoro che nel tempo Cecilia Bello ha svolto su Emilio Villa, attraverso articoli che sono da considerare capisaldi della bibliografia critica. Pensiamo a una raccolta come *Aspettami, dice*, di Andrea Raos; o al poemetto di Sara Ventroni, *Nel gasometro...*

Altri nomi da annotare sono quelli di Florinda Fusco, Mario Desiati, Marco Simonelli, Giovanna Frene, Andrea Ponso, Vincenzo Bagnoli, Alessandro Broggi, Ermanno Guantini, Alessandro Di Prima, Gianluca Gigliozzi, Andrea Inglese, Fabrizio Lombardo, Francesco Forlani, Luigi Severi, Francesca Genti, Laura Pugno, Elisa Biagini, Alberto Pellegatta, Massimo Gezzi, Sergio Rotino.

Non c'è forse una prossimità spiccata (come in fotografia diresti tra Luisa Lambri e Alessandra Tesi) tra le pagine di Biagini e quelle di Pugno e Fusco? Non parlano un linguaggio simile, i corpi esposti nel freddo/bianco autoptico della pagina? E nel calore (ancora bianco, assoluto) che nei loro testi sillaba rapporti, sesso, cibo, dolore?

Ha o non ha senso leggere *L'ospite*, di Biagini, e i racconti di *Sleepwalking*, di Pugno, avvertendo il medesimo ronzio albino ostile sottile e penetrante (necessario come un nuovo lessico), che viene dagli spazi cavi limpidi – o 'sparati' in cybachrome – di Lambri e Tesi?

Le autrici e gli autori nominati sopra (qui accostati arbitrariamente: per [mia] *prossimità* alla loro ricerca) di sicuro *non* formano una compagine definibile gruppo. Ma, pur non essendo nemmeno interessati a una simile modalità di progetto collettivo, si incontrano e dialogano in ogni caso in avventure di riviste, siti, newsletter, convegni, letture pubbliche, presentazioni; visitano mostre e partecipano a eventi paralleli o incrociati; ascoltano – spesso cooperano a fare – musiche assai simili.

Alcuni di loro si ritrovano su "[bina](#)", altri (o gli stessi) su [Nazione indiana](#), o "Nuovi Argomenti", oppure su "Accattone", "La Clessidra" (o "Atelier"), "l'immaginazione", o sulle pagine di "Sud". Ma anche: sul sito di [Biagio Cepollaro](#) (cfr. i suoi Quaderni del blog *Poesia da fare*), o in quello di [Lello Voce](#). Chi è a Roma frequenta la Casa delle Letterature, o la libreria [Cythère-Critique](#) (ai Banchi Nuovi), o la [Fondazione Baruchello](#). Alcuni tra loro hanno partecipato ai vari momenti dell'esperienza di "Àkusma – Forme della scrittura contemporanea". Altri seguono i progetti dell'associazione milanese *Metas*, e contribuiscono a "Qui – Appunti dal presente" (la rivista curata con rigore da Massimo Parizzi), ...

Separatamente e insieme hanno nel tempo fabbricato elementi e forme, strade e stili fra loro non conflittuali; un clima, anche, o una nuvola di variabili, magari disordinata e di sicuro non gerarchica, che probabilmente merita una storia e – ancora – sedi e siti.

3.

In una lunga parentesi (come se l'essenziale fosse [un] inciso sempre) andrebbe azzardato:

Eccedere e – continuamente – oltrepassare i bordi del lavoro di Fortini, di Pasolini, della neoavanguardia, è quanto *conserva* e insieme *altera* (vitalmente) le forme, le retoriche (in un contesto storico comunque cambiato e ostile)? L'attraversamento-eccedenza dei testi (Bene, Villa), la loro 'devozione all'alterazione' (Cacciatore, Rosselli), e dunque daccapo le riscritture (anche di opere di un Novecento, ormai, 'classico'), e un nuovo *Informale Freddo*, se una formula non è parzialità, hanno questo senso? prendono quella direzione?

Probabilmente sì. E, sicuramente, ciò accade *senza* l'assenza di Caproni, Sereni, Giudici... ossia di quegli autori che hanno sviluppato più aree di linguaggio *non* contiguo alla sperimentazione.

Il lavoro che da alcuni anni vado svolgendo, anche nel senso di assidue letture di testi altrui (autori della mia generazione e delle successive), tenta di dare una risposta affermativa alle domande annotate.

E: penso a ulteriori (sedimentati: non nuovi) riferimenti. Ai versi di John Ashbery, al suo *soggetto poetico* circondato da ritagli di giornale, post-it, cattive informazioni, 'risultati parziali', assemblati insieme con una coscienza fluttuante che assume la propria provvisorietà non solo come stiletto per attraversare i materiali, ma come strategia metapoetica. Il provvisorio che descrive il provvisorio. O a Thomas Pynchon (per la prosa). Leggiamo una parte della postfazione di R.Cagliero a *Entropia*: "l'alternativa sta nello scegliere tra la creazione (modernista) di un'identità, ricucita attraverso il tessuto di altri testi, e l'accettazione (postmodernista) della precarietà di quell'identità – e dunque in un'affermazione della frammentarietà e del dubbio come modelli della conoscenza" (3). In realtà, suggerisce Cagliero, Pynchon non 'sceglie', bensì lavora – nei suoi pastiches – in entrambe le direzioni. Mi sembra una buona indicazione di prassi. Identità ricucita da altri testi + dubbio sulla stessa (ma: *uso del dubbio* come ulteriore strumento di conoscenza).

4.

Deriva. Derivato. (Un *altro* inciso?).

Un punto su cui è difficile non tornare a essere concordi con le avanguardie è: l'opzione per una *poesia degli oggetti*. (Si arriverà a una storiografia *degli oggetti*? Che non vuol dire "oggettiva").

Antonio Porta, *Poesia e poetica* (nei *Novissimi*): "Si è avvertita, insomma, l'importanza dell'evento esterno, da cui sentiamo colpita la comunità e non più, soltanto, la persona del poeta isolato: e lì ci si misura, noi, uomini. È utile precisare che si vuole, appunto, definire le *immagini* dell'uomo o degli uomini, delle cose e dei fatti che operano all'esterno e all'interno dell'esistenza. / In questo senso si è interpretata la *poetica degli oggetti*, la poesia *in re*, non *ante rem*. Gli oggetti e gli eventi rilevati e composti in un *unicum* ritmico, riescono a calarci nella realtà". (4)

Dunque: "l'importanza dell'evento esterno" dà modo di "misurarsi", per "definire le *immagini* dell'uomo o degli uomini" come sono nell'"esistenza" realmente. È una integrale allucinazione critica vedere in questa posizione una affinità con chi (=Fortini) sostiene che si sonda e "verifica" una "esperienza intellettuale (filosofica, scientifica, artistica)" non "*nel domani*" bensì "nell'altro da sé"? È o non è una – variamente modulata – opzione di confronto (fenomenologico) con il peso delle *res*? (Dunque con, tra molti altri, Pasolini).

Il riferimento fortiniano è a un intervento (1975) a proposito di "Officina", dove – fra varie (altrettanto o meno condivisibili) cose – F.F. dichiara quanto segue: "I limiti di una esperienza intellettuale (filosofica, scientifica, artistica) non sono come quelli della esperienza politica nella dimensione cronologica. La loro verifica non è *nel domani*: è nell'altro da sé (o nel dopodomani della profezia)". (5)

Inoltre.

Può essere immaginato il Novecento fuori dall'esistenza *complanare* (che sia *conflittuale* è storia ondivaga) di Sanguineti e Luzi, Villa e Caproni, Sereni e Rosselli? Evidentemente no. Più il tempo passa, più sembra evidente che – almeno all'altezza della *prima* (nostra) osservazione di una stagione quasi conclusa – il secolo si mostra come una sorta di *reticolato teso ai punti*. Padre di reti ulteriori (di ora).

È struttura di fili avversi-diversi e intrecciati, che in parte tendono a ostacolarsi a vicenda, in parte si sfiorano o sovrappongono, e iniziano e arrivano a/da differenti e pure distantissimi *tensori*. Tensori e tessitori sono lontani e magari nemici. La struttura o il prisma 'risultante', però, anche a volerne dare traccia storiografica, è mappabile. Con difficoltà, ma nei fatti. È cartografia con nomi e luoghi e date: testi, opere.

5.

In questo percorso veloce fra pagine – tratteggiato senza poi asserire nulla di prescrittivo (forse nemmeno di descrittivo) – a una cosa è necessario insistentemente opporre un rifiuto: alla visione solo-storicista, falsificante, lineare, della scrittura come una specie di nastro o (appunto) *Storia* (moralizzata? da chi? scritta per chi?) *della letteratura*.

Sono "i *possessori della storia*" ad aver "introdotto nel tempo *un senso*: una direzione che è anche un significato". Ma è, questo significato, "precisamente ciò che resta separato dalla realtà comune" (Debord). (6)

Un moralismo dice (tuttora!): *prima* la neovanguardia, *poi* la parola innamorata, *quindi* si dividono il campo orfici e materialisti; *poi o durante* tutto questo c'è *polverizzazione delle voci poetiche*. End, *imprimatur*. Facile. Figurine ritagliate si calciano via in successione dalla scena.

In opposizione frontale a un simile diorama da fiera, mi preme dire che le osservazioni fin qui fatte (e pensando p.es. a Laura Pugno che interroga il lutto novecentesco per le verità assolute (7), o a Massimo

Sannelli che studia i *modi* inediti di autobiografia e *trobar clus* (8)) non vanno calate nello stampo storicista. Non si tratta di rendere attiva la mappatura di cui sopra immaginandola alle prese con un percorso lineare, con un tour.

È evidente che certe tracce sulla neve sono disposte in qualcosa come un 'senso di marcia', e che esiste una loro sovrapposizione (dis)ordinata temporalmente; così come è evidente che la storia propriamente detta ha un suo peso e tanto più la cronologia che la innerva. Filiazioni e opposizioni, anche non puntualmente (bensì generazionalmente) considerate e analizzate, non solo possono darsi ma funzionano pur sempre come strumenti di descrizione.

Tuttavia credere che la visione storicista avalli o blocchi la scrittura di alcuni autori soltanto perché ha scoperto che il moto di *una o più* serie di tracce identificate va in linea di massima da una parte o dall'altra, è puerile e semplificatorio. Che, in aggiunta, rischi di fare il gioco dei "*possessori della storia*", va considerata un'aggravante.

N°.

La conclusione del discorso, sotto un numero ignoto, vuole essere non serena. Niente di quello che abbiamo attorno inclina verso ottimismo.

Così è legittimo tornare a Debord, alla sua prefazione alla quarta edizione (1979) de *La società dello spettacolo*:

"La società dello spettacolo era cominciata ovunque nella costrizione, nell'inganno, nel sangue; ma essa prometteva un esito felice. Credeva di essere amata. Ora, non promette più nulla. Essa non dice più: "Ciò che appare è buono, ciò che è buono appare". Dice semplicemente: "È così". Confessa francamente di non essere più, per l'essenziale, riformabile; benché il cambiamento sia la sua natura stessa, per tramutare in peggio ogni cosa in particolare. Essa ha perduto tutte le illusioni generali su se stessa". (9)

Nessuno crede che la poesia contemporanea possa variare il paesaggio che la determina e che essa (sovra)scrive. Ma ostinarsi a non capire che certi autori sono *significativi di questa fase di storia recente* (cfr. i nomi al paragrafo 2) equivale a rifiutare la più diretta percezione della realtà. Prassi che un intellettuale come Carlo Bo non avrebbe mai appoggiato.

1. Lello Voce, *Tra Las Vegas ed Harrar*, in "Allegoria", a. III, n. 9, ott.1991, pp.135-136.

2. *Ivi*, p.131.

3. Roberto Cagliero, *Thomas Pynchon e le integrazioni segrete*, postfazione a T.Pynchon, *Entropia*, E/O, Roma 2002, p.246.

4. Cfr. la recente ristampa dei *Novissimi*: Einaudi, Torino 2003, p.194.

5. F.Fortini, *Su "Officina"*, in *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino 1977. E 1979: pp. 252-253.

6. *La società dello spettacolo*, par. 132 (Buchet-Castel, Paris 1967); cfr. l'ed. Baldini & Castoldi, Milano 2001: p.129.

7. In "Darsena", n. 5-6, 1999, pp. 50-51: "L'età mentale chiamata primo Novecento è fisiologicamente finita da un pezzo. L'età mentale chiamata secondo Novecento non ha ucciso i suoi padri. Alla coscienza della perdita subentra il ricordo della perdita".

8. Da M.S., *La femmina dell'impero. Scritti per un seminario sulla "vera, contemporanea poesia"*, Eeditrice.com, Genova 2003, p. 56: "Per ora, il concetto di *trobar clus*, modernizzato, mi sembra opportuno nella misura in cui il *chiudere* comporta un'esperienza di altissima retorica e/o di fusione con la vita. [...] la 'vita' come testo in sé e come totalità [...]. Oggi la forma della vita si posa in una furia espressionistica e variantistica [...] che in futuro meriterà una filologia religiosa e filosofica, oltre che

testuale".

9. G. Debord, *Op.cit.*, p. 49.

Tre ritratti

Roberto Carifi

Non conosco adeguatamente la situazione della giovane poesia a livello nazionale, per quanto mi senta di affermare che la qualità dei poeti trentenni o addirittura poco più che ventenni appare in generale indiscutibile. Credo dipenda dal fatto che la poesia italiana, a prescindere dalle differenti scelte di poetica e dalle differenti appartenenze generazionali, è caratterizzata comunque da un alto profilo di pensiero e di linguaggio, di scrittura e di esperienza, con risultanze difficilmente reperibili altrove. Non starò naturalmente a elencare autori nè a proporre orientamenti, casomai adottando criteri di esclusione sostenuti da quella specie di mannaia che una certa critica utilizza con inquietante disinvoltura, oppure ispirati a certe impercettibili varianti dell'odio riscontrabili in annuari e antologie che sembrano almanacchi del risentimento, buoni per la psicologia e la sociologia della letteratura, decisamente lesivi della dignità della poesia. Da tutto questo mi tengo lontano da tempo, convinto che la valenza etica della poesia venga salvaguardata dalla discrezione e dalla ricerca solitaria, minacciata invece dal clamore e dalla chiacchiera. Mi limiterò, in questo breve intervento, a presentare tre autori che vivono in provincia, in una città che mi è cara per il fatto che ci sono nato, evento di relativa importanza che tuttavia mi obbliga ad avere nei confronti di Pistoia un'attenzione particolare. Dovrei aggiungere che questa città rocciosa, come la definiva Bigongiari che vi abitò e l'amò durante l'adolescenza, possiede una particolare anima poetica, una sorta di vocazione che dal grande Cino è trasmigrata fino a oggi (si pensi ad autori da tempo affermati come Maura Del Serra e Giacomo Trinci). Si prenda dunque la mia scelta come una campionatura, non solo come un approccio affettivo o peggio ancora campanilistico. Pistoia possiede davvero un karma poetico di cui vorrei dare un'idea soffermandomi su tre poeti che hanno un valore sufficiente a collocarli con autorità nel contesto nazionale. Si tratta di due trentenni, Roberto Bartoli e Martino Baldi, e del ventenne Massimo Baldi.

Il primo, tra i vincitori del premio Montale-inedito nel '96, è autore di una raccolta dal titolo *Nell'impossibile del volto e della lingua* (I Quaderni del Battello Ebbro, 1999) che già ne rivela l'intonazione forte, la predilezione per un linguaggio essenziale e al tempo stesso oscuro, scandito da una vibrazione dolente che affonda interamente nel cuore più intimo e più esposto dell'esperienza esistenziale. Bartoli appartiene a quella tradizione poetica che da Baudelaire a Celan lascia parlare l'assoluta singolarità del dolore, quel luogo dell'essere dove l'uomo diviene pura attesa di un altro, speranza di un dialogo che si accende proprio nella notte più profonda. La via che Bartoli percorre è quella creaturale già percorsa da Celan, l'apertura verso un *tu* incontrato per rapide accensioni nel buio, per lampi e scintille, incontrato e tuttavia smarrito, perduto e non-perduto all'estremo limite della dicibilità e del senso. La caratteristica forse decisiva della sua poesia, che nei più recenti riscontri sembra accentuare i tratti di un maggiore congelamento della parola, quasi di un suo essiccamento accompagnato da una più forte intensità metafisica, è la compresenza della via a cui sopra alludevo e di un grumo di inesorabile fissità, di un tragico controcanto che fa resistenza al dialogo e per questo lo rende ogni volta necessario:

Tutto fortemente tende a un inizio inesorabile,
il cucciolo, gli animali, il seme
il gamete rappreso nell'ovaia o nel testicolo,
con forza misteriosa, da terribile matrice
tutto fortemente è spinto in un vento verticale
che della fiera ha fauci, feci e genitali,
in una notte in cui infuriano le stelle
e liberamente i morti, lavati, pettinati,
vestiti dai silenzi, discendono pazienti
a divorarci il cuore.
Così, quando all'improvviso, ma lentamente,
il volto cade in un campo asciutto
e gli occhi sono lepri zoppicanti in una piana esposta
mentre nella mascella il tendine s'allenta
e qualcosa sotto pelle ancora si contrae,
non voltarti mai e non accelerare,
ma recando un'ultima volta il pensiero
ai tuoi monti e al tuo mare
dai inizio e seguito al duro parto della fine.

Giovanissimo, animatore insieme ad altri (tra cui vorrei citare Michele Cocchi, autore di raffinati racconti) della rivista 'Paletot', Massimo Baldi scrive testi dove la cifra strettamente poetica si coniuga felicemente con la domanda filosofica. Poesia e filosofia hanno in comune quella che Paul Ricoeur ha definito 'etica dell'invio', la gratuità del domandare che ne fonda la comune appartenenza alla dimensione del puro pensiero. Questa prossimità tra pensiero e canto, che Heidegger ha più di ogni altro teorizzato, si realizza nella poesia di Massimo Baldi con particolare efficacia e con risultati notevoli, anche perché l'approccio *philosophisch* non è mai pervasivo e si libera nella parola trovandovi naturale espressione. Quella di Massimo Baldi è una poesia già matura, alimentata da un costante dialogo interiore, da un rovello che rende urgente la parola, da un solitario esercizio di asceti linguistica e di pensiero che prosegue in forma autonoma e originale la lezione dell' ermetismo:

Di notte, Pistoia,
quello scisma epilettico che afferra la gola,
quell'inumano territorio che trasale,
quella provincia della mente, fatuo
ardeva un commiato inultimabile,
di lontano si senti quel silenzio d'anima
smarrirsi nella vita,
essere il marchio stantio,
il nome arresosi sul gozzo.

Diversa è la poetica di Martino Baldi, per quanto la cognizione del dolore e la ricerca creaturale di un 'tu' interlocutorio non sia in lui meno presente. La specificità della sua poesia, come si può evincere soprattutto dalla sua raccolta *Trentadue lattine* edita dalla Ass Cult Press (piccola ma dignitosa impresa editoriale pistoiese, di cui sono animatori Simone Molinaroli e David Napolitano), consiste in un riuscito dosaggio di ironia e lirismo, con esiti anche narrativi che attraversano con notevole efficacia la scena incongrua e drammatica del quotidiano (vale la pena ricordare che Martino Baldi è anche autore di eccellenti racconti in cui l'esattezza narrativo-descrittiva si alterna a momenti di vertiginosa visionarietà). È raro trovare, come nel caso di questo *flaneur* dagli umori falotici e malinconici, perennemente inclinato su piccole o grandi voragini esistenziali, un'altrettanto riuscita saldatura di scrittura e di vita che l'autoironia tiene a sufficiente distanza dai pericoli dell'autobiografismo. La poesia di Martino Baldi possiede una pronuncia sospesa tra il basso e il sublime, in un mezzo cielo lirico dove la terra e l'angelo si toccano in una specie di spaesata e straniante periferia dell'anima, dove un "Dio sottinteso" dirige l'incerto balletto della vita.

SCRIPTA VOLANT

Non le parole nude resteranno
ma il labirinto di rughe del tuo volto,
l'arrampicarsi degli occhi e delle mani
sullo specchio del tutto.
I tuoi pensieri non sono voce
ma corpo mio.
E non nella memoria vive qualcosa;
è nei sussulti dei sensi che rinasce
ciò che da sempre non sappiamo e siamo,
l'insegnamento involontario dei sospiri
le cicatrici riaperte ad ogni notte.
Il resto è un cimitero di ricordi:
tombe bellissime.
Questo di te resta nell'eco.
Quando dicevi, senza dire, senza saperlo,
col tuo sistema unico di macerare
pagine intere, arricciolare gli angoli,
scegliere il luogo in cui riporre il libro:
"Strappa dalla parola quanto c'è d'umano.
Fanne pane. Di quanto ne rimane,

di quanto tace,
sangue".

Generazione
Vincenzo Bagnoli

Venderemo tutti i cuori all'universo...

Garbo, *Generazione*

A un certo punto (verrebbe da dire a una certa età...) è comprensibile e perfino legittima la voglia di guardarsi e riconoscersi, a volte con una precipitazione quasi adolescenziale, dopo anni di disattenzione da parte di una critica palesemente a disagio con ciò che non è facilmente riconducibile alle rotte già tracciate, ai quadri già conclusi, alle sentenze già pronunciate. Una critica distratta – si dice – da altri importanti problemi: i perduranti dibattiti fra gli epigoni dell'una o dell'altra linea primonovecentesca, la crisi o il ritorno di questo o quell'altra moda, la complessità contro la semplicità, la ragione e l'emotività, il postmoderno o il postumano, la fine del secolo e la fine dell'arte, e via così con altre etichette di facile riconoscibilità mediatica, accademica e soprattutto merceologica. È più facile, in fondo, quando si è un po' appannati dal sonno, parlare di cose ben risapute; bastano due cenni, tra uno sbadiglio e l'altro, per intendersi. E poi – dicono – non c'è nulla da vedere *dopo la fine*: il nuovo non esiste più, o piuttosto esiste solo il *nuovo* libro del vecchio poeta, il *nuovo* poeta della vecchia scuola, insomma il *nuovo* prodotto che è facile sistemare lungo le consolidate linee di produzione-consumo, nella collaudata nicchia sul solito scaffale. Questione di mestiere, questione di praticità e di economicità; chi lavora nella produzione sa bene quanto sia vantaggioso eliminare le eccezioni, ridurre tutto a una procedura standard. Per questo, forse, quando a un certo punto ci si trova a guardarsi in faccia per riconoscersi, e anzitutto per capire che cosa si sta facendo e perché, con gli strumenti di orientamento messi a disposizione da chi dovrebbe vedere meglio e più lontano non ci si ritrova, e presi dall'ansia si può finire, per umana debolezza, col fare ricorso a una categoria tipicamente associata al *nuovo* nel *vecchio* sistema delle arti, dal romanticismo in avanti: la generazione, una facile asserzione d'identità mediante un primordiale, elementare discrimine, con tutto il suo corredo di luoghi comuni. Parrebbe semplice, non fosse che la letteratura italiana sembra già da tempo uno di quei paesini appartati in cui, risse d'osteria a parte, non succede nulla, e l'unica traccia del corso dei decenni sono le scritte murali che inneggiano alle varie "classi" (w il 1913, w il 1925, w il 1932, il '47, il '58, il '62 ecc.). Tanto per dirne una (ma è solo una...), più di cent'anni fa, precisamente il 7 febbraio del 1897, toccò a Mario Morasso rivolgere dalle pagine del "Marzocco" un appello *Ai nati dopo il 1870*, in favore di quella che poi, a suo dire, era già *La terza reazione letteraria* delle (neonate) patrie lettere. Corsi e ricorsi del *nuovo*... meglio poi tacere, se non altro per brevità, sugli esiti di quell'appello. Sembra invece opportuno domandarsi ora a che cosa possa servire la semantizzazione di un arbitrario, asettico termine temporale, privato dei contenuti storici, in un'età in cui già la percezione della storia rischia di farsi evanescente, confusa per lo meno dalle ideologie della non-ideologia, della fine della storia, della postumità della letteratura e dell'uomo. Serve a definire il campo, intanto, a formare un elenco? E una volta che ci saremo detti: "signori, il catalogo è questo", che cosa sapremo di più? E che cosa avremo ottenuto, se non replicare in un altro luogo, in un altro spazio (per di più inadatto), la logica dello scaffale che impera nel supermarket-cultura?

Perdoni il lettore l'asprezza di queste righe, in realtà rivolta in buona parte contro me stesso, per essere caduto in parte nel medesimo tranello quando dieci anni fa mi accingevo a cominciare *Contemporanea* e, preso da non poco sgomento davanti alla complessità del quadro, pensai a mia volta che anche un ritaglio anagrafico sarebbe stato d'aiuto, credendo che una mezza paginetta sarebbe bastata ad argomentare la scelta operata. Così facendo, nel parlare della "nuova poesia italiana" tornavo a chiudermi nelle logiche di quella struttura del "lavoro intellettuale" verticale, piramidale e centripeta che è omogenea al sistema di gestione industriale della cultura (inclusiva degli "integrati" come pure degli "apocalittici"), dove il centro emittente non è evidentemente l'"autore" o l'opera, bensì il proprietario dei mezzi di produzione-comunicazione e la logica del consumo: quella che Benjamin chiamava appunto il "sempre nuovo" nel "sempre uguale". Per affrontare il panorama complesso e articolato, per tanti versi elusivo, sarebbe stato necessario affidarsi piuttosto a una logica diversa della comunicazione del fatto letterario, una logica orizzontale e "laterale" (parente forse di quella logica digressiva che fece fiorire in altre epoche la civiltà letteraria?), senza con ciò voler cercare una dinamica antagonista e contrappositiva, giacché anzi proprio di eludere questa si tratta. Di queste due differenti modalità della cultura mi sono occupato di recente, in un articolo su Calvino e Roversi; la prima, guidata dalla necessità del profitto immediato, a mio avviso porta solo alla replicazione dell'esistente e del già detto, la seconda invece mi pare più adatta a una circolazione libera di saperi, e quindi anche al dibattito *gratuito* necessario al tentativo di riconoscersi; è un mettersi in relazione che chiede un certo sforzo per continuare a essere, ma almeno evita di ridurre il dialogo e la sua faticosa costruzione a una replica su scala diversa del sistema di

riconoscimenti e gerarchie, senza con ciò voler demonizzare alcunché o proporre ridicole utopie dell'"altrove".

Quindi per affermare che una zona della poesia è diversa bisognerà guardare *in re*, nel tessuto delle enunciazioni, degli scambi linguistici mediati attraverso la poesia, e quindi allo *stile*, il quale non è tecnica astratta, ma una visione del mondo per mezzo del linguaggio, come giustamente ribadiva Calvino. Uno stile è fatto non di *clichés* e proclami, ma di dialogo e cultura, e infatti ciò che distingue molti degli stessi poeti contemporanei è proprio il "guardarsi attorno" necessario per definire gli orizzonti del proprio sguardo, insomma per *orizzontarsi*, e per dialogare con ciò che forma il perimetro del nostro *qui*: questo significa fare i conti con la specificità della propria posizione, determinare la propria *situazione*, e insieme confrontarsi con i predecessori, non affermando semplicistiche identità precostituite per assimilazione o antitesi lungo elitari *pedigree* letterari, ma verificando e rimarcando nel dettaglio quale sia la differenza. La quale si misura nei termini di una parola terribile e fuori moda, oggi, tanto che qualcuno vorrebbe che non esistesse più: la storia.

Seguendo dunque questa logica orizzontale ci si può prendere il lusso di evitare i vicoli ciechi della polemica fra gli epigoni del *rappel à l'ordre* e delle avanguardie, superando l'astrattezza dei percorsi obbligati, per affrontare la concretezza di un orizzonte completamente diverso, segnato dalla sua difficile praticabilità e dalla necessità di usare – proprio in risposta a tale difficoltà – le risorse stilistiche più diverse, non per funambolico eclettismo postmodernista né "a programma" (non importa se assecondando un manifesto ideologico, un dettato di muse epico-eroiche, oppure ancora i sussurri dall'"essere", dall'"esserci" e altri *daimones* postmoderni), ma in risposta a sollecitazioni ambientali; non diploma di adesione a una scuola o a una maniera né presunzione individuale, ma, come ha scritto intelligentemente Inglese a proposito di Raos, e citando Dal Bianco, "dialogo consapevole con l'eredità letteraria in tutta la sua ricchezza" e, aggiungo io, con la sua dimensione storica. Perché la distinzione tra il manierista e il poeta che può davvero pensare di riconoscersi in un'età diversa, che sa essere contemporaneo, passa proprio dalla consapevolezza della distanza storicamente data fra il suo discorso e i dibattiti che erano vitali in altri decenni.

Uno stile che sappia andare oltre il marchio di fabbrica o la mera "auto-identificazione", lo notava lucidamente Dal Bianco, è uno stile che sa anche rinunciare a essere tale, per paradosso: ma questo "rifiuto di essere stile" non è presunzione d'ingenuità e prende esplicitamente le distanze dai tentativi di avvicinamento alla lingua naturale (pretesa che è solo un altro manierismo, anzi il peggiore) per echeggiare piuttosto il Sanguineti di *Postkarten* 62 ("oggi il mio stile è non avere stile"). Sta quindi tra i poli di una riconoscibilità larga (generazionale?), di un'"istanza di comunicazione", da un lato, e dall'altro di una "necessità di sfondamento" (generazionale anch'essa?). Sta insomma fra i due poli che tutta la modernità più recente ha contrapposto: il classicismo e lo sperimentalismo. Mi sembra un fatto di non poco conto, questo, e un primo tratto importante attorno cui discutere, anche se i termini devono essere meglio precisati. Ma del resto, per restare al discorso delle misure storiche che è necessario prendere, proprio due fra gli autori che più spesso ricorrono nei dialoghi degli ultimi anni, e che più di altri si sono saputi tenere lontani dai canoni, ossia Porta e Roversi, nelle loro scritture hanno saputo fare proprio dell'anticanone e della ricerca la via per il recupero della comunicazione, violando da un lato l'immagine di uno sperimentalismo teso alla cabala e dall'altro l'idea che il parlare semplice sia direttamente comunicativo. Un'analogia tensione fino alla crudeltà dello sguardo allargato per abbracciare il conoscibile, l'apertura all'interferenza dei linguaggi cui si deve la capacità di stare nel flusso linguistico (a contatto con il *pop* e le "lingue di massa", le "lingue ricevute") senza tuttavia arrendersi al frammento e alla "mimesi del rumore", come avevo scritto in un commento a Lombardo rimasto inedito, donano a molte delle più recenti scritture quell'attitudine partecipativa che le rende comunicative, nonché una capacità di racconto che si avvicina al modello di "descrizione e narrazione" implicito alla struttura della *critica*. Si ricorre sempre più, insomma, a quel "supplemento di pensiero" invocato da Cortellessa, la quale non è necessariamente una progettualità a tavolino, ma una riflessività che dovrebbe essere intrinseca a un'etica della responsabilità sempre più necessaria in ogni tentativo di comunicazione. Non c'è lo spazio ora per una mappa articolata; mi limito intanto a ricapitolare i materiali, le coordinate che ho affastellato in queste disordinate riflessioni. Non certo per definire un programma o un'ordine del giorno, ma per tentare una sommaria raccolta di elementi come può trovarsi a un rapido giro d'orizzonte, anche se naturalmente la lista di urgenze è stabilita dall'occhio che lo percorre, e quindi tende a risentire delle proprie intenzioni e propensioni non solo critiche, ma di *poetica*, anche. I temi che ricorrono e che definiscono una zona "differente" da ciò che è stato già detto e frettolosamente canonizzato sono la centralità dello sguardo, come modalità di confronto con la molteplicità e l'ampiezza (nella "civiltà dell'immagine"), la riflessione etica, l'asciuttezza non come semplicità, ma come esattezza e ferocia; uno sperimentalismo non fine al gioco formale o alla rottura, ma come tensione, volontà di attraversamento mai rassegnata alla dimensione decorativo-consolatoria del fatto letterario; infine un orientamento al racconto. Ma fin qui, senza argomentazione, siamo al catalogo, ancora.

Per dire qualcosa di più, si dovrebbe osservare come forse a fare da collante sia la natura stessa della lingua, quando riesca appunto a essere condivisa e comunicativa, quindi non meschinamente banale o

restrittivamente settoriale, ma larga, inclusiva, insediata all'interno dell'"universo di voci" e capace di specchiare un'epoca nella sua totalità, non di mostrarne solo la frantumazione e i frammenti irrelati. In risposta all'invasione del mercato e alla pervasività dell'estetico, la rivalutazione dell'extraletterario e la fine della verticalità dei generi obbligano anche la poesia a confronti più ampi, invece di mantenere in vita artificiose separazioni. Temi, problemi, argomenti, mappe, viaggiano indifferentemente attraverso i vari strati e livelli: la collettività si riconosce in forme nuove e chi scrive deve misurarsi con esse. L'attenzione all'adesso, al *qui*, è dunque fatto non di mero contenuto, né solo formale, ma di sostanza. Allo stile non si richiede più la riproduzione mimetica del dissonante o il sogno d'integrità, ma processi di ricostruzione: non più la sperimentazione a programma, e quindi certe soluzioni degli scorsi decenni, se confinate entro i limiti del *pastiche* postmodernista, si mostrano prive di vitalità oggi, e neppure i novecentismi e gli epigonismi quale tecnica di autoiscrizione letteraria, un'"arte della cornice" che tradiva anche la ricerca pervicace e ostinata della "siepe".

In parallelo a ciò si dà la "coscienza dello sguardo", e la coscienza anzi del suo precario rapporto con il reale. Ciò che ha maggior rilievo è il tentativo di spiegare il mondo, non nel senso di trarne metafisiche essenze, ma di renderlo *patente* più che evidente: *descriverlo, dispiegarlo* e distenderlo come una carta geografica, nella quale all'io (individuale, disgregato, trasparente, plurale, decentrato) subentra il *qui* percorribile e attraversabile, convertendo l'esistenza, la sua sostanza provvisoria, in una narrazione che ne abbia gli stessi tratti. In questo modo si può avere una sorta di "poesia civile", non fondata su sterili ragioni contenutistiche, ma sull'effettualità di un rapporto pragmatico col reale che rifiuti la riduzione della poesia a grammatica o a "musica". Ingrediente essenziale di questo modo, lontano da ogni enfasi e da ogni orpello, è la *rete della memoria collettiva*, in senso storico: epidermica, sì, perché deve dare la percezione di un clima, ma anche magnetica, ottica, fotografica, critica.

APRIRSI MONDI

Sette pensieri sulla poesia

Giampiero Marano

A: Attraverso il dominio della comunicazione il paradigma hobbesiano si perpetua con efficienza fanatica, distruggendo gli ultimi spazi condivisi di esperienze e utopie, ponti terra-aria-terra sopravvissuti all'azzeramento moderno.

B: Ma forse qualcuno ancora conosce nella sua pienezza increata la notte prima dell'inizio! Forse qualcuno ascolta i poeti!

L'attuale "fluidità" di linguaggi, idioletti, canoni, codici espressivi non rappresenta un fenomeno strutturalmente diverso da quella che ieri fu la "solidità" propria di poetiche, tesi, manifesti ma, al contrario, ne cavalca l'onda lunga, è la stessa cosa rovesciata. La spinta ideologica originaria ha cambiato segno, ha portato per diverse vie all'impoverimento del logos, alla sua completa privatizzazione, infine al collasso, ma agendo pur sempre entro i confini di un'immutata aura culturale, di un sapere recintato, diurno, sorvegliato dallo sguardo fisso e vuoto della civilizzazione.

Poesia e solitudine asociale, poesia e cosmogonia, poesia e rischio mortale della metamorfosi, dell'inconsequenza, dell'aporia: cos'ha a che spartire con questi tesori il marketing dell'autopromozione generazionale?

Non si tratta di ricreare il mondo vero a partire dalla poesia ma la poesia a partire dal mondo vero, cioè dai colori e dai suoni in delirio delle scure periferie esotiche che si apprestano a partorire l'uomo nuovo, che già si confondono con il destino dell'Occidente.

Non domandare alla poesia né formule né sillabe storte e secche ma cercare di liberarla dall'imperio del solipsismo e della deontologia professionale; praticare la scrittura come uno strappo nel tessuto della Rappresentazione e come *chance* erratica di reinvenzione dell'esistente; non lasciare mai in pace il poeta, commissionargli il tormento dei nostri sogni e della nostra disperazione.

È in atto un tentativo di omologazione e normalizzazione della vita senza precedenti nella storia per dimensioni e risorse profuse, che ha fatto della Pianificazione Strategica, delle Metodologie Funzionali, della Competitività di Sistema, della Razionalizzazione Flessibile, ecc. le sue parole d'ordine. Contro la retorica che imbelletta questo crimine universale, articolare una pronuncia oltre-novecentesca... far

esplodere il montaliano "cinque per cento" che oggi suona singolarmente gretto, conformista, sinistro... aumentare la dose...

Dopo un paio di decenni di ripiegamento intimistico, la via del "reincantamento" non passa dalle stagioni del sublime ma dal contatto estremo con la quotidianità, intrisa di quell'irriducibile nucleo allucinatorio che si nasconde sotto la pelle del reale. Non ha senso appellarsi a una presunta e astratta autenticità del linguaggio che garantirebbe della dignità dei contenuti e della responsabilità verso ciò che è comune, quando sono le parole stesse a chiedere senza requie di essere caricate di ostilità, negatività, oltranza enigmatica, di tutte le scorie non metabolizzate dal corpo sociale.

Se valesse il teorema Mario Santagostini

Se valesse il teorema in base al quale al rinnovamento d'un settore della lingua letteraria corrisponde una nuova e più forte sensibilità, allora il panorama degli autori più giovani (precisiamo: quelli nati dopo il 1970) non sarebbe esaltante. E per converso: se la potenza espressiva si misurasse anche e soprattutto sulla base di quello che (tra gli altri) Lausberg chiama il ri-uso di un determinato linguaggio (o più linguaggi), allora la tesi si rovescia e la generazione in questione appare straricca di interesse. E in ogni caso e al di là di ogni velina critica: è probabilmente inevitabile vedere nei testi di autori giovani segnali di potenzialità in sviluppo, anticipazioni di quanto potrà essere e non è ancora del tutto espresso. Insomma: l'autore giovane consente, a volte obbliga a intravedere dell'altro rispetto a quanto sta scritto al presente, e questo mette il lettore in una posizione, ovviamente, ambigua, certamente sfavorevole, perfino a rischio di arroganze o di paternalismi assolutamente non cercati.

D'altra parte: la sensazione di chi scrive questa nota (certamente senza alcuna pretesa d'esportazione) è sostanzialmente quella d'aver di fronte, leggendo chi ha quasi trent'anni in meno di lui, molte pagine di cui alcune decisamente notevoli ma, paradossalmente, di non leggere ancora nessun "libro". Provo a spiegarmi. E' un dato di fatto, credo, che una raccolta di poesie, allorché raggiunge la forma-libro, ottiene una sorta di senso aggiuntivo, un surplus di significato che le pagine prese una per una, per quanto splendide, ancora non danno. Per fare un esempio storico e per qualche verso estremo, dato il valore ormai consolidato: un libro d'esordio come *Il disperso* di Maurizio Cucchi ha un filo conduttore assolutamente determinato, non è possibile estrapolarne alcun florilegio, al limite non si può privilegiare una pagina rispetto a un'altra, tale è la continuità, la consequenzialità, l'incastro delle parti: non a caso proprio *Il disperso* venne definito "poema narrativo". Ora, spero di non irritare nessuno se dico che non ho ancora trovato, nei trentenni, una raccolta attraversata da analoghe tensioni all'organicità, alla completezza, alla narratività. Vedo, al contrario sommatorie di pagine spesso assolutamente eccellenti. Ma non vedo il libro, ovviamente nel senso che ho faticosamente cercato di chiarire: il tutto, alla fin fine, è qualcosa di più e di altro della riunione delle sue parti.

E' questo un elemento negativo, indice che qualcosa, ancora, manca? Qualcuno può anche pensarlo. Meglio, forse, assumerlo alla stregua d'un dato storico da interpretare come un ritorno al frammentismo, a quella liricità pura (ermetizzante?) che i decenni precedenti sembravano aver licenziato. O -dato ancora più interessante- vederlo come il segnale d'una tensione diffusa a concentrare, a far precipitare in uno spazio estremamente ristretto gli infiniti ventagli delle sensazioni. Per una simile sensibilità poetica, la "forma libro" sarebbe perfino troppo estesa, dilatata, larga. Inutile. Non si tratterebbe, allora, d'un ritorno alla lirica (numerosi sono gli autori di livello dichiaratamente non-lirici), bensì di un nuovo, per certi versi tutto da indagare atteggiamento nei confronti della lingua, della lingua letteraria e delle sue varie istituzioni. Potrebbe essere, insomma, che quella degli attuali trentenni sia la prima generazione interamente calata in quel contesto che Andrea Zanzotto nel 1999 ha definito come "cadaverizzazione della nostra storia, con tutta la relativa presenza più o meno verminosa di vitalità concentrate su una o l'altra parte del cadavere. Anche la lingua, a sua volta, ne è ovviamente scossa, terremotata e in essa la letteratura." Il rifiuto (e non l'incapacità, dunque) di garantirsi l'opera attraverso la "forma libro" omogenea potrebbe essere, insomma, uno degli effetti di quel terremoto, e il segnale che si viene verbalizzando uno stato di dispersione assoluta, una disgregazione giunta ormai a uno stato purissimo. Una forma di paradossale, avanzante o già consolidata "nuova oggettività". E' soprattutto con questo atteggiamento, credo, che i futuri critici e storici dovranno fare i conti. Altrimenti, il rischio sarà quello di notificare negli attuali trentenni, sempre e comunque, un perenne, tetro epigonismo, l'impossibilità di raggiungere chi è venuto prima.

Epigoni: ma di chi? E' un altro elemento che mi ha sempre attratto nelle letture dei poeti "nuovi". Mi viene da dire: di nessuno, anche se questa è una affermazione imperfetta, visto che ogni autore possiede una memoria poetica a volte ben visibile, altre volte già sedimentata, nascosta. Proviamo ad avvicinarci

al problema inventando ad hoc uno di quello che i filosofi chiamano "giochi linguistici". E diciamo che, fino a un certo momento, nel retropensiero dell'autore è valsa la regola: "scrivi quello che ti pare, ma stai bene attento a non riferirti direttamente a poeti che vengono prima di te e hai amato perché, forse, fin troppo vicini, quasi simili, semipadri. Questi poeti vanno -come scrisse Montale a proposito di d'Annunzio- attraversati e non ripresi. Insomma: differenziati. Nel lessico, nella forma, negli atteggiamenti. Se la letteratura fosse davvero un grande gioco linguistico, potremmo dire che la norma: "non fare come chi ti precede" è stata, fino a un certo momento, lo schema della regola fondamentale, ciò che insomma dava senso al "gioco", ai gesti, all'uso dei cosiddetti strumenti. E può essere che proprio questo gioco sia adatto a indicare un atteggiamento caratteristico del Novecento poetico italiano, dal Futurismo in avanti. Nel quale Novecento, in fondo, non si acquisisce mai un concetto stabile di modernità (se con "moderno" intendiamo con F. Jameson l'atto di porre, in maniera più o meno arbitraria, una sorta di "nuovo inizio") ma spesso si diffonde la cura (almeno a livello di senso comune) di differenziarsi rispetto agli immediati predecessori. E le intricate vicende delle forme metriche, del rispetto per i generi o le contaminazioni tra i settori letterari sarebbero vicende emblematiche e assai esemplificative, a questo proposito. Ora, l'impressione generale che si ricava leggendo gli autori più giovani, è che il gioco sia, stranamente, cambiato. Ossia: la regola "scrivi quello che ti pare ecc." non vale più. Indagarne i motivi, indagarne quale altro gioco ne ha preso il posto, che eventuale similarità possiede con il precedente, questo sarà -eventualmente- compito delle storie letterarie a venire. Ma se l'impressione avrà un minimo di riscontro in una più accurata indagine critica, vorrà dire che ci troviamo in presenza non solo di un nuovo atteggiamento nei confronti della lingua e delle istituzioni, ma anche della tradizione letteraria recente e, di riflesso, di quella pregressa. Vale, a mio avviso, quanto avevo scritto qualche anno fa: i poeti giovani sembrano considerare il Novecento (e aggiungerei ora: anche parte dell'Ottocento) come una sorta di gran contenitore da cui saccheggiare termini, parole, stilemi, costrutti verbali. Questo, intendiamoci bene, non sta a significare, di per sé, una carenza di originalità linguistica. Ma se in un testo io, lettore, trovo richiami assolutamente, ingenuamente espliciti al primo Benn (quello di Morgue, insomma) e insieme al ben più vicino De Angelis, se noto che in un'altra pagina il Sereni che meglio circola e influisce è quello di Frontiera, se osservo la totale assenza di Montale, devo di fatto pensare che c'è, ben più che una serie di influenze, un'attitudine in base alla quale il passato (vicino, lontano e lontanissimo) contiene caterve di materiali da riprendere, strappare al loro contesto, ricontestualizzare, riciclare indipendentemente dalle cronologie, dalle date. Nulla è obsoleto, tutto è però passato. E tutto torna, tutto serve. Tutto riverbalizza, da lontano, il presente. E questo, a pensarci bene, sta in una discreta sintonia con quello che, abitualmente, siamo soliti chiamare postmoderno, che riduce tutto a museo, non ha più anteriorità da attraversare o superare dialetticamente, si permette riutilizzi a pioggia, azzerare le cronologie. Se il rapporto con il passato è stile di lettura, e se lo stile di lettura rappresenta ciò che va poi a costituire il laboratorio poetico e la memoria degli autori, allora andrebbe forse detto che oggi i poeti giovani, ancora prima di scrivere, leggono in maniera diversa. E dunque si formano altri laboratori, altre memorie letterarie. Altre maniere di verbalizzare la vita. Forse: un altro modo di "fare poesia", secondo una definizione di Antonio Porta. Ma questo vuole anche dire: assenza di maestri più o meno in ombra. E per converso: tracce innumerevoli di modelli. Stagioni letterarie da "saccheggiare" e insieme nessun riferimento: possibilità di stare dovunque e contemporaneamente spaesamento totale. Rinnovamento ed epigonismo senza epigoni, senza scuole. Forse, bisognerà proprio andare ad esaminare dove meglio si realizza e si verbalizza questa duplicità di atteggiamento, questo ambiguo insieme di euforie e disforie, di originalità assoluta e riciclo. Lì, nel mezzo della contraddizione (se di contraddizione poi si tratta), può trovarsi la chiave di lettura per dividere autore da autore, rintracciare le figure più interessanti, i talenti reali, discernere le reali teste scriventi.

I più bravi, a mio modestissimo avviso, ci sono. Qualche anno fa, ho perfino provato a metterli in una antologia. Oggi ne aggiungerei qualcuno e ne toglierei qualcun altro. Evito di fare nomi perché, inevitabilmente, ciò significa attribuirsi il ruolo di promoter, poi perché le graduatorie o la semplice sequela delle inclusioni-esclusioni ingenera -anche in un intervento di modeste proporzioni e di più modesta autorità- microeuforie e microdolori. E poi perché, di fatto, tenderei (o tendo) a mettere in evidenza quegli autori che mi risultano più comprensibili, chiari, vicini. Sarebbe un gioco di predilezioni. Con il rischio di perdere di vista proprio quella distanza che, ormai, mi divide da loro e che rappresenta, forse, l'elemento di novità.

Prime ipotesi sui *contemporaneissimi*
Giovanna Frene

In fondo il fatto è questo: ciò che significa in un testo è soprattutto la forma. E, se uno non ha gli strumenti per aggredire la forma, difficilmente capisce il significato. La tensione tra la forma e qualcos'altro è ciò che costituisce il significato del testo.

P.V. Mengaldo (1)

Chiunque mi abbia gettato nel mondo, e sia pure Nessuno questo Chiunque, è me che ha gettato: nella mia singolarità.

S. Givone

Il contenuto senza forma (adeguata) è cieco.

I. Quando i direttori de "L'Ulisse" (che ringrazio) mi hanno invitato a scrivere un contributo per il numero inaugurale della rivista, mi sono sentita subito coinvolta, ma anche spaventata. Ho pensato con terrore che la profezia che l'amico Zublena aveva proferito, a mia insaputa, nel suo intervento in un numero recente di "Atelier" (2) si fosse una volta di più avverata: ero davvero entrata nel novero dei "più autocoscianti tra i poeti-critici", tanto da poter tentare di scrivere un primo abbozzo organico sui miei contemporanei – anzi, su quelli che mi piace qui definire Contemporaneissimi...

Ironia (salutare) a parte, tuttora, mentre scrivo, non mi abbandona quel misto di euforia e inibizione che provo ogni volta che metto mano all'immagine di me anche come critico – visto che esisto prima di tutto, e sopra di tutto, come poeta. L'altro che la critica mette in gioco non è affatto l'altro della poesia, anche se sono consanguinei: lo sento perfino dentro di me, questo scambio di binari che fa deviare l'essere della parola. (E non accenno qui a quale ulteriore scenario si apra se vesto i panni dello storico della lingua intento a indagare la prosa del Settecento, come sto facendo all'Università – esattamente dalle otto di sera a mezzanotte, Machiavelli docet). L'introspezione che mi porta alla scrittura poetica va in una direzione diversa, opposta, rispetto all'introspezione che mi porta alla parola critica. Una è a priori, l'altra è a posteriori. La prima non rientra per niente nell'ambito cosiddetto scientifico, la seconda, per un ampio settore (quello della tecnica), sì. Il punto di contatto, di sutura, tra i due altro è posto, nel campo dell'estetica, dalla forma, e, nel campo dell'etica, dal giudizio. Allora, nessuna poesia può essere informale, nessun giudizio, in quanto tale, può essere neutro.

Ha ragione Cortellessa, dunque, quando rimpiange la latitanza dei critici "puri", quelli che non siano anche poeti, specialmente in concomitanza della forte presenza dei critici "impuri", cioè dei poeti; tuttavia, credo che in realtà proprio il discrimine, netto, tra l'idea stessa di critica "pura" e "impura" le renda necessarie entrambe, e nella compresenza. Tanto più che questa "militanza" non ha funzione storicizzante. Storicizzare spetta ad altre figure; e poi costa fatica, direi uno sforzo inumano. E, comunque, non spetta propriamente a noi contemporanei, ma ai posteri. Gli strumenti critici sono gli stessi per tutti, e se tutti i chirurghi usano gli stessi bisturi, non a tutti il paziente sopravvive: sta alla bravura di ognuno saperli usare, poeta o critico. Vero è che difficilmente un grande poeta è un critico mediocre, se fa critica, mentre un grande critico... Voglio dire: è anche paradossale che si possa anche solo poter accennare criticamente a qualcosa di cui nell'intimo non si conosca la fenomenologia (non è forse vero l'"ove sia chi per prova intenda amore" – anche se, certo, esiste l'empatia?). Eppure, tutta la storia letteraria dimostra che è (stato) possibile, anzi necessario, perché la distanza dà la misura (e non viceversa, in questo caso). Ma lasciate che i poeti, di contro, pongano la misura della distanza, con il loro agire critico. Di nuovo: una necessaria implicazione; un tentativo di diversa fratellanza, più che un fratricidio avvenuto o in corso.

II. Detto questo, un problema bifronte capitale, ma a cui accenno solo – considerati la tematica specifica di questo numero, l'ambito più teoretico che storicizzante della natura del mio intervento (critico!), nonché, di converso, la troppa vicinanza che comunque impedirebbe ogni possibile "quadro fisso" – è quello della crisi della critica contemporanea (leggi: mancanza della grande critica), causata da varie contingenze storiche, ma alla quale prontamente la maggior parte dei critici "militanti" interpellati da "Atelier" ha risposto "a boomerang", proponendo una altrettanto evidente crisi della poesia italiana (leggi: mancanza della grande poesia) (3) – appunto l'altra faccia del succitato problema. Ripeto, la questione è piuttosto complessa, richiederebbe dibattiti e azioni continue, necessiterebbe dello spazio di una vita, o di più vite, e di un tempo storico, o di più tempi storici. Ognuno deve fare la sua parte, e non dico solo bene, ma al meglio delle sue possibilità, cioè fino a consumarsi: portare la tipologia di ciò che fa, in poesia o nella critica, alla perfezione, alla consumazione, alla dissoluzione. È necessario indossare l'agone di una po-etica. Non credo che la "repubblica della poesia" sia una "democrazia": semmai è vero il contrario.

Chi è più bravo, chi è davvero "turbato dal dio" (si può ancora dire? credo di sì), chi ha delle idee formali penetranti, che sia poeta e/o critico, spunta senza dubbio dal ghiaccio della "terra desolata" (mi sia concesso questo "ottimismo platonico"). D'altro canto, non credo sia proponibile un discorso di gruppo tout court (figuriamoci di generazione – concetto che non è certo la poesia ad appiopparci, bensì la vita, la disattenzione dei nostri genitori, il caso): non tanto per i tempi che corrono, quanto a priori – a meno che il "gruppo" non abbia per niente, dico per niente, alla sua base la stessa poetica (penso a Dante e Cavalcanti). Questo chiarisce in anticipo perché parlerò, in realtà, al massimo, di contiguità dei singoli poeti presi da me in esame, ma mai di comunanza: si tratta di rilevare insomma una sorta di concordia discors (da cui non mi tiro fuori). Non dimenticando che senza frizioni, urti, ferite, smottamenti, fratture, pieghe, sobbalzi, diversità, singolarità, e ("stranamente") sofferenza, non si produce niente. Quello poetico non è un terreno pacifico per nessuno, proprio a livello ontologico (4).

III. Faccio una duplice premessa, necessaria per definire i limiti di quanto mi appresto a scrivere nel concreto. La prima considerazione riguarda letteralmente una "questione di stile". Vista la coincidenza della sede telematica della rivista con il sito dell'editore della rivista stessa (sempre LietoColle), e considerata la mia attenzione critica già rivolta in passato verso alcuni poeti (di cui avrei voluto parlare anche qui) tutti editi appunto da LietoColle, di questi stessi mi limiterò a fare menzione, ritenendo corretto rinviare direttamente alla lettura delle mie recenti analisi stilistiche dei loro libri. Mi riferisco a Fabrizio Bernini (5), Silvia Caratti (6), Alberto Pellegatta (7) – i cui rispettivi libri sono tutti opere prime –, Mary Barbara Tolusso (8), tutti stilisticamente diversi, ma parimenti di indubbio valore. Una seconda premessa riguarda una questione spaziale: se volessi scrivere in modo adeguato anche di altri che ultimamente hanno destato il mio interesse (penso, per esempio, a Mario Desiati, di cui ho letto in varie riviste poesie che mi sono molto piaciute, specialmente le più recenti, e di cui mi riprometto di leggere il romanzo uscito tempo fa da Pequod), dovrei attuare la misura del saggio, se non del volume, e non dell'intervento (e dovrei aver avuto a disposizione molto più tempo); perciò di questo altro manipoli di poeti mi limiterò a citare solo il nome e l'opera, senza note critiche: Pierre Lepori (Qualunque sia il nome, Casagrande 2003), Luciano Neri (Dal cuore di Daguerra, Gazebo 2001, ma con in lavorazione un poema intitolato Notizie dalla Haven), Giovanni Tuzet (365 Primo e 365 Secondo, Liberty House 1999 e 2000) – tutti autori di opere prime – e Massimo Sannelli (con il recentissimo La posizione eretta, L'impronta editrice 2004) (9). In sostanza, focalizzerò la mia lente, per una prima e sommaria analisi, soprattutto su Elisa Biagini; di Marco Giovenale, Andrea Ponso e Italo Testa (poche righe su quest'ultimo, tenendo conto che ho postfatto il suo primo libro, Gli aspri inganni, uscito quest'anno da LietoColle) (10) mi preme però mettere sulla carta qualche appunto. Scelgo anche in questo caso una trattazione comunque semplificata, visto che mia finalità immediata è di puntualizzare solo alcuni caratteri stilistici generali – e invitando come sempre alla verifica diretta dei testi poetici. Alla fine del mio intervento una bibliografia darà un piccolo panorama delle opere e delle pubblicazioni in rivista da me prese in considerazione.

IV. Elisa Biagini, o della "metafisica biologica". Soltanto apparentemente si può definire solo fisica, o corporale nel senso di "materica", la poesia della Biagini, e a maggior ragione nella sua fase aurorale. Credo di avere individuato in un testo della sua prima raccolta, *Questi nodi* (11), una sorta di prima dichiarazione di poetica, e ben precisa: "Nella stanza accanto / la lavatrice e tre persone parlano. / Scrivo della paura di piatto / e del ritorno, / e i rumori mi assalgono / crescono nel foglio, tra le righe: / lo scrivere altro / finora mi ha salvato, / non svelato / la grana di questo linguaggio / la conta dei fogli morti. / Non dimostro la natura / né lo spirito, / ma ciò che vola in mezzo / e insegue l'angelo" (p. 18) [nostro il corsivo]. Allargando, e di molto, il raggio spazio-temporale degli influssi anglosassoni in Biagini, risale direttamente alla scrittura dei grandi poeti metafisici inglesi la sua capacità di ragionare per analogia e il suo costruisce continue allegorie, fattori che creano un tutto semantico di formidabile coerenza. Certo, il richiamo al biologico (corpo, natura, oggetto) è costante, ma non è mai fine a se stesso: stilemi metaforici del tipo "lunghe passeggiate per l'intestino", "fuoco lento della testa", "verso il mondo nella tazza", "slavina bianco feretro", "sassi nelle vene" ecc. sono incastonati in un progredire "narrativo" che significa intuitivamente altro. Il "poeta agente/agito", presente in *Questi nodi*, mette in atto continuamente anche un discorso meta-poetico sulla poesia e sul senso dello scrivere: mi riferisco a testi come *Le cose scivolano* (p. 19), *Suonano con lenta noia* (p. 20) e *Mi accosto al lato oscuro* (p. 21), quest'ultimo importante perché in esso ritorna il concetto citato di infra-esistenza ("Mi accosto al lato oscuro, / al debole confine: / basta un dito a rompere il cancello [...]") e appare, spettrale ed eloquente, quello della vanità della tradizione letteraria ("Cerco un progetto perduto da altri / ho le mani scavate, colano terra").

La tensione meta-poetica propria dell'esordio scema drasticamente, com'è naturale, nelle opere successive della Biagini, a cominciare da *Uova / Eggs* (mi preme qui rilevare, per inciso, che è assai ricorrente nelle opere giovanili di alcuni poeti particolarmente profondi imbattersi nell'ambito meta-poetico, dove dissodare le ragioni del loro scrivere: penso, per esempio, allo Zanzotto trentenne di *Dietro il paesaggio* – e aggiungo che a mio avviso cinquant'anni fa questa dimensione del giovane Zanzotto non venne affatto compresa), dove non tanto lo strumento linguistico si dimostra maturo (lo è,

evidentemente, già), ma cosciente. Guido Caserza, nella postfazione a Uova, afferma: "[...] abile il gioco delle immagini e delle metamorfosi ricondotte sempre sul piano delle presenze concrete, e tutto è sorretto da una grammatica semplice ed efficace. I testi sono organizzati intorno alla similitudine, di cui ogni poesia offre almeno un campione. [...] la similitudine è sempre tangenziale: tanto liricamente esatta, quanto motivo di instabilità sul piano della sostanza dei contenuti. Nelle poesie della Biagini, così ricche di oggetti concreti e quotidiani, non c'è un referente congruente al discorso [...]". Caserza conclude parlando di incomunicabilità, in questa retorica comparativa, dei due poli (oggetti) di similitudine. In sostanza, Caserza sembra giocare tutto sul terreno della metafora intesa come similitudo brevior. Credo invece che l'analogia, che qui propongo al posto della similitudine, apra scenari più ampi e articolati, dove i poli di significazione possono essere anche tre o quattro (un primissimo esempio, proprio in questa raccolta, si trova nella poesia "Drive tru nativity", a p. 5, nella messa in atto della serie semantica pancia-ombelico-oblò-specchio). Premesso che il primo importante spostamento concettuale, presente in Uova, avviene proprio "cadendo" dalla metafisica alla fisica, l'analogia, privata così della sua possibile potenzialità allegorica, trova proprio nella citata multipolarità lo sbocco ideale per non appiattirsi nel materialismo tout-court. Contemporaneamente, aumenta a livello sintattico la tendenza, già genetica, all'ellissi e alla giustapposizione (che raggiunge anche il grado zero dell'aspetto appositivo), come in "[...] e io sono quel palazzo, / il serbatoio bianco-pancia nel sole, / e queste sono le mie vene, / rimesse di camion, / mia pelle macchiata, le labbra screpolate [...]" (p. 15). È naturale che, dove si consideri la presenza del corpo, la prima analogia, la più immediata, sia comunque quella con la realtà fisica del mondo, con le sue architetture, vegetali (e qui mi vengono in mente le poesie de La casa di Andrea Ponso, a cui accennerò brevemente dopo) e urbane, come anticipa questo verso: "the future darkness outlined in the palms / hidden under the nails / and my armpits: / architecture of fear" (p. 16); ma balugina anche la metaforizzazione del sacro ("sindone di te nel mio / lenzuolo", p. 21), perché, se "le ossa non sono più così solide" e vi sono "pause di materia" (p. 22), di contro, eucaristicamente, del corpo alla fine "niente è sprecato, ci si / apprezza fino al midollo" (p. 24). A dire che in Uova ciò che era stato buttato dalla finestra (perché "terribile"), come a-corporale, rientra dalla porta, come corpo sindonico, proprio per il porsi della dissoluzione della materia.

Mi preme aggiungere, infine, che il recentissimo e poderoso L'ospite einaudiano (anticipato comunque esplicitamente, anche a livello lessicale, nei due libri da me considerati) si presenta come una sorta di sintesi (a cominciare dalla mole, aumentata di molto rispetto alle altre due opere) delle precedenti acquisizioni poetiche della Biagini. Il libro è in libreria: si legga. Da parte mia ne scriverò presto una recensione.

V. Marco Giovenale, o della "curvatura dello sguardo" (G. Mesa). La radice del discorso poetico di Giovenale è più vicina all'idea di sperimentazione espressa da Zanzotto, e alla sua concezione di linguaggio, che non agli sperimentalismi della neoavanguardia, laddove sembra infatti costantemente tradurre lo scarto fra "le cose, l'esperienza di esse, le forme nominanti" (Mesa, prefazione a Curvature); ma di suo, e qui mi riferisco specialmente al notevole Il segno meno, pone il senso della scrittura come sguardo che è anche guardato (Magazzeni, prefazione a Il segno meno) – dunque con parallelismi alla quasi coetanea Biagini.

Un dato molto evidente dello stile di Giovenale, specie ne Il segno meno, opera complessa e ricca, che rasenta il virtuosismo, è la costante tendenza a una marcata inversione sintattico-semantica, sia a livello di singolo verso o frase, che di testo poetico o prosa (penso, per esempio, alla notevole prosa di apertura del libro, che inizia con "Mi è stata sottratta una primissima forma che non ricordo"), dove quello che sembra "motto" finale, risulta essere invece disvelamento di significato, l'a-priori che pone le condizioni stesse del discorso (penso a testi come È il guasto intermittente dell'insegna, Ogni tanto il forno geme, I giusti vedranno il suo volto ecc.); in altri casi l'oggetto/forma dell'inversione si chiude a cerchio, come in una sorta di macro-epanadiplosi: "Il discorso tenuto all'ala non tiene il volo / lui. Hanno pensiero per la parola, ma non è questo / legato necessario, non è il resto. // Un cane con più veleno abbaia al muro chiuso / battuto dai motivi dell'acquata. // Il vaso nel vaso del gelso scivola e trascina / la sopravveste via, che aveva lasciato lei. // Tutto quello che è muto si appoggia all'uso / che dà verbo, ragione scarsa reggia, lima / che tanto lede che lei era, chi poi sei" (p. 29).

Lo stile si pone in Giovenale come "pieno di assenza" e oscuro, con una ricchezza sintattico-retorica di grande impatto. È una poesia fredda, questa, ma che ustiona appena la si tocchi.

VI. Andrea Ponso, o dell'umano infinitesimalmente assente. È Maurizio Cucchi a scrivere nella prefazione a La casa: "[...] il movimento di Ponso avviene in una varietà di infiniti intrichi, di 'poveri intrichi inutili', di 'minute avvisaglie di vita', in cui l'umano è quasi del tutto assente. Anzi, ci dice in uno dei frammenti che compongono questa insolita Casa: 'anche chi guarda è assente: è un suono' [...]" Ponso, dunque, si

avventura nel minimo, nelle scritte naturali del mondo [...]". Questo mi fa venire in mente quanto dice Agosti a proposito dello Zanzotto di *Meteo* (12), quando lo studioso constata l'avvenuta reificazione della parola poetica nella cosa stessa, che dunque sembra auto-porsi come cosa (per questo metterei fra i numi tutelari di Ponso, oltre a Ponge, Magrelli e Neri, anche Zanzotto, di cui Ponso è conterraneo). Questa scrittura per frammenti, ma non frammentaria (tante sono le cose, altrettante dunque le parole), di una giustezza potente e disarmante, mette in atto con straordinaria originalità la metafora della mente come casa (o viceversa), intenta al suo scopo conoscitivo/costruttivo: "Non sopporta più niente, la canapa lisa del pensiero, / ha sbalzi e nodi, immedicabili fessure: se ne sta / al chiuso, nascosta in queste armature, e non sa decidersi; // forse conviene tirare fino allo spasimo o riannodare / all'ombra la povera trafila, forse è guasta la stessa / voliera, forse salvezza è la garza dei pezzi rimasti" (p. 34). Proprio per la sua esattezza, la poesia di Ponso in realtà non necessita di sperimentazione o di oscurità di stile, operando infatti su un livello micro-metaforico.

VII. Italo Testa, o della "forma ingannevole". Testa è stilisticamente il più levigato, traslucido, dei poeti presi qui in considerazione. Giova ricordare che la sua esperienza accademica di storico della filosofia (è studioso, tra l'altro, di Hegel) non ne limita la creatività, ma la potenzia. Rimando alla lettura della mia postfazione, ma mi preme affermare che la straordinaria cura tecnica (specie ritmica) non preclude o occulta i contenuti.

(1) *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, "Atelier", anno VIII, n. 32, dicembre 2003, p. 53.

(2) Cfr. *Per un bilancio della critica*, ivi, p. 47.

(3) Cfr. le *Inchieste* apparse su "Atelier", anno VIII, n. 32, dicembre 2003 e anno IX, n. 33, marzo 2004.

(4) Mi ha molto colpito e stimolato, per l'estrema lucidità, l'intervento di poetica di Massimo Sannelli, *Il gioco del massacro. Appunti sui contemporanei*, "Smerilliana", anno II, n. 3, gennaio-giugno 2004, pp. 363-370. Nel caso specifico, Sannelli svolge il suo discorso *po-etico*, di cui cito due passi particolarmente significativi, a livello di "questione della lingua": "La questione della lingua novecentesca sfrutta così *due* modelli medievali contrapposti. La questione della lingua ha a che fare con il nemico; il nemico ha a che fare con (ed è) il mio corpo: mio e degli altri. Proprio perché è altro, l'altro non può essere simile a 'me'; la sua lingua non potrà essere pari alla mia. Ogni questione letteraria polarizzata, autore contro autore, è l'allegoria – in sede critica – di drammi ancora più profondi, e radicati nella nostra oscillazione tra (desiderio di) onnipotenza e reale impotenza. Ma è proprio l'esistenza e il ridicolo del sogno di una 'potenza' a rendere possibile, da un parte, la scrittura 'morale' e, dall'altra, a insegnarci l'inutilità di ogni strutturazione che non sia un'attenzione insieme sensibile e còlta; e l'inutilità di ogni forma di potere e di schieramento *inter nos*, da poeta a poeta, tra i vecchi e soprattutto – cosa più drammatica e indecente – tra i giovani, noi 'marginali'" (p. 368); e: "[...] il problema, alla fine, *non* è solo avere ragione, se la 'mia' ragione comporta la violenza contro 'me' e 'altri', nella stessa misura. [...] Anche essere costretti a giudicare (a ragione) *male* e a pensare *male* l'altro (e la sua lingua) fa parte dell'umano, al di là delle ideologie che vi sono implicate e prima delle sue tendenze creative; ma questa resistenza negativizzata e radicale – dire contro, giudicare contro, capire contro – obbliga molti di noi a produrre un'esattezza troppo sofferente: che non può durare a lungo" (p. 370). Specifico che la mia posizione, divergente da Sannelli anche per il fatto che io parlo della *forma* e Sannelli della *lingua*, non intende in ogni caso avallare un atteggiamento polemico o, peggio, "violento", ma solo postulare l'imprescindibile valore della *contrapposizione*, che ritengo sia alla radice di ogni scrittura poetica, perché prima è alla radice stessa di ogni esistenza – per questo ho scritto "ontologico": è assolutamente *inevitabile*, per essere, che la scrittura sia proprio quell'"allegoria di drammi più profondi". Concordo, invece, con Sannelli riguardo alla sterilità di una "resistenza negativizzata", spesso solo delusa dal potere, se non proprio sua velata, e degenerare, espressione

(5) Fabrizio Bernini, *La stessa razza*, LietoColle, Faloppio (CO) 2003. La mia recensione è disponibile in rete nel sito LietoColle, nel catalogo degli autori, ed è uscita su rivista in "Hebenon", anno IX, n. 1, terza serie, ottobre 2003.

(6) Silvia Caratti, *La trama dei metalli*, LietoColle, Faloppio (CO), 2000. La mia recensione è disponibile in rete nel sito LietoColle ed è in corso di pubblicazione in "Capoverso", n. 7, gennaio-giugno 2004. [www.orizzontimeridionali.it]

(7) Alberto Pellegatta, *Mattinata larga*, LietoColle, Faloppio (CO), 2001. Oltre che nel sito LietoColle, la mia recensione è in corso di pubblicazione in "Capoverso", n. 7, gennaio-giugno 2004.

(8) Mary Barbara Tolusso, *L'inverso ritrovato*, LietoColle, Faloppio (CO), 2003. La mia recensione è in corso di pubblicazione in "La clessidra", anno X, n. 2, novembre 2004 [www.edizionijoker.com], oltre che consultabile nel sito LietoColle. Ricordo anche il precedente libro della Tolusso, *Cattive maniere*, edito da Campanotto nel 2000.

(9) Da questo ultimo volume di poesia di Sannelli, che è anche il curatore della collana 'Nuovo Rinascimento', inaugurata proprio da *La posizione eretta*, riporto questo testo poetico significativo: "chi si propone, dalla cura si stacca / un primo modo, esposto – è buono –, poi / un secondo, un nuovo: chi ha padre e chi / più persone, organizzate in una casa / che divide scena, da scena, da scena, / da scena. Ristringi il lavoro all'armonia / grave: e

questo è libro? Tregua per il caldo estivo, tregua / per l'esaltazione della volontà, tregua per la volontà / di dire i testi fermi; e ancora, riamata, restituita a / i suoi spazi, spazi particolari, il dire 'qui falce, rompi aria'. / Era, e non è. Così giova al simile e al suo simile". Per un elenco (parziale) delle opere poetiche di Massimo Sannelli rimando alla bibliografia. Ricordo che Sannelli, oltre che studioso, è valente traduttore dal latino medievale.

(10) La postfazione si può leggere on line in "Vico Acitillo - Poetry Wave", www.vicoacitillo.it, 'Recensioni e note critiche'.

(11) Elisa Biagini, *Questi nodi*, Gazebo, Firenze 1993, ora on-line (cfr. bibliografia).

(12) Rimando alle pagine dell'introduzione critica di Stefano Agosti al Meridiano delle *Poesie e Prose scelte* di Andrea Zanzotto, Mondadori, Milano 1999.

Piccola bibliografia contemporaneissima

Testi di poesia

FABRIZIO BERNINI (1974), *La stessa razza*, LietoColle, Faloppio (CO) 2003.

ELISA BIAGINI (1970), *Questi nodi*, Gazebo, Firenze 1993. [Ora disponibile in rete nel sito delle Edizioni Mediateca, www.emt.it]

– Uova / Eggs, bilingue, Editrice Zona, Recco (GE) 1999.

– L'ospite, bilingue, Einaudi, Torino 2004.

SILVIA CARATTI (1972), *La trama dei metalli*, LietoColle, Faloppio (CO) 2000.

MARCO GIOVENALE (1969), *Curvature*, con fotografie di Francesca Vitale, La Camera Verde, Roma 2002.

– Il segno meno (parte di prosimetro 1998-2003), Manni, San Cesario di Lecce 2003. [e-mail: pieromannisrl@clio.it]

– Poesie da Alter (1996-2000), "La clessidra", anno IX, n. 2, novembre 2003, pp. 12-14.

– La piccola storia del grande possesso, "Nuovi Argomenti", quinta serie, n. 24, ottobre-dicembre 2003.

– Poesie da Delle restrizioni e Double click, "Smerilliana", anno II, n. 3, gennaio-giugno 2004.

PIERRE LEPORI (1968), *Qualunque sia il nome*, Casagrande, Bellinzona 2003.

LUCIANO NERI (1973), *Dal cuore di Daguerre*, Gazebo, Firenze 2001.

– Poesie da Notizie dalla Haven, "La clessidra", anno IX, n. 2, novembre 2003.

ALBERTO PELLEGATTA (1978), *Mattinata larga*, LietoColle, Faloppio (CO) 2001.

– Sette poesie, "La clessidra", anno X, n. 1, aprile 2004.

ANDREA PONSO (1975), *La casa*, Stampa, Brunello (VA) 2003. [www.stampa.it]

– Poesie da Nuove Farine d'Angeli, nell'antologia ParcoPoesia 2003, Guaraldi, Rimini 2003.

– Poesie da Farine d'angeli, "Smerilliana", anno II, n. 3, gennaio-giugno 2004.

MASSIMO SANNELLI (1973), *O*, Cantarena, 2001.

– Due sequenze, Editrice Zona, 2002.

– Antivedere, Cantarena, 2003.

– La realtà e la luce. Omaggio a Simone Weil, *I libri del quartino*, 2003.

– La posizione eretta, L'impronta editrice, Mori (TN) 2004. [www.improntaeditrice.it]

– Il gioco del massacro. Appunti sui contemporanei, scritto di poetica, "Smerilliana", anno II, n. 3, gennaio-giugno 2004.

ITALO TESTA (1972), *Gli aspri inganni*, postfazione di Giovanna Frene, LietoColle, Faloppio (CO) 2004.

– Sarajevo tapes, e-book (in rete da maggio 2004), edizioni d'if, 2004. [www.edizionidif.it]

- Biometrie, raccolta in corso di edizione (contiene con diverso titolo anche le poesie de Gli aspri inganni).
- Come non torni - Dodici quartetti (1990-1995), raccolta inedita.
- Nel clamore e Per ogni minaccia, poesie nell'antologia ParcoPoesia 2003, Guaraldi, Rimini 2003.
- Poesie da La croce di fieno, "Gradiva", nn. 23-24, Spring-Fall 2003.

MARY BARBARA TOLUSSO (1966), Cattive maniere, Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2000.

- L'inverso ritrovato, LietoColle, Faloppio (CO) 2003.

GIOVANNI TUZET (1974), 365 Primo, Liberty House, Ferrara 1999.

- 365 Secondo, Liberty House, Ferrara 2000.
- Morfina e Cinico, poesie nell'antologia ParcoPoesia 2003, Guaraldi, Rimini 2003.

Per una recente inchiesta in rivista sulla critica contemporanea:

- Per un rilancio della critica, "Atelier", anno VIII, n. 32, dicembre 2003, pp. 31-49. [Contributi di Andrea Cortellessa, Roberto Galaverni, Niva Lorenzini, Giampiero Marano, Massimo Onofri, Massimo Raffaelli, Emanuele Trevi, Stefano Verdino, Paolo Zublena]
- Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Andrea Ponso, "Atelier", cit., pp. 50-53.
- Caro Trabucco... interventi sulla critica, "Atelier", anno IX, n. 33, marzo 2004, pp. 19-56. [Contributi di Luigi Severi, Paolo Lagazzi, Stefano Lecchini, Mauro Ferrari, Alberto Bertoni, Stefano Colangelo, Daniele Piccini]

Il pensiero e lo stile La giovane poesia italiana nei testi scelti della 18^a ed. del Premio Lorenzo Montano Ranieri Teti

Dall'osservatorio privilegiato del Premio Lorenzo Montano, organizzato da 18 anni dalla rivista Anterem a Verona e molto attento a considerare, stimolare e seguire i giovani autori, possiamo dire subito che alcuni di questi presentano punte molto alte e vanno indirizzandosi verso linee di tendenza ben precise. Proverò a rendere l'idea della situazione partendo dalla diciottesima edizione appena conclusa. Analizzando i testi dei poeti nati dai dintorni del '70 in poi, segnalati e finalisti di tutte le sezioni a concorso, quindi dalla giuria prescelti tra tutto il materiale pervenuto. Prescelti non sulla fascinazione per qualche singolo verso ma sul senso complessivo dell'opera presentata. Privilegiando quei poeti che creano come "sul momento" le parole che nominano le situazioni e le cose, che dimostrano di camminare accanto alle situazioni e alle cose. Osando il taciuto, facendoci immaginare come essi siano senza rete e dicano in una completa assenza di protezione. Proprio in quell'assenza di protezione che l'uomo tenta in mille modi di mascherare, per non sporgersi nell'aperto. E' come se grazie alla poesia si potesse entrare in quella zona, nel mistero, che c'è fra noi e quello che sappiamo di noi. E' una zona d'ombra, un'atopia quindi un'assenza di luogo, un'inappartenenza, una continua partenza, una crepa che può dischiudere molte possibilità, dove si rischia verso il linguaggio e verso di sé. E' l'ignoto, sapendo che questo non è una cosa ma l'atto di oltrepassare ogni cosa. Come scrive Char "non possiamo vivere che nel frammezzo, esattamente sulla linea ermetica di condivisione dell'ombra e della luce, ma siamo irresistibilmente gettati in avanti". Ecco, nella zona d'ombra tra noi e quello che sappiamo di noi è come se vedessimo contemporaneamente, ed entrambe nitidissime, sia la luce che la notte intorno. Ma in questa zona d'ombra si può cominciare a rinominare il mondo. Che non è solo quello delle categorie stabilite con cui abbiamo a che fare durante molta parte della nostra quotidianità. Qui, nel pensiero dove sono state concordate le convenzioni, il linguaggio si uniforma ad attenuare l'insicurezza del presente e il timore del futuro. Ma proprio qui si nasconde un grande pericolo. Scrive Heidegger che "il pericolo consiste nella minaccia che investe l'essenza dell'uomo nel suo rapporto all'essere; per vedere il pericolo e rivelarlo occorrono mortali che sappiano giungere più rapidamente all'abisso". Allora, se l'abisso è l'assenza di fondo, la mancanza di fondamento, di protezione, all'abisso può tentare di giungere solo quel pensiero, della poesia e della filosofia, che non si cura delle protezioni. Quello che ci viene detto da questi poeti

coincide con le finalità di questo Premio. Che sono quelle di portare alla luce opere concretamente nuove, fornire prospettive di lettura ai testi, offrire prove di pensiero e di stile capaci di donare la gioia di leggere anche opere a prima vista più difficili. Per arrivare a questo, abbiamo creato e messo in campo, per fornire un substrato ai testi, una giuria popolare composta dai "lettori forti" delle principali librerie e da intellettuali cittadini. E per avvicinare alla poesia contemporanea anche i lettori giovani, importanti quanto i giovani autori, oltre alla giuria popolare ne è stata attivata una formata dagli studenti dell'ultimo biennio di tre Licei. Mentre per la sezione "Una poesia inedita" abbiamo pensato invece a una giuria critica composta da una sessantina di filosofi, storici della letteratura e dell'arte, docenti di discipline letterarie, critici, proprio per allargare l'area di destinazione della poesia. Spesso i giovani poeti offrono testi rigorosi, di grande maturità di pensiero e caratterizzati da uno stile già personale e sicuro. Ne è un esempio Gianluca Giachery (1969), finalista per "Raccolta inedita" con "Geometrica passione", opera che raccoglie testi dal '96 al 2003.

Ne estraggo un frammento:

Portando i calici della fortuna, / insegni a congiungere /
l'altero diagramma all'inconsueto. //
Così rimani l'osservante. / Così le limpide storie /
che tracciano il senso taciuto / rinnovano la memoria dell'avvenuto.

E' anche il caso di Giulio Marzaioli (1972) che, anch'egli finalista per "Raccolta inedita", presenta "Con fine altrove", un'opera articolata in vari toni di stile e nelle variazioni di un pensiero che continua a interrogare la scrittura nello scarto che separa parole e cose:

traccia l'intonaco / come vetro, segue / la mano che dietro /
scrive; la trama del / disastro è ricamo / che infrange, piano

Mentre un altro finalista per "Raccolta inedita", Jacopo Ricciardi (1976), con "Colosseo" ci porta al centro di una lingua magmatica e visionaria insieme, che continua a nascere, in aperto confronto tra parole e cose, tra parole e parole, tra singola parola e se stessa:

di cosa è fatto questo pensiero / della distanza che muta la distanza / forza e
definizione / del corpo portato negli altri / ogni strofa argina il mio corpo /
e argina il mondo / un io arginato nel libro / fuori / arginato dal libro

Inoltre, sempre in questa 18^a edizione del Premio Lorenzo Montano, sempre nella sezione "Raccolta inedita" abbiamo segnalato le opere di Lorenzo Carlucci (1976), Carlo Dentali (1971), Alessandra Mattei (1977), Matteo Pazzi (1978), Maurizio Solimine (1985). E un incoraggiamento particolare, a proseguire nel lavoro poetico, è andato ai giovanissimi Alessandro Pugno (1983), Luca Rizzatello (1984), Serena Savini (1983). Passando alla sezione "Una poesia inedita" troviamo conferme a quanto esposto prima. Partendo dai finalisti, Ermanno Guantini ('72) con "Da aperti rivale" ci guida nel mistero della lingua e della vita, in quello che vede e sente solo il poeta. Qui infatti siamo in esplicita opposizione al criterio della mimesi:

a linee fronti minimi quando scema il mare sulla sabbia tra dispacci
umori a margini quasi creta passibili disperdersi piano tra i detriti e
fiori infitti si ricamino altre eco altri transiti in una filiera di parvenze

Massimo Sannelli (1973) con "Sunto automatico" rappresenta un consuntivo del percorso che porta ai trent'anni, una sorta di opera di formazione, esistenziale

l'unità di pensiero, conquista- / ta nuova, questo caro /
tempo, ora, punto, / / giorno, anno, sono / -cuoio- lo smalto.

Silvia Zoico (1969) ci propone "Consigli per il make-up", un volo radente su quel territorio sospeso tra l'abisso della quotidianità e il suo continuo rovesciamento nelle altezze del pensiero che ne può nascere:

...il marrone (le biglie / dei tuoi giochi pupille / mie sfocate di figlie /
dei fiori avvizzite: dille / in versi le mie esequie, / ai tuoi allievi postille) /
nell'incavo (più requie / non avrai) ed il verde, / con sfumature oblique...

Altri giovani poeti segnalati in questa sezione sono Maddalena Gabaldo (1971), Gianluca D'Andrea (1976). Una menzione invece per Valentina Albi (1984), Emanuela Carbè (1983), Stefania Crema (1975), Ivana Tanzi (1971). Menzione che vuole rappresentare un forte segnale di attenzione all'evolvere della loro poesia che abbiamo trovato piena di promesse per il futuro. Chiudo questa veloce ricognizione aprendo la sezione "Opera edita - Provincia di Verona". Qui tra i finalisti troviamo Marco Giovenale (1969) con "Il segno meno", Manni editore, opera in cui il poeta ci offre una ri-costruzione problematizzata del reale, attraverso una molteplicità di mondi e sguardi:

...c'è uno specchio, il freddarsi flesso / dei neon. Si accendono di colpo sotto /
la fine del mese, un fascio nero di denaro / passa dalle prime alle seconde tasche /
tutto rimanendo rapido quasi / invariato quasi

Tra i finalisti per l'opera edita, l'ultima citazione è per Italo Testa (1972) che con il volume "Gli aspri inganni", LietoColle, propone un poemetto in cui ritroviamo molte delle linee espresse all'inizio di questa ricognizione, in un intreccio indissolubile di pensiero e stile. Come afferma Giovanna Frene, nella nota che accompagna il volume "...questo poemetto inizia con uno stato di veglia/insonnia e si conclude con uno stato di sonno/ipnosi: in mezzo si staglia, nitida nella sua ineluttabilità seppur sfuggente, la vita..."

Devi fare attenzione, orientare lo sguardo / in direzione del flusso: è bianco il velo/
che lambisce i contorni, che acceca: // tu al bianco devi cedere, muto /
aderire all'indifferenza delle cose.

Infine una segnalazione per Stefano Massari (1969) con "Diario del pane", Raffaelli editore e menzione per Giovanni Bollini (1969) con "Diversi tempi", Tracce, Gaetano Carbutti (1974) con "Corpofondo" e Claudio Michelazzi (1976) con "Le giornate della corte di Avignone", entrambi editi da Campanotto.

Come diceva Rimbaud, "la poesia non ritmerà l'azione, sarà avanti". Quello che conforta nella lettura dei giovani poeti citati è proprio il fatto che tentano una poesia che si spinga in avanti, con il coraggio di rischiare verso il linguaggio e verso di sé, evitando la facile scorciatoia di un lirismo solo consolatorio. Tenendo anche in gran conto, a differenza di molta altra poesia attuale, quello che per Steiner è "una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale e definisce la modernità stessa: la rottura del patto mimetico tra la parola e la cosa, avvenuta nella cultura e nelle coscienze europee nel periodo che va dal 1870 al 1930". Da allora siamo entrati in una fase nella quale sono stati ridisegnati i territori della nostra condizione umana. E questi poeti ci dicono anche che si può guardare la realtà da un punto di vista che ne rovescia la prospettiva nel suo contrario invisibile. Con i loro versi, ci dicono ancora che Poesia è anche Bellezza, rimandandoci un'altra volta a Char quando scrive "Nelle nostre tenebre non c'è posto per la bellezza. Tutto il posto è per la bellezza". Ecco, non ci sono che tenebre, finché uno sguardo dall'esterno non sia capace di illuminarle per contrasto. La poesia, dice Roberto Esposito, è la fonte unica di quello sguardo.

Una poesia selvatica: come fuggire l'accademia nazificante e non farsi prendere per il naso dalla critica dei buoni propositi, e dopotutto (forse) restare sconosciuti

Tiziano Fratus

a) La critica: caccia al potere

L'ho detto e scritto tante di quelle volte che oramai mi annoio da solo: la critica è (quasi) sempre una questione di potere. Chi si muove sulle corde che si tendono da un polo all'altro sopra il panorama del circo contemporaneo inizialmente lo fa per puro amore, per passione, per comprendere più a fondo. Ma

appena un suo lavoro creativo, un poema, una raccolta di poesie, un romanzo o un film, naturalmente si muove verso tutto ciò che assomiglia in qualche misura al proprio lavoro, e d'altro canto, tende ad annullare, o svilire, o sottovalutare le esperienze, i percorsi e le opere di segno contrario. Che ci si trovi davvero "dopo" la poesia, o prima, nel mentre, comunque, se è vero che le case editrici di richiama nazionale – con distribuzione, credito preventivo, insomma Rizzoli, Feltrinelli, Einaudi, Mondadori etc – naufragano nell'indecisione, ragion per cui non scommettono più sui poeti bensì sui personaggi e lasciano spazio a quei poeti che confermano la tendenza dei curatori di collana, la nostra generazione, mobile, instabile, geometricamente disintegrata, ha l'occasione di spazzare via tutta questa indifferenza ragionando sui meccanismi del potere, o meglio dell'autoaffermazione. Ritengo il rischio principale quello di iniziare una guerra di tutti contro tutti, magari falsata, celata da un mediocre buonismo soltanto nei confronti di colori che scrivono come noi. Flavio Santi aveva scritto tempo fa sulle pagine di "Atelier" che sarebbe opportuno dividere le due azioni, quella del critico da quella del poeta, sebbene lui stesso poi non ne avesse intenzione. Ma è nel tempo, indubabilmente, che viene fuori il critico valente, e, con la bottega degli anni, il poeta valente. Molto spesso, in Italia, ci si giustifica considerando che molti poeti sono stati anche buoni conoscitori, e nella pratica la critica ha consentito il guadagno d'uno stipendio. Basti pensare ad alcuni docenti-poeti, come Edoardo Sanguineti, Giorgio Barberi Squarotti, Franco Buffoni, oppure a poeti-critici, poeti-giornalisti, come è stato il caso di Giovanni Raboni. Devo però confessare che nel mio olimpo personale figurano poeti del calibro di Eliot, Auden, Pound, le cui migliori critiche si sono rivolte soprattutto verso sé stessi. O comunque hanno coinvolto temi e dinamiche letterarie interne al proprio "lavoro" di poeti. E' per questo motivo che ogni rivista, per quanto voglia farsi portatrice di una generazione, o intenda garantire spazio a molti, alla fine termina per avere una linea molto precisa che si rispecchia in determinate forme di scrittura, con padri, santi e santini, icone. E questo vale per tutte le riviste di poesie, dalla più accomodante "Poesia" alle più agguerrite presenti sul territorio nazionale. Quindi per me la critica rappresenta un metro di conoscenza personale (o personalizzante) nel teatro, nelle arti visive, in poesia. Avendo già curato dei volumi panoramici come *Lo spazio aperto* per il nuovo teatro italiano, *L'architettura dei fari* per lo scenario della drammaturgia italiana degli anni Novanta, saggi sui drammaturghi irlandesi, statunitensi, australiani, italiani emersi nel corso degli anni Novanta, oltre a un numero speciale di "Matità" sulla giovane poesia (1), ho avuto modo di capire che ogni artista mira primariamente all'affermazione del proprio lavoro, ed è poco – se non per nulla – coinvolto in quello che altri fanno. E se questo accade dietro vi sono (quasi) sempre motivi pratici. Prendetelo pure come cinismo, ma sfido chiunque, in onestà, ad affermare, o meglio a dimostrare il contrario. Anche questa pubblicazione ha lo scopo di far conoscere di più i suoi direttori così come le persone come me che stanno scrivendo. Ma se amassimo soltanto la nostra poesia, se avessimo il coraggio – certamente ben più disarmante – di credere nella nostra poesia, dovremmo pensare soltanto a quella ed il contesto metaletterario conterebbe poco.

Concluderei questa prima parte con un citazione del poeta tedesco Rolf Dieter Brinkmann, morto in un incidente all'età di trentacinque anni nel 1975, l'anno della mia nascita: "*Se guardiamo alla poesia attraverso le disquisizioni teoriche non vedremo altro che attestati utili alle nostre stesse teorie*" (2).

b) Per cortesia, fuori la poesia dalle accademie e dai tavoli del rigore razionale!

Amo una poesia selvaggia, una poesia teatrale, drammatica, una forma che tenda a svincolarsi da un semplice epigrammismo razionale, e che non si limiti a lunghi elenchi della spesa, seppur momento straordinario – per me – della vita di un essere vivente. Amo una poesia che sappia far penetrare lentamente un lettore nei suoi meandri, che parta ovviamente dal reale così come dalla proiezione, dalla conoscenza, dall'istinto, e che si consumi in un lungo concatenarsi di immagini, di visioni. Ecco, la visione... un nodo essenziale. Ma se in narrativa esistono linguaggi capaci di permettere una navigazione a diverse forme di intelligenze e/o di sensibilità, in poesia, ahimé, mi pare che questa possibilità si restringa. Ovvero: se volete leggere questa poesia dovete sudarvele tutte le sette camicie, e forse non basta. Odio a morte ogni forma di semplificazione burocratica, e odio quella poesia che si confonde senza soluzione di continuità con la narrativa. Ma scrivete narrativa, che poi è meglio, per voi, per le vostre tasche, magari trovate anche un editore e finite in prima serata su Rai Uno! No, per me la poesia deve essere sprofondamento, e non soltanto articolazione ortogonale, come avviene ad esempio nel cinema di Muccino, o nella letteratura del Baricco. Orizzontale, verticale, un po' di seduzione ed il gioco è fatto. Non mi interessa, alla seconda visione o lettura non c'è più nulla da scoprire. E' tutto schiacciato. Mi pare di poter dire che una delle ragioni del successo – più critico che non di pubblico – di figure come Ezra Pound, Gertrude Stein, Carmelo Bene, Antonio Moresco siano da attribuirsi a questo lavoro in profondità, a questo sprofondamento (3). Come nei quadri di Francis Bacon, il cui metodo era simbolo esso stesso del risultato: bastava una pennellata in più per perdere la figura, per smarrire completamente quel quadro, che quindi non è mai giunto a completamento, ma s'è fermato un poco prima. E di fatti Bacon gettò via molte tele. Penso ad una poesia baconiana e teatrale, che sappia proseguire il lavoro nato colle neoavanguardie e soprattutto con il modernismo ed i neomodernismi, una poesia che sia in grado di fare propri i temi e le dinamiche delle arti più vicine alla sensibilità contemporanea, o se si preferisce, postmoderna, come il cinema, da Takeshi Kitano a Wong Kar-Way, da Lars von Trier a Tran van Hung, da Peter Greenaway a Derek Jarman e Jim Jarmush, ed artisti come Bjork, William Kentridge, Damien Hirst,

Wolfgang Tillmans, Tracey Emin, la costellazione Fluxus, Bill Viola, Pipilotti Rist, il videoteatro. Certo il rischio è enorme: ogni poesia o quadro di poema può fallire, ma è necessario andare fino in fondo. Altrimenti si rischia di pensare alla poesia come ad un rosario di graziosi quadri ad olio, tecnicamente ineccepibili, luoghi riconoscibili, e quindi raffigurazioni d'una realtà soggettiva che tende a ricevere il compiacimento generale. Proprio la poesia che piace tanto nelle accademie, in talune riviste a tiratura. Eppure, a contraddire quanto sto scrivendo, ci sono tanti valenti giovani che credono ancora nel bozzettino minimalista, nella grandiosità d'una veduta da cartolina patinata.

c) Avvicinarsi alla foresta. Un'escatologia antropologica.

Frantz Fanon, uno studioso martinicano morto nel 1961 in Algeria – autore fra l'altro di uno dei capisaldi della cultura contemporanea come *I dannati della terra* – ha scritto in un suo articolo, *Il nero e il linguaggio* (1952) (4) che l'acquisizione d'una lingua avviene innanzitutto assumendo una cultura, sopportando "il peso di una civiltà". Per gli antillani, così come per gli abitanti di paesi colonizzati la cui cultura tradizionale è stata cancellata o costretta alla clandestinità, diventare a pieno titolo uomini (uomini bianchi) significa imparare il più in fretta possibile il francese, il francese francese, la lingua parlata nella metropoli occidentale. Ovvero: "Il colonizzato si allontanerà tanto maggiormente dalla foresta che gli è propria, quanto più avrà fatto suoi i valori culturali della metropoli. Sarà tanto più bianco quanto avrà rigettato la sua nerezza, la sua "foresta"". Ritengo che la poesia ed il teatro, la prima grazie alla sua densità ed alla dimensione d'arte sull'orlo dell'estinzione (nei temi, nei modi), il secondo grazie alla natura di manifestazione diretta – corpo a corpo, mente a corpo e corpo a mente – irripetibile in ogni esecuzione, siano due forme d'espressione che possano "avvicinare alla foresta": il lettore e lo spettatore sono condotti a piccoli passi dentro mondi nei quali sospendersi, dove tirare i fili sottili ed invisibili del tempo, della cultura, della storia, di tutte le sue acerbità, violenze, inadeguatezze, vigliaccherie, dissezioni. L'uomo precipita – in potenza, quindi non è detto, non è sempre vero – nella poesia e nel teatro per ritrovare sé stesso, e non soltanto per consumare o per intrattenersi. Questa dimensione della poesia apre una discussione anche sulle modalità di vita che possono presupporre una forma di scrittura che non si limiti alla descrizione realistica e supposta della vita, ma che sia anche il frutto della vita, del sangue, della disperazione così come dell'invenzione, dell'attraversamento. Che le pagine della poesia – come le stanze ed i palcoscenici polverosi dei teatri – siano macchiati, imbrattati, luridi, e che i corpi e le anime siano deformi, articolate ed invertebrate: si abbandoni all'oblio la scrittura figlia del puro raziocinio, della ben educata scolasticità e dell'edulcorato e arrogante accademismo. Che si scavi nei limiti degli oggetti e dei soggetti, dei corpi, del flusso della storia, dell'anima. Per parlare del mondo probabilmente non basta più la macerazione del lutto personale, e sarebbe ora di parlare del mondo avendolo visitato, senza sbandierare la pace sempre e comunque o riproporre miti patinati del buon selvaggio, al contrario sentendo con il proprio olfatto la putrescenza del mondo, toccando con mano i figli trucidati, sbranati e smozzicati giorno per giorno, separati in brani. E' ora di affondare le mani nella melma, nella vita, nella verità, sperando di riuscire a ricacciare nelle tenebre della storia i processi di "gentile nazificazione" visibili nei rapporti di lavoro, nella vita quotidiana e abbondantemente replicati anche nei microsistemi letterari e artistici.

d) Qualche citazione per una galleria dei cadaveri

Oltre ai nomi che hanno costellato i precedenti paragrafi, ne aggiungerei altri per andare a definire i contorni di un popolo di poeti che mi interessano e di cui consiglierei la lettura. Essendo uomo in tutto e per tutto contemporaneo, mi limito a considerare poeti novecenteschi, così come faccio per le altre arti di cui ogni tanto mi innamoro – e poi talvolta disinnamoro. Ma tanté. Partirei dalla poesia in lingua tedesca, con quel movimento che ha pervaso come un virus l'intera Europa per almeno quindici anni, nel teatro come in pittura e in letteratura: l'espressionismo. Qua due poeti sfavillano, il primo ampiamente riconosciuto, Gottfried Benn, ed il secondo invece quasi del tutto dimenticato, Georg Heym, anche perché l'unica traduzione italiana disponibile risale al 1962 ad opera di quel grande studioso che è stato Paolo Chiarini. In ordine di magnitudine invertirei l'ordine, ma poco importa, si tratta di due poeti che ammiro molto. Quindi vagherei fino ai campanili e le ciminiere di Londra, dove si incrociavano i destini di William Butler Yeats, fondatore della cultura nazionale irlandese, Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot. E poi è toccato a Auden. Ma poi siamo già in Spagna con Miguel De Unamuno, Antonio Machado, Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, il sudamerica con Pablo Neruda, Alvaro Mutis, Jorge De Lima. Quindi i nostri italiani, senza dimenticare D'Annunzio ma certo la modernità si manifesta con Campana, Montale e Quasimodo. Louis Aragon, Antonin Artaud, Francis Ponge, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet in Francia. E quindi i neomodernismi del secondo Novecento, ad esempio i Geoffrey Hill, Roy Fisher, Charles Tomlinson, e poi i Beat e i confessionali statunitensi, quali Robert Lowell e Sylvia Plath, i cinesi oscuri come Yang Lian, l'amato antillano rosso Derek Walcott, i portoghesi Fernando Pessoa e Herberto Helder. E poi di nuovo in Germania con la meteora Brinkmann e il nostro contemporaneo Durs Grünbeim. E' comunque un elenco imperfetto, come al solito una galleria di morti sepolti o di morti viventi, perché in fin dei conti comunicare davvero con loro è (quasi) impossibile. Una galleria nella quale andrebbero associati gli

spettri dei drammaturghi contemporanei, sentendomi pienamente a cavallo fra le due forme di scrittura, e quindi i Samuel Beckett, i Giovanni Testori, i Rainer Werner Fassbinder, i Bernard-Marie Koltès, i Tadeusz Kantor, i Carmelo Bene, e nei nostri vestiti i Sam Shepard, i Brian Friel, le Sarah Kane ed i Mark Ravenhill, gli Enzo Moscato e gli Antonio Tarantino e le Mariangela Gualtieri, e tanti troppi altri.

e) Ed ora, dopo la teoria, la pratica

Una prima seduzione poetica l'ho avuta nel 2001, quando realizzai una commistione fra carattere visivo e scrittura: una serie di quadri-poesia partecipò ad una mostra collettiva presso la galleria d'arte contemporanea Velan di Torino, durante l'estate. Il risultato non mi soddisfò pienamente, e pochi mesi dopo ero già all'opera per dare vita alla rappresentazione teatrale di un monologo in versi nella medesima galleria: *l'autunno per eleni*. Il testo era costituito da frammenti totalmente sconnessi, voci che si rincorrevano nella mente di questo personaggio femminile e che presero corpo grazie all'attrice Valentina Diana, con la quale ho avuto modo di collaborare più volte in questi anni torinesi. Era una commistione di arti visive, installazione, performance teatrale, drammaturgia e poesia: lo spazio era completamente ricoperto di segni, il testo era riprodotto sulle pareti ed il pubblico aveva così modo di seguire il testo mentre lo ascoltava prendere parola nella bocca dell'attrice. Un'installazione teatrale. L'opera piacque molto ad Ilaria Drago, attrice e regista e autrice romana, molto vicina alla ricerca e a Nanni Ballestrini. Fece musicare l'opera ad un giovane compositore romano, Giovanni Signoretti, e poi la concertò: il concerto teatrale venne eseguito al Word Stage di Arezzo Wave nel luglio 2002. Di quella esperienza resta un cd molto affascinante. Durante i primi anni di bottega avviati con ManifatturAE, occupati dall'insegnamento e dalla stesura dei primi saggi, nacque l'esigenza di approfondire le possibilità d'interazione e d'espansione d'una forma di scrittura che presentasse la densità della poesia ed il respiro armonico, ritmico, selvaggio della drammaturgia contemporanea. Così prese forma l'idea di scrivere un vasto poema, in seguito più volte scontratosi con la pratica e la tradizione italiana della scrittura teatrale versificata. Parallelamente ho condotto un'analisi approfondita della drammaturgia in versi elaborata in Italia nell'arco degli ultimi tre decenni, lavoro che verrà edito nell'antologia *Un albero in scena. L'arte dei versi nella drammaturgia contemporanea italiana* e che mi ha avvicinato per circa due anni alla redazione della rivista di critica e poesia Atelier, a Borgomanero (Novara). Il vasto poema dapprima ha raggiunto una forma teatrale, *Ilja Intarsia*, che procedeva internamente lungo due binari: le sezioni monologiche, che mi convincevano maggiormente, sono in seguito divenute alcune delle poesie incluse nella prima raccolta *lumina*; le sezioni dialogiche, che successivamente sono state abbandonate al loro naturale destino, ovvero il fondo buio d'un cassetto. Subito dopo la pubblicazione di *lumina*, avvenuta nel settembre 2003, è iniziato un duro lavoro di rimodellamento del poema, del materiale rimasto, al quale si sono animate nuove forme di vita, nuove immagini e nuova vorticosa plasticità che in pochi mesi ha portato alla definitiva corposità d'un poema compiuto, pur nella sua dimensione postnovecentesca di fondamentale incompiutezza – come è dato da opere del valore di *L'uomo senza qualità* di Robert Musil, *Cantos* di Ezra Pound, *The Waste Land* di T. S. Eliot, *Faust* di Fernando Pessoa, gli *Studi* di Francis Bacon. Il poema s'intitola *l'inquisizione*. E' in questo poema che tutta la mia visionarietà ha trovato una lingua ed un passo utile, opportuno, abile a valorizzare le affermazioni sociali, politiche, filosofiche ed esistenziali che sento, alle quali tengo, e che invece mi erano probabilmente sfuggite dalle mani durante alcune intarsi di *lumina*. Sulla scorta di un amore per la videoarte ho avuto l'occasione di girare un videopoema, ovvero un video con voci off che recitano una poesia. Semplifico perché come ogni film o prodotto video la descrizione non può che banalizzarne la visione. Ho così girato *nell'uomo*, videopoema anatomico prodotto da Dubsters a Torino, e pubblicato dal mio editore romano. L'anteprima nazionale avrà luogo al X Festival Internazionale di Poesia di Genova, che quest'anno dedica una sezione al videopoema, una modalità artistica legata maggiormente ai percorsi della poesia anglosassone e statunitense. Anche per questa ragione parlo di una poesia al servizio delle arti nell'editoriale del quarto numero della rivista online "Matità", dedicato come già detto a dieci giovani poeti italiani. Ma è già arrivata l'ora del silenzio, la città fuori dalla finestra del mio studio che dà su Corso Giulio Cesare – una delle arterie più trafficate del capoluogo piemontese – si sta rilassando dopo una giornata di frenesia, si sentono le forchette tintinnare sulle superfici dei piatti, le mogli lamentarsi coi mariti, qualche emigrato africano ridere e schiamazzare, mentre gli odori dei fornelli, dei ristoranti cinesi e rumeni e dei kebab aggrediscono le tende: speravo di doverle lavare dopo l'estate, ma mi sa che non sarà possibile.

Note

1. Volumi che ho curato: *Lo spazio aperto. Il teatro ad uso delle giovani generazioni* (Editoria & Spettacolo, Roma, 2003); *L'architettura dei fari: 1990-2003, la nuova drammaturgia contemporanea italiana* (Edizioni Atelier, Borgomanero, 2003); *Un albero in scena. L'arte dei versi nella drammaturgia contemporanea italiana* (Editoria & Spettacolo, Roma, 2004). La rivista "Matità" è visionabile online sul sito www.manifatturae.it

2. L'affermazione di Brinkmann è riportata nell'introduzione di Anna Chiarloni al volume *Nuovi poeti tedeschi*, Einaudi, Torino, 1994.

3. Consiglierei la lettura di alcuni articoli: *Dialogo sulla poesia drammatica* (1928) di T.S. Eliot, in *Opere 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano, 1992; *Poesia e Grammatica* di Gertrude Stein in *La sacra Emia e altre poesie*, a cura di Luigi Ballerini, Marsilio, Venezia, 1998; il *Manifesto per un Nuovo Teatro* di Pier Paolo Pasolini in *Teatro*, Garzanti, Milano, 1988; il dialogo fra Gao Xingjian e Yang Lian, *Il pane dell'esilio. La letteratura cinese prima e dopo Tienanmen*, Edizioni Medusa, Milano, 2001; il mio intervento *La lingua che brucia*, edito nella sezione *De humanae linguae fabrica* del sito www.manifatturae.it, tradotto in portoghese da Jorge Silva Melo e inserito nella rivista teatrale della compagnia Artistas Unidos di Lisbona (www.artistasunidos.pt/revista.htm), numero dedicato interamente alla nuova drammaturgia italiana, giugno 2004.

4. *Pelle nera maschere bianche. Il nero e l'altro* di Franz Fanon, Marco Tropea Editore, Milano, 1996.

Introduzione al manifesto contagiata

Patty Aloisio

Le immagini che ci attraversano, la realtà virtuale che progressivamente si sostituisce ad ogni paesaggio (sia essa quella che passa attraverso le diramazioni infinite della rete, sia essa quella nei riflessi deformanti della comunicazione televisiva), l'avanzato degrado dell'ambiente, e i feticci pubblicitari che si impongono sulle nostre identità del momento catturano la nostra attenzione con fervore – ecco la carrozza di questo secolo, con le sue icone, le sue anoressie – e irretiscono la facoltà immaginativa di ognuno, disponendoci di fronte a un nuovo tipo umano: tecnologicamente avanzato, consumatore e quasi nichilista. Eppure, questa rivoluzione – rivoluzione di prigionieri stagionali, imperterriti nell'incasso di metamorfosi sociali, e spesso sofferenti e sempre più apollinei fisicamente – pare sfuggirci, non inerire all'arte e alla poesia. Una poesia vieppiù statica, celante la nostalgia per un recente passato stolido e idealizzato nella sua pochezza, una poesia che risulta magnifica nella sua lotta di retroguardia, nel suo individualismo ridotto a luogo comune, solamente ai soliti partigiani di un pensiero debole, debolissimo, e acclamato da alcuni intellettuali in quanto tale.

Noi siamo un piccolo gruppo di poeti, attenti al nostro tempo e al ruolo della poesia nella società: un ruolo strategico, epocale, che dovrà nutrirsi di nuove forme metriche e della febbre del presente, per analizzarlo e per fondarlo. Quello che segue è il nostro manifesto, a cui aderiamo senza falsa saggezza ma decisi a provocare, perché la giovinezza è anche provocazione, e così lo presentiamo a tutti coloro che vorranno leggerlo.

Patty Aloisio

MANIFESTO DEL CONTAGISMO

"In principio era il conflitto" è la fede che gettiamo in faccia al viscido mondo contemporaneo.

Noi siamo gli avversari dell'estetizzazione capillare che immunizza l'uomo postmoderno dall'impeto arcaico della creazione.

La grande cultura si sviluppa e agisce in modo simile all'intelligenza collettiva della rete: mette radici in un territorio senza proprietà, non esprime monadi isolate ma sentire comune, coralità, simultanei collegamenti di attese e visioni.

La nostra dissidenza si concretizzerà in atti di selvatichezza metodica: rifiuto di qualunque volontà di integrazione, abbandono dei privilegi riconosciuti, passaggio all'epica clandestinità del dono e della dissipazione.

Il XXI secolo apparterrà integralmente all'età della pietra. Già vediamo mammiferi preistorici e tribù dimenticate di raccoglitori aggirarsi tra i binari delle metropolitane o ai margini degli aeroporti mentre, nel cuore di ignare città, combattenti di una stirpe ignota proclamano il grande Jihad: quello condotto dall'uomo contro sé stesso nelle caverne dell'Io, più definitivo di qualsiasi guerra esteriore.

Noi non aspiriamo alla felicità e al benessere: noi chiediamo realtà.

Noi criticiamo il narcisismo incantatore delle scienze, la loro pretesa di informare e uniformare la comunità: li riconosciamo questi sacerdoti della tecnica e della medicina, e ci opponiamo al loro desiderio di domare e organizzare il caos della storia.

Alla solitudine dell'homo consumens, uomo-automa, dovrà sostituirsi l'anelito di una civiltà aperta alle dimensioni più ardue della conoscenza e della comunicazione, quest'ultima intesa come la coesistenza, irrisolta e portata alle più intense temperature espressive, di realtà e simbolo, materia e allucinazione, quotidianità e sacro.

E' necessario denunciare il carattere totalitario della macchina-profitto: all'Impero dell'ironia, ai misfatti dell'individualismo liberale, all'idiozia delle piccole patrie noi rispondiamo con la democrazia tragica dell'opera. Guai ai censori, agli anestesisti della parola! Guai ai distruttori di immagini!

Noi contestiamo il mito dell'eccezionalità dell'artista: sia "arte", indistintamente, tutto ciò che dà voce alla carnale eternità dell'istante. Nella civiltà a cui aspiriamo l'opera non rappresenterà un tipo particolare di oggetto ma ciascun oggetto rappresenterà un tipo particolare d'opera.

Noi affidiamo alla lingua poetica la riedificazione di una celebrità della parola, la chiamiamo a misurare i percorsi del tempo e dello spazio e a divenire, essa stessa, una pratica permanente, e generatrice di improvvisazioni autonome. Solo con le nostre menti misureremo il futuro.

Noi ci proponiamo di ricongiungere l'umanità all'uomo, di ridargli facoltà di intellegere, laddove nella sua mente regna la dispersione, e di liberarlo alla sua impresa vitale. L'arte contagista accompagnerà la contemplazione di ogni creatore e rifiuterà sdegnosa ogni cittadinanza ai fautori di un progresso autarchico, a coloro che non oseranno esigere le diverse potenzialità del sé, ai manipolatori delle coscienze altrui, ai travisatori, agli incantatori delle folle.

Noi rifiutiamo la legge profittatoria dei media – sia nel meccanismo di controllo-repressione, sia nel meccanismo violento di un controllo-stimolo –, dell'erotizzazione imposta come prodotto, e deploriamo il loro utilizzo oligarchico e chiuso. La realtà non può essere degradata a un cumulo di desideri vani. Forse lo vorrebbero i pubblicitari, e la struttura sodale che li ospita. Non lo vogliamo noi contagisti. Ridotti alla condizione di vaneggiatori, prede sociali, condannati dall'emergere del pensiero primario, tipico degli Io immaturi, gli individui si accontentano di diventare attori di una rappresentazione esistenziale psicotica. E l'accettano come unico dato di verità. Questo paradosso denunciato noi contagisti. Lo denunciato auspici che il desiderio di ciascuno riparli delle epoche che sono in lui, e si esprima consono a ciò che osa essere, non impersonare.

Noi contagisti restiamo affascinati dalle parole, dall'universo dei corpi, dai giochi mentali, dal suono pregiato e inaspettato di una voce.

Ricerchiamo la comunicazione, una comunicazione esistenziale intenzionale, prova di arditi costruttori di una celebrità comune, denominata poesia.

Desideriamo abolire le periferie urbane, ghetti infami, dove le persone vengono confinate, e limitate nelle loro capacità di antevere. È ripugnante constatare come l'ambiente venga forgiato solo sulla misura di esigenze lavorative, e progetti di opere pubbliche devastanti. Noi affermiamo che il mondo naturale dovrà ritornare a essere un elemento mentale, e che è nel diritto di ciascuno poterlo osservare, e gioire della bellezza offertagli. Gli esseri umani non sono destinati ad assoggettarsi a dei principi di meccanica. Inoltre proclamiamo l'inutilità dei ruoli, continuamente riformulati, propri di questa post-modernità ancora industriale. La parola "ruolo" suona già falsa, e perfino priva di senso, alle menti attente. Ogni donna dovrà abbandonare gli stereotipi imposti dalla macchina, sollevandosi da una puerile deriva estetica, dal narcisismo, per riaffermarsi come essere pago delle proprie peculiarità, e completo nel ricercarle.

Pure la vita di ciascun uomo non si dovrà esasperare in un ciclo produttivo, per poi disperdersi inutile e reietta. Ogni donna, ogni uomo, combatterà la velocità e lo spettro dei ritmi. Ognuno usufruirà della

poesia del proprio tempo, si contagerà con parole ed immagini nuove, dosate da archetipi e movenze dello spirito.

Carlo Dentali
Alfredo Stringhetti
Patty Aloisio
Giorgio Pirani
Dino Raclatel

**Ognuno avrà il suo posto".
Pensieri su misura, e dismisura!**

(Quante, troppe esclamazioni, Rendo!)

Se qualcuno mi chiede della poesia, cosa sia, mi incavolo. La poesia non esiste, NON DEVE esistere, per chi la scrive. Non se ne può, non se ne deve parlare!

Detto ciò, come premessa, mi allargo un po'.

*

Prendere un libro in mano, e mettersi a leggere, richiede tempo, e il tempo è dei pazzi, dicono! A questo punto, ditemi, cosa vogliamo? Che dobbiamo fare?

La scrittura è la più facile e, allo stesso tempo, la più difficile delle arti; ti cerca, e va cercata, devi dirle qualcosa, risponderle, come è giusto che sia.

A dimostrazione di questa affermazione: tutti scrivono, ma come si riconosce il valore, quello vero? Diventa questione di sensibilità di nicchia, e così non va, non può proprio andare!

*

A volte, sui più grandi quotidiani italiani troviamo, in prima pagina addirittura, specchi per allodole; compaiono, infatti, bandi per selezioni di opere di poesia. Selezioni in base a che cosa? Lo sappiamo: paghi tanti bei soldini, e ti pubblicano. Tra me e me: certo, la pubblicità serve, ma, porca miseria, non è possibile accettare che dei ciarlatani prendano in giro persone in buona fede! Ecco un esempio di cattivo servizio reso alla cultura da stampa importante e pseudoeditori. Ecco un modo di procedere immorale, diseducativo, che porta al livellamento pecorale, che tiene in basso l'intelligenza e la sensibilità di un eventuale pubblico.

*

Riconsiderando tutti questi bei pensierini sciolti: la poesia è, come minimo, uguale a incultura, come massimo, a morte!

*

Un aneddoto: "E, mi raccomando, scrivi tante belle poesie!" – me la lanciò così, gratuita, lui trionfante, lontano e con sprezzo da fallito.

Non aveva capito nulla. Ognuno avrà il suo posto.

*

Trovo malato e brutto che la scrittura rimanga confinata. Non ha senso ci si legga fra poeti, scrittori, intellettuali! Sono devastanti le imbalsamazioni, non smuovono!

Dovrebbe essere ben presente, nelle nostre teste, l'idea di un "percorso", che sta prima del testo, prima del pontificare "oh, bellissimo, trovo reminescenze del tal dei tali, netto il richiamo alla vena caustica pincopalliniana", via!

Il terreno va preparato e coltivato con cura.

In questo ordine di idee, ad esempio: mi piacerebbe che gli architetti fossero più vicini agli scrittori, dico davvero, anche se il motivo non ve lo so spiegare.

*

"...si [sta] facendo di tutto per rendere lo spazio bidimensionale[...]. Lo spazio fisico tridimensionale è il più sicuro riferimento che resta agli esseri umani per comprendere e indirizzare la loro esistenza. Come potrebbero ricordare e raccontare senza riferirsi allo spazio fisico che avvolge le loro azioni e i loro pensieri? Per questo sono certo che non si potrà mai fare a meno dell'architettura. Passerà l'insopportabile clamore e forse per un po' sarà silenzio, *poi si ricomincerà a progettare*". [corsivo mio] Chi scrive queste cose è Giancarlo De Carlo, forse l' "ultimo" dei grandi architetti italiani, né burocrate né pubblicitario!
Riporto altro.

"Cerco di non creare nella mia architettura situazioni di anonimato che possano favorire stati di pigrizia. Penso che sia necessario essere attivi verso lo spazio se si vuole che lo spazio risponda; altrimenti è come essere in una scatola di sardine, senza altra possibilità che di giacere su un fianco attaccati a un'altra sardina".

"Si può avere un progetto senza tenere fermi i fini? Io credo di sì. Credo che se i fini sono variabili, perché si adattano continuamente alle circostanze, al contorno, il progetto diventa molto più efficace e interessante".

"...mettere sul piedistallo è scissione da se stessi, è un modo sicuro per perdere il contatto".
" E con la disinvoltura conquistata si può cominciare ad allargare il campo delle libertà di pensiero e chiedersi, per esempio, se è vero che tutte le forze si dirigano verso il centro della terra e se è vero – come è senza dubbio vero – che si può intervenire sul loro percorso e deviarle e farle risalire e poi farle ridiscendere lentamente e secondo traiettorie indirizzate; usare le loro non corrispondenze per muoversi dentro di loro come un deltaplano nel vento: disegnare configurazioni che non siano necessariamente quelle rigidamente rappresentative della concezione ottocentesca della gravità".

Ecco!

*

Vediamo, per concludere, se tutte queste lunghe citazioni sono servite a dare altro filo. Dunque: modellare è cosa ben diversa da modellizzare; allora, lavorare sulle relazioni non significherà costruire semplicemente una struttura. E perché?

Perché ciò che non è direttamente osservabile presuppone la presenza di una onda linguistica che ordina prima di tutto un "fatto".

Esperimento se sento e ricevo dei segnali da qualcuno o qualcosa. Se ricevo dei segnali, li ricevo da un mondo esterno, ne può venir fuori un modello.

Modellare significa ficcare le mani dentro l'argilla, o il pongo. La teoria applicata a priori perturba un sistema!

Del mondo esterno è possibile al massimo conoscere la sua struttura astratta. Vero! Aumentando la penetrazione logica cambiano i modi di guardare alle cose, e di relazionarsi, dunque. La relazione, però, non si fa in laboratorio, come fosse un esperimento, parte, piuttosto, da un atto acuminato che penetra la sostanza. Quanto più una sostanza viene penetrata tanto più muore la teoria, e con essa crolla il laboratorio, o lo si chiude forse per un bel pezzo!

Dicevamo, nelle elucubrazioni precedenti, dell'argilla.

L'argilla, si capisce, è il "materiale", che può essere di "prima", di risulta, ghiaia o brecciolino, con forze di natura diversa.

Si crea dall'interno, poi, bisogna uscire dalla bolla.

Non è problema legato a forma, si dà forma a qualcosa solo se detta forma si sviluppa a partire da uno stato di quiescenza o da liquidità.

Personalmente pongo la mia fiducia nella matricina, quella non si tocca, per nessun motivo, pena la fine di un ciclo, nel caso specifico, ad esempio, di un bosco.

*

Ma oggi come stanno le cose?

Indubbiamente c'è una tendenza centripeta, da demistificare. Non c'è sana dialettica, sia pure scontro, piuttosto si è presi in un vortice, tutti a pensare alle stesse cose!!

E il vertice? E la misura angolare??!!

Ho sempre creduto nell'atto di "tirare" linee a gratis su un foglio bianco, da pensieroso: "tirare" linee, si inizi!

Entrare nella materia, ok, piombare in uno stato di notturnità. E poi? Che resta? Resta tutto, praticamente, a partire dalla matricina!

Se è vero che l'aurorale non sappiamo cosa sia, con riferimento ineccepibilmente geografico, ci tocca uscire dalla materia, dicevo prima, rompere la bolla sovrastante, che non è cielo, per nulla è cielo!! Anzi, è tutto il contrario!!

E dunque, fra i vuoti, trovi, innanzitutto, spazio il sottile velo identitario. Vedo questo velo alla stregua di un vettore, paradossalmente, appianante.

E credo – e faccio fermata – che, oggi, presi in una tale e tramortente velocità, credo, dicevo, sia più facile essere "profeti di un giorno", lungo una vita, quindi essere glabri ripetitori, che non "indicatori di misura", e contenimento.

Angelo Rendo, Scicli(RG) 1976, "Nabanassar" (www.nabanassar.com)

Cadaveri **Flavio Santi**

Non sono un critico. Non so cosa sono, forse una strana macchina miracolosamente assemblata, la proiezione dei desideri di un idolo potente e cosmico, un avatar remoto e alla deriva, ma di certo non un critico, quindi quello che leggerete di seguito non potrà mai essere il discorso di un critico. Forse parole simili le avete già sentite al bancone di un bar pronunciate da un emigrato albanese plurilaureato alla Università Politeknik di Tirana, o da un broker di Milano o di Zurigo strafatto di coca per reggere una settimana di superlavoro con un bonus di sole quattro ore di sonno. Di tutto questo e di altro ancora perdonatemi.

I giovani poeti, io li conosco. Conosco i loro nomi e cognomi, qualcuno mi sta anche simpatico (di solito i più bravi, chissà perché), altri non li posso proprio vedere, soprattutto quelli persi dietro a discussioni vane e fumose e a scambi clientelari di recensioni. Certo, appartengono al loro piccolo mondo, un universo a sé con leggi proprie. Credono di cambiare il mondo? Non lo so, ma non credo, hanno troppa paura. Vorrebbero cambiare la propria posizione, quella sì, ma non in termini conoscitivi, in termini di visibilità personale temo.

La poesia dei giovani poeti parla di solito di stati d'animo, ma ne parla come se stessero in un vuoto pneumatico questi famosi stati d'animo. Ne parla con linguaggio forbito, cura metrica e fonica. Ma poi una canzone di Eros Ramazzotti funziona meglio di una poesia di un giovane poeta: è più chiara, fruibile, circola, ha un mercato e fa guadagnare tanti soldini all'autore. Il giovane poeta è uno sfigato. Almeno negli anni '70 con la scusa della poesia ti scopavi un po' di ragazze.

Questi giovani poeti continuano a leggere Montale, non capendo che gli orizzonti conoscitivi si sono dilatati, spostati, allargandosi come una marea atlantica e allagando ogni possibile cuneo e insenatura di un mondo che attua la più oscena delle contraddizioni, diventare sempre più piccolo espandendosi. Questi giovani poeti dovrebbero leggersi meglio lo Zibaldone di Leopardi, tanto per cominciare, come un sistema filosofico, per quanto anomalo e irregolare, sia la base imprescindibile di un'architettura poetica. Ma loro preferiscono costruire capanne, piuttosto che cattedrali. (Anche le cattedrali di sale andrebbero bene a fronte delle loro capannucce di bambù e giunchiglie).

Fuori succede di tutto, e loro leggono Montale. Al massimo leggono altra poesia. Non è un'impressione, lo si vede da come scrivono. Poesia che genera altra poesia. Simile che produce altro simile. Cromosomi identici che si assommano per generare un parto spastico.

Fuori il mondo sta cambiando in maniera radicale e irreversibile: l'introduzione di sistemi di produzione postfordista; il dislocamento e la dismissione delle attività industriali dentro la nuova enorme geoeconomia mondiale; la internazionalizzazione e velocizzazione dei movimenti del capitale; la globalizzazione dei mercati; lo sviluppo delle reti di comunicazione informatiche; la crescita esponenziale del terziario e dei servizi; la moltiplicazione delle porte d'accesso all'economia avanzata; la frammentazione, individualizzazione e riaggregazione della forza lavoro; la crisi delle ideologie, ecc. ecc. E ancora: il dramma degli uomini bomba; i villaggi di spazzatura che si ergono come periferie alternative ai margini del Cairo; l'islamizzazione dell'Occidente... Le neuroscienze con le indagini sul cervello: ma ci rendiamo conto che siamo pura elettricità, i nostri pensieri nascono da scintille sinaptiche, insomma il nostro cervello è fatto di connessioni di neuroni come un immenso computer in grado di cambiare in continuazione. L'astratto generato dal concreto. Un concreto che si estende per un quarantamilionesimo di millimetro. E la fisica quantistica ci sbatte in faccia la nostra inconsistenza materica. Siamo oscillazioni. Dunque siamo elettricità in continua oscillazione. Siamo dei fantasmi.

Il Novecento è pacificamente chiuso? Sì o no, ma questo non conta e non c'entra. Si deve andare avanti. Una volta tanto forse sarebbe il caso di essere non al traino ma nelle avanguardie della lotta più feroce: se pensiamo che a noi sembrano novità la presenza (più o meno critica, più o meno straniante) di supermercati ed elettrodomestici in poesia e prosa, quando negli Stati Uniti già nel 1962 sviscerava l'argomento un poeta ahimè poco noto da noi, Randal Jarrell, in una raccolta di saggi dal titolo emblematico di *A Sad Heart at the Supermarket*. Prima ancora di DeLillo e Pynchon... Prima ancora degli effettacci Chicco alla Aldo Nove...

Ecco comunque quelli che a pelle per ora mi sembrano i poeti più promettenti (mi limito ai nati entro il '70, con almeno un libro autonomo stampato): Simone Cattaneo, Gabriel Del Sarto, Valentino Fossati, Federico Italiano. A questo punto qualsiasi discorso critico non varrà mai quanto l'urgenza, fisica, di leggerli. Quindi: leggeteli. Se li leggerete vedrete che c'è sangue, voglia di comunicare non banalizzando quasi mai, capacità di guardarsi intorno, di parlare dell'Italia, del mondo di questi anni.

GLI AUTORI

Sulla propria poetica

Fabrizio Bernini

Francamente non so dove possa prendere linfa un'auto-presentazione della propria poetica. I confini tra autore e poesie sono labili, così pure il percorso di ognuno di essi. Certo, chiunque scriva ha assimilato anche inconsciamente dagli autori preferiti quel fare poetico dove più si ritrova. Non è detto però che ciò avvenga automaticamente, anzi penso proprio che ci sia una sorta di sedimentazione che ha bisogno di tempo e soprattutto di individualità per emergere. È vero inoltre che leggendo le poesie di qualcuno (ammesso che questi abbia sempre letto poesia) non è poi così impossibile capire tra i versi gli autori da lui amati. Ecco, forse questo è quello per cui, cercando di impostare una sorta di mio percorso, mi sono trovato in difficoltà. Semplicemente vorrei far risaltare dei versi, o stralci di essi, che mi sono rimasti e che forse hanno permesso alla mia poesia di essere tale. Quindi non posso dimenticare quel "sole che morde tra le tombe" di Zanzotto, o Sereni che diceva: "...nell'esatto modo mio di non dovuto amore e dissipato, gente, vi brucerò". Per attraversare Montale che sentenziava che "se uno muore non importa a nessuno purché sia sconosciuto e lontano". Tagli e sferzate che restano. Così come resta Cucchi quando scrive: "Ec-comi, e chi mi ha conosciuto e forse amato negherà che non sono, che non sono mai stato", oppure Roboni quando cerca di scoprire "se è d'un angelo crudele o d'un diavolo idiota l'ombra che li perseguita". E qui mi fermo per non fare l'elenco telefonico. C'è sempre una comunanza di vedute in chi scrive e legge, una sorta di comprensione verso chi ha detto e scritto prima di noi quello che sentivamo dentro.

Fabrizio Bernini

La veduta

Respiro dal mucchietto di cenere sparso nella mia posizione. La zanzariera ha oltre ciuffi di colline, segni sparsi sulla tovaglia ad asciugare. La proiezione è così, attecchisce dai primi anni. Quella faccia predisposta cominciava ad allenarsi e il conto semplice tornava sempre, ogni cambio di temperatura. Avere voluto. Questo e nient'altro.

Accumuli

Sono lento, troppo lento. Vengo assimilato male da chi ha prospettive seminate nell'azione. Un pensiero alla volta nelle briciole di pane fa leggero il fermo, il chiavistello al tempo. Eccoci. C'è chi si arrotola e chi accende la miccia. Nel senso ci si accomoda in ordine alfabetico, per intenzioni e per ubiquità. Cosa o non cosa è labile. Dio non c'è, ci sono io.

Dal mattino

Il disturbo passava dal corpo alle cose incartando anche l'alba. Dormire irrisolto

era inutile, troppo spazio occupava il risveglio.
Era presto. Quando non si conosce l'ora
già pronta per saltarti davanti, mettere in fila
le stanze, le scale, i passi.
E c'era quel rumore malandato, piegato
fra il collo e la spalla; la finestra chiusa
oltre la fine.

Inversione

Nel giardino l'autunno fa un solo colore.
La piscina asciugata e il campo da tennis
senza la rete non danno più voci.
Dispiace al ragazzo. D'estate era meglio.
Le ragazze in costume erano fresche,
e lui le guardava spingendo il tosaerba.
C'era sempre casino: una radio sotto
gli ombrelloni, gli scherzi, qualcuno abbracciato
nell'ombra, i colpi delle racchette.
All'altro nemmeno parlava. Il vecchio
credeva alle piante e ai fiori; forse
sapeva le cose. Lui li avrebbe pestati quei fiori,
per correre in acqua a spruzzare le ragazze.
Ma l'altro continuava imbronciato a studiare
le foglie e la terra, lo sguardo impugnato.
E adesso sorride, nei vuoti di un cielo tiepido.
Nell'inverno vedrà le ragazze arrivare e
sparire in casa. Gli resterà il vecchio,
toccare in un quadro la stessa stagione.

Parole superflue

E così ti farò scappare. Correrai per paesi
e altre lingue. L'importanza avrà fretta
di essere bella e nuova, dalle sbarre dei
fastidi potrai uscire, andare ancora.
Nemmeno ti accorgerai di come stanno
le fortune: punti di vista asimmetrici.
L'ultima cosa che avrò da dirti non ci sarà.

Un consiglio

Mi sveglio presto, troppo presto, prima ancora
del tempo prima del lavoro. Mi alzo e sono già
partito, sono la macchina pronta a funzionare.
A colazione mio padre mi guarda di sfuggita
mentre succhia dalla scodella. E io penso
di vedermi dal suo posto. Mentre esco posso stare
solo ancora dieci minuti, dimenticando tutto
quello che andrò a rifare.

Notizia

Fabrizio Bernini è nato l'11 novembre 1974 a Broni (PV), e vive a S.Giuletta, nell'Oltrepò Pavese.
Lavora presso uno scatolificio e studia lettere all'Università degli Studi di Pavia. Sue poesie sono apparse
su diverse riviste. Nel 2003 è uscito presso Lietocolle *La stessa Razza*.

La metafora della maestà

Massimo Sannelli

1.

"Nel mio mestiere sono re" (Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, 1950). "Io decidevo di esprimermi con maestà e furore anche se le parole assumevano a volte un contegno più che irrispettoso. Perché, mi chiedi, e illustravi le tue difficoltà, obiettive anch'esse ma non risolutive" (Amelia Rosselli, *Diario ottuso*, 25/3/67). "La poesia è soprattutto una concentrazione del *potere* della lingua, che è il potere del nostro intimo rapporto con le cose dell'universo" (Adrienne Rich, 1977). **[1]** *Il mestiere e l'espressione*: questo regno, assolutamente virtuale, riguarda lo "spazio letterario", senza eccezioni.

2.

Il segno dell'arte non è l'occupazione (intimistica, autoriferita, superba, ecc.) di uno spazio (su carta, in scena, ecc.), ma la comunicazione di un contenuto non più o non solo individuale. Il "faticosissimo tentativo" (Marco Berisso, oralmente) di accorpate (e giustificarsi attraverso) autori autodistruttivi (Pasolini, Rosselli, Artaud, Mesa...) esiste, in questo momento. Parlo per l'"uomo interiore" e per quello di cui, di fase in fase, ha bisogno; in realtà la maturazione spirituale abbandonerà ogni idea, a suo tempo: questo è il tema della 'morte', ed ecco perché è offensivo identificarlo con una volontà *letterale* di morire; mentre si tratta dell'esatto opposto: *nascere di nuovo*. In chi legge per professione, non si tratta più di operare con intelligenza critica, ma in nome di una possibile, embrionale, *carità* [*agápe*] *critica*, cioè in una cultura (italianistica) da inventare: "In place of a hermeneutics we need an erotics of art" **[2]**, dove "gli atti sperimentali sono / la carità". La carità stessa è l'esperimento, difficile. La "letteratura minore" (di Kafka!) non è né animale, né corporale (sinistra) né borghese (destra): quindi è insopportabile ("In most modern instances, interpretation amounts to the philistine refusal to leave the work of art alone. Real art has the capacity to make us nervous. By reducing the work of art to its content and then interpreting *that*, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, comfortable" **[3]**). La frase "non voglio né essere né apparire" non significa altro, e a questo tendo come posso.

3.

Mi rendo conto di quello che significa? La mia persona non ha un valore intrinseco, se non nella scrittura. La tua vita esiste, la mia no (te la dedico tutta). E' ancora una posizione cristiana? Deve esserlo. *Purché* l'autodistruzione non diventi fisica e non sia un piacere. *Purché* il riserbo non sia autodistruzione. E anche a questo tendo come posso.

4.

Non ho una poetica. Mi sembra che la cosa più giusta sia stata detta da Giuliano Mesa: non avere poetica, non avere altra poetica se non quella delle poesie *che si sono scritte*. Questa posizione è "non cedevole" (ma ogni posizione – cioè struttura, e anche equilibrio intimo – può cedere solo per violenza, autoimposta o ricevuta: una poetica, anche spirituale e libera come quella di Giuliano, è un'autodifesa). I testi futuri avranno un'altra poetica: essi non devono difendersi; e se non sono, è perché il loro tempo non esiste ancora.

Ho già detto (e scritto) di aver avuto la sensazione che le mie prime poesie *non fossero in italiano* (cfr. la lettura di *Pura quiete ritrae* Ermanno Guantini: www.sequenze.splinder.it, da maggio 2004). Questo non-italiano si differenzia dall'italiano *sintatticamente*, non lessicalmente. I neologismi a freddo sono artificiali. La lingua non è una semplice nomenclatura delle cose: il lavoro sopra la sintassi è, forse, una dissociazione da alcuni valori, percepiti come ex-valori, o come non-valori (così Pasolini in *Dutschke*: la parola dei "padri" può essere usata solo *contro* i "padri", ai quali augurare l'"inferno") **[4]**. Tutto questo non è stato programmato e non è razionale, ma forse *tout se tient*.

5.

Una vita socialmente 'normale' può esprimersi sintatticamente? Un bisogno di amore frustrato nelle sue vere esigenze può non parlare d'amore, se questo bisogno si affida alla scrittura? Günther Anders ha notato questo in Kafka: "Per chi abita nel suo mondo, ciò che accade si sgretola in eventi che sono

'abituale' ed in altri che sono 'non abituale'. Questa distinzione non esiste per K., l'eroe'. L'aspetto strano delle sue esperienze non è che accadano tanti fatti strani, ma che nulla di ciò che accade, perfino la cosa più ovvia, sia ovvio ed inoltre che non succeda nulla di ciò che egli si attendeva, nulla di ciò su cui aveva contato". [5]

Il passaggio alla scrittura comporta la trasformazione anti-intimistica di cui sopra: non più vita triste=scrittura triste. Una felicità formale sostituisce la frustrazione, *anche descrivendola fedelmente* (cfr. la *Storia di una malattia* di Amelia Rosselli, ferocemente autodescrittiva). Non si tratta di una vittoria, ma dell'istituzione di uno *spazio* di neo-lingua: "nel mio mestiere sono re", in questo senso e solo in questo. "Kafka ha dubitato delle sue opere *perché esse possedevano, in fondo, appunto soltanto perfezione artistica*. E per questo dispose la loro distruzione" [6], in concomitanza – *non prima* – con l'uscita dal proprio corpo, morendo. Quella "perfezione artistica" aveva "the capacity to make us", e anche l'autore, "nervous".

6.

Un linguaggio ancora incompiuto – nonostante le sue riuscite, nonostante le sua visibilità (ma limitata, tribale..) – è sulla via di completarsi. Non tanto aggiungendo o togliendo elementi formali e/o contenutistici; quanto applicandosi ad una fonte più pura. Potrebbe trattarsi soltanto di dire le *parole giuste* alle persone giuste.

7.

Questa non è un'estetica programmata, ma il contenuto (il riassunto) di telefonate, SMS, *e-mail*, con "gli uomini e le donne che con te si accompagnano / e credono di non sapere". [7] I contatti non mediati, a viso aperto, sono sempre più rari.

note

[1] Si tratta di frammenti ormai storicizzati (e si potrebbe aggiungere, come archetipo, l'*explicit* di *A Defence of Poetry* di Shelley: "Poets are the unacknowledged legislators of the world"), per i quali non do bibliografia, tranne che per Rich, meno prevedibile: *Potere e pericolo: l'opera di una donna comune*, in *Come la tela del ragno. Poesie e saggi di Adrienne Rich con tre saggi critici*, a c. di Marina Camboni, Ed. Universitaria di Roma-La goliardica, Roma 1985, pp. 87-98: p. 89. La conclusione è questa: "La necessità della poesia deve essere di continuo ribadita, ma solo con chi ha ragione di temerne il potere, o chi ancora crede che la lingua sia "solo parole" e che una lingua vecchia è sempre buona a descrivere il mondo che stiamo cercando di trasformare" (p. 98).

[2] Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Octagon Books, New York 1978, p. 14.

[3] Susan Sontag, *ibid.*, p. 8.

[4] Cfr. l'intervista a Nico Naldini (datata 10 febbraio 1997) in Francesca Cadel, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Manni, Lecce 2002, pp. 271-281, ad es. p. 278, rispondendo ad una domanda sul possibile interesse di Pier Paolo per il linguaggio da "snobismo dannunziano" e da "casta borghese" del padre: "No, no, no, no. Esattamente il contrario, non c'è assolutamente. E' una lingua che non lo ha neanche sfiorato, non l'ha interessato. [...]. No, lui dice anzi di aver fatto la cosa più scandalosa che poteva fare: dedicare al padre le poesie nella parlata dei contadini di Casarsa. Ma se c'era una cosa che suo padre disprezzava erano proprio i contadini di Casarsa!". Naldini demitizza anche il friulano come lingua materna (pp. 271-272): "la lingua materna non esiste, per una ragione molto semplice, che la madre non parlava friulano, che la madre era una maestra", per cui Pasolini impara e scrive la "lingua dei ragazzi", alternativa alla "lingua 'materna', con i suoi doveri" (i doveri sono materni o della lingua? o si tratta delle regole grammaticali, in relazione con la madre-maestra?). Ancora tutto da riscrivere, tutto non ovvio (e a p. 277 lo sconvolgimento del "teorema freudiano": Pasolini non ha sempre odiato il padre). Il ritorno al friulano negli ultimissimi anni potrebbe non essere casuale, tra l'altro, se queste sono le premesse interiori.

Su Pasolini resta da fare, ed è uno dei "progetti di opere future", uno studio *filologico* della morte ad Ostia: una perizia sulle testimonianze *post mortem* degli amici e dei nemici, e in particolare dei nemici. Pasolini 'divorato' dalla lingua dialettale-sottoproletaria, che mitologicamente è della madre-maestra e realisticamente è dei ragazzi? Pasolini censurato (e annullato fisicamente) da una Democrazia Cristiana dotata di poteri quasi metafisici? (in quale lingua comunicano l'alto e il basso? qual è il collegamento tra il

Palazzo e Pino Pelosi o chi per lui? Le complicità presuppongono sia interessi comuni da difendere sia una lingua condivisibile). Ma il giovane studioso comunista che dice, arrabbiandosi, "Pasolini è morto *per caso*", non dà l'idea di parlare d'altro? Apparentemente demitizza la morte 'rituale' e prevista, come Naldini demitizza il friulano: in realtà riduce a categorie semplicissime (piacere, marchette, denaro) un intreccio complesso (Naldini, p. 279: "In Pasolini tutto è molto mediato"). Come sopra: tutto da riscrivere e tutto non ovvio.

Un'interpretazione non banale e *pasoliniana* della morte di Pasolini – "nemesi per il sacrificio dal quale [...] ebbe inizio la moderna teologia poetica", non solo "suicidio per delega" [Enzo Siciliano] – è proposta da Giampiero Marano, *La parola infetta*, Nuova editrice Magenta, Varese 2003, p. 266. Uno scrittore riconosciuto sa che la propria morte avrà *pubblicamente* una visibilità, come un nuovo testo, più che come un atto privato. Questa morte dello scrittore, come icona e montaggio finale di un lavoro pubblico, è l'esatto contrario di un intimismo grezzo, in cui il dolore è dolore e il delirio è follia.

[5] Günther Anders, *Kafka. Pro e contro, I documenti del processo*, trad. di Paola Gnani, Corbo, Ferrara 1989, pp. 38-39.

[6] Günther Anders, *ibid.*, p. 112.

[7] Ovviamente Franco Fortini, *Traducendo Brecht*.

nulla è più, nulla è più perfetta
letizia: è la dispersione: non sono,
non sono quello che crediamo:

il distacco dalle dita e dal collo in
la nuova età; no, il suo povero principio
di fine pratico; la sua descrizione e potenza; no,
la dea-ragione e il suo poco, e niente; no, il poco
cuore intelligente, ad un dito da noi; e questo *cara*,
a presto, a presto, cara. La madre: non rinunciare. Dalla
mala-spina la bella rosa, tutte le sue premure.

(inedita, 2004)

a un chiaro, un istante, di telefono; mentre
è bello. Mentre immaginare, piace, un salto
abbandonato, e la ruota in atto; il vigore è ben-
venuto; "sii uomo" quanto l'uomo è mancato;
e la fine dell'udito, poco e male; la fame;
l'aridità, che sembra altro. / Dalla spina dura
la maggiore delle rose; da un fiore falso un fiore vero,
mostrato a chi sa; *cum placet* l'esca, l'esca
dello stile. chi non sa fuori-esce senza
consistenza, non o poco amico
di sé (un padre: "c'è chi ti aiuta", la sua
buona fede umilia le orecchie); forse va
gridando, forse è pena.

(inedita, 2004)

disperare per la compagna il compagno,
per la schiena piegata e l'ansia, il puro
amore escluso.
al presidio, per la guardania. Il contrasto
tra pavimento e altri muri, l'orizzontale
schiacciato, il verticale della perseveranza
sensibile alle catene dei capelli *sottili, d'argento*.
si semplifica lo sguardo spirituale dove
il si suona: in questo odore di alcool e sapone
reagisce Ariete – sua virtù – alla bestia
nel toro: estenderai l'affetto ai primi
parenti, ovunque i fianchi
umiliati a terra e il piede, il piede sulle
cose (anche la sua pelle bianca
baciata, per essere nulla).

(inedita, 2004)

L'aria

1.

grandissima grazia d'ombre, e
l'opera è tenera. e come è lei
troppa tenerezza, e capo: grandissima
grazia d'ombre. sta la mente
radiosa, ed è staccata; sé è già
difeso: si difende in figure
di colombe, e volo, nuovo volo
di ali: e una *trina* delle maniche,
che profuma: e il sonno tra
ghirlande: queste sono chiare.
il cuore è un solo vaso, luce
di Dio, fondo al canale: il piede
che sfiorava era ruvido: contro
la mano, e niente arte e appoggio.

–

conosci la voce umana:
una donna, non una bestia, non o poco
tartaruga, sparsa in un *intérieur*: e oggi è lenta.
sta: il più dolce figlio non miseria, e miseria
non amarlo: il flauto, l'estate, quella
curvatura è il mondo: l'estate è il mondo!

–

si aggiunge ai visi (ai vivi) in ogni modo
il pensiero: questa ninfa. la prima-
vera ci fa dire; presenza della madre non è
madre: ed è materna; per essere non ha,
e ha, percosso: per vincere è povera. oppure
con un fatto di poca attesa uno, una, viene
al cuore, viene e viene: poi è sempre
un bambino, una bambina: si stacca, vola
fuori: vive, con il gusto della canzone
minuta, canta e canta. E quella è l'
anima: io sono una bambina.

2.

[...] oppure diventa magnifica
mente

irta, piccolo uomo. Ma grande in questo:
che è bambino: il proprio *rosa* fresco, che colora.
se non un piccolo Francesco, *Ciccu*, per
dire: come stai?, come tu?, come ora?
se non una piccola Francesca, seguita
in ogni angolo: tu vedi tanta terra,
e io ti adoro; per tanta luce:
tanta mancanza di bontà.

–

imparo che vive, separato da madre:
di volta in volta spirito sottile, e non
altro. se si vinca servendo o non servendo:
ma servendo: l'adolescenza anche, anche
l'adolescenza. Tanto, più, *la femmina*
– il diario – fra tutto questo, che ci ama:
è venuta la via al cuore, è venuto *bleu*, è
stagione: scorporare è volatile, e
non vola: vedi questa, e ne carezzi
i capelli, nuova; e chi dietro – protegge –
è protetto: da qui ad *albero* non è molto,
e solo natura; l'amore non è amato.

(da *O*, 2001)

altissima schiavitù o dipendenza, di
portata di vasca e nuoto e isolamenti;
enfant prodige la confidenza di alta
mente e schiava, altissima – operante
dall'alto – servitù. Madrigale e scuola
composta la schiavitù dei lavori,
che parlano: la nostra fedeltà su,
sopra, intorno, a. Noi libera donna,
noi felice, il discorso
vira su questa riviera: noi simile
a una femmina d'uomo, che sboccia
a pena.

(da *La posizione eretta*, 2004)

quando si considera la luce proposta e quando,
e quanto: la conciliazione del testo filtra, *preso* e
scosso, scosso, scosso; e spogliato fino alla
giusta conclusione. Ora si intravede nel pannello,
ora scuote le pagine. Niente sapeva; sa niente.
Significa, poi farà, come aiuto gli strumenti
(nel suo italiano: *i strumenti*), per lavare e
scorrere lo sporco bruno, oltre a dove è
trovato – e dove si trova da schermare
i dettagli; una è in questi, e in queste donne, la loro
vocazione sopra il metro della terra,
piatta sopra: la vocazione, scritta, *sta*.
perché c'è uno, esiste una
sponda unica: come Davide
fa, che danza. La virtù è
così delineata, che questa
omosessualità è in principio
volontà di lotta, poi di affetto,
infine è abbandonata. Due
condizioni sono il rosso
e il rame. E, quale mano,
fa altro.

(da *La posizione eretta*, 2004)

gli atti sperimentali sono
la carità: la stessa in fioco, secco,
cotone, aria. Molto scritto, testo, consuma
il possibile da dire; ora ondeggia
in uno scatto di tasti, in una
visione di schermo e tastiera
che vale come cuna, culla
bella. E nel fertile le giunture
si sono mosse, via corse.

(inedito, 2004)

Notizia

Massimo Sannelli (1973) è nato ad Albenga e vive a Genova. Ha pubblicato *Il prâgma. Testi per Amelia Rosselli* (Dedalus, 2000; e-book); *La femmina dell'impero. Scritti per un seminario sulla "vera, contemporanea poesia"*, EEditrice.com, 2003; *L'esperienza. Poesia e didattica della poesia* (La Finestra, 2003) e cinque edizioni di testi mediolatini (Boezio di Dacia, *Sui sogni*, il melangolo, 1997; Anonimo di Erfurt, *Sulla gelosia*, il melangolo, 1998; Pietro Abelardo, *Planctus*, La Finestra, 2002; il commento

all'*Acerba* di Cecco d'Ascoli, insieme a M. Albertazzi, *La Finestra*, 2002; Alano di Lilla, *Anticlaudianus*, *La Finestra*, 2004). Di poesia: *O* (Cantarena, 2001), *Due sequenze* (Zona, 2002), *Antivedere* (Cantarena, 2003), *La realtà e la luce. Omaggio a Simone Weil* (I libri del quartino, 2003), *La giustizia. Due poemetti* (Edizioni d'if, 2004), *La posizione eretta* (L'impronta, 2004). Dal 2003 coordina uno spazio in rete ("Sequenze": <http://sequenze.splinder.it>) e, con Marco Giovenale, la rivista elettronica "Bina". In corso di pubblicazione nel 2004: *Saggio familiare* (e-book, Edizioni d'if); *Le cose che non sono* (e-book, Biagio Cepollaro E-dizioni).

e-mail: sannelli@interfree.it

Una poesia ermafrodita **Paolo Fichera**

Una poesia ermafrodita gemella di se stessa, una traccia germinativa di nascita, di riconoscimento e di morte per giungere all'affermazione ultima che implora un'altra soglia perché la ferita è il corpo, immedicabile; passi senza redenzione e casti da qualsivoglia salvezza, in cui le mie diverse voci siano voci d'incesto, in cui la nascita è nel suo nascere orfana di altra vita. Un giorno giungerò alla presenza esposta, alla vita di tutti i giorni; e allora le tracce rese solchi di coraggio e di perdita, daranno l'essenza-*assenza* che ci testimonia nella lontananza, la poesia umile della morte in cui morire una seconda volta. Ora leggo solo il mio tradimento, il poeticidio di una generazione di cui non bisogna sentirsi parte, in cui lo scisma, il call me Ishmael è invocato per avere giustificazione e senso. Le viscere nel dolore sono quelle di mia madre che conservo come carne nuda nel sale. Il coraggio è nel cedere alle braccia il vuoto e conficcare nel suolo il legno, per farsi radice e morire. Sempre cacciato da me stesso nel mio veleno (malinconia, disprezzo, vanità) e incessantemente spinto oltre la sterilità del tempo, ambisco a riavere nel mio sperma le mie carni bianche.

Mi slabbro in te
come in un setaccio d'orzo,
di cose alla rinfusa
che tengono un vento di detriti
in un'eco, diseguale all'attesa,
all'ansia persa nella carne bianca
lavorata dall'utero che mi lavora
ancora, estranea allo scheletro
di chi muore accanto a me,
al mio sperma sulla tua schiena
per crollare nel ciglio stantio che semina
il nostro esserci nella resa.

(da *Stille*, Milano 2002)

la radice affossata in altri abbracci
flessa in preghiera, nell'occhio che riceve
il proprio abbaglio e lo svende
in archi di chiesa, in candele porose,
nel cimitero semiaperto in cui entri
per celebrare riti maldestri, già più
vecchio di colui a cui tendi il cenno

(da *Una radice*, Milano 2004)

All'essere scoscesi si ramifica una nebbia,
la sala dove la mano ricompone i capelli
i suoi, a cristallizzare altro freddo

per recidere di crepe il sangue che
il sangue d'una radice a un'andatura di carne
flette e dona e riposa... ruggine nella mitezza
pietà scalza che la lacrima ferma perdona

(da *Una radice*, Milano 2004)

, la
croce ha indorato il pane,
al rito rivelato la promessa
il calice alzato in nome...
ho due chiodi nel sangue;
pietà e preghiera
(fenditure d'umiltà: piaga
che la voce riapre al silenzio,
piaghe di sentenze
che non si danno altare)

(da *Una radice*, Milano 2004)

Notizia

Paolo Fichera è nato a Sesto San Giovanni nel 1972. Lavora nel mondo dell'editoria nella veste di redattore e autore. Suoi testi sono apparsi su varie riviste e raccolte collettive. Per la poesia: *Le carni bianche*, Milano 1999. *Stille*, Milano 2002. *Una radice*, Milano 2004. È co-direttore della rivista "PaginaZero-Letterature di frontiera".

Sclerodermia **Patrizia Mari**

Sclerodermia rappresenta un tentativo di disorganizzare il linguaggio logocentrico condensandosi in nuclei di immagine e suono che amplifichino una fonè arcaica e originaria. La massima rarefazione di spazio e tempo, la scansione di un'assenza assoluta (il nulla anteriore a ogni organizzazione spazio-temporale), sono ottenuti attraverso effetti di condensazione e addensamento di parole 'mineralizzate', ridotte a nuda essenza materico-sonora. Il vuoto come effetto d'implosione, di un accentramento autodistruttivo. Il testo nasce come espressione preterindividuale, realizzazione di un evento dell'Essere nel senso heideggeriano del termine. Nel segno di una comprensione della necessità di un'apertura dell'uomo all'Essere, auspicata dal filosofo stesso e da me giudicata essenziale ad un oltrepassamento dei limiti del pensiero postmetafisico.
Il pensare e il poetare, quindi, come luogo di indagine delle possibilità di tale apertura.

SCLERODERMIA

Se su una strada in lastricati perenni nel luogo
di innumerevoli tempi

(ai giovani animali
dal ritmo posseduti
all'eternità d'ogni frammento
in nodo d'asteri
la scolta scioglie il piede)

tutto l'essere si fa voce nel tempo
nella voce onnipresente
la marcia delle ore che in gola si spezza e scorza
tra passato e futuro la tempia.
Forte forza di demone in terra profonda di parola
il tuo viso come falce che taglia la colomba
in sconfinamento
di memoria in piene di prato discontinuo sulle onde d'ombra
il fieno di campo, fermo a ritroso come in cella
dove uccelli di passo misurando il nascere
in cui si sparge il nostro tempo più alto in cella di ventre.
Discendendo per gradi di un tempo interiore verso il luogo del principio
dal luogo di voli perenni, nell'ora del deserto, nell'ora rubata,
attorno ai fianchi rame di resurrezione
cercando velari di cori di cappella

Da cavalli di fiume estesa lotta
nei muscoli della notte a remoti globi, dell'acqua al gelo raggiante,
all'Espero al quale ci accostiamo, e, sole di un'ora scura, il tuo viso
nero di druido, nel vapore di conca - al giro della Quota,
maschera di monade guerriera, quando la cura delle ore
verso l'approdo al circuito fatale
d'abissi è covo, veglia d'ore oblique.
Iò - cagna sconvolta in testa di muta,
nel verde cilizio di monti
prora alle correnti
scandendo il tuo male oscuro, germoglio d'indaco
alla tua cintura negata
al nuziale volo
ai lacerti

agli occhi di giovenca obliquo di laghi,
del sole alle torri, presso corsieri d'opale,
se, nel tempo d'Erinni, di carni raschiate
il tuo fianco offeso risuona di cascate
se, dubbiosa di testimonianza, violo
il tuo immoto andare
di chiglia ad occhio canino, abbattuta
come rima abitata dal tempo, sulla deriva
degli atti incoronati dei Dioscuri in orti di bosso
della casa lavata d'acqua lustrale, dell'agave
in futuro d'altra ellisse capovolto
come nero ciglio dell'agile cielo
in fusa cromia

Se nel luogo di grano tace il colmo di vento a più chiusa altezza -
accecato in ispirito l'insetto rapito ai giorni dal feretro
affocato, nel quale mi chiusi e il mio modo abusava d'eternità
di fiume e vento di precipizio arata

dall'oro in requie sull'oceano d'innumerabili
prismi di luce incunabolo di parallassi,
a nuovi stellati
di nebbia sulla forra, quando in paesi dalle cave orbite
curvano sull'immoto agli amplessi del mare
giungono coralli e negli inverni oltre le mura
i miei fianchi d'uva sulle alte profumate costiere
alle salse pupille alla tua indigenza
franano il tempo

tra notturni semi opaca
d'argilla la mia fecondità disarmata alla forma
s'incarna di pastori
su meridiane di croco

Cieli di cedro, asfalti d'acido sotto giostre a fior di evanescenza
lungo corsie di pampini nell'albume di luce
spezzata nella gola non una voce anche se l'ora
minuto per minuto come impossibile soglia

e il gesto mio povero di diniego al dilagare di febbri
d'ossa, resto alluce d'animali di caverna della tua erosione
da cui il viso livido di luce sopra massacri quando
sciamano nebbie diverrà spirituale
in verità, in verità
io vi dico: se il chicco di grano, caduto in terra,
non morrà, rimarrà solo;
ma se morirà, darà molto frutto.

Nello speco di mutilati l'ora della Discordia
di scala sonora rimbomba in silenzio da gualdrappe cifrato:
viso d'Ulisse che insidi il tumulto d'eroi, nell'era senza sponsali
nell'avanzo di millenni sei offerta quando tacciono
le omelie se le spoglie accusano
né di immane forza inclinano radici la notte -

in sonori che non conosciamo
l'offesa che storna gli anni rubati di mano tali quali
avanzi di un pasto e dal salmo il cielo urbano ancora
come oplita bianco del viso tumefatto immemorale
contro il ciglio di violenza
in fibrillazione di inanimato

quando anche il sorriso è violenza attorno a un senno
di morte di materia e in pozzi di solitudine il rapido
torrente di membra
piantuma i viali

Notizia

Patrizia Mari (1967) ha compiuto studi classici con un particolare approfondimento della Storia dell'Arte del Quattrocento e del Cinquecento e, successivamente, degli aspetti teorici e filosofici della psicoanalisi. Nel 2002 ha pubblicato, presso Prospettiva editrice, una trilogia di racconti intitolata L'angelo della morte e nel 2004, nella collana "Opera Prima" (Cierre Grafica), il volume Sclerodermia.

Il mio corpo vuole essere una "e"
Tiziana Cera Rosco

"C'è più ragione nel tuo corpo che nella tua migliore sapienza".
Nietzsche

Tra la vita e la morte c'è il corpo.
Il corpo è tutto.

E nel corpo tutta l'ingenuità e l'ingiustizia del mondo. Tutta la storia dell'uomo e di Dio. La differenza tra salute e salvezza, tra bene e benessere.

Scrivo perché la mia esistenza è incarnata e voglio di me tutta la presenza sondabile, stremando, come ogni carne fa, l'ordine completo della logica, perché non vuole sottostare alla cultura della disgiunzione. Vuole essere l'ambivalenza che è, per permettere alla coscienza di vivere tutto il suo turbamento, il conflitto permanente, l'apertura di sé che ribadisce più che può la vulnerabilità e la potenza dell'esistenza anche a costo di una rottura. È violento, proprio perché viola un ordine. Non ha ancora rotto i legami col caos. Perché il corpo ha altre misure, veramente generative e distruttive ed è in tranche, dunque in transito. Per questo, per quanto sia subito dato, è da rendere reale, da realizzare nella sua congiunzione. Con l'attenzione. (verrebbe da dire con il simbolico, ma è sempre un rischiarare l'opacità del senso). La poesia è questa cifra del corpo veramente, questa ulteriorità di qualcosa che emerge nell'entrare nel merito della carne. È la presenza.

Non deve aver affascinato solo me se anche Dio si è dato da fare per diventare verbo e corpo, tra tutte le cose da cui poteva essere sconfessato. Una commistione. Una comunione.

Io e Dio cerchiamo uno stesso linguaggio cannibale.

Il linguaggio poetico e la comprensione sacra eccedono la definizione concettuale dei termini, li espongono a più potenza fino alla rottura della fondazione assodata dei significati. Non cercano una risoluzione, ma una rivoluzione, un'intimità fino dove la carne è spirito tutta quanta. Fino dove è esistenza tenendo tutto quanto.

Se non mantenesse la sua ambivalenza, la poesia, come il corpo, sarebbe tendenzialmente falsa, come la filosofia. Non saprebbe prima di capire.

Il mio corpo scrive " Voglio essere una 'e' ".

Tra la vita e la morte c'è una congiunzione.

Tiziana Cera Rosco

Ditemi se il suo nome
articolava le falangi degli uccelli
se copulava teso tra le carni
se gli inginocchiatoi nelle pietre dei tempi
hanno il calco chiaro dei suoi arti.
Ditemi se in volto radunava
gli occhi cacciati da ogni messa -gli a me promessi-
e se il segno d'unzione sulla fronte
lucidava a gocce l'inguine eretto.
Ditemi se è precipitato nei buchi delle sue mani
se ha tolto destino al palmo delle linee
e più non mi legge
se ad Emmaus superstite si è spezzato
azzimo e magro come un giuda
o se dal diaframma era più roco il legno della mia nominazione.
Se lo vedete -se lo vedete-
ditegli che ho battuto alla cerca ogni ostia
femmina fessurata e circoincisa
che lo porto nel bisturi
che questo taglio era un grembo
e dalla vulva mi lacerava fino in gola.
Ditegli che i capelli sono caduti come sterpi
e come serpi scolano le mie caviglie
che più di tutto mi mancano i baci dei congiunti
quelli col fiato dentro
dello stesso sangue, i giusti
che li rivoglio chiamati e cantati alla mia fronte.
Ditegli -vi prego- che non lo toccherò
nessuna impronta
che me ne starò ingoiata
denocciolata come la primizia al dio.
Che dei miei seni farò punta dura
a lui intaglierò l'incudine esatta
e mi forerà come un ciondolo

ed io appesa al suo collo di funi
-finalmente appesa e portata-
sarò un bavo
che odora di tutte le erbe della terra.

(Calco dei tuoi arti, Lietocolle 2002 – Il sangue trattenere, Atelier, 2003)

Anche tu alle mammelle della lupa?
Ma ero consumata pure alla venuta di Dio.
Sono seni di cera - non hai visto?-
già colati
già stati accesi.
Dal fondo dei canti tiene quel che manca
gli uccelli freddano gli spalti
non covano i tuoi boschi.
Puoi andare
il tempo migra anche da qui.
Ogni lontano si appunta
senza sbando
senza varcare per il cielo.
E non sono neppure addolorata.
Ti guardo dalle vetrate
da dietro la sepoltura
autentica, come uno scarto
come un lungo lavoro d'esperienze.

(Calco dei tuoi arti, Lietocolle 2002- Il sangue trattenere, Atelier 2003)

Marziali i miei seni erano pronti
gonfi in stato di musica.
Non ricordo quanto
avessero brucato al plenilunio
premevo ora col canto
latte non caglio
della notte pasturavo
le lente dominazioni del verbo.
Ai miei piccoli
la cucina sacra della messa
niente che non illumini
stilli il capezzolo buio e caldo
il confronto con il Dio bianco.
Possa questo corpo fuso
saziare, cavando luce, i due costati.
Serva pure l'indecenza i predestinati
si faccia comunione
con questa carne spanata
-Tommaso vuoi toccare
le mie stigmate?-
E non importa quanto
grumo di bestie fu il mio cuore
se la carogna mastica ancora il pube
o quanto sia stata astratta e volgare.
Premevo –giuro- premevo col canto
latte non caglio.
E verbo

(Gli Argonauti, archivi del '900, 2001)

Tre giorni piove e tre giorni non mi lavo
scrivo ancora più di quello che posso
-ancora di più-
e bevo così tanta acqua
da farmi salire in bocca a fiotti
i pesci elettrici dello spirito.
Tendo a dimagrire quello che sento
fino al giorno in cui
l'organismo eserciterà gli scritti
ed io potrò stare sotto dettatura di quello che so
organica fino alla morte
con un corpo fisico vicino vicino
ma non tutta corpo
non tutta questa cosa che muore
che tra me e Me ci sia la distanza di un abbraccio
la macroscopica conseguenza del mio impegno storico alla cura
a non morire di transavanguardia o editto di Costantino
anche se me ne parli tu
anche se avanti e dietro annacqua sangue
esercitare respirare quello che so fino al punto di aderenza
nella più completa assenza di ispirazione
sentire un po' di fame - un po' di freddo
in questo corpo di tre giorni che scrive più di quello che può
fino al dettato della mia mano destra - tutta spinta
ma non ancora corpo vicino
non ancora tutta questa cosa che muore.

(Inedito)

Notizia

Tiziana Cera Rosco è nata a Milano nel '73.

Ha pubblicato i libri *Il sangue trattenere* (Atelier, 2003), *Calco dei tuoi arti* (Lietocolle, 2002) e nelle antologie *Lavori di scavo*. Antologia di poeti nati negli anni '70 (RaiLibro, 2004), *Poesia in Festival* (Teatro Olimpico, Vicenza 2003), *Gli Argonauti* (Archivi del '900, 2001), *Gli Angeli di Novi Sad* (Quaderni del Battello Ebbro, 2002), *Almanacco del Mitomodernismo* (Alassio, 2000). Coautrice della scrittura da leggere - teatrale- Un Filo Di Voci, è redattrice della rivista *Atelier* e collabora con la rivista *DentroMilano*.

*Fosse stata covata alla corte di Federico II di Svevia
avrebbe studiato le architetture degli uccelli.
Avrebbe fatto il falconiere.*

Forma poemetto: due diversi approcci

Italo Testa

"*Gli aspri inganni*" e "*Sarajevo tapes*" costituiscono due diversi approcci alla forma poemetto, nel primo caso giocata su una scansione regolare e uniforme, nel secondo caso su una pluralità di metri e di registri. "*Sarajevo tapes*", in un certo senso, è la dischiusura della percezione lirica intensificata ne "*Gli aspri inganni*", ciò che accade quando una pratica del mondo e una forma di scrittura sorvegliata, tesa, è costretta ad aderire a una esperienza che la trascende e minaccia. Sistole e diastole di una pratica della scrittura poetica come esercizio del respiro, "*Sarajevo tapes*" e "*Aspri inganni*" sono momenti di una visione "biometrica" della poesia, intesa come adesione all'indifferenza, misurazione, scansione e riconoscimento dell'identità di nuda vita e *Bios*, come arti-colazione dell'ignoto che di qui sprigiona, e che prende la forma di una espressività figurale, cristallizzazione di una visione antinomica, sospesa tra stupefazione dello sguardo e percezione allarmata delle cose.

Italo Testa

Da: ***Gli aspri inganni*** (Lietocolle, 2004)

II.

Misura il respiro, lascia aderire
alle forme dell'inganno le membra;
le ossa tenere sfiorano il suolo
a cui il peso dei giorni trattiene

come brocche dai cieli bagnate;
raccogli, lascia variare i silenzi
di cui nel vetro dell'aria t'investi;
tu lascia vibrare ancora i colori:

se al docile buio un'ombra t'inscrive
inarca le spalle, al vuoto confida
il resoconto terrestre, gli aspri

inganni delle forme: tu socchiudi
il passaggio, lenta lascia pulsare
distante la peripezia del tempo.

III.

Se cadi e l'ala non sorregge i passi
che nell'azzurro il corpo in volo traccia,
lascia scorrere l'inganno splendente
ogni cosa fa segno all'estraneo;

se nel velo la pupilla si annoda,
coda di volpe l'incanto assopisce
dal manto del giorno schiuma apparenza;
chi perde il sentiero presto fiorisce,

cadendo nel vuoto il taglio richiude
da cui insanguinato un giorno ti levi;
se al suolo un'ombra serena aderisce,

lascia vibrare ancora i contorni:
la misura si compie, il segno traccia
una nuova voluta nell'aria.

IV.

A chi appartiene l'acqua che il nuotatore
misura, in lente bracciate solcando
lo specchio informe di un cielo vuoto?
A chi appartiene, se nel flutto affonda

la silhouette dorata nella luce?
Ma tu già viri verso le acque nere,
le grandi acque che attendono immote;
a delfino t'involi, ad occhi chiusi

seguì l'onda all'isola di cenere;
se nei bracci argentati il nuotatore
serra e nasconde, a chi appartiene l'acqua?

Tu allora il corpo in fuga immergi, all'onda
consegna le vestigia delle forme,
brune parvenze che il flutto dilava.

Da: **Sarajevo tapes** (Edizioni d'if, 2004: www.lettorticreativi.com)

VI [spalato: 16 luglio, h. 9]

un bagno d'ocra, di rocce, di scaglie t'accoglie
muri a secco e alle fermate d'autobus
murales stinti con bottiglie di pepsi

per vie d'acqua, confluendo la macchia verde
si penetra all'interno
il perimetro del mare ritaglia in occhi verdi
laghi cinesi, una cartolina dal mondo:

lasciati invadere dall'inganno dei colori
lascia scorrere i profili

*gli occhi degli uomini furono fatti
per guardare: e lasciateli guardare*

VII [per mostar: h. 16]

*mi dicono che i tuoi occhi sono vuoti
mi dicono che i tuoi occhi sono stupefatti*

seguì lo sventolio dei drappi
il rosso, il bianco, il blu
distesi tra le rocce, sulle case
in costruzione a fianco della strada

*mi dicono che i tuoi occhi non vedono prati
mi dicono che i tuoi occhi s'incantano*

conta, ad uno ad uno,
i parallelepipedi bianchi
le bianche distese, da ogni lato
l'abbraccio del paesaggio
fitto di cippi, giallo di luce

*mi dicono che i tuoi occhi si dissipano
mi dicono che i tuoi occhi, i tuoi occhi*

a seguire le cave di sabbia sul fiume
dopo mostar, i mucchi di sabbia e di terra
scavati, nella luce, senza ombra,
per ogni gruppo di case una distesa
di pietre bianche, erette, immobili

VIII [kanton-sarajevo: h. 19]

quando la valle si apre, tra file di discariche
e in mezzo, più verde del verde, il fiume
e i molti bagnanti nell'acqua, come insabbiati
nel verde: le reti, gli attrezzi da pesca ad asciugare
sui ponti, lindi, nuovi, tra le lapidi agili e bianche,
come i minareti dritti nell'azzurro, acuminati.
poi il verde s'infittisce di chioschi, la stella
rossa dell'heineken campeggia sulla conca
del kanton-sarajevo, ovunque meno rocce
e nessun animale disperso sui prati:
ad ogni istante si crede di vedere un gregge
e ci si sorprende invece a contare i fori sulle facciate,

e già si vorrebbe scendere, a toccare col dito,
a mettere mano a ciò che manca

da: **Biometrie**, inedito

Questo, che tu vedi

questo, che tu vedi, corpo che giace
tra due corpi, questo sono io, che tu
vedi, non importa come il corpo

si muova, dove abbia luogo la scena
come ombra nel vano degli occhi
come scena sul linoleum verde

questo, è un corpo che cede, opaco
s'adegua alla pressione degli arti,
s'inoltra nella cecità terrestre,

questo, riflesso in sillabe è il mio volto
su cui s'alternano, sconnesse, altre
membra, a due a due deformano

l'impronta, il bordo che ti contiene,
questi due corpi, che tu ora vedi,
da entrambi i lati con moti divergenti,

freddi lambiscono i confini, i profili
svuotano di me, ammasso di vene
irretito nel battito sordo degli arti,

cono deforme che sul linoleum
striscia, intaglia ombre alle pareti
percorse da carne bianca e remota.

l'attrito dei corpi

tu non mi hai guardata
io scompaio
dal campo degli occhi

distesa al tuo fianco
sfido l'inganno
del tuo fiato mansueto

lambisce i miei panni
smosso da un sogno
il non voluto amore

la carezza sul dorso
spiega nel sonno
il colloquio dei corpi

*

tu non mi hai sfiorata
stretta nel letto
fronteggio l'ospite

l'involucro disteso
preme il cuscino
distante un respiro

lontano sul lenzuolo
misuro a spanne
l'attrazione degli arti

s'incaglia alla tua assenza
a noi sottratto
il vincolo dei giorni

*

tu non mi hai veduta
la macchia a lato
come schermo all'occhio

il corpo sovresposto
scontorna il bordo
e lo spazio smisura

dove avviene il legame
vortica al margine
la presenza duplice

sulla federa bianca
vuota al centro
quasi un'ombra s'addensa.

Notizia

Italo Testa, è nato a Castell'Arquato nel 1972 e vive a Venezia. Ha pubblicato nel 2004 il poemetto *Gli aspri inganni* (Lietocolle, Como) e l'e-book *Sarajevo tapes* (Edizioni d'if, Napoli: www.lettericreativi.com) e ha ricevuto nel 2000 il premio Dario Bellezza e nel 2002 il premio Eugenio Montale per la raccolta inedita. Suoi testi sono apparsi in diverse antologie, tra cui *Così non ti chiamo per nome* (Empiria, Roma, 2001), *Chaos and Communication* (Link Diversity, Sarajevo, 2001), *Nodo Sottile 3* (Crocetti, Milano, 2002), e sono presenti e in corso di stampa sulle riviste "Semicerchio", "Gradiva", "Le voci della luna", "Specchio", "La clessidra", "Versodove", "Pelagos", "Il ramo d'oro".

Poesia e dissidenza

Nicola Ponzio

Parole come gusci; fragili, dure, precise e protettive. Luoghi di una dimora: spazio separato ma accogliente.

Si scrive sempre da un esilio, da una separatezza, affinando le parole in un abbraccio che sia partecipe di ogni cosa del mondo: il riflesso dell'alba su un filo d'erba, le ombre sulla neve, il fuoco ai margini di un bosco; la sete, la fame, le nuvole e il dolore.

Rinunciare all'attaccamento a se stessi come se ciò fosse la più umana delle priorità. Nessun intimismo, quindi, tanto meno patetici soggettivismi lirici.

La poesia oggi non può essere altro che dissidenza. *Dissidere* ovvero sedere separatamente, ascoltando con umiltà ma senza cedimenti. Rispondendo, anche se non si è stati interpellati, con l'apparente fragilità della parola poetica alle iniquità che ci assediano.

Nicola Ponzio

Comunitario è chi con cura riconosce
nella propria alterità
quell'apertura necessaria a condividere
con gli altri la sua fame.

La compassione è quella grazia
che partecipa di tutto, nulla
chiedendo in cambio.

L'ampiezza dei campi di mais
ha il respiro dei pollini.
Energia e elegia.
Una fede che interroga i luoghi,
nei minuti di qualcosa di credibile.

Pensare per frasi rotte
con la bocca
del sole che purifica i raccolti.

Responsabilità: nessuno può recedere
di fronte a una parola tanto netta.
Metrica che annienta le monete
barattate con la meta della vita.

Vivere di espedienti,
per estinguere quel debito contratto con la luce,
nella stessa planetaria economia
di fame e usura.

Partecipare con il gelo alla salvezza
del grano. Colloquio aperto a tutti,
senza slogan
politici o bandi da indire.
Uniti in un coro con pietre e saliva,
per fondare finalmente una città.

(da *Gusci*)

Notizia

Nicola Ponzio è nato a Napoli il 2 aprile 1961. Ha pubblicato su "Nuovi Argomenti", "Atelier", "Fare Anima", "Galleria". Svolge l'attività di scultore e pittore.

La poesia e l'umano

Roberta Lentà

Non è semplice parlare di ciò che tocca in profondità. Si rischiano il già detto, la retorica, il sentimentalismo. Amo la poesia perché cerco nelle parole un'esattezza che mi definisca, un amore senza scampo, l'alfabeto interno che prenda luce in una parola.

Amo le parole, che mi accompagnavano già molto prima che le amassi. Forse per questo in esse cerco, oltre a una nettezza definita e precisa, anche il senso dell'evocazione. La poesia è linguaggio dell'anima, la parola in realtà è simbolo, e per questo quasi materia, e non può che evocare realtà più profonde. Il poeta sa benissimo che la sua è una ricerca al limite del paradosso, definire l'inespresso. Eppure ogni

palpito di luce è respiro, ogni parola espressa è un fiato tirato, un amore accolto. Lo scritto nasce dal bisogno di toccare il vissuto, anche il più umile, e di musicarlo al senso, al ciclo delle stagioni, all'armonia spasimata da qualcosa in sé che si sa fatto per quell'armonia. Per riaffinarsi al quale occorre prendersi carico del proprio dramma, persino delle cose non accettate e non risolte, della propria croce, e tessere con infinita pazienza la tela, imparare a tesserla con amore. L'amore per la parola corrisponde a una stretta, un tempestoso abbraccio che il significato realizza nell'anima, quando la parola precisa ci parla e pronuncia e ci dà finalmente una casa interna. Capisco il lavoro per la sillaba esatta, rocciosa, precisa di Ungaretti o della Dickinson, il compromesso interrompe la musicalità, bisogna accettare anche una lunga sordità per scavare infine una parola che renda trama l'ordito interno. Ho scritto a lungo del mito. L'approccio è stato istintivo, le spiegazioni le ho cercate in seguito. Credo che essenzialmente l'abbia fatto perché la mia vita aveva ancora poca forma e un contenuto che pulsava, che desiderava appassionatamente venire alla luce. Come se in me i due piani non si fossero risolti, e mi dessero un peso profondo di inattuato.

La resa avviene a poco a poco, sempre a duro prezzo, perché nasce dall'abbandono dell'ideale sterile per l'amore dovuto alla realtà. Questa resa ha accompagnato i ritratti, tratteggi di persone che amo e che mi accompagnano, scritti come per definire un tracciato della propria vita – come il disegno splendido della cicogna scoperto al mattino, lasciato dalle orme impazzite di una notte apparentemente insensata, in un racconto narrato da Karen Blixen.

Il ciclo più propriamente religioso nasce dallo stesso bisogno della parola che lasci senza scampo, di arrivare a qualcosa di essenziale che abbia senso al di sopra della propria volontà, è stato un tentativo estremo di cercare parole vere.

Scrivere è stato da sempre la mia ricerca, l'analisi necessaria per mantenere un contatto con la propria voce, una preghiera sommessa e ossea. Forse è l'appassionata speranza nella felicità. Quella interna, il canto, la neve.

La poesia nasce da un'autoanalisi continua, spesso logorante, che desidera spaziarsi a verità. Il linguaggio non è mai trovato, si modifica con gli anni, prende diverse sfumature, passa fasi in cui si fa osseo per strutturale bisogno di essenziale ed altre in cui si ammorbida, come resa interna. A volte nasce dalla passione tempestosa, l'estasi – ogni volo non è che congiunzione. A volte dal quotidiano, l'umiltà più dimessa e semplice, la pazienza. In certi momenti cerca ariosità, spazio, il polline vergine, vertiginoso della giovinezza interna, dove tutto è gratuità ancora possibile. In altri nasce da una maturità più lucida, ferita, scavata nel legno dimesso della carne – penso alla Maddalena di Donatello, divenuta espressiva perché forgiata a calore e indulgenza dalla vita, dopo le statue più eteree e meno umane della giovinezza.

Ecco, il poeta è un po' anche l'artigiano Efesto, che lavora la matassa che la vita gli ha dato, a volte durissima, almeno finché non è amata in se stessa, finché di essa non ci si è fatti carico, con una forma arresa e umana di delicatezza. Il resto – come mi diceva una mia cara amica – è altro. Ognuno ha il diritto e dovere morale di lavorare la propria tela, districarne l'ordito interno, per essere poi pronto al passo, alla trama. C'è un periodo millenario di preesistenza, d'interna adolescenza, prima di aderire umilmente alla carne del vissuto – non per rassegnazione, né per compromesso, ma per amore a ciò che solo conta. La poesia ha portato di me anche questo percorso. Il lunghissimo e doloroso percorso in ombra prima del viburno fragile, la prima pianta dell'inverno.

Non credo nel poeta intellettuale. Il poeta non è un tecnico, il suo sforzo nasce dal bisogno di far aderire a piena carne il significato nella parola, per darle luce piena, forma compiuta. Esattezza. E' un lavoro animico, lacerante. Appassionato. Lo stesso sforzo è compiuto nella vita, per me è stato – ed è – un percorso ancora difficile cercare di sentirmi compiuta in un atto, un palmo, una storia. Ecco, la poesia mette sempre alle strette, costringe a guardarsi dentro, a prendere su di sé la propria croce, arare la terra e farla fruttificare. E' giusto – e, per grazia, va chiesto – cercare di divenire nella vita se stessi, liberarsi dai condizionamenti, essere la propria voce. Questo per farsi pane, concreto, essere di servizio agli altri, divenire congiunzione, in senso tutt'altro che retorico.

Il poeta non ha radici in un circolo intellettuale di pochi, non scrive cose necessariamente graziose. Il poeta è, dal mio punto di vista, prima di tutto un uomo. Ci offre il suo percorso e, quindi, la propria vita. Sono commossa a fondo quando leggo testimonianze come tracce nude sfrondate nella scrittura, quando vi sento dentro l'umano. Non è un discorso sentimentalistico. E' qualcosa che amo, che mi dà calore, che mi nutre l'anima. La vita, prima di arrendersi nuda nei versi, prima di diventare umile e umana, passa lunghi percorsi astratti. Credo profondamente che si debba prima morire a se stessi e ai propri sogni, per arrivare a una linearità, una sfrondata esatta, una docilità aperta nel verso.

La poesia parla con il simbolo. Perché vuole parlare all'anima. Con il simbolo si cura, lo dice anche la psicanalisi. Si ricompongono parti infrante. L'uomo ha bisogno di raccontare e di ascoltare storie che definiscano il proprio silenzio, per guarirlo, lavorare nell'ombra la sua tela. Così la poesia ci tocca nell'osso. Ci dice dentro. Ci dà una casa interna nel senso che ci rimette in contatto con il centro. Credo che nella vita si incontrino molte cose e molte persone, ma forse ciò che amiamo veramente è solo ciò che sentiamo ci riconosce, ci tocca dentro. Le parole vere riconoscono la nostra umanità, ci consolano, ci costringono a scegliere.

Per questo penso che la poesia, intesa come esistenziale, debba attingere necessariamente alla spiritualità. La poesia fa un lungo lavoro, consuma tutto, fino ad arrivare a ciò che è più elementare, addirittura al di sopra della propria volontà. Per questo per me la poesia è un percorso umano, spirituale e necessario, un confronto roccioso con se stessi, per ritornare all'armonia con il mondo. E' un percorso di fenice che rinasce dalle ceneri. E' il seme che solo morendo dà frutto.

Non è solo impegno, è soprattutto passione. Il poeta scrive per amore. Non perché la poesia è piacevole, ma perché è qualcosa che lo dice dentro, che non può non amare. Far cantare la propria anima, e affinarsi al canto, congiungersi agli altri attraverso i loro solchi, il loro vissuto, la loro umanità semplice – a volte perdonata faticosamente – è splendido.

A volte si arriva al percorso della poesia in maniera veramente poco poetica. Nel senso che il poeta di fondo è un uomo che soffre una non integrazione, una mancanza, a volte ha perduto qualcosa, o non è stato riconosciuto. Ma credo che bisogna essere grati anche dei doni più duri, se ci portano alla strada che è nostra, che dobbiamo offrire.

Ognuno ha propri canali per divenire se stesso, ma credo possa solo far bene a chiunque lavorare umilmente per ritrovare il proprio linguaggio-madre, che lo definisca nell'osso, gli dia casa. Il lavoro del poeta, che ritengo, ripeto, esistenziale più che tecnico, si sfronda e indora con gli anni, passando attraverso il silenzio, la pena, ma anche la pazienza dell'ordito, la gioia della pulizia dell'attimo tornato vergine, nuovamente amato come cosa prima, dopo l'inverno.

L'amore per la poesia non è solo amore per il verso, è amore profondo e strutturale che accompagna, sommersa fiducia interna. Euridice che muove le corde del canto. Estia che sa la propria ara interna e la coltiva, perché se perde quella perde la propria anima (credo che Gesù volesse dire questo quando ci chiedeva di non essere schiavi di nulla, per non perdere l'essenziale, non dimenticare ciò che soltanto conosce il nostro nome).

La poesia è anche bisogno profondo di comunicazione a livello più umano. L'artista percorre un tracciato necessario, che è l'alcova in cui si sviluppa la crisalide, e lascia delle orme, che sono il suo dono, la sua voce, il suo farsi pane. E' una delle cose più grate e belle quando nasce la comunicazione, cioè quando qualcun altro, con la propria vita, attraversa le stesse orme, cercando in esse qualcosa per evolversi. Quando, per grazia, l'altro ci condivide e ci comprende (non tanto in senso mentale, ma di vissuto, di carne quasi), allora avviene qualcosa di splendido.

Credo profondamente che siamo un unico Corpo, e anche se la poesia nasce e si sviluppa in solitudine (il confronto è utile, impedisce di annegare nell'io invece di spaziarsi attraverso il Sé, ma il poeta è l'Efesto che duramente e delicatamente usa lo scalpello nella fucina del suo segreto interno), offre la bellezza più larga e piena quando è condivisa, quando è un canale per comprendersi a un livello più intimo. Viviamo quotidianamente accanto a persone che non ci conoscono e che noi non conosciamo, sentirne il vibrato all'improvviso è gratuità luminosa, è sentirsi stessa sostanza.

Da maestra, e pensando al mio particolare percorso umano, al valore che ha avuto la poesia in quanto mi ha permesso di mantenere un contatto con la mia voce anche quando non trovavo spazi reali per lasciarla vivere, penso che sarebbero necessari, per adulti e bambini, laboratori di poesia. Non bisogna però dimenticare che la poesia è un'alcova, uno spazio di transizione, di ordito silenzioso, non la vita. Se c'è un sovrapporsi di cose si rischia di chiedere alla poesia ciò che non può darci. Come a volte si chiede ad una persona di essere il nostro infinito, e non il nostro compagno.

A scuola ho impostato alcuni lavori, pur essendo un'attività delicatissima, il rischio dell'aprire un canale è

non sapergli dare confini robusti di contenimento. Penso però anche che l'equilibrio venga poi da sé, lentamente, che la voce ritrovata sappia anche darsi corpo. Ci sono però tempi che vanno rispettati, non si possono saltare fasi, bisogna accettare anche il silenzio più sterile in cui sempre vi è in potenza il risveglio.

I bambini sono poeti straordinari, perché fanno voli pindarici senza preoccuparsi di essere stucchevoli, non gelano l'emozione nell'intellettualismo e non si preoccupano di dover scrivere per forza cosa intelligenti e accettabili da tutti. Un bambino in una poesia ha paragonato il mistero profondo dell'amarsi a una vibrazione nelle foglie. I migliori poeti di solito non sono quelli che scrivono meglio, ma quelli che hanno un certo pudore nei confronti delle parole, come se sentissero a pelle che sono preziose, bisogna trattarle con cura, soppesarle con dita emozionate di stupita meraviglia, esitanti, dense di anima.

Naturalmente, essendo io donna, l'approccio alla poesia ha una sensibilità che richiama il femminile, nonostante sia convinta che anche la parte animus abbia un'importanza chiave. Penso, comunque, che il lavoro animico abbia caratteristiche che vadano al di sopra dei sessi, semmai la modalità dell'espressione prende, come dire, una diversa vibrazione. Chiaramente con la parola "modalità" non voglio diminuirne né la sostanza, né la gravidanza, l'idea della donna-stagione che mi struttura ha fatto molto terra, grano, frutto dei miei versi. Mi ha rimesso in contatto con la mia radice. Mi ha permesso di dare voce a parti di me nell'ordito per poi aprirle umilmente a trama, a forma.

Una volta ho letto su una rivista un commento di Coelho, in cui diceva che creando un personaggio femminile era riuscito a darsi più profondamente, dando piena luce alle proprie parti inesprese. In parte è successo anche a me - dando voce a personaggi maschili, che probabilmente sono i miei interni, spesso senza voce, e da cui è nato il mio canto, il rispetto per le pietre grezze non educate a voce - credo per l'antico gioco di specchi che sappiamo.

La poesia, comunque, ha rappresentato anche l'evoluzione del mio femminile, compresi i momenti difficili, ciò che era ancorato al corpo. A volte penso che la poesia nasca dal corpo, da tutto ciò che in noi non è ancora parola, e chiede di essere riconosciuto.

Ecco, la poesia vuole sempre tutto di una persona, costringe a lavorare, districare imbrogli, desidera nettezza. La voce si fa più ferma a mano a mano che si diventa più sinceri. Il corpo del verso fluisce quando si parla dell'essenziale, altrimenti rischia di astrarsi sterilmente, diviene una protezione di pensiero.

Ancora una volta ho intessuto l'ordito, ho inseguito le fibre strutturali che stanno sotto, per definire la realtà della poesia. Questo ordito va intessuto con infinito amore anche nella vita. Solo quando lo si ama, allora la vita ricomincia i suoi passi, e nulla è scontato, allora si incomincia ad amare.

Roberta Lentà

Canto di Penelope alla nota salva nei mandorli

Sono Penelope, e da bambina
guardavo le barche svolgersi
nel mare e dispiegarsi
all'assorta larghezza
dell'onda, e in quel movimento
mi perdevo, finché non lo sentivo
riecheggiarmi nelle braccia
il diradato volo, e assoluto, degli
stormi tempestosi. Fu lì
che conobbi per la prima
volta l'assenza, un'assenza
così atroce che nascere non può
se non dal fondo di se stessi
- la linea dell'onda era ferma,
e io mi contenevo nelle braccia,
attendendo un suono.
Donna, ti guardai andare

con lo stesso riserbo, lo stesso cuore di ferro, contenuta nella fermezza di Itaca che resta. Non potevo pensare all'inespresso dei nostri corpi ch'era rimasto non respirato, benedetto dal respiro. Ritornai sulla croce delle braccia, allungandomi nel fiato innalzato degli alberi che nella madida limpidezza del loro balsamo segreto dicessero per me, sulle tue braccia, il solo amore. In quegli anni divenni uomo e donna per sopravvivere, ch  Itaca si reggeva su di me, sulle mie ossa - e quando primavera giungeva in fine, ed estenuato, e rugiadoso arpeggio tra i petali, l'insostenibile delicatezza di quella nota tornava con la vita a smuovere la mia fragile apnea - a ogni nervatura mi pronunciava.

Sapeva dell'amore innervarsi a larghezza di vena nella gola e plasmarti il respiro, e i polsi impazziti di piacere sulle tempie, a riportarti - su di me, nell'arresa estenuata, e ferma, e infinita di fossile nudo all'orma, di mare, diramarci estasi a continuit  grata di fiato, e quella nota disvelarmi a pentagramma come vento sfoglia gli oleandri. Fui l'ulivo da cui m'intagliasti il talamo, l'aderita sostanza del suo sentore assoluto ti risvegliava nelle cellule, ed io tornavo sasso, e fibra, e paesaggio. E tu rinascevi dal mio petto come un'alba, cos  caro, come orizzonte rivelarsi alle braccia in schiarita larghezza, perch  potessi adagiarmi nuova nel tuo movimento di respiro.

ed io cantavo nell'ansito -

*con più decisione
disvelami a plettro -
non lasciare spazio alla gola -
arrendimi vela spiegata
e arnia dei fianchi -
più forte reggimi
il corpo attuato dell'amore
poiché non ha spazi
per farsi ricevere
il fiato -*

*cantami fibra
nelle fibre del pentagramma,
come un atto, una leva,
una pulita precisione di violini -*

*pane, e frutto,
e mandorli in solstizio,
riposa sulla pianura dispiegata
dello sterno, ora che hai riplasmato
la mia mancanza
e ne hai fatto giardino*

ma non chiedermi di parlare,
ché sono nata in questa terra
strascicata di suoni alla brughiera,
e di secche radici, aspra e generosa,
scabra d'ardente verticalità, inondata
di sole, linguaggio roco
come un dolore di pietra
che se stessa non scandisce
parola nuda - la dolcezza
dell'onda a espandersi la infiora
negli albatrici innocenti, nelle mani,
nel fiato

Gli alberi m'insegnarono
la fedeltà, col tempo
anche la pace. Imparai
che la linea dell'acqua
non è ferma, che gli sciame
iridescenti nelle spume
sono felici, e la risacca
ha voce materna per chi
seduto sul sasso asciutto
conta l'arpa delle ossa.
L'arpa incominciò ad
assecondare il respiro
e l'incolmabile mancanza
sotto lo sterno tornò ad
essere un giardino
di preghiere come gemme.
Lavorai per anni
la dura sostanza
del mio ordito silenzioso,
la sospensione del respiro interno
che forma cercava nell'atto
per fruttificare in generosa filigrana,

finché, accolto interamente
con braccia rotonde
di mandorlo, la trama
non fu urgente, con coraggio
appassionato di bambino,
e tornai, effusa a rugiada
di respiro, alla vita.

Avevo ascoltato in risonanza
la mia leggenda. Il grido spaccato
nel ventre della terra era tornato
limpido, e non credetti più
che amore fosse colmarlo.
Non ti chiesi d'essere
la pura promessa
in quella nota,
ma in quella nota -
la sentii riaderire
nel segreto spazioso
degli stami, e alla devozione
lenta dell'ape al suo risveglio,
fino a cantarmi nello spasimo
la tempestosa felicità dei tigli -
tu giungesti, nel plettro
che diceva nell'amore
i mandorli, nell'arpa
da cui avevo coltivato
l'essenza di cui cibarmi
nell'inverno e mia sola
sostanza vera,
il tuo acuirmi
in fibra di vento
al mio respiro
mi lavorò
a contemplarti
mattino

Sono materia d'ebano,
sostanza di pane,
arco antico
di terra vera
e fonte luminosa
su cui riposano
le storie mie
mai contemplate,
sono il passo roco dell'orsa,
e il grano fedele
al suo già biondeggiare,
sono argilla di fiume
e gola spiegata
al varco dei mandorli.

Ho i parti delle montagne,
e la resina dei tronchi,
la lunga attesa della tela
e il fragile lavoro delle larve.

Sono i caldi meriggi che scorrono
e la loro scintilla non abbandona,
sono ciò che di più duro esiste
e ciò che esplica e sottende l'amore.

Quando tornasti su Itaca
sospeso a diramarti
già la nota nel fiore
mi aveva fermentata,
avevo caldo il respiro
e fianchi larghi,
dalle vertebre mi ero smossa
a corolla densa d'alveare,
e il fiume ad ogni canto
mi rilasciava,
e divenendo al suo ritmo
potevo tornare a nutrirlo,
perché c'è un passo prima,
prima che le cose accadano,
ed io serbavo l'intuizione
che strumento mi aveva fatto
come le piante per sola fiducia.
E com'esse mi sentivo divenire
e divenivo me stessa
e il paesaggio sospeso
di contenuta gratitudine
negli occhi, così comprendevo
in me e nella filtrata devozione
della mente liberata al canto
come il mare, e le sue mute leggende,
ami ed amerà sempre
le coraggiose leggi inscritte nel vento.

Notizia

Roberta Lentà, nata nel 1972, vive e lavora a Varese come insegnante in una scuola elementare. Ha pubblicato alcune poesie nelle precedenti edizioni dell'antologia "Il segreto delle fragole" e il libro "L'ordito silenzioso" (Lietocollelibri).

Note di lettura poesie

Marco Simonelli

Prima dell'idea del testo lo stato mentale dello scrivente (poetante?) si presenta come un caotico disordinato ripostiglio di entità psichiche e mnemoniche appena intuibili ad un'analisi più attenta: si tratta del corpo/mente pretestuale, una presenza incorporea ma intuibile che può eventualmente farsi "corpo" (testo) e "mente" (idea) se opportunamente stimolata da un'intersezione del caso, da un fortuito e fortunato accadimento che ne risvegli l'essenza, che ne renda necessaria la presa di posizione, il posizionamento sul palcoscenico-pagina. Posizionamento tanto spontaneo quanto non richiesto (sebbene necessario): lo scrivente non ha piena coscienza, in una fase iniziale, del "risveglio" di questa presenza; la figura in questione prende lentamente corpo fino ad aprire gli occhi e mostrarsi completamente nuda e improvvisa (spesso inopportuna e non progettata, scandalosamente se stessa) allo sguardo dell'autore. Qualora l'autore-scrivente trovasse il coraggio, la modalità, la pazienza, la tenacia di aiutare questa figura davvero non retorica ad esistere e a resistere oltre il buio della pagina bianca, questa sarà libera di presentarsi, a tempo debito, dopo la risoluzione di dubbi e lo scioglimento di annosi interrogativi, debitamente accessoriata e istruita, vestita di tutto punto, agghindata come si deve e educata secondo un galateo il cui teorema ci è nascosto, ad una società-pubblico di lettori, agli occhi stessi (orgogliosi e/o trepidanti) dello scrivente, alle desiderose brame di chi sa accogliere l'Altro e farlo proprio. Solo allora (in una sorta di ballo delle debuttanti cartaceo) il corpo/mente, tempo prima portato casualmente al risveglio, potrà intraprendere il suo percorso sociale, portare eventualmente ristoro agli affamati (di bellezza o verità, ciò ci è ignoto) vestire altri ignudi: avrà vita propria. In un momento successivo, lo scrivente sarà preso dalla sindrome della tana vuota. Come Norman Bates che re-interpreta schizofrenicamente la madre, il Pigmalione abbandonato sentirà la necessità di incontrare nuovamente la sua My-fair-lady che ha preso il volo. Lo scrivente così ne assumerà l'identità, furtivamente e

morbosamente si rivestirà del suo personaggio con abiti smessi e lo interpreterà in teatrini di provincia e letture poetiche varie mal celando il desiderio di riaverlo ancora informe sul piedistallo. Un eventuale pubblico giudicherà lo scrivente-Pigmalione abbandonato un istrionico egomaniaco e non riuscirà a vedere oltre il testo scritto la tragica necessità di abbandonare l'oggetto dell'amore per donargli una libera e autonoma esistenza. Così lo scrivente, dopo poco tormento, se ne rassegnerà, consapevole della sua giustezza, penserà spesso alla sua creatura e alla sua vita extra-uterina che ha ormai intrapreso un proprio autonomo percorso, riporrà il cordone ombelicale e la placenta in una teca-libro che sia monito ed esortazione, per lui, a continuare a donar vita propria ad altre bisognose creature mentali che premono per uscire dal limbo pre-amniotico dello stato pre-testuale e, attraverso un pretesto, farsi testo.

Alcuni appunti di lettura sul poemetto "Sesto Sebastian"

La stesura di questo testo ebbe inizio nell'inverno del 2003: scrissi una sestina piuttosto irregolare come offerta votiva per uno scampato pericolo. La scelta cadde su San Sebastiano: ero ad una mostra d'arte moderna intitolata "Il quarto sesso" e rimasi molto colpito da un'elaborazione pop del martirio. Più tardi, compiendo alcune ricerche su San Sebastiano, venni a conoscenza dell'antica usanza di commissionare dei trittici votivi, dopo una pestilenza, raffiguranti un San Sebastiano trafitto, una Madonna e San Rocco pellegrino. Partendo da questa base iconografica ampliai l'originale sestina in una sorta di "monologo a più voci": la Madonna e San Rocco, nella mia ideale messa in scena, avevano la funzione di introdurre e concludere, commentando, l'azione verbale di Sebastiano. La figura del santo ha acquistato, nel '900, un substrato ricco di riferimenti omosessuali: dal "Martirio" dannunziano fino al film "Sebastiane" di Derek Jarman, passando per Mishima, Sebastiano diventa l'emblema del giovane omosessuale incastrato in una cioraniana agonia estatica (per ulteriori informazioni, consultabile online l'intervento *San Sebastiano: santo gay?* di Giovanni Dall'Orto). In un momento successivo rielaborai il monologo isolandone le istanze tematiche in singole poesie e dando alla serie una continuità narrativo-visuale. Sebbene il testo utilizzi delle didascalie provenienti dalle diciture teatrali come titoli delle singole poesie, non vuol essere, almeno nelle mie intenzioni, un poema per palcoscenico bensì una sorta di "partitura" per voce emozionata.

L'azione ha luogo nei pressi del patibolo preparato per Sebastiano. Durante l'attesa dei suoi carnefici, il protagonista ricostruisce cinicamente la sua storia d'amore con l'imperatore Diocleziano (si tratta di un falso storico funzionale all'intento parodico-grottesco del lavoro), rivolgendosi agli astanti, agli arcieri, a Diocleziano e poi confessando le sue intenzioni di abbandonarsi ad un Dio-Amore per niente cristiano bensì profano e carnalissimo.

Legato ad un palo rassomigliante ad un lampione di un boulevard mal frequentato, Sebastiano, dopo aver ascoltato il verdetto della sua condanna a morte, si lancia in una furibonda arringa:

"Questo il verdetto di mio Dio Cleziano
mio dio mio dio a chi sono in mano?"

T'amavo t'amavo t'amavo davvero:
per te come sangue correvo bizzarro
ero cavallo dietro alla prosa del tuo carro;
e poi lo sgarro, lo sgarro lo ammetto: fu fallo.
E lo sballo in cui mi porti e mi conforti
l'intervallo del mio corpo con tua pelle, i rapporti
i carnali rapporti che tacesti, da me li avesti,
li avesti, richiesti tutti quanti
e adesso tu canti le tue rime di follia
fra i tanti che aspirano al mio posto:
ma ad ogni costo lo giuro e lo prometto
non m'arresto. Per un tuo gesto. E così sia.

(Credo in un solo addio
che faccia del mio corpo testamento
indizio del tormento dell'amore:
chi più ne dà, ne muore)"

Ho agito, nello scrivere, secondo un processo di identificazione, usando un linguaggio e un registro variabile da Pietro Aretino a Platinette. Ho fatto ampio uso di rime interne per sottolineare l'espressività

ossessiva e concitata con cui si esprime Sebastiano. Nonostante l'ampio uso del verso libero, ho inserito anche un riferimento alla metrica classica. Nella sonettessa che segue è sempre Sebastiano che parla:

"Tu m'entri sì perfetto dentro al petto
con frecce che non son d'amore accese:
quest'estasi di dardi, questo getto
di sangue in agonia, a più riprese,

è chiave ch'entra dentro me-lucchetto
e m'apre indifferente a tue pretese
di farmi unicamente un uomoggetto,
strumento, non-persona, solo arnese

che s'usa, indifferente, per piacere,
quando la voglia gli arti t'attanaglia
e tu sei lava e me mi son cratere:
mentre una luce calda il cor m'abbaglia
apprendo la natura del godere
dal fuoco che mi brucia come paglia:

venga innanzi l'arciere!
Coraggio, avanti, uccidi pure, ammazza
il me ragazzo oppure il me ragazza!"

Non mancano, nel poemetto, dei riferimenti psicanalitici (o spiccioli psicologismi da manuale) che vorrebbero avere la pretesa di dare un tono nazional-popolare al linguaggio di Sebastiano. Tali espedienti sono per me necessari per dare al poemetto un tono vagamente pop (ho fatto ricorso a vari stratagemmi retorici). Tuttavia il "tema" centrale del libro non è affatto ironico e vorrebbe riflettere su una complessa dinamica d'abbandono e sulle conseguenze psicologiche relative a questo tipo di trauma.

"Di questo bianco dolce è spuma amara, di questa stanca calce
è cassa e bara, è liquida, è colla eppure è chiara
l'origine di tutti questi mali:
è vernaccia di madre alterata nel suffisso,
la donnaccia sprofondata nell'abisso,
il corpo di Giocasta rinvenuto in crocifisso,
il delitto mancato, il prefisso e poi ancora il
pensarsi scisso."

Notizia

Marco Simonelli è nato nel 1979 a Firenze, dove vive. Ha pubblicato il racconto in versi *Memorie di un casamento ferroviere del '66* (Florence Art, Firenze, 1998), *Notturmo per grondaia e fili della luce* (Gazebo, Firenze, 1999), *Giorni verdi* (Lietocolle, Como, 1999). Sue poesie compaiono sulle riviste 'L'Area di Broca', 'L'Apostrofo', 'Atelier' e sulle antologie 'Nodo Sottile' (Firenze, Cadmo 2001 e 2002 e Milano, Crocetti, 2003). Collabora con interventi, recensioni e traduzioni a varie riviste e magazine online. Recentemente è uscito presso l'editore Lietocolle il poemetto *Sesto Sebastian*.