



I SASSI

**POESIA 2009**  
QUATTORDICESIMO ANNUARIO

a cura di  
Paolo Febbraro  
Giorgio Manacorda

© 2009 Alberto Gaffi editore in Roma  
Via della Guglia, 69/b  
00186 – Roma  
[www.gaffi.it](http://www.gaffi.it)

**ALBERTO GAFFI EDITORE IN ROMA**

## EDITORIALE

di Paolo Febbraro

«Cosa fai?». «Scrivo». «Ovvero?». «Produco segni, lavoro sui testi, smonto, ironizzo, decontestualizzo, lancio parole a perdifiato, le rimonto, per combattere con polemico nonsenso il nonsenso politico dell'oggi globalizzato. Nulla può essere detto davvero, e perciò lo dico con disperata esattezza. Sono un poeta, dunque scrivo in prosa per contrastare il vieto e consolatorio luogo comune del verso. Tradisco le attese, e ti colgo all'amo dell'abitudine. E se vado a capo, lo faccio per conservare della vecchia poesia i vuoti, gli stacchi, le piccole voragini in cui amo navigare, e obliterare me stesso per far posto al linguaggio che mi parla, mi agisce e mi consuma, sostituendomi. Sono accuratamente atonale, plurilinguistico, acefalo e cerebrale allo stesso tempo. Sono un ricercatore del linguaggio. Meglio: sono insieme un virus e un anticorpo. Metà programmatore e metà *hacker*. Sono atopico e disforico, serio e seriale. Sono un poeta del Duemila».

«E tu, invece?». «Io sono un lirico. “Lirico fino all'orgasmo”, come scrisse Caproni. La mia è una modernità nobile e fumosa, ingrigita pur nei suoi lampeggiamenti. Scavo parole nell'abisso, forse cerco ancora un paese innocente, e dimostro che d'autunno sugli alberi le foglie possono durare indefinitamente, se hanno una vera missione di testimonianza. Il verso? Certo. Quello scalettato, franto, scosceso. Quello mangiucchiato dal silenzio, quello tentato e mai del tutto espugnato dal cedimento all'indicibile. Spesso, pronuncio parole come “corpo”, “sangue”, ma solo per indicare la derelizione in cui sono cadute, nella vedovanza che il significante vive del proprio significato. Sono dolcemente astruso, quotidiano e altissimo, perché la Terra è piena di misteri ancora non svelati, o dimenticati. E il modo di farli riemergere consiste nell'intrecciarli in

analogie, nell'educare le vertigini. La mia poesia è un gergo, è una pratica testamentaria, il riciclaggio di una forma d'arte».

«Un'alternativa?». «Eccomi: sono un manierista. Un poeta al quadrato, un mastro ferraio, un metricista. Sono irto, iperbarico, centripeto, recursivo, rinculante. Martelletto e saldatore a fiamma. Così la poesia mostra il suo stesso mostrarsi, indossa la veste che essa stessa costituisce, ecc. ecc. La poesia si evince dal proprio paradosso, autocostruendosi come poesia e sfidando l'entropia crescente dalla propria gabbia citazionale».

«Sono a disagio. C'è qualcun altro?». «Tranquillo, sono qui. Un poeta-cronista. Verso lungo e attenzione ai minimi spostamenti. La mia poesia è uno slalom parallelo, non amo gli scarti netti, cerco tragedie millimetriche, ansie d'alba. Le mie nozze col mondo sono fraterne, incestuose; metto i ricordi in celle attigue. Una inarcatura sintattica è una sporcizia, una metafora è un peccato di gioventù. Di una gioventù altrui. Sono un aliante che plana nel giardino di casa, un esploratore di solai».

### Un Dizionario per la critica

Nel 2007 è apparso da Bompiani un *Dizionario della critica militante* di Giuseppe Leonelli e Filippo La Porta. Leonelli, responsabile del capitolo relativo agli anni Ottanta, inanella i ritratti di Calvino, Garboli, Praz, Macchia, Citati, Fortini, Baldacci, Pampaloni, Calasso, Magris, Raboni, Asor Rosa, Mengaldo, Berardinelli: tra essi, spiccano alcuni fra i più grandi critici di poesia del secondo Novecento. La Porta, nel capitolo dedicato agli anni Novanta afferma all'inizio: «sembra opportuno precisare che questo excursus sulla critica degli anni Novanta è dedicato alla critica militante in rapporto alla narrativa. Non che non siano uscite importanti riflessioni sulla poesia contemporanea [e qui La Porta apre una nota, nella quale accenna al pionieristico *Il pubblico della poesia* di Berardinelli-Cordelli, ai

«preziosi annuari curati da Giorgio Manacorda», ai recenti volumi di Andrea Cortellessa e Roberto Galaverni, alle antologie di Cucchi-Giovanardi, di Enrico Testa, di Cortellessa, Alfano e co. per Sossella e di Paolo Giovannetti, che «accosta poesie e canzoni sulla base di comuni scelte retorico-stilistiche»; e ancora «al lucido pamphlet di Alessandro Carrera, *I poeti sono impossibili*, Il Filo 2006»; e infine ai recenti volumi di Enzensberger-Berardinelli e di Alberto Bertoni]. Ma, come osserva Matteo Marchesini, la poesia italiana recente sconta, più ancora di altri generi, una desolante assenza di critica: i risvolti di copertina di libri di poeti firmati da critici autorevoli assomigliano «a un favore d'amicizia», il canone sembra fatto solo dall'editoria, e proprio la mancanza di verifiche e di qualsiasi «responsabile» controllo critico genera una situazione asfittica» (pp. 94-95).

Marchesini, al quale La Porta lascia la responsabilità di tagliare corto in merito a una questione spinosa come quella della critica di poesia in Italia, alla questione stessa ha dedicato in realtà alcune centinaia di pagine. Non solo: alle antologie ricordate da La Porta, dal 2000 ad oggi, vanno aggiunte quelle di Niva Lorenzini, dello stesso Manacorda (con due iniziative distinte), dei francesi Rueff e Di Meo, e di Daniele Piccini, solo per citare i curatori di quelle più interessanti dal punto di vista militante.

Ma sul capitolo di La Porta occorre soffermarsi, proprio per capire se la sua esclusione della critica sulla poesia vi sia logicamente conseguente, o invece dovuta a una casuale pigrizia.

La Porta propugna una critica che s'interroghi «su ciò che gli uomini riescono a sapere di se stessi attraverso le opere letterarie», una critica capace di non perdere «il legame col passato», che riesca a fare della letteratura un'esperienza vissuta, pur nella consapevolezza di chi deve chiedersi: «Orfani di qualsiasi filosofia della storia, su cosa appoggiare la nostra critica della realtà?». Questa la risposta: «Soltanto sull'individuo, sul suo apparato percettivo e intellettuale, su quanto vi è in lui di non clonabile e di non replicabile, sulla sua residua capacità di dire sì o no».

Di qui la rivendicazione della personalità e dell'artisticità della saggistica letteraria, e la conseguente struttura del saggio laportiano, composto di brevi medaglioni relativi non tanto a problemi, quanto a personaggi. La Porta ha attraversato per intero gli anni del rifiuto politico della letteratura e dell'estetico, a favore del politico, quelli della scientificità della critica strutturalistica, quelli attuali del dominio mercantile. A fronte di un Leonelli che in una postrema appendice mostra di rimpiangere i vecchi «custodi della serriana religione delle lettere, che è religione della parola, l'atto istitutivo e conservativo della nostra umanità», La Porta dimostra grande presa sul presente, affidato a una serie di autori (se non proprio o non sempre di *auctores*), discussi e discutibili, ma ben vivi, magari capaci, come egli suggerisce, di «identificare un "pubblico" a cui riferirsi, [...] un pubblico molto esiguo, o anche solo immaginato».

Dunque, il critico – se è un artista, e non ha metodo ma strumenti, e non ha un mandato sociale economicamente operante ma intenzione e ispirazione singolari – non deve presupporre un pubblico (e dunque una classe, aristocratica, borghese, proletaria), ma deve inventarlo e tentare di farlo esistere, plasmandolo con la propria opera. Questo oggi gli resta: la ricerca di un rapporto con alcune persone, forse con qualche decina di esse: preziosa concretezza, rispetto alle utopiche, palingenetiche premesse. Dopo le grandi speranze, siamo tornati ai venticinque lettori manzoniani. Da ciò deriva che la presenza del critico sui mezzi di comunicazione di massa è divenuta impropria o eccessiva, esosa. Tuttavia, non è questo il punto. L'esistenza del critico deriva in essenza dal tentativo di reintrodurre nel regime democratico alcuni elementi di aristocrazia: autorevolezza, autorialità, strumentazione rara, stile, memoria personale, scelta, giudizio di valore, potere dirimente. È giusto e imprescindibile: ma l'aristocrazia funzionava per discendenza diretta dai *patres*, si basava sul privilegio della nascita e dell'educazione. Ogni critico

dovrebbe investire il proprio successore di un potere feudale. Un "posto" di critico non si può mettere a concorso: va attribuito per cooptazione corporativa (a meno di sostituire al critico la figura dello studioso e del docente universitario). Se è così, quella dei critici è una casta di sottili e sensibili disquisitori che devono inventare un pubblico che non hanno, e che – proprio in quanto fatalmente *autori* – devono rinunciare a influire sui meccanismi socio-economici che da tempo tendono a riprodurre una classe media anestetizzata e massificata. La loro eccellenza autoriale, costruitasi sulle lente modificazioni provocate dal piacevole e un po' colpevole esercizio della lettura, li chiude in una comunità ristretta di "migliori" la cui analisi porterà pure a un giudizio, ma a nessun tipo di azione efficiente su coloro che non sono "migliori". Giornali, case editrici e università, non potendo per la legge economica dei grandi numeri rivolgersi ai "migliori", li escluderanno. E faranno bene: dacché i "migliori", non provenendo dalle masse, o essendosene allontanati, non le capiranno, inseguendo criteri di *qualità* sempre meno dialogici, e sempre più nobilmente apodittici. Questo è il destino di un corpo aristocratico all'interno di una società democratica. Cosicché, infine, i "migliori" devono constatare l'incapacità di determinare anche parzialmente le condizioni di possibilità (economica) della propria arte.

A meno che – come dicono da sempre i sostenitori della tesi del complotto e del Grande Vecchio – la società democratica sia solo apparentemente tale, e tutto sia invece deciso da un gruppo ristretto di supremi, ricchissimi, magari malinconici burattinai. Che però – ci risiamo – avrebbero tutto l'interesse a conservare i disseminati poteri "democratici", o il loro vociferante fantasma.

Per tutto ciò, mi sembra che La Porta incorra in un singolare cortocircuito con la sua stessa impostazione, quando si rivolge ad alcuni fenomeni ibridi e seduttivi, o ad alcuni personaggi simpaticamente rumorosi. Lo affermo a cuor leggero, perché generalmente La Porta mi sembra non so-

lo condivisibile, ma del tutto affidabile, nel suo rifuggire i tranelli del vetero-umanesimo (quella sequenza di inattingibili e lacrimati giganti, proposta da Leonelli) e nello sbugiardare le sirene dei dogmatismi, quelli “pesanti” del Moderno e quelli “leggeri” del Postmoderno. Ma a volte, sembra che la Porta abbia la necessità di inventare non solo un pubblico, ma anche una vera pluralità di fonti, un dibattito corposo, scagliando i propri ottimi argomenti – le proprie domande legittimamente *presuntuose* e *pretenziose* – su qualunque cosa si muova, o ne dia appena l’illusione.

Ancor meno persuasiva – dalla sua ottica aristocratica – è allora la rinuncia a tutto il versante critico che si occupa principalmente di poesia: «la poesia italiana recente sconta, più ancora di altri generi, una desolante assenza di critica». Come a dire: un bravo critico non si occupa di poesia perché sono troppo pochi i bravi critici che si occupano di poesia. Né sul bisogno di autorialità, né tantomeno su quello di “inventarsi un pubblico” la poesia ha poco da insegnare a un critico. E proprio in quel campo, la tensione fra aristocrazia e scrittura di massa può dare frutti copiosi: tant’è che la poesia non ignora, ma anzi implica, la creazione di modelli di mondo, di tempi e lentezze (ma anche di velocità) tutt’altro che corrivi, e da secoli è intrecciata alla saggistica e alla critica letteraria. Per questo, proprio a La Porta va posto il problema, e ne va colta l’evoluzione personale, che forse conduce – nello scritto che questo *Annuario* ospita più avanti – proprio dove, e in forza di un pensiero già in lui maturato, mi sto augurando.

### Elogio del medio editore

Non c’è più alcun alibi: oggi si può pubblicare poesia da buoni od ottimi editori. Ergo, la piccola editoria a pagamento, se prima aveva una sua *extrema ratio* nell’impermeabilità della grande editoria alle novità o

alle contraddizioni, ora è del tutto destituita di senso, e la si può trascurare criticamente senza alcuno scrupolo di coscienza.

Negli ultimi anni sono nate collane di poesia alternative a quelle storiche di Mondadori, Einaudi, Guanda e Garzanti. A Torino Nino Aragno ha da tempo inaugurato la serie “Licenze poetiche”. A Milano è rinata la Scheiwiller, la cui collana “Prosa e poesia” è stata affidata ad Alfonso Berardinelli; più recentemente, la Mursia ha fatto esordio nell’editoria di poesia con la collana “Argani”, diretta da Guido Oldani. La Vita felice ha in catalogo le due serie “Labirinti – Le voci italiane”, diretta da Milo De Angelis, e “Sguardi”, condotta da Gabriela Fantato. Fra Genova e Milano c’è la Marietti 1820, la cui collana “La sabiana” è diretta da Davide Rondoni. Luca Sossella e Giulio Perrone, a Roma, pubblicano le collane “Arte poetica” e “inNumeri”, dirette rispettivamente da Guido Mazzoni e Giancarlo Alfano. A Firenze ci sono Passigli, e “Fuoriformato”, condotta da Andrea Cortellessa per Le Lettere. In più ci sono Crocetti, L’Obliquo: realtà dignitose o addirittura encomiabili, anche se non esattamente in primo piano quanto a visibilità.

Si tratta di case editrici senz’altro note, non difficilmente reperibili in libreria e facilmente sul web, dal nome spesso prestigioso, dalla grafica definita e a volte elegante, frutto di un discreto investimento, con direttori responsabili quasi sempre identificati, ai quali mandare i propri dattiloscritti e dai quali sentirsi dire dei “sì” o dei “no”. Dunque, non resta che proporsi apertamente, con opere selezionate e composte al meglio, aspettare i ritmi editoriali dell’azienda cui ci si rivolge, sapendo che empiricamente essi sono relativi alla reale capacità di assorbimento della poesia contemporanea da parte del mercato italiano; e, in caso negativo, rassegnarsi al fatto che una vera pluralità di attori del sistema editoriale della poesia italiana ci ha rifiutati. In quel caso, non potremo dare la colpa ai soliti noti della grande editoria, ma forse davvero a noi stessi.

Ci sono poi altre scelte, altre impazienze, altri bisogni. La poesia, in-

fatti, è anche un bisogno: c'è chi ha bisogno di leggerla, e chi di scriverla. Infine, c'è l'impellenza di pubblicarla, in ogni maniera, giungendo a manufatti simili a quello descritto nel seguente paragrafo. Manufatti che fanno pensare a un'enorme sfiducia nella memorabilità di ciò che si è pubblicato fino a quel momento.

### Descrizione di un oggetto

Oggetto: libro.

Indicazioni, Dimensioni e Aspetto: Mariella Bettarini, *A parole – in immagini. Antologia poetica 1963-2007*, Edizioni Gazebo, Collana di poesia e prosa diretta da Mariella Bettarini, n. 102. Volume rilegato con copertina rigida in cartone, di colore azzurro marezzato, recante in copertina una fotografia di Gabriella Maletti. A pag. 3, a mezza altezza, la dedica: «A Paolo Febbraro, cordialmente- Mariella Bettarini, maggio '08». Fra le pagg. 2 e 3, un biglietto con la dicitura «Grazie per l'attenzione» e i recapiti dell'autrice.

Contenuti:

- *Nota dell'autrice*, una pagina, datata "Firenze dicembre 2007".
- 738 pagine di poesie e prose liriche, distribuite in 29 sezioni, ognuna relativa alla raccolta poetica di provenienza.
- *Antologia Critica* (sic): 19 pagine occupate da brevi brani tratti da articoli o da lettere private, a firma fra gli altri di Luzi, Ramat, Bellezza, Fortini, Finzi, Giuliano Manacorda, Cordelli, Siti, Lo Russo, Marcheschi, Leonetti, Baldacci.
- 14 pagine intitolate *Alcuni capitoli della tesi di laurea in Letteratura moderna e contemporanea "L'opera poetica di Mariella Bettarini"* della candidata Maria Amelia Sucapane, a.a. 2002-2003.
- 41 pagine intitolate *Alcuni capitoli della tesi di laurea in Letteratura*

*moderna e contemporanea "Seguace della parola. L'opera poetica di Mariella Bettarini"* della candidata Alessia Orsini, a.a. 2003-2004.

- *Bibliografia Critica (in volume)*, elencante 28 titoli in una pagina e mezza circa.
  - *Nota Bio-bibliografica*, di 3 pagg. e mezza.
  - *Ringraziamenti*.
  - *Indice*, di 22 pagg. e mezza.
  - Elenco dei volumi pubblicati dalla collana Gazebo, dal numero 59 al numero 101.
  - *Colophon*, da cui si evince la data di stampa del marzo 2008.
  - Quarta di copertina, con dei versi tratti dal volume e senza indicazione di prezzo.
- Pagine totali: 856.

### Poesia e denaro

Mi infastidiscono i romanzi in cui non c'è modo di capire, neanche per intuizione, in che modo i protagonisti si guadagnano da vivere. Può darsi che si tratti di una fatale assimilazione del mio pensiero privato alla struttura della storia pubblica, che marxianamente è storia dei rapporti di produzione. Tuttavia, riflettendo mi accorgo che questa mia repulsione è diretta solo ai romanzi volutamente realistici, mentre nelle opere narrative sufficientemente confidenti nella propria fantasia, o fantasticherie, non avverto neppure il problema. Solo i romanzi orgogliosamente concreti e rappresentativi possono essere tacciati di colpevole astrattezza: è lì che il lettore ha il sacrosanto diritto di chiedersi con quali soldi il personaggio abbia pagato il caffè che sta sorbendo, magari durante la scena madre del libro. E questa sorda distrazione del lettore dalla vicenda principale, cui invece il romanziere vorrebbe avvincerlo, è la sua vendetta.

La libertà di pensiero, la creatività, il vago, incrociato rumore dei pensieri e dei sogni, possono sempre essere rapportati a dei fattori analizzabili con le sobrie e un po' stupide strumentazioni della sociologia. Se la libertà è sempre libertà da qualcosa, i suoi esiti ne serberanno memoria, o una provenienza. Così, lo stile alto di un poeta potrà essere l'automatismo scolastico di chi appartiene a una classe elevata, o invece la *revanche* del subalterno: cosa che criticamente segna una bella differenza. Fra poesia e reddito mensile c'è senz'altro un legame, molto più importante di quello che un tempo fu il rapporto fra poesia ed estrazione sociale. La democrazia, infatti, ha abbattuto il privilegio e ha trasformato il valore di una persona nel reddito che la società gli conferisce in cambio di precisi servizi (in democrazia si parla di dipendenza e non di servitù). D'altro canto, il valore di mercato di ognuno di noi è un dato variabile, ma, al tempo stesso, assoluto: e il numero di copie vendute di un nostro libro ci dà la vertigine di una certezza, è un controvalore oggettivo, indiscutibile. Il narratore che vende un milione di copie di un romanzo giudicato in media appena discreto, e il poeta che ne vende cinquecento di un'opera esaltata come straordinaria, condurranno due vite completamente differenti. Ancora: da una parte c'è un poeta americano che ha un pubblico potenziale di cinquecento milioni di lettori e insegna scrittura creativa in un ateneo del Michigan; dall'altra c'è un impiegato comunale di Pordenone che scrive splendide poesie in dialetto friulano. È giusto dire che praticano due arti diverse? Ancora: che ne sarà dell'ispirazione di un potenziale poeta di paesaggio che non possa permettersi le ferie estive? Infine: fra un poeta italiano sessantenne, che fa il docente universitario, e uno quarantenne, che fa l'insegnante alle scuole medie, quale sarà favorito nei contatti internazionali, e dunque nelle traduzioni e nell'apprezzamento delle voci poetiche straniere?

Così, corrivo più che mai al consolidato dominio dell'economico, da tempo non riesco a scrivere di poesia e di critica senza che una parte di

me inseguia altri pensieri che riguardano il denaro: lo stipendio mensile, il tipo di appartamento e di quartiere, le relative spese condominiali, la qualità delle vivande che si è in grado di comprare, consumare e digerire, con evidenti, ancorché misteriosi, riflessi sulla qualità dei sogni. Sarà un modo di interpretare, oggi, la famosa proposta di una Letteratura come vita?

Ecco di seguito la prima delle tre *Divagazioni letterarie* che Alfonso Berardinelli ha pubblicato sul «Foglio» del 13 settembre 2008. Tratta di George Steiner e di una sua disavventura:

Sulla prima pagina del «Corriere della sera» di mercoledì 3 settembre, è apparsa una notizia che per il ceto colto faceva davvero notizia: il grande critico letterario George Steiner è stato accusato di razzismo perché si è lamentato dei suoi nuovi vicini di casa, una famiglia giamaicana, che fa un gran chiasso suonando reggae e rock and roll dalla mattina alla sera. Steiner si è molto arrabbiato anche perché il suo agente immobiliare lo ha informato che questi suoi vicini giamaicani hanno fatto crollare il valore di mercato della sua casa. Vediamo. Che cosa c'entra il razzismo? Steiner è arrabbiato per i suoi vicini. I suoi vicini sono giamaicani. I giamaicani in Inghilterra svalutano le zone in cui vanno ad abitare. Dunque Steiner è razzista.

Io riassumerei così: Steiner più che razzista è uno che si è arrabbiato con i suoi vicini. Il razzismo, l'idea cioè secondo cui esistono delle razze inferiori da opprimere e discriminare è una cosa diversa, culturalmente oggi inesistente. Solo che quando ci si arrabbia contro qualcuno si fanno, per rabbia, illazioni sul suo carattere, sulle sue origini e sulle radici culturali del suo comportamento. A volte ci si arrabbia con i vicini un po' più poveri che si comportano (secondo noi) male. Altre volte ci si arrabbia con i vicini più ricchi perché parcheggiano troppe auto ingombranti davanti casa e perché sono arroganti, si sentono padroni dello spazio, loro e i loro

figli. Chiunque si arrabbi può sembrare razzista. Se poi ci arrabbiamo per il comportamento di stranieri, si è accusati di xenofobia. Ma anche una certa dose di xenofobia, di timore, di ansia o fastidio per chi ha usi e costumi diversi dai nostri, è abbastanza naturale. Bisogna fare dei distinguo: il razzismo è una teoria criminale superata, la xenofobia è un carattere permanente nei contatti fra popoli diversi e oggi è un guaio endemico accentuato dalla globalizzazione e dall'immigrazione di massa. Arrabbiarsi perché i vicini ci disturbano è umano. Neppure un filosofo è immune dalle più fastidiose passioni. Steiner non dice che i giamaicani sono una razza inferiore e che vanno messi in un ghetto. Dice solo che i suoi vicini lo stanno disturbando parecchio e che se avesse dovuto scegliere avrebbe preferito che non arrivassero.

Il ragionamento di Berardinelli è utile soprattutto a sottrarre volgarità giornalistica alla notizia di uno Steiner "razzista". Se un grand'uomo delle Lettere o delle Arti si svela come preda apparente dei più elementari riflessi condizionati, la moltitudine dei semi-alfabetizzati lettori dei giornali non chiede di meglio che di coglierlo in fallo, potendo risparmiare la pur scarsa quantità di energia nervosa fino a quel momento deputata al tradizionale rispetto per l'uomo di cultura.

Tuttavia, l'articolo di Berardinelli può essere lo spunto iniziale per una diversa serie di riflessioni. Non c'è dubbio che Steiner si sia arrabbiato non perché i suoi vicini sono giamaicani, ma perché suonano tutto il giorno e perché la loro presenza abbassa ("fa crollare", riporta Berardinelli) il valore di mercato dell'immobile che egli abita ed evidentemente possiede. Sono due fenomeni diversi: del primo sono responsabili Steiner e la sua attività principale, quella di lettore e scrittore, del secondo sono responsabili le leggi del mercato. Steiner avrebbe potuto non arrabbiarsi per il rumore, ma non avrebbe potuto cambiare la realtà intorno a sé, misconoscendo la legge della domanda e dell'offerta. Così,

Steiner è gravemente impedito nella sua attività professionale, quella di leggere e scrivere a casa propria, e se volesse vendere quest'ultima e trasferirsi dovrebbe liquidarla a un prezzo inadeguato rispetto al valore potenziale e all'investimento iniziale presunto. Tutto ciò, per via di una famiglia che suona il reggae e il rock. Ora, ecco tre possibili reazioni:

Affermazione razzista: i giamaicani sono un disastro.

Affermazione politicamente corretta: quella specifica famiglia è un disastro.

Affermazione del difficile buon senso: quella famiglia è composta da giamaicani. Questi ultimi, secondo quanto insegnano numerose e comprovate esperienze, amano molto la musica reggae e rock, sicuramente più dell'Acid Music, del Funky o di Mozart, e hanno l'abitudine di ascoltarla o suonarla ad alto volume, come immediata espressione di gioia vitale e di comunicazione transpersonale, in un dionisismo espansivo che dissolve l'io e le barriere poste dall'urbanità occidentale. Dunque, in una certa percentuale di casi (non tutti i giamaicani suonano il reggae ad alto volume), coloro che come Steiner edificano e raffinanano la società urbana occidentale sentono con piena ragione che avere dei giamaicani come vicini di casa può rappresentare un disastro.

Come si vede, siamo dentro il dramma della libertà, dove quella di uno irrompe in quella dell'altro, e la impedisce nel suo esplicarsi. Se Steiner è ostacolato nello studiare e nello scrivere, non potrà guadagnare. E se deve vendere la casa, non potrà comprarsene un'altra abbastanza isolata e tranquilla, perché ora la sua vale poco. Ma il vero tema è: come e da quando è diventato possibile che una famiglia giamaicana sia diventata vicina di casa di George Steiner? Un celebre e validissimo scrittore come Steiner non dovrebbe guadagnare abbastanza per poter vivere in un *buen retiro*, inavvicinabile se non da bancari o assicuratori o medici di vaglia o imprenditori, che per fortuna passano gran parte del loro tempo fuori di casa e nel fine settimana vanno in campagna?

Lo stupore nasce insomma da questa considerazione: chi passa la propria giornata suonando il reggae, che sia giamaicano, berlinese o di Timor Est, non dovrebbe avere i soldi necessari a comprare o affittare una casa come quella in cui vive un celebre scrittore. Se ce li ha, invece, è segno che qualcosa è cambiato: o nei riguardi dello scrittore, o in quelli dei suonatori. Un famoso gruppo di musica reggae o rock dovrebbe guadagnare molto di più di George Steiner, e dunque vivere in una meravigliosa villa isolata e insonorizzata, con piscina e annessi. O invece, se si tratta di comuni dilettanti, il modo in cui passano le giornate dovrebbe condannarli a una simpatica ed espansiva miseria, e dunque allo sfratto immediato.

D'altro canto, è presumibile che se Steiner si fosse trasferito in un appartamento di Kingston Town, il valore dell'immobile non sarebbe crollato, anzi il mercato sarebbe rimasto più o meno indifferente alla sua presenza.

Nella democratica Atene del V secolo dell'era classica, tutti i coautori degli spettacoli teatrali scelti dagli arconti per le Dionisie o le Lenee erano retribuiti. «Un onorario – scrive Luciano Canfora nella sua *Storia della letteratura greca* – spettava a tutti i concorrenti, vincitori e non, a parte si capisce i premi per i vincitori». «Ad esempio, in certe gare diti-rambiche istituite ad Atene nel IV secolo il primo, secondo e terzo premio ammontavano rispettivamente a 10, 8 e 6 mine. Dieci mine equivalgono a 1000 dracme: il salario giornaliero ammontava a 1/3 di dracma (due oboli)».

Facciamo un calcolo. Se anche avesse potuto lavorare tutti e 30 i giorni di un mese, un lavoratore salariato avrebbe guadagnato 10 dracme mensili e 120 l'anno. Mentre chi fosse arrivato al 3° posto nella gara diti-rambica avrebbe guadagnato 6 mine, ovvero 600 dracme, pari a uno stipendio di 50 al mese. Il quintuplo di un salariato. In un parallelo con la

realtà di oggi, se un salariato a scarsa specializzazione guadagna 900 euro al mese, un poeta diti-rambico che arriva terzo arriverebbe in proporzione a 4.500: 54.000 euro l'anno per aver scritto dei diti-rambi abbastanza apprezzati dall'arconte che li ha scelti fra quelli in gara, ma non particolarmente amati dal pubblico, che li ha relegati all'ultimo posto.

Tutto ciò, nell'ambito di una *polis* democratica. Da parte loro, al tempo delle tirannidi del VI e V secolo, poeti lirico-coralici come Simonide di Ceo e Pindaro erano autentiche incarnazioni della ricchezza, visto che per ogni lirica celebrativa chiedevano e ottenevano ottimi compensi. Il motivo, com'è noto, era la fama che i versi avrebbero assicurato a un vincitore di gare sportive o a un capo di Stato più o meno eroico. Per la memoria di sé, a quel tempo, si pagavano i poeti.

In età socratica, nelle parole di Platone, il rapsodo declamava davanti a un folto pubblico versi di celebri poeti (principalmente Omero), presentandosi «adorno di splendida veste di molti colori, con aurea corona sul capo» (*Ione*, 535d). E a Socrate che lo incalza con la sua teoria del poeta (e dunque anche del rapsodo, suo interprete) fuor di senno e invasato dal dio, lo stesso Ione risponde con un impagabile buon senso:

SOCRATE: Diremo, Ione, che sia in senno un uomo che, adorno di splendida veste di molti colori, con aurea corona sul capo, pianga durante una festa, tra sacrifici solenni, senza aver nulla perduto di tali ornamenti, o tremi di paura, pur trovandosi in mezzo a oltre ventimila persone ben disposte verso di lui, senza che nessuno lo spogli o gli faccia offesa?

IONE: No per Zeus, Socrate! no certo, non può essere in senno, se vogliamo dire la verità.

SOCRATE: Ma sai che voi producete i medesimi effetti sulla maggioranza degli spettatori?

IONE: Lo so benissimo! Tutte le volte, dall'alto del palco, li vedo piangere e tutti insieme minacciosamente guardare e insieme spaventarsi

alle mie parole. E debbo seguirli con la massima attenzione, perché se li faccio piangere, sarò io a ridere per il denaro che prenderò, e se li faccio ridere, sarò io a piangere per i quattrini che ci rimetterò. (*Ione*, 535d-e, trad. di Francesco Adorno)

Proprio nel momento in cui Socrate tenta di dimostrare al rapsodo che questi è tanto persuasivo solo a causa del divino *enthousiasmòs*, il rapsodo stesso desublima allegramente sia la logica sia l'afflato musaico con la rivendicazione di un'attenta gestione psicagogica di quell'*enthousiasmòs*. Il rapsodo è fuor di senno quando declama Omero, e intrappola così gli spettatori nelle spire dell'immedesimazione, facendo loro sperimentare dionisiacamente altre vite e altri emozioni; ma al tempo stesso, con una piroetta tanto rapida da risultare invisibile, *sa benissimo* che dovrà vigilare sul risultato della sua *performance*, capace di mutare il pianto nel riso o, rischiosamente, viceversa. Insomma: se Socrate vuol dimostrare con la logica razionale che il poeta è un invasato fuor di senno, e che anche il rapsodo lo è di conseguenza, il rapsodo da parte sua ammette candidamente di essere un semplice strumento del dio, ma anche di *saperlo benissimo*, a partire dal voluto effettaccio sulla platea dei paganti.

Già: pagani e paganti. Orazio, grazie all'appoggio di Mecenate, si fece costruire una villa sui monti del Reatino, che gli ispirarono splendidi versi, evidentemente impossibili da far zampillare al centro dell'Urbe. Quello stesso centro che a dire dei suoi colleghi era insopportabilmente rumoroso per via dei carri provenienti dalla campagna, che fin dall'alba portavano le derrate alimentari ai mercati. A Roma, il mecenatismo aveva risolto il problema di Steiner, così come ad Atene lo aveva risolto il controllo statale sulla poesia, attraverso premi in denaro assai consistenti. *Ars longa, vita brevis*: ma solo un poeta che viveva in un regime di fatto aristocratico – e che dipendendo dalle istituzioni si assicurava l'indipendenza economica da tutto il resto – poteva ragionevolmente spe-

rare di giungere, nonostante tutto, all'Ars. Non era una questione di lunghezza della vita, ma delle condizioni in cui veniva condotta, dell'ordine mentale che consentiva, di quella paradossale angustia, limitatezza della visuale che concentrava sui temi eterni, quando anche la contemporaneità a essi rimandava. Naturalmente, anche la perizia dell'Ars (il celebre *labor limae*) era implicata in questa temporalità insieme concentrata e diffusa. Se ad Atene il testo drammatico veniva recitato al più un paio di volte, e subito giudicato dal pubblico e ricompensato in denaro, a Roma – anche in virtù del patrimonio greco da conservare – si ha già il progetto di scrivere componimenti *aere perennius*, e si raccomanda l'*Eneide* al fuoco distruttore perché non si aveva avuto il tempo di perfezionarne ogni verso. In entrambi i casi, a importare non era tanto l'espressione della singolarità del poeta, ma la reale efficacia dell'opera sul pubblico immediato del teatro o del committente, e su quello futuro, rivolto all'esemplarità della durata. Persino con epistole, satire ed epigrammi il poeta latino mirava alto: perché se la poesia doveva affrontare tematiche spicciole o di attualità, l'arte della composizione e i riferimenti mitologici dovevano imprimere la forza differenziale per condannarle.

Oggi probabilmente, la reazione è quella di parlare in poesia della famiglia giamaicana che ci disturba, ma con poca arte: poiché la famiglia giamaicana e l'intero sistema economico che la alimenta non consentono di sedimentare i suoi tempi. Oppure si parla in poesia alzando la voce, mimando solo l'altezza mitologica, e non si è classici, ma classicistici. O ancora, ci si rifugia nell'interiorità, per scovarne i silenzi, e si strappa la poesia, la si disarticola in un dire irresponsabile, perché essa è ormai senza pubblico o con un pubblico portato a elevare a giudizio l'adesione eventuale della propria sommersa anima. Cronachismo prosaico, classicismo, neoermetismo: i tre mali della poesia d'oggi.

Prima ricompensa che interessa al poeta, oggi, è la relativa facilità di pubblicazione. Il poeta che è certo di essere prontamente appagato nel desiderio di essere letto e conosciuto, il poeta “incontrastato”, non frenato da censure politiche o editoriali, può avere la tentazione di parlare a tutti, di raggiungere il grande pubblico, perché il facile esito editoriale diventa un meccanismo illusorio di popolarità. Ecco che il suo diventa un discorso di tipo morale o civile (come accade a Magrelli, D’Elia, Conte): la pubblicazione retroagisce in pubblicità di orizzonte, ma dentro ai canoni di ciò che si crede essere politico e collettivo, vuoi l’Indignazione contro il Potere, vuoi la Poesia come Ultima Parola Autentica, o come Retorica della Disorganizzazione dell’Uomo Disorganizzato, o come Denuncia delle Comuni False Certezze.

Viceversa, il poeta non ancora ammorbiditosi negli stereotipi, e le cui pubblicazioni sono perennemente in bilico, o consapevolmente marginali a fronte della cosiddetta “realtà comune”, rimane economicamente indeterminato, perennemente adolescente. Vittime di una doppia sfasatura cronologica, le sue poesie fanno di attesa e dunque non sono portate al presente e alla generalità (o genericità), quanto a ciò che può farle durare vive per un tempo indefinito, ma comunque non breve. I suoi versi avranno marche stilistiche altamente rassicuranti sulla loro estrazione poetica; cercheranno robustezza e continua, o tentatrice, potenza. Ciò anche per rassicurare il loro autore, nel dialogo silenzioso e appartato con la poesia tramandataci, di far parte di un gioco più grande di lui, che lo travalica nella sua fattispecie di persona presente e attuale. Così, la sua fluida adolescenza resta classica, composta, ovvero *centrale*, non dilungata e dispersa nel tentativo di dare sigle al presente, che viceversa è sempre opera di retorica e a posteriori. La singola poesia di questo poeta “in bilico” resiste alle attese immediate e non risponde a esse, e deve elevare le solitudini e le stanchezze personali fino al grado di tenuta strutturale e di architettonica abitabilità che consenta loro di riconoscersi collettive.

### Come si legge un libro di poesia contemporanea

Innanzitutto, un libro di poesia contemporanea non è quasi mai *un* libro: sono tanti tutti insieme. Questo perché chi legge poesia è quasi sempre un poeta o un critico letterario, o un recensore, un addetto editoriale, un direttore di collana o di rivista. Ma anche quando si tratti di un lettore per gusto personale, è il libro di poesia che si presta a una lettura desultoria, inframezzata, mista, divagante. Di fatto, chi legge poesie contemporanee – e quindi non sta gustando o studiando un classico – legge *antologie* poetiche, personali e apparentemente casuali.

Secondo: un libro poetico recente non si legge, si rilegge. Si assaggia *per specimina* e la gran parte delle volte lo si accantona, fino a liberarsene definitivamente per ragioni di spazio (le ragioni di spazio sono connaturate alla nostra umana finitudine e anche alle ragioni economiche che limitano le abitazioni di chi legge poesia. Per tornare un solo momento al tema del rapporto fra poesia e denaro, credo stia tramontando la figura dell’intellettuale capace – in quanto sovvenzionato umanista di prestigio – di assommare decine di migliaia di volumi in una residenza che li contenga). Tuttavia, da quell’assaggio, e da ciò che sappiamo dell’autore, a volte intuiamo che quello sarà un libro da rileggere, che esso non ha esaurito né promesse né potenzialità. Dunque, nell’accantonarlo, lo demandiamo a un altro tempo e ad altri noi stessi, fidando nel suo reggere alla nostra e sua metamorfosi. Esseri miseramente e orgogliosamente cronologici (cronici, verrebbe da dire), tendiamo a leggere un libro solo facendolo stagionare, fino a che esso tocchi la condizione di classico contemporaneo. E il classico è infatti per definizione ciò che non si legge mai per la prima volta, ma si rilegge sempre.

E allora, questo Annuario? Queste pagine militanti, fresche, a volte

pungenti, sempre sull'orlo del possibile disastro critico? Credo che la cadenza annuale sia già un passo nella direzione della rilettura, piuttosto che della lettura. E poi l'Annuario va inteso come un capitolo annuale di Storia della Letteratura. Non che lo debba essere – altrimenti nello scrivere un Editoriale o una recensione si starebbe forse troppo in guardia dai possibili errori, nei quali invece s'incorre –, ma che in sostanza lo sia: in questo paradosso di vicinanza e allontanamento, di pigra attesa e scatto finale verso l'interpretazione e il giudizio, esso va colto, e viene redatto. Non parlo dell'ambizione secondo cui ci si augura che fra cinquant'anni la poesia del primo Duemila sarà studiata anche grazie all'Annuario. Cerco solo di capire cosa in sé vuol dire leggere un libro di poesia contemporanea, oggi: sottrarlo proprio all'illusione della contemporaneità, allo sciupio delle sovrapposizioni materiali, al tavolo del giornalista culturale che rovista fra le pile dei volumi accatastati sulla scrivania, e che chiedono (“con preghiera di recensione”) di essere evasi come pratiche del così fan tutti. No: in poesia così non fan tutti, ma pochi. Di chi siamo contemporanei, e cosa vuol dire esserlo in questi anni, o decenni, può vederlo uno storico che sia insieme un critico della distanza. Quella distanza, quell'ulteriorità che appaiono nettissime, a volte, già nel volume che abbiamo sotto gli occhi.

Perché se un poeta sarà letto a settant'anni, lo sarà in buona parte per le poesie che ha scritto a trentacinque.

## In questo Annuario

### 1. Anni Settanta

Quando, nell'autunno del 2008, Giorgio Manacorda mi disse di aver scritto un racconto su Pasolini e i poeti degli anni Settanta, pensai che

sarebbe stato adatto a questo Annuario. Più volte Manacorda aveva riflettuto su quella che era stata la sua generazione. Dopo averlo fondato nel 1994, negli anni aveva chiamato a collaborare all'Annuario scrittori della sua età come Alfonso Berardinelli, Walter Siti, Renzo Paris; nel 2004 aveva licenziato *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, in cui erano fra gli autori inclusi lo stesso Berardinelli e Franco Cordelli, poeti di un solo libro risalente a quegli anni, e a loro volta responsabili della storica antologia-rapporto intitolata *Il pubblico della poesia*, proprio su stimolo di Manacorda ripresa e riedita nello stesso anno. Si trattava, in Manacorda, di nostalgico affetto per i propri anni ruggenti, come apertamente nel Paris del poemetto leggibile più avanti e del romanzo *La vita personale* (Hacca 2009)? Tutt'altro.

Hanno segnato il primo decennio di vita di questo Annuario le critiche manacordiane rivolte ai libri di Cucchi, Conte, Zeichen che via via punteggiavano gli anni Novanta. Tra chi si è scandalizzato e chi ha fatto finta di esserlo, Manacorda è diventato rapidamente un comodo bersaglio. Proprio mentre in campo teorico egli anticipava col “pensiero emotivo” e con la “poesia come forma della mente” le oggi ben divulgate teorie sulla metaforicità essenziale di ogni processo cognitivo ed espressivo, ecco che con l'Annuario affrontava gli squilibri del sistema editoriale adattato alle misure dei suoi ex correligionari. Prendeva un paio di poesie, o a volte addirittura un paio di versi isolati dal contesto, e invece di almanaccare su “letteratura della crisi”, “post-avanguardia”, “ritorno all'io”, “linea lombarda” o “prosaicizzazione”, li accusava del peccato capitale: l'inesistenza poetica, la non rilevabilità da parte degli strumenti critici, l'illegittimità etica ed estetica, la diretta discendenza dal grande errore novecentesco, il nichilismo. Attacchi personali, dissero quasi tutti; invidia da parte di un poeta vistosamente fallito (quanti erano stati i libri poetici di Manacorda successivi al 1981? Solo *Comuni-sta crepuscolare*, titolo azzecato, ma opera nel complesso marginale)

nei confronti dei fratelli in carriera. Aveva ben donde Berardinelli, in sede di precoce storiografia letteraria (nei volumi di aggiornamento 2001 alla Letteratura Garzanti), a parlare anch'egli di "piccolo canone" della poesia italiana successiva al 1970, e di sproporzione fra merito poetico ed eccellenza editoriale: nulla da fare, Manacorda è incorso nella *damnatio* quasi concorde, con la più confortante e rimuovente delle diagnosi: paziente affetto da odio represso e da evidente insoddisfazione. La causa? L'insuccesso. E la critica, la cui assenza nei confronti della poesia era davvero opprimente, sembrava con Manacorda non smuoversi dai vecchi *adagia* romantici secondo cui il critico non può essere che un poeta frustrato.

Tutti d'accordo? Non proprio. Perché Manacorda se l'era cercata, senza alcun dubbio; ma è anche vero che accusare chi ci accusa invece che i suoi argomenti è la strada più facile. Del resto: se il problema è Manacorda, automaticamente non è il decennio Settanta. E se la durezza critica di Manacorda fosse stata una conseguenza, invece che una causa? E conseguenza di cosa? La *personalità* dei suoi attacchi era palese; ma davvero erano invidiabili Conte, Cucchi e Viviani? La loro visibilità, la loro libertà di poter dire e pubblicare, erano davvero *il* successo che un poeta può sperare? O l'assenza della critica non era anche per loro un fattore di debolezza?

E chi l'Annuario lo leggeva, e chi come me in parte lo scriveva dall'angolo di un'altra generazione, affaccendata in tutt'altri pensieri, cosa pensava di tutto ciò? Avvertiva una sensazione di estraneità: i maestri erano altrove, altrove le ispirazioni, altrove persino i problemi. Fra l'abolizione dell'Io operata nel laboratorio degli anni Sessanta e il ritorno nel decennio successivo all'"Io che brucia" (titolo di un'antologia di Renzo Paris), la nuova poesia italiana 1956-1982 (da *Laborintus* di Sanquinetti a *Medicamenta* della Valduga) appariva come una successione (e anche un successo, l'ultimo in termini di pubblico e di critica giornali-

stica) di tesi e antitesi: dialettica stretta e futile, contrazione ed espansione, accento in levare e accento in battere. Da un lato l'ennesima contestazione della Tradizione (idolatria negativa), dall'altro la sua esplosione in tante schegge impazzite. L'unico tessuto connettivo: la solidarietà di casta, di genere e di generazione: proprio quella che la *critica personale* di Manacorda aveva rotto.

Ora, su quegli anni Settanta hanno cominciato ad addensarsi nostalgie, riprese, riedizioni. In aggiunta a quanto già ricordavo, Carlo Bordini e Antonio Veneziani hanno ripubblicato *Dal fondo. La poesia dei marginali* (Avagliano 2007); la Mondadori ha mandato in libreria negli ultimi anni gli Oscar dedicati a Valentino Zeichen, Vivian Lamarque, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis. E ancora: il romanzo di Renzo Paris *La vita personale* è costruito in buona parte sulla rievocazione malinconica e pettegola della scuola romana di poesia, comprendente Dario Bellezza, Manacorda, Gino Scartaghiande, Elio Pecora. Lo stesso Pecora è approdato recentemente allo Specchio mondadoriano, ove da tempo già appaiono i libri di Giuseppe Conte e Biancamaria Frabotta. Gregorio Scalise ha allestito recentemente un'antologia dei propri versi in un volume edito da Sossella (*Opera-opera. Poesie scelte 1968-2007*). Operazione simile ha appena compiuto Manacorda (*Scrivo per te, mia amata e altre poesie*, Scheiwiller 2009). Infine: nella collana curata da Andrea Cortellessa per Le Lettere, è tornato nel 2008 *Il Poeta postumo*, scritto da Franco Cordelli nel 1977 e pubblicato da Lerici l'anno successivo.

Una presenza compatta, senza dubbio: come a dire che degli anni Settanta non possiamo liberarci innocentemente. Tanto più che, già nella fase della sua costruzione, mi sono reso conto che questo Annuario 2009 ne sarebbe stato pervaso: grazie, oltre al racconto di Manacorda, al poemetto che segna su queste pagine il ritorno di Paris e a un'antologia degli scritti di Eros Alesi, autore morto a diciannove anni nel 1971.

Tutto spingeva, dunque, verso un tentativo di comprendere quanto è accaduto. E accingendomi al compito, peraltro non volentieri, mi sono imbattuto proprio nel racconto di Manacorda, ricevuto da mesi e da me trascurato per diverso tempo, come nella più classica delle rimozioni. E infatti: l'inconscio sa già ciò che la ragione non sospetta. Credendo di leggere un semplice racconto sui poeti d'epoca, mi sono trovato davanti a qualcos'altro. Col suo solito modo evasivo e diminutivo, col quale sa nascondere benissimo a sé stesso (e agli altri, la quasi totalità di quelli che ci cadono) l'importanza di ciò che scrive, Manacorda non mi aveva dato a intendere la centralità di questo scritto nella sua riflessione, nella sua vita attuale, ma soprattutto nella vicenda della sua generazione.

Alla fine della lettura ero molto irritato: e in questa irritazione ho creduto di cogliere un misto di compassione, di un fascino svogliatamente subito, di un pudore offeso, e insieme una sorta di arrabbiatura nei confronti di Manacorda. Attraversati tutti questi sentimenti, cercherò di tornare alla critica letteraria, per verificare quanto grazie a essi io possa aver compreso.

Manacorda ha scritto il proprio *Secretum*, si è fatto inquisire da un Sant'Agostino petulante come Renzo Paris, *voyeur* confesso, e come in una brutale seduta psicoanalitica ha estirpato da sé le celebri "viscere", sulle quali i migliori e i peggiori scrittori anni Sessanta-Settanta, come lui, hanno scommesso. E lui anzi mi è sembrato ancora una volta (ma è questa la volta in cui tutto ciò mi è apparso solare) il migliore e il peggiore della sua sfortunata generazione: il titolare di un notevolissimo talento poetico, e insieme uno dei più inclini a scialarlo, in un'autentica fuga dal proprio centro.

Il nodo è ovviamente Pasolini, protagonista del racconto. Quel Pasolini dal quale Manacorda è dovuto fuggire come in un tradimento necessario alla continuazione della propria vita. Con la sua omosessualità

imperiosa e compulsiva, Pasolini funzionò nella società italiana prima arcaica e poi perbenista (di quel perbenismo medio-alto borghese tipico dell'intellettualità di sinistra, e dunque anche della famiglia Manacorda) come colui che svelava in altri l'omosessualità latente, la verità rimossa, la poesia come confessione non filtrata, come attività essenziale, fisiologica e onnipotente: un simbolo della verità assoluta vilipesa e ignorata, ma anche un'incantazione magica, una melodia seducente, una corruzione-salvezza dal mondo pratico.

Tutto il racconto è autoironico e schermistico: Manacorda vi si difende dal *voyeur* e gli dà il destro di continuare a essere importuno, come chi dapprima rifiuta e poi aderisce alla possibilità di ricollegarsi al nucleo dolentissimo della propria sconfitta esistenziale. Manacorda ha inconsciamente avvertito che Pasolini è stato un elemento dirimente e ricattatorio. Certo: il peccato di Pasolini è stato proprio quello di coinvolgere la nuova generazione di poeti nella sua lunga rincorsa all'ostensione sacrificale di sé, nella sua grande e sciocca ansia di assoluto. Manacorda, peraltro, è stato in parte salvato: il Pasolini mite e materno ha acconsentito a ripararlo (per fondamentale disinteresse sessuale e umano verso di lui? Questo è il dubbio che lo turba ancora oggi) dal proprio desiderio di dissoluzione, che poi era in una certa misura dissolutezza. È stato un Pasolini provvido e genitoriale, che ha liberato Manacorda dall'asma, sperimentando però sul giovane poeta la guarigione che egli, da esteta ingordo, non voleva per sé. Così, Manacorda si è sposato e ha intrapreso la propria attività politica, perdendo in questo modo il treno di quella preminenza che si era guadagnata con la propria purezza ansiosa. Ha tradito l'arte, e ha cominciato un'altra fuga perigliosa e consumatrice, quella attraverso i volti delle donne, da sovrapporre gli uni agli altri in una perenne insoddisfazione dongiovanesca, da innamorato della propria madre, e quella attraverso lo "sporco" potere politico, mandato del padre Gastone, storico marxista. Altri-

menti, dopo la vita inimitabile di un Pasolini-D'Annunzio, gli sarebbe spettata una poesia da crepuscolare, da Gozzano e Palazzeschi. Poesia che in parte Manacorda ha scritto: confessione, comunismo crepuscolare, ironia generazionale, corrosività. Manacorda si è allontanato dalla poesia: troppo contatto, troppa purezza-impurità, troppa espressione, troppo Pasolini. Meglio le istituzioni, private e politiche, meglio la famiglia-PCI. Ma per una felice ipocrisia, Manacorda ha abbandonato la poesia solo in parte: perché il ricatto di quella purezza scoperta o inventata in lui da Pasolini è stato troppo forte. Così, Manacorda è stato un deragliato, un settario, un cataro, un puro di ritorno, a intermittenza. I suoi lampeggiamenti pasoliniani li ha subito rimossi, o “dimenticati”, sabotandoli: e dopo essere stato forse il più *à la page*, il più laciniano e gergale e scheggiato dei poeti anni Settanta, non ha voluto essere uno qualunque dei poeti *tout court*, che pubblicano un libro ogni tre-cinque anni e tengono la posizione. Nauseato, dal potere e dal matrimonio ha dato le dimissioni più volte, ma sempre ritentando in altri contesti, per tenere ben distinte l'espressione e la vita. Ha vinto, nell'asma, la corporeità disarmonica e inconscia, grazie a quel gesto pietoso e omicida di Pasolini (“Guarisci tu, io resto a fare il poeta, a caricarmi i peccati del mondo”), ma serbando la terribile nostalgia di una vita solo poetica; la stessa nostalgia che più in là negli anni gli ha fatto capire che tutto al mondo è poesia, che la poesia è la forma della mente, che ad essa (anche quando si vive la politica o l'università o si fa il padre di famiglia) non si può sfuggire.

Ma Manacorda ha scritto delle vere poesie? È questo, lo sappiamo, l'interrogativo sanguinoso. Della iperpoesia proposta e rappresentata da Pasolini, sempre potenziale e integralista, quali pagine Manacorda ha davvero scritto? Pasolini ha condannato il Manacorda poeta come ha condannato sé stesso, con lo scivolamento verso *Trasumanar*? Quanto

rovinosa e insieme quanto imprescindibile è stata la prospettiva pasoliniana? È la domanda che Manacorda si è posto come critico, rileggendo il Pasolini poeta in versi e provandosi a giudicarlo, a misurarsi pericolosamente col suo possibile (anche se in ogni caso parziale) fallimento. (Ho al riguardo una teoria personale: la tragedia di Pasolini era che avrebbe voluto essere Sandro Penna e non è mai riuscito a esserlo). Così, ecco il vero quesito – che certo non è del solo Manacorda: Pasolini è stato un artista, uno di quelli che rimarrà, o è stato un mostro di espressione? La poesia è un'arte o un'espressione vitale?

C'è chi, nelle generazioni successive, non ha mai ritenuto che la vita fosse una competizione con l'assoluto nelle sue dispendiose incarnazioni. Malinconia, saggezza, figura, maschera, letteratura, arte, tradizione, verità rappresentata in maniera indiretta: così è stata evitata una strozzatura fintamente promettente come quella del nodo inestricabile fra Vita, Politica e Poesia.

Anche Manacorda ha fatto, infine, degli enormi passi avanti: ed è stato il paesaggismo, la mediazione (sulla pagina e da ultimo sulla tela del pittore) della visività. Ha trovato un correlativo oggettivo: il mare, il lago, l'isola semideserta, i vivi fossili sulla spiaggia, gli strati geologici del suo animo allarmato, l'animalità minacciata e minacciosa, tutto ciò che emerge dal suo recente libro poetico riassuntivo. Ha scritto così una splendida opera d'arte, *Scrivo per te, mia amata*, e come sempre ha solo in parte compreso di averla compiuta. Poesia a forte pressione autobiografica, ma stavolta pur sempre opera d'arte piena, distesa, strutturata. Da esserne, per uno come lui, orgoglioso e impaurito: per la sua insopportabile pavidità nei confronti della letteratura. Per il suo essere sempre indigente, preterintenzionale, semiconscio (concetto che ha trovato scrivendo di Schnitzler). Forse, infine, Manacorda ha ricompreso quanto Pasolini fosse stato in buona parte un letterato italiano vecchia maniera, un artista sopraffino. E quanto egli stesso, invece, si era perso nel

proprio wertherismo anni Sessanta-Settanta, nei propri lucidi deliri, nei propri tagli di pagina, nelle proprie *Tracce* (e non vere “impronte”: dal titolo del suo secondo libro poetico, 1977); perso in una lotta iper-romantica, e suicidaria, con angeli e parche, con un Super-Io tanto implacabile quanto poco attendibile, e poco ripagante in termini concreti. Perso, ancora, nella propria volontà di sporcare la poesia con la vita, anzi con “La Vita”, identificata magari col sesso, come in *Poesie per fare l'amore*, dove una manciata di acutezze scollacciate attira su di sé una riprovazione che altre poesie del libro non meritano. Ecco perché Manacorda è il migliore, e anche il peggiore della sua generazione. Non si è trattato di non avere talento, come egli stesso invece depreca nel racconto pubblicato più avanti, ma di non aver mai davvero deciso quale fosse il modo di realizzarlo. Le “tracce” dell’*Esecutore* (altro libro manacordiano, del 1981) – *esecutore* di un spartito inconscio, e non *autore* – sono state proprio questo: qualcosa in cui dell’Io fu investito troppo poco e in cui fu bruciato tutto.

Preso troppo a lungo sul serio, l’inconscio è sembrato il solo luogo della purezza vitale: che deriva invece dall’armonia conflittuale di almeno tre istanze complementari. I poeti aboliscono l’inconscio, mettendolo in piazza? No davvero, piuttosto lo sfruttano: inventano, fingono, costruiscono, spostano, traducono, vendono cara la pelle. Non la svendono mai. Ed è un bene: perché “la pelle” (la violenza, l’infanzia, il sesso) è la spinta all’arte, non è l’arte. Se io confesso la mia violenza, questa diventa un fatto comune. Se me ne servo per scrivere, diventa universale, allude all’oltre sé stessa.

È precisamente quanto è accaduto col poemetto *Scrivo per te, mia amata*: opera d’arte, appunto, che ha prodotto in Manacorda uno scatto all’indietro, retroagendo sulla sua poesia precedente e chiarendola a sé stessa, trafileandola e mettendola in prospettiva. Il buono e il vivo di quei libri concentrati fra il 1974-1981 e il 1999-2002 è emerso come materia-

le non più sparpagliato e deluso, ma curiosamente compatto, finalmente felice d’essere scampato alle tremende cesoie di uno scrittore che non si è mai voluto autore. Eccellente materiale da costruzione, trascelto fra quelle che frettolosamente erano apparse macerie, attraversato ora da impianti elettrici e idraulici, perfettamente funzionante. È certo rara l’umiltà con cui nella Nota finale Manacorda ha affermato di considerare «questo il *suo* unico libro di versi», poiché «il resto oggi *gli* sembra solo un lunghissimo lavoro preparatorio, un faticoso e un po’ cieco apprendistato, del quale – è il caso dei primi libri – lasciare solo qualche rivisitata traccia». E forse non si tratta di umiltà, quanto – nel momento in cui gli altri poeti della sua generazione giungono all’Oscar onnicomprensivo come a un plausibile atto dovuto – di un pudicissimo orgoglio.

Nel racconto, Manacorda rievoca di aver presentato Cristo (ovvero l’attore che lo avrebbe incarnato nel *Vangelo secondo Matteo*) a Pasolini. È un episodio importante, che fa pensare a quanto fosse stretto il rapporto fra i due, stretto da risultare insostenibile: Manacorda trovò ciò che Pasolini, per mesi e mesi, non aveva trovato: il suo alter ego. Gli diede l’immagine a cui affidare il messaggio cristologico per lui fondamentale. Poi lo ha abbandonato: come si vede nella scena in cui Pasolini rimprovera il giovane Manacorda di aver lasciato la poesia, e intanto soffre anche per esser stato lasciato da Ninetto. Ecco il gran senso di colpa di tutta una vita, la sensazione in Manacorda perdurante di aver tradito sé stesso, la propria vocazione esistenziale, di essere stato un fuggivo missionario, un borghesuccio, un incompleto.

L’esito, in Manacorda, è il gelo che nel racconto egli sente salire nelle membra, che certo non è solo quello del mattino autunnale di Villa Ada. Con l’ingenuità generazionale dello sguardo traverso all’amico Ulisse che abborda la ragazza bionda, che vive una vita serenamente audace senza scrupoli artistici. Ecco l’attrazione di Manacorda e dei suoi coeta-

nei per la promiscuità smemorante, per l'avventura seriale, scambiata per unica verità degli istinti.

Così, partendo da un momento di cura del corpo, nel suo racconto Manacorda approda a una catarsi della mente. Ha insomma capito tutto, finalmente, come altri non avrebbe potuto. La grande potenza e il grande vizio che gli erano stati inoculati da Pasolini, una volta riconosciuti, hanno prodotto un racconto stridulo e implacabile. Ed ecco dunque la sciatteria voluta dello stile parlato; stile da operazione psicoanalitica, fluida e corsiva. Stile corrente, confidenziale, sgradevole, come di chi sente comunque di essere un re nel suo recinto, di essere un uomo stanchissimo, ma pur sempre un sovrano, fatto fuori da ogni potere e dunque da ogni servitù, che non ha bisogno di comprare spazi con la bella prosa. Emerge in Manacorda il vecchio diritto di precedenza, la sua priorità anche sprezzante, imbarazzata, violenta, la sua durata possibile. Non a caso, dopo il tradimento manacordiano, Pasolini aveva scelto Dario Bellezza come primo poeta della generazione successiva al deserto neoavanguardistico: aveva capito la vocazione agonica, mortuaria di Bellezza, il fatto che poesia e vita avrebbero prima o poi coinciso, implodendo. Manacorda aveva scelto la vita normale, aveva voluto respirare senza affanni, tenendosi stretto al proprio benessere medio-borghese. Non è riuscito, per evidente disgusto e per autenticità esistenziale, a starvi dentro più di tanto. Di qui, allora, l'Annuario e i suoi strali contro i piccoli o medi poeti dei suoi anni, i ben adattati al ribasso (o al rialzo, ma artificiosamente), e il suo bizzarro, ironico affetto per il *dandy-clochard* Valentino Zeichen, anche lui malinconicamente macchinale, e per conseguenza radicato nel proprio ruolo stranamente dignitoso, quasi fermo araldo del proprio minimalismo.

Ecco ciò che è accaduto. Avendomi fatto comprendere meglio Manacorda e la sua veemenza di sabotatore, il racconto *Un giorno di set-*

*tembre* mi ha chiarito la grave ipoteca pasoliniana sugli anni Settanta. Ipoteca del Pasolini ultimo, non dell'autore di *Passione e ideologia*, o di *La religione del mio tempo* e ancora di *Poesia in forma di rosa*: il Pasolini sempre capace di cogliere la purezza, ma spinto a ricattarla con il lutto e il *cupio dissolvi*, violentando i rapporti straniati dall'omologazione e facendosene violentare. Ecco il perché di una generazione poetica che ha onerosamente dissipato la continuità forte, elaborata, con le diverse tradizioni possibili, finendo al massimo per recuperarne un posticcio fantasma (le tradizioni si vivono, la Tradizione si recita). Ed ecco anche perché la pronta intelligenza di Cordelli azzecò immediatamente il concetto di poeta postumo. Un'intelligenza "a perdere", del resto, quella di Cordelli, forse il più grande fallimento (l'accento è sull'aggettivo) espresso dal quel decennio. Letto oggi, *Il poeta postumo* appare come un libro di puro delirio culturalistico, vergato con supponente sciatteria, con foga meticolosa e sottraente. Cordelli vi appare come un esteta annoiato, come un consumatore di sensazioni, un futurista malinconico e scettico. Per questo, delle *performances* ordite dai poeti e da Simone Carella nella primavera del 1977 egli fu il mezzano, l'impresario sottile e catastrofico, il patafisico, e poi il prosatore speculativo e dissolvente. Tutto è teatro, dicevano i barocchi; il nulla fa teatro, replicò Cordelli, invaghito dell'arte eventuale e diroccata dei suoi poeti iperconscenti. I quali vennero spinti sul palcoscenico, paradossalmente, a inselvaticarsi in letture metatestuali e iperallegoriche delle loro poesie, in allusioni psicotiche e rituali. C'era del divertimento, in tutto ciò, è innegabile, una passione persino ingenua per un'esibizione che cancella sé stessa, così logica e conseguente negli anni in cui dominava il politico. Il Cordelli di oggi, in una conversazione con Andrea Cortellessa e Stefano Chiodi, curatori della riedizione, rievoca gli anni di piombo in termini squisitamente spettacolari:

I momenti più drammatici o più conflittuali erano da me vissuti precisamente in questo modo: con euforia. Un'euforia di natura estetica, vorrei precisare; non vi era in me alcuna ebbrezza di tipo politico. [...] Il punto più alto, inutile dirlo, è stato il rapimento di Moro. Quei cinquantacinque giorni sono stati di una grande intensità esistenziale, emotiva, intellettuale. Un pazzesco, spaventoso accrescimento di vitalità. Anche in quel caso la mia, la nostra posizione era di tipo estetico. Gli altri facevano le cose, noi ne eravamo gli appassionati spettatori. [...] Facevo il tifo per chi lo aveva rapito e contemporaneamente per lui, per Moro. [...] Le cose che accadevano non potevano che produrre reazioni di tipo prepolitico. L'atmosfera era movimentista, era da happening, c'era un elemento giocoso... sì, c'erano stati dei morti... però nello scontro di piazza i morti ci possono essere sempre. [...] Il nostro pubblico era lo stesso delle manifestazioni. [...] come non pensare che vi fosse un'omologia tra i due sistemi? [...] Era molto forte l'elemento sarcastico e distruttivo verso il sistema della comunicazione poetica e teatrale. Non che avessi, e *Il pubblico della poesia* ne è una prova, un'idea organica della poesia... non pensavo che si dovesse fare un certo tipo di poesia in un certo modo. Mi pareva buono fare quello che stavo facendo: l'azione, l'happening, il movimento. E sapevo distinguere con precisione eventi buoni da eventi cattivi; quelli abborracciati, approssimativi, non geniali e non intuitivi da quelli che invece lo erano. Sia in arte che in politica, sia nell'arte che nella vita insomma. [...] Mi piaceva che ciò che c'era venisse distrutto, questo sì. Ero in cerca, diciamo così, di un vero e autentico accostamento di vitalità, [...] e lo trovo in quella continua accelerazione.

Siamo, come si vede, fra *I demoni* di Dostoevskij e Marinetti. Con in più la malinconia che viene dalla certezza che tutto, alla fine, si chiuderà in un libro: l'esperienza è già la sua rievocazione saggistica, la rivoluzione è un carnevale, la poesia una sarcastica accelerazione mimica.

(Questo è il mio giudizio su cosa oggi è *Il poeta postumo*. Se però non ci fosse, a parziale contraltare, la fotografia che si accampa sulla quarta di copertina del volume. Vi appare Franco Cordelli com'è attualmente. E se nella doviziosa testimonianza fotografica relativa agli "eventi" settantasettini Cordelli sembra schermarsi dietro degli occhiali da sole paradossali e gaglioffi, da burattinaio in panciolle, in questa foto finale Cordelli sorride appena, la mano destra alla fronte e lo sguardo – probabilmente – su un foglio da leggere o su cui scrivere. Una foto sincera, domestica, in maniche di camicia, ma di grande bellezza, che sembra far virare il cinismo allegro, l'euforia estetica dello scrittore romano in una sorta di rassegnata forza. È il Cordelli del più recente *Duca di Mantova*: dove si capisce quanto la sua ossessione spettacolare avesse colto nel segno, trent'anni fa, se è vero che l'incolore Aldo Moro era stato colui che aveva aperto ai progressisti, mentre il colorato Presidente senza Consiglio di oggi è colui che naviga a vista, dietro e davanti a delle quinte di cartone).

C'è dell'altro, naturalmente. Gli anni Settanta hanno dato frutti copiosi, e non tutti nati da fiori del male. Alfonso Berardinelli, ad esempio, riuscì a liberarsi da un altro grande abbraccio (forse) mortale, quello di Franco Fortini. Compiuta l'antologia generazionale, Berardinelli perfezionò in pochi anni la fuga da ogni poesia di confessione, o di frammento. Lontano dal romanticismo edificante di Conte, dal minuto colloquio di Cucchi, dal puntiglioso caos di Viviani, dalle cronache di fine Impero raccolte da Zeichen, Berardinelli – come Manacorda – è sceso dal piccolo trono poetico già conquistato ed è uscito dalla foto di gruppo. Pagando il prezzo di qualche disinvestimento emotivo, è diventato un saggista, recuperando Debenedetti e la tradizione anglosassone, conservando del *milieu* anni Sessanta-Settanta qualche scaglia di un misticismo dilemmatico alla Kierkegaard e alla Simone Weil, che nutre segretamente il

suo luminoso buon senso, ma soprattutto un'altezza problematica attualmente dispersa da molti. Con una lucidità che altri ha voluto scambiare per cinismo, Berardinelli è diventato uno dei primi scrittori italiani di oggi: nella lateralità apparente dei suoi saggi panoramici, nella rinuncia alla verticalizzazione violenta e alla prosa travolgente, ha saputo innestare, forse dissimulare, la propria allegra e malinconica misantropia. Disarcionato, come molti, dalla Storia, come pochissimi ha saputo trarne una fluidità di pensiero, di intervento e di stile che davvero degli anni Settanta (foschi, belluini, accesissimi e appunto ricattatori) conserva solo la presa – paradossale – sul presente.

Anche Berardinelli è stato un dimissionario: dalla poesia, dalla politica, dall'insegnamento. E per qualche tempo ha rivestito di sornione o amareggiato scetticismo la tentazione del “tanto peggio, tanto meglio”. Ma in realtà, Berardinelli ha avvertito che, fra neoavanguardia e pubblico della poesia, era diventato quasi impossibile non essere un poeta “mediano”, o addirittura minore, e che altrimenti la grandezza avrebbe potuto soltanto essere simulata e gesticolata, magari alla maniera della Valduga, che ha voluto fondere Araldica Tradizionale e Io che brucia. E Berardinelli non avrebbe mai potuto essere un poeta medio o minore: non ne aveva il passo ridotto, la sordina o la maniera. Persino la sua prediletta Patrizia Cavalli, che pure è un piano sopra la gran parte degli altri, non è un grande poeta, e non lo è – addirittura – per una forma di leizia. Così, se Manacorda ha intrapreso il proprio lungo e autopunitivo cammino di espiazione verso la poesia, Berardinelli ha cercato presto la “forma del saggio”, dove approfondire un eclettismo forse meno oneroso dal punto di vista “viscerale”, capace di risolvere gli scontri più duri – mai evitati, anzi – in una prosa più misteriosa di quanto s'immagini, ma senza spettri.

Spettrale, invece, era ed è in parte rimasta la poesia di alcuni interpreti nati letterariamente negli anni Settanta. Aspettando dieci anni per li-

enziare *Biografia sommaria* (1999), Milo De Angelis ha dato idea di aver compiuto un complesso lavoro di ristrutturazione sulla sua parola tangenziale e intransitiva. Davanti a *Tema dell'addio* (2005) anche molti dei suoi lettori più affezionati hanno potuto tirare il fiato, come di fronte a un'opera che è insieme un rilancio e una palinodia.

Valentino Zeichen, invece, è fra coloro che di palinodie non hanno avuto bisogno: da sempre ha messo una cornice attorno a un mondo abbastanza piccolo per viverci senza agorafobie, ma lo ha fatto conservando a esso una notevole evidenza. Non ha mai mescolato le carte, non ha mai barato sui propri limiti: la sua non è una poesia intellettuale, ma ha la precisione, direi addirittura l'eleganza per innescare temi immensi: quelli di un vasto mondo da cui provengano esclusivamente dei laconici telegrammi, tessere sparse di una Bisanzio forse già abbattuta. Questione di tagli: Zeichen vi allude, ma si ferma prima di dover certificare il cataclisma capace di azzittirlo per sempre.

Non è un caso, però, che i due autori di poesia che sembrano davvero essere riusciti ad attraversare il deserto degli anni Ottanta e il conformismo dei Novanta sono Elio Pecora e Carlo Bordini. Sia l'uno che l'altro hanno una freschezza e una novità, oggi, che deriva loro soprattutto da un tiro che hanno giocato ai lettori più distanti: apparire – su posizioni “classiche” il primo e romantico-avanguardistiche l'altro – due attardati marginali. Ciò che ha evitato loro anche il logorio in cui sono incorsi i *front-men*. Sia Pecora sia Bordini sono stati in condizione di liberare nei nostri anni una notevole quantità di energia poetica: una critica distrattali ha esentati da stereotipi stringenti, la mancanza di un libro esemplare in senso generazionale li ha liberati dal bisogno di una stanca ripetizione o da quello altrettanto insidioso di una svolta. Così, Pecora è oggi probabilmente (con Fernando Bandini) il poeta più completo della generazione nata negli anni '30. Non deve neppure – per fare due confronti – rivestire di carni gli scheletri che un altro importante poeta più

anziano di lui, Elio Pagliarani, ha seminato dietro di sé negli anni sbagliati; o rinverdire un po' a forza una grazia di sguardo che in Luciano Erba si è come – negli anni – intristita. Da parte sua, Bordini è andato chiarendosi senza le brusche illuminazioni che mettono in sospetto: anche dal recente *Sasso* (Scheiwiller 2008) emerge un particolare razionalismo onirico e una capacità di comporre i frammenti in sinfonia che non hanno eguali nella poesia contemporanea. La più raffinata *performance* di Carlo Bordini è stata quella di averci fatto credere a lungo che la sua poesia fosse preterintenzionale e perennemente avventizia, eventuale: ed è invece quella di un guardiano della propria lentezza.

## 2. Un'inchiesta sulla critica e la poesia

Questo Annuario comprende un'Inchiesta sulla critica e la poesia, curata da Giorgio Nisini. Il quesito posto a diverse decine di critici letterari, suddivisi nelle due categorie di critici puri e di critici-poeti, è stato di perfido candore:

*Quali sono i poeti italiani viventi che leggete con piacere, interesse o partecipazione, che ritenete validi o rappresentativi nel panorama letterario di questi anni, e che inserireste in un'antologia, all'infuori di ogni criterio di età o di visibilità editoriale?*

Alcuni degli interpellati non hanno voluto rispondere perché non credono nelle classifiche. Ma cosa vuol dire credere nelle classifiche? Alle classifiche non occorre credere, vanno soltanto allestite: sta al lettore, poi, interpretarle, per quello che possono dare. Chi non ha partecipato al "gioco", soprattutto da parte dei poeti-critici, non ha capito che qui non si tentava di stabilire chi fosse il miglior poeta italiano d'oggi, a scorno degli altri, ma come fosse costituito l'uditorio della poesia italiana contemporanea; e se la critica letteraria ha una parvenza di leggibi-

lità, di compattezza, di coerenza, e anche di libertà dal canone puramente editoriale e distributivo.

Di fatto, organizzata dall'unico Annuario critico pubblicato in Italia, l'inchiesta serviva anche a capire a quale pubblico le analisi e i giudizi dello stesso Annuario si rivolgono; se c'è qualche speranza di parlare un linguaggio comune; se infine esiste in Italia una sorta di civiltà poetico-critica che produca, nelle differenze ovvie e augurabili, un "non detto" dato per pacifico.

Rimando naturalmente alle approfondite considerazioni che Nisini svolge nel suo saggio introduttivo. Ma accenno qui, almeno, un commento su ciò che nei risultati dell'inchiesta appare macroscopico: l'altissimo numero degli autori citati almeno una volta. Non si trattava, qui, di mostrarsi avvertiti su tutti o quasi coloro che in Italia pubblicano versi di livello almeno dignitoso, ma di scegliere fra essi quanti ci convincono seriamente. Ebbene, ben 49 sono gli autori citati per una sola volta dai ventuno critici; e addirittura 72 sono i poeti indicati una sola volta dai dodici critici-poeti. Mi sembra un dato emblematico di uno sfilacciamento del gusto. Credo si tratti di un'altra faccia, quella nascosta, del conformismo: da una parte, lo stato maggiore della poesia più esposta è puntualmente presente ai primi posti, dall'altro l'immenso sciame dei nominati una sola volta svela che la poesia contemporanea è un incontro casuale, che desta un'attenzione disseminata e saltuaria. Ci sono stati critici che hanno affermato di seguire con partecipazione e piacere intellettuale circa 40 poeti italiani viventi: il che – se aggiungiamo la lettura o rilettura dei classici antichi e moderni, il gran numero di autori stranieri, tradotti o meno, e qualche altra decina di poeti da leggere anche senza una spiccata preferenza – implica da parte di costoro un'attività di lettura praticamente mostruosa, quasi indiscriminata. E si possono realmente preferire quaranta poeti d'oggi? Si riesce a leggerli dave-

ro? Domanda a cui forse può rispondere il paragrafo sopra intitolato *Come si legge un libro di poesia contemporanea*. Ci sono stati poi critici che hanno indicato cinque nomi: segno di una selettività estrema, o di una lontananza immedicabile: che è quanto i poeti di oggi dovrebbero combattere, facendo retroagire positivamente sulla loro attività poetica – e sui tempi e modi di pubblicarla – questo severo deprezzamento, o questa (imposta, o accettata?) marginalità.

Una delle cose più interessanti, nelle risposte ricevute, è quella delle autolimitazioni, per nulla presupposte o favorite dall'anodina, insidiosa facilità della domanda. Nisini dà conto, nel suo saggio, delle principali questioni sollevate dai critici intervenuti. Ma non c'è dubbio che i maggiori imbarazzi siano derivati proprio dal candore col quale nella domanda si sovrapponevano il piacere della lettura e l'inserimento in una ipotetica antologia rappresentativa. A ben vedere, è il nodo fondamentale: alcuni hanno risposto che piacere e antologia sono due elementi incommensurabili, fonte di due scelte differenti. Un conto è dire chi sono i poeti che mi piacciono, un altro è indicare chi sono quelli per me storicamente importanti, da demandare al futuro e da proporre all'attenzione della Storia della Letteratura. Ma è davvero così? Cos'è per un critico il piacere della lettura, se non un apprezzamento della statura, della tenuta, della ricchezza di un poeta? E davanti a una statura, a una tenuta e a una ricchezza meno cospicue, perché il critico dovrebbe imporsi di testimoniare di un'importanza storica francamente – a questo punto – non condivisa, o meno argomentabile?

È uno dei temi di riflessione che ha destato la lettera che Marco Merlin (inserito, come ci sembrava opportuno, nella schiera dei poeti-critici) ha voluto unire alla scelta dei suoi poeti. La lettera è da Nisini riprodotta per intero in Appendice all'Inchiesta, ma qui ne cito alcuni stralci:

PREMESSA: non appartengo più alla categoria dei critici-poeti. Ho faticato per un certo tempo a tenere insieme due figure che lottavano dentro di me e, con mia (e magari solo mia) soddisfazione, ha prevalso infine la seconda. Forse questo mi esclude dal gioco, vedete voi, io non pretendo di costituire una categoria a parte (poeti ex poeti-critici). Percorro ancora strade prosaiche che attraversano, suppongo, l'ambito della saggistica, ma la critica è ben altra pratica. Ancora: mi piace giocare, ma *responsabilmente*. Detesto, inoltre, chi snobba la passione altrui e declina inviti per calcolo pigritia disinterebbe scetticismo ecc. Per ciò mi appresto a rispondere, sebbene, essendo parte in causa e non spettatore neutrale, sia necessario disinnescare alcune controindicazioni implicite nel sondaggio. Si tratterà anche soltanto di tediosi scrupoli personali, ma se li liquidassi finirei per assumere le movenze del baro. Basterà enunciarli, spero: [...] d) trovandoci noi nel bel mezzo di uno stallo interpretativo, con l'aggravante del proliferarsi delle scritture e dei tentativi di reazione alla crisi stessa (cui ora si aggiunge la vostra iniziativa), ritengo sia utile essere selettivi al massimo grado, quindi, per quel che mi riguarda, escluderò per esempio gli autori che vado or ora pubblicando nella rivista di cui mi occupo (Atelier) e delle annesse collane; e) ogni risposta a simili quesiti, per quanto ambisca a porsi come definitiva, è soggetta al tempo; vale a dire che tra una settimana appena potrei dare una risposta differente; f) rispondendo *da poeta*, non reputo gli autori che indico «rappresentativi del panorama di questi anni», ma utili semmai *a me stesso* per uscirne; ovvero, *se fossi un critico*, farei altri nomi, da poeta mi nutro di erbe qualche volta amare da cui so però di ricavare succhi vitali.

La lettera è notevole per alcuni aspetti. Per cominciare, la fatica che Merlin ha provato nel tenere assieme le due attività di critico (esercitata col nome di Merlin, appunto) e di poeta (svolta sotto il nome di Andrea Temporelli): fatica deposta con soddisfazione a favore di Temporelli. Ma allora, oggi, chi è Marco Merlin? È diventato soltanto Temporelli? O

quando invece si firma Merlin è un ex-critico che ancora dirige una rivista militante come «Atelier» (e dunque pur sempre un critico)? Sulla fatica di essere poeta e anche critico, Merlin è più che comprensibile. Sulla soddisfazione di abbandonare uno dei due ruoli, si affollano i dubbi.

Tanto più che Merlin denuncia una situazione di «stallo interpretativo», e vi reagisce non sottraendosi a un'inchiesta che pure non lo entusiasma, e soprattutto operando delle scelte che avverte come estremamente selettive. Fa dodici nomi – che in realtà sono poco meno di quelli scelti in media dalla categoria dei poeti-critici partecipanti all'inchiesta. Dove però il discorso di Merlin appare più controvertibile è negli apici finali delle sue Premesse, quando afferma (scapigliatamente) che tempo una settimana la scelta avrebbe potuto essere diversa (davvero i poeti sono così volatili nelle scelte? Non sono invece più verticali, idiosincratichi, a volte persino ossessivi?); e principalmente quando dice che «rispondendo *da poeta*, non reputo gli autori che indico “rappresentativi del panorama di questi anni”, ma utili semmai *a me stesso* per uscirne; ovvero, *se fossi un critico*, farei altri nomi, da poeta mi nutro di erbe qualche volta amare da cui so però di ricavare succhi vitali».

Forse per una comprensibile, ma non giustificata euforia, qui Merlin divide troppo nettamente le scelte del poeta da quelle del critico, cadendo in un equivoco. Chi è un critico, infatti, se non colui che leggendo sente a volte di ricavare succhi vitali, e dunque si mette a scrivere per chiarirne l'origine e la natura? Perché dobbiamo attribuire al critico (non sto parlando dello storico della Letteratura) una volontà, o un desiderio, o una vocazione diversi da quello di reagire vitalmente (con la vita dell'intelligenza e della memoria) a un evento artistico? Perché il critico si dovrebbe sentire in dovere di assumere il compito di rappresentare un panorama da cui vorrebbe fuggire? È come se, da critico, io contribuissi a edificare un'antologia in cui non credo davvero, solo per ragioni di rappresentanza. Ma rappresentanza di cosa? Dal mio punto di

vista, un autore che fornisce succhi vitali, anche amari, è rappresentativo. Di fronte a questo Merlin dimidiato, invece, siamo autorizzati a immaginare che i dodici autori da lui nominati non siano, chissà perché, criticamente all'altezza. Sono nutrienti, ma *solo* per un poeta, che per giunta, in quanto tale, potrebbe cambiare idea fra una settimana.

Dando le dimissioni da critico militante, Merlin sembra dare adito a un irrazionalismo lungamente represso, a un'eruzione di felice arbitrarità. È un problema psicologico individuale, o un evento culturale? La *fatica* del poeta-critico odierno è un dato necessario, o la temperie attuale congiura a che sia insostenibile, o almeno non augurabile?

Da parte sua, Umberto Fiori, interpellato come critico-poeta, ha risposto con una lettera (anche in questo caso riportata per intero da Giorgio Nisini) che qui commenterò nella parte che a me sembra qualificante. Fiori sceglie di non rispondere all'inchiesta perché, afferma, «dopo tanti anni fatico a pensare che esistano dei criteri “oggettivi”, “scientifici”, per valutare un poeta e la sua opera. A chi lo pensa, a chi si sente competente, lascio l'ingrato compito di decretare autorevolmente chi dei viventi conta e chi no». Fiori aggiunge di non riuscire «a guardare la poesia “dall'alto”, da un seggiolone arbitrare: mi sembra [...] – che la sua natura stessa richieda che le si stia *di fronte*»: si vede insomma più compagno di strada della poesia contemporanea, che suo possibile giudice. I criteri oggettivi e scientifici – che nessuno ha presupposto in lui, come in altri – sono tuttavia poco più di una protesta iniziale. Non occorre essere troppo maliziosi per capire da subito che anche chi cammina insieme agli altri si accorge *come* questi altri camminano: e siccome si cammina sempre con qualcuno, ma mai con tutti contemporaneamente, i nostri veri contemporanei sono sempre in un numero limitato, con un nome e un cognome. Dunque, non farò torto a Fiori indulgiando più di tanto su questa premessa, e affronto l'autentico suo impedimento:

Immagino che il fine della vostra inchiesta sia quello di scoprire quali nomi siano i più ricorrenti, su quali poeti converga la stima dei colleghi. Il risultato potrebbe essere interessante, soprattutto se rivelasse – come forse vi augurate – che i nomi “privatamente” più stimati non coincidono con quelli più accreditati pubblicamente. Questa “classifica”, però, sarebbe ancora in parte viziata, io credo, dai condizionamenti che pesano sui giudizi “a voto palese” (recensioni, antologie, prefazioni, ecc.): i nomi presenti nella *hit parade*, è vero, non potranno esser fatti risalire a chi li ha indicati, ma questo non vale per quelli assenti. Se il mio nome compare, potrò congetturare chi tra i partecipanti lo ha segnalato; ma se non compare del tutto, saprò per certo che i miei amici Tizio Caio Sempronio, e altri che pensavo mi stimassero, non mi considerano invece tra gli autori degni di nota. Il che significa – me ne sono accorto mentre cercavo di compilare la mia lista – che se non segnalo il mio amico poeta XY, e nessun altro lo segnala, perderò la sua amicizia. E l’amicizia è importante. Non si può, voglio dire, ridurre tutto all’omertà. Può accadere che qualcuno mi sia sinceramente amico, che mi stimi come poeta, ma apprezzi la mia poesia meno di quella di qualcun altro, e non me lo abbia mai detto apertamente. È ipocrisia, questa? O è la discrezione, la “dissimulazione onesta” che protegge i rapporti tra i viventi (poeti e non)? Mi chiedo: vale la pena di sacrificare un’amicizia (o comunque un rapporto cordiale) allo scopo di stilare la lista degli “autentici” Top Ten della poesia italiana contemporanea? È tanto urgente sapere chi sono?

Fiori si è accorto dell’insidia nascosta nel meccanismo dell’anonimità delle scelte (per il quale rimando al saggio introduttivo di Nisini), e rifiutando di cadervi afferma: «preferisco passare per codardo piuttosto che ferire qualcuno». Ora, questa codardia mi sembra per paradosso un’opposizione più nobile di quella di coloro che hanno detto di non credere alle classifiche. L’amicizia fra poeti: ecco il patrimonio affettivo

che Fiori privilegia. Ma qual è il rapporto fra amicizia ed eccellenza poetica? Posso essere sinceramente amico di chi non stimo come autore? Non è facile rispondere. Ed è, a ben guardare, il centro della questione – non solo italiana, ma comunque molto “latina” – sulla vischiosità dei rapporti umani, sulla prossimità o familiarità come titolo di preferenza, sulla benevola, quotidiana, piccola mafiosità che da noi presiede alla distribuzione degli spazi e delle opportunità. Fiori se ne proclama fatalmente intrappolato: ma lo siamo tutti. Ciò che può fare la differenza – esclusivamente – è la qualità umana dei nostri amici, la loro capacità di sopportare un nostro giudizio parzialmente o interamente negativo, e restare comunque nostri amici.

E tuttavia: il ragionamento sull’amicizia in poesia va ribaltato. Io non dovrei temere che un amico la cui poesia sono costretto a trascurare mi abbandoni: dovrei temere per prima cosa che sia io stesso a desiderare di abbandonarlo. Posso essere ottimo amico di chi è costretto a fare un lavoro non particolarmente apprezzabile, pur di sopravvivere; mi riesce difficile però pensare all’amicizia verso chi si macchia del peccato di scrivere poesie brutte senza accorgersene, e del peccato ulteriore di mostrare nei confronti di esse un’indebita suscettibilità. È una questione di dignità della persona, di opacità grave nei confronti di sé stessi e degli altri, e quindi anche dell’amico che ti critica. Ognuno di noi ha molteplici relazioni, fra quelle nate o sviluppatasi nell’ambito della letteratura: tuttavia, davvero pochi dovrebbero essere gli amici cui riconosciamo il diritto di offendersi per una nostra motivata ripulsa estetica. E quegli amici, non per caso, sono coloro che stimiamo davvero, e *dunque*, per necessità, sono coloro che scrivono opere interessanti, belle, rilevanti e piacevoli, rientrando nelle nostre scelte “di classifica”. Non solo: se leggo un poeta con piacere, e sono un critico o un poeta io stesso, tenderò prima o poi a entrare in relazione con lui, a esprimergli la mia attenzione partecipe, restituendogli aumentata l’intelligenza che ho investito in lui. Al-

la fine, dunque, chi si assomiglia si trova: e ci si merita vicendevolmente. Credo che tutto ciò sia naturale, e anche necessariamente limitato nel numero delle evenienze.

L'altezza di un'opera letteraria, insomma, è uno dei fattori principali che determinano – non dico in modo ogni volta cosciente – la saldezza, la ricchezza e la bellezza di un'amicizia, e dunque la sua resistenza, profondità, temperatura. Abbiamo mille modi per far capire a tutti gli altri il nostro assoluto o parziale disinteresse, o la nostra magari affettuosa disistima. Quanto a coloro con cui i rapporti sono improntati a una cordiale tiepidezza, l'affetto non dovrebbe essere gravemente turbato dall'esclusione subita in un canone ristretto di dieci o quindici autori fortemente preferiti. Pochi sono i poeti che ci convincono fortemente, più numerosi sono quelli che teniamo d'occhio, e che aspettiamo serenamente alla prova ulteriore senza scommettere tutto su di loro. Non vedo in ciò il rischio di dolorosi divorzi.

Ma ribalto ancora il ragionamento. Parliamo del rapporto fra scelta estetica e amicizia in colui che riveste incarichi direttivi: un direttore editoriale, o di collana. In questo caso, io non vedo nulla di male nel fatto che costui pubblichi i libri dei propri amici, piuttosto che altri. Ma questo solo nell'orizzonte di un sistema che imponga il principio di responsabilità. È bene che chiunque si raccomandi al “potente” per via delle buone qualità umane che ritiene di possedere; ma fra esse, nel nostro caso, devono esserci soprattutto la sincerità con sé stesso e la capacità di leggersi, di lavorare sui propri testi, di escluderli, di aspettarne la maturazione, la cospicuità. E anche quella di autoescludersi, se è il caso, per dignità personale. E da parte del “potente”? Ci dev'essere il fondato timore che, se i libri che pubblica non avranno né il gradimento del pubblico né quello della critica, egli sarà esautorato. Occorre che sappia scegliere i propri amici, e fra essi quelli che possano pubblicamente figurare anche come poeti, trovando riscontri e discussioni.

«Tu pubblichi solo le poesie dei tuoi amici», potrebbe essere l'accusa. «È perché ho degli eccellenti amici», potrebbe essere la risposta, «e tu ne hai di peggiori. I miei amici sono il mio capolavoro critico ed editoriale».

### Se di Dio si possa parlare in versi o in prosa

Giancarlo Gaeta, che insegna Storia del Cristianesimo antico all'Università di Firenze, ed è autore di una nuova traduzione e di un eccellente commento storico-filologico dei Vangeli canonici usciti qualche anno fa presso Einaudi, ha recentemente presentato in una versione riveduta e ampliata un volume di saggi e articoli già apparso nel 1999, ponendogli il titolo *Le cose come sono. Etica, politica, religione* (Scheiwiller 2008). Titolo altissimo e intimidatorio: con la sua neutralità assertiva, sembra quasi condannare chi dissente dagli assunti dell'autore a rappresentante della menzogna, della distorsione, dell'ideologia. E certo non siamo di fronte a un testo arduo dal punto di vista espressivo, né specialistico. Così, se lo stile è già una disponibilità al confronto o una vera e propria “chiamata”, una lettura critica ha il dovere di individuare il nodo indisponibile, il nucleo oscuro o indimostrabile.

Giancarlo Gaeta è senz'altro un uomo di fede e un uomo di dolori: ciò che nel Novecento, evidentemente, è diventata un'endiadi obbligata. Il suo libro saggistico parte da quattro scritti dedicati rispettivamente a Dietrich Bonhoeffer, a Simone Weil – di molte opere della quale Gaeta ha curato l'edizione italiana –, a Walter Benjamin e a Etty Hillesum: quattro grandi pensatori, seppure diversamente strutturati, la cui esistenza e la cui opera hanno in comune una vocazione agonica e agonistica. Tutti e quattro questi maestri condividono il vissuto della catastrofe, essendo morti direttamente o indirettamente a causa della bar-

barie nazista. Tutti e quattro hanno cercato di pensare Dio al centro della situazione liminare che stavano vivendo, di farsene ancora carico nel mezzo della devastazione sistematica consentita e forse suggerita dalla tecnica trionfante, apparentemente inodore e insapore, puramente strumentale, che viene imposta dal capitalismo. Tutti e quattro, infine, appaiono a Gaeta come dei modelli irrinunciabili per capire la violenza insita nel totalitarismo del nostro modello di sviluppo, il tramonto definitivo di ogni fiducia in una Provvidenza efficiente nella Storia, l'insufficienza che la religione autoritaria, la teologia della salvezza e la politica svelano in sé quando tentano di contraddire e dare altra prospettiva al mondo mercificato della modernità.

Gaeta trova «la libertà di pensare le cose come sono» anche in scrittrici come Virginia Woolf, Marina Cvetaeva, Karen Blixen, Elsa Morante, Hannah Arendt, Anna Maria Ortese, nelle quali emerge e si appaga un «bisogno di realtà e di verità» che nei grandi uomini del Novecento, fra cui ad esempio Kafka o lo stesso Benjamin, troverebbe davanti a sé l'ostacolo costituito dagli astratti furori maschili del potere, del dominio e dell'ideologia, magari denunciati e vissuti passivamente, ma pur sempre connaturati. Ed è su questa chiamata da parte della verità, che vede in prima linea, oltre alle donne, gli *abiectiones mundi* di tutti i tempi, che Gaeta costruisce la sua riflessione teologica, a partire dalla meditazione sul Vangelo emotivo e intransigente di Paolo di Tarso. «Ama il prossimo tuo come te stesso»: è questo l'unico vero comandamento, afferma Paolo nella *Lettera ai Galati*, e dicendo questo supera di slancio la Legge ebraica e denuncia cristianamente la «pienezza dei tempi»; il supremo compimento dell'avvento di Cristo, la resurrezione dai morti come fine del Tempo e del Male. È la prospettiva escatologica della primissima predicazione evangelica, il messianismo che Gaeta ritrova nel suo Benjamin e nelle altre pietre angolari di questo suo libro, ovvero negli scrittori che hanno cercato luce interiore e *imitatio Christi* nella contemporanea ca-

tastrofe mondiale, vivendo intensamente l'invivibile. Così Gaeta vede connessi «l'ordine del profano e l'ordine del messianico», credendo di trovare in essi lo sguardo depurato dalla volontà di potenza, appunto *le cose come sono*: «Non si tratta di salvare il mondo infilandolo nella camicia dello spirito, bensì di vederlo così come esso è, nel suo trapassare insensato, ma altresì nella sua autonomia. Non si tratta di elevarsi al cielo o di affondare nell'interiorità, ma di sfamare gli affamati; e allora il Regno è presente, come un di più che è tutto».

Gaeta dunque è uno di quei cristiani antiecclesiali, protestanti, tanto rari in Italia. Come tale non rinuncia a ritagliare un proprio smagrito, luminoso Vangelo su quello bimillenario e inesauribile che ci viene proposto da mille direzioni. E questo può accadere perché i Vangeli sono un'opera sacra, oracolare e anfibia, e insieme astutamente orientata sui tempi umani della sua concezione, il cui protagonista è insieme un profeta esseno, il Messia, il Cristo, il Figlio di Dio, il Figlio dell'Uomo, il Logos, l'Agnello, il Servo del Signore, il Crocifisso, il Salvatore e altro ancora, quasi infinitamente. Tutto ciò che da questa grande figura della letteratura sacra Gaeta seleziona sarebbe eccezionalmente istruttivo e coinvolgente, e certo descrittivo della notevole personalità morale del nostro saggista, se non fosse anche duramente confitto nell'analisi del presente storico, nella polemica assunzione di responsabilità intellettuale. Cosicché sarebbe evasivo sottolineare empaticamente la nobiltà culturale di scritti che sanno certo *delectare* ma che soprattutto vogliono *movere*. A Gaeta occorre rendere l'onore di un'analisi più attenta e di una possibile risposta.

Egli intende il Cristianesimo come fede evangelica da professare autenticamente soltanto in una prospettiva di fine del Mondo. Da qui, l'infondatezza delle Chiese normative e territoriali, che contendono da

sempre ai poteri laici il predominio sulle coscienze e sulle risorse. Ma è legittimo separare la supposta purezza del dettato evangelico, con la sua rivoluzionaria portata trasformativa dei rapporti umani, da ciò che i suoi interpreti ed eredi ne hanno tratto? L'ortodossia cattolica, a partire dal Concilio di Nicea ma anzi già da Paolo, non ha inventato i Vangeli, li ha adattati a una vita pratica che dell'immediata prospettiva escatologica dovette ben presto, viste *le cose come sono*, fare a meno. In nome del ritorno alla nuda umanità e carità, Gaeta, come anche Bonhoeffer e Hillesum, rinuncia alla centralità della fede (oltre naturalmente al predominio della religione istituzionale) solo dopo averla esercitata nel modo più bruciante, nella petizione assoluta del contatto mistico e nella prospettiva del messianesimo. E dunque, la domanda non può che essere la seguente: perché già i protocristiani (i balbettanti mistici, i viandanti ispirati, i carismatici apocalittici, di entrambi i sessi, che Gaeta ritrova nella storia del primo Cristianesimo) lasciarono spazio assai presto, già nella predicazione di Paolo, a un'istituzione sacerdotale, verticistica, maschile, paternalistica, in chiaro transito verso l'Impero? Perché evidentemente, nel momento in cui Gesù fu proposto a comunità allargate, egli non poté essere amministrato altrimenti, data la consustanziale ambiguità della sua parola ispirata, intensamente figurale, fluida e rigida al tempo stesso, violenta e derelitta, umiliata e gloriosa, paradossale: un dire parabolico, scritturale, basato su metafore fisse (Padre, Figlio, Spirito) e non dirimenti (Figlio dell'Uomo). Gaeta denuncia nella Chiesa cristiana «la resistenza a spogliarsi di ogni apparato di potere, a cominciare da quello teologico, fino a poter riassumere quella condizione di "laicità" che la contrassegnò nella sua primissima epoca». Ma questo implicherebbe consentire che la parola di Cristo – peraltro già in sé non originale ma storica, volta alla concreta edificazione di comunità precise – torni poetica, riccamente ambigua, ampiamente disponibile nella sua mondana indisponibilità, nella sua

disastrosa e sublime polisemia. Questo ci dice l'antropologia del sacro: ed è questo che ci fa comprendere insieme il Gesù che dice "vi lascio la pace" e quello che afferma di essere venuto a portare la spada, a dividere le famiglie. Chi leggesse infatti i Vangeli come opera esclusivamente letteraria – e molti intellettuali laicisti provano a farlo, con sterile polemica – non potrebbe che trovarli narrativamente e ideologicamente contraddittori. I Vangeli, infatti, sono senz'altro testi sacri: scritti, rielaborati, assemblati, censurati per dare memoria verbale all'irruzione di un Dio-uomo, massimo avvento pensabile. In un testo sacro la contraddittorietà è consustanziale e ineliminabile. Tanto più, afferma Gaeta, è assurdo farne un testo religioso, prescrittivo, univoco, catechistico. La Chiesa, com'è noto, ha ottemperato a questo impedimento grazie al secolare lavoro di interpretazione e adattamento operato dalla Tradizione, proponendosi come unica protagonista del processo storico che porta al progressivo disvelamento della Verità. Non solo: nella sua lunga e mondanissima saggezza, la Chiesa ha compreso che la gran parte delle persone non ha bisogno della verità, ma di una confortevole opacità spirituale, del solenne contenimento in ritualità ieratiche, garantite dalla loro semplice ripetizione. Il fedele non vuole capire il rito cui assiste, ma vuole principalmente assistervi, e la musica arcana e arcaica in esso prodotta è appunto la preghiera a un Dio lontano, l'unico in cui si può riporre la speranza e che davvero non si può rimproverare per un'inadempienza. Proprio una delle traduttrici più sensibili di Simone Weil, Cristina Campo, non mancò in epoca immediatamente post-conciliare di giustificare la nostalgia della messa in latino, in pagine molto note in difesa dell'antica liturgia:

La liturgia è dunque il santo esorcismo. Santo e per così dire naturale. I gesti sacri lo sono anche in senso biologico, perché da tradizioni millenarie legati a numeri ai quali la vita dell'uomo arcanamente risponde: il tre, il sette, il

dieci e così via. [...] ma da noi si tende, incomprensibilmente, a trovare arbitrario, gratuito e sostituibile lo splendore di consimili gesti o la meravigliosa complicazione di certe regole cerimoniali: come quella, tutta ruotante intorno al numero tre e al mistico rapporto tra il cerchio e le rette (*in modum circuli, in modum crucis*), che informa, nella Messa solenne, la incensazione delle oblate. L'uomo così impegnato in gesti significativi adempie all'*opus Dei* non soltanto in senso sacro ma anche in senso naturale, affidando il respiro al ritmo infallibile del canto (che, con le lunghezze armoniosamente diseguali dei versetti, dilata e varia il giuoco del soffio nei polmoni) e lasciando che tutto il corpo ritrovi, in quella stretta e trascendentale disciplina, le sue leggi e i suoi numeri segreti. Lode davvero trinitaria, nella quale il corpo è fatto sentimento, il cuore pensiero e l'intelletto contemplazione.

Oggi si direbbe che quell'insano terrore che induce l'uomo ad aggredire la natura nel momento stesso che la fugge, lo spinga ad interrompere anche il grande esorcismo spirituale del gesto, introducendovi sempre più ciecamente cunei di vita profana: voci scomposte, ordini, illuminazioni inopportune, oggetti non rituali e, mostruosamente, il microfono, che rende grottesca la voce umana, assurde le tragiche vesti, anacronistico il gesto cerimoniale: giacché sarà sempre il nobile a pagare per il predone. (da *Note sopra la liturgia*)

Leggiamo invece, a confronto, un brano del *Prologo* di Gaeta, intitolato *Davanti a una porta chiusa*:

Si sta davanti alla porta chiusa e si implora che venga aperta. Oltre la soglia non c'è niente; per questo si implora, perché il mondo sappia di essere niente e smetta di volere essere qualcosa, perché «venga il tuo regno e sia fatta la tua volontà». Che una parte anche piccola di noi resti immobile davanti alla porta e implori per sé e per il mondo di non essere, è tutta la fede che ci è consentita [...].

Amare l'essenziale sventura degli uomini di essere al mondo, non in generale, ma ciascuno per sé; adoperarsi perché l'amore di Dio prenda in essi un po' di posto lasciato libero dal proprio io; è questa l'opera della fede.

[...] La fede è la grande compassione di fronte al dolore di tutti, alla fragilità, alla paura, compresa quella che genera il male, la violenza, l'arbitrio. Soli di fronte ad altri individui soli, dobbiamo imparare a leggere in noi stessi per leggere negli altri, nel mondo, nell'epoca. Non possiamo più delegare questo compito; ne siamo personalmente responsabili, nella misura in cui percepiamo che l'amore di Dio implora in noi di potersi manifestare al posto del nostro io. Dunque, una fede vuota di contenuto dottrinale? Sicuramente una fede purificata da tutti quegli elementi dottrinali che ci pongono al sicuro, separandoci dalla comune condizione umana.

Certo, si tratta di un prologo inusuale per un libro saggistico: un prologo che, se analizzato proprio con l'atteggiamento del saggista, troveremo appassionatamente tautologico e insieme ossimorico, denudante, apertamente interlineare rispetto al celebre *Davanti alla Legge* di Kafka: quasi una declinazione cristiana della parabola dello scrittore ebraico. Si tratta di un *poème en prose*: e chissà se questa attribuzione di genere sarebbe gradita all'autore. Ma il fatto è che la lingua della fede adisce subito, anche in un Gaeta così poco incline alle tradizioni puramente formali, la formularità e la figuralità dell'arte. Giorgio Manacorda ha scritto che «lo spazio lasciato da dio dopo la sua morte non è vuoto, per la semplice ragione che dio non c'è mai stato. Anche dio è una produzione del pensiero analogico. Il Senso assoluto non esiste. *Dio è un'invenzione della poesia*» (*Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, 1993). E in effetti sembra che la parola "Dio" possa resistere sulla pagina solo se rapita nella spirale ascensionale, o abissale, delle associazioni affettive, della memoria ritmica o narrativa, della ritualità verbale, con i suoi slittamenti semantici e le sue intensificazioni retoriche (ad esem-

pio, nel Prologo di Gaeta: il mondo è niente, amare la sventura, fede come compassione, fede vuota/fede purificata, tutto al riparo dell'eterna rima Dio/IO).

In breve, "Dio" è una finzione poetica: solo all'interno di essa egli perde le virgolette e torna a parlare. Imparentata col dire enigmatico dei responsi oracolari, quindi col profetismo, e col parallelismo e la ripetizione della liturgia, capace per verso e ritmo di sospendere le garanzie e le povertà del linguaggio comune – che pure utilizza spudoratamente –, la poesia può nominare Dio persino con *nonchalance*: perché nel suo tessuto tutto umano quella parola contribuisce a mostrare quanto profondamente umano l'uomo sia, che cosa profonda è essere uomini. Pensiamo soltanto a quante soluzioni psico-drammatiche, a quante evocazioni e proiezioni la parola "Dio" si presta, se svincolata dalla furbesca – e per forza difettosa – razionalità dei catechismi. Nel dire poetico la parola "Dio" non è affermata, ma rappresentata, è una parte attoriale di grande potenza suggestiva, è una suggeritrice archetipica. Nella scandalosa economia verbale del componimento poetico, nel suo ritmo portante, l'autore e il lettore addormentano le proprie legittime diffidenze e *si mettono a disposizione* (vengono disposti dall'ordine dell'espressione) di una parola che non è più davvero *un termine*, come nella religione, ma una vasta, eclettica possibilità. Ogni poeta sperimenta la facoltà divina della creazione con il fango delle parole di tutti: non divina perché discesa da Dio, ovviamente, ma perché simile a quella che gli uomini hanno figurato in lui. Originario, onnipotente ed eterno, e insieme incompreso, fatto segno di ammirata negligenza da parte degli uomini pratici: è Dio, o il poeta?

Dunque, è possibile dire "Dio" in prosa? Su questo nominale smarcamento, su questa assunzione verbale nolente, su questa sfida generosa si gioca l'intero libro di Gaeta. Che per questo aspetto trova uno dei suoi centri proprio nel saggio *Etty Hillesum: il nome di Dio*. Degli scritti di

questa giovane ebrea di Amsterdam, internata e poi uccisa ad Auschwitz nel 1943, Gaeta riporta diversi brani, che testimoniano il tentativo di costruire in sé stessa un ponte – dice l'autore – «in grado di ristabilire un rapporto positivo fra l'esterno e l'interiorità, fidando nella capacità umana di "superare l'evento", per quanto incomprensibile, per vie inusitate». Assediata dalla più perfetta forma di disperazione mai inventata dall'uomo, Etty Hillesum sentì aprirsi, continua Gaeta, «l'accesso al pozzo profondo della propria anima», «consentendo l'emersione di qualcosa a cui, in mancanza d'altro termine e con reticenza, ella dà il nome di Dio». Ed ecco un brano del *Diario*:

Quando prego, non prego mai per me stessa, prego sempre per gli altri, oppure dialogo in modo pazzo, infantile o serissimo con la parte più profonda di me, che per comodità io chiamo "Dio".

Ovviamente, nessuno oggi potrebbe rimproverare Etty Hillesum per la sua «comodità»: solo un amoroso saluto può accompagnarla, da parte nostra, quando persino la compassione diventa in noi puramente teorica, data l'oltranza dell'esperienza da lei vissuta. E tuttavia, quella pigritia sposa un nome, "Dio", a chi secondo Gaeta «non si lascia conoscere per via di rivelazione, non comunica con l'umanità dall'esterno», ma «è immerso nel più profondo della creatura e perciò anche in balia della creatura». È un «paradossale rovesciamento», dice ancora Gaeta – il quale però è spinto proprio dalla parola "Dio" ad avocarlo alla teologia, e non alla filosofia morale, alla psicologia, alla letteratura. Etty non era una poetessa: non poté o non sentì il bisogno di rinunciare alla comodità di una parola incrostata di teologia tradizionale, di devozionale preghiera. Protestò la sua inadeguatezza, ma continuò ad adottarla. Non è tanto l'estremità psicologica e corporale in cui Etty si trovava a spiegarci il perché, quanto l'antropologia: ciò che dapprima era stato messo

dall'uomo in cielo, tornava all'interno dell'uomo a rappresentarne insieme una parte propria e una parte scissa, preservata dalle miserie umane, fra cui anche il comprensibile odio per chi ti sta distruggendo. La comodità di Ety, e quella di Gaeta, conferma però che il Padre del Cielo e della Terra certificato dal Catechismo, e il pozzo profondo dell'anima, hanno lo stesso nome: formula evocatrice, grumo rituale, centro gravitazionale dell'immaginazione ineliminabile, anche se insensato.

Tuttavia, Gaeta non insegue una disponibilità della parola poetica presso i singoli, né un'indaffarata e mondana narcosi rituale, ma una vita cristiana che riesca a sfamare gli affamati. Propone una Chiesa suicida come istituzione e viva come politica in atto, come santità reale. Ciò diventa via via più chiaro leggendo la Parte terza del suo volume, intitolata "In attesa del Regno", in cui Gaeta si confronta attivamente con *Il tempo della fine* (così un suo saggio). Nella Storia, il messianico non vede che attesa e differimento. Dunque, paolinamente, non può che interiorizzare la fine dei tempi, compiendo una palingenesi etico-personale che chiama a costituire piccole comunità di eguali (e fu la risposta del monachesimo a un Regno di Dio sempre di là da venire). Ma l'amore per il prossimo e il catastrofico superamento di ogni Legge rituale per Paolo accade "già ora" in ogni singola persona per via della Grazia illuminante, emanata dal Cristo che pone fine alla Storia e dunque alla Morte, direi quasi alla nostra comune forza di gravità (Gesù che ascende al cielo): ciò che non semplicemente supera la ragione, come vorrebbero la Weil e Gaeta stesso, ma sinceramente le ripugna. Infatti, nella Grazia è insito il concetto di predestinazione e di pre-scienza divina: la Grazia è selettiva, discende dal sovrano arbitrio di Dio. Ecco le imponenti premesse dell'apparato dottrinale luterano, che necessariamente implica la peccaminosità di tutto quanto è umano. Così, nel suo voler seguire Cristo al di là della fede, Gaeta è portato a pensarne i

fondamenti con una libertà che essi non consentono, essendo la fede stessa un'architettura da cui è impossibile trarre segmenti in sé significanti. Per questo, da una fede, ordinariamente, consegue una religione coordinata. Così, a seguirne esclusivamente il comandamento supremo, Paolo ci dice che frutto della Grazia è la *charitas*, l'amorosa sospensione della lotta per la sopravvivenza, la rinuncia alla Natura ferina. È il celebre "Ama e fa' ciò che vuoi" agostiniano: dove quell'amore è per necessità disincarnato, asessuato. Può giungere ad amare il proprio nemico, ma non colui al quale siamo indifferenti. Dacché l'esperienza umana è quella di amare (o odiare) sempre qualcuno, e mai davvero l'Universo. Infatti, se il mondo è impastato di corporeità (e non è accidentale, allora, l'ossessione negativa di Paolo per la carne), chi applica messianicamente il comandamento "Ama il prossimo tuo come te stesso" può essere colui che, in una forma madornale di compassione, imbraccia una carabina, uccide dieci passanti e sé stesso. Ecco perché, superata di slancio la Legge e approdato all'Amore, il cristiano Paolo a una legge deve precipitosamente tornare.

In quanto storico, l'azzardo di Gaeta è quello di trasporre la "pienezza dei tempi" dell'avvento messianico a quanto è accaduto nel 1939-45: evento capitale, discontinuità irreversibile, momento agonico, terminale, *cul de sac* dell'umanesimo, del Dio salvatore e del progressismo borghese; dopo il quale, si ricorderà, secondo Theodor Adorno diventa impossibile scrivere ancora poesie. Dunque, se i primi 1900 anni *post Christum* sono stati un inspiegabile differimento del Regno di Dio, ci troviamo di fronte a una nuova dilazione 1945-2009, a un epilogo tragico, o postumità dalla durata incerta. Cosicché, quanto accade agli uomini in questi anni, mesi e giorni non può che essere tutto davvero sotto il segno della falsità e dell'inessenzialità.

Si può replicare che, a dispetto dell'immane orrore nazista, il mondo non è ancora finito, né lo è la Storia, che al di là del "secolo breve" dimostra tutta la sua vitalità: vitalità doppia, come sempre, creativa e terribile. Gaeta vorrebbe che il mondo cambiasse alle radici, inseguendo verità, profondità e carità, e per far questo evoca oscure nuvole sull'orizzonte contemporaneo, lo ricatta con una fine continuamente imminente. Non conta che la tecnica, ad esempio, sia passata dal progettare il gas Zyklon B alla realizzazione dell'Ipod e alla ricerca sulle staminali. E tuttavia, a Gaeta la crisi appare morale, ovvero lontananza dalla verità, fluttuazione nella menzogna e nel desiderio. Ma perché chi vede *le cose come sono* poi ha il bisogno di compiere immediatamente il salto nell'utopia? Se il problema è quello di *vedere* gli affamati, averne compassione e sfamarli, come farlo se non entrando a capofitto nel dominio dell'economico, che giustamente Gaeta imputa sia ai capitalisti borghesi sia al marxismo? Se dei nostri due mantelli dobbiamo darne uno a chi non ce l'ha, occorrerà dapprima produrne appunto due. Come fa il vituperato capitalismo: dacché l'enorme quantità e qualità di lavoro compiuto da volontari e missionari cristiani nel cosiddetto Terzo e Quarto mondo è possibile proprio perché consuma (altro consumo e altro consumismo) il surplus di risorse trafugate, elaborate ma infine anche create dal capitalismo. È probabile che si tratti delle briciole, consapevolmente non asservite al reimpiego a titolo di conforto spirituale. Ma se il capitalismo è un sistema totalitario, anche volontari e missionari ne fanno parte e ne rappresentano non necessariamente le vittime, ma un tipo di interpreti, e di esecutori. Se la vita cristiana passa necessariamente per una svalutazione radicale del potere, quest'ultimo è però pur sempre un poter fare.

In realtà, la doverosa critica al sistema globalizzato non deve passare solo attraverso la critica morale della sua crisi di valori umani, ma so-

prattutto attraverso la consapevolezza del suo innegabile successo planetario. Il capitalismo può essere distrutto dallo stesso benessere che esso consente: la sovrappopolazione e il consumo abnorme delle risorse naturali. Curiosamente, Gaeta non parla mai della reale emergenza cui il capitalismo ci sta portando, che non è quella della crisi economica, quanto, macroscopicamente, di quella ambientale. Per un atroce paradosso, sfamare un bambino di sei mesi e consentirgli di raggiungere i cinquant'anni è un reato contro il patrimonio biologico del pianeta almeno quanto mettere al mondo tre figli solo perché possiamo permettercelo finanziariamente. Limitazione delle nascite e fonti di energia rinnovabili sono dunque la strada verso cui il mondo, anche a malincuore, si sta avviando: e questo grazie a un nuovo impiego della tecnica e del capitale, non per via della loro negazione. Per innescare l'azzerramento messianico e la conseguente *renovatio* Gaeta ha invece bisogno di un'apocalisse insieme già avvenuta, con l'avvento di Cristo, e concretamente – direi *finalmente* – prevedibile. Forse, va detto, paga tutto ciò con un allineamento sentimentale e un po' acritico alle posizioni dei sociologi catastrofisti; e addirittura ai potentissimi oracoli dell'industria culturale, se è vero che la fantascienza americana ha abbandonato da tempo i viaggi nello spazio per occuparsi piuttosto di immani crisi planetarie.

Infine, è difficile rassegnarsi al fatto che la morte e resurrezione di Gesù di Nazareth siano più decisive per l'umanità della vita e morte di Socrate, o del Buddha, o di Omero. Né una vita socratica, o buddistica o da poeta sono minori premesse di compassione, apertura al mondo, intensità sentimentale, consapevolezza della ferita inferta dalla mortalità; o minore in esse è la possibilità di vedere le cose come sono. Quella nell'avvento del Cristo è e rimane una fede, non un orizzonte universale e politico: il laico la rispetta ma non la condivide, dacché la fede è feno-

meno psicologico, seppure di affascinante complessità. Quella che per Paolo poteva essere la Grazia dirimente fra uomo salvo e uomo dannato, oggi è l'inconscio, riconciliato o meno con la finitudine.

A negare lo slancio utopico insito nella pratica della "vita cristiana", si rischia di passare per freddi servitori del fatto compiuto, o peggio per suoi machiavellici idolatri *post-eventum*. Forse è vero che non ce la sentiamo di salvare l'umanità a dispetto di sé stessa. Ma è più vero ancora che abbiamo capito quanto sia falsificante la prospettiva di coloro che dicono necessaria la salvezza, la palingenesi, il non desiderare, l'amore per il prossimo. Fine, postumità, apocalisse: non vorrei che tutto ciò avesse preso il posto del vecchio Inferno, implicando ravvedimento, nuovo ordine. Posto un avvenimento, se ne aspetterà sempre un altro, perché la perfezione è un ricatto generazionale, anzi storico. Il nostro destino è la trasformazione, non la fine: la fluidità disperante della materia, che ci comprende e ci utilizza, allo scopo non secondario di ripetersi e ripeterci. Solo, con la democrazia consumistica, gli esseri umani sono diventati più massicciamente autori del dramma continuo che recitano. Non so quale filosofia politica vi corrisponda: certo non quella delle Chiese secolari, come sa bene Gaeta, ma neppure quella di un Dio, uno solo, che sarebbe in noi e per noi.

*The author addresses the relationship between, on the one hand, contemporary poetry and, on the other, criticism, publishing, money, power in general and ultimately even friendship, using a literary criticism approach. These are sociological themes which may appear somewhat marginal, but which in fact impact directly on the fruition of poetry and its very creation.*

*The last few years have seen a notable resurgence in the publishing of works and anthologies from the 1970's: a sign perhaps that issues remain to be resolved about this period. A recent autobiographical story by Giorgio Manacorda, published in this volume, clarifies as never before the impact of Pier Paolo Pasolini on many authors whose poetic birth dates back to that decade. Pasolini was a spur and a brake, a promise and a constraint. His Utopian view of life and poetry as inextricably intertwined amounted to blackmailing young poets, who were forced, through weakness, to choose one of two options: factual poetry of low impact or garish and theatrical poetry. It remains to be seen who are the writers who have had the strength to emerge from this often fatal bottleneck: this editorial mentions not only Giorgio Manacorda but also Elio Pecora, Carlo Bordini, Valentino Zeichen, Milo De Angelis and the essayist Alfonso Berardinelli.*

*Can God be discussed in prose, or only in poetry? The author addresses this issue by analysing the essays of Giancarlo Gaeta, historian of Christianity and editor of the Italian translation of Simone Weil's work. Resolving this question requires providing fundamental answers and perhaps an even deeper understanding of the nature of poetry, of how sacred text works, and whether the two share any similarities. In any case, it emerges that the word "God" cannot be used innocently in the argumentation of an essay in prose, whereas in poetry it becomes a potent metaphor that can assume many different meanings, all strictly human in nature.*

BUSSOLE E BILANCI

Alessandro Carrera

## POESIA AMERICANA E POESIA DELL'AMERICA

*Filosofia poetica.* Nel secondo libro della *Critica della ragion pratica*, alla sezione Dialettica, II, IX, Kant scrive, con parole che sarebbero piaciute a Leopardi, che la natura ci ha trattati da matrigna quando non ci ha dato né le facoltà conoscitive sufficienti per comprendere i fini morali ai quali siamo destinati, né una sufficiente aspirazione a compiere la volontà del nostro creatore. Ma per quale motivo Dio ci ha negato un intelletto capace di abbracciare la maestà dei suoi scopi, così che noi si possa obbedirvi in maniera meno riottosa e casuale di come ordinariamente facciamo? La risposta è che, se questo fosse il caso, «Dio e l'eternità, nella loro tremenda maestà, ci starebbero continuamente davanti agli occhi». Trasgredire la legge divina diverrebbe impossibile, il che porrebbe fine sia al libero arbitrio sia al valore morale delle nostre azioni. Chi ardirebbe scegliere il magro pasto del diavolo, se l'abbondanza del banchetto celeste fosse sempre dispiegata a mezzo cielo? Si potrebbe ribattere che Lucifero, quando si è ribellato, è stato in grado di esercitare il suo volere pur essendo dotato di tutte le facoltà sufficienti per stare al cospetto di Dio, e appare una ben riduttiva concezione del libero arbitrio quella che lo vede come atto esclusivamente a peccare. Ma andare avanti con questa discussione ci porterebbe a cavillare di pietismo e teologia, mentre noi vogliamo piuttosto far notare che c'è un luogo al mondo nel quale la maestà ultraterrena è sempre in piena vista, dove Dio non manca mai di rendere palese la sua volontà, e dove gli uomini non sono liberi come credono ma forse sono più liberi di quello che vorrebbero, e questo luogo si chiama Stati Uniti d'America.

*Trinità americana.* Il dio severo e biblico dei padri pellegrini, il dio dei *borderers* che emigrarono dalle campagne al confine tra Inghilterra e Scozia, superstizioso e sempre accompagnato dal diavolo, e il dio deista, impersonale e razionale, il cui occhio illuminante e illuminato campeggia su tutte le banconote da un dollaro, costituiscono la vera trinità americana. Quando un americano parla di Dio, bisognerebbe sempre chiedersi a quale combinazione o gerarchia dei tre fa riferimento. L'Italia è un'invenzione dei suoi letterati. Senza Dante e Petrarca, Machiavelli e Guicciardini, Foscolo e De Sanctis non ne esisterebbe il concetto. Gli Stati Uniti, invece, sono il parto della mente di un gruppo di filosofi deisti che riuscirono a innestare la loro invenzione sulla *respublica christiana* dei padri pellegrini e sulla religione popolare dei *borderers*. Ogni conflitto culturale americano, così come ogni parto artistico di quella terra, si comprende meglio se viene ricondotto a questa tripartizione religiosa. La poesia americana, così come è stata forgiata da Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman ed Emily Dickinson, è un'emanazione del dio dei padri pellegrini, temperato da una profonda comprensione per la religione di chi padre pellegrino non era, nonché dalla devozione al dio deista che ha fornito all'America una costituzione laica e la separazione di Stato e Chiesa. Ad eccezione di Eliot e Pound transfughi in Europa, per i quali vale un altro discorso, tutta la grande poesia americana del Novecento, da Hart Crane a Robert Lowell, da Robert Frost a John Berryman, da E. E. Cummings a Charles Olson, da W. C. Williams a Wallace Stevens, da Elizabeth Bishop a Marianne Moore, da Allen Ginsberg a John Ashbery, fino a A. R. Ammons e W. S. Merwin, Jay Wright e Jorie Graham, è una risposta all'imperativo immanente-trascendente che si scorge sulla linea dell'orizzonte, una sfida alla capacità del singolo di decifrare ciò che Dio ha lasciato scritto per lui. Un dio che può essere vivente o assente, personificato o incarnato in una natura panica e inumana, Cristo dolente o balena bianca spietata, vendicativo o compagno di strada, imminente o tra-

montato, ma che in ogni sua manifestazione chiede al poeta che la Sua parola venga declamata dalla cima della montagna o almeno, sotto forma di un rauco barbarico grido, dal tetto del palazzo di fronte.

*Trascendenza immanente.* Nella sua versione giornalistica e popolare, politica e democratica, la filosofia dell'America considera una bestemmia che si possa negare la felicità dell'individuo; è certa che l'incomprensione tra gli esseri umani non nasce dall'elusività delle strutture del linguaggio bensì dalla loro incorretta applicazione; né crede che la vita sia tragica in sé, ma che soltanto l'insuccesso o le avverse circostanze la rendono tale. La poesia, per fortuna, sa di più. L'America è una nazione pensata da filosofi, tra i quali però non c'era nessun Socrate, non c'era l'uomo che si alza a porre le più terribili domande agli altri e a se stesso. L'America abbraccia la metafisica, è permeata di metafisica, respira metafisica, ma la metafisica americana non è mai stata lo strapparsi doloroso e astraente dal mondo arcaico, mutevole e non categorizzato, dove avevano dimora i poeti epici e tragici, e i sapienti fisiocratici. L'America tende ad azzerare la differenza tra metafisica e fisica, così come riconduce l'al di là alla continuazione pura e semplice dell'al di qua. E allo stesso tempo resiste alla sua stessa tendenza, negandola in poesia mentre la afferma sui giornali. Il poeta americano che crolla sotto il peso della missione impostagli da Emerson, che è quella di incarnare il tipo umano del democratico elitario, del sublime maestro di villaggio, rinnega la ricerca della felicità trasformandola nell'estasi dell'isolamento e dell'abiezione, oppure si rifugia nella metafisica della natura, dove finalmente può sentirsi isolato ma non reietto. Il suo pessimismo non è quello dell'Ecclesiaste. Non può constatare la vanità del mondo da un punto di vista sovrumano, perché non può rinunciare a quella stessa fondamentale uguaglianza che sente di condividere con il cittadino più impoetico, lo stesso che in nome della democrazia lo ha già da tempo condannato all'irrelevanza pubblica.

*Poesia del singolo.* In *La democrazia in America*, Libro II, capitolo 17, Tocqueville scrive che la democrazia, mentre fa sì che ci si dimentichi dei propri antenati, allo stesso tempo separa il singolo cittadino dai suoi contemporanei, abbandonandolo alla sua vita privata e confinandolo alla solitudine del cuore. Non c'è niente di così meschino, di così insipido, di così anti-poetico, osserva duramente Tocqueville, della vita del cittadino degli Stati Uniti. Chi cita questo celebre passaggio, a volte con tetro compiacimento, più spesso per criticarne il pregiudizio europeo e aristocratico che vi traspira, omette per lo più di menzionare il seguito, nel quale Tocqueville ammette che, se il principio dell'uguaglianza dissecca le antiche fonti della poesia, sarà dunque il caso di chiedersi quale nuove sorgenti poetiche l'uguaglianza medesima sarà in grado di aprire. Non saranno certo gli antichi dèi a popolare la poesia americana, quanto piuttosto la natura inanimata, i fiumi e le montagne. Ma anche questa sarà solo una frase di transizione. Alla fine, la democrazia distoglierà l'attenzione del poeta da una natura ormai popolata di presenze arcane, così da rivolgerla soltanto sul singolo. L'unica cosa che eccita le nazioni democratiche, osserva Tocqueville, è la costante analisi di se stesse. Gli dèi possono morire ma l'uomo rimane, e in fondo il poeta non ha bisogno di nient'altro. La natura e Dio non scompariranno, ma si presenteranno come ciò che sta di fronte al destino del singolo con tutte le sue passioni e i suoi dubbi, con le sue occasionali felicità e la sua abissale miseria. L'uguaglianza non distrugge i temi della poesia; li rende meno numerosi ma più vasti. E questi, conclude Tocqueville, saranno i poemi della democrazia. Come si vede, Tocqueville ha già previsto il nobile fallimento di Longfellow nel suo tentativo di creare una mitologia epica autoctona (*The Song of Hiawatha*), così come ha descritto lo sviluppo della grande poesia americana dall'Ottocento alla svolta modernista.

*Eros Tyrannos.* Robert Pinsky ha trovato in un testo di Edwin Arlington Robinson, scritto all'inizio del ventesimo secolo, la perfetta esemplificazione della poesia del singolo divinata da Tocqueville, del verso che, rendendosi democratico, sa molto bene quali dèi deve abbandonare (così come sa, avrebbe poi detto Pound, che gli dèi non muoiono; si allontanano soltanto, per poi ritornare). La consapevolezza è palpabile a partire dal titolo, *Eros Tyrannos*, il quale sta a ricordare che nella banale vicenda di una donna e del suo tormento amoroso si cela un'ultima possibilità di grandezza. La protagonista deve scegliere tra una storia d'amore che costituirà la sua rovina o la rinuncia a ogni amore, presente e futuro. Lei "lo" teme, dice il poeta, e il pronome "him", che sta per l'amato ma probabilmente anche per il dio tiranno, ritorna per tre volte a fine di verso nelle prime tre strofe. La ragione le dice di rifiutare "lo", ma i suoi timori, per quanto grandi, sono ben poca cosa rispetto «alla discesa degli anni / che lenti si trascinano alle chiuse della vecchiaia, dove l'acqua non fa schiuma, / se mai lei lo perdesse» (*the downward years / Drawn slowly to the foamless weirs / Of age, were she to lose him*). Poi, nella quinta e penultima strofa, che a sorpresa comincia con un «we», scopriamo che la vicenda non è narrata da una voce singola e astratta, bensì dall'intera popolazione della cittadina dove la donna vive. «Per il momento non intendiamo alcun male», dicono i concittadini, e in quel *meanwhile* sta la dura minaccia della *Lettera scarlatta*, l'implicito contratto sottoscritto da una comunità piccola e necessariamente moralista. Ma i concittadini non si pronunciano ancora, perché sanno, o dicono di sapere, che coloro i quali sono stati colpiti da un dio, e senza neanche aver capito quello che il dio ha loro rivelato, non possono che prendere ciò che il dio dona, così come non potranno che incamminarsi per quella discesa che termina nel mare, in quel luogo «dove i ciechi vengono condotti» (*Where down the blind are driven*), con allusione al suicidio come più probabile conclusione della vicenda. Ro-

binson, secondo Pinsky, ha colto perfettamente l'incubo meschino, insipido e antipoetico che, Tocqueville *dixit*, è il nocciolo duro della provincia americana, ma sempre secondo Pinsky c'è anche qualcosa di eroico, da parte del poeta, nel suo voler comunque ricavare un accenno di tragedia da questa im-poetica situazione. Nessuno, nelle lande in cui si svolge quest'avventura mancata, pensava di dover mai aver a che fare con "un" dio. Con "Dio" certamente sì, ma non con Eros tiranno. La poesia si arresta nel momento in cui potrebbe dare inizio a un'Atreide o fermarsi a una chiacchiera di paese. Ed è questa la sua consapevolezza di "poema della democrazia".

*Mondo nascosto e mondo palese.* In America il sacro si manifesta ventiquattro ore su ventiquattro nelle forme della più completa secolarizzazione, e tuttavia è capace di chiamare a raccolta coloro ai quali si palesa senza dar luogo a nessuna delle forme di miscredenza, neopaganesimo o cinismo che si verificano in Europa – in particolare in alcune terre bagnate dal Mediterraneo. L'Europa, diceva Nietzsche, è un malato incurabile. L'America è incurabilmente sana. Distingue tra l'apparente e il reale, ma non li può concepire come ontologicamente opposti. La trascendenza rimane trascendenza, eppure non è altra cosa dall'immanenza. Il sacro è reale e il reale è sacro, non c'è incolmabile distanza tra rivelazione religiosa e processione secolare. Ciò che è manifesto è rivelato, e ciò che è rivelato è manifesto. Attraversare l'America da europei significa entrare nel tunnel d'amore degli splendori dell'apparenza. Quello che appare in tutta la sua ingombrante offerta non è il mondo vero, ma se fosse vero non sarebbe per nulla diverso da come già si presenta. Vivere da europei in America è rendersi conto di essere un teorema non euclideo in una terra che sarà ostinatamente euclidea fino alla fine dei secoli; è sapere di essere una retta che divergerà dalle sue parallele, ma solo all'infinito, e che dunque il problema non è immediato e nemmeno

futuro, soltanto eterno. Il mondo nascosto, che è quello dove vive il poeta americano, non nega il mondo palese, né il mondo palese fa nulla per assumersi i meriti del nascosto. L'America sembra aver preso alla lettera la raccomandazione di Nietzsche, che avvertiva di non distruggere l'apparenza se non si vuole vanificare anche la verità. In America si impara a non dissipare l'alone dei miracoli del mondo. Il mistero viene secolarizzato ma non mai dissolto. La luce americana nasconde la magia dell'impenetrabile. I segreti secolari sono magnificati, amplificati, espansi come se vi fossero sempre due soli in cielo e due lune di notte. L'orizzonte del banchetto celeste è sempre presente, promessa mai mantenuta e mai venuta meno. Nessuno in America viene deprivato di un destino. Di compassione e carità forse, ma non di un *fatum*, fosse anche quello di finire sulle prime pagine dei giornali per aver fatto strage in un ufficio postale. Nessun re, nessun Enrico V prima della battaglia di Azincourt, in America ha mai assunto su di sé il destino dei suoi sudditi. Non importa quanto consenso sociale valga il carisma dell'eroe del momento, non importa quanto lontano possano giungere scienza e tecnologia, c'è sempre una linea tracciata oltre la quale comincia l'ignoto, e dove il singolo dovrà avventurarsi da solo. Dalla caverna di Platone si è già da sempre usciti, per rimanere accecati non dalla luce della verità quanto dall'effetto stroboscopico della vera apparenza.

*Altre caverne.* Possibile che questo cielo così immenso non abbia nulla da dirci che ci possa consolare, nessuna risposta dalla bocca di chi è morto e che ritorna? È come se ogni luce, orizzonte, nuvole, fiore o artefatto umano contenessero una bruciante memoria di Eden da riconquistare. Tutto è una ferita del paradiso, non c'è velo che copra gli occhi, è necessario sporgersi sulla bellezza dell'inumano e soffrire perché essa ci resiste. Non puoi tornare a casa (*You Can't Go Home Again*, Thomas Wolfe) è l'avvertimento che ogni americano i cui antenati vengono

da oltremare ha inciso nella carne, ma «tornate a casa, tornate a casa, o voi che siete stanchi, tornate a casa» (*come home, come home / Ye who are weary come home*, dall'inno *Softly and Tenderly, Jesus Is Calling* di William Lamartine Thompson, 1880) è l'esortazione a volgere i propri passi verso una dimora che sarà celeste e insieme di nuovo terrena. Il percorso ideale di un europeo è sempre verso le origini. Il percorso di un americano, diretto verso casa o fuggitivo lungo la strada, è ancora nell'origine. Nonostante stanchezze e decadenze, è ancora un popolo eroico, il popolo della seconda fase vichiana, quella in cui nascono gli imperi e i semidèi. Tra i primi pionieri ci fu chi decise di mettersi subito in armi contro i pericoli dell'ignoto oltre le colline, ma anche chi le varcò per lasciarsi alle spalle una volta per tutte il mondo dal quale veniva e *go wild*, mescolarsi ai nativi. Chi fece quest'ultima scelta si condannò a non poter più comunicare, a non poter più tornare a casa. Gli espropriati, gli spossessati, i nativi che attendono nelle loro riserve geografiche o psichiche come ricordi repressi si vendicano inoculando questa antica inquietudine, questo invincibile nomadismo addosso agli invasori. Ma anche per chi si è arrestato sulla soglia dello *heart of darkness*, il paesaggio oltre le colline promette un'instancabile rivelazione. In *Da Zalmoxis a Gengis-Khan*, Mircea Eliade racconta il mito dei Daci secondo i quali Zalmoxis (che per altri è forse Zarathustra) scompare in una caverna dalla quale un giorno dovrà riemergere per iniziare il suo popolo ai rituali e alla dottrina dell'immortalità. Molti poeti americani si sono chiusi in una caverna mentale, fatta di alcol o di Dio, di pantaloni di fustagno o di meditazioni su Buddha, di fiumi e montagne senza fine (*Mountains and Rivers Without Ends*, Gary Snyder) o di scintillanti parole dei propri predecessori, per riapparire infine, in punto di morte o di immortalità, forti delle verità rivelate solo a loro da una caverna dove Platone non è mai entrato.

*Geomanzia*. Quali sono le linee di forza della poesia americana? Lungo quali faglie si dipartono le fratture che separano le masse continentali? A che altezza si pongono gli spartiacque che dividono il corso dei fiumi di parole? È celebre la divisione del critico Philip Rahv tra i visipallidi (Eliot) specializzati in imprese intellettuali e sofisticate, colme di simbolismo e di passato, e i pellerossa (Whitman), rimasti vicini al senso della terra e al naturalismo delle emozioni. Discutendo di prosa, Cyril Connolly avrebbe parlato di scrittori mandarini (Proust, ma in questo contesto Henry James) con il loro periodare ornato e bizantino, e scrittori vernacolari (Hemingway), inclini ai ritmi istintivi del demotico. Ma con il passare delle generazioni simili distinzioni sono sempre più difficili da osservare. Cervellotici e insieme viscerali, i migliori poeti della contemporaneità sono gazze ladre in grado di rubare dal letterario e dal colloquiale, mirando a un'enciclopedia di stili e di tecniche che sia in grado di rendere il politonalismo, o la vera e propria cacofonia, dell'America contemporanea. Da Pound vengono Ginsberg e i Beats così come i Language Poets (Charles Bernstein, Liv Hejinian, Bob Perelman, Ron Silliman; l'unica scuola americana di avanguardia materialista, vagamente paragonabile, per capirci, al nostro Gruppo '63). Da Wallace Stevens vengono i romantici visionari (John Berryman, l'ultimo James Merrill, l'ultimo W. S. Merwin) quanto i cauti amministratori di un'ammirevole misura espressiva (Mark Strand). Ma altre geomanzie sono possibili. Secondo la sintesi fornita da Helen Vendler più di vent'anni fa, la poesia americana ha saputo assimilare la sincope del jazz, la stilizzazione del linguaggio pubblicitario, il tecnicismo della psicoanalisi, la semplicità dei localismi, la concentrazione visiva dei pittori, il discorso delle discipline universitarie, i gerghi tecnologici e le banalità del giornalismo, sempre senza mai mancare di impegnare il lettore in un costante processo di auto-interruzione, di sospensione del flusso verbale realizzato dalla pausa a fine di riga, fine di paragrafo o fine di respiro – quella interru-

zione che ormai sembra essere l'ultimo tenue (ma in realtà fortissimo) baluardo che separa la prosa dalla poesia. Come tutto in America, la poesia promette la frontiera, ma si ferma continuamente prima di realizzarla, per prometterla ancora subito dopo, non appena un'altra riga, paragrafo o respiro ricominciano. E quale comunità di autore e lettore annunciano, realizzano o mancano le poesie delle minoranze, degli afroamericani, dei latinos, degli asiatici americani, degli ebrei e degli arabi, degli italoamericani, delle donne e dei gay (e si parla qui della poesia che sceglie la pelle come pergamena sulla quale iscriversi)? Sviate antologie per ciascuna di queste suddivisioni del corpo e del cuore sono a disposizione di chi le vuole esplorare. Il comitato del Nobel, che non ha mai assegnato un premio a un poeta americano (Eliot, come si è detto, è caso a parte), sembra guardare alla poesia americana come a una scuola troppo preoccupata di se stessa, poco aperta al respiro del mondo. L'America è culturalmente protezionista, non è un segreto, e lo sa qualunque editore cerchi di proporre ai lettori degli Stati Uniti un autore che non sia dei loro, eppure la poesia americana del Novecento si sviluppa anche all'insegna dell'assimilazione. Robert Bly traduce Neruda, Machado e Vallejo; Robert Lowell e Charles Wright traducono Montale; Allen Mandelbaum traduce Dante, Ungaretti e Quasimodo; vengono riversati in inglese Rilke e Trakl, Zbigniew Herbert e Czesław Miłosz. Lo stesso Miłosz (come il russo Iosif Brodskij e come Charles Simic, nato a Belgrado) da poeta di lingua slava diviene poeta di lingua inglese. La grande lirica americana non è affatto provinciale, ma sconta il limite di procedere come i cavalli ai quali viene legata alla coda una scopa di saggina per cancellare le impronte dei loro zoccoli. Troppo vasto e accidentato il terreno, troppo nascoste nel sottosuolo le linee di forza, troppo ostentato, spesso, l'aspetto diaristico e confessionale, troppo effimero il lessico, troppo scontata la sintassi, troppo scoperti (nei poeti-professori, che sono la maggioranza dei poeti-pubblicati) i riferimenti alla pro-

pria biblioteca, all'ultimo classico letto e che bisogna citare, all'ultimo quadro visto e del quale bisogna subito proporre l'*ékphrasis*, all'ultimo articolo di *literary theory* discusso in classe e sul quale si fornirà un arguto commento in *blank verse*. Quante poesie rovinare dall'incapacità di stendere una tela cerata sopra la propria officina! Al punto che proprio l'eccesso di dettagli quotidiani e accademico-professionali appare spesso come una forma paradossale di pudore del linguaggio, un desiderio di non alzare troppo la voce per nascondere i movimenti tellurici che si agitano al di sotto della superficie, e dei quali si ha ancora paura.

*Più poesie che vita.* Chiedendo scusa per la rima epigrammatica, è difficile rimanere un poeta impegnato quando si diventa professore associato. Del resto, anche quando ottiene il ruolo, il poeta americano non sfugge, tranne poche eccezioni, al destino di neoproletario della cultura. Gli viene assegnata una cattedra universitaria più facilmente che altrove; mille libri di poesia all'anno, all'incirca, vengono pubblicati da case editrici rispettabili (in Italia non si arriva a venti-trenta; tutto il resto è editoria carsica); può contare su decine e decine di riviste alle quali si aggiungono fanzines e letture pubbliche (dalle cento alle centocinquanta ogni settimana, mi è stato detto, nella sola area di San Francisco), blogs, websites e corsi di scrittura creativa, accademici e non. Milioni di versi vengono versati ogni giorno nelle grandi orecchie dell'America senza che riescano a farsi sentire più che altrove, senza che riescano a ravvivare la conversazione sociale come disperatamente vorrebbero. Nessun'altra attività al mondo gode della stessa paradossale condizione di essere popolarissima e allo stesso tempo così disprezzata. Richard Howard, poeta e traduttore di Proust, ha scritto che quando il presidente Clinton ha stabilito per decreto che aprile è il National Poetry Month, mese nazionale della poesia (così che la poesia, una volta considerata l'apice delle attività umane, ora ha il suo mese come esiste la settimana del cane, la

festa delle segretarie e il giorno in cui la figlia accompagna la mamma al lavoro per migliorare la sua autostima di adolescente), finalmente ha capito perché aprile è il più crudele dei mesi. E nessuna profezia è mai stata più sbagliata di quella del critico inglese Matthew Arnold, il quale in *The Study of Poetry* (1880) avvertiva che con il tempo tutte le fedi e le credenze si dissolveranno, la religione come la scienza, e soltanto la poesia sopravviverà. Ciò che vi è di più vitale nella religione odierna è la sua poesia inconscia, sosteneva Arnold, e ciò che oggi passa per religione e filosofia verrà un giorno sostituito dalla poesia. «Il futuro della poesia è immenso», ancora Arnold, ma sarebbe meglio dire che è sterminato, impraticabile, inattraversabile, in ultima analisi illeggibile. I grandi poeti, se ci sono, sono ridotti alla condizione del messaggero di Kafka. Non basterà la loro intera vita per uscire dalla casa bianca dove il democratico sovrano ha sussurrato loro un messaggio e, dopo un periglioso viaggiare, battere i loro magnifici colpi alle porte dell'Accademia di Svezia.

*Epica e canzoni.* Nell'aprile del 1849, in uno dei *marginalia*, rubrica di annotazioni senza titolo che teneva per il «Southern Literary Messenger», Edgar Allan Poe dedicò alcune riflessioni alla forma della canzone. Ci sono alcuni casi, scrisse, in cui la popolarità effettivamente diviene un merito. Non sono molti, ma uno è il caso della canzone. Poe si riferiva a poesie semplici e brevi, scritte allo scopo che qualcuno le mettesse in musica *in the vulgar sense*. Non era, dunque, la forma che nel linguaggio musicale colto aveva nome di "aria", quanto piuttosto la *parlour song*, la romanza da salotto, o anche la *song* pura e semplice, il cui testo poteva essere stampato e venduto per le strade per pochi centesimi alla copia, e alla quale poteva essere applicata una melodia di tradizione popolare o particolarmente in voga. Il genio della canzone, ciò che la rende *sui generis* e dunque separata dalla letteratura, secondo modalità che, secondo Poe, non sono state ancora sufficientemente considerate, è proprio il

suo stretto riferimento alla musica, nonché i criteri di composizione, che devono essere più larghi, vaghi e indefiniti di quelli che si richiedono alla poesia. Il piacere sentimentale generato dalla musica è in proporzione diretta al carattere indefinito dei sentimenti evocati. La musica non sopporta un'eccessiva decisione. Ciò che va mantenuto nella composizione della canzone americana è lo spirito di *abandonnement* delle antiche ballate e carole dei progenitori inglesi. È anche però lo spirito di Omero, di Anacreonte, forse perfino di Eschilo, e certo di De Béranger. Nonostante abbia allineato questi nomi, Poe sbaglia in grande quando aggiunge che, per tutti questi motivi, nessun *songwriter* è stato mai celebre né si aspetterà mai di esserlo. Ma coglie nel segno quando afferma che non si può accusare di *conceit* (che Poe spiega come "iperbole", specificando che era il termine usato da Samuel Johnson, ma che qui tradurrei come inutile *agudeza*, o fallacia naturalistica) questo attacco di una canzone di George P. Morris, «Il suo cuore e il mattino si spezzarono assieme / nella tempesta» (*Her heart and morning broke together / In the storm*), perché è proprio un simile *conceit* che si tiene vicino allo spirito essenziale della canzone. «Morris», continua Poe, «è decisamente il nostro miglior autore di canzoni, e dicendo questo intendo assegnargli un alto rango di *poeta*. Per quanto mi riguarda, preferirei aver scritto la miglior *canzone* di una nazione piuttosto che la sua più nobile *epica*». Morris, conclude Poe, ha scritto poesie migliori delle sue migliori canzoni, ma è per le sue canzoni che è un *immortale* (corsivo suo).

*Mondi paralleli.* Non è molto importante che George Pope Morris (1802-1864), giornalista e poligrafo, autore di poesie e bizzarri racconti umoristici, e così celebre ai suoi tempi da poter vendere a un giornale una qualunque sua canzonetta inedita per 850 dollari (somma impensabile per gli altri poeti, Poe compreso) non si sia rivelato poi così immortale. Quello che conta è che Poe è stato il primo a capire, non che

“tra canzone e poesia non c’è differenza”, banalità in forza della quale, nella vulgata mediatica attuale, i maggiori cantautori sono *ipso facto* grandi poeti, ma precisamente qual è la differenza che ci *deve* essere tra canzone e poesia, nonché i diversi criteri estetici con i quali va considerato il testo di una canzone rispetto a quello di una poesia. Esempio: nel 2003 esce *World Without Tears* di Lucinda Williams, salutato come un capolavoro, e che ha portato l’autrice a essere definita “la migliore *songwriter* americana”. Prima di incidere il disco la Williams spedisce i testi al suo editor di fiducia, per eventuali cambiamenti e per l’approvazione finale. L’editor non li modifica di una virgola perché per la prima volta vanno bene così come sono, e le scrive: «Non sei mai arrivata così vicino alla poesia». Ora, l’editor di Lucinda Williams è suo padre, Miller Williams, poeta (ha recitato all’inaugurazione della presidenza Clinton nel 1997) e traduttore dei sonetti di Giuseppe Gioacchino Belli. A parere del professor Williams i versi della figlia sono perfetti così come sono, ma non in quanto poesia, bensì solo come “quanto di più vicino” una canzone possa andare alla poesia. L’episodio insegna due cose che Poe sapeva già. La prima è che un testo di canzone non ha bisogno di essere poesia per rivelarsi come apprezzabile artefatto estetico. La seconda è che un verso che rende bella una canzone non rende necessariamente bella una poesia, così come vale anche l’opposto. I poeti lo sanno, e con rare eccezioni tengono ben distinti i due ambiti. La forma di recitazione rituale adottata da Ginsberg e dagli altri Beat Poets è pressoché scomparsa dalla poesia americana. Testi per canzoni e testi di poesie vivono vite parallele e scarsamente comunicanti. L’ultima musica che ha una avuto una certa influenza sulla dizione poetica è stata il jazz. Se la canzone non esistesse, la poesia americana degli ultimi trent’anni non se ne accorgerebbe nemmeno. E se non esistesse la poesia dei contemporanei, i cantautori non ne sentirebbero molto la mancanza. Un autore di canzoni può rimanere ugualmente influenzato da un annuncio su un gior-

nale, da un classico della letteratura o da qualunque altra lettura. Non si capisce molto dei testi di Jimi Hendrix se non si sa che era un appassionato lettore di fantascienza e che i suoi riferimenti ad alieni che ci guardano dal cielo e a metamorfosi marine provengono dalla narrativa più visionaria della sua epoca. Ma poesie e *song lyrics* vivono in uno stato di contemporaneità intermittente. Solo a metà degli anni Sessanta, quando sembrava che la permeabilità tra un verso di Bob Dylan e uno di Ginsberg fosse un risultato ormai sicuro, la frattura sembrava sanata, ma è stata una stagione molto breve. Nelle sue canzoni più recenti, come quelle raccolte in *Modern Times* (2006) o in *Tell Tale Signs* (2008), Dylan cita a man bassa, mezzo verso qui, mezzo verso là, da classici come Ovidio o Virgilio come da alcuni poeti minori dell’epoca della Guerra di Secessione (Henry Timrod, William Newell, Nathaniel Graham Shepherd), che scrivono in modo non molto dissimile dal George Morris che piaceva a Poe. Leonard Cohen ha composto canzoni ispirate a García Lorca (*Take This Waltz*) o a Kostantinos Kavafis (*Alexandra Leaving*), ma non a suoi contemporanei canadesi come Al Purdy o Irving Layton, ai quali tende ad assomigliare solo quando scrive poesie in versi liberi. Un autore di canzoni può rimanere influenzato da un poeta che usa rima e metrica a un livello che rimarrà per sempre estraneo a un poeta che si è formato su una versificazione modernista e ostile a ogni cantabilità.

*Pagine gialle, alla voce “poeti contemporanei viventi”.* Maya Angelou, James Armstrong, John Ashbery, Margaret Atwood, Amiri Baraka (LeRoi Jones), Charles Bernstein, Frank Bidart, Michael Blumenthal, Robert Bly, Dionne Brand, Geoffrey Brock, Lucy Brock-Broido, Lee Ann Brown, Ellen Bryant Voigt, Ann Carson, Leonard Cohen, Henri Cole, Billy Collins, Alfred Corn, Peter Davidson, W. S. Di Piero, Diane Di Prima, Mark Doty, Rita Dove, Richard Eberhart, Russell Edson,

Louise Erdrich, Alvin Feinman, Irving Feldman, Lawrence Ferlinghetti, Jonathan Galassi, Tess Gallagher, Dana Gioia, Steve Gehrke, Jack Gilbert, Nikki Giovanni, Louise Glück, Jorie Graham, Allen Grossman, Barbara Guest, Marilyn Hacker, Daniel Hall, Donald Hall, Daniel Halpern, Nathalie Handal, Michael Harper, Robert Hass, Lyn Hejinian, Edward Hirsch, Tony Hoagland, John Hollander, Richard Howard, Marie Howe, Galway Kinnell, Karl Kirchwey, Caroline Kizer, Yusuf Komunyakaa, Stanley Kunitz, Dennis Lee, Li-Young Lee, Philip Levine, Larry Levis, Gwendolyn MacEwen, Allen Mandelbaum, Dionisio D. Martinez, J. D. McClatchy, Lynne McMahan, Sandra McPherson, Heather McHugh, William Meredith, William Stanley Merwin, John Montague, David Mura, Sharon Olds, Mary Oliver, Michael Ondaatje, William Olsen, P. K. Page, Michael Palmer, Jay Parini, Bob Perelman, Carl Phillips, Robert Pinsky, Al Purdy, Adrienne Rich, Kay Ryan, Mary Jo Salter, Robyn Sarah, N. Scott Momaday, Alan Shapiro, Gjertrud Schnackenberg, Jane Shore, Ron Silliman, Charles Simic, Dave Smith, W. D. Snodgrass, Gary Snyder, Gary Soto, Susan Stewart, Mark Strand, James Tate, Robert Viscusi, David Wagoner, Rachel Wetzsteon, Richard Wilbur, C. K. Williams, Miller Williams, Eleanor Wilner, David Wojahn, Carolyn D. Wright, Charles Wright, Franz Wright, Jay Wright. E ho nominato solo coloro che sono ancora vivi (o almeno lo credo), manifestamente o meno famosi, inclusi in antologie importanti o che mi sono stati segnalati da colleghi affidabili, che vivono negli Stati Uniti e in Canada e non in Gran Bretagna, ai Caraibi o in altri paesi di lingua inglese, che ho conosciuto personalmente o che capricciosamente credo meritino attenzione. Il consenso maggiore sembra per il momento essere orientato su Ashbery, Carson, Graham, Merwin, Pinsky, Simic, Strand, Charles Wright e Jay Wright. Tra i più giovani, pare si debba tenere d'occhio Cole, Doty, Schnackenberg e Franz Wright. Non voglio nemmeno pensare a quanti mancano all'elenco. E hanno tutti moltissime parole

ancora in serbo e le diranno ancora e sempre, fino a che non gli verranno a dire “guardate che il funerale è già in ritardo, per favore smettete di scrivere, cercate di essere comprensivi”. Chi li leggerà mai tutti? Chi non tremerebbe all'idea? Ci passeranno accanto per strada e non li riconosceremo, saranno nulla per noi e noi saremo nulla per loro, che sono diretti alla propria poesia perfetta come a un autobus che li aspetta per serrare le porte e partire infine per l'eternità.

#### Bibliografia utilizzata, in ordine cronologico.

Edgar Allan Poe, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, a cura di Rufus W. Griswold, Baltimore, The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, 1850;

Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, trad. inglese di G. Lawrence, a cura di J. P. Mayer, New York, Harper & Row, 1966;

*The Contemporary American Poets: American Poetry Since 1940*, a cura di Mark Strand, New York, New American Library, 1969;

Robert Pinsky, *The Situation of Poetry: Contemporary Poetry and Its Traditions*, Princeton, Princeton University Press, 1976;

Helen Vendler, *Part of Nature, Part of Us: Modern American Poets*, Cambridge, Harvard University Press, 1980;

Larzer Ziff, *Literary Democracy: The Declaration of Cultural Independence in America*, New York, Penguin Books, 1981;

*The Harvard Book of Contemporary American Poetry*, a cura di Helen Vendler, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1985;

Robert Pinsky, *Poetry and the World*, Hopewell, NJ, Ecco Press, 1988;

Helen Vendler, *The Music of What Happens: Poems, Poet, Critics*, Cambridge, Harvard University Press, 1988;

Ron Silliman, *The New Sentence*, New York, Roof Books, 1989;

*New American Poets of the '90s*, a cura di Jack Myers e Roger Weingarten, Boston, Godine, 1991;

Dana Gioia, *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*, St. Paul, MN., Graywolf Press, 1992;

Bob Perelman, *The Marginalization of Poetry: Language, Writing and Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1996;

*Three Centuries of American Poetry*, a cura di Allen Mandelbaum e Robert D. Richardson, Jr., New York, Bantam, 1999;

Robert Pinsky, *Democracy, Culture and the Voice of Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 2002;

*The Vintage Book of Contemporary American Poetry*, a cura di J. D. McClatchy, New York, Vintage Books, 2003;

Harold Bloom, *Poets and Poems*, New York, Chelsea House Publishers, 2005;

*The Norton Anthology of Poetry*, a cura di Margaret Ferguson, Mary Jo Salter e Jon Stallworthy, New York, Norton, 2005;

Richard Howard, *Paper Trail: Selected Prose 1965-2003*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2005;

*La luce migliore. Poeti americani in Italia*, a cura di Alessandro Carrera e Thomas J. Simpson, Milano, Medusa, 2006;

*The Longman Anthology of Poetry*, a cura di Lynne McMahon e Averill Curdy, New York, Pearson/Longman, 2006;

*Words & Images: A Celebratory Bilingual Anthology of Contemporary Canadian Poetry*, a cura di Branko Gorjup e Francesca Valente, Ravenna, Longo, 2008;

Jay Parini, *Why Poetry Matters*, New Haven, CT, Yale University Press, 2008.

*Alessandro Carrera's essay sketches the contemporary poetry of the United States. This is not, however, just a list of names and trends, nor is it a chapter of literary history. Carrera's goal is to reconstruct, going back as far as Tocqueville, America's unique blend of market-driven democracy and sense of the sacred. In America, the sacred manifests itself twenty-four hours a day in absolutely secular forms, yet can summon congregations of all those to whom it calls without any sense of the heresy, neopaganism or cynicism found in Europe, and in particular in certain Mediterranean areas. Carrera then analyses the social context of the American poet with respect to a system that produces a thousand aesthetically worthy books a year. He then provides a list of respected American poets, after discussing them, their reputation and their work as translators.*

## ANTOLOGIA MINIMA DELLA POESIA AMERICANA

William Stanley Merwin (n. 1927)

### Losing a Language

A breath leaves the sentences and does not come back  
yet the old still remember something that they could say  
but they know now that such things are no longer believed  
and the young have fewer words  
many of the things the words were about  
no longer exist  
the noun for standing in mist by a haunted tree  
the verb for I  
the children will not repeat  
the phrases their parents speak  
somebody has persuaded them  
that it is better to say everything differently  
so that they can be admired somewhere  
farther and farther away  
where nothing that is here is known  
we have little to say to each other  
we are wrong and dark  
in the eyes of the new owners  
the radio is incomprehensible  
the day is glass  
when there is a voice at the door it is foreign  
everywhere instead of a name there is a lie  
nobody has seen it happening

nobody remembers  
this is what the words were made  
to prophesy  
here are the extinct feathers  
here is the rain we saw

### Perdere una lingua

Un respiro esce dalla frase e non fa ritorno  
eppure i vecchi ricordano ancora che qualcosa potrebbero dire

ma sanno che a queste cose non crede più nessuno  
e i giovani di parole ne hanno poche

molte delle cose che le parole nominavano  
non ci sono neanche più

il nome per stare nella nebbia vicino a un albero maledetto,  
il verbo per io

i figli non ripeteranno  
le frasi che i genitori dicono

qualcuno li ha convinti  
che le cose è meglio dirle in altro modo

così che saranno ammirati in qualche luogo  
lontano lontano

dove niente si sa di ciò che sta qui  
tra noi abbiamo poco da dirci

siamo scuri di pelle e una mala genia  
agli occhi dei nuovi padroni

la radio è incomprendibile  
il giorno è di vetro

se c'è una voce alla porta è straniera  
dappertutto invece di un nome c'è qualcosa di falso

nessuno ha visto niente  
nessuno si ricorda

è per questa profezia che le parole  
sono state create

qui c'è il piumaggio estinto  
qui la pioggia che vedemmo

William Stanley Merwin è uno degli ultimi grandi visionari. Impegnato contro la guerra in Vietnam negli anni Sessanta e ora attivo per la salvezza delle foreste tropicali delle Hawaii (lo stato in cui vive), ha rifiutato ogni incarico accademico per concentrarsi sulla propria poesia e sulle traduzioni di classici. La mitologia, la natura, l'erosione del tempo e la discontinuità tra padri e figli sono tra i suoi temi ricorrenti. Prolifico, ha tentato tutte le forme della poesia, incluso il romanzo in versi (*The Folding Cliffs*, 1998).

Gary Snyder (n. 1930)

**I went into the Maverick Bar**

I went into the Maverick Bar  
in Farmington, New Mexico.  
And drank double shots of bourbon  
backed with beer.  
My long hair was tucked up under a cap  
I'd left the earring in the car.

Two cowboys did horseplay  
by the pool tables,  
a waitress asked us  
where are you from?  
A country-and-western band began to play  
“We don't smoke Marijuana in Muskogee”  
And with the next song,  
a couple began to dance.

They held each other like in High School dances  
in the fifties;  
I recalled when I worked in the woods  
and the bars of Madras, Oregon.  
That short-haired joy and roughness—  
America—your stupidity.  
I could almost love you again.

We left—onto the freeway shoulders—

under the tough old stars—  
In the shadow of bluffs  
I came back to myself,  
To the real work, to  
“What is to be done.”

### Sono entrato al Maverick Bar

Sono entrato al Maverick Bar  
di Farmington, New Mexico.

E ho bevuto qualche bourbon doppio  
rinforzato di birra.

Avevo i capelli lunghi raccolti sotto il berretto  
l'orecchino l'avevo lasciato in macchina.

Due cowboys berciavano  
ai biliardi,  
una cameriera ci ha chiesto  
di dove siete?

Un gruppo country & western si è messo a suonare  
“A Muskogee non fumiamo marijuana”  
e appena hanno attaccato un'altra canzone  
una coppia si è messa a ballare.

Si tenevano stretti come ai balli del liceo  
nei cinquanta;  
mi sono ricordato di quando lavoravo nei boschi  
e nei bar di Madras, Oregon.  
La gioia dai capelli corti e la rozzezza –

America – la tua stupidità.  
Potrei quasi tornare ad amarti.

Ce ne siamo andati – su per le rampe dell'autostrada –  
sotto le solite stelle impietose –  
nell'ombra delle colline  
sono tornato a me stesso,  
al vero lavoro, al  
“Che fare”.

Questa poesia è stata molto antologizzata e anche molto criticata, per il disprezzo antipopulista al quale sembra piegata la citazione da Lenin dell'ultimo verso (ma è un titolo, “Che fare”, che Lenin aveva ripreso da un romanzo di Černyševskij, e non è chiaro chi dei due l'autore stia citando). Ma siamo nel pieno degli anni del Vietnam, e non è prudente entrare in bar di cowboy con i capelli lunghi e l'orecchino, se poi è pure un posto dove si canta *We Don't Smoke Marijuana in Muskogee*, l'inno anti-hippy e anti-protesta composto da Merle Haggard nel 1969. Snyder, che condivide il buddismo con Merwin, ha insegnato per molti anni alla University of California di Davis, ed è ora in pensione.

Jay Wright (n. 1934)

**Love in the Weather's Bells**

Snow hurries  
the strawberries  
from the bush.  
Star-wet water rides  
you into summer,  
into my autumn.  
Your cactus hands  
are at my heart again.  
Lady, I court  
my dream of you  
in lilies and in rain.  
I vest myself  
in your oldest memory  
and in my oldest need.  
And in my passion  
you are the deepest blue  
of the oldest rose.  
Star circle me an axe.  
I cannot cut myself  
from any of your emblems.  
It will soon be cold here,  
and dark here;  
the grass will lie flat  
to search for its spring head.  
I will bow again

in the winter of your eyes.  
If there is music,  
it will be the weather's bells  
to call me to the abandoned chapel  
of your simple body.

### L'amore tra le campane del tempo

La neve affretta  
le fragole  
fuori dal cespuglio.  
Un'acqua bagnata di stelle  
ti trasporta nell'estate,  
nel mio autunno.  
Le tue mani di cactus  
tentano ancora il mio cuore.  
Madonna, corteggio  
il mio sogno di te  
tra i gigli e tra la pioggia.  
Mi rivesto  
del tuo più antico ricordo  
e della mia brama più antica.  
E nella mia passione  
sei l'azzurro più fondo  
della rosa più antica.  
Stella intagliami un'ascia.  
Non mi posso recidere  
da nessuno dei tuoi emblemi.  
Presto qui sarà freddo

e qui sarà scuro;  
l'erba giacerà a terra  
in cerca di una fonte.  
M'inchinerò di nuovo  
nell'inverno dei tuoi occhi.  
Se c'è musica  
saranno le campane del tempo  
a chiamarmi alla cappella abbandonata  
del tuo semplice corpo.

Jay Wright è afro-americano, ma non è per nulla preoccupato di rappresentare in poesia la propria identità razziale. Considerato poeta per pochi, coltissimo, difficile e visionario, i suoi modelli sono Dante, Hölderlin, Celan, l'immaginario medievale e la mitologia e la religione dei Dogon. Come Merwin, ha rifiutato gli incarichi accademici che gli sono stati offerti per concentrarsi esclusivamente sulla sua poesia. Non ha mai raggiunto la notorietà, ma ha ricevuto numerose *fellowships* e prestigiose borse di studio. Vive in Vermont con sua moglie, in virtuale isolamento dal mondo. In questa poesia, il titolo potrebbe essere un gioco di parole tra "weather's bell", campana del tempo atmosferico, del clima, e "wetherbell", campanaccio attaccato al collo del montone. Si potrebbe dunque tradurre con "L'amore tra i campanacci del tempo" ma, oltre al suono non gradevole che la resa ha italiano, il riferimento alla cappella mi ha fatto preferire le semplici campane.

Charles Kenneth Williams (n. 1936)

Alzheimer's: The Wife

*for Renée Mauger*

She answers the bothersome telephone, takes the message,  
forgets the message, forgets who called.  
One of their daughters, her husband guesses: the one with the  
dogs, the babies, the boy Jed?  
Yes, perhaps, but how tell which, how tell anything when all  
the name tags have been lost or switched,  
when all the lonely flowers of sense and memory bloom and  
die now in adjacent bites of time?  
Sometimes her own face will suddenly appear with terrifying  
inappropriateness before her in a mirror.  
She knows that if she's patient, its gaze will break, demurely,  
decorously, like a well-taught child's,  
it will turn from her as though it were embarrassed by the  
secrets of this awful hide-and-seek.  
If she forgets, though, and glances back again, it will still be in  
there, furtively watching, crying.

Alzheimer: la moglie

*Per Renée Mauger*

Risponde a quel fastidio del telefono, prende nota del messaggio,

## Joseph Brodsky (1940-1996)

dimentica il messaggio, dimentica chi ha chiamato.

Una delle figlie, s'immagina il marito, quella con i cani, i bambini, il ragazzo di nome Jed?

Sì, forse, ma come si fa a dire quale, come si fa a dire qualunque cosa quando tutti i cartellini con i nomi sono andati persi o hanno cambiato di posto, quando tutti i tristi fiori del senso e del ricordo ora sbocciano e sfioriscono in segmenti di tempo adiacenti gli uni agli altri? Capita, a volte, che la sua stessa faccia le appaia allo specchio inappropriata fino a farle terrore.

Lo sa: se avrà pazienza, lo sguardo di quel volto si aprirà con modestia e con decoro, come quello di una bambina beneducata, si allontanerà da lei come in imbarazzo per tutti quei segreti di questo orribile giocare a nascondino.

Ma se poi se ne dimentica, e se getta un altro sguardo, quel volto sarà lì ancora, a guardarla furtivo, piangente.

Charles Kenneth Williams è essenzialmente uno *storyteller* dalla dizione fortemente prosastica e narrativa, quasi un Raymond Carver della poesia, e che sembra rispondere, con la sua voluminosa opera, all'“innocente” domanda che si poneva Robert Lowell: «Perché non dire quello che succede?». In un certo senso è un conscio anti-poeta, perfettamente consapevole di celebrare la pianura della vita e non le sue vette, nelle quali non sembra disposto a investire energie, ma è uno dei più convincenti ritrattisti della poesia americana. Insegna *creative writing* a Princeton e vive parte dell'anno a Parigi.

### Love Song

If you were drowning, I'd come to the rescue,  
wrap you in my blanket and pour hot tea.  
If I were a sheriff, I'd arrest you  
and keep you in the cell under lock and key.

If you were a bird, I'd cut a record  
and listen all night long to your high-pitched trill.  
If I were a sergeant, you'd be my recruit,  
and boy I can assure you you'd love the drill.

If you were Chinese, I'd learn the language,  
burn a lot of incense, wear funny clothes.  
If you were a mirror, I'd storm the Ladies,  
give you my red lipstick and puff your nose.

If you loved volcanoes, I'd be lava  
relentlessly erupting from my hidden source.  
And if you were my wife, I'd be your lover  
because the church is firmly against divorce.

### Canzone d'amore

Se tu annegassi, io ti salverei,  
ti metterei al caldo, ti farei bere un po' di brodo.

Fossi uno sceriffo, io ti arresterei,  
chiusa in una cella e la chiave appesa a un chiodo.

Se tu fossi un merlo, ti registrerei,  
un fischio come il tuo non si è sentito mai.  
Fossi il tuo sergente, ti recluterei,  
la mia idea di naja ti piacerebbe assai.

Fossi tu cinese, mi preparerei  
vestito in pura seta a studiare il mandarino.  
Fossi tu uno specchio, io ti truccherei  
con i cosmetici di un grande magazzino.

Fossi tu un vulcano, mi trasformerei  
in una inesauribile voragine di lava.  
Fossi tu mia moglie, non ti tradirei,  
perché la Chiesa il divorzio non lo approva.

Questa deliziosa canzonetta di Brodsky, composta nel 1995, che ho voluto tradurre mantenendo le rime, altrimenti “ci perdeva”, è figlia minore di una doppia carriera che pochi poeti possono vantare: come Iosif Brodskij, uno dei più grandi poeti di lingua russa della seconda metà del ventesimo secolo, divenne Joseph Brodsky, uno dei più grandi poeti di lingua inglese dello stesso arco di tempo. Dopo il suo esilio negli Stati Uniti, interrotto da frequenti soggiorni a Venezia, ha insegnato al Mount Holyoke College, nel Massachusetts. Ha vinto il Premio Nobel nel 1987, quasi uno schiaffo a tutti i poeti americani di lingua madre che non l’hanno mai avuto.

Jorie Graham (n. 1950)

At Luca Signorelli's *Resurrection of the Body*

[...]  
When his one son  
died violently,  
he had the body brought to him  
and laid it

on the drawing-table,  
and stood  
at a certain distance  
awaiting the best  
possible light, the best depth  
of day,

then with beauty and care  
and technique  
and judgment, cut into  
shadow, cut  
into bone and sinew and every  
pocket

in which the cold light  
pooled.  
It took him days  
that deep  
caress, cutting,

unfastening,  
until his mind  
could climb into  
the open flesh and  
mend itself.

**Davanti alla *Resurrezione della carne* di Luca Signorelli**

[...]  
Quando il suo unico figlio  
mori di morte violenta,  
gli portarono il corpo  
e lo stesero  
  
sul tavolo da disegno,  
e lui rimase  
a una certa distanza  
aspettando la migliore  
luce possibile, la migliore profondità  
del giorno,  
  
poi con bellezza e amore  
e tecnica  
e maestria, tagliò  
nell'ombra, tagliò  
nelle ossa e nei nervi e in ogni  
pozza

in cui la luce fredda  
si raccoglieva.  
Gli ci vollero giorni  
di quella profonda  
carezza, tagliando,  
sciogliendo,

perchè la sua mente  
potesse entrare  
nella carne aperta e  
guarire.

Come in Anne Carson, nella produzione di Jorie Graham la poesia è indistinguibile dalla filosofia, dal saggismo e dalla riflessione sulla scrittura. Nata a New York, cresciuta a Roma, con studi iniziati a Parigi e terminati a New York, Jorie Graham ha insegnato alla University of Iowa (fucina di poeti e scrittori) e insegna ora a Harvard. Questa poesia su Luca Signorelli, di cui offro qui la conclusione, è stata spesso antologizzata. Non presenta gli ardui problemi di comprensione in genere associati con lo stile dell'autrice, ma mostra che la Graham è anche poeta del corpo (del corpo "mentale") e non solo della mente. La presente traduzione è di Rita Filanti e di Thomas J. Simpson, ed è tratta dall'antologia *La luce migliore. Poeti americani in Italia*, curata da Simpson e da me per le Edizioni Medusa di Milano, 2006.

TESTIMONI

Giorgio Manacorda

## UN GIORNO DI SETTEMBRE. PASOLINI E ALTRI POETI

Tutte le mattine alle sette in punto sono a Villa Ada e aspetto Ulisse per qualche minuto – intanto il cielo prende luce, si staccano gli uccelli, qualche pesce salta e faccio stretching. Anche oggi, come sempre, cominciamo a correre lungo il piccolo lago inferiore alla nostra sinistra e, sulla destra, il muro coperto da piante di alloro e decorato dalle grandi lettere colorate dei graffitari. Ulisse fa per dirmi della gara del giorno prima, mezza maratona, venticinque chilometri, è contento perché è arrivato secondo, ma alle sette e un quarto mi chiama Renzo. Ho risposto pensando che fosse il mio rettore che non dorme non mangia non... Insomma Renzo mi ha detto: «Guarda che sulla Repubblica è uscita una lettera di Pasolini che parla di te». Ah, bello, grazie che mi hai avvisato. Faccio per salutarlo, ma lui non la pianta lì, comincia a dire ti ricordi... ti ricordi... ti ricordi. Renzo lo sa benissimo che non mi ricordo niente. Io dimentico. Ma lui se ne frega del mio fiato grosso, dell'affanno e dei miei monosillabi anti-memoria, e insiste: «Devi scrivere qualcosa, devi raccontare quegli anni. Tu Pasolini lo conoscevi già nel Sessantatre». Ma se non ho mai raccontato a nessuno neanche l'episodio di Cristo! Cioè no, non è vero, qualche volta mi sono lasciato andare ad una battutaccia: Cristo a Pasolini gliel'ho presentato io. Erano dei giovani cinefili sconosciuti che mi parlavano del regista, e allora per noia ed esibizionismo... Renzo si mette a ridere, io non corro più, il sudore mi si gela addosso, lo manderei a quel paese, ma come faccio, è così carino, amicale, gentile. Mi fa sentire importante, come se davvero avessi qualcosa da raccontare. Cammino e parlo al telefono, penso che mai più mi porterò il cellulare la mattina a Villa Ada, che in quel punto è una specie di jungla e si sen-

tono strani rumori che per chi non conosce la villa sembrano da film horror. I vecchi alberi scricchiolano, è una specie di musica come se fossero delle maracas o come quando i batteristi passano le bacchette su una tavola di legno scalettato, poi dopo un po', magari anni, crollano, e infatti ogni tanto lì dove si sentivano quei rumori il sentiero è sbarrato da tronchi, rami, frasche. Ulisse corre con me, anzi, io corro con lui che è quasi un professionista, fa addirittura le maratone. Però è davvero molto paziente visto che io, più che correre, cammino. Non protesta neppure perché sto al telefono. Ormai mi sono quasi fermato: a forza di ti ricordi e io conoscevo bene Moravia, ma Pasolini no, Renzo ha vinto. Per me invece era il contrario: Moravia l'ho visto poche volte, gli ho fatto anche un'intervista, che mi sono dimenticato di accendere il registratore, così me la sono mezzo inventata, ma a lui gli è andata bene lo stesso, anzi, forse è venuta anche meglio. Pasolini invece l'ho conosciuto a una riunione di Nuova Resistenza, che Renzo con tutto il suo impegno politico manco si ricorda che cos'era, ma insomma poi magari glielo spiego. Adesso qui a Villa Ada, proprio adesso, lui vuole solo sapere come ho incontrato Pasolini, e allora gli dico che io Nuova Resistenza l'avevo fondata con un mio amico che si chiamava Alberto Scandone e con mio fratello, e mi occupavo della sede romana, che all'inizio era l'unica, poi in poco più di un anno ne avevamo una quarantina in tutt'Italia. «E che facevate? Era l'inizio di quello che è successo dopo?». No, per il Sessantotto ci voleva ancora qualche anno anni... Beh, oddio, certo, con gli occhi di oggi, forse potremmo dire che.. Ma no, non credo proprio, non mi pare; anzi: difendevamo la Costituzione, non volevamo che il Movimento Sociale Italiano entrasse nelle istituzioni. «Certo che con l'ottica di oggi...», fa Renzo, ma sento che non gliene frega niente, a lui gli interessa solo che io ho invitato Pasolini. «Quando?». Boh! Qualche anno dopo il luglio del Sessanta, il governo Tambroni appoggiato dai fascisti, gli scontri di Genova. Io e Scandone ci siamo conosciuti nell'autunno in

Svizzera appena trasferiti, tutti e due, da altri collegi a San Gallen nell'Institut auf dem Rosenberg. Lui era un genio con la testa triangolare, proprio a pera. Scendevamo dalla collina della rose tutti insieme quelli nuovi, ché ci portavano all'ospedale per i controlli. Alberto teneva banco parlando di politica in mezzo a quei ragazzetti di tutte le nazionalità che lo stavano a sentire a bocca aperta, lui era un po' profetico e in qualche modo oracolare. Allora io ho cominciato a interloquire e siamo diventati amici. Lui era cattolico e io marxista, più o meno, diciamo comunista per ragioni famigliari. Abbiamo cominciato a complottare, abbiamo organizzato scioperi e manifestazioni, tanto che ci volevano buttare fuori anche da quel collegio. Una vera odissea, tra me e lui, di collegio in collegio, ci siamo fatti tutta la Svizzera. Alla fine a San Gallen insieme ci siamo stati un anno, tutto il Sessantuno, nel Sessantadue lui era ancora lassù. Io invece me ne ero tornato definitivamente a Roma. Se Scandone ha fatto la maturità nel Sessantadue, vuol dire che Nuova Resistenza era del Sessantatre. Quindi Pasolini l'ho conosciuto davvero nel Sessantatre. «Infatti la lettera sulla Repubblica è del marzo del Sessantaquattro», puntualizza Renzo. Improvvisamente mi ricordo addirittura l'indirizzo: via Pierluigi da Palestrina, vicino al Palazzaccio, lì c'era la sede della nostra Associazione Giovanile Antifascista, non c'era ascensore, così, finito l'incontro, ho accompagnato Pasolini per le scale e gli ho chiesto se gli potevo mandare le mie poesie. Non so perché l'ho fatto, cioè sì, lo so, volevo che qualcuno le leggesse, è ovvio, ma ho avuto la forza di dargliele perché lui era gentile. E non si nascondeva. Non so come spiegare... Renzo mi capisce, quegli anni li ha vissuti, e Pierpaolo l'ha sentito parlare. Ma io ho chiuso quella serata che mi sentivo davvero male. Eppure il giorno dopo – era la metà di aprile del 1963 – ho comunque avuto la forza di mandargli le poesie, con un biglietto. Mentre parlo con Renzo passo vicino all'ingresso della Villa, dove ogni tanto c'è uno che vende la Repubblica a quelli che smettono di correre e si preci-

pitano in macchina con l'ansia di fare tardi al lavoro. Compro due copie del giornale, mi fermo, sempre con accanto il paziente Ulisse e il suo cane Argo, che non è per niente tranquillo come il padrone. Leggo avidamente sempre con Renzo al telefono che non mi molla. La sua costanza da narratore a caccia di emozioni viene premiata: mi metto a piangere, sì a piangere. Mi è salita una cosa irresistibile e immotivata. Dovevo ridere, dovevo essere contento: parla di me come di un suo amico e dice che scrivevo dei bei versi, e io piango. Ulisse mi guarda strano, lui ha un sistema nervoso di ferro, non l'ho mai visto piangere, e neppure emozionarsi più di tanto, lui è uno degli uomini più sereni che io abbia conosciuto. Io, invece, piango. E Renzo gode, lo so. Penso che rischio di finire in un suo romanzo, lui scrive tutte cose vere, cioè inventa tutto. Per raccontare la vita non si può che falsificarla, solo l'invenzione somiglia al vero. Intanto nel tentativo disperato di riacquistare una parvenza di dignità agli occhi dei miei due amici, dico che piango perché da quella lettera traspare un modo di pensare pulito, un modo di sentire che non esiste più. Purezza è la parola che PPP ha usato per me quando ha presentato le mie prime poesie su Paragone. Lui lo sapeva che eravamo così, e non c'era differenza tra le generazioni, mio padre era così, lui era così, io ero così. Dal dopoguerra fino agli anni Sessanta nella sinistra italiana eravamo così. Piangevo di nostalgia o, meglio, piangevo su una cosa che non esiste più, che improvvisamente mi era apparsa dal passato e sembrava viva e presente, e in un certo senso lo era, viva e presente, e per tutti, nel giornale di quel 20 settembre 2008. Ma forse non era nostalgia, era un lutto: piangevo ancora una volta la morte di Pier Paolo. Non sono andato al suo funerale, non avrei retto né il mio dolore né tutta quella mondanità. La notizia l'avevo sentita per radio. Ho fermato la macchina e mi sono buttato per prati e ulivi. Ero a Bolsena, vedevo il lago dall'alto, o forse non vedevo nulla, solo quel cieco liquido specchio. Aveva cinquantatre anni ma per me non moriva un uomo di cinquant'anni, per

me Pierpaolo non aveva età, in qualche modo era eterno. Non so se qualcuno mi può capire. E infatti neppure Renzo capisce: «Ma seguitavate a vedervi?». Quando è morto i nostri incontri si erano molto diradati, all'inizio degli anni Sessanta ci vedevamo spesso. Due o tre giorni dopo l'incontro di via Perluigi da Palestrina, mi ha telefonato per dirmi di andare da lui. Così è cominciato che io gli portavo i versi in quella casa con la grande vetrata, una casa in cui si muoveva discreta la madre con quella faccia da contadina tenera e tragica, preoccupata di quel figlio che lei non poteva capire e dal quale era amata con la stessa intensità e forse angoscia. Pier Paolo era un maestro silenzioso. Ho l'immagine di lui alla scrivania con i miei versi sotto gli occhi, ma non ricordo le sue osservazioni o i suoi apprezzamenti. Io ero dall'altra parte come uno che deve passare un esame; ma solo all'inizio, poi poteva succedere di fare due passi sulla terrazza che posava su un terrapieno, e davanti non c'era niente: piatta campagna romana, oggi tutta costruita, immagino. Renzo cerca di farmi dire cosa pensava in privato dei suoi amici. I suoi giudizi sugli altri scrittori, anche molto vicini a lui, non erano mai articolati criticamente, almeno non con me, una leggera contrazione del viso, uno sguardo, dicevano più di qualsiasi parola. Perfidamente Renzo allude, fa dei nomi, ma io non mi sbottono. «E Dario, che cosa pensava di Dario?». Un giorno mi chiese di andare a sentire un giovane poeta, un certo Bellezza: «Dimmi che ne pensi, è venuto da me, mi ha dato delle poesie, domani legge in un locale dove fanno cabaret». Era un posto dalle parti della circonvallazione gianicolense. Dario l'ho visto solo su una pedana davanti a un microfono mentre i pochi spettatori erano seduti a dei tavolini e forse consumavano qualche bevanda. Aveva un'innegabile presenza scenica, e i suoi versi non avevano ancora quel tono sfrontato ed esibizionistico, vagamente dannunziano, che poi caratterizzerà tutta la sua produzione e il suo modo di fare il personaggio poetico, una specie di Oscar Wilde trash. Forse non ce l'aveva, ma io seguito a vederlo con il

suo fazzoletto rosso annodato al collo. Certo era più magro, con un bel viso, dei riccioli neri, e l'omosessualità non esibita ma presente nella morbidezza delle movenze e in definitiva in tutto il suo modo d'essere. L'omosessualità non era ancora diventata una figura retorica e il personaggio era ancora autentico. Avevo dei dubbi, certo non mi aveva entusiasmato, ma a Pier Paolo dissi che secondo me aveva del talento, cosa in effetti innegabile. Renzo si lancia in un lungo discorso su Dario, ricorda come ha cercato di stargli vicino nei terribili giorni della sua decadenza e morte per AIDS. Renzo in questo è più generoso di me, ma poi, insomma, supera l'onda dei ricordi e la commozione per Dario, e torna il Renzo pettegolo e curioso, il narratore domina in lui su qualsiasi altra cosa. Io taccio, cercando così di fargli capire che ne ho abbastanza di quella telefonata, ma lui fa finta di niente, anzi, scivola in una sorta di molle perentoria impazienza: «Insomma, c'erano gli amici letterati ma anche i nemici...». Sospiro dolcemente, ormai il fiatone non ce l'ho più: Una sera, erano i primi tempi che lo conoscevo, mi ha portato con sé alla sede della Einaudi a via Veneto. Mi sembra che la saletta fosse sotto, si scendevano delle scale. Non so più quale fosse l'occasione, forse la presentazione di un libro o solo un dibattito, fatto sta che Pasolini fu duramente attaccato da Pagliarani e, mi pare, da Leonetti; insomma da esponenti del nascente Gruppo 63. Io, che non sapevo niente, mi seccai molto che qualcuno, per me dei perfetti sconosciuti, attaccassero il mio idolo. Ma come si permettevano! Risalendo le scalette gli manifestai la mia indignazione, e lui con un mite sorriso mi disse: «Ma no, non te la prendere, è un normale dibattito letterario». A me era sembrato violentissimo, e seguito a pensare che lo fosse. Quei due non sopportavano il suo successo, e dovevano salire sulle sue spalle per farsi vedere. Questo pensavo. «Sei stato ingiusto», dice Renzo. Sì, lo so, in realtà era uno scontro tra due concezioni della letteratura. Ma a me sembrava uno scontro personale, come se ci fosse una rabbia. Pier Paolo, invece, era del tutto sereno,

la cosa non lo toccava, anzi mi disse parole di stima per Pagliarani, che era un buon poeta, di Leonetti, ammesso che si trattasse di lui, non ricordo. Renzo è contento, lo sento, ho scucito qualcosa, sono scivolato nell'aneddoto, così si sente legittimato a riprendere il filo delle sue domande. «Di che cosa parlavate?». Mah, parlavamo un po' di tutto, te l'ho detto. Poesia, insomma letteratura, politica, e, sì, anche psicoanalisi. Pier Paolo sosteneva che io dovevo andare in analisi. Per la verità ci doveva andare soprattutto lui. Anche se allora non lo pensavo, cioè lo pensavo ma non osavo pensarlo. Magari sarebbe ancora vivo. Diceva che non ci sarebbe mai andato e si capiva che aveva paura di cambiare e perdere l'ispirazione o, meglio, la sua ossessione. Temeva che la salute lo avrebbe ammutolito. Comunque nessuno lo può sapere, se si sarebbe salvato, né se avrebbe seguito a scrivere. Renzo tace, mi sa che anche lui ha un rapporto difficile con la psicoanalisi. Poi mi dice: «Ma tu gli hai dato retta e in analisi ci sei andato». Pier Paolo non ci credeva per sé, ma per gli altri sì, almeno per me. In un'intervista che Furio Colombo ha pubblicato dopo la sua morte sul secondo numero del Tuttolibri della Stampa, probabilmente l'ultima, rispondendo ad una provocazione del suo intervistatore, dice qualcosa come: «Sì, ho capito, ma io non solo lo tento quel pensiero magico, ma ci credo». Caro Renzo, Pier Paolo era tutto lì, nella forza del pensiero magico, nella forza della poesia, certo, ma anche il pensiero psicoanalitico è magico, ed è per questo che ci credeva e lo temeva. In quanto poeta ne conosceva la potenza. Lo applicava a tutto e a tutti: alla società, alla politica, alla storia, insomma al mondo, ma non a se stesso, che invece era la prima vittima nel bene e nel male del suo modo magico, cioè totale, di pensare e quindi di essere. Con me la cosa era diversa, quel modo di pensare e di curare era giustificato da un fatto oggettivo: io avevo l'asma da quando avevo cinque anni, per quello ero stato in collegio in Svizzera, a Davòs in un ex sanatorio. Una delle mie battute su me stesso suonava così: l'asma come Proust sulla Montagna in-

cantata! È come avere le stigmate. «Sì va be', fa Renzo, ma Pasolini e la psicoanalisi?». E chi se lo ricorda, e poi basta che lo leggi no? Che te lo devo dire io! «Sì, cioè, no, ma che c'entra con la tua psicoanalisi?». Un giorno mi telefona e mi dice di andare subito da lui. Io salgo sulla mia Cinquecento, attraverso Roma, arrivo all'EUR a casa sua, e chi ci trovo? «E che ne so!». Ci trovo Cesare Musatti. «Cazzo!», fa Renzo, «Musatti! E che ti ha detto?». Musatti era lì in quanto consulente di Pier Paolo per Comizi d'amore, te lo ricordi? «E come no, bellissimo». Ne ho rivisto un pezzo in Rai che non mi ricordo per che cosa mi serviva. Lui aveva un talento per le facce scavate, segnate, disperate, elementari e profonde. È anche la storia della scelta di Cristo: doveva trovare la faccia giusta, ci ha messo un anno scartando un attore tedesco ebreo, Goytisolo, Evtušenko, Ginsberg; come dice nella lettera a Nenni. «Sì, ma Musatti?». Io arrivo e trovo questo signore, per me se non proprio anziano, certamente molto grande, ma sai, anche Pier Paolo mi sembrava grande. Se penso che aveva poco più di quarant'anni! Io non sapevo chi era Musatti, ma lui mi fa una serie di domande. Io rispondo senza difficoltà, non era come con Pier Paolo, mi ha messo subito a mio agio. Dopo il colloquio, Musatti mi ha detto che con l'asma avevano ottenuto buoni risultati: «Naturalmente io non posso garantire niente, ma secondo me vale la pena di provare». «E Pasolini?». Pasolini cosa? «Dov'era, che faceva, ha assistito al colloquio? In fondo era una cosa privata». Non me lo ricordo. Non so se si è allontanato. Ho come l'impressione che fosse presente e assente, come se fosse rimasto seduto accanto a noi, solo un po' più discosto, ma magari è una mia idea, è la sensazione di averlo vicino, che si preoccupava di me fino al punto di farmi parlare con Musatti. Insomma nel mio ricordo aveva l'atteggiamento di un padre premuroso, o addirittura di una madre. Poi il grande psicoanalista mi ha chiesto di dargli uno strappo alla SPI, è salito sulla mia cinquecentina, e così ho scoperto che la più importante società di psicoanalisi stava a poche decine di me-

tri da casa mia. Mi ha salutato dicendomi: «Ci pensi, se decide purtroppo con la può fare con me che vivo a Milano, ma le posso indicare con chi farla». E Renzo: «Ma t'è davvero passata l'asma? E da chi ti ha mandato?». Si chiamava, e si chiama, Giulio Cesare Soavi, e sì, m'è passata. «Ma Pasolini ti ha salvato la vita!». Sì, forse, non ci avevo mai pensato, non in questi termini. È che la vita me l'avrà pure salvata... Ma chi mi salva da Renzo? Giro come uno scemo intorno al laghetto superiore di Villa Ada, mi fermo, abbasso gli occhi e vedo un grande pesce, una carpa davvero enorme, solo la bocca emerge dalla melma verdastra, apre e chiude quel mantice come se cercasse aria a pelo d'acqua. Non muore, mi sono detto, non tenta di respirare, si nutre di qualcosa, vive di immondizia, a me sembra che soffochi ma per lei è un lauto pasto. Altro che pensiero magico! Qui non ci sono simbolismi, lei, la carpa, mangia, si nutre e basta. Renzo, dice che aveva ragione Moravia che era un razionalista, un illuminista. «Chissà come hanno fatto quei due ad essere tanto amici». Pensa, gli dico, che io non li ho mai incontrati insieme. Pasolini lo vedevo sempre da solo. Tranne una volta a casa di Laura Betti. Renzo vuole sapere chi c'era, ma io ho solo il ricordo di un soggiorno, che forse era anche cucina, divani più o meno sfondati con sopra pezze e drappi, forse tappeti, e lei passabilmente insopportabile come sempre. Che cosa ci trovasse Pier Paolo in quella debordante virago non si sa, probabilmente la subiva come si subisce una persona che ti ama indipendentemente da quello che sei o vuoi. Lei ti ama e quindi ti prende, ti avvolge, ti trascina. Raccontava che se l'era perfino portato a letto, o almeno si racconta che lei raccontasse. Ormai è tutto mitologico. Dopo la morte di Pasolini si è scatenata, finalmente poteva fare la vestale, beata lei, e contribuire alla creazione del Pasolini che non c'è: quello che conosciamo tutti. «Come sarebbe, il Pasolini che non c'è?». Io credo che non l'abbia conosciuto nessuno. Io di sicuro no. «Va be' non ti sei ancora svegliato...». Qui a Villa Ada tutti corrono, sembrano tutti svegli, presumo di esserlo an-

ch'io. Sono un po' risentito, è un'ora che mi rompe le palle con i ricordi e poi mi dice che dormo. Guarda che io non conosco neanche te che frequento da trent'anni, eppure non si può dire che tu sia tanto complicato. Figurati Pasolini, ognuno ha il suo Pasolini. Ecco, insomma, io non voglio il mio. Chiaro? «Ma che te sei bevuto il cervello?». Renzo non capisce o meglio sente che la preda gli sfugge, il suo senso narrativo, moraviano, della realtà ha bisogno di qualche certezza, ma io non ho certezze, io so solo che Pier Paolo l'ho davvero incontrato, e la sua morte mi ha ammutolito. Non ho mai scritto su di lui, semplicemente non potevo. Dario l'ha perfino detto in un articolo che Manacorda è l'unico amico di Pasolini che non ne ha mai scritto. Io non l'ho fatto né per bontà né per interesse (essere l'unico che taceva), non ho parlato perché non potevo fare altro. O forse, molto banalmente, non avevo niente da dire o troppo poco, come dimostra questa conversazione con Renzo. Ormai mi sono accasciato su una panchina, Ulisse se ne è andato con un cenno della mano seguendo una bionda ondeggiante coda di cavallo, una delle tante donne che lo rapiscono tutti i giorni, Argo ancora gironzola intorno alla panchina, forse si sta chiedendo come mai Ulisse mi ha abbandonato, e mi vuole dire che lui mi vuole ancora bene, ma che insomma devo capire che il padrone è Ulisse, e infatti se ne va, anche Argo appresso alla prima cagnetta che passa, affascinato, ma forse anche mosso a pietà della poveretta strozzata dal guinzaglio dell'isterica cinquantenne che se la trascina appresso. «Ci sei ancora?», soffia Renzo, chiaramente preoccupato che io sia incazzato, ma lui, io lo so, non capisce perché non vuole capire – e la cosa mi irrita ancora di più, e poi in fondo è lui che mi dà dell'imbecille, e magari ha ragione: nessuno può conoscere nessuno, è ovvio, forse solo l'analista un suo paziente, se sono tutti e due molto intelligenti, e tutti e due partecipi di quel pensiero magico di cui parlava Pier Paolo. Ma queste cose a Renzo non gliel'ho dico, non gliel'ho importato niente dei miei dubbi; allora un po' aggressivamente lo ammetto, attac-

co ex abrupto: Andavamo a mangiare alla Carbonara, a Campo di Fiori, e una sera è arrivato Ninetto sull'Honda e Pierpaolo ha scherzato sull'Onda, ma era tristissimo. Ninetto se ne stava andando, mi sa che era quando si sposava. E poi un'altra volta sempre alla Carbonara, mi ha detto una frase che mi ricorderò per sempre: «Ma che ti è successo, che fai? Non hai più la lingua della poesia». Io mi ero sposato, avevo una figlia e, soprattutto, facevo politica a tempo pieno. Era il 1965 o il 66 (o il 67?). «Ecco, ha detto, è la politica». «Mamma mia», fa Renzo emettendo un sospiro di angoscia. Aveva ragione, usavo la lingua in modo strumentale, ma ero entrato nel mondo anche grazie a lui, grazie a Musatti, e a Soavi. Ma lui forse ci vedeva la conferma delle sue paure, magari io ero la sua cavia, il suo laboratorio per vedere gli effetti della psicoanalisi su un poeta. Io, travolto dalla vita, non mi sono spaventato, ma in fondo da lì, da quella frase, è cominciato il nostro distacco: non ero più molto interessante per lui, e neppure lui per me: avevo venticinque anni, una bambina e il partito mi assorbiva del tutto. «Avevi smesso di scrivere?». No, non ho mai smesso di scrivere poesie, ma aveva ragione Cordelli, il quale, con la leggerezza che lo contraddistingue, mi disse: «Ma che cazzo vuoi? Ti sei messo a fare politica... Sei un coglione». Voleva dire che la letteratura è totalizzante, che in fondo è quello che diceva anche Pasolini con quella frase sulla lingua. Quindi avevo poco da lamentarmi, la colpa era mia che non accettavo di sacrificare tutto alla poesia (Pasolini) o alla letteratura (Cordelli). Uno c'è morto sulla poesia e per la poesia, e l'altro è ancora lì che avendo scelto la letteratura fa esercizi di stile e di struttura. Io, non foss'altro, corro a Villa Ada e mi tengo in forma, penso mentre mi rimetto in moto e uno scoiattolo mi attraversa la strada. È uno dei nostri con il pelo grigio un po' mazzato, ormai rari da vedere, qualcuno ha importato degli scoiattoli più grossi – dicono americani – di un colore marrone compatto che stanno sterminando gli italiani. Più o meno è la stessa cosa che succede nella letteratura. Gli scrittori stanno

facendo la stessa fine e se la meritano tutta: sterminati dagli stranieri, dall'ipertrofia del best-seller esotico. «Ma che vuoi il protezionismo letterario!», esplode Renzo, che è sempre un po' vetero comunista e politically correct. «E poi non sono mica degli immigrati!». Arriveranno anche quelli, come sta succedendo in Germania. Ma è giusto: se noi siamo esangui, gli altri si impadroniscono della nostra lingua perché loro hanno qualcosa da dire, altro che noir! I giallisti con pretese non sono che scrittori pappagallo: rifanno quello che si è sempre fatto e gli altri fanno meglio. Se siamo ridotti a questo, che dire? Che la letteratura, o presunta tale, sopravvive, ma la poesia, che dovrebbe stare anche nella narrativa, svanisce. Evapora nelle scuole di scrittura, nei premi letterari, nelle copie vendute o non vendute, in internet dove tutti scrivono, ed è un atroce paradosso visto che nessuno sa più l'italiano. «Allora aveva ragione Pasolini, quando parlava di...». Sembra sempre che abbia avuto ragione lui, ma che ne poteva sapere, non era mica un profeta. Siamo noi che cerchiamo conferme, e quindi adattiamo, aggiustiamo, allarghiamo quello che ha detto, noi che siamo ancora qui. Il fatto è che lui scriveva e pensava sempre en poète, il suo cervello era fatto così, e allora anche quando parlava di politica le sue erano metafore, tutto quello che ha scritto è interpretabile, come l'oracolo di Delfi o Nostradamus. Io non so se gli scoiattoli grigi, più piccoli e gracili, ce la faranno, tante specie, razze, differenze sono scomparse e tante ne scompaiono tutti i giorni. Quello che posso dire è che malgrado Pasolini (e Cordelli), io ho solo combattuto per sopravvivere, che evidentemente mi sembrava più importante del successo letterario o poetico; o forse no, non mi sembrava più importante, ma non potevo fare altro, vinceva un principio darwiniano o solo biologico. Non sono stato capace di sacrificare la mia vita alla poesia come Pier Paolo, che non per caso ha fatto il film su Cristo che era lui crocifisso alla croce della poesia. E sembra che ce l'abbia fatta: anche lui ha i suoi seguaci pronti ad interpretare i suoi scritti für ewig.

«Che palle! Ricominci filosofeggiare. Tu proprio non sai raccontare, ti fai fottere dalla critica, divaghi». Adesso ti frego io: Una mattina, c'era il sole, ma poteva essere anche inverno, il nostro giovane poeta va a trovare il maestro... Va bene così? «Quanto sei stronzo». Il quale maestro, seguito implacabile, si trovava a Testaccio, vicino al cimitero degli inglesi. Un caso certo, ma significativo. «Il poeta delle Ceneri di Gramsci dove poteva montare Uccellacci e uccellini, il suo film più poetico? Ah le coincidenze e il loro senso occulto!» In questo caso inesistente, caro Renzo, è inutile che ti ecciti: era un posto buio, stretto, una specie di corridoio che immetteva in qualche stanzetta microscopica con le moviole, e Pierpaolo seduto lì a quelle macchine: l'ho visto di sgincio tra una porta e l'altra, ma mi ha fatto aspettare un sacco di tempo prima di prendere un caffè con me. «Perché sei andato lì e non a casa?». Forse perché stava tutto il giorno al montaggio ed era l'unico modo per vederlo, o forse perché ero curioso, visto che ero stato sul set di Uccellacci, ma del montaggio non ho visto niente, non mi ha fatto proprio entrare, non l'ho visto al lavoro. Del set di Uccellacci ricordo lui dietro la macchina da presa, Totò e Ninetto che correvano, e uno sterrato. «Certo, che tu non dai nessuna soddisfazione!». Mica lo faccio apposta! Sei tu che con la scusa della lettera a Nenni cerchi di spremermi qualcosa. Mi fa un certo effetto che parlasse di me a Nenni. A Nenni, ti rendi conto? «Va be', ma gli era andato a chiedere se gli trovava un produttore... Certo noi non avremmo mai pensato che avesse bisogno di rivolgersi ai politici per fare un film: aveva già pubblicato Le Ceneri di Gramsci, Ragazzi di vita, e aveva già fatto almeno Accattone e Mamma Roma – e nel Sessantaquattro aveva poco più di quarant'anni. Ti rendi conto?». Sì, Renzo, mi rendo conto, me ne rendo talmente conto che noi che abbiamo largamente passato i sessanta non abbiamo fatto quasi niente in confronto a lui. Se vedi l'edizione Mondadori di tutte le opere ti senti male. Walter, che l'ha curata, dice che ha scritto circa ventimila pagine: valutazione per difetto. Solo

l'edizione nei Meridiani ne raccoglie quindicimila. Ma lui, Pasolini, tornava a casa la notte dopo che era andato a caccia di ragazzi, e aveva alla spalle una giornata di lavoro, e ancora scriveva. Ma come si fa ad avere quella forza. È la forza della disperazione, ho sempre pensato. Non so perché, ma mi viene in mente la sua casa di campagna nel viterbese. Chiamarla casa è troppo e troppo poco. Le due torri medievali si vedono da tutto il circondario. Si raggiungono attraverso un sentiero nel bosco, e ci si trova di fronte ad un muro con una torre quadrata davvero alta, dentro c'è un ampio parco non lavorato, senza aiuole, voglio dire, o fiori. Di fronte, parallele alle grandi mura ci sono mura più basse e una torre più piccola, per accedere alla quale c'è bisogno di un ponticello. Se si aggirano quelle piccole mura, si scopre che dall'altra parte, a picco su una forra in fondo alla quale ha ambientato la scena del battesimo del Battista, Pasolini aveva appoggiato una sorta di vetrata con un tetto, e quella era la casa, quella è la casa, perché c'è ancora. Al di là della forra, passando con lo sguardo fra due speroni appena più lontani, si vede la pianura a perdita d'occhio. Ci sono delle fotografie che lo ritraggono nudo in quella casa, scattate da fuori attraverso i vetri. Si racconta di una notte brava, una delle sue, in cui maltrattando il fotografo, lo ha trascinato da Sabaudia a Chia, e in una sorta di delirio sadomasochista... Ma lasciamo perdere, di questi aneddoti ce ne sono tanti, come quando a New York si dice che sia andato da solo di notte ad Harlem, e non si sa come ne sia uscito vivo. Lui era un po' (o molto) dottor Jekyll e mister Hide, io ho solo conosciuto il dottor Jekyll, il Pasolini della luce del giorno, il famoso scrittore dallo sguardo mite e sorridente. Troppo mite, direi oggi, e troppo sorridente. Si raccontano tante cose, ma io non so niente, non ho mai visto niente. Si diceva che con i ragazzi fosse violento ("Aho, statte attento che quello mena!"), forse per stimolare la loro violenza. Doveva essere punito. «Ancora Cristo?». E poi la quantità, basta pensare alla scena del pratone di Petrolio. «Moravia raccontava, dice

Renzo, che in Africa una notte ne aveva contati settanta davanti alla sua tenda, e se li è fatti tutti». C'è una tristezza spaventosa, dico cominciando a rabbrivire per il freddo, come se dovesse colmare un vuoto, picchiato, martoriato, riempito, forse solo per poter dormire. Mi è venuto spesso da pensare che non distinguesse tra piacere e dolore. Ma il mio Pier Paolo non era così, quello che conoscevo io era gentile, riservato, quasi timido. Se non ci fossero state quelle voci, quei mormorii fra gli amici, non avrei mai sospettato chi era, e cosa andava a fare quando ci salutavamo davanti alla Carbonara. Ma poi, Renzo, chi se ne frega. A noi ci importa solo del poeta, conta quello che ha scritto, contano i film che ha fatto. Certo Salò/Sade non si fa impunemente, o meglio, non è un caso se fai un film così, che a me mi ha sempre ricordato Querelle di Fassbinder. La gente usciva a metà proiezione. Due insopportabili capolavori. «Già», fa lapidario Renzo come se non gliene fregasse niente di Fassbinder, e forse neanche di Salò/Sade, certo non è interessato all'accostamento. Allora lo prendo in contropiede: Rompi tanto le palle, ma anche tu hai conosciuto Pier Paolo! «Ma io mica gli ho presentato Cristo!» E allora? Se è tutto lì, dopo la pubblicazione della lettera a Nenni io non servo più a niente, l'ha già raccontato lui l'episodio. «E così ti ha legittimato. Tutti sanno che è proprio vero, che eri suo amico». Ma di me sarà mezza riga: Presentò Cristo a Pasolini. Cioè un puro caso. Uno costruisce per una vita, e rimane inchiodato come una farfalla a un incrocio di occasioni: per sopravvivere nella memoria (ah Foscolo!) non contano né le opere né i sepolcri. E mi posso considerare fortunato: Enrique Irazoqui mi garantisce l'eternità. A te, caro Renzo, non ti ricorderà nessuno, Dario cinque minuti dopo la sua morte è già scomparso, Valentino sopravviverà nei ricordi delle signore romane che ha dolcemente sfruttato scroccando pranzi e cene, ma le signore, anche loro, stanno svanendo nell'eterno nulla. A me invece grazie a Pasolini mi ricorderanno. Evviva. «Sì, va bene», fa il cinico Renzo: «Ma quell'incontro? E poi era mat-

tina o sera, o pomeriggio?». Era mattina, credo. Eravamo seduti al centro del soggiorno, nei divani. Io di fronte a Enrique, e Pier Paolo in una poltrona, direi, tra noi due, con la vetrata del terrazzo alle spalle. Una cosa me la ricordo con precisione, un pensiero che mi ha attraversato la mente: vuoi vedere che per la prima volta affiora la sua omosessualità? Lo guardava con un tale frenato, e quindi intensissimo, rapimento che ho avuto l'impressione che anche Enrique cominciasse a sentirsi a disagio, poi tutto si è sciolto nella proposta di lavorare nel cinema. Il resto ormai sta nella lettera a Nenni. Se mi va di épater qualche giovane cinefilo, meglio ancora se cinefila, non lo posso più fare, eh, caro Renzo, la vita è crudele, tranne con Ulisse, che mi affianca e mi supera parlottando con la ragazza dalla coda di cavallo, mi fa un cenno interrogativo con la mano, come per dire con chi stai parlando, non sarà ancora Renzo, spero. E invece è ancora Renzo che mi tiene avvinto nelle sue spire come un boa la sua vittima, fino a quando non mi avrà inghiottito e digerito del tutto. Ma no, lo so, non è Renzo, il boa che mi ha digerito per sempre non è lui, è Pier Paolo che mi ha spappolato a sua immagine e somiglianza, forse non ho fatto altro che fuggire da lui come da mio padre: gli unici due maestri che ho avuto. Ma fuggire i propri maestri è impossibile: io ho fatto esattamente quello che loro hanno voluto. E il bello è che non mi hanno insegnato niente, ci sono solo stati, e io ho interpretato il loro esserci pur non sapendo chi erano, ed è per questo che mi hanno tenuto in vita e distrutto. È per questo che non ho mai scritto una riga su Pier Paolo: ogni volta che mi avvicinavo non era lui, né come persona né come scrittore. Come persona era un'icona: uno che si comportava in modo diverso da tutti gli altri, uno che non si preoccupava delle conseguenze di quello che pensava – solo che lui così è diventato Pasolini e io, quando l'ho fatto, cioè sempre, tutti hanno preso la mia critica per malanimo, mentre io facevo solo quello che mi avevano insegnato con il loro esempio mio padre e Pasolini. Questo succede ai figli che non sono al-

l'altezza dei padri. Nel confronto con loro c'è tutto quello che potevo essere e che non sono diventato. «Caro Giorgio, nessuno di noi è diventato quello che voleva. Un editore, neanche grandissimo, col quale avevo già pubblicato un romanzo, mi ha rifiutato l'ultimo perché la giovane redattrice gli ha detto: Trattasi di letteratura. E che doveva essere? Ai tempi di Pasolini e di Moravia una frase del genere era impensabile, non ti pubblicavano un libro perché non era abbastanza letteratura». Pensa che dopo la presentazione su Paragone mi scrisse Sereni per chiedermi un libro, che non hanno pubblicato con la motivazione che purtroppo chiudeva il Tornasole – dove tra l'altro era uscita La ragazza Carla – e un giovane non si poteva pubblicare nello Specchio. Io allora non mi sono neppure reso conto dell'occasione che avevo perso. Non ho capito che quella era la spinta di Pier Paolo, e che non ce ne sarebbero state altre. Lui mi aveva “scoperto” e mi aveva lanciato, poi stava a me – ma io pensavo ad altro (aveva ragione Cordelli). «Ma il pezzo su di te in Paragone?». E dai, Renzo, mi prenderò una polmonite per questa telefonata, lasciami andare, ne parliamo un'altra volta. «No, adesso», fa con un tono perentorio che non gli conosco. «Adesso! Ma quale polmonite!». Me ne sono già fatte due negli ultimi due anni. «Mi sa che correre ti fa male». Fatti i fatti tuoi e lasciami perdere! Ma tanto Renzo i fatti suoi non se li fa: «No, dimmelo adesso che cosa ha scritto su di te, sennò poi non mi dici più niente, non racconti mai niente tu!». Lo sai in quale numero di Paragone? In quello dell'aprile 1964, la lettera a Nenni è di marzo. Io avevo ventidue anni, lui scrive che ne avevo ventuno, e poi dice che avevo pronto un libro di versi, che avevo molto lavorato, “selvaggiamente”, dice lui. Io veramente non avevo l'impressione... Non era un lavoro. «Ma se in un anno avevi un libro pronto!». No, no, Renzo, Pier Paolo era troppo buono con me, come si capisce anche dalla nota di Paragone. «Se Sereni ti ha chiesto il libro, avrà pensato: Pasolini dice che...». Pier Paolo seguiva dicendo che le mie poesie potevano sembrare fuori moda,

stilisticamente retrò, ma questo, paradossalmente, poteva essere un pregio, perché lui pensava al Gruppo 63. È acqua passata. Piantiamola di ricordare... Magari mi ero innamorato di lui e lo volevo tutto per me, anche fisicamente. Forse il mio era un vero amore omosessuale non corrisposto. «Ma dai!», fa Renzo. Lo penso adesso, allora non lo sapevo, ma magari era così, sennò non si spiegano i lunghi silenzi fra di noi: come se ci fosse qualcosa di impronunciabile o, per meglio dire, di invivibile, qualcosa che in nessun caso doveva avere cittadinanza. Io non lo sapevo, ma forse lui sì, lui lo sapeva e, percependomi, era imbarazzato perché io non gli piacevo, nel senso che ero scartato a priori, visti i suoi gusti. Perché non sono andato al suo funerale? Perché non ho mai scritto su di lui, non una memoria, non un aneddoto, ma neppure un testo critico, una lettura in pubblico, la presentazione di un libro, una conferenza o la partecipazione ad un convegno... Non è troppo? Non è eccessivo? Non è una sorta di rimozione? Renzo tace. Sento dei rumori poi un fruscio di carte. Sta sfogliando un libro. Lui se ne sta a casa al caldo, stravaccato in poltrona a torturare me che sto qui al freddo e al gelo. «Ecco qua!», fa trionfante, «Nella tua antologia, quella di Castelvechi, c'è anche lui e ne parli, gli hai perfino dedicato una poesia». Sì, dico, ma guarda l'anno, è il 2004. «La pubblicazione» insiste lui, «ma la poesia di quand'è?». Ma che ne so! Io Renzo lo odio. Forse odio tutti i narratori con quella loro capacità di non mollare l'osso per pagine e pagine, per chilometri, sono dei maledetti fondisti, disposti a soffrire, a farsi del male, e anche a fare del male agli altri pur di durare, pur di tirarla per le lunghe. Come se mi leggesse nella testa, Renzo per punirmi attacca a declamare: «E se ti leggo, se ti seguo al vento/ dei tuoi versi, se ti maledico,/ e se mi porta l'onda e non lo sento// quello che dici, ma poi me lo dico/ che sono cieco, preda di un amore/colpevole, lo so, come un mendico// che cerca un vecchio amico nel dolore/ nel ricordo di un perso dare e avere/ come sempre succede quando il cuore// soffre e si strazia e non lo vuol sapere/ ma poi di colpo

cade ogni velame/ e ho solo i miei occhi per vedere// cosa non va nella tue antiche trame/ dove cede la lingua alla lettura/ dove la tua malata atroce fame// disperata di vita e d'avventura/ ti porta al non finito oppure al brutto/ con la rabbia di chi non ha paura// e per paura s'è giocato tutto. Bella», conclude Renzo con una sorta di allegra atroce partecipazione. Allegra perché gli è piaciuta e atroce forse solo per me, per come l'ha letta, con la sua voce strascicata, forse al fondo ironica, non lo so: semplicemente non sopporto di sentire le mie poesie, come non sopporto di arredare casa con i miei quadri. Dopo un settimana li farei a pezzi o mi butterei dalla finestra. Ecco, deve essere questo, Renzo non c'entra – o forse la prima parte della poesia mi ha messo di fronte, appunto, a quell'amore infrequentabile, “colpevole”, e con la seconda, dopo il trattino, tento di recuperare distanza critica, mi difendo e gli dico che forse non è un grande poeta. Lo sai che non lo so se è un grande poeta, dico a Renzo. Ma in quel momento mi ripassa davanti Ulisse con la biondina della coda di cavallo, ormai parlano fitto fitto e lui sorride. Io lo so che è un pezzo che le sta appresso, anche perché lei lavora in uno studio legale e sta con il fratello del capo, ma non ne può più, e non sa come fare a scaricarlo. Ulisse si vorrebbe inserire, tanto non gli basta mai. Gli ho detto: Lascia perdere è troppo giovane. Ma invece di scoraggiarlo la gioventù lo eccita. Oddio, lo posso anche capire, forse io ho solo paura di una donna giovane. Ma insomma, gli dico, quanto ti vuoi complicare la vita, sei già pieno di mogli, semi-mogli, amanti, ex-amanti, quasi amanti. Perché Ulisse si è anche inventato la categoria della quasi amante: se una donna lo vuole, lui si lascia corteggiare, ci esce, fanno la classica gita fuori porta o vanno al mare, proprio come si usava una volta, ma quando lei gli salta addosso, lo accarezza, lo mordicchia, lui riesce sempre a svicolare, dice che l'ultima volta c'era un guardone fra le due... “Sai che c'è, Gio', c'ha troppo tette. A me le donne mi piacciono piccole e con poco seno”. Io (sarò pure un po' invidioso) gli dico sadica-

mente: È che nun te voi scopà tu madre, solo ragazzine, compagne di scuola, amichette. Lui mi risponde che rimane giovane, tanto è vero che corre tutti i giorni per dieci chilometri, per non parlare delle maratone, prima dell'estate si è fatto quella di Stoccolma e in primavera va a New York. Ulisse mi sorride di squincio, forse addirittura mi strizza l'occhio, anche se non è nel suo stile, lui è un gentiluomo, è riservato, mentre lo vedo passare sento Renzo che mi biascica nell'orecchio: «Non è un grande poeta?». Lo dice come se stesse riflettendo, o assaporando titubante la mia affermazione o solo ipotesi. Non sa se prenderla in considerazione o lasciarla cadere. Certo, me ne rendo conto, sto mettendo in discussione un dogma, forse mi voglio emancipare, finalmente, dall'ammirazione per PASOLINI. Ecco, l'ho scritto tutto maiuscolo così me lo guardo, lo contemplo come fosse un monumento – e vedo che è morto. Tutta maiuscola la scritta PASOLINI sembra il mausoleo di PASOLINI. A me che non mi piace niente, mi piacciono ancora i suoi versi? O, forse, lo posso leggere come leggo qualsiasi altro poeta? Cioè, come si dice, criticamente. Ma tanto i poeti non li leggo più, non ce la faccio, sono saturo e schifato, ha ragione Gombrowitz, la poesia è come lo zucchero, nessuno può mangiarsi una intera scodella di zucchero a cucchiariate. Sempre che lo zucchero esista. Se non c'è lo zucchero sono cucchiariate di merda. Merda intellettuale: un brutto libro di poesia è quasi peggio di una tesi di laurea. Come dice un mio collega: dopo che hai corretto una tesi hai bisogno di assistenza psichiatrica per un mese. Dopo la lettura di un libro di pseudo versi vai direttamente al manicomio. La gente non si rende conto del male che ti fa infliggendoti la lettura di quello che scrive. Un libro è quasi sempre un oggetto contundente, una vera arma impropria. Renzo tace e mi lascia appeso alla mia inerme rabbia, al mio disgusto. Ma poi non resiste: «E Pasolini? È un poeta o no?». Ma sì che è un poeta, che cazzo! Solo bisogna vedere quanto grande. Forse non è grandissimo o addirittura non abbastanza grande. «Abbastanza rispetto a che?». Ab-

bastanza... Abbastanza... Mormoro meditabondo: Abbastanza per rimanere in eterno, ecco! «Bum!», fa lui: «Ma chi lo sa chi rimane?». Va be', ma Pasolini pensavamo tutti che rimanesse, dai! Delle volte penso che con il variare del gusto Pasolini possa scomparire, morire una seconda volta, morire letterariamente. Ma almeno lui è nato. Quanti siamo che non siamo manco nati, eh Renzo? «Parla per te!». Sì, parlo per me mentre vedo i corvi che calano sul laghetto, sembrano dei falchi, i corvi carnivori scendono in picchiata sui piccoli dei germani reali, li ammazzano e se li mangiano, mentre la madre cerca di proteggerli starnazza, bercia, sbatte le ali, brutta, marroncina ed eroica, invece il padre più in là tutto colorato, tronfio come un tacchino, neppure se ne accorge: non vede la strage dei suoi piccoli. «Morale?», fa Renzo sarcastico. Quale morale? «Ci hanno mangiato da piccoli?». Ci abbiamo provato, ma letterariamente qualcuno ci ha divorato in fasce, forse solo la mancanza di talento. Il talento è una brutta bestia, ma l'assenza di talento è un buco nero che ti risucchia, ti tritura, ti massacra e neppure ti risputa: ti divora per tutta la vita. Non sei altro che un cucciolo di germano reale (reale!) e tutti i giorni un corvo assassino ti piomba addosso. Non ci sono quarti di nobiltà: reale è solo la realtà. «Fossi un po' paranoico?». Che c'è pure la paranoia del passato? E poi, che ti credi che davvero i corvi non sono carnivori? Non ci sono uccelli vegetariani, i più piccoli si mangiano i vermi e i più grandi topi e serpenti, o scoiattoli. «Perché il talento sarebbe una brutta bestia?». Perché pensi sempre di perderlo, e davvero lo perdi, magari solo per certi periodi, o anche per sempre, e questo è il terrore. Beati coloro che non conoscono il talento: essi vivono in pace. Quello che ho appena salutato, per esempio, lui fa il portiere di notte, la mattina, quando stacca, viene a Villa Ada, si fa una bella corsetta, e poi va a dormire. È sempre allegro, fa battute, scherza. La notte lavora, ma nel silenzio, forse due chiacchiere con i clienti più nottambuli, e quando il mondo si sveglia, quando la gente è isterica perché va a lavorare nel traf-

fico, lui viene nel verde e sorride pensando che di lì a poco dimenticherà la vita dormendo. «Ma c'è un sacco di gente la mattina a Villa Ada!». C'è pure un poeta, uno che attacca le poesie agli alberi. «Come hai fatto tu sulla porta de Beat 72!». Ma qui non sono io. «Ci hai fatto diventare scemi. Tutti a chiedersi chi poteva essere. A me mi era balenata l'idea che potessi essere tu. Ma non era ancora venuta fuori la tua vena epigrammatica. Certo che quelle poesie sui poeti erano cattivelle!». Era il 1977, e mentre fuori si sparava noi leggevamo versi, noi, voglio dire i trentenni di allora, c'eravamo tutti: Bellezza, Conte, Cucchi, Frabotta, Scartaghiande, Viviani, Zeichen... Con quella strana formula della messa in scena delle poesie. Ci voleva la genialità di Carella e il coraggio di Ulisse. «Cordelli ci ha scritto pure un libro!». Il supremo Cordelli, annoiato scettico demiurgo della generazione. A lui, e sempre a Carella e Benedetti, si deve anche Castelporziano. C'ero anche io sul soppalco del Beat 72 a via Belli, in quella specie di ufficetto, quando si è deciso per la spiaggia, devo dire che ero contrario, ma aveva ragione Carella, e poi gli altri due erano con lui. Mi sono spesso chiesto come ha avuto l'intuizione che poteva funzionare, io non ci avrei scommesso due lire. Ma allora facevo l'assessore a Cosenza, forse avevo troppo i piedi per terra. Gli altri tre si potevano prendere tutti i rischi e scommettere sull'anima pop del dada anni Settanta. Castelporziano ha fatto vedere come un gesto artistico, un'invenzione pura, poteva trasformare la poesia in un evento così potente da sfondare il muro dei media: TRENTAMILA PERSONE SULLA SPIAGGIA DI CASTELPORZIANO, titolavano i giornali che dedicavano pagine su pagine al Primo Festival Internazionale dei Poeti. Abbiamo cambiato qualcosa nel costume delle patrie lettere. Chissà se è stato un bene. Ti ricordi (Renzo se lo ricorda) come tutti si sentivano poeti? Con la scusa che il privato era politico, i poeti della spiaggia, il pubblico, quelli che si erano accampati lì per tutti e quattro i giorni, loro ritenevano di essere i veri poeti. Noi li chiamavamo i minestrones perché si erano ar-

rampicati sull'enorme palco e ci avevano issato un pentolone di minestra che durante l'operazione si era rovesciato. Loro, i minestrones, pensavano che prendere il microfono fosse sufficiente per essere considerati poeti. Poveretti, non si rendevano conto che veri poeti non erano neppure tutti quelli che lo erano ufficialmente, benché famosissimi talvolta. «Beh, però, almeno si è visto il fenomeno in tutta la sua portata. Perché non è mica finito l'immenso, lo sterminato sottobosco della poesia: c'è sempre stato. Non mi hai appena detto che anche lì, a Villa Ada c'è un poeta...». Uno strano, non è uno che viene qui a correre, è più un barbone, è uno che qui ci vive, abusivamente, si intende, ma lo tollerano, tanto in tutto il parco c'è un solo giardiniere. Mi sa che col tempo sono diventati amici. È uno lungo, magro, ormai avrà sessant'anni o forse più, o magari meno, è difficile dare l'età a certi personaggi. Insomma è della nostra generazione, ma non te lo ricordi, Renzo? Dove c'era la poesia c'era anche lui, non parlava mai, ma se parlava era tutto involuto e barocco, un po' vacuo e roboante, gli veniva fuori un esibizionismo presuntuoso che, certo, quello sì che faceva di lui un poeta, cioè se avesse avuto del talento. Ma dài che te lo ricordi, prima di finire a Villa Ada stava in una baracca vicino all'Acqua Acetosa, dove hanno fatto quel centro commerciale... «Sì, certo che me lo ricordo. Quello ci campava facendo il poeta, recitando il poeta. Era anche un bell'uomo. Come no, me lo ricordo benissimo. Ma non era tedesco?». Mi sa che invece quel cognome tedesco era tanto per darsi un tono: uno pseudonimo da scrittore. Gira con i sandali anche d'inverno, e guarda che nella Villa si gela. Lo sai dove sta? Hai presente il tempietto dalla parte della Salaria, in alto, vicino alla residenza dei Savoia superstiti? In quel punto, prima di una curva, a settembre c'è uno strano profumo, buonissimo, ma ancora non l'abbiamo capito, io e Ulisse, che profumo è. Lui il tempietto lo ha chiuso con dei pannelli e si è fatto una bella residenza neoclassica. Chissà, magari pensa di essere Goethe, e questo spiegherebbe lo pseudonimo germanico,

molto letterario, peraltro, e magari un po' eccessivo: il signor Sprache, Herr Linguaggio. Ma tutto in lui è eccessivo, anche la povertà. In questo senso è un vero dandy, come non ce ne sono più. A modo suo più unico che raro. I pantaloni verdini stazzonati, la sahariana sopra una camicia a quadri non stirata, e la scomposta, ma non casuale, chioma sale e pepe. Io mi sono chiesto anche come si lava, se si lava, specie d'inverno, che, ripeto nel parco fa un freddo cane, c'è pure il ghiaccio quando arriviamo noi che ancora è buio.

Renzo Paris

## LA POESIA? UNA COSA DA RAGAZZI!

I. C'era una volta.

Ah, la poesia, una cosa da ragazzi!

C'era una volta una città eterna,  
dove i cesari a gambe larghe  
trionfavano sui carri seguiti

da lunghe tenie impolverate  
di schiavi incatenati provenienti  
da tutto il mondo allora conosciuto.

Orazio zocolava sui lustrini  
pavimenti della casa di Augusto  
insieme alla Puella che aveva

cantato le numinose origini  
di quella stirpe imperiale. Petronio  
preferiva i lupanari insieme a

Catullo e Marziale, che latinizzarono  
il verso greco. Il mago Rutilio,  
avvolto di nostalgia, cantò  
i ruderi del suo ritorno e Petrarca si fece

incoronare poeta, temendo la  
barbarie, fino al Belli che  
inchiodò la stupidità dei Papi  
nel Tevere in fiamme. Roma

è stata il crocevia di poeti,  
portatori di miele. Sono stato  
anch'io uno di loro e me ne

voglio ricordare. Oh, la Roma  
dei poeti, da Monteverde  
all'Eur, dal Vaticano a

Trastevere, da San Lorenzo alla  
Flaminia, sotto il sole africano  
o nelle festose ottobrate e

nelle primavere marine, fiorita  
di gabbiani come fosse Amburgo,  
porto di gente nata altrove,

come la Parigi del primo Novecento.  
Oh le storiche cantine e Castelporziano  
con le sue liriche sabbie e Villa

Borghese, addobbata con le luminarie  
d'un paese e la Casina Valadier.  
Non c'è angolo di questa città dove

non sogni un poeta. Non possono

sfuggirvi, hanno l'aria fintamente  
distratta, il passo svelto di chi

si reca a ineludibili incontri. Escono  
da portoni signorili ma anche da  
fetide baracche. L'eleganza è il loro

tratto di dandy plebei. Sono uomini  
di seta, come i chassidim, hanno il  
miele in bocca come api feconde.

Il verso scorre come gocce  
d'acqua sui vetri e il Tevere è il  
serpente del giardino dell'Eden.

Ogni giorno è un miracolo di vita  
in questa luce religiosa e libertina.

II. Le voci.

Oh il fragile timbro della voce  
di Pier Paolo Pasolini, il dolce  
accento friulano nella bocca

impastata da una caramella  
gustosa. Oh la nenia stramiciona  
di Sandro Penna e la voce

davvero fiabesca di Elsa Morante

che faceva da contrappunto a quella  
brusca e tagliente di Alberto Moravia,

a quella sibillina di Amelia Rosselli.  
Oh la voce innamorata di Dario  
Bellezza che voleva essere amato

anche dalle mura di piazza Navona.  
E quella fredda e lucidamente cinica  
di Valentino Zeichen. Oh la voce

impostata di Giuseppe Conte e quella  
sommessa e dolce di Maurizio Cucchi,  
quella dotta di Alfonso Berardinelli

e quella ermeneutica di Franco Cordelli,  
oh la voce tranquilla e apodittica di  
Giorgio Manacorda e quella ridanciana  
e misteriosa di Gregorio Scalise

insieme a quella freudiana di Cesare  
Viviani e quella stiletante di Attilio Lolini.  
Oh la voce infuriata del suo amico

Sebastiano Vassalli. Che dire poi delle  
voci femminili, di quella miagolante di  
Gabriella Sica, affabulatrice di Vivian

Lamarque e teneramente illuminista di  
Biancamaria Frabotta. Le voci dei poeti

sono la trama stessa dei loro versi. Non

si somigliano tra loro, sono uniche. Mi  
ritengo fortunato per averle ascoltate.

### III. Le cene.

Oh le cene, le cene letterarie  
romane! Dario entrava nei  
salotti appoggiandosi allo

stipite e intrecciando le dita,  
iniziava il suo fuoco di fila  
di battute sui presenti che

finivano tutte con «Nessuno  
mi ama!». Poi misteriosamente  
si rifugiava in bagno. A notte

alta avvertiva il malcapitato  
che usciva per primo che  
commetteva un errore, visto

che la comitiva non aspettava  
altro per crocifiggerlo. Oh  
quelle cene in cui Dario

duellava con Elio Pecora, che  
rispondeva soltanto quando

non ne poteva più, quelle  
alla trattoria “La Carbonara”  
con Laura Betti che raccolse  
Pasolini in bagno in un lago  
di sangue, nemmeno supponendo  
che quel sangue fosse l’incipit  
delle sue tragedie alla greca.  
Oh le parche cene a Lungotevere  
della Vittoria con Moravia che  
incideva il pavimento con i tacchi  
delle sue scarpe, ritmando le risate  
di Enzo Siciliano, tra Oriana  
Fallaci e Panagulis, ribattezzato  
Paragulis. Oh i capodanni a casa  
mia a San Giovanni, dove c’era  
l’intera scuola romana di poesia  
mentre i fratelli maggiori festeggiavano  
a casa di Elio Pagliarani e quelli  
nella cucina di Amelia Rosselli con i  
bicchieri che volavano dalle finestre.  
Oh le lunghe e gustose cene nella terrazza  
di Laura Betti, tra top model e

registi di gran fama, quando lei  
mi consegnava le chiavi della  
cucina per evitare i micidiali  
assaggi notturni. E quelle nella  
villa estiva di Vasca Moresca al  
Circeo, con una tavolata rallegrata  
dalle rose. Oh i dopocena a casa  
di Enzo Siciliano dove non si poteva  
fumare con i pasticcini di Flaminia  
E Dario che gridava che a Enzo  
ormai piacevano soltanto i  
Ggiovani! Tra gli ospiti c’era anche  
Giovanni Raboni e la sua Valduga  
che voleva in prestito un libro del  
Seicento con il suo drudo che non amava  
il nostro improvviso colloquio. No,  
non si urtò con me perché non  
avevo inserito anche Bertolucci  
nella mia antologia pasoliniana  
L’io che brucia, non fu per  
quello che litigammo. Oh le cene,  
le cene letterarie a casa mia a San  
Lorenzo, quando cambiai casa e

moglie, con Valerio Magrelli e Mario  
Fortunato e quelle dei primi anni  
Ottanta con l'inedita Susanna Tamaro

che aveva portato un regalo per la  
nascita di Giovanni. E poi l'ultima  
cena a casa della Sanvitale quando

Alberto non se la sentì di venire, qualche  
tempo prima di morire. Con gli anni  
Novanta e la morte di quei grandi

le cene tornarono ad essere anonime.  
Vivo ora dentro una barbara solitudine.  
Preso dall'angoscia scrissi a Sebastiano

Vassalli e quello mi rispose che era  
ormai troppo tardi per rifare schiera.  
"Pannoloni! Pannoloni!" si doveva  
chiamare il nuovo manifesto. Mi

invitò a godermi la vecchiaia come  
suggeriva Parini, con un bicchiere di vino,  
attornati da belle fanciulle, fors'anche

curiose di quella ridicola canizie.

A volte ho come l'impressione  
di aver dialogato per tutta la  
mia vita con le ombre, come

quelli, e sono tanti ormai, che  
girano per le strade alzando  
la voce, stupendo i passanti.

Amici alla lontana e l'un contro  
l'altro armati. Contro l'idea  
del gruppo ognuno per sé, sotto

la lente dei grandi nominati.

IV. Dandy plebei.

I poeti della mia generazione  
non sono più da tempo ragazzi  
a vita e quando si affacciano

in televisione, come Orenco da  
Fazio e Conte nella giuria delle  
veline, vestono da dandy plebei,

sopravvissuti alle feroci dittature  
del Novecento, compresa quella  
democristiana. Hanno visto

decine di guerre in tivvù con  
il cuore stressato e i versi piegati  
alla prosa venata dalla verde

adolescenza. I poeti della mia

generazione si godono la pensione  
senza principi né visconti e chi

non ce l'ha invidia i letterati  
del Seicento che, seduti su una  
mula, per giorni cercavano un

riposo e un signore che offerisse  
un magro appannaggio. Sapevano  
come divertire le dame di corte

con commedie e recite festose.  
Non hanno mai amato la tragedia,  
vivendoci dentro fino al collo.

Alcuni, a forza di usare la loro  
lucida intelligenza, sono diventati  
critici, romanzieri, altri si sono

persi nei loro appartamenti,  
lagnandosi della sfortuna. Io,  
professore di cose francesi

ancora scrivo versi alla latina,  
sperando di divertire i pochi  
lettori rimasti.

V. I festival.

I poeti della mia generazione  
si sono esibiti nei Festivals,  
ricevendo applausi e sabbia,

hanno rinverdito le serate  
futuriste, con Montale che alzò  
il ditino, preferendo rimanere

sprofondato nella logora poltrona  
del suo mefitico appartamento,  
scrivendo tuttavia versi acidi.

Sembravamo poeti di stato,  
invitati dagli assessori della cultura  
di ogni paese d'Italia, senza

ricevere un quattrino e nemmeno  
con l'albergo prenotato. Siamo  
stati la lunga scia poetica dopo

l'assassinio di Pasolini, come ha  
scritto un critico che non ci ama.

VI. Cronistoria.

Dopo tante esitazioni Pier Paolo  
Pasolini nel 1971 scelse Dario

come miglior poeta della mia

generazione, amando dapprima  
i versi di Giorgio Manacorda,  
che gli aveva fatto conoscere

l'attore spagnolo che impersonò  
il Cristo del suo bellissimo Vangelo.  
Il contraltare milanese di Dario

fu Maurizio Cucchi che con il suo  
Disperso già pendeva verso la prosa.  
A Roma per tutti gli anni Settanta

la nomenclatura poetica era questa:  
prima Bellezza, poi Paris e Zeichen,  
seguivano Cordelli, Berardinelli,

anche loro poeti esordienti e Manacorda.  
Ci eravamo scontrati in un caveau  
della nostra giovinezza dove fecero

capolino anche Giulio Ferroni e  
Biancamaria Frabotta insieme a  
Amelia Rosselli e Sandro Penna.

Quella era la rinata scuola romana  
di poesia, quella fiorita dapprima  
in via dei Sediari, a casa di Corazzini.

Volevamo tornare all'io, sia pure  
diviso. Alcuni si rifugiarono nel  
Mito, altri nell'Impero romano,

io mi volli poeta d'amore raggiungendo  
Catullo attraverso i miei Corbière e  
Apollinaire sornioni. Altri,

intrappolati dalla neoavanguardia,  
non se ne liberarono più. Elio si  
ritagliò un suo Penna come Dario

aveva fatto con Pasolini, Conte si  
servì di Lawrence e Berardinelli  
di un Adorno fortiniano. Per quel

credo antiavanguardistico fummo  
bollati di ideologia dalle generazioni  
che seguirono. Dall'io che brucia

di Pasolini discendeva l'io al rogo  
di Dario, sbudellato e barocco  
insieme, mentre il mio restava

minimo e urtato. Il povero  
Giuliani lo voleva in sordina  
mentre Conte mirava all'io assoluto,

quello dei romantici odiati da Hegel.  
All'io disperso e frantumato di

Maurizio Cucchi seguiva quello

scherzoso e leggero di Orengo e  
quello autoironico e alto di Manacorda.  
Viviani, Zeichen e Scalise rimasero  
impigliati nelle dottrine invisibili.

Tutti volevano cantare con il piede  
globale sopra il cuore. Né radicamento  
né rizoma, piuttosto anzi come l'edera,

che dove s'attacca muore. Pasolini  
per evitare il crepuscolarismo dei  
miei versi, mi raccomandava di

mescolare l'allegria alla malinconia.  
Chi sa se quel grande parlava di se  
stesso quando mi consigliò di

abbandonare gli studenti al loro  
destino piccoloborghese e occuparmi  
del popolo marsicano. Mi disse che

in friulano il mio cognome significava  
figlio-padre e mi regalò la prima  
stesura della sua Affabulazione.

Amelia Rosselli invece mi pregò  
di raccogliere solo i versi che non  
capivo, quelli più surrealisti,

anarchici, che a lei piacevano di più.  
Gli attrezzi di quelle botteghe con  
il tempo si sono arrugginiti. E sono

nato io, fatto di quei mattoni, di  
tutti i poeti che ho amato. Anch'io  
mi apposto all'angolo del Corso

per incontrare me stesso tra quelle  
torme del consumo, in ascolto  
del fiume sotterraneo che lo sottende.

VII. La maturazione.

I poeti della mia generazione maturarono  
nell'umida cantina del Beat 72 e si  
laurearono sulla sabbia di Castelporziano.

Su quel tratto di mare, con lo sprofondamento  
del palco, morì anche la scuola romana, che  
i critici definirono "da camera", gli stessi

che ignorarono l'archivio delle irripetibili  
esperienze dei festivals e delle letture  
pubbliche che seguirono a iosa.

Quei ragazzi a vita ormai combattono  
con la prostata e i primi acciacchi  
della vecchiaia, se non sono morti.

Ombre, solo ombre. Così, per  
riabbracciare qualcuno dei superstiti,  
presi un autobus e andai a casa

di Ursula ai Parioli, dove Giorgio  
riuniva il gruppo dell'Annuario,  
che avevo abbandonato cinque

anni prima. Che la pace sia con voi,  
poeti una volta militanti con le armi  
poggiate a riposare, in ascolto degli

ultimi versi che la Musa ci voglia  
regalare.

VIII. La riunione.

Vi ho ritrovati amicalmente seduti:  
Elio, Giorgio, Paolo, attorno a un  
tavolinetto del salotto. Parlavate

del nuovo numero dell'Annuario.  
Vi ho ritrovati un po' più accademici  
di come vi avevo lasciati, meno

ironici sui versi freschi di stampa,  
più posati. Il mattatoio che avevo  
abbandonato è stato ripulito. A me avete

commissionato questi versi. Sono  
arcistupo di guerre intestine, mi  
piacerebbe invecchiare al suono

di qualche buon verso, di qualche  
bel saggio critico, come se ne  
facevano una volta. La militanza?

La getterei alle ortiche. È acida e  
improduttiva, soprattutto quando  
è noiosamente ripetitiva. Addio

dunque ai massacri di una volta,  
al vinello che prende d'acido,  
la poesia, anche quella divina,

è pur sempre fatta da un uomo.  
I poeti vanno amati, anche quelli  
più imbustati, meno portati, sono pur

sempre uomini di seta. Lasciamo  
che il pubblico decida, proprio  
quello che non c'è, che non

c'è mai stato. Ho perso l'amicizia  
di Valentino e di Giuseppe, ne ho  
sofferto, anche perché l'articolo

che scrissi contro di loro era un  
tentativo di aprire un dibattito

sulle loro idee politiche, stufo  
di ascoltare le opinioni televisive  
sulla poesia. Mentre Giuseppe  
mi rispose sul “Corriere”, professandosi  
di sinistra, Valentino tacque, mi  
considerò calunnioso, voleva  
denunciarmi. Del resto anche  
Giorgio quando abbandonai  
l’Annuario nauseato da tutto  
quel sangue vivo sulle pareti, mi bollò  
di cinismo, proprio io che sono  
rimasto un sentimentale. Butto  
dunque la spugna della polemica  
ad personam, non mi piace la  
damnatio memoriae in vita. Ma  
non vedete il deserto attorno  
ai poeti? Se anche noi ci massacriamo,  
a che scopo lo facciamo? In nome  
delle giovinezze passate a leggere  
Poesia, a scriverne, perdonate  
questo mio riabbraccio fraterno, alle  
soglie di una ridicola vecchiaia,

perdonate la mia ignoranza, di aver  
perduto il senso di queste slabbrate  
terzine. Ora che tutto è stato  
consumato, che la scuola romana ha  
chiuso i battenti, che sono invecchiati  
i miei parenti, ho nostalgia per gli  
uomini di seta, leggeri nelle loro  
bollicine, per i poeti in persona.  
Se cinque anni fa ho sbattuto la  
porta dell’Annuario era perché  
non dividevo la strage della  
mia generazione, l’ipotesi che  
la tragedia fosse essenziale per  
i versi del secondo Novecento.  
In questi anni mi sono scorticato  
vivo scrivendo La vita personale  
a cui vi rimando, riattando le  
traduzioni di Corbière, di Apollinaire  
di Prévert, i miei preferiti. Mi piace  
ancora sfogliare il vecchio album  
di famiglia come un nonno con  
i suoi nipotini irriverenti. Siamo  
diventati animali domestici,

cavalli ammaestrati, fiori rari.

Ci leggiamo, brizzolati, tra di noi,  
contenti di questa ritrovata Arcadia.  
La nostra Arcadia assomiglia

a una madia, dove si conserva  
il pane per una nuova fame.

Filippo La Porta

**PERCHÉ LA POESIA?  
(A PROPOSITO DI UNA SCOPERTA IN ETÀ MATURA)**

**Ciò che non c'è**

Di cosa parliamo quando parliamo di poesia? Non lo sappiamo. La poesia è la poesia, si definisce tautologicamente. Proviamo anzitutto a rivolgerci al linguaggio comune e dunque all'uso metaforico, e normalmente diffuso, dei termini "poesia" e "poetico". Quando l'avventore di un bar di Testaccio commenta entusiasta che quel tiro di Totti – poniamo, l'assist al centravanti per un goal – è stato "poetico", cosa vuole dire esattamente? Non solo che si tratta di un tiro perfetto, emozionante, di armoniosa geometria. Intende anche "ispirato", e cioè un po' misterioso, divino, non immediatamente finalizzato all'obiettivo (Ruggero Savinio ha osservato che Virgilio salvò Baudelaire «dalla troppa importanza data agli atti che mirano a uno scopo»), svincolato dalla sfera dell'utile. Ci si riferisce insomma a una dimensione comunque diversa, "altra", trascendente.

E ora passo a un brano di e-mail inviatami dall'amico Alessandro Polcri, docente di letteratura rinascimentale alla Fordham University, New York, e poeta: «... La poesia è per me profetica, ma non nel senso che prevede fatti futuri, bensì nel senso che attraverso i fatti parla di ciò che non c'è (il profeta è colui che usa le parole per dire/descrivere ciò che non c'è o chi è assente)». Dunque: parlare di ciò che è assente, di ciò che – come scrive qualche riga dopo Polcri – si insinua tra «le esperienze e i fatti che ti travolgono e che spesso vivi in apnea mentale e totale assenza di giudizio critico...». Anche qui spunta la relazione con una alterità,

pur nascosta nelle pieghe della vita quotidiana, e anzi con una logica segreta che governa le leggi dell'universo e della nostra esistenza. Come una volta ha detto aforisticamente Alfonso Berardinelli: «Poesia è scienza di tutto ciò di cui non si può fare scienza» (ed è moltissimo, è la parte immensa dell'iceberg che resta sommersa...). Poi Polcri decide di chiamare questa cosa "Dio" mentre io preferisco chiamarla "realtà". Ma questo mi pare secondario.

Perché la chiamo "realtà"? Per Goethe ogni poesia è "realistica". Dante non ha fatto altro che cantare nei suoi versi la "realtà". Di che realtà si tratta? Teodolinda Barolini suggerisce di "deteologizzare" la Divina Commedia. E prima di lei per il grande Auerbach l'aldilà dantesco è teatro trasparente dell'aldiqua. Solo assumendo immaginativamente il punto di vista "altro" dell'aldilà infatti per Dante si riesce a scorgere la realtà più "vera", quella che riguarda il destino, l'essere, il nostro legame con il cosmo, la relazione impalpabile ma tenace che congiunge le cose tra loro, le cause con gli effetti. Le anime che incontra nell'oltretomba sono le persone concrete ritratte nella loro interezza e unità. Mentre la vita quotidiana vissuta passivamente, in apnea mentale, senza trattenere nulla, è precisamente l'irrealtà, ci distrae e aliena continuamente da noi stessi. Ed è parimenti irrealtà la Storia, con le sue guerre e conquiste militari, le lotte per il potere e gli esperimenti nucleari. La "realtà" è un'altra cosa, e ce ne parla appunto la poesia: sfugge, non si vede a occhio nudo, ama nascondersi, come la natura per i presocratici. Ma a volte si rivela in modo abbagliante (può turbarci o riempirci di meraviglia).

### Scaffali alti

Nell'ultimo trasloco, una quindicina di anni fa, al momento di aprire le casse piene di libri allineate in soggiorno, presi una decisione perentoria,

forse un po' drammatica, e anche con una intenzione autopunitiva: mettere tutti i volumi di poesia negli scaffali più alti, e semi-inaccessibili, della nuova libreria. Perché? Perché in fondo li sfogliavo e leggevo raramente. A volte controllavo un verso da citare, consultavo un'edizione critica, ma non si trattava di vero dialogo quotidiano. Come molti della mia generazione avevo sempre mostrato una certa insofferenza verso il mito della Poesia (con i suoi cerimonieri e le sue liturgie, con i suoi ammorbanti reading e la sua aprioristica presunzione di superiorità) e verso la tecnica stessa del verso, esposta – come disse Edmund Wilson – a un rischio di estinzione. Inoltre: dal punto di vista critico il romanzo italiano contemporaneo mi attraeva più della poesia contemporanea. Non perché fosse un genere più vitale, ma perché capivo quasi subito – o almeno così mi sembrava – se l'autore aveva qualcosa da dire e se era "intonato". Ho però parlato anche di scelta "autopunitiva". Volevo infatti punirmi per la mia difficoltà crescente di concentrazione. Un volume di poesia, quale che sia, richiede sempre una "ecologia" mentale preliminare, una condizione di ritrovata solitudine, un'operazione anche laboriosa, impegnativa, simile a un esercizio spirituale: e cioè riuscire a fare un vuoto dentro di sé, creare un silenzio entro cui la parola poetica possa liberamente risuonare. Ora, se non mi mostravo capace di questa ecologia minima, ciò significava che la poesia non la meritavo. E dunque andava coerentemente sistemata dove già l'avevo messa dentro di me, nei piani alti e più distanti! Non avrei mai immaginato che appena qualche anno dopo gli stessi libri li avrei riportati giù in basso. E non passa giorno senza che io ne prenda in mano qualcuno per leggerlo e rileggerlo. Da cosa dipende questa mia attrazione in età matura per la poesia? Da varie cose. L'estrema libertà che ha nel trattare qualsiasi tema, e senza troppi preliminari: In poesia puoi parlare di tutto e senza eccessive preoccupazioni di nessi logico-sintattici (che non significa diritto di parlare a vanvera: il "rigore" va però cercato su un altro

piano...). Il suo essere veicolo di un legame con la tradizione, con il passato (e intendo con un passato arcaico: il significato che accetta docilmente di essere guidato da quella cosa primordiale che è il suono!). La sua facilità nell'essere memorizzata: sempre più spesso mi accade di imparare a memoria qualche verso e poi lasciare che mi tenga compagnia. E anzi quei versi mi servono da viatico per l'esistenza. Bisognerebbe avere un archivio personale di versi mandati a memoria da utilizzare nelle diverse circostanze della vita: amore, lutto, felicità, dolore... Infine la possibilità che ci offre di un dialogo ravvicinato, intimo con qualcuno, a dispetto di qualsiasi evidenza contraria. Mi soffermo su quest'ultimo aspetto.

### La poesia abbatte ogni barriera...

C'è un mio caro amico, S., vagamente ciclotimico, che da sempre alterna momenti di entusiasmo adolescente e stati d'animo, più durevoli, di depressione strisciante. In particolare se lo incontra la mattina, e fino al primo pomeriggio, è molto reattivo, disposto ad accogliere ogni proposta, incline al riso smodato e al cazzeggio. Più o meno dopo le 17 diventa ombroso, taciturno, fa un sorriso sempre più sbiadito e quasi solo formale, giusto per non essere scortese. Dopo cena poi! Viene a trovarmi ma resta lì, apatico, indifferente, quasi inamovibile. Poi però mi avvicino agli scaffali della libreria, prendo in mano un libro di poesia e già un po' s'illumina. Comincio a leggere qualche verso ed ecco che avviene il miracolo. Ritrova il suo sorriso più bello e puro e fiducioso. Vedete: la poesia è o può essere quella cosa che interrompe anche per poco una depressione, che abbatte ogni barriera e che fa sentire due persone improvvisamente vicine! Insieme, S. ed io, percepiamo in quel momento una dimensione inafferrabile e insieme più

vera (più "reale?"), la cui rivelazione ci dona – del tutto gratuitamente – una felicità senza ragione, senza scopo, che nonostante tutto appartiene alla vita.

### Dire qualcosa

Forse si ribalta finalmente quel dogma novecentesco che impediva alla poesia di dire qualcosa, tanto doveva essere per principio oscura, anticomunicativa, non referenziale. E anzi oggi solo in poesia si possono dire alcune cose! Il poeta albanese Gozim Hajdari, migrant writer ormai da molti anni nel nostro paese, scrive (in italiano): «Quanto siamo poveri / Io in Italia vivo alla giornata / tu in patria non riesci a bere un caffè nero / [...]», ci dice una cosa che, poniamo, in un volantino di protesta sembrerebbe lamentosa mentre qui acquista la forza di una verità assoluta. Forse in questo caso la poesia non tanto va verso la prosa quanto ci invita a immaginare una prosa diversa. Pensiamo a un articolo di giornale che inizi proprio così "Quanto siamo poveri". A ben vedere avrebbe una suggestione, un'essenzialità memorabile. Se infatti nella nostra prosa quotidiana proviamo ad usare certe tecniche tipiche della poesia – ad esempio di intensificazione ed enfaticizzazione della frase attraverso il suo isolamento dal contesto – riusciremo forse a restituire alla lingua tutta la sua espressività perduta. Un altro esempio. Emporium, poemetto di civile indignazione di Marco Onofrio (Edilet) comincia dichiarando subito la propria poetica: «Boom, è il ritmo. Dentro. / È bello e orrendo al tempo stesso». Già, perché è il ritmo febbrile della vita contemporanea, degli affari, dei flussi finanziari ed è anche il ritmo – disciplinato e ispirato – della lingua poetica che esprime tutto ciò e sempre accresce la nostra vitalità. Poco più in là leggiamo: «La nostra esistenza scissa, squilibrata, / deturpata, violentata, profanata, / scom-

paginata, destabilizzata, / frammentata in mille rivoli e brandelli. / E quelli, sempre quelli a comandare / [...]». Onofrio, forse non immemore di Giudici, Pagliarani e anche di Patrizia Valduga (La corsia dei moribondi) dice l'indignazione, la rabbia, lo scherno, l'invettiva... E può dirlo soltanto in versi perché altrimenti la sua parola si confonderebbe con il talk show interminabile che accompagna le nostre esistenze, con lo sfogo ovvio e afasico della radio locale, con tutta una serie di discorsi pubblici divenuti irrimediabilmente falsi in quanto pianificati per un'audience e finalizzati a esigenze di marketing. Può anche adoperare parole trite e accostamenti scontati, però l'insieme è innervato da una energia speciale.

### Parlare di Dio in poesia?

Paolo Febbraro, ragionando criticamente su alcuni scritti di Gianfranco Gaeta, ha scritto che di Dio si può parlare solo in poesia, in virtù del linguaggio felicemente ambiguo, allusivo, polisemico della poesia. È vero, Simone Weil parla di Dio in prosa, con precisione e rigore cartesiani, ma appunto ciò accadeva oltre mezzo secolo fa, e poi la sua parola era incollata ad una esperienza interiore radicale (un incontro diretto, di tipo mistico, con Cristo). Oggi verosimilmente il concetto di Dio, svuotato dall'intera cultura della modernità, filosofica, scientifica, politica, economica (che non ne ha alcun bisogno!), rivela troppe incrostazioni storico-teologico-culturali. Anche come metafora rischia di non dire né evocare più nulla. Il postmoderno l'ha recuperato in modo perlopiù acritico e ornamentale, offrendoci l'improbabile immagine di un Dio illimitatamente friendly (Vattimo). Il Vangelo stesso, testo indubbiamente sacro, è ideologicamente contraddittorio, e forse se ne dovrebbe fare una lettura in chiave poetica (come del resto

ha fatto Pasolini con il film *Il Vangelo secondo Matteo*). Così scrive Febbraro: «...sembra che la parola "Dio" possa resistere sulla pagina solo se rapita nella spirale ascensionale, o abissale, delle associazioni affettive, della memoria ritmica o narrativa, della ritualità verbale, con i suoi slittamenti semantici e le sue intensificazioni retoriche... In breve "Dio" è una finzione poetica: solo all'interno di essa egli perde le virgolette e torna a parlare. Imparentata col dire enigmatico dei responsi oracolari, quindi col profetismo, e col parallelismo e la ripetizione della liturgia... Nel dire poetico la parola "Dio" non è affermata, ma rappresentata, è una parte attoriale di grande potenza suggestiva, è una suggeritrice archetipica. Nella scandalosa economia verbale del componimento poetico, nel suo ritmo portante, l'autore e il lettore addormentano le proprie legittime diffidenze e si mettono a disposizione (vengono disposti dall'ordine dell'espressione) di una parola che non è più davvero un termine, come nella religione, ma una vasta, eclettica possibilità».

### Un collaudo

Bene, tentiamo di "collaudare" la tesi di Febbraro. Prendiamo allora un poeta a lui caro, Giorgio Caproni, che almeno per la mia esemplificazione funziona meglio di un poeta dichiaratamente cristiano (e cattolico), come Mario Luzi, cui il papa – ricordo – commissionò un componimento per il Venerdì Santo. Dunque, Caproni, poeta laico, esistenziale, incline a una "solitudine senza Dio", quasi stoica, ma intriso di pietas religiosa per i trapassati, che «sfilano nella tramontana / della storia», quelli «che per esser vissuti / non sono mai stati». Scrive spesso a proposito di Dio. Ad esempio: prima «Un'idea mi frulla / scema come una rosa, / dopo di noi non c'è nulla / nemmeno il nulla, / che già

sarebbe qualcosa»; e poi la replica dello stesso poeta: «E allora, sai che ti dico io? / Che proprio dove non c'è nulla / – nemmeno il dove – c'è Dio». In questi due diversi componimenti, dal Conte di Kevenhüller (1979-1986), si celebra un dramma teologico e si condensa una riflessione filosofica di straordinario spessore. Qui la poesia sembra contenere la logica simmetrica del sogno (di cui parlò Ignacio Matte Blanco), quella per cui A è maggiore di B, il quale però è maggiore di A. Una logica operante anche nella religione: «Vergine madre, figlia del tuo Figlio» (Par., XXXIII). Proprio Caproni nel suo canzoniere d'amore alla madre – i “Versi livornesi” del Seme del piangere, anni '50 – dice che sua madre era anche la sua fidanzata e anzi sua figlia. Così nei versi tardi di Caproni l'esistenza di Dio trapassa nel proprio contrario, Dio c'è (forse) non dove si trova, proprio come l'io personale: sempre spiazzato, decentrato, ma non perciò evanescente. «Dio non c'è / ma non si vede. / Non è una battuta: è / una professione di fede» (dai Versicoli del Controcaponi). Nei suoi versi Dio diventa cioè una “vasta, eclettica possibilità”, un concetto che accoglie volentieri il proprio paradosso, il proprio rischio ontologico. Qui la poesia è erede naturale di Pascal e di quel Kierkegaard amato da Caproni.

Vorrei solo obiettare a Febbraro che (come sapeva Lope de Vega, che nel siglo de oro praticò ogni genere letterario) «ci può essere anche poesia in prosa» (lo dice una donna a un'altra nella commedia per il teatro *La dama boba*). Il che sparglia di nuovo tutte le carte. E dunque mi viene subito in mente, contro tanti poeti goffamente teologizzanti di oggi – che pronunciano il nome di Dio invano –, la meravigliosa lettera di Giorgio Manganelli – pur spirito laicissimo e beffardo – alla cognata dopo la morte del fratello Renzo: «Nessun dolore è malattia se è secondo la volontà di Dio. Noi non sappiamo che significhi questa parola terribile e antica, davanti alla quale ci sentiamo trascinati nei momenti più aspri e invalicabili della nostra vita. Solenne e sollecito, inaccessibile e

onnipresente, risanatore e confermatore del dolore, possiamo forse pensarlo come un luogo, l'unico luogo dell'universo in cui noi tutti siamo da sempre a sempre; noi, i vivi e i morti insieme...».

### La “amabilissima” debolezza e la poesia

Quando studiavo Leopardi per l'esame di maturità ero assai poco appassionato alla questione del passaggio dal pessimismo storico al pessimismo cosmico... Ancora una volta la scuola ce la metteva tutta per burocratizzare e dunque disinnescare un “classico” dal nucleo così tragico-eversivo. La lettura di Leopardi, al di fuori di obblighi scolastici, è un'avventura intellettuale e conoscitiva dagli esiti imprevedibili. All'inizio ignoriamo se ci deprimerà o ci consolerà, se ci ammalierà con il respiro musicale dei suoi versi o se indurrà a un desolato esame di coscienza con le pagine dello Zibaldone. Ricordo che il Canto notturno di un pastore errante dell'Asia, poesia insieme iper-riflessiva e di melodiosa cantabilità, mi diede una emozione straordinaria, connessa con la scoperta di una dimensione vertiginosa di libertà. Quella relazione intima, nuda, indissolubile tra il pastore errante e la luna apriva per me uno spazio solitario in cui non entravano la Storia, l'Ideologia, la Politica, l'Attualità e neanche la Psicologia. Si trattava di uno spazio impalpabile, incantato, gelosamente appartato, fatto di parole e di silenzi, e a tutti – almeno potenzialmente – accessibile, sul quale niente ha presa. In quell'annata 1969-70, annata incandescente, di movimenti collettivi e rivolte sociali, mi ricordava che ogni individuo contiene dentro di sé – quasi fosse il suo nucleo più inviolabile – questa possibilità di dialogo diretto con la natura, con l'universo, indipendentemente dal ceto sociale o dal livello di istruzione. La solida formazione illuministica, sensistica, di Leopardi era spinta oltre se stessa dalla sua poesia: l'acer-

bo vero non si fa illusioni sulla natura umana, sul destino di morte e disfacimento di ogni vivente, però non ci impedisce di immaginare – e di cantare – una verità più misteriosa, più spiazzante, che sempre un po' all'acerbo vero sfugge. Qualche anno fa discutevo con un intellettuale “critico”, libertario e purissimamente laico, il quale mi spiegava che ai fini della nostra emancipazione bisogna pensarsi “cittadini” e non “consumatori”. Alla mia domanda se oltre a queste due connotazioni identitarie restasse qualcos'altro di noi, mi rispose perentorio: «Ma cosa vuoi che resti? Non c'è altro...». Ecco, il “laicismo” di un filosofo atipico come Leopardi ha, tra gli altri meriti, quello di testimoniare questo qualcos'altro, senza però doversi affidare a una fede confessionale, senza ipotizzare trascendenze divine o configurare fumose New Age.. Nel Canto notturno quell'immagine visionario-fiabesca di volare sopra le nuvole contando le stelle a una a una (probabile citazione da canzone petrarchesca) già riempie tutta la scena e alla fine della poesia prevale sulla “chiusa” così brusca e sentenziosa («è funesto a chi nasce il dì natale»). Il materialismo di Leopardi non si può minimizzare, ma costituisce soltanto uno degli elementi in gioco. In un passo dello Zibaldone leggiamo: «Vedi come la debolezza sia cosa amabilissima a questo mondo. Se tu vedi un fanciullo che ti viene incontro con un passo traballante... ti senti intenerire da questa vista... se ti abbatti ad esser testimonia a qualche sforzo inutile di qualunque donna, per la debolezza fisica del suo sesso, ti sentirai commuovere, e sarai capace di prostrarti innanzi a quella debolezza e riconoscerla per signora di te e della tua forza». Riconoscere la debolezza signora della forza? Credo che la poesia per sua costituzione sia il genere più adatto a tale riconoscimento. Che la natura matrigna possa produrre, anche in un solo cuore umano, un sentimento del genere – e il linguaggio per poterlo esprimere – è un piccolo miracolo su cui il pastore nomade e la candida luna dovranno interrogarsi in eterno.

Va bene, l'Italia del presente è il paese di due milioni di poeti certificati, dove la metà dei 135 libri pubblicati ogni giorno è di poesie (benché privi di pubblico!). Quella dimensione vertiginosa, utopica di libertà cui alludevo non è dunque garantita dallo scrivere in versi, oggi particolarmente esposto a equivoci e mitologie. Però il linguaggio della poesia mi appare ancora la sua prefigurazione più concreta che abbiamo ancora a disposizione.

*In this short personal essay, the author offers his own evidence as a literary critic interested in the relationship between literature and reality, and thus interested, over many years, almost exclusively in contemporary narrative. He concludes that models of reality can and must, perhaps above all else, pass through the process of the creation of poetry, given the psychological and anthropological mechanisms that involve what Giacomo Leopardi called the paradoxical “weakness” of poetry.*

INCHIESTA

## UN'INCHIESTA SULLA CRITICA E LA POESIA

a cura di Giorgio Nisini

### 1. Crisi del canone o canone della crisi?

Da diversi anni la critica letteraria è attratta da un irresistibile desiderio di canonizzare. Forse sarebbe più esatto parlare di *necessità* di canonizzare, che poi vuol dire necessità di difendere una tradizione da qualche presunto o reale fattore di corruttibilità, o di affermare una nuova tradizione – minoritaria o antagonista che sia – contro un potere culturale dietro cui si avverte l'ombra di un'egemonia ideologica. Qualunque sia la ragione di questa necessità, resta però la nuda evidenza dei fatti, e cioè che la riflessione teorica sul canone è stata e continua ad essere protagonista di dibattiti e di pubblicazioni saggistiche, di pamphlet polemici e di scontri ideologici, e, almeno in Italia, ha avuto tra le varie conseguenze quella di trasformare uno tra i principali luoghi deputati alle pratiche di selezione, ovvero l'antologia poetica, in «ciò che fino a trent'anni fa erano le riviste militanti» (Febbraro). È una sostituzione, quest'ultima, che non indica un passaggio di consegne puramente formale, e dunque una semplice variazione del supporto in cui si svolge la discussione letteraria, ma equivale a una transizione sostanziale, in cui è possibile intravedere la radicale modifica d'intenti e di ruoli che ha investito la critica contemporanea.

C'è però un dato che desta perplessità, se non addirittura sconcerto, e non si tratta di un dato di secondaria importanza: lo sfrenato impulso canonizzatore che ha contagiato l'occidente non coincide affatto con la manifestazione di una cultura letteraria autorevole, che auto-afferma la propria ortodossia attraverso un gesto categorico di valutazione e di

scelta, ma rappresenta piuttosto il segnale di una fragilità endemica, o peggio, di una crisi d'identità che si cerca di tamponare con la contrapposizione di modelli instabili e perennemente oscillanti. In fondo è paradigmatico che nella maggior parte delle antologie apparse negli ultimi anni l'atto di canonizzazione, che dovrebbe prevedere la coscienza della forza di ciò che si canonizza, sia strettamente legato alla percezione di un'irreversibile *impasse* della poesia, di cui non si disconosce tanto la qualità, sempre comunque inferiore a quella posseduta dalla poesia del passato, quanto il prestigio, la capacità comunicativa, la funzione sociale, se non addirittura, come in certi casi limite, l'esistenza.

Ecco cosa leggo, appunto in maniera sconcertante, nelle introduzioni ad alcune delle principali opere antologiche apparse in Italia negli ultimi anni; e sono antologie paradossali, di affermazione (di un canone) e di presa di distanza (dal canonizzato):

La poesia in Italia – e, per essere più precisi la poesia italiana – non ha quasi più un pubblico (*Ci sono fiori che fioriscono al buio. Antologia della poesia italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di S. Caltabellotta, F. Peloso, S. Petrocchi, Frassinelli, 1997, p. VII).

[...] se la poesia in Italia non è oggi molto popolare come diffusione e conoscenza, lo si deve anche al fatto che si è perduta un'esperienza orale della poesia (*Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, a cura di Franco Loi e Davide Rondoni, Garzanti, 2001, p. 13).

Ormai mi chiedo se non stiamo sprecando impegno, intelligenza e cultura su un oggetto che non esiste: la poesia italiana contemporanea (Giorgio Manacorda, *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelvecchi, 2004, p. 7).

La poesia vive, parallelamente alla sua diffusione privata e selvaggia, in uno stato d'indifferenza e confusione e registra, complici fenomeni di malcostume letterario, una riduzione del suo prestigio sociale (*Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Einaudi 2005, p. XXXI)

*La poesia non serve più a niente.* Così ci dicono. Una volta erano poeti [...] quegli scrittori-intellettuali la cui parola aveva maggiore udienza nell'opinione pubblica. Di quegli scrittori-intellettuali, oggi, s'è perso lo stampo (*Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Miniacchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganeli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Sossella 2005, p. 7).

La poesia è in crisi, e subito si sente il bisogno di antologizzarla, di storicizzarla, di cartografare i suoi territori, come se il processo di agonia potesse essere frenato da un contrario processo di congelamento. Non si tratta solamente di operare una mappatura di un vecchio impero in decadenza, o almeno di mappare secondo le categorie tradizionali – visto che per qualcuno, e penso a Ferroni, la stessa mappatura non è più praticabile – ma di distillare una miscela di voci dal magma sonoro che investe il nostro linguaggio, e quindi di raccogliere, per dirla con Baudelaire, quei pochi “fiori” che nella *Printemps adorable* non hanno ancora perduto il loro profumo. Non importa che da più di un secolo e mezzo *quella* primavera non abbia più profumo: oggi, dinanzi allo sterminato deficit percettivo che invade il paesaggio (metaforico o reale che sia) – o meglio, dinanzi all'anestetizzazione prodotta da altre inflazioni percettive, siano esse sonore, visive o in generale mediatiche – il critico di poesia reagisce ribadendo la necessità del proprio ruolo, che è poi quello di giudicare, selezionare, tramandare. In una sola parola, appunto: canonizzare.

C'è, però, un rischio in tutto questo, e cioè che anche il canone, come

la poesia, nell'estenuante guerra di antologie che ha attraversato e attraversa il dibattito degli ultimi anni, entri in crisi. E cioè che anch'esso, nella confusa contrapposizione di modelli e contro-modelli che frantumano la nostra identità poetica, e dunque nella sua continua moltiplicazione, anziché fungere da argine, sia irreversibilmente percorso da un processo d'inflazione che lo svuota di significato. Non si tratta di osservazioni nuove, lo so: sulla debolezza del canone si ragiona da molto tempo, così come si ragiona da tempo sulla possibilità o meno di canonizzare il presente. Tuttavia il problema resta, perché in fondo la posta in gioco non è se e quanto la nostra identità poetica sia davvero frantumata – l'universo della poesia è sempre frantumato, l'identità esiste solo in astratto, come processo di ricostruzione a posteriori –, e se dunque il canone, nella sua autocratica stabilità, sia il modello più idoneo per rappresentarla. Il vero problema è piuttosto quanto sia congruo un modello assolutista, bloomiano, individualizzante, il cui ruolo è proprio quello di sintetizzare il molteplice, d'imporre sul molteplice un'unità che è sempre emanata dall'alto, per una società aperta e pluralista, fluttuante tra democrazia e anarchia letteraria, e quindi tra lecita e illecita coesistenza di tradizioni, stili, scuole, voci che pretendono a vario titolo di essere ascoltate.

Ma allora, di fronte a una poesia in crisi e a un processo di reazione alla crisi altrettanto inflazionato e in piena *débauche*, che senso ha presentare un'inchiesta – come ci proponiamo di fare in questo numero dell'Annuario – il cui obiettivo è una classifica di nomi? Che senso ha compilare un ennesimo, pleonastico, canone della poesia?

## 2. Il canone dei canoni

Nell'editoriale dell'Annuario del 2006, Paolo Febbraro ha provato a portare alle estreme conseguenze questa rete di contraddizioni, e lo ha

fatto suggerendo una sorta di “canone dei canoni”, e cioè comparando una selezione delle più importanti opere antologiche apparse in Italia tra il 2002 e il 2005. Se, infatti, il desiderio di canonizzazione, nel suo continuo stimolare la proliferazione di antologie, ha finito per annullare il canone stesso, che si è ritrovato nella paradossale situazione di essere invocato e «insieme dichiara[to] impossibile», allora perché non arrivare al «discorso-limite» di «prendere in parola le antologie» e ridurle «al dato bruto delle presenze e delle esclusioni»? In altri termini, perché non sommarle piuttosto che squalificarle a vicenda? Febbraro, appunto, lo ha fatto, con il risultato di compilare una graduatoria da classifica calcistica in cui la critica letteraria, con tutte le sue raffinate argomentazioni, ha finito per essere ridotta a una mera sintesi aritmetica di nomi e cognomi. Eppure, in questo azzeramento della critica, il canone risultante è parso avere più attendibilità di altri, se non altro perché è stato generato da un raffronto tra più posizioni, e quindi da un'azione comparativa e non di parte. Insomma, un canone non necessariamente condivisibile, ma probabilmente in grado di esprimere con maggiore approssimazione il sistema di valori estetici dominante.

Capire la critica riducendo ai minimi termini la critica stessa. Anche qui un paradosso. Ma davvero può funzionare un canone così concepito? In questo numero dell'Annuario ci siamo lasciati sedurre dalla stessa tentazione “matematica” di Febbraro, quel «fascino perverso dei fatti» che ci ha spinti a precisare ulteriormente il canone da lui ricavato nel 2006. Rispetto all'operazione di allora, però, non abbiamo comparato le preferenze pubbliche della critica, quelle appunto manifestate attraverso le antologie o le analisi storiografiche – dove la presenza di un autore può essere determinata da ragioni che non coincidono per forza di cose con un personale apprezzamento stilistico –, ma le preferenze private; e lo abbiamo fatto accelerando il più possibile sul pedale della schematicità e della nuda evidenza dei dati. Il questionario che abbiamo sottoposto ai critici, infat-

ti, era composto da una sola domanda, e questa domanda prevedeva una risposta non argomentabile, un puro elenco di nomi senza corredi e orpelli di carattere speculativo. È chiaro che una procedura di questo genere non risolve il problema – non riteniamo cioè che il nostro canone sia *il canone* –; però da un lato, come ho già detto, lo precisa, perché integra la selezione con scelte meno esposte e, quindi, meno condizionate, dall’altro lo esaspera, perché lo posiziona in una *mise en abîme* di se stesso che dimostra la fragilità di un organismo culturale fondato su elenchi di nomi che si sommano ad altri elenchi di nomi in un vuoto circuito addizionale.

Accanto alla provocazione, però, in questa operazione c’è anche qualcos’altro. Al di là del formulario da ricerca statistica che abbiamo adottato, infatti, ma anche al di là del metodo, dei risultati, delle singole valutazioni, c’interessava rimettere al centro del discorso una parola chiave sulla quale chi produce, e soprattutto chi fruisce della poesia, dovrebbe ricominciare a riflettere. E cioè la parola *piacere*, intesa nel senso più esperienziale e sensitivo del termine. E piacere significa passione per la letteratura, emozione per la letteratura, significa, come scriveva Borges, inseguimento di una felicità personale e non contrattabile. È per questo che ho parlato di “preferenze private”. La nostra idea era quella d’incoraggiare il critico a svelarsi, a scoprire le carte, e cioè a proporre una lista di nomi abbandonando qualunque criterio che non fosse legato al proprio gusto soggettivo. Ciò anche a costo di presentare un catalogo anagraficamente sbilanciato, ora composto da pochissimi nomi o da nessuno, ora da un numero di nomi particolarmente elevato. L’importante era pensare alla poesia non con lo sguardo dello storico, o dell’ideologo o dell’editore, e in fondo neanche con lo sguardo del giudice; bensì con lo sguardo di chi, la sera, magari dopo aver antologizzato cinquanta autori contemporanei per merito di cronaca, si abbandona finalmente alla lettura della poesia per un puro, semplice, riservatissimo desiderio di godimento estetico.

Ma veniamo al questionario che abbiamo sottoposto ai critici, in un arco temporale che è andato dal 1° ottobre 2008 all’inverno 2009. La domanda, che abbiamo inviato via e-mail o per posta cartacea, integrandola in caso di mancata risposta, da un nostro sollecito, era la seguente:

*Quali sono i poeti italiani viventi che legge con piacere, interesse o partecipazione, che ritiene validi o rappresentativi nel panorama letterario di questi anni, e che inserirebbe in un’antologia, all’infuori di ogni criterio di età o di visibilità editoriale?*

La domanda era accompagnata da una nota e da una precisazione:

*Nota: è possibile rispondere con una lista di nomi che comprenda un numero vario e non predeterminato di autori. Ovviamente è legittimo rispondere: nessuno.*

*Il nome di colui che effettua le scelte sarà indicato fra gli altri, ma i risultati saranno resi visibili solo nella forma aggregata, e non suddivisi per le singole scelte; dunque, sarà impossibile risalire ai nomi selezionati dal singolo critico.*

Al critico, quindi, abbiamo garantito l’anonimato del voto, e questo perché abbiamo ritenuto che una simile soluzione, nonostante sia stata contestata da qualcuno e nonostante non possa essere considerata in assoluto esente da imperfezioni, fosse la più attendibile e funzionale. La rinuncia all’anonimato, infatti, avrebbe potuto scoraggiare qualche critico a esporsi pubblicamente, o, nel caso in cui avesse superato questa resistenza, avrebbe potuto condizionarlo per ragioni della più varia natura, spingendolo a votare un poeta piuttosto che un altro per amicizia, per opportunità, per coerenza con le sue posizioni pubbliche, ma in possibile disaccordo con le sue motivazioni private.

Un'ultima considerazione: due dei critici interrogati hanno trovato la nostra domanda ambigua, perché hanno intravisto in essa la presenza di due richieste tra loro non perfettamente compatibili: quella d'indicare una lista di poeti che si leggono con piacere, e quella di proporre una selezione antologica. Alla base dell'ambiguità c'è probabilmente un'eccessiva cristallizzazione semantica del termine *antologia* in termini critico-storiografici, perché il primo degli interpellati l'ha istintivamente intesa come un atto da storico, che richiede un punto di vista relativamente impersonale, e che dunque impedisce d'inserire solo poeti che si leggono «con piacere, interesse o partecipazione»; l'altro l'ha interpretata come un oggetto editoriale che deve essere «per forza di cose», in virtù di una sua logica di rappresentatività, dotato di ampiezza minima, e quindi incompatibile con l'ipotesi di un eventuale elenco di pochi nomi. Ma è davvero così? Io non credo che si tratti di due richieste diverse, e questo perché l'antologia, che, certo, è di per sé una selezione – etimologicamente “una selezione di fiori” – non include preconcettualmente il criterio con cui la selezione si opera. Questa inclusione è in realtà successiva e in parte arbitraria, dal momento che i parametri con cui si realizza una raccolta non possono essere mai aprioristicamente determinati, ma vanno sempre dichiarati e specificati di volta in volta: un'antologia può essere infatti allestita sulla base di un criterio, appunto, storiografico, e quindi coinvolgendo anche poeti che non si amano ma di cui si riconosce l'importanza, oppure con un criterio militante, per proporre canoni alternativi o contro-canoni, come è accaduto così tanto spesso nel corso del Novecento. Ma un'antologia può essere allestita anche in base al puro gusto soggettivo, e ne è un esempio il volume curato da Franco Loi e Davide Rondoni per Garzanti (2001), in cui viene esplicitamente dichiarato che la regola che ha guidato le scelte è stata *soltanto* quella di «cercare di riconoscere tra le migliaia di poesie pubblicate negli ultimi trent'anni, quelle che consideriamo belle, di valore», e quindi non «un'antologia che si basa sui nomi, sulle scuole o sugli schemi della critica», ma

una raccolta di poesie che «hanno colpito e comunicato qualcosa di importante» ai curatori. Ecco, nel nostro caso si richiedeva di allestire una selezione di poeti del nostro tempo secondo una procedura non troppo distante da quella, sebbene, rispetto a quella, non limitata a due opinioni singole, ma costruita su una raccolta organica di pareri individuali. E dunque, come ho già sottolineato sopra, poeti che si leggono con piacere, interesse o partecipazione all'infuori di ogni regola di età, di visibilità editoriale, di riconoscibilità condivisa, di ampiezze standard. Ciò anche a costo d'indicare solamente tre, due, uno o addirittura nessun nome, o anche a costo di escludere autori ampiamente canonizzati in favore di altri poco o per niente noti. Il fatto che qualcuno abbia trovato la nostra domanda ambigua ci ha ovviamente posto nella condizione di dover riflettere sulla pertinenza o meno della formula da noi prescelta. Tuttavia, e concedetemi la sterzata statistica, il fatto che essa sia risultata poco chiara a due soli critici – di cui uno, va detto, ha poi rinunciato a partecipare all'inchiesta –, e dunque solamente al 3,17 % circa degli interpellati e al 3% circa degli intervenuti<sup>1</sup>, e che la stessa domanda, quando è stata proposta, sia stata accompagnata da un nostro testo ulteriormente esplicativo degli scopi che ci eravamo prefissati, ci fa credere che il fattore di presunta equivocità non abbia interferito sui risultati, e che dunque l'obiettivo finale, sebbene nei limiti e con i difetti che dirò più avanti, non sia stato condizionato negativamente.

---

<sup>1</sup> Un caso a parte è quello di Paolo Giovannetti, che ha inviato tre diverse liste di nomi di cui solamente una stilata in base al proprio gusto. Quella di Giovannetti, che ci ha autorizzato a rendere pubblico il suo canone, è stata però una scelta personale – il dovere, in quanto storico della letteratura, «di razionalizzare e chiarificare l'esistente in funzione di una conoscenza estetica non solo privata» (cfr. appendice) – e dunque non la conseguenza di un'incomprensione della domanda.

### 3. Critici-puri e critici-poeti

Ho parlato di critici letterari italiani. In realtà l'inchiesta è stata condotta tra due diversi gruppi di critici: un primo gruppo costituito da critici "puri", ovvero critici che non professano pubblicamente l'attività di poeti se non in un passato sufficientemente remoto (com'è ad esempio il caso di Alfonso Berardinelli o di Franco Cordelli); un secondo gruppo costituito invece da critici-poeti, e cioè poeti che vantano una comprovata attività critica grazie alle loro pubblicazioni saggistiche o alla costante collaborazione con giornali e riviste letterarie. Tale distinzione è stata dettata non solo da una volontà di constatare se e quanto il canone di chi si occupa solo criticamente di poesia diverga da quello di chi invece la pratica, ma anche da una ragione di metodo, e cioè dalla necessità di evitare confusione tra due sistemi di giudizio non del tutto convergenti. Il poeta-critico, infatti, oltre a possedere una diversa sensibilità e un diverso sguardo sullo scenario poetico contemporaneo, è potenzialmente condizionato nella sua risposta da un comprensibile spirito di competizione, dal momento che si ritrova nella non facile situazione di essere a un tempo arbitro e protagonista della gara; ciò lo pone non soltanto dinanzi alla doppia possibilità d'includersi nella lista con qualche imbarazzo (molti fra i poeti che siano anche critici tendono comprensibilmente a credere nella bontà della propria poesia), o di escludersi per mera eleganza formale, e non per giudizio di valore, ma anche dinanzi alla tentazione di includere/escludere concorrenti che potrebbero ostacolare/favorire la sua ascesa nell'olimpico degli eletti.

La scelta dei critici da coinvolgere è stata concordata dall'intera redazione dell'Annuario, e si è basata, oltre che sul riconosciuto prestigio delle persone coinvolte, su un criterio di eterogeneità e di equa rappresentatività di posizioni e orientamenti intellettuali. Nello specifico si è tenuto conto delle varie fasce generazionali, delle provenienze geografiche

(nord-centro-sud), dei gruppi editoriali (piccoli, medi, grandi), degli ambienti e degli schieramenti culturali di appartenenza (accademici e non). Per i critici puri si è inoltre tenuto conto della differenza tra chi si occupa prevalentemente e sistematicamente di poesia e chi no, con il risultato di ottenere una risposta ulteriormente differenziata. Coinvolgere entrambi i fronti della critica, infatti, ha consentito da un lato di verificare eventuali scarti tra posizioni pubbliche e private dei primi, dall'altro di valutare un'eventuale oscillazione del canone nel passaggio dagli uni agli altri. L'ultima questione in sospeso era quella relativa ai collaboratori dell'Annuario, tra i quali si trovano alcuni intellettuali che a mio parere sarebbe stato necessario inserire per avere un quadro ancora più completo del panorama critico contemporaneo. Di comune accordo la redazione ha però deciso di non partecipare, e di questa decisione prendo atto.

Veniamo ora alle liste di nomi. I critici letterari che abbiamo selezionato e ai quali abbiamo sottoposto la nostra domanda sono stati in totale 34. Fra essi

21 hanno risposto: Giancarlo Alfano, Mario Barenghi, Alfonso Berardinelli, Franco Brevini, Franco Contorbia, Roberto Galaverni, Stefano Giovanardi, Paolo Giovannetti, Enzo Golino, Angelo Guglielmi, Filippo La Porta, Giuseppe Leonelli, Niva Lorenzini, Nicola Merola, Silvio Perrella, Massimo Raffaelli, Domenico Scarpa, Giovanni Tesio, Emanuele Trevi, Stefano Verdino, Paolo Zublena;

3 hanno declinato esplicitamente l'invito: Arnaldo Colasanti, Andrea Cortellessa, Gabriele Pedullà;

10 non hanno risposto: Carla Benedetti, Franco Cordelli, Giulio Ferroni, Giorgio Ficara, Romano Luperini, Raffaele Manica, Pier Vincenzo Mengaldo, Massimo Onofri, Giorgio Patrizi, Luigi Surdich.

Per quanto riguarda i critici-poeti, i nomi da noi selezionati sono stati 29 in totale. Fra essi:

12 hanno risposto: Amedeo Anelli, Alberto Bertoni, Alberto Casadei, Andrea Di Consoli, Mauro Ferrari, Paolo Maccari, Daniela Marcheschi, Marco Merlin-Andrea Temporelli, Flavio Santi, Enrico Testa, Gian Mario Villalta, Edoardo Zuccato;

3 hanno declinato esplicitamente l'invito: Umberto Fiori, Biancamaria Frabotta, Guido Mazzoni;

14 non hanno risposto: Mario Baudino, Vito Bonito, Franco Buffoni, Maurizio Cucchi, Stefano Dal Bianco, Roberto Deidier, Enzo Di Mauro, Gabriele Frasca, Andrea Inglese, Giuseppe Langella, Valerio Magrelli, Daniele Piccini, Edoardo Sanguineti, Andrea Zanzotto.

Tre, dunque, sono stati gli atteggiamenti generali nei confronti dell'inchiesta: c'è chi l'ha ignorata – e qui le ragioni potrebbero essere tante, posso fare solo delle ipotesi: per snobismo? per pigrizia? per polemica verso l'Annuario? per disattenzione? per disinteresse? per difetto di trasmissione postale? per dubbi sul senso e sugli obiettivi del sondaggio? –, chi è intervenuto in maniera più o meno partecipe, chi invece ha preferito tirarsi indietro motivando privatamente o pubblicamente le ragioni della propria scelta (è il caso di Umberto Fiori, per il quale rimando all'appendice). Tra coloro che sono intervenuti va distinto chi ha inviato solo una lista di nomi, e chi ha accompagnato la lista con un testo in cui veniva motivata la selezione proposta; tra questi ultimi solamente due, Paolo Giovannetti e Marco Merlin, hanno autorizzato la redazione a rendere pubbliche le loro preferenze (anche per loro rimando all'appendice). Per quanto riguarda invece coloro che si sono astenuti dal partecipare, ma che hanno comunque voluto fornire una giustificazione, le argomentazioni si sono fundamentalmente concen-

trate su due punti, ovvero sul metodo e sull'obiettivo. E così, come ho già accennato, c'è chi ha percepito la nostra domanda come ambigua, chi ha mostrato dubbi verso la formula adottata, in particolare verso la soluzione di proporre un'inchiesta non argomentata e anonima, il cui rischio sarebbe quello di accentuare il momento più idiosincratico della lettura, e chi invece ha mostrato assoluto scetticismo o estraneità nei confronti del concetto di canone, visto ora come un vuoto elenco di opinioni momentanee, ora come un gioco autoreferenziale privo di utilità. Riguardo al primo aspetto – il metodo – va detto che il nostro obiettivo era proprio quello di puntare i riflettori sul momento più idiosincratico della lettura, e non di una lettura comune, ma della lettura di chi fa di questa operazione il centro della propria esperienza professionale e biografica. Il che vuol dire non soltanto stimolare la critica a uscire allo scoperto, ma anche – e qui raccolgo la sfida lanciata qualche anno fa dai prefatori dell'antologia *Parola plurale* (Sossella 2005) – a rifiutare quegli alibi che troppo spesso si è costruita negli ultimi decenni per non occuparsi più di poesia. Del resto il giudizio estetico non può pretendere l'esattezza della dimostrazione scientifica, e questo perché – lo scrive Massimo Onofri nel suo recente *Recensire* (Donzelli 2008) – è sempre formulato «da un soggetto nella sua costituzione empirica, coi suoi gusti e il suo temperamento (le sue idiosincrasie), dentro un contesto storico, geografico e antropologico ben preciso». Ed è proprio qui la sua forza: non sta nella selezione scolastica, oggettiva, storiograficamente corretta, nella canonizzazione equamente rappresentativa, e neanche nella capziosa messa a punto metodologica, soprattutto se quest'ultima viene fatta girare a vuoto; la forza e il fascino della critica stanno nell'incontro tra la passione e la retorica, ovvero tra la precipitazione soggettiva del recensore e l'insieme dei ragionamenti da lui impiegati per enunciare il proprio giudizio. Ma ciò è davvero possibile solo, e torno a ripeterlo, se dietro quei ragionamenti

c'è l'entusiasmo per un poeta, perché è soltanto l'entusiasmo che può dare vigore alla più raffinata delle logiche argomentative.

È evidente a questo punto che il problema del metodo, che, ribadisco, non va respinto, ma va coniugato con una pratica delle emozioni, si riallaccia a quello del canone. Il discorso torna ad avvolgersi su se stesso, e qui arrivo al secondo punto toccato da coloro che hanno rifiutato l'inchiesta: il solo fatto che su questo tema – il canone appunto – si sia sviluppato un dibattito di così ampia portata nasconde ragioni che non possono essere liquidate in base a una personale e, qui sì, idiosincratia insofferenza verso di esso. Semmai, e l'ho già detto in premessa, si può discutere sul senso di un canone poetico oggi, dopo anni in cui da più spazi antologici si sono promossi canoni e contro-canoni che hanno finito per annullarsi a vicenda; e soprattutto di un canone tentato attraverso una procedura come la nostra, che a causa delle numerose defezioni è risultato inevitabilmente parziale. Eppure, se anche il nostro traguardo fosse stato quello di sondare una tra le tante possibili combinazioni d'opinioni momentanee, non possiamo negare a tali opinioni un rilievo strategico, né tanto meno scorgere categoricamente in esse un'assenza di utilità. Voglio dire: il rischio di compiere operazioni sbagliate c'è sempre, così come c'è sempre, nella critica, un che di ludico che oltre un certo limite può rasentare l'autoreferenzialità. Tuttavia il nostro intento non è stato quello di compilare vuoti elenchi o di cedere alle lusinghe, altrettanto pericolose, del relativo; semmai è stato quello di capire cosa si potesse nascondere dietro quegli elenchi, ovvero dietro quella somma di predilezioni poetiche, perché proprio nelle predilezioni, per quanto parziali, provvisorie, appunto momentanee, si nasconde forse una zona di condivisibilità della critica che ci può aiutare a far luce nell'indistinguibile nebbia che avvolge la nostra più recente poesia. Se soltanto fossimo riusciti intravedere i confini di questa zona, il nostro lavoro non sarebbe stato privo di significato.

#### 4. Un'antologia senza "Fiori"

Prima di passare ai risultati, vorrei concludere questa parte introduttiva con una nota su Umberto Fiori, che, come ho già accennato, ha motivato la sua rinuncia all'inchiesta in un testo che pubblichiamo in appendice (e al quale rimando). Tra le ragioni avanzate da Fiori la più interessante mi pare non tanto quella relativa alla sua scarsa predisposizione a stilare elenchi o ad osservare «da un seggiolone arbitrario» la poesia, e dunque una ragione di legittimazione del canone che risente, anche qui, di fattori idiosincratia, quanto una ragione di metodo. Rispetto ad altri, però, Fiori non critica l'ambiguità della domanda o l'opzione dell'anonimato, bensì il fatto che, *nonostante* l'anonimato, la nostra "classifica" potrebbe risultare viziata «dai condizionamenti che pesano sui giudizi "a voto palese" (recensioni, antologie, prefazioni, ecc.)». Si tratta di un'eventualità che riguarda non tanto i presenti nella "hit parade", ma gli assenti, dal momento che se il nome di un autore non compare nella nostra lista, quell'autore scoprirà impietosamente che gli "amici critici" che pensava lo stimassero in realtà non lo considerano tra i degni di nota. La consapevolezza di tale eventualità potrebbe allora inibire la sincerità del critico interpellato, che pur di non «sacrificare un'amicizia (o comunque un rapporto cordiale)» si lascerebbe tentare da una selezione di comodo.

Le osservazioni di Fiori, va detto, toccano un problema cruciale del sistema di giudizio poetico contemporaneo, su cui andrebbe fatta una riflessione a parte, perché denunciano un'impetosa ritirata del critico dietro le consolanti barricate dell'ipocrisia. Tuttavia si tratta di osservazioni che si costruiscono sulla base di un macchinoso susseguirsi di condizionali. Se infatti esiste l'eventualità che un critico si lasci influenzare da timori di questo genere, come in fondo è accaduto allo stesso Fiori, il primo ad auto-dichiararsi "critico codardo" – ma in fondo più coraggioso di

altri nell'esplicitare le proprie debolezze e il proprio punto di vista –, è anche vero che un'inchiesta sulla poesia, così come qualsiasi sondaggio di carattere estetico, non può pretendere l'assoluto rigore scientifico; il che non vuol dire, e cito ancora l'Onofri di *Recensire*, che la dimensione soggettiva faccia sì che il giudizio di valore «s'identifichi con l'arbitrio o, addirittura, col capriccio». Certo, il critico che descrive Fiori ha qualcosa di scoraggiante, è un critico senza midollo in preda a pragmatici calcoli logistici, incapace di assumersi le proprie responsabilità per paura di perdere il saluto di qualche poeta; e dunque un critico del tutto inaffidabile. Ma se ci lasciamo scoraggiare da questo assoluto scetticismo metodologico, che diventerebbe ancor più carico di conseguenze nel caso di elenchi non anonimi come sono le tante antologie che circolano nel mondo letterario, arriviamo facilmente a negare la possibilità di qualsiasi valutazione del contemporaneo, perché sempre potremo porre in dubbio la sua autenticità. Non che questo rischio non ci sia, beninteso; anzi, è un rischio talmente riconoscibile da poter esser superato solo con il tempo, quando la lucidità del canonizzatore non sarà più compromessa da legami e vincoli personali con i canonizzati (lo sarà, semmai, da altre compromissioni: ideologiche, psicologiche, neodogmatiche ecc.; ma qui entriamo in un infinito ciclo vizioso). Dico soltanto che non possiamo trasformare questo rischio in un freno, perché così facendo – e cioè, ripeto, mettendo in discussione la sincerità di qualsiasi giudizio soggettivo – arriviamo alla paradossale conseguenza di non poter più fare critica.

E allora? Che fare? Come procedere? Che senso dare a un'operazione di cui si riconoscono preventivamente i limiti? È vero, la nostra inchiesta, come qualsiasi altra inchiesta letteraria, proprio perché basata su risposte soggettive e congiunturali, ha qualcosa di costituzionalmente difettoso. Ma pur nella sua difettosità, c'è in essa, a monte, ancor prima dei risultati, la volontà di provare a rimettere al centro del dibattito critico la passione per la poesia, e quindi, come ho detto più volte, qualcosa che

abbia a che fare con il piacere, e cioè con il sangue delle cose, perché di sangue, in un mondo letterario troppo spesso pallido e pieno di alibi, c'è assoluto bisogno.

## 5. I risultati

L'inchiesta si è ufficialmente chiusa nell'aprile 2009, ed è pertanto questa la data *ante quem* che va presa come termine di riferimento per i giudizi. Le due classifiche finali sono disposte in ordine decrescente per numero di preferenze ottenute. I verdetti, diversi tra loro anche per estensione, dal momento che nascono da due giurie numericamente sbilanciate, sono i seguenti:

### a) Classifica dei critici

Patrizia Valduga	13
Patrizia Cavalli	11
Eugenio De Signoribus	11
Valerio Magrelli	11
Andrea Zanzotto	11
Milo De Angelis	10
Edoardo Sanguineti	10
Antonella Anedda	9
Giovanni Giudici	9
Elio Pagliarani	9

Franco Loi	8
Gabriele Frasca	7
Fernando Bandini	6
Maurizio Cucchi	6
Paolo Febbraro	6
Giancarlo Majorino	6
Fabio Pusterla	6
Luciano Erba	5
Marco Giovenale	5
Vivian Lamarque	5
Nelo Risi	5
Enrico Testa	5
Valentino Zeichen	5
Stefano Dal Bianco	4
Gianni D'Elia	4
Umberto Fiori	4
Franca Grisoni	4
Giampiero Neri	4
Tiziano Rossi	4
Roberto Roversi	4
Michele Sovente	4
Cesare Viviani	4
Nanni Balestrini	3
Franco Buffoni	3
Giuseppe Conte	3

Alessandro Fo	3
Tonino Guerra	3
Franco Marcoaldi	3
Giorgio Orelli	3
Tommaso Ottonieri	3
Maria Luisa Spaziani	3
Gian Mario Villalta	3
Lello Voce	3
Alida Airaghi	2
Elisa Biagini	2
Carlo Bordini	2
Luciano Cecchinel	2
Claudio Damiani	2
Andrea Gibellini	2
Riccardo Held	2
Jolanda Insana	2
Giorgio Manacorda	2
Matteo Marchesini	2
Marina Mariani	2
Alda Merini	2
Giuliano Mesa	2
Elio Pecora	2
Umberto Piersanti	2
Antonio Riccardi	2
Mario Santagostini	2
Francesco Scarabicchi	2
Bianca Tarozzi	2
Luigi Trucillo	2
Sara Ventroni	2

Gian Maria Annovi	1
Franco Arminio	1
Silvia Avallone	1
Pier Luigi Bacchini	1
Tolmino Baldassari	1
Giovanna Bemporad	1
Mario Benedetti	1
Alberto Bevilacqua	1
Vito Bonito	1
Silvia Bre	1
Nanni Cagnone	1
Maria Grazia Calandrone	1
Carlo Carabba	1
Rosita Copioli	1
Mario De Santis	1
Nino De Vita	1
Assunta Finiguerra	1
Biancamaria Frabotta	1
Vincenzo Frungillo	1
Roberto Giannoni	1
Cesare Greppi	1
Mariangela Gualtieri	1
Andrea Inglese	1
Paolo Lanaro	1
Giuseppe Langella	1
Rosaria Lo Russo	1
Roberto Mussapi	1
Giovanni Nadiani	1
Giulia Niccolai	1
Aldo Nove	1

Nico Orengo	1
Salvatore Palomba	1
Renzo Paris	1
Camillo Pennati	1
Gilda Policastro	1
Laura Pugno	1
Andrea Raos	1
Davide Rondoni	1
Paolo Ruffilli	1
Flavio Santi	1
Gregorio Scalise	1
Achille Serrao	1
Stefano Simoncelli	1
Giancarlo Sissa	1
Giacomo Trinci	1
Ida Vallerugo	1
Nicola Vitale	1
Gabriele Zani	1
Edoardo Zuccato	1

b) Classifica dei critici-poeti

Umberto Fiori	6
Milo De Angelis	5
Paolo Febbraro	5
Fabio Pusterla	5
Pier Luigi Bacchini	4
Fernando Bandini	4

Franco Loi	4
Valerio Magrelli	4
Patrizia Valduga	4
Cesare Viviani	4
Antonella Anedda	3
Mario Benedetti	3
Franco Buffoni	3
Patrizia Cavalli	3
Maurizio Cucchi	3
Antonio Riccardi	3
Andrea Zanzotto	3
Anna Casella	2
Alessandro Ceni	2
Claudio Damiani	2
Roberto Deidier	2
Gianni D'Elia	2
Gabriela Fantato	2
Assunta Finiguerra	2
Andrea Gibellini	2
Andrea Inglese	2
Federico Italiano	2
Guido Oldani	2
Roberto Piumini	2
Davide Rondoni	2
Flavio Santi	2
Edoardo Albinati	1
Amedeo Anelli	1

Cristina Annino	1
Tolmino Baldassari	1
Alberto Bertoni	1
Alberto Bevilacqua	1
Nicoletta Bidoia	1
Massimo Bocchiola	1
Sandro Boccardi	1
Carlo Bordini	1
Danilo Bramati	1
Davide Brullo	1
Nicola Bultrini	1
Nanni Cagnone	1
Maria Grazia Calandrone	1
Antonio Camaioni	1
Alberto Cappi	1
Silvia Caratti	1
Roberto Carifi	1
Claudia Castellucci	1
Simone Cattaneo	1
Marco Ceriani	1
Stefano Dal Bianco	1
Alfredo De Palchi	1
Eugenio De Signoribus	1
Andrea Di Consoli	1
Luigi Di Ruscio	1
Mauro Fabi	1
Valentino Fossati	1
Giovanna Frene	1
Massimo Gezzi	1
Marco Giovenale	1

Franca Grisoni	1
Riccardo Ielmini	1
Attilio Lolini	1
Rosaria Lo Russo	1
Giorgio Luzi	1
Giancarlo Majorino	1
Annalisa Manstretta	1
Daniela Marcheschi	1
Matteo Marchesini	1
Stefano Massari	1
Massimo Morasso	1
Giovanni Nadiani	1
Nico Naldini	1
Giampiero Neri	1
Giuseppe Neri	1
Renzo Paris	1
Elio Pecora	1
Elena Petrassi	1
Laura Pugno	1
Stefano Raimondi	1
Claudio Recalcati	1
Emilio Rentocchini	1
Nelo Risi	1
Tiziano Rossi	1
Roberto Roversi	1
Paolo Ruffilli	1
Gilberto Sacerdoti	1
Gregorio Scalise	1
Fabio Scotto	1
Francesca Serragnoli	1

Giancarlo Sissa	1
Michele Sovente	1
Mario Specchio	1
Italo Testa	1
Maria Tosca Finazzi	1
Giacomo Trinci	1
Antonio Turolo	1
Gianmario Villalta	1
Gabriele Zani	1
Edoardo Zuccato	1

164 autori, di cui 73 citati una sola volta e altri 36 per sole due volte. 126 uomini e 38 donne. Di queste, ben 19 figurano con una sola preferenza, e soltanto 5 con più di tre, sebbene tra di loro sia presente la vincitrice assoluta Patrizia Valduga. Fra i citati una volta sola: Massimo Bocchiola, Biancamaria Frabotta, Rosita Copioli e Roberto Mussapi. Fra i citati sole due volte: Roberto Deidier, Jolanda Insana, Giorgio Manacorda, Alda Merini, Renzo Paris, Umberto Piersanti, Edoardo Zuccato. Vediamo cosa succede sommando le due classifiche, e dunque evidenziando i primi dieci poeti più amati della nostra selezione. Accanto ai nomi ho inserito tra parentesi la data di nascita di ciascuno e l'editore o gli editori con cui essi hanno pubblicato uno o più libri rilevanti da dieci anni a questa parte:

Patrizia Valduga (1953)	17	Einaudi, Mondadori
Valerio Magrelli (1957)	15	Mondadori, Einaudi
Milo De Angelis (1951)	15	Mondadori

Patrizia Cavalli (1947)	14	Einaudi	Pier Luigi Bacchini	5
Andrea Zanzotto (1921)	14	Mondadori, Donzelli	Stefano Dal Bianco	5
Antonella Anedda (1958)	12	Donzelli, Mondadori	Luciano Erba	5
Eugenio De Signoribus (1947)	12	Garzanti	Franca Grisoni	5
Franco Loi (1930)	12	Mondadori	Vivian Lamarque	5
Paolo Febbraro (1965)	11	Marcos y Marcos, Scheiwiller	Giampiero Neri	5
Fabio Pusterla (1957)	11	Marcos y Marcos	Antonio Riccardi	5
Questa classifica integrata prosegue con i seguenti autori:			Tiziano Rossi	5
Umberto Fiori	10		Roberto Roversi	5
Edoardo Sanguineti	10		Michele Sovente	5
Fernando Bandini	10		Enrico Testa	5
Maurizio Cucchi	9		Valentino Zeichen	5
Giovanni Giudici	9		Mario Benedetti	4
Elio Pagliarani	9		Claudio Damiani	4
Cesare Viviani	8		Andrea Gibellini	4
Gabriele Frasca	7		Gian Mario Villalta	4
Giancarlo Majorino	7		Nanni Balestrini	3
Franco Buffoni	6		Carlo Bordini	3
Gianni D'Elia	6		Giuseppe Conte	3
Marco Giovenale	6		Assunta Finiguerra	3
Nelo Risi	6		Alessandro Fo	3
			Tonino Guerra	3
			Andrea Inglese	3
			Franco Marcoaldi	3
			Matteo Marchesini	3
			Giorgio Orelli	3
			Tommaso Ottonieri	3
			Elio Pecora	3

Davide Rondoni	3
Flavio Santi	3
Maria Luisa Spaziani	3
Lello Voce	3

Seguono, con due preferenze:

Alida Airaghi, Tolmino Baldassari, Alberto Bevilacqua, Elisa Biagini, Nanni Cagnone, Maria Grazia Calandrone, Anna Cascella, Luciano Cecchinel, Alessandro Ceni, Roberto Deidier, Gabriela Fantato, Riccardo Held, Jolanda Insana, Federico Italiano, Rosaria Lo Russo, Giorgio Manacorda, Marina Mariani, Alda Merini, Giuliano Mesa, Giovanni Nadiani, Guido Oldani, Renzo Paris, Umberto Piersanti, Roberto Piumini, Laura Pugno, Paolo Ruffilli, Mario Santagostini, Gregorio Scalise, Francesco Scarabicchi, Giancarlo Sissa, Bianca Tarozzi, Giacomo Trinci, Luigi Trucillo, Sara Ventroni, Gabriele Zani, Edoardo Zuccato.

E con una preferenza:

Edoardo Albinati, Amedeo Anelli, Cristina Annino, Gian Maria Anovi, Franco Arminio, Silvia Avallone, Giovanna Bemporad, Alberto Bertoni, Nicoletta Bidoia, Sandro Boccardi, Massimo Bocchiola, Vito Bonito, Danilo Bramati, Silvia Bre, Davide Brullo, Nicola Bultrini, Antonio Camaioni, Alberto Cappelletti, Carlo Carabba, Silvia Caratti, Roberto Carifi, Claudia Castellucci, Simone Cattaneo, Marco Ceriani, Rosita Copioli, Alfredo De Palchi, Mario De Santis, Nino De Vita, Andrea Di Consoli, Luigi Di Ruscio, Mauro Fabi, Valentino Fossati, Biancamaria Frabotta, Giovanna Frene, Vincenzo Frungillo, Massimo Gezzi, Roberto Giannoni, Cesare Greppi, Mariangela Gualtieri, Riccardo Ielmini, Paolo Lanaro, Giuseppe Langella, Attilio Lolini, Giorgio Luzi, Annalisa Man-

stretta, Daniela Marcheschi, Stefano Massari, Massimo Morasso, Roberto Mussapi, Nico Naldini, Giuseppe Neri, Giulia Niccolai, Aldo Nove, Nico Orenge, Salvatore Palomba, Camillo Pennati, Elena Petrassi, Gilda Policastro, Stefano Raimondi, Andrea Raos, Claudio Recalcati, Emilio Rentocchini, Gilberto Sacerdoti, Fabio Scotto, Francesca Serragnoli, Achille Serrao, Stefano Simoncelli, Mario Specchio, Italo Testa, Maria Tosca Finazzi, Antonio Turolo, Ida Vallerugo, Nicola Vitale.

Patrizia Valduga risulta dunque la poetessa che riscuote maggiori consensi in una parte rilevante della nostra critica letteraria contemporanea. Accanto a lei va segnalato il primo posto di Umberto Fiori tra i critici-poeti, anche se però il suo nome slitta all'undicesimo posto insieme a quelli di Sanguineti e Bandini nella classifica complessiva. Riconoscimenti importanti sia da parte dei critici che dei poeti vanno a Milo De Angelis e a Valerio Magrelli, gli unici, con Valduga, ad essere presenti nei primi dieci posti di tutte e tre le classifiche. Sufficientemente condivisi – come dimostra la somma dei risultati che riporto tra parentesi<sup>2</sup> – sono poi gli apprezzamenti per Andrea Zanzotto (11+3), Patrizia Cavalli (11+3), Franco Loi (8+4), Antonella Anedda (9+3), Fabio Pusterla (6+5), Paolo Febbraro (6+5), Fernando Bandini (6+4) e Maurizio Cucchi (6+3), tutti sempre presenti entro le prime 15 posizioni (anche se andrebbe distinto chi, come Zanzotto, gode del vantaggio di una canonizzazione più sedimentata, da chi ha una storia poetica più breve: è il caso di Anedda e Febbraro, esordienti rispettivamente nel 1992 e nel 1999). Discordanti invece, oltre che su Fiori, i pareri su Cesare Viviani e Pier Luigi Bacchini, che raggiungono il quarto posto a pa-

---

<sup>2</sup> Vista la minore partecipazione dei critici-poeti rispetto ai critici puri i risultati vanno ovviamente valutati in proporzione.

ri merito nella classifica dei poeti e svaniscono nella classifica dei critici con rispettivamente 4 e 1 preferenza. A parti invertite accade la stessa cosa per Eugenio De Signoribus, al secondo posto nella prima lista e perso nel magma di coloro che hanno ottenuto una sola preferenza nella seconda; e, soprattutto, per Edoardo Sanguineti, Giovanni Giudici ed Elio Pagliarani, che in piena contraddizione all'ottimo piazzamento ottenuto tra i critici scompaiono nel canone proposto dai poeti.

Osservando la classifica da un punto di vista generazionale emerge una *top ten* costituita da cinque poeti nati negli anni Cinquanta (Valduga, De Angelis, Magrelli, Anedda, Pusterla), due negli anni Quaranta (Cavalli, De Signoribus), due nell'anteguerra (Zanzotto, Loi), uno negli anni Sessanta (Febbraro). Questo dato, che chiaramente andrebbe calibrato coinvolgendo i non viventi, segnala una rivincita delle generazioni post-sessantottine, ovvero dei cosiddetti "poeti nel limbo", secondo la nota definizione di Marco Merlin. Tuttavia, allargando lo spettro ai primi 35 classificati, risulta che solo 4 autori nati dopo il 1960 (Febbraro, Giovenale, Dal Bianco, Riccardi) e 8 nati negli anni Cinquanta (Valduga, De Angelis, Magrelli, Anedda, Pusterla, Frasca, D'Elia, Testa), godono della considerazione, o forniscono piacevolezza e rilievo critico ad almeno cinque dei critici intervenuti, con un conseguente abbassamento della percentuale dal 60% al 34% circa. Di questa generazione colpisce la sconcertante dimenticanza, soprattutto da parte dei critici-puri, di Roberto Deidier (0+2), e quella più discutibile di Alba Donati. Quanto ai giovanissimi, ovvero (in Italia) ai poeti che non hanno ancora quarant'anni, l'elenco riporta ai primi sei posti Marchesini (2+1), Santi (1+2), Biagini (2+0), Italiano (0+2), Pugno (1+1), Ventroni (2+0), cui seguono, tra gli altri, Annovi (1+0), Avallone (1+0), Brullo (0+1), Carabba (1+0), Gezzi (0+1) e Policastro (1+0). Matteo Lefèvre, Andrea Temporelli e Paolo Maccari sono, a mio parere, ingiustamente assenti.

Il segnale complessivo che emerge è dunque la presenza di uno zoccolo duro di autori che godono del favore di entrambi i fronti della critica, e che corrisponde a un canone in cui si affermano, con qualche eccezione, le generazioni esordienti nei decenni Settanta-Ottanta, e in cui è tagliata fuori, a parte la presenza di Loi e il discreto piazzamento di Franca Grisoni (4+1), la tradizione dialettale<sup>3</sup>. A questo zoccolo duro, su cui appunto capeggia Patrizia Valduga, e dunque una poesia che si è imposta all'attenzione per il suo manierismo postmoderno, fanno da *pendant* da un lato proprio gli sperimentali, ancora molto amati dai critici-puri ma quasi del tutto cancellati dai critici-poeti<sup>4</sup>, dall'altro autori più isolati come Viviani, Bacchini, e soprattutto De Signoribus e Fiori, che, come ho già detto, ottengono un consenso divaricato tra apprezzamento entusiastico e relativa indifferenza critica.

---

<sup>3</sup> Tolmino Baldassari (1+1), Luciano Cecchinell (2+0), Nino De Vita (1+0), Roberto Giannoni (1+0), Tonino Guerra (3+0), Giovanni Nadiani (1+1), Salvatore Palomba (1+0), Emilio Rentocchini (0+1), Achille Serrao (1+0), Ida Vallerugo (1+0) e Edoardo Zuccato (1+1) raccolgono solo le briciole del consenso critico. Risultati più apprezzabili li ottengono Michele Sovente (4+1) e Gian Mario Villalta (3+1), in cui però la scelta dialettale non è esclusiva, visto che per il primo rientra nel quadro di uno sperimentalismo linguistico che coinvolge anche il latino e l'italiano, e che per il secondo è stata superata, almeno nelle ultime raccolte, dall'uso della lingua.

<sup>4</sup> Tra i reduci della neoavanguardia – oltre ai citati Sanguineti e Pagliarani – Nanni Balestrini ottiene 3 preferenze tra i critici e 0 tra i poeti, mentre una off-sider del movimento come Giulia Niccolai solamente 1 preferenza tra i critici. Sempre i critici sono i soli a segnalare alcuni nomi di punta del Gruppo '93 come Tommaso Ottonieri (3) e Lello Voce (3), e alcuni sperimentali delle nuove generazioni come Sara Ventroni (2), Gilda Policastro (1) e Andrea Raos (1). Stesso discorso per Gabriele Frasca (7), Giuliano Mesa (2) e Aldo Nove (1).

È interessante vedere come la fisionomia poetica italiana risulti cambiata rispetto al passato anche da un punto di vista territoriale, come lascia intuire il fatto che i primi dieci autori della classifica complessiva siano nati in sette regioni diverse, compreso il Canton Ticino di Pusterla. La sensazione è che alle vecchie capitali come Milano, Roma o Firenze, si sia sostituita una geografia senza centro, o meglio, una geografia con nuovi centri che sbilanciano e ridefiniscono alcuni assetti che si reputavano assodati. Basti pensare al tracollo della Toscana, che spunta solo i deboli risultati di Elisa Biagini (2+0), Alessandro Ceni (0+2), Rosaria Lo Russo (1+1), Giacomo Trinci (1+1) e Daniela Marcheschi (0+1), e che contemporaneamente assiste alla completa sparizione di autori come Mariella Bettarini, Paolo Maccari e Alba Donati. O ancora, si pensi alla crisi che interessa l'Emilia-Romagna – rappresentata al meglio, dopo Pagliarani, dai mediocri esiti di Riccardi (2+3) e di due autori nati negli anni Venti come Bacchini (1+4) e Roversi (4+1) – e alla gravissima disfatta che riguarda il meridione, che tra i poeti che hanno superato la soglia delle 4 preferenze complessive annovera solamente i napoletani Gabriele Frasca (7+0) e Michele Sovente (4+1). Un dato a parte riguarda il ridimensionamento della cosiddetta “scuola romana”, dove però andrebbe calcolato il peso di un grande assente come Dario Bellezza. Resta il fatto che Valentino Zeichen (5+0), Carlo Bordini (2+1), Elio Pecora (2+1), Giorgio Manacorda (2+0), Renzo Paris (1+1) e Biancamaria Frabotta (1+0) mettono insieme solo 16 preferenze, meno della prima classificata Valduga, e anche la periferica Insana (2+0) consegue un risultato inversamente proporzionale a una durevole visibilità editoriale. Questo dato non significa, però, una sconfitta di Roma come centro di poesia – e lo dimostra il fatto che da qui provengono quattro dei primi dieci classificati – ma la sconfitta di una certa Roma poetica, quella salottiera o post-pasoliniana degli anni Settanta-Ottanta. A quella Roma si contrappone oggi una Roma divaricata e

non facilmente fotografabile, la Roma trascinata dalla grande editoria di Valerio Magrelli e di Patrizia Cavalli, la Roma, un po' meno esposta in termini editoriali, ma altrettanto accreditata in termini storiografici, delle generazioni esordienti dopo il 1992 (Anedda, Febraro e Giovenale), e infine una Roma secondaria e neo-neo sperimentalista, che appare annaspando con qualche autore e qualche voto nelle parti basse della nostra classifica.

Alla crisi e alla ridefinizione di questi territori corrisponde una forte affermazione del Nord Italia, la cui identità risulta però frantumata piuttosto che coagulata attorno a una città-simbolo. Un primo dato è la conferma di alcuni autori milanesi esordienti negli anni Settanta come De Angelis (10+5), Cucchi (6+3), e gli adottivi Loi (8+4) e Viviani (4+4), e una tenue resistenza, soprattutto grazie ai giudizi dei critici-puri, della vecchia “linea lombarda”, come dimostrano i deludenti piazzamenti di Nelo Risi (5+1), Luciano Erba (5+0), Giorgio Orelli (3+0), e il poco più giovane Giancarlo Majorino (6+1). Deludenti anche i risultati ottenuti da Vivian Lamarque (5+0), Giampiero Neri (4+1) e Tiziano Rossi (4+1) mentre gravi insufficienze riportano sia un'autrice di grande notorietà come Alda Merini (2+0), sia Mario Santagostini (2+0), Guido Oldani (0+2) e Roberto Mussapi (1+0).

Ma accanto alla Lombardia e alla nuova Roma pluricentrica, le zone alte della classifica sono occupate soprattutto da autori di origini settentrionali, tra i quali spiccano i veneti Valduga, Zanzotto, Bandini, il ticinese Pusterla, i liguri Fiori, Sanguineti e Giudici, quest'ultimo però totalmente ignorato dai critici-poeti. Unica eccezione è data dal cuprense Eugenio De Signoribus, il solo a rappresentare nella *top ten* una linea marchigiana che altrimenti, visti i modesti piazzamenti di D'Elia (4+2), Piersanti (2+0) e Scarabocchi (2+0), resterebbe in ombra.

## 6. Parzialità antologiche

Proviamo ora a paragonare le nostre classifiche con il canone ricavato da Febbraro nell'editoriale dell'Annuario 2006. Era un canone, l'ho già detto, che nasceva dalla comparazione di sette tra le principali opere antologiche apparse in Italia nei primi anni del nuovo millennio, e di cui Febbraro prendeva in esame solo gli autori esordienti dopo il 1968. Tra i primi dieci classificati risultavano i seguenti autori:

Valerio Magrelli	7
Antonella Anedda	6
Patrizia Valduga	6
Vivian Lamarque	6
Gianni D'Elia	6
Maurizio Cucchi	6
Milo De Angelis	6
Cesare Viviani	6
Giuseppe Conte	5
Raffaello Baldini	5

Ad essi seguivano con 4 e 3 preferenze:

Umberto Fiori	4
Fabio Pusterla	4
Gabriele Frasca	4
Ferruccio Benzoni	4
Giampiero Neri	4

Patrizia Cavalli	4
Franco Loi	4
Dario Bellezza	4
Eugenio De Signoribus	4
Paolo Febbraro	3
Edoardo Zuccato	3
Stefano Dal Bianco	3
Ermanno Krumm	3
Franco Buffoni	3
Michele Ranchetti	3
Michele Sovente	3
Biancamaria Frabotta	3
Valentino Zeichen	3

Dal confronto col nostro sondaggio viene sostanzialmente confermato il risultato che abbiamo messo in evidenza, e cioè la presenza di un vertice di tre poeti molto solido e di una fascia di autori di mezzo su cui persiste, con qualche eccezione, un giudizio positivo abbastanza condiviso. Anche nella classifica tratta dalle antologie, infatti, Magrelli, De Angelis e Valduga compaiono fra i primi dieci, dimostrando di essere ormai pienamente canonizzati. Oltre a loro l'unico nome in comune con i nostri primi dieci è quello di Antonella Anedda, anche se degli altri sei, quattro – ovvero Cavalli, De Signoribus, Loi, Pusterla – sono piazzati nella lista ricostruita da Febbraro a pari merito all'undicesimo posto con quattro preferenze, uno, e cioè Febbraro stesso, segue con tre preferenze, mentre Zanzotto è fuori concorso per aver esordito prima del '68. Discorso complementare per gli altri autori presenti fra i primi dieci più citati nelle antologie, che nella nostra classifica integrata conquistano (a eccezione di Baldini non più vivente e Conte che ottiene solo tre prefe-

renze) risultati apprezzabili (Cucchi 9, Viviani 8) o mediamente apprezzabili (D'Elia 6, Lamarque 5).

In linea di massima c'è quindi una certa convergenza tra posizioni pubbliche e private riguardo alle zone alte della classifica, diversamente da quanto accade per le zone basse, dove colpisce l'affollamento pulviscolare di oltre un centinaio di autori con meno di tre voti. Si tratta di un segnale interpretabile in tanti modi, ma che conferma la presenza di un universo poetico inflazionato, un vero e proprio agone in cui convivono poeti diversissimi che rischiano di smembrare uno scenario già di per sé drasticamente smembrato. È chiaro che questo eccesso numerico è anche il prodotto di una sommatoria: ma ciò vuol dire che è proprio grazie alla sommatoria che si può distillare l'essenza della nostra poesia, e dunque, come ho già detto, che si può identificare un "canone dei canoni" non necessariamente condivisibile, ma forse in grado di esprimere con maggiore approssimazione il sistema di valori estetici dominante. Lo dimostra il fatto che i dati complessivi e comparativi che abbiamo sopra analizzato, e che delineano un vertice abbastanza stabile, contrastano, a volte in maniera significativa, con i canoni proposti dalle singole antologie – cioè gli strumenti che per qualcuno dovrebbero certificare una scelta obiettiva e non arbitraria – rilevando di conseguenza che le stesse antologie, appunto nella loro singolarità, non sono lo strumento più adeguato per fotografare la reale portata della nostra poesia contemporanea.

Facciamo qualche esempio, e cominciamo dalla nuova edizione dei *Poeti italiani del secondo Novecento* curata nel 2004 da Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi. Si tratta di un canone a maglie abbastanza ampie, e quindi poco selettivo, visto che tra gli autori viventi vengono proposti 44 nomi. Di loro ben 13 sono presenti nelle prime 16 posizioni della nostra classifica integrata, con uno scarto quindi minimo rispetto ad essa, 15 rientrano nelle zone medio-basse (dagli otto ai quattro voti), i re-

stanti 16 ottengono meno di quattro voti, dei quali Frabotta, Orengo (purtroppo scomparso, ma successivamente alla chiusura dell'inchiesta), Mussapi e Vitale solamente uno, Santagostini, Merini, Bevilacqua, Scalise e Ruffilli, due. Per quanto riguarda i primi dieci: accanto alla riconferma della triade Valduga, De Angelis, Magrelli, si ritrovano autori come Cavalli, Zanzotto, Loi e Anedda che hanno avuto consensi numericamente rilevanti da entrambi i versanti della critica, mentre vengono ignorati De Signoribus, Pusterla e Febbraro. Questi dati segnalano che se da un lato il canone mondadoriano aderisce a quella che sembra essere l'opinione di una fetta rilevante della critica italiana, dall'altro sostiene autori che quella stessa critica discredita, e parallelamente ignora alcune personalità che in tempi relativamente brevi hanno saputo conquistare una posizione di primo piano.

Vediamo ora cosa accade nell'antologia curata da Enrico Testa *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (Einaudi 2005), nella quale sono presenti ventisei poeti viventi, ovvero Zanzotto, Erba, Orelli, Giudici, Paggiarani, Sanguineti, Loi, Neri, Bandini, Cucchi, Viviani, Conte, Cavalli, De Angelis, Carifi, Merini, Ortesta, D'Elia, Valduga, Rossi, Magrelli, De Signoribus, Sovente, Frasca, Pusterla e Anedda. La media delle preferenze riportata da questi autori è abbastanza alta, visto che 14 di essi hanno ottenuto più di otto voti, e solamente Orelli, Conte, Merini, Carifi e Ortesta (dimenticato dai nostri interpellati) meno di cinque. Il dato più interessante – tanto più significativo quanto più ristretto è stato il canone di Testa – è però il fatto che a parte Febbraro, Fiori e Majorino ci sono tutti i primi 19 autori della nostra selezione, il che corrisponde alla sostanziale istituzionalità di questa antologia, in linea con la personalità molto più accademica che militante del curatore. Cosa molto diversa da quella che accade, per esempio, in due altre antologie altrettanto selettive, ma decisamente meno accademiche come *La poesia italiana dal 1960 a oggi* (Rizzoli 2005) di Daniele Piccini e *La poesia*

*italiana oggi* di Giorgio Manacorda (Castelvecchi 2004). Tra i poeti viventi che troviamo inclusi nel testo di Piccini – per la precisione Erba, Pagliarani, Sanguineti, Giudici, Piersanti, Loi, Cucchi, De Angelis, Magrelli, Lamarque, Mussapi, Ceni e Rondoni – colpiscono soprattutto le assenze, visto che mancano ben sette tra i primi dieci classificati. Quella di Piccini è un’antologia anomala, estremamente selettiva (19 autori in totale), ma senza la forza del gesto provocatorio, oscillante fra un estremo ossequio alla canonizzazione e pochissime scommesse, criticamente perdute (Rondoni, Piersanti, Ceni e Mussapi ottengono in totale appena 8 voti). Più comprensibile, allora, per la sua volontà di militanza («il mio giudizio non è neutro, non è asettico, non è oggettivo»), il canone avanzato da Giorgio Manacorda, non tanto quello che traspare nella sua sezione antologica, dove sono raccolti 41 poeti secondo un criterio bilanciato tra scommesse personali e riconoscimenti verso quelle voci che «a ragione o a torto, si sono imposte nel panorama poetico italiano della fine del secolo», bensì il canone ristrettissimo che viene proposto nella parte introduttiva: cinque autori che per il curatore «hanno qualche probabilità, non dico di restare in eterno, ma almeno di seguire a pubblicare a un buon livello». Ed essi sono: Fiori (4+6), Anedda (9+3), Febbraro (6+5), Zuccato (1+1) e Bocchiola (0+1). Ecco, la scommessa di Manacorda, se confrontata all’esito del nostro sondaggio, è per buona parte fallimentare, visto che annovera un poeta non molto considerato dalla critica come Fiori e due autori inaspettatamente sconosciuti come Zuccato e Bocchiola.

Ma vediamo le ultime due antologie, stavolta tutt’altro che selettive. Dei 57 autori viventi contemplati in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli* (Sossella 2005) ben 13 non sono presenti nell’elenco risultante dalla nostra inchiesta: fatto notevole, e forse con una sua gravità, dato che due dei critici che hanno risposto all’inchiesta sono fra gli autori dell’antologia. Sei poeti compaiono invece con una sola se-

gnalazione e altri nove con due. Insomma, 28 autori sosselliani hanno scarsa o nulla considerazione critica, e altri 14 ottengono meno di sei preferenze. Si è trattato di un’antologia evidentemente pionieristica, i cui curatori sono stati forse troppo spericolati, per cui in pochissimi casi la critica letteraria ha rischiato di mettersi sulle piste da loro esplorate. Le cose cambiano nelle zone alte della classifica, dove anche questa antologia riconferma, con l’esclusione di Loi e Zanzotto che però non rientravano nei limiti *post quem* adottati (fissati al 1945 per la nascita e al 1973 per l’esordio), i primi dieci posizionamenti, riconoscendo inoltre il giusto merito al più amato dai critici-poeti Umberto Fiori.

Nonostante la scommessa su alcuni nomi giovanissimi e ancora poco canonizzati, i sosselliani, riguardo alle loro scelte, si sono comunque mossi con una precisa volontà argomentativa; non così accade per l’antologia più corposa e schizofrenica degli ultimi anni, quella di Loi-Rondoni (*Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000*, Garzanti, 2001), nella quale trovano spazio ben 157 autori. Tra i viventi, quasi 60 non compaiono nella nostra classifica – ma in genere molti di loro hanno una considerazione critica estremamente marginale – mentre 13 poeti conquistano solo una preferenza, 12 due, e altri 13 meno di sei. Tutt’altro che dominante, dunque, il pensiero promosso dai due curatori, che coraggiosamente sfidano il mondo della critica rifiutando l’etichetta di critici («noi non siamo critici, e le nostre preferenze hanno fatto i conti con le necessità della nostra consapevolezza»), e contemporaneamente lanciano un canone che vuol essere più un invito alla lettura che una pretesa di paradigmaticità.

## 7. Appendice

Le mie riflessioni sui risultati di questa inchiesta sono solamente – e anche volutamente – alcune tra le tante possibili. Credo però di aver

messo in evidenza qualche punto d'approdo in grado di fornire indicazioni sul rapporto tra poesia e critica letteraria oggi. Posso solo intuire quanto distanti, o quanto vicini, sarebbero stati questi punti d'approdo nel caso in cui tutti i critici interpellati, puri e poeti che fossero, avessero partecipato alla nostra inchiesta. Così non è stato, e ne prendo atto. Mi limito, per concludere, a riportare in questa appendice i testi di alcuni critici che hanno esplicitamente chiesto alla redazione dell'Annuario di rendere pubblica la loro risposta. Si tratta, come ho già annunciato, di Paolo Giovannetti, Marco Merlin e Umberto Fiori. I primi due hanno voluto spiegare le ragioni e i criteri con cui hanno condotto la propria selezione di poeti, ora distinguendo, come nel caso di Giovannetti, tre livelli di approssimazione critica e di giudizio, ora, come nel caso di Merlin, accettando con qualche riserva e con qualche precisazione le regole del gioco; il terzo degli interpellati, Umberto Fiori, al quale ho pubblicamente risposto sopra, ha invece voluto argomentare i motivi per cui ha rinunciato a partecipare al sondaggio. La loro è stata una richiesta coraggiosa e responsabile, che in ogni caso, qualunque sia il nostro parere, va apprezzata.

### *Paolo Giovannetti*

Premetto che ho sempre diffidato delle trattazioni critiche fatte a colpi di nomi. Spesso ne discendono canoni tanto perentori quanto precari, spesso malamente corretti da elenchi paralleli in cui si allineano coloro che “avrebbero potuto esserci” (i primi degli esclusi). Talvolta – ovviamente non sempre –, ciò è frutto di una sorta di imbarbarimento critico, di perdita delle coordinate estetiche. Il conflitto delle interpretazioni rischia di diventare rissa: ed enfatizza l'assenza disperante di un tessuto di riferimenti ‘valoriali’ condivisi (in perfetta omologia – credo – alla

situazione politica odierna, in Italia: la difficoltà di definire il “bene pubblico” si rispecchia cioè nella fatica a riconoscersi in prassi artistiche comuni). Ho accettato il gioco, in questo caso, ma ho provato a escogitare qualche correttivo. L'idea di definire un canone non troppo autistico è motivata innanzi tutto dal fatto che io sono uno studioso accademico, uno storico della letteratura italiana: come tale, ho – o dovrei avere – il compito di razionalizzare e chiarificare l'esistente in funzione di una conoscenza estetica non solo privata. Prima di esprimere i miei gusti personali, vale a dire, ho il preciso compito di spiegare ai lettori (ingenui, comuni o specialistici che siano) in che modo si costituisce, oggi, un canone letterario, e quale rapporto tra arbitrio e necessità agisce in tale tipo di processo. In questo ambito si suppone che io detenga una competenza, e – udite! udite! – persino un “mandato” (se non altro perché mi pagano anche con denaro pubblico per scrivere di certe cose, e per farci su lezione). Insomma, dovendo mediare tra ciò che è condiviso e ciò che, probabilmente, ha a che fare solo con la mia (e altrui) soggettività, ho creduto opportuno distinguere *tre livelli* assai diversi di approssimazione critica, tre livelli di giudizio estetico. Un primo livello tendenzialmente oggettivo, un secondo livello discretamente *in progress* ma non privo di radicamenti interpersonali, un terzo in cui la voce del singolo balza in primo piano. Nel dettaglio:

Gruppo I: Nanni Balestrini, Milo De Angelis, Luciano Erba, Giovanni Giudici, Franco Loi, Elio Pagliarani, Nelo Risi, Edoardo Sanguineti, Cesare Viviani, Andrea Zanzotto.

A un primo livello troviamo dieci autori rispetto alla cui importanza, storicamente parlando, c'è accordo da parte della maggioranza dei critici, degli addetti ai lavori e di quella ristretta élite che continuiamo a chiamare il “pubblico della poesia”. Ho qualche dubbio, certo, ma solo per non più di due nomi. La prova del nove dovrebbe essere la seguente: è

possibile pensare alla letteratura poetica italiana degli ultimi  $n$  anni senza la produzione di XXX (dove  $n$  è un numero che va dal 30 scarso – De Angelis e Viviani – al quasi 60 – Zanzotto)? Tutti gli autori elencati sono ampiamente presenti nelle antologie, sono al centro di una notevole e autorevole tradizione critica (anche accademica), hanno pubblicato sillogi delle proprie opere presso importanti editori ecc. Si presentano cioè come poeti solidamente canonizzati. Qualcuno (pochissimi) di loro, magari, non mi piace troppo: ma il consenso generale mi costringe a registrarne l'indiscusso *valore*.

Gruppo II: Fernando Bandini, Maurizio Cucchi, Eugenio De Signoribus, Umberto Fiori, Gabriele Frasca, Valerio Magrelli, Giampiero Neri, Giorgio Orelli, Tiziano Rossi, Patrizia Valduga.

A un secondo livello troviamo dieci autori che, salvo eccezioni, sono più giovani dei precedenti, e sui quali la critica negli ultimi anni (una ventina e più) si è espressa in modo diffusamente positivo. Costoro figurano infatti, per esempio, in molte delle antologie più autorevoli e sono ormai al centro di studi di impianto non solo militante: al punto che, addirittura, un Orelli o anche un Magrelli forse appartengono al gruppo superiore. Si tratta di poeti, di nuovo, “necessari”, ma certo meno rappresentativi dei precedenti, anche perché assai meno presenti in un contesto ‘scientifico’ (monografie, tesi di laurea ecc.). Vero è che in questo dominio ho praticato un primo gioco di esclusioni, a mio avviso evidentissime (un nome per tutti: Alda Merini). La notevole fortuna pubblica di certi autori, che peraltro si sospetta superficiale (pur passando attraverso riviste, storie letterarie e antologie), copre a fatica le carenze o anche solo le discontinuità dei loro reali esiti artistici. Come si vede, in questi casi, mi sento in dovere di contraddire una parte non trascurabile dell'orizzonte critico.

Gruppo III: Antonella Anedda, Franco Buffoni, Maria Grazia Calandrone, Patrizia Cavalli, Assunta Finiguerra, Alessandro Fo, Marco Giovenale, Franca Grisoni, Vivian Lamarque, Giancarlo Majorino, Giuliano Mesa, Giovanni Nadiani, Tommaso Ottonieri, Camillo Pennati, Fabio Pusterla, Roberto Roversi, Flavio Santi, Enrico Testa, Lello Voce, Edoardo Zuccato.

Al terzo livello entra evidentemente in gioco soprattutto la mia soggettività, la mia passione personale, si spera corretta da quel minimo di lungimiranza di cui mi illudo di essere dotato. Figurano qui poeti che mi convincono, e sulla cui ricezione futura mi sento di scommettere. Certo, alcuni hanno ormai una certa età (pensate agli ottantenni Roversi e Majorino!), altri sono fra i 30 e i 40 anni; alcuni sono abbastanza studiati, altri sono quasi delle *new entries*, ecc. Ci sono addirittura veri e propri maestri (penso – oltre ai due appena ricordati – anche a Buffoni, che però è un capofila soprattutto della critica). In comune, hanno il fatto che la loro ricezione è ancora fluida – in qualche caso addirittura in declino –, e il talento di ciascuno di essi risulta oggetto di valutazioni discordanti: almeno per quanto riguarda la loro capacità di *esemplificare* i valori italiani contemporanei. Confesso che, qui, mi sono molto affidato all'orecchio, e che a qualche autore mi sono appassionato avendo letto un numero relativamente ridotto di poesie (è il caso di Finiguerra e Calandrone). Tuttavia, ho cercato di agire in modo il più possibile responsabile, tenendo conto delle carriere complessive, della rappresentatività delle singole figure (in soldoni: Mesa e Giovenale valgono non solo per sé ma anche per una tendenza che agisce alle loro spalle; lo stesso dicasi per Cavalli, in rapporto a un certo tipo di poesia femminile).

Concretamente, poi, ho lavorato affiancando al totale dei nomi presenti ai punti I e II lo stesso numero di poeti nella voce finale. In

questo modo, allo zoccolo di venti riferimenti “oggettivi” si contrappongono altrettante proposte “soggettive”. Lo confesso: da un certo momento in poi (data una base di diciotto-venti entrate), ho fatto tornare i conti, puntando a una simmetrica cifra tonda. La numerologia mi ha insomma preso la mano: però non troppo. Sfido cioè chiunque a individuare, lavorando con i miei stessi criteri, nelle prime due voci (e solo in quelle, naturalmente) un numero totale di poeti inferiore alle diciotto unità e superiore alle venticinque. Né credo che in buona fede si possano rifiutare più di sei-sette dei venti poeti da cui parto (viceversa, posso capire un rigetto pressoché totale dei secondi venti nomi). Nondimeno, le forzature ci sono, ed è giusto che qualcuno me le rimproveri...

Paolo Giovannetti  
(novembre 2008)

### Marco Merlin

Premessa: non appartengo più alla categoria dei critici-poeti. Ho faticato per un certo tempo a tenere insieme due figure che lottavano dentro di me e, con mia (e magari solo mia) soddisfazione, ha prevalso infine la seconda. Forse questo mi esclude dal gioco, vedete voi, io non pretendo di costituire una categoria a parte (poeti ex poeti-critici). Percorro ancora strade prosaiche che attraversano, suppongo, l'ambito della saggistica, ma la critica è ben altra pratica. Ancora: mi piace giocare, ma *responsabilmente*. Detesto, inoltre, chi snobba la passione altrui e declina inviti per calcolo pigrizia disinteresse scetticismo ecc. Per ciò mi appresto a rispondere, sebbene, essendo parte in causa e non spettatore neutrale, sia necessario disinnescare alcune controindicazioni implicite nel sondaggio. Si tratterà anche soltanto di tediosi scrupoli personali,

ma se li liquidassi finirei per assumere le movenze del baro. Basterà enunciarli, spero: a) fare nomi dà una sensazione di potere, che è, a conti fatti, patetica e ridicola; b) c'è sempre qualcuno che si offende, se non si vede citato, e nella nostra repubblica delle lettere gestire i rapporti personali è la prima regola del successo: da parte mia, ho pronunciato per tempo il mio liberante *chisseneffrega*; c) d'altro canto, chi si vede citato, è contento della strizzatina d'occhio, e invece dovrebbe sentirsi investito di una responsabilità, anzi, meglio, essendo io non un critico ma un poeta, dovrebbe sentirsi minacciato; d) trovandoci noi nel bel mezzo di uno stallo interpretativo, con l'aggravante del proliferarsi delle scritte e dei tentativi di reazione alla crisi stessa (cui ora si aggiunge la vostra iniziativa), ritengo sia utile essere selettivi al massimo grado, quindi, per quel che mi riguarda, escluderò per esempio gli autori che vado or ora pubblicando nella rivista di cui mi occupo (Atelier) e delle annesse collane; e) ogni risposta a simili quesiti, per quanto ambisca a porsi come definitiva, è soggetta al tempo; vale a dire che tra una settimana appena potrei dare una risposta differente; f) rispondendo *da poeta*, non reputo gli autori che indico «rappresentativi del panorama di questi anni», ma utili semmai *a me stesso* per uscirne; ovvero, *se fossi un critico*, farei altri nomi, da poeta mi nutro di erbe qualche volta amare da cui so però di ricavare succhi vitali.

Risposta: L'unica opinione sensata e corrispondente al vero sarebbe: tutti. Ogni nuovo libro, infatti, dovrebbe essere un'esperienza irriducibile, e quindi veicolare elementi inattesi. Ma tale risposta manderebbe a gambe all'aria il rituale bizantino della premessa e soprattutto contraddirebbe, ahimè, la pratica: nella maggior parte dei casi ci basta annusare il libro per riconoscere interamente l'autore e, quindi, rifiutarlo in quanto inutile.

Accettando dunque fino in fondo la *finzione* implicata dalle regole del gioco, la sentenza sia: i poeti italiani viventi che, ora come ora (27 feb-

braio 2009), a priori scatenano il mio interesse, benché talvolta radicalmente diversi dalla mia esperienza della poesia e quindi non necessariamente piacevoli al mio palato, sono: Pier Luigi Bacchini, Davide Brullo, Alessandro Ceni, Milo De Angelis, Umberto Fiori, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Fabio Pusterla, Antonio Riccardi, Flavio Santi, Cesare Viviani e Andrea Zanzotto.

Marco Merlin  
(febbraio 2009)

### *Umberto Fiori*

Cari amici dell'Annuario,

la vostra inchiesta mi mette un po' in difficoltà. La mia scrittura critica, anche quando prende le mosse da un autore, nasce sempre dallo sforzo di mettere a fuoco questioni e problemi generali, che la mia esperienza poetica (o semplicemente umana) si trova ad affrontare: ha insomma i caratteri di una riflessione, di un'analisi, non di una valutazione estetica, storico-letteraria. Anche nelle recensioni, nelle prefazioni che mi capita di scrivere, più che un giudizio sul valore dell'autore e dell'opera, sulla loro rilevanza nel panorama contemporaneo, cerco di fornire – come posso – indicazioni e spunti per la lettura del testo. Non riesco a guardare la poesia “dall'alto”, da un seggiolone arbitrario: mi sembra – l'ho anche scritto – che la sua natura stessa richieda che le si stia *di fronte*. Emettere verdetti su questo o su quel poeta (tanto più se vivente), collocarlo, trovargli un posto in classifica, indicare valori generali e oggettivi, canoni, non è mai stato tra i miei intenti, e comunque eccede le mie capacità e le mie competenze. Se non mi ha mai neppure sfiorato l'idea di curare un'antologia della poesia di oggi, se non l'ho mai nemmeno progettata, o vagheggiata, è perché non mi sento – per indole – un

giudice, tanto meno un legislatore, e dopo tanti anni fatico a pensare che esistano dei criteri “oggettivi”, “scientifici”, per valutare un poeta e la sua opera. A chi lo pensa, a chi si sente competente, lascio l'ingrato compito di decretare autorevolmente chi dei viventi conta e chi no.

Questo non significa, naturalmente, che non abbia le mie preferenze. Ce le ho, come tutti; ma non mi sento proprio di farle valere pubblicamente, di farne un canone, di stabilire storia e gerarchie della poesia di oggi in base alle mie personali inclinazioni. Non nella forma che proponete, comunque. Intendiamoci: apprezzo molto l'intenzione di superare l'omertà che spesso condiziona i giudizi pubblici da poeta a poeta per arrivare a una valutazione “sincera”, incondizionata, ma ho qualche dubbio sul metodo. Cerco di spiegarmi. Immagino che il fine della vostra inchiesta sia quello di scoprire quali nomi siano i più ricorrenti, su quali poeti converga la stima dei colleghi. Il risultato potrebbe essere interessante, soprattutto se rivelasse – come forse vi augurate, che i nomi “privatamente” più stimati non coincidono con quelli più accreditati pubblicamente. Questa “classifica”, però, sarebbe ancora in parte viziata, io credo, dai condizionamenti che pesano sui giudizi “a voto palese” (recensioni, antologie, prefazioni, ecc.): i nomi presenti nella *hit parade*, è vero, non potranno esser fatti risalire a chi li ha indicati, ma questo non vale per quelli assenti. Se il mio nome compare, potrò congetturare chi tra i partecipanti lo ha segnalato; ma se non compare del tutto, saprò per certo che i miei amici Tizio Caio Sempronio, e altri che pensavo mi stimassero, non mi considerano invece tra gli autori degni di nota. Il che significa – me ne sono accorto mentre cercavo di compilare la mia lista – che se non segnalo il mio amico poeta XY, e nessun altro lo segnala, perderò la sua amicizia. E l'amicizia è importante. Non si può, voglio dire, ridurre tutto all'omertà. Può accadere che qualcuno mi sia sinceramente amico, che mi stimi come poeta, ma apprezzi la mia poesia meno di quella di qualcun altro, e non me lo abbia mai detto apertamente. È ipo-

crisia, questa? O è la discrezione, la “dissimulazione onesta” che protegge i rapporti tra i viventi (poeti e non)? Mi chiedo: vale la pena di sacrificare un’amicizia (o comunque un rapporto cordiale) allo scopo di stilare la lista degli “autentici” Top Ten della poesia italiana contemporanea? È tanto urgente sapere chi sono?

Dopo una lunga, non facile riflessione, ho deciso che non invierò i nomi dei miei “favoriti”. So che questa decisione potrà sembrare una mancanza di coraggio; ma a conti fatti, preferisco passare per codardo piuttosto che ferire qualcuno. Preferisco non fare nessun nome che doverne segnalare cinquanta solo per cortesia, per non escludere questo o quello.

Lo so, il giudizio che voi chiedete è un giudizio del tutto personale: si dovrebbero indicare non i poeti “più importanti”, ma quelli che effettivamente uno legge con piacere, con interesse. Proprio questo, mi pare, rende il giudizio negativo – l’esclusione dalla lista – ancora più terribile: “Ritengo che tu sia importantissimo nella poesia di oggi; sei essenziale, lo sanno tutti; ma se devo essere sincero, i tuoi libri non mi dicono niente, mi annoiano”. C’è chi prova un piacere crudele a colpire gli altri poeti, a esercitare su di loro – appena può – un potere critico; personalmente, godo molto di più a leggere un bel libro di poesia che a stroncarne uno brutto. Un libro mediocre, inutile, insipido (e sono tanti) mi fa solo compassione. E questo anche – anzi a maggior ragione – se il suo autore è in testa alla *hit parade*. D’altra parte, il fatto che i libri che piacciono a me non siano tra i Top Ten, non toglie nulla al piacere che provo nel leggerli. Certo, mi viene voglia di invitare gli altri a scoprirli; ma per fortuna, ci sono mezzi meno cruenti per farlo.

Un caro saluto, e auguri di buon lavoro

Umberto Fiori  
(marzo 2009)

*The author has conducted a survey of a number Italian critics and poet-critics, asking the following question: “Which living Italian poets do you read with pleasure, interest or involvement, which do you find significant or representative of the literary landscape of recent years, and which would you include in an anthology, irrespective of age or prominence in print?” The objective is use quantitative and qualitative analysis of the responses to determine the degree of awareness of contemporary Italian poetry expressed in criticism, whether attention gets distracted, and to what extent the current literary landscape is understood and recognised independently of decisions made by major publishing houses. Nisini develops his theme by aggregating and interpreting the data, and comparing them with data based on what the most authoritative publishers of anthologies have recently offered. The author is conscious of dealing with results which have the advantage of objectivity but also carry the risks that objectivity brings, and underlines the fact that the adoption of a sufficiently objective and representative received canon is extremely difficult but equally necessary.*

DOCUMENTO

Remo Marcone

## EROS ALESI

La tomba di Eros si trova nei pressi della sezione “acattolica” del cimitero di Prima Porta. A poca distanza da lui, una decina di piccoli tumuli di terra sono segnalati da piastre metalliche, senza nome, ma con lo stesso giorno di morte. Siamo nel riquadro islamico; la data comune di quelle sepolture ricorda uno dei tanti drammatici naufragi di “clandestini”, questa volta somale e somali, che cercavano di raggiungere le terre più fortunate del paese che, anni fa, li aveva colonizzati.

Eros, anche lui clandestino nel suo paese e nei sette mari, è ora in buona compagnia come racconta il suo sorriso dolce, saggio, malinconico e, forse, disperato.

Con quel sorriso mi chiese di custodire alcuni quaderni e altre carte, un gelido e luminoso mattino d’inverno, sulla scalinata di piazza di Spagna.

Aveva da poco compiuto diciannove anni ed io mi ero appena laureato. Avevo qualche anno più di lui. Appartenevamo alla generazione straordinaria che in quegli anni straripava nelle strade delle città occidentali e che guardava a popoli e culture lontani con curiosità e simpatia. “Un mondo di fratelli...”, cantavamo. Quella consegna improvvisa di cose che si portava sempre appresso, da viandante del mondo quale era, mi colse di sorpresa e un poco mi inquietò. Forse Eros si accorse di quel mio imbarazzo, ma gli bastò uno dei suoi sguardi disarmanti per tranquillizzarmi.

Sono passati quasi quarant’anni da allora e, nel frattempo, quel mio giovane amico è diventato un “poeta” apprezzato, i cui testi sono presenti in diverse raccolte antologiche di poesia italiana contemporanea.

Ma resta l'amarezza per le parole scritte su alcuni giornali della capitale a poche ore dalla sua morte: parole prive di pietà e di rispetto verso un ragazzo di strada buono e pieno di umanità, ma "diverso", che «non sopportava questa società ingiusta» (testimonianza della madre).

Queste le parole della Carta Stampata: «Il capellone ventenne che ieri sera ha concluso la sua carriera di drogato... c'è tutto in un piccolo borsino di cuoio afgano che gli hanno trovato addosso...». «Le bande di capelloni, di giramondo, di asociali che s'incontrano a piazza di Spagna...».

Aveva diciannove anni, un soffio di vita denso e doloroso, quel ragazzo di strada, astiere ippico, capellone, drogato, viaggiatore, poliglotta, sognatore, ribelle, poeta.

Ho scelto per i suoi scritti il titolo *Il profumo del mondo*, una sua espressione che mi ha colpito. La sequenza che ho ricostruito è indicativamente cronologica, per quanto è possibile comprendere dai quaderni manoscritti che Eros ha lasciato.

## Biografia di Eros Alesi

Eros Alesi, nato a Roma il 21 dicembre 1951, dopo aver frequentato la prima classe del liceo scientifico, comincia a incontrare le prime difficoltà: assenze da casa, uso di diverse droghe, fermi di polizia, ricoveri in ospedali psichiatrici, detenzioni in carcere.

Viaggia in Italia, Nord Africa e Oriente.

Nel dicembre del 1969 muore il padre. Da lui probabilmente Eros era stato indirizzato a frequentare un corso di allievo-fantino, testimoniato dalla sua carta d'identità che riporta come professione "astiere ippico".

Dal giugno al settembre 1970 intraprende un nuovo viaggio "on the

road" in Grecia, Turchia, Iran, Afghanistan, Pakistan e India, da cui torna con rimpatrio consolare in ottobre.

Nei periodi in cui vive a Roma, Eros fa gruppo con altri ragazzi e ragazze (definiti dai giornali dell'epoca "drogati, capelloni, hippies") tra le grotte del Pincio e la scalinata di Trinità dei Monti. Entra anche in rapporto con la "Comune" di piazza Bologna, costituita da ragazzi con problemi di droga e da assistenti sociali (con la supervisione dello psichiatra Luigi Cancrini).

Ad un amico lì conosciuto lascia i suoi scritti e i suoi diari.

Muore il 31 gennaio 1971, a Roma, cadendo o lasciandosi cadere dal muraglione del Muro Torto.

Eros Alesi

POESIE RITROVATE  
[IL PROFUMO DEL MONDO]

O mamma che cosa ho tralasciato – O mamma che cosa ho dimenticato – O mamma addio con una lunga scarpa nera – Addio con il partito comunista e una calza rotta- Addio coi sei peli neri sul porro del tuo seno – Addio col tuo vecchio vestito e una lunga barba nera attorno alla vagina – Addio con la tua pancia afflosciata. Con la tua paura di Hitler – con la tua bocca di brutti racconti – con le tue dita di mandolini in rovina – con le tue braccia di grasse verande di Paterson – con la tua pancia di scioperi e ciminiere – con il tuo mento di Trotzky.

Che spesso il doloroso e problematico dubbio, che il mio amore e sincerità e buona fede non venga captata, o venga captata diversamente, che per questo parlo, che per questo sporco di blu questo foglio. Che sporco il foglio con un serpente blu che spunta da un pennino di penna stilografica e che si attorciglia alle righe orizzontali del foglio (che le righe del foglio possono essere anche verticali, basta notare il punto di osservazione). Che sono felice di ridare un valore di forte importanza alla mia essenza, alla vita. Che la mia essenza vive. Che essenza e vita vivono come corpo come essenza unica. Che sono felice di essermi accorto del gioco che conduco. Gioco pericoloso che può divenire pericoloso. Gioco del momento storico in cui sono. Che il gioco. Che la spiegazione del gioco. Dare ad alcune sensazioni l'impressione allucinata, auto-suggestiva, tramandata e dovuta all'inculcamento del bello e brutto. Del buono e cattivo. Dolce ed amaro. Del giusto ed ingiusto. Che questo gioco. Che il destreggiarsi in questo gioco è divenuto l'unico fatto, l'unica realtà, l'unica creazione dell'uomo. Che in questi

istanti riesco a considerare tutto normalità ed a dare ad alcune realtà o fatti che mi interessano tutta la forza del mio essere. Che sono felice. Che tutto mi è chiaro. Che vedo solo ciò che i miei occhi riescono ad abbracciare. Che credo coscientemente alla mia grande verità. Che mi dispiace non poter dividere questa dimensione con gli esseri che mi circondano. Che mi spiace non poterla dividere con Serafino, Zafferano, Franco, Leda, Francesca. Che ringrazio tutto ciò che ha voluto o ha contribuito a crearmi questi attimi di felicità, di onniscienza, di pace con l'essere.

Che per mio padre

Che avevo 6-7 anni quando ti vedevo bello, forte, orgoglioso, sicuro, spavaldo, rispettato e temuto da me e dagli altri. Che avevo 10-11 anni quando ti vedevo violento, assente, cattivo. Che ti vedevo come l'orco delle favole o dei primi romanzetti. Che ti giudicavo un bastardo perché picchiavi mia madre. Che avevo 13-14 anni quando ti vedevo che tu vedevi di perdere il tuo ruolo. Che vedevo che tu vedevi il sorgere del mio nuovo ruolo, del ruolo di mia madre. Che avevo 15 anni e mezzo quando vedevo che vedevi i litri di vino e le bottiglie di cognac aumentare spaventosamente. Che vedevo che tu vedevi che i tuoi sguardi non erano più belli, forti, orgogliosi, fieri, rispettati e temuti da tutti. Che vedevo che tu vedevi l'inizio di un normale drammatico sfacelo. Che vedevo che tu vedevi i litri di vino e le bottiglie di cognac aumentare fortemente. Che avevo 15 anni e mezzo che vedevo che tu vedevi che io scappavo di casa, che mia madre scappava di casa. Che tu hai voluto fare il duro. Che non hai trattenuto nessuno. Che sei rimasto solo in una casa di due stanze più servizi. Che i litri di vino e le bottiglie di cognac aumentavano paurosamente. Che un giorno, che il giorno in cui sei venuto a prendermi dalle camere di sicurezza di Milano. Che ho visto che tu hai visto che ti vedevi solo. Che tu volevi o tua moglie o tuo figlio o tutti e due in quella casa di due stanze più servizi. Che ho visto che tu hai visto che eri disposto a tutto pur di riavere questa realtà. Che ho visto che tu hai visto la tua mano stesa in segno di pa-

ce, di quasi carità. Che ho visto che tu hai visto sulla tua mano il mio sputo e quello di mia madre. Che ho visto che tu hai visto i tuoi occhi lacrimare solitudine incrostata di sangue masochista, punitivo. Che ho visto che tu hai visto il desiderio di punire la tua vita. Che ho visto che hai visto la forza del desiderio di non voler soffrire. Che ho visto che tu hai visto i litri di vino e le bottiglie di cognac continuare ad aumentare. Che ho visto che tu hai visto in quel periodo l'invariabilità della tua vita futura. Che quel periodo era: dolore 10, serenità 1. Che ho visto che tu hai visto una situazione insbloccabile. Che ho saputo che tu sapevi che tuo figlio era un tossicomane. Che tua moglie attendeva un figlio da un altro uomo, figlio che tu non le hai saputo dare e che lei non voleva. Che ho visto che tu hai visto passare tre anni. Che ho visto che tu hai visto che il giorno 9/XII/69 non sei venuto a trovarmi al manicomio perché eri morto. Che ora vedi che io vedo. Che ora non vedi che io vedo. Che giochi questo grande tresette col morto, facendo il morto. Che hai cambiato il ruolo nel grande gioco, ma che continui a giocare. Che ora non vedi che io vedo che ti adoro. Che ti amo dal profondo del cuore. Che io vedo che mia madre vede il rimpianto di Alesi Felice, padre di Alesi Eros. Che mio padre amava suo figlio e sua moglie con tutto se stesso. Che non so se tu vedi che io vedo solo il grande, grandissimo nero, lo stesso nero che io vedevo che tu vedevi. Che io vedo la vita mia srotolarsi al sole.

Che papà. Che papà. Che eri, e che sei bello nel mio pensiero.

Che io ti voglio bene. Che ti ho voluto bene. Che ci siamo amati. Che tu sapevi del mio amore. Che io sapevo del tuo amore. Che bello il mio papà. Che un bacio e una rosa rossa per il mio papà. Che un bacio al cadavere di mio papà non mi è stato concesso. Che l'occhio insoddisfatto del mio papà. Che l'occhio di dolore del mio papà. Che una lacrima. Che una lacrima do al mio papà. Che una lacrima che solo io conosco, di cui solo io conosco il calore.

Caro papà

Tu che ora sei pascoli celesti, nei pascoli terreni, nei pascoli marini, tu che ora sei nei pascoli dell'universo-tu che vibri nell'aria-tu che ancora sei legato al mio amore e dal tuo amore-tu che mi hai dato la possibilità di dire queste parole!

TU. TU non puoi Tu è impossibile/soggettivo/che non mi senta. Tu che da vivo piangevi, ridevi, cantavi, tu soffrivi e godevi quindi più o meno io e te siamo uguali, perché figli di una madre ed un padre uguali (l'universa-universo corpo, di corpo, forza di forza) quindi tu sei in me, quindi tu sei in tutta l'umanità. Ma che sei sempre un morto, uno scheletro, un mucchio di cenere e devi sempre, e dobbiamo sempre (ricordatelo) rammentartelo. Che il suono così: dice che le cellule, che gli atomi sono forze tramutabili non indistruttibili. Che Tu padre. Che tu caro padre ancora vivi e che se la fortuna (fato) (legge) ti assiste forse presto ritornerai ad essere nella dimensione umana

PUFF

Che dalle 8 di mattina aspetto. Che dal 21 dicembre '51 che aspetto. Che sul ponte aspettavo. Che dentro una barca. Sul lungo mare di Napoli. Accanto a zì Teresa. Con un adoratore della notte. Ho aspettato. Che lentamente si svela un fresco, roseo, un sereno, un tranquillo mattino. Che un silenzio. Che un silenzio che riempie. Che la felicità di una carezza ed un bacio, sulle gradinate di Piazza di Spagna. Che il sole caldo. Sole che fa sudare. Che l'endovena anticostituzionale appena fatta. Che parole. Inarrestabilmente parole. Che bisogno di parole. Che la girandola di fatti. Che turbinio di colori accecanti. Che la gioia di poter posare il capo sul grembo di Susi mentre ti accarezza il capo, mentre ti trastulla i capelli con dita parlanti con la lingua degli stimoli sensoriali. Che è bello sentirsi utili, indispensabili all'essere di qualcuno. Che è triste sentirsi sempre secondi attori.

Quando sono seduto sullo scalino freddo di Piazza di Spagna spesso volte voci sadiche mi perseguitano ossessivamente, paranoicamente. Che grandi sciabole di dolore e paura seviziano il mio essere. Voci. Voci che hanno corpo, sfuggente. Che hanno un corpo che non si vede, ma si è certi che esiste. Che immagini di miriadi di corpi. Corpi che nascono da fruscii di frasche, da rombi di motore, da fischi di treni, da fracasso di autobus. Che le voci. Che le sempre insistenti voci. È lui. Sì è lui. Ah è lui. È lui il pazzo. Hai visto il pazzo? Lo si vede dagli occhi che è pazzo. Che ho paura a muovere un dito o fare un solo battito di ciglia per il folle terrore che qualcuno possa pensare di questa azione come uno dei sintomi di pazzia. Che ho paura. Che ho paura di respirare.

Che le voci intermittenti. Che poliziotti. Che poliziotti giovani. Poliziotti con basettoni. Poliziotti semi-beat che spiano ovunque. Poliziotti con baffi. Con gli occhi neri ed irati. Con sorrisi e discorsi falsi, a doppio senso, a doppio scopo.

Che recitano male la parte di segugi. Che è facilmente individuabile la loro merdosa professione.

Che un pomeriggio Calimero mi ha detto:

Le voci che tu senti parlare di te. Che i discorsi sugli autobus che indicano te. Non sono altro che la percezione di frammenti del discorso udito. Che al tuo essere ricordano fatti che per te sono state tappe.

Che tu colleghi tali parole nel tuo discorso interiore paranoico. Creandoti allucinate voci ossessive. Che forse Calimero ha ragione. Ma io ho sempre paura. Maledettamente paura.

Che mio padre è morto. Che Smilzo è morto. Che io sono morto. Che gli ospiti delle caverne sono morti. Che sulla Terra sono tutti morti. Che i morti sono vivi. Che i vivi sono morti. Che le lacrime sono false.

Che Roma. Che il passaggio in treno per Milano. Che la frontiera

svizzera. Che 8 giorni a Milano. Che di nuovo a Roma. Che di nuovo stancamente, disperatamente a Roma. Che il pazzo stato di ansia dovuta ad una asciutta di Ritalin. Che di nuovo senza paraventi che coprano il mio essere. Che di nuovo mi trovo di fronte l'ambiente. L'ambiente che è parte integrale ed indispensabile al mio essere. L'ambiente che è l'essere che sono.

Che mi trovo di nuovo a dover guerreggiare con l'ambiente, che sono stanco. Che sono epiletticamente stanco di un giorno di serenità, gioia-pace e 3 giorni di merda, di merda nera, di merda che puzza. Di ansia bastarda. Di rifiuto dell'essere. Che talvolta la merdosa e crudele incognita che i giorni merdosi possano essere 4-5-6-7-8-9-10-11 mi squarcia il cranio. Mi fa dubitare della veridicità della mia storia passata, del credo attuale e passato. Che la gioia e l'interesse di vivere scompaiono. Che la noia, la monotonia, la stanchezza di vivere governa il mio agire, il mio vivere. Che la palla rimbalza a tempo vibrazionale. Che le onde, corrono, vanno, vengono, schizzano, si gettano, vengono gettate, sfrecciano, rimbalzano, vibrano, oscillano con la velocità dello stimolo, dell'istinto. Che spero che nella sala cinematografica del mio cranio, appaia un'immagine, una scena che spalmi sul mio essere uno strato di serenità, di pace mobile, viaggiante, non pace vegetativa. Non stato dimensionale apatico a cui autosuggestivamente appioppi l'etichetta "pace".

Lampione che illumina l'essere di due pazzi notturni. Che fa ricordare ai pazzi notturni l'urlo di Allen Ginsberg. Che le menti migliori della sua generazione erano distrutte dalla pazzia. Che pazzia. Che è parola vibrazionale. Che intensità vibrazionale. Che varietà di suono, di colore. Che parola dalle miriadi di interpretazioni. Che parola misteriosa, segreta, inaccessibile per le verità logiche e ragionate. Inaccessibile a tutte le verità. Inaccessibile al pazzo. Inesistente per il pazzo. Inesistente è anche il pazzo. Che dimensione limbo. Che dimensione inesistente. Che

quindi il mio parlare non sente il caldo piacevole del flash dovuto alla entrata della nuova verità nel mio essere. Dovuto alla reazione del mio essere alla nuova verità. Che ho 19 anni terrestri. Che mi sento di creare fatti dalle scosse sensoriali rivoluzionarie sconvolgenti. Che mi sento capace di poter creare un viso, due occhi infuocati di gioia, di felicità, di amore per l'essere quello che sei. Che ho 19 anni terrestri ed ho tanta voglia di gettare il mio amore, il mio profondo amore, il mio spassionato amore, per tutto ciò che mi circonda, che fa parte di me, che è me, che con me agisce su questa palla di terra che bighellationamente gironzola per un rione dello spazio.

Che caro padre ti racconto il mio viaggio in India. Che sono sicuro, certo del tuo ascolto. Che Roma parecchi mesi di anfetamine. Che in un periodo le anfetamine erano introvabili nelle farmacie. Che il mercato nero vendeva a prezzi esosi. Che il mio viaggio per Napoli biglietto andata e ritorno. Che Napoli era un posto per le anfetamine quasi vergine. Che il biglietto di ritorno a Roma è finito in un cesso. Che un mese a Napoli, città che vuole vivere al passo dei tempi, pur conservando notevole tradizionalismo. Che a Napoli, piazza Municipio c'erano Gionata, Lorenz e tanti altri. Che tutti i giorni due-tre flaconi di Ritalin, Metedrina, Desoxyn, Psichergina, Tempodex. Che poi l'occasione di un furto di diecimila lire e la paranoia ossessiva mi portarono a Foggia. Che poca anfetamina a Foggia. Che fuga a Manfredonia. Che l'unico capellone di Manfredonia mi dona la sua carta di identità. Che proseguo in autostop per Brindisi. Che il tuo spirito, le tue molecole mi hanno aiutato. Che trovo cinquemila lire sufficienti per imbarcarmi alla volta di Igoumenitza. Che poi padre niente, niente siringhe, niente endovene. Che ho solo viaggiato per la maggior parte a piedi sui tornanti dei monti che sono la divisione di Salonicco. Che a Salonicco ho incontrato un francese maturo per una giusta ed ingiusta vendetta. Che caro papà era maturo per la

dea e non dea morte. Che lui ritornò in Francia, che io diretto a Istanbul. Che caro padre Istanbul ci rammenta, mi rammenta un anno di galera. Che caro padre io ti amo e ti ho quasi sempre amato. Che non volevo la tua ansia, il tuo dolore. Che arrivo a Istanbul con carta di identità falsa, senza una lira turca. Che rubo due passaporti, uno straordinario orologio e qualche spicciolo. Che a Istanbul mi iniettavo dosi immemorabili di tintura di oppio. Che ero sereno, che non ti pensavo se non a sprazzi. Che dopo il furto una ossessiva paranoia. Che un taxi fino alla Istanbul Orientale. Che la paranoia mi corrodeva. Che finalmente Izmit. Che incontro un francese al primo viaggio. Che lo lavoro a modino grazie alla conoscenza del turco. Che un pomeriggio dal didentro di un albergo di quarta classe. Che lui George S. lascia i pantaloni contenenti passaporto e duecentocinquanta dollari ai piedi del letto. Che caro padre grande lotta introspettiva. Che alla fine fuggo con i pantaloni del francese. Che taxi. Che 50 grammi di oppio liquido. Che un paese di cui non ricordo il nome, prendo un autobus diretto ad Ankara. Che paranoia ossessiva. Che Ankara aereo per Erzurum. Che ore contate col contagocce. Che finalmente l'autobus diretto in Iran. Che tre giorni di viaggio bevendo il vomitevole liquido di oppio liquido. Che prima la sosta alla dogana e il mio oppio salvo. Che poi Tabriz, poche ore di sosta. Che datteri e mele ho comprato. Che finalmente Teheran. Che Amir Cabir Hotel, l'hotel dei turisti danarosi. Che oppio a cataste. Che eroina cinque volte, fumata, secondo usanza locale. Che sniffata. Che fixata. Che mi attendevo di più dalla regina delle droghe. Che venti compresse di morfina da 32 mg. Che cylum. Che contare che nuovo furto (orologio, transistor). Che meno paranoia della prima volta. Che treno per Mescad. Che gli ultimi soldini per Herat (Afghanistan). Che a Herat aiuti causati dalla simpatia reciproca con un ragazzo tedesco. Che viaggio sino a Kandahar. Che a Kandahar incontro un vecchio compagno francese, François. Che insieme facciamo la vita con gli ultimi denari rimastimi da un piccolo furta-

rello di fiale di morfina. Che restano i soldi per andare alla capitale afgana Kabul. Che caro padre le fiale di morfina che mi iniettavo erano tante, tantissime. 25-30 fiale al giorno. Che il costo era di 30 afgani. Che François fumava canapa afgana dalla morte della luce della notte allo spuntare dell'alba tra suoni di Tampur. Che lo chef dell'hotel Pamir gli procurava l'occorrente, dietro proficuo interesse. Che a Kabul incontro un italiano che ci paga il biglietto in autobus fino a Pescawa (PE-SHAWAR IN PAKISTAN) ed il visa per l'India. Che caro padre di rado ho incontrato simili personaggi. Che sull'autobus fix di morfina. Che a Pescawa niente controlli, 40-42 compresse di 32 mg al giorno. Che i soldi finiscono. Che subito sei inserito in una casta, seppur leggermente è merda privilegiata. Che caro padre ho venduto tutto, dai calzini agli slip alla francesina, ai pantaloni europei, alla camicia europea, alle scarpe europee, agli occhiali rubati, ai coltellini a serramanico europei. Che tutti cercavano di incularmi e solo a stento l'ho evitato. Che un mio amico è stato violentato. Che il soggiorno a Pescawa è durato un mese. Che con il solo totò ed un gilè accattonavo. Che la notte i soldi per l'hotel non c'erano. Che dormivo sui marciapiedi in compagnia di venditori ambulanti gitani. Che ero solo. Che ero sereno. Che spesso accattonavo con Marco (un italiano). Che avevo amici pachistani privi di ricatti. Che il tabacchino ci regalava 25 paisa al giorno. Che il padrone del Cia Restaurant mi concedeva ogni giorno latte e un ciapati. Che forti attriti si erano creati tra gli europei. Che puntai su Rawalpindi in autostop. Che a Pescawa avevano il mio micio nero rubato. Che Rawalpindi Afgan Hotel. Che incontro un italiano ed un italo-svedese. Che tre giorni a Rawalpindi, solo oppio da masticare, niente morfina. Che grande fuga in autostop. Che una macchina italiana si arresta. Che diretto e spedito a Lahore, ultima città di frontiera. Che le strade di Lahore intasate da nazionalisti musulmani acclamati dalla folla. Che la sola parola India o indù provoca carneficine indecifrabili. Che Lahore, senza una rupia.

Che il Consolato aiuta il povero menzognero con 50 rupie. Che immediatamente alla ricerca della morfina (prezzo raro) 20 rupie, 20 pasticche da 32 mg. Che buon viso a cattivo gioco. Che trenta rupie circa servono ad un po' di scago ed all'autobus che porta alla frontiera indopakistana di cui non ricordo il nome. Che yek-do-tin-ciar-ponc-saa-saat-atno-dos. Che 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Che il pakistano come tutti i popoli musulmani è per una maggioranza lascivo-tranellista ed in malafede contro coloro che non sono musulmani. Ma che si fa amare. Che frontiera indopakistana. Che lunghe formalità. Che notevole differenza ambientale ed umana. Che l'hascisc in India è proibito, ma che lo sostituisce la gangia sorella gemella. Che si vende come per altro come pakistan allo shop governativo, con tanto di incartamento e bollo governativo. Che anche l'oppio subisce la stessa prassi. Che frontiera indiana. Che il riscio ci porta attraversando un verde d'alberi intrecciati dall'aspetto paradisiaco alla prima città di frontiera indiana. Che un "ciai" gustato con i conduttori del riscio. Che io preparavo il rito religioso ed umano del fix, dinanzi a decine di persone indifferenti. Che arrivo a Delhi in treno senza pagare il biglietto grazie all'aiuto di un francese e di una nobildonna giapponese. Che il viaggio in treno più puff della mia vita. Che corridoi, gabinetti, pedane, scompartimenti erano un solo corpo vivente. Che bauli sulle teste, gente che pisciava a terra per l'impossibilità di raggiungere il WC. Che spinte calci, semi-risse. Che il viaggio puff puff. Che il viaggio che mi ha dato una pallida idea dell'India. Che dai finestrini del treno file di uomini e donne che al sorgere del sole /come un rito/ si riuniscono nei prati per cagare e nettarsi il culo con un barattolo di acqua. Che a Delhi la giapponese facoltosa si dilegua in compagnia del francese, che mi dona 15 rupie. Che dopo ricerche affannose trovo il Crown Hotel. Che grandi stanzoni, con all'interno 5-6 persone, con letti di legno, con coperte abitate da parassiti. Che lo chef dell'hotel era grasso e viscido, accanito al denaro come pasto quotidiano. Che mi ar-

rangiavo con piccoli ed insignificanti furti, tipo coltelli, rasoi, pantaloni, scarpe ecc. Che nelle grandi stanze c'era forse e c'è ancora tanta gente, tanti uomini. Che nelle grandi stanze s'alzano fumate acri, fumate di gangia o hascisc. Che nelle grandi stanze regna l'acido lisergico, il peio-te, la mescalina. Che in queste grandi stanze regna l'uomo-ambiente. Regna l'uomo che sa trarre piacere dall'ambiente e l'ambiente che sa trarre piacere dall'uomo. Che piccolo flirt con Maris. Magra, bionda, capelli ricci, il volto non molto stupendo, ma era un tipo. Wudhli giorno che non ricordo. Che io Alesi Eros 18 anni rubai durante il sonno 275 marchi e 250 dollari in travellers cheques. Che la polizia accorre nell'hotel, ma non trova prove. Che io cambio i marchi al mercato nero. Trascino Maris sul treno e prendo i biglietti per Bombay. Che tre giorni di un treno indiano. Che io e Maris "scuotamento stradale" a tutto vapore. Che ha pancia piena si [*parola incomprensibile*] di dalloni [?] sempre in maniera decrescente. Che da Wudhli treno fino a Bombay. Che durante i tre giorni di viaggio noi ci siamo perettati dinanzi alla gente che affollava il treno. Un bimbo mi ha pisciato addosso senza che me ne accorgessi che però anche se non voluto è stato un grande beneficio. Che due giorni con Maris poi grande lite. Che io a Bombay acquisto ottocento fiale di morfina a 70 paisa. Ed io le consumavo. Poi vado al grande Ragwia. Colpi di frecce sono loro che tirano. Che tu senti uomini bianchi. Che dato due giorni, ma [?] è giusto che muoia a tradimento dall'attacco. Ma io ho sempre conservato l'onore di mia figlia. Dopo il breve periodo di permanenza a Bombay parto per altri tre giorni di lavoro non lavorato se non ci fosse la mia mamma morfina. Che Niu Deli in tempo di tredici giorni le fiale sono esaurite eccetto la riserva per il viaggio. Che il prezzo del mercato era 2 rupie, perché fiale da 20 mg e non da 32. Ma credo che sono più quelle che mi sono fatto che quelle che ho venduto. Che il guadagno totale 850 rupie-miseria. Che la partenza è immediata dopo un lungo bacio a Maria Teresa. Che i soliti tre giorni,

arrivo a Bombay alle 5 del mattino. Che arrivo all'albergo alle sei. Che il viscido chef è troppo gentile. Che alle nove prendo il taxi per Abdulla Red Strit. Che compro altre ottocento fiale con l'intenzione di prendere i bagagli e partire. Sorpresa! All'albergo due madama con l'accusa di passaporto falso, furto di passaporto e offesa allo Stato. Che 5 anni di lavori forzati erano il mio spettro. Poi lo spettro crolla. Lo spettro crollato, pensiamo alle fate nascenti (la morfina). Le ottocento fiale non erano state toccate, perché erano contenute nei miei bagagli. Che con astuto raggiro le fiale mi seguono in carcere. E con una banale scemata riesco a farmi dare ogni 3 ore due fiale per via orale. Che il grande viaggio turistico con la bellezza di ottocento fiale, con danze, con gioco, con carte, con donne come Frizzi l'americana. Che Frizzi l'americana è stata ed ancora è la mia fata. Che le fate appaiono una volta. Che Frizzi è stata uno dei pochi attimi di puff. Che premetto una cosa, che tutti gli attimi sono puff. Che tutto è puff. Che l'uomo è puff. Che puff puff. Che le sirene della nave Vittoria ferma ai porti. Che io non potevo vedere il porto. Che un nostromo sorvegliava la mia cabina. Che un altro urlo di sirena. Che l'oblò si muove. Che un mese di chiacchiere sul tè, sulla marmellata, sulla frittata, sul dolce, sul gelato. Che poi una sera da un involucro verde velluto s'innalza un grande cylom. Che da una scatola cubica color azzurro saltellano decine di fiale e una siringa di vetro roteante. Che il fumo d'hascisc. Che la peretta con ago entra in vena. Che i miei occhi che i suoi occhi. Che i nostri occhi. Che il mio sorriso. Che il suo sorriso. Che la mia mossa quasi impercettibile del volto. Che il suo abbraccio. Che il mio serpenteggiare su di lei. Che il suo serpenteggiare sul mio corpo. Che gli intrecci di cosce, di braccia, di labbra, di lingue. Che lo stringersi forte, forte. Che il suo grande amore. Che l'amore universale. Che un altro porto. Che un altro urlo di sirena. Che un distacco senza un bacio, senza un saluto. Che la mia fata è sparita, si è volatilizzata. Che se io non andrò dalla fata, la fata arriverà da me. Che finisce e continua

nello stesso tempo la grande fata. Che la fata può non esistere. Potrebbe esistere. Può essere sul portone di casa. Che lo scalo a Brindisi. Che la fine del grande puff. Che l'inizio del grande puff. Che il perpetuarsi del grande PUFF

Che il sole. Che i fiori. Che gli alberi. Che la fata bianca. Che la strega nera. Che il lupo. Che gli uccellini. Che il volo. Che la terra putrida ed odorata di smog

CHE IL GRANDISSIMO

PUFF

E il viaggio.

E il viaggio. E il piccolo viaggio. E il grande viaggio. E il triste ritorno. E l'amaro delle giornate istanbuliane. Che una risata sadica, metallica, lunga, lunghissima, troppo lunga. Risata da sottofondo che solo raramente appare in primo piano. Che talvolta non è risata, ma voci che chiedono vino rosso e vino bianco. Tintinnio fragoroso. Suono d'acqua, che scorre. Suono d'acqua che scorre da un rubinetto d'argento. Suono d'acqua che si schiatta contro il bianco levigato del lavabo. E i suoni. E i grandi suoni. E i suoni che suonano. E i suoni che suonavano e che ora non suonano più. E la grande vibrazione. Che la grande vibrazione piange la sua unica nota. Che la grande vibrazione piange la sua unica nota. Che la grande vibrazione piange la sua unica, ma non monotona nota. Che la grande vibrazione rilassa le mie membra. Che il vuoto. Che il nulla entra in me come una ventata. Che il peso della noia faticosa evapora. Che la fatica del proprio corpo evapora. Che l'uomo evapora. Che il vuoto evapora. Che il nulla evapora. Grande shock dovuto ad embolia. Che molte volte lo shock dovuto ad embolia conduce alla pazzia. Che grande flash d'oppio. Che amnesia totale momentanea. Che un viaggio concentrato in una fiala di morfina.

Che il viaggio in una dimensione, per la dimensione. Che il grande ghirigoro di parole. Che il normale pomeriggio di grandi parole. Che ora è mattina e le statue del sottofondo romano si sono svegliate con sei ore d'anticipo. Che la mattina del 9 agosto 1969 per le strade fresche e pulite di Smirne vagava un pensiero oppiato, paranoicamente oppiato. Che ordine e precisione tipo colonia americana. Che apatia e indifferenza faceva da intermittente alla paranoia. Che tanta voglia di dormire, di riposare s'era conficcata nel cranio e nel corpo. Che la pace e la calma e il silenzio, e l'amore individualmente universale, e l'odore di fragole, scivolava nelle vene di Smirne. Negli atteggiamenti del mio essere, in quelli che il mio essere usava a se stesso, in quelli usati agli altri. Che vagava sul lungomare. Tra le palme sulla statua di Ataturk, nelle simit, nella siepe che circonda la statua di Ataturk. Che Ataturk mi insegua per le strade fresche e pulite di Izmir sulla sella del suo cavallo, strillando a tutti che io ero fuggito dal manicomio di Istanbul. Che ora Izmir mi fissa con occhio sanguinariamente nemico. Che i sedici giorni che mancano alla chiusura della scena. Che una goccia d'acqua che cade in una pentola dalle strisce gialle. Giallo spezzato. Rette che la traversano dritto-verticalmente. Che le ombre sui muri delle grotte. Che la scalinata di piazza di Spagna piena di gente che parla. Hanno creato uno stato paranoico instabile, con sprazzi vibro-diacustici. Con ombre oscillo-vibrazionali, con misto di odio e nausea per l'acqua sporca, l'acqua sotto le scarpe, le crepe sui muri. I disordini sporchi da tempo. Con i tak, gli scrik, i toctoc.

Correre sul muro, per saltare dal muro, per infilarsi nella stanza n.14 del Gulane Oteli, l'ultima del corridoio sulla sinistra, per guardare il venditore di siskebab che da anni è fermo a metà della salitella. Per guardare la luna piena di un pazartesi 29 luglio 1969.

Bello, metafisico, psichedelico, fermo-ondulato, musico-psicopatico

mandala soggettivo. Che? Chi? Che cosa? Il gelato che ho mangiato da lire italiane cento, compreso lo sciopero.

E la musica. E i rumori cupi. E i tonfi paranoici. E le elettrizzate vibrazioni. E gli amici dalle facce belle, dai corpi stupendi. E il forte impulso che mi spinge ad abbracciarli, bacciarli. E io bello. Tra loro belli. Tra il bello. Tra le luci belle che brillano forte. Tra la luce rossa che brilla più forte. E il folletto rosso e piccolo, che salta come una palla alle mie spalle. E gli spiriti coi suoni di catene. E gli angoli che nascondono poliziotti dalle cupe intenzioni. E il puff dell'ansia. Che case. Che viottoli, lampioni, fontane, sampietrini di chiese, volti umani, nell'aria vibra un'onda meravigliosa, stazione in una dimensione di beatitudine, di profumo narcotico, di pieno-vuoto. Che vivo il mio puff. Che il sole è ancora sole, che il sole ancora brilla, che l'armonia lancia ad ululati il cucchiaino di Henri Klapton. Che l'ago buca la vena. Che l'anfetamina carosella nel corpo. Che vorrei parlare, che vorrei svelare al primo incontro, l'orribilità delle mie visioni pomeridiane. Che vorrei descrivere l'ambiente del mio ego. Che vorrei dire tante parole, paroline, parolette, parolacce, paroloni, parole, parole. Che eravamo tanto amici di grandi amici. Che anche adesso i mosaici di biscotti fanno piangere i bimbi. Che ancora parole, parole tartagliate. Parole autoallucinanti. Parole di penna a biro. Parole che fanno piangere parole per sentirsi vicini a tutti. Che il fumo nero nasconde le cime degli alberi. Che il vento sballottola le mie nuvolette. Riga i viottoli di polvere. Che gli anni passano e mia madre si fa sempre più vecchia. Che il desiderio di sentire il suo profumo, di captare le sue onde, onde sincere, onde calde, di un caldo materno. Che il sole è ancora sole che il sole brilla. Che l'anfetamina fa sentire ancora le sue scosse. Che sono ancora chino su questo foglio bianco. Che vorrei sbirciare nel caleidoscopio. Che lì le forme si alternano ai colori. Che il triangolo scintilla. Che la cosa. Che qualcosa. Che i così. Che il foglio di carta scricchiola, si contorce. Che il verde ed il giallo. Che le radiazioni di uomo si

spandono con moto circolare. Che tanti cerchi rossi fucoccheggiano sul muro. Che tante ombre rabbuiano il soffitto della stanza. Che sul pavimento di eucalipto sta inciso un grande mandala incas. Che il mandala di Antonio R. sta nelle malebolge turche che trasuda sangue intossicato, mentre intona una nenia indiana. Che ventagli dai colori opachi agitano i loro arti. Che sono un essere umano con due occhi, due gambe ecc.ecc. Che il campanello d'ottone segna l'inizio della messa domenicale.

Di tanti cervelli. Per tanti cervelli. Fra tanti cervelli. Con tanti cervelli. A tanti cervelli. Da tanti cervelli. Su tanti cervelli.

Che il sole è rotondo. Che la luna è rotonda. Che anche le palle sono rotonde. Che anche la testa è rotonda (Pasticca)

Se vuoi percorrere mille miglia a piedi, fai una sola cosa... scegli la via giusta (Confucio).

Siedi sul greto del fiume e aspetta. Vedrai galleggiare il cadavere del tuo peggior nemico (Budda).

Che oggi sono nella Milano del 7 ottobre 1969. Che a Milano per ottenere un passaporto in modo legale occorrono dieci giorni (così stando alle disposizioni di Madama Autorità), lo stato di famiglia, una fotografia (possibilmente non quelle dei distributori automatici) della propria persona. Una o più firme. Un versamento di mille lire italiane, con l'aggiunta di un supplemento di seicento lire. Che per intraprendere un viaggio a Benares occorre un passaporto. Ma che cazz...? Ma che cazzo vuoi? Ma io non capisco!... Zitto. Zitto. Scusi un gelato allo zabaglione, solo allo zabaglione.

Che in mezzo al petto sento forze spingere le ossa del torace. Che sento il sangue pompato con ossessività. Che mi sento stranamente (lo stranamente compreso nella normalità delle anormalità normali). Che sen-

to forze in contrasto. Che sento una grande forza. Forza smaniosa di scaricarsi. Che la forza fa la guerra. Che la grande forza è una forza creativa. Forza che vorrebbe creare. Forza che inconsciamente ha già creato. Forza forse illimitata. Forza dell'incoscienza ti prego di conquistarmi. Forza del volere. Forza del credere. Forza dell'essere uomini. Forza dell'istinto. Forza senza la manipolazione della logica, della ragione. (Pensiero per Milady Borghesia, quasi un dono). Che appaiono grandi argini demarcatori, classificatori. Che appaiono le etichette sulle fronti: «Io sono cazzone. Io sono barista. Io sono uomo. Che il mio nome. Che il tuo nome. Che il nome di mio padre. Che il nome di tuo padre. Che io e te (già due etichette) siamo simili per le diversità. Che le diversità unificanti sono proprietà della terra, degli uomini. Quindi possiamo, milady Borghesia, chiamarle "questioni di gusti"? Milady non si arrabbi mi chiamo Pasticca.

Che triangoli grigioverdi dal moto oscillatorio incostante. Che inferriate rosse. Che arpioni arrugginiti dall'ombra insistente. Che inferriate rosse. Che l'ossessione delle inferriate rosse. Che bagnarole di putridume. Che ombre spezzate recitano sui muri. Che palline rotolano a cavallo in una stanza chiusa da un blocco di onice e piastrellata di onice. Che il potente mostro del pensiero ha addentato con denti di sangue il cranio di una scatola di caramelle. Che un altro farmacista bastardo non mi ha dato il Desoxyn. Che il Desoxyn è un fatto rosso. Che forse è un grande fatto. Che il Desoxyn è uno dei tanti fatti rossi. Che i tanti fatti creano un grande fatto rosso che è una catena che non può terminare col grande unico e racchiudente fatto (premetto che credendo tutto è possibile). Che la catena dei fatti è lunga. Può essere lunga. Che  $100+1=101$ . Che  $101+1=102$ . Che  $102+1=103$ . Che  $103+1=104$ . Che l'erba. Che i fiori. Che gli alberi. Che la terra. Che l'amore. Che l'amore omosessuale. Che le scienze naturali. Che l'urina. Che la matematica. Che il sole. Che le

primule. Che questi segni su questo foglio. Che io. Che la candela. Che l'odio. Che tutto è un fatto. Che dicendolo è nato un altro fatto. Che come ripeto la catena rossa può essere lunga o corta a secondo dei gusti di chi se la crea. Che per me molta parte di cessi sono otturati. Che per me posso far salire e scendere dal cesso la grande-piccola-inesistente catena rossa di fatti rossi oppure chiamandola più ingenuamente grande costruzione ad incastro (di fatti si intende)

Che un grande gomitolino di lana bianca, rotola contro il piccolo palazzo verde. Che un uomo senza volto corre verso un fiore. Che il blu macchia la tela bianca con una striscia dall'alto di sinistra al basso di destra. Che una goccia si stacca dalla striscia. La goccia cola sul legno del cavalletto. Che poi la goccia si schiatta sulla scarpa del pittore. Che la vaschetta dei pesci rossi è sul tavolo bianco. Che il gatto nero vi immerge la zampa pelosa. Che il rosso, il bianco e il nero. Che il gatto allucinato si illude di pescare. Che è un gatto simpatico, giocherellone. Che nella stanza una risata ululante rimbomba. Che tante risate ululanti rimbombano. Che forse è una scena comica. Che la candela bianca fa luce tenue. Che il fuoco fa lacrimare la candela bianca. Che il mio alito fa tremare il fuoco della candela bianca. Che il mio alito fa tremare il fuoco della candela bianca. Che l'alba è nata da quando Salvatore me lo ha annunciato. Che il viola. Che il violetto. Che l'azzurro. Che il verde. Che il blu. Che il nero. Che i fiori sono di buon auspicio. Che i fiori profumano. Che i fiori profumano di fiori. Che i fiori sono tenerezza, bontà, amicizia. Che il sole si affaccia dallo squarcio di nuvole nere e ... le solite cose. Che l'oppio a Roma è qualcosa di molto dispendioso. Che penso al sole che forse domani sarà.

Che non ho fiducia nell'ambiente che mi circonda. Che mi fa agire, col quale agisco nel piccolo grande-film. Che troppo spesso mi sento

falso. Che troppo spesso sputo sul mio essere. Che forse questo mentire è parte della verità del personaggio che impersonifico. Che i forse nel mio film sono troppi. Che il pensiero nero. Che il pensiero delle ombre terrificanti. Che il pensiero abbrancato dalle zampe di neri e pelosi ragni. Che il pensiero pesante di sassolini, di sassi, di pietre, di massi, di macigni. Che forse ho in me la pazza paura di impazzire. Che la morte risolve tutto. È un punto che puoi sistemare a piacimento sulla scacchiera-vita. Che la morte potrebbe risolvere tutto. Che io sono già morto. Che gli uccellini cantano le rituali lodi all'alba. Che forse sono già morto. Che forse sono morto da tanto tempo. Che vivo da morto. Che io non sono mai stato. Che questo spazio è riservato al grande forse, all'immenso dubbio. Che forse sono l'interprete del sogno di un maniacco sessuale. Che il grande vuoto del nulla. Che a tutte queste parole scabocchiate pongo un ennesimo FORSE. Che forse sono l'allucinazione di un allucinato. Che forse sono la raffigurazione di un sogno. Che il grande vuoto del nulla. Che la non immagine dell'immaginabile nulla. Che il vuoto della immagine di Cristo di Porto Santo Stefano. Che il 1° aprile di un anno che non so, Zafferano viene messo al mondo. Che Zafferano forse non voleva essere al mondo. Mettere al proprio essere l'etichetta di terrestre, di italiano, di romano che abita a Monte Mario. Che non avrebbe voluto incontrare me. Che forse Zafferano non avrebbe voluto trovarsi a 22anni e trecentosessantuno alla luce della creduta vita a porsi problema numero 1 INCAZZAMENTO, iniziava lui finiva l'altro. Problema numero 2 COLLETTA. Problema numero 3 DE-SOXYN. Che forse Zafferano non avrebbe voluto convivere con certo Pasticca di Roma vissuto a Milano. Che non avrebbe voluto vivere con un amico come Smilzo. Che non avrebbe voluto vivere con la fiabesca, ingenua, bianca, semplice vicenda del 25 aprile. Che non avrebbe voluto rivivere le emozioni di 4 anni prima. Che ora ha chiuso gli occhi del sonno, sotto la stessa coperta che ripara me. Che i suoi occhi non avreb-

bero voluto apparirmi come un tappo fisso fisso, vitreo, inanimato. Che l'essere emana onde vecchie dall'età dell'uomo. Che l'essere la sera del 26 maggio pareva scolpire in un blocco di aria. Che noi abbiamo racimolato duecento lire per comprare il Desoxyn. Che l'essere viaggiava. Che poi l'essere era ridotto a stracci colorati. Che le campane suonavano. Che suonavano lentamente i dodici rintocchi. Che Anna faceva egoisticamente tenerezza. Che Anna è l'immagine del condannato a morte che si accinge a bere l'ultimo cappuccino. Che rimane il desiderio di un cornetto e due ciambelle.

Che il mostro. Che il grande mostro. Che i mostri. Che c'è tanto caldo. Che mi sto accorgendo dell'allucinato sogno che vivo. Che i sogni non sono solo notturni. Che un rigagnolo di aria fresca alita nel sogno. Che è in arrivo la paranoica allucinazione dello strano o del forse strano personaggio. O forse del forse essere solamente uomini. Che mille occhi mi fissano. Che mille cervelli costruiscono castelli di pensieri sul mio essere. Che mille ombre sul muro di fronte. Che mille ombre sul mio cervello. Che mille ombre tentano di abbuiarmi le vitali necessità. Che mille fruscii. Che mille tonfi. Che mille e mille vibrazioni. Che mille suoni arpeggiati. Che scrosci. Che rotti. Che scuregge. Che apparizioni magiche di interessanti oggetti. Che la grande megera ossessione copre il tutto con il guanto della paura. Che impauriscono parte del mio essere. Che terrorizzano parte del mio tragitto illusoriamente ed allucinatamente figurato. Che mille poliziotti irrompono, violentano la mia situazione psicologica. Che volti di mille poliziotti si sono conficcati a mo' di chiodo nel mio cranio. Che mille parole appaiono magicamente sul foglio bianco dalle righe orizzontali. Che la corsa. Che la corsa pazzo. Che la corsa pazzo pazzo pazzo. Che la corsa irreparabilmente pazzo. Che forse io pazzo. Che tutto è allucinato. Che tutto è allucinazione. Che le mille asciutte allucinate. Che mille discorsi a doppio senso corrono col

compito di terrorizzare l'essere. Che non appare amore. Che non appaiono fiori. Che non appaiono prati verdi. Che il caos ha morso il mio cranio. Che i colori girano su una girandola che gira forte. Che gli spazi bianchi. Che ho paura e corro. Che corro alle grotte. Che corro alla ricerca di anfetamine. Che corro dietro la mia ombra. Che la linea blu tre millimetri. Che il calore delle mie vocali. Che le azioni del mio puff sono un mandala. Che forse il puff puff puff. Che il mostro che il grande mostro. Che il grande mostro prolifica, crea un fatto. Che un fatto più grande. Che un fatto più grande ancora. Che la catena dei fatti potrebbe avere la terminalità dei numeri. Che  $101+1=102$ . Che  $102+1=103$ . Che  $103+1=104$ . Che 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Che erba, fiori, alberi, terra, luna, Marte, miele di rose, donne d'amore, amore omosessuale. Scienze naturali. Urina, matematica, sole, io, il fatto, il piccolo fatto, il grande fatto. I tanti fatti. Che tutto assume un valore relativo. Che a tutto posso rinunciare. Che nulla mi è indispensabile. Che forse ho cercato un punto celeste e arancione che stava appiccicato al muro. Che l'essere vibra. Che l'uomo e il puff. Che il puff è l'uomo 68. 1-2-3-4-5-6-7-8

Che la sosta milanese. E gli amici senza volto da anni. Che la loro azione fluido-magnetica è la mia e la loro storia. Che la mia azione fluido-magnetica è la loro e la mia storia. Che tutte le onde captate e quelle non captate hanno contribuito, hanno creato l'essere seduto nel bar Brera 12,40, lunedì, aprile, 1970, sole poco, quasi niente. Jubert. Ricordi di puff passati. Piccolo oùm. Che Antonio R. è ancora nelle galere turche, che spiega, che stende al sole il suo mandala di quasi 30 anni. Che l'inspiegabile desiderio di partire per Amsterdam è forte. Che penso con terrore paralizzante al contro effetto delle anfetamine. Che il mio mandala di ciccia si srotola sotto la luce propria. Sotto il mio sole che è esente da bollette di pagamento.

Che persino il tempo di azione mostrava la sincerità complessa, in-torcinata, ritorta del suo essere. Che il suo corpo portava i segni della continua guerra freddo-calda che il suo essere sosteneva quotidianamente. Che ancora di più mi accorgo della nullità delle parole, del pensiero. Che i soli brevi, brevissimi contatti degli istinti, degli stimoli, riescono ad esporre la tua situazione fatto psicodimensionale, con il pieno tuo significato (talvolta con visioni). Che dover sentire le sirene suonare a piazza del Popolo mi accaparra una ossessiva paranoia.

Perché ti senti in una gabbia? Perché ti poni questa domanda? Perché ti hanno generato senza chiedere il tuo parere? Perché devi mangiare? Perché devi pensare? Perché devi amare? Perché devi morire? Perché sei un essere tanto semplice e tanto complesso? Perché verrai accatastato nel bidone della monnezza? Perché ti poni questi problemi? Perché sei uomo? Perché sei chino su questo foglio? Che mi rispondo: perché sei come ti senti o ti vuoi sentire. Perché hai una testa, due gambe, due occhi ecc.ecc. Che fornito di simile materiale non puoi uscire dalla gabbia di nome uomo. Che qualsiasi onda, dimensione, azione, vibrazione, suono, pensiero ecc. nasca in te, è sempre rinchiuso nella gabbia. Che la tua gabbia può essere dorata di serenità come può essere rovente di dolore. Che queste riflessioni sono anch'esse reclusi. Che non puoi osservare il serraglio dal di fuori, come spettatore. Che la dimensione di oggi detta: osservare da osservatore osservato. Che in qualunque angolo tu vada, la sagoma di una inferriata ti ossessionerà gli occhi. Che il tuo essere stesso è una inferriata. Che sei parte della gabbia. Che sei parte di sua maestà gabbia. Che è duro rassegnarsi a questa schiavitù. Che i miei occhi sono gonfi. Che le mie carni sono macilente. Che il mio pensiero è livido. Che talvolta il riposo giunge con l'immagine dell'eroe buono./ Che forse incoscientemente l'eroe è masochista/ Che lunga ubriacatura di filtri più o meno magici. Che forse utili filtri. Che per attimi sempre

troppo brevi i colori dardeggiano il cranio. Che i filtri più o meno magici mi fanno amare il mondo, mi fanno amare la mia essenza, mi nascondono la mia cella. Che l'illusione prende forma. Che forse un giorno riuscirò a varcare la cella? Che dopo? Che dopo la cella un puff. Che forse un'altra cella. Che i tentativi di evasione continuano. Che i tentativi di celare la grande sorgente continuano. Che i tentativi hanno la loro culla, dalla grande baby sitter cella. Che nell'essere è scoppiata una guerra tra gli opposti. Tra dolore e piacere. Tra domande e risposte. Che questo forse gioco è forse masochista. Che forse trae godimento dalla mia dimensione di isterismo e schizofrenia. Che talvolta riesco a recitare talmente bene la scena dell'evasione che mi sembra finalmente arrivato il momento del puff sospirato e definitivo. Ma mi accorgo che è un puff inseguito, affannato, frettoloso. Che il crollo è doloroso, piangente, schifoso, abietto. Che poi penso: ma sono così sicuro che questa cella esista? Che poi mi ferisco pensando questo: gira gira ha trovato il modo di ammorbidire il pane che prima ha indurito. Che è un grande giuoco di verità. Che talvolta sono vitali e altre insignificanti, apatiche.

Che oggi pensavo. Che da un po' di giorni penso. Che ho pensato: che io senza l'ambiente non potrei essere. Che un io realtà individualmente isolata e ferma a se stessa sarei un piccolo pianeta satellite della Terra. Che l'ambiente è me. Che io sono l'ambiente. Che lui dà a me cose vitali. Che io a lui do cose vitali. Che questa è una nuova verità sgorgata per poter meglio masticare fatti duri di sangue. Che può essere una verità stampata dall'istinto, dallo spirito di sopravvivenza, di non sicurezza nell'essere che sono. Che forse è una prova del nove alla verità sfornata di fresco. Che una prova del nove con azione masochista. Una somma di sangue nero, pesto, coagulato, per un piccolo risultato di cuore palpitante e gocciolante di sangue rosso carminio. Che il credere la considero l'unica dimensione che porta al vicolo della serenità, della

pace, della tranquillità. Che il credere idolatrante, il credere con i pa-raocchi, il credere che solo tu conosci, a cui solo tu puoi dare il valore che ha. Che il credere che vive nel mezzo del petto. Che tu sai. Che solo tu sai. Che il tuo essere, i tuoi fatti, le tue onde sono la fotografia del tuo stare al mondo, del tuo vivere. Che sono tutto quello che sei. Che gli altri. Che il tutto. Che io di nome Pasticca. Di nome Alesi Eros. Che la cazzata degli ingredienti inesistenti. Che l'unico ingrediente della grande torta di cioccolata sono io. La rosa rossa nel bicchiere diafano quasi pieno d'acqua. E il talvolta gioco del cuoco. Pasticciere che cucina. Che oggi. Che ore 3 del mattino. Che per le strade regna inconstra-to il buio, la tenebra. Che tra le dita un flacone di gioia di vivere, di tanta voglia di urlare il mio amore per l'uomo, per la crostata di amarene, per la palla di terra su cui agisco con gli altri. Che darà la quarta ora del mattino. Che i giochi di onde han creato un nuovo fatto: tentativo o ap-proccio di convivenza a due. Che Sciantal bionda che fa asciutte per motivi puff. Che io faccio asciutte per motivi puffpuff. Che lei donna. Che io uomo... Tentativo di rifotografazione verbale dei fatti e delle onde / e dei suoni / nati dalla situazione di convivenza che è ingenua. Che ciò che per lei ha valore male, per me è cioccolata / Che è in buona fede quando instaura o si instaura un rapporto / Che sa di pagnotta ro-mana appena sfornata e tagliata a spicchi per imbottirli di mortadella / Che ora il colore bianco ha traversato il mio essere / Che per ora il sole ancora brilla. Che ore 4,22 del mattino di un giorno di un mese di un anno. Che ore 4,23 grande massa di serenità staziona nel mio essere. Che tutto ciò che è me è "verità". Che è una verità che sento uscire dalla bocca con molta facilità (di RAGIONE) di traduzione pensiero-parola e parola-pensiero. Che ciò che ho chiamato verità è forse un normale stadio dimensionale. Che sto bene. Che sto bene. Che sto bene. Che sto bene.

Che le grandi sofferenze servono per gustare, per apprezzare le gran-di felicità. Che le piccole sofferenze servono a diminuire la felicità ren-dendo il tutto in modo equilibrato. Che altri esempi esistono, che po-trebbero essere infiniti, come limitati. Che è infinitamente ridicolo, che è umanamente ridicolo cercare un equilibrio tra queste due forze. Dato che secondo me, questo equilibrio umano esiste per legge di natura. Della quale legge contribuisce anche l'uomo con la sua forza di essere, anzi ha una parte di valorizzazione identica alle altre due, seppure se-guono direzioni opposte

PUFF

Erba verde, ombreggiante e fresca. Che il gran mare della rilassatezza. Che Roma. Che i goccioloni e il venticello atletico del 6 marzo '70 che dà calore di onda propria ai grandi suoni. Che il venticello del 6 marzo co-pre con la sabbia dell'indifferenza opportunisticamente situazionale i massacri, le stragi delle mie verità. Dopo quanto sangue coagulato, do-vrò, ammassare nella macchina distruggo-creativa dello spazio il mio credo. Che sono le 17,30, Zafferano mi aspetta a piazza di Spagna. Che oggi 5,45 del giorno postcedente al disfacimento dell'essere di Zaffera-no: che masse, rotoli, blocchi di suoni gelatinosi, privi di fuoco espressi-vo, di espressività sincera. Che sfoglio 467 pagine di Juke box all'idroge-no. Che leggo Urlo, del vecchio e buon Allen Ginsberg, in una quindici-na di fogli stampati e tradotti, con versione originale accanto.

E tante notti insonni che volano via nel tempo di uno spostamento di due pupille verso il cielo. Che prima era buio, freddo, segreto. Che ora è luminoso di vita per il funerale delle tenebre. Che cataste, valanghe di costruzioni logistiche. Che montagne di pensieri isolati. Isolatamente ammicchiati. Che fiumi di segni su fogli bianco-rigati. E vagoni di ve-rità. E cestelli omaggio di autosuggestività paranoica. E le interminabili

scariche sonore. E i sanguinosi duelli che durano giorni e giorni, sotto lo sfondo di mitragliamenti verbali e fiale di anfetamina. E il grande e severo paraocchi delle anfetamine. E il grande non sentirsi vicino agli altri. E il grande gioco del io penso. Che tu pensi. Che io abbia pensato. Che il grande scritto egocentrista. Che io grande egocentrista. Che tutto è fermo a me e vive in funzione mia del mio essere. Che il rapporto verbale non sofferto, non vissuto dell'essere. Ma soltanto accettato mediante una logica dalla scala valori individualmente situazionale. Che la ricerca di nuove verità da accettare. Che la ricerca di logiche verbali per poter accettare.

Che Napoli. Che la gente di Napoli. Che l'aria, il mare di Napoli. Che il mio viaggio a Napoli. Che è bella Napoli. Che sono felice di essere a Napoli. Che Napoli è città vergine, non contaminata dalla malafede, malignità, dalla non fiducia, dalla gentilezza falsa. Che Napoli profuma di bambino. Che profuma di sincerità, ingenuità bambinesca. Che anche la non ingenuità dei napoletani e di Napoli non riesce a varcare i confini del bambinesco del casarecciamente buono. Che la grande Napoli.

Mare. Scogli. Sole caldo al punto giusto. Sole caldo al punto puff. Vento, brezza marina fresca al punto giusto, al punto puff. Gioia di essere al mondo tanta quanto un punto puff. Punto puff luccicante, vasto, sciacquettante, fresco, pulito, odoroso, maestosamente Puff. Notti maestosamente insonni. Grandi. Grandissime borse in paglia colme di pace, serenità, silenzio relativamente parlante. Silenzio che parla. Puff divino. Vita che vive. Che il grande vivere. Che flash di gioia. Di amore per il fatto che sto vivendo. Per il fatto che sono.

Che puff. Che puff. Che puff. Che puff. Che puff. Che puff. Che puff puff. Che puffffffff. Che puff. Che putupuff Che putututupuff. Che

ffffff. Che crack. Che deng. Che zzzzz.zzzzz. Che spt.spt. Che prrrru. Che miaoooo. Che chichirichi. Che umm-umm-umm-umm. Che grande siringa. Che grandissima siringa. Che mastodontica siringa. Che colossale siringa. Che immensa siringa. Ti ringrazio siringa. Che la materna siringa. Che odore di siringa. Che il frutto acerbo della siringa. Che un prato di siringhe. Che un monumento di siringhe. Che un altare per le siringhe. Che un giardino di siringhe. Che uno zoo di siringhe. Che un braccialetto di siringhe. Che un ristorante di siringhe. Che un canile di siringhe.

Che oggi sono contento di essere quello che sono. Di posare i piedi sul marmo di Trinità dei Monti, di fumare una gauloise senza filtro. Che sono l'azzurro di una tavolozza di acquerelli. Che il gong diamantino trissussulta intermittenemente un suono ritmicamente ritmato. Che il tamtam palpita caldamente. Che l'onda viaggia. Che l'onda felpata di rosso penetra in ogni materia. Che una voce. Che tante voci. Che è un urlo grattato e poi sputato dalla gola. Che l'Urlo di Allen Ginsberg è più di 400 pagine. Che è scritto in caratteri tipografici. Che cerco il silenzio. Che cerco il silenzio colmo di profumi dolci. Che il silenzio nevropatico, neuroparanoico ha il sopravvento. Che a Roma il Tevere ancora scorre. Che sono felice. Che sono vuoto anche della felicità. Che sono che sono. Che forse sono. Che non so. Che ancora una volta il misterioso, benefico, illusorio, delicato, amico, amante sincero, Dio umanamente Dio. Dogma creduto dal fondo dell'essere. Liquido spinto dallo stantuffo della siringa scivola nel sangue. Che la candela piange le ultime lacrime del suo corpo. Che io urlo la mia gioia di essere. Che io urlo la gioia di poter urlare la mia dubbiosa serenità. Che sento il flash dell'amore, della pace, della fiducia, scuotere a mo' di terremoto il mio cervello. Che amo ciò che impersonifico. Ciò che credo di impersonificare. Che credo che non credo. Che vivo che il mio corpo irradia onde blu-violacee. Che

il Tevere a Roma ancora scorre. Che un poco di delusione sfreccia nella dimensione. Che io grandemente bello. Che io grande e bello. Che io Dio. Che le onde vibrazionali rimbalzano. Che i segni tracciati su questo foglio vibrano. Lanciano onde oscillo-rimbalzanti. Che questi segni sono parte della dimensione situazionale. Che tutto è parte dell'ambiente. Che anche l'ambiente è parte dell'ambiente. Che anche il puff è parte della situazione ambientale dimensionale Puff. Che il forse tutto. Il tutto equivoco. Il tutto sempre in bilico. Che il forse non tutto. Che il forse non tutto tutto. Che ore piove, che la pioggia cade a gocce ovoidali, quasi cripto-diafane. Che Zafferano dorme. Che Smilzo è con noi. Che Smilzo vibra profumando di primula. Che sono sereno. Che un fiore bianco è in mezzo ad un prato verde. Che io sono. Forse sono. Neppure sono nelle catacombe di Villa Borghese. O forse mi illudo di essere nelle catacombe. O forse sto vivendo una allucinazione psicovisiva (totale). Allucinazione puff. Che prima nelle grotte eravamo in due. Che prima nelle grotte c'era Zafferano. Che prima il mio agire era bello. Lo credevo giusto. Che sentivo le spalle di Zafferano sostenere parte del mio tempio / che non so definire. O che non ha definizione / che ignoravo. Che cercavo di ignorare. Che volevo ignorare il suo aiuto. Che speravo di sentirmi forte, sicuro dell'essere. Che tentavo o tento o mi illudo o visionariamente cercavo o cerco di impersonificare. Che mi accorgo ora degli oscuri complotti del mio cervello, degli intrighi infami, dei compromessi luridi come cessi, che il mio essere accetta e talvolta riesce a creare. Che poi un brutto giorno, il giorno di Pasqua 1970, ore 17,30, la prova alla fibra del tuo essere. Regina Coeli. Regina Coeli. Regina Coeli. Sette giorni, con la paura di starcene per degli anni. Che valanghe di sentimenti confusi, annebbiati, nevrotici, isterici, rotolavano nel mio essere. Che poi buio. Buio silente. Un buio silente, ma che potrebbe dire tante cose, tutte le cose. Che il grande maestro buio mi ha detto che l'agire di Zafferano non alimenta il mio. Che il grande maestro ha detto che Zafferano è

andato via, perché troppo orgoglio ubicava nei nostri tempi, orgoglio che amava fronteggiarsi. Che il gran maestro ha detto. Che il puzzo dell'essere di Zafferano era parte del carburante necessario al mio essere. Che il gran maestro tace. Che ombre terrificanti s'agitano su per i muri delle grotte. Che la luce della candela trema. Che l'alone della fiamma danza una danza esoticamente funesta, macabra che il cervello si rimiscuglia solo per non essere capaci a dire «Zafferano ti voglio del bene, servi al mio essere». Che sempre l'urlo della menzogna fa eco nelle mie orecchie. Che il Bongio lamenta le sue pacifiche, calme ninnenanne. Che la pezza rossa mi cinge il capo. Che l'amore per... è grande e viaggia sul binario quasi identico a quello di Zafferano. Che il pianto infingardo. Che i perché ossessivi. Che il pianto veritiero. Che cosa è la verità? Che chiudo questa falsa o forse inesistente pagina, dato che ciò che vorrei tracciare in rosso su foglio bianco non riesco a tradurlo non solo in segni ma nemmeno pensieri. È qualcosa di istintivamente potente, emotivamente istantaneo. Qualcosa che si trasmette solo mediante trasmissione di onde (che possono variare. Che possono prendere altro nome). Che vengono captate dall'essere, mediante tutto l'atteggiamento dell'essere o corpo o puff che irradia simili onde. Che le onde vengono irradiate ogni istante da qualsiasi corpo, forma, puff. Che poi sono i nostri vibroelettrofibrmodulospazioscosmici impulsi, che donano alle onde captate una graduatoria di valori. Che io voglio bene a Zafferano. Che io voglio bene a Zafferano. Che io voglio bene a Zafferano. Che io voglio bene a Zafferano.

Che questo attimo di mia vita è dedicato a Zafferano

(scritto la sera stessa della mia scarcerazione da Regina Coeli cioè il 7/4/70)

Che la Istanbul pirata 1970. Giugno senza numero. Ora esatta 10,35. Monologo musicale Jimmi Endrixis. Oppio anfetaminato nella vena con

cicatrice del braccio sinistro. Che dopo 10 mesi di assenza sono ancora nella iellata Istanbul. Nella dolorosa Istanbul. Nella Istanbul prova del fuoco, prova della verità, prova del chi sei. Nella Istanbul in cui dai valore ai segni convenzionali, alle convenzioni delle tue verità. Nella Istanbul in cui tu e Halla sapete. Nella Istanbul in cui tu e Halla vivete. Nella Istanbul in cui tu sai. . . . In cui Halla sa. Nella Istanbul dove spesso i fiori sono dimenticati. Nella Istanbul dove non puoi dormire sotto le stelle. Dove il boss dell'hotel non fa credito più di una settimana. Nella Istanbul dove tanti sono quelli che ben volentieri farebbero sanguinare il tuo culo. Nella Istanbul dove tutto è in vendita, dove tutto è vendibile. Nella Istanbul dove vibra musica elettronica modello 1970 made in England. Dove vivi per sopravvivere. Dove vivi per vivere. / Che in ogni dove terrestre è così /. Che la dimensione Istanbul è quasi superata. Che tra non molto una nuova dimensione scandirà il ritmo. Che il tempo grande, immenso, eterno, vuoto. Che il tempo nel cui ventre bizzarramente, fatalisticamente, situazionisticamente prendono forma immagini della grande costruzione-gioco.

Nel cui ventre il grande e onnipotente puff. È.

Che i primi 20 passi sul suolo indiano. Che c'è il sole in mezzo ad un cielo monsonico.

Che questo c'era anche in Pakistan. Che la fettuccia di strada nera lunga 6-7 km. Che ai lati della fettuccia «Il Paradiso». La felicità di un istante troppo breve, il contorcersi isterico della gioia del mio cuore. Che la vibrazione piena dell'essere. Che in questo momento so tutto. Che non ci sono i forse. Che non esistono i ma.

Che un suono vibro-ululante. Che il grande verde. Che il grande nero. Che le grandi ombre. Che marroni. Che gialli oscillanti. Che ancora il suono. Che suono di vita. Che odore di vita. Di meravigliosa vita. Di stupenda vita. Di incantevole vita. Di una vita che mi fa sbrodare, sper-

matizzare, il cuore, il cervello, la testa, gli istinti, i sentimenti, il cazzo, il naso, il culo, le dita, le gambe, tutto il mio essere. Che altri 20 passi. Che i grandi alberi attorno alla fettuccia nera sono verdi, di un verde carnoso, scuro, vivo, di un verde pieno di linfa. Che i rami non si vedono. Che il verde tocca per terra nascondendo quasi completamente il grosso, forte e saggio tronco. Che il tronco marrone-nero. Che i tanti tronchi marrone-neri. Che rada intermittenza marrone-nera di fazzoletti di terra. Che verde. Che ancora il verde di frasche basse, di cespugli un po' spennati, di verde più chiaro, più giovanile di quello dei grandi alberi, ma ugualmente vivo.

Colmo di salute. Che ora il marrone anche se in minoranza spunta ovunque. Che si vedono gli intrecci dei rami. Che sono belli. Che filtrano sbarre di sole perfettamente diritte che si impiantano nella fettuccia nera. Che si impiantano negli angoli più scuri, più freschi. Che il giallo chiaro. Che il giallo e nero. Che il giallo e marrone. Che il giallo e verde. Che giallo il mais selvaggio. Che giallo e marrone il cumulo di rocce non riparato dall'ombra nera e fresca degli alberi. Che gialla e nera la terra attorno al cumulo di pietre. Che i colori si allungano, oltrepassano la frontiera del loro stato- scavalcano i loro contorni, si addentrano all'interno di altri contorni abbracciandosi, legandosi, contorcendosi, mischiandosi, imbrattandosi, sporcandosi, tingendosi, scambiandosi, trasformandosi con gli altri colori. Che addirittura creano, danno vita a nuovi colori. Che tutto ruota a velocità pazzesca. Che non più il verde. Che non più il giallo. Che non più il nero. Che non più l'ombra neranera. Che non più sbarre di sole giallo. Che solo chiazze più scure e più chiare. Che cammino. Che altri 20 passi. Che tutto ruota. Che anche dove poso i piedi ruota o sembra ruotare. Che un sibilo ululato continuo che progressivamente si tramuta in fischio sottile. Che poi un soffio vibrazionale. Che altri 20 passi. Che ancora altri 20 passi. Che ancora altri 20 passi. Che ancora tutto ruota. Che ancora i grandi suoni. Che gli attimi di secondo che impie-

go per spostare una gamba in avanti e poi posarla a terra sembrano lunghissimi. Che il tempo del mio pensiero sembra lughissimo. Che ogni mio gesto sembra lunghissimo a confronto della velocità con cui ruota tutto ciò che i miei occhi vedono. Che sento le mie pupille saltellare irregolarmente nell'orbita. Che non le comando più. Che ballano da una parte all'altra dell'orbita. Che ora tutto si muove roteando a infinita velocità e allo stesso tempo saltella irregolarmente. Che la testa mi duole. Che le tempie pulsano. Che devo fermare questi momenti. Che devo... che devo altrimenti impazzisco. Dio... non si fermano. Che non resisto più. Che è la fine. Che non odo più nulla. Che tutto è afono. Che solo i due movimenti fanno udire la loro pazza musica. Che è la fine. La testa, il cranio, il cervello scoppiano. Che stanno per scoppiare. Che sono scoppiati... Che ora sono pazzo... Che ora sono pazzo... Sì sono pazzo.

Che gli indiani di Indira Gandhi. Che gli indiani 8/9/70. Che gli Indiani che crepano di fame. Che gli indiani dell'India sono uomini con naso dalle caccole prevalentemente nere, con culo che perde merda e sovente scorreggia. Che non sono uomini superdotati come spesso in Europa li considerano (solo per una questione di snobismo, solo per il grande boom dell'Asia. Soltanto perché se dici che gli indiani sono normali sei classificato un cazzone, un tipo non intellettuale). Che i sadò indiani. Che i sik indiani per lo più è gente in gamba. Che gli appartenenti alle altre caste per la stragrande maggioranza sono rompitori di coglioni tipo le mosche da merda, che non vedono in te altro che uno di paisa. Che solo e sempre paisa. Che parlano con te straniero solo nella speranza di avere dei paisa. Che il solo fatto che tu sia straniero per loro è un fatto valido perché tu abbia dei paisa. Anche se tu come stai Crepando di fame e chiedi l'elemosina per farti un'asciutta di morfina

500 fiale (pagate) 500 rupie, 1500 fiale (da pagare) 1500 rupie= 2000 rupie

il capitale 180 dollari travellers = 1800 rupie

1800 - 1500 = 300 rupie; 300 + 150 = 450; 450 - 50 ticket treno per Delhi = 400; 400 - 250 fiale per mio uso = 150 per vivere devo fixare 12 fiale al dì e devo spendere 8 rupie al giorno

140 fiale = 30 rupie / 10 rupie prestate Pier che oggi giorno per me senza numeri data. Che oggi giorno solamente giorno, senza santo, senza ore, senza fronzoli speculativi. Soltanto un giorno con un sorgere e un tramonto. Che oggi sono a Delhi di ritorno da Bombay da dove ho portato 750 fiale di morfina pura da 20 milligrammi, una scimmia maschio e 60 dollari in travellers cheques. Che sono arrivato al traguardo di 20/25 fiale al giorno e che penso spesso con forte paranoia al momento in cui non potrò avere le 20 o 25 fiale. Bah, insciallà e speriamo bene sono giunto a Delhi col proposito di vendere le fiale, cambiare i travellers cheques visto che a Bombay tutti avevano capito che si trattava di cheques rubati e mi offrivano da un quarto alla metà del valore reale. Che ho già venduto 15 fiale ed in cassa vi sono solo 28 rupie senza contare 10 rupie che ho prestato ad un famelico francese famelico come del resto la maggioranza della gente che vive in India e in Oriente, sulle quali non faccio più gran fondo. Che vendo una fiala da 20 milligrammi a 2 rupie. Che spero di vendere tutto il più rapidamente possibile, altrimenti ciò che venderò sarà ben poco, tutto finirà nelle mie vene e non potrò tornare a Bombay per comprare altre fiale da rivendere / le fiale a Bombay Costano 60-80 paisa / che sto mangiando come un porco, sono persino andato in un ristorante cinese di prima categoria / questo a Bombay / che la mia scimmia è rincoglionita.

Che oggi dall'oblò della nave ho guardato l'Oceano Indiano. Che le acque erano agitate, scalmanate, un poco infuriate. Lo aveva annunciato anche l'altoparlante. Che il mio punto di osservazione era a pelo d'acqua. Che gli occhi fissano di continuo il moto delle onde che si accaval-

lano una sull'altra. Che si scontravano, si fracassavano spargendo schegge di spuma bianca e boati che ti dicevano quale immensa forza ubicasse in loro. Quale immensa forza ubicasse nel loro padrone «l'Oceano». Che i boati si susseguivano con un ritmo irregolarmente regolare. Che ho pensato che ho creduto, che ancora credo, dal profondo del mio essere che quella fosse la sua voce, la «voce dell'Oceano». Che fosse uno dei tanti modi a sua disposizione per comunicare con altre forme di vita, di forza. Che in quegli istanti ho sentito il mare vivere. Che l'ho sentito essere vivente, non cosa / che la cosa non esiste / che ho abbracciato, baciato, amato, carezzato il suo gigantesco corpo. Che è stata un'estasi stupenda. Che in un primo momento ho avuto paura, terrore, della sua grande potenza, delle sue onde, dei suoi pesci, dei suoi scogli, delle sue profondità, delle sue piante. Che poi tutto è passato. Che l'ho considerato / perché realmente lo è / alla stessa stregua di un essere umano. Che ho considerato la sua vita allo stesso livello di quella umana senza sorta di razzismi. Che è stato bello, meraviglioso accorgersi di ciò. Che mi sono sentito a mio agio in quell'attimo di comunicazione e che ancora mi trovo a mio agio. Che è stato meraviglioso scoprire che non solo la specie umana vive. Che non siamo l'unica forza viva in un ambiente morto, fermo, inesistente. Che la nostra forma di vita è diversa dalle altre e le altre diverse dalla nostra. Che sono forme di vita dalle dimensioni differenti. Esempio: il mare, i monti, i sassi, le piante, l'aria, l'atmosfera ecc.ecc. non pensano perché la loro dimensione di vita non lo ritiene necessario dato il loro inserimento nella situazione. Che la Terra astro di un immenso universo non è altro che un unico corpo vivente. Che è un solo essere vivente. Che tutto l'immenso universo non è altro che un solo essere vivente. Che è un unico grande corpo, di cui tante piccole forme di vita fanno parte, tra le quali ci siamo anche noi «gli uomini».

Chissà forse la nostra galassia non è altro che l'apparato digerente dell'universo / tenendo per paragone la nostra forma di vita / e che noi sia-

mo solo una particella di questo grandioso APPARATO DIGERENTE.

Che ogni battito del mio cuore. Che ogni pensiero che nasce dalla mia mente. Che ogni movimento del mio corpo. Che ogni scatto dei miei istinti. Che ogni fiorire d'un mio sentimento. Mi allontana. Che mi allontana. Che sono allontanato. Che sono scacciato a calci nel cuore. Che forse mi allontanano dando calci nel cuore. Che io cattivo o loro cattivi. Che il sole di New Delhi. Che ho cercato il sole di New Delhi, dell'India. Che speravo. Che ancora spero. Che non sono una vittima. Che sotto il sole di New Delhi ci stavo sereno. Che sono sereno anche ora a bordo della motonave vittoria / pasti.cinema.pingpong.piscina.ecc. compreso nel prezzo / Rimpatrio consolare obbligatorio. Che ottobre 1970 il giorno non lo so. Che a dicembre il 21 faccio 19 anni. Che un panierino indiano con un mucchio di straccetti dall'inspiegabile valore. Che mio padre è morto il 9 dicembre '69. Che due notti fa ho pianto tanto quando l'ho visto. Che solo 5 fiale mi hanno inaridito le lacrime. Ora sto tornando in Italia. Poi... che non riesco a vedere il futuro. Che mi sembra non esistere. Che il sole e le piante verdi e folte e le banane e il grande, forte, immenso, indispensabile bisogno di un essere umano che io possa amare. Che mi ami. Che è un mio sogno. Che è un sogno che non riesco a vedere con gli occhi della mia forza di volere di desiderare. Che mi spetta. Che mi spetta di diritto. Che spetta a tutti. Che non riesco a trovare un motivo logico-valido / mia logica-mia validità / al perché sto scrivendo queste cose. Che forse voglio creare un'altra situazione in cui sperare. Che forse cerco compassione. Che dovrebbe bastare il mio vivere per far capire le mie esigenze vitali. Che non basta. Che difficilmente ho trovato esseri viventi che parlassero la mia stessa lingua. Che siamo lontani. Che non ci sentiamo più. Che sempre più lontani. Che si stanno allontanando. Che sento vivere i personaggi de «Il solitario» di Dostojevskij. Che col tempo ho imparato ad apprezzare il mio mondo lontano, forse

anche ad amarlo. Ad amare il mondo lontano di cui fanno parte le maledizioni contro la solitudine, le maledizioni allo stesso mondo lontano. Che forse è solo adattamento alla situazione obbligata... Che vorrei poter avere una alternativa. Che forse un'alternativa c'è e sono io a non vederla... Che forse dolore e piacere. Bello brutto. Buono e cattivo. Diritto e storto... Che ho trovato il mio equilibrio nella situazione /e la situazione lo ha trovato in me / anche se talvolta i pesi posti sulla bilancia fanno i matti creando stati di perché depressivi. Che se sono come sono è giusto che sia così. Che nella situazione universale di oggi, precedenti situazioni hanno influito in modo tale da renderci come siamo, da farci agire come agiamo. Che è giusto che sia così (che anche il fatto di non accettare la parte che ci è toccata è una situazione che ha la sua influenza sulla situazione universale e personale).

Che intanto la nave corre sull'Oceano Indiano verso nuove situazioni.

Che non è il viaggio della pace. Ma che potrebbe valorizzare la pace. Che è il viaggio dei tremendi scontri, degli scontri più sanguinosi che abbia sostenuto. Che il tempo passa e gli scontri saranno carneficine. Che il tempo passa e che anche le carneficine scompariranno. Che vorrei fuggire queste violente carneficine. Che il vecchio ruolo mi dona ancora qualche cosa nella misura in cui pago. Che per il prossimo futuro ho posto molti forse. Che il dramma del viaggio. Che l'alba. Che il sole. Che il treno corre. Che l'odio per l'anfetamina che non scopre domani luminosi. Che ti scopre il solito fatto di scoprire sempre le solite sfaccettature della vita. Che il forte desiderio di morte. Di sbloccare questa forse stupida situazione. Che i beati otto mesi di Oriente. Che sono apparsi come una fata. Che una sola volta appare e che una sola volta mostra la sua bellezza. Che una sola volta compie la sua magia. Che io nel treno. Che io nel treno che corre veloce. Che tu cerchi la tua fata. Ma che le fate sono tante, anzi tutte. Che non ti accorgi che al momento in cui cessi la

ricerca: ecco che forse la fata riappare. Che la tremenda paura di questo viaggio. Che i segni sono contrari e concordi. Che ho paura. Che forse le mie verità sono sadomasochiste, sono punitive, strane. Che questo è l'equilibrio che si mantiene anche quando il conscio non se ne avvede o se ne avvede ritardariamente. Che è un equilibrio a lunga scadenza, a scadenza illimitata. Che è una complicata bilancia dai vari piatti, su cui si posano le varie forze, i vari pesi. Che il problema dell'equilibrio in tanti non esiste, dato che non esiste la complicata bilancia. Che il mio è un gioco, un grande gioco. Che è un piccolo gioco. Che è un meraviglioso gioco.

Che tutto è merda. Che tutto ritornerà merda. Che tutto non è fermo a merda. Che percorre un ciclo piramido-aspiroidale dal moto circolare interminabile, infinito. Che la polvere delle nostra ossa si mescolerà all'ambiente (la polvere alla terra, l'odore all'aria ecc.ecc.) modificando l'ambiente, creando una nuova situazione. Che dalla terra e dall'aria sorge la vita. Che dalla vita sorge altra merda, merda sempre differente. Sempre di differente colore. Sempre differenti componenti. Sempre differenti esalazioni. Che anche la polvere delle nostra ossa è differente. Che forse col trascorrere del tempo gli elementi cambieranno. Che cambierà anche la forma del ciclo. Che forse l'astro su cui possiamo oggi i piedi cambierà. Che l'intero universo con le sue leggi cambierà. Che tutto è una forza in movimento forse (ma quasi sicuramente) inarrestabile. Che le alte onde vibrazionali che condizionano e che vengono condizionate. Che la grande concatenazione. Che le vibrazioni del nostro essere. Che le vibrazioni delle altre forze, degli altri esseri. Che la concatenazione termina col suono e dal suono riparte per il suo viaggio piramido-aspiroidale. Che il suono. Che il suono vibro-oscillatorio. Che il suono gravitazionale. Che il suono intermittente. Che il suono puff. Che la merda puff. Che le vibrazioni puff. Che la polvere puff. Che

le nostre ossa puff. Che il piccolo cerchio di Oceano Indiano che vedo dall'oblò della cabina 194 è puff. Che io puff. Che tutto puff. Che il puff puff.

p.s.

Che tutto ciò che è scritto su questo foglio (come in altri) è solamente a carattere soggettivo, e non è altro che il mio pensiero.

Che la Comune di via Andrea Fulvio ha contribuito a formare il mio esercito difensivo, esercito che si deve difendere dal proprio Stato. Che la Comune, come il fatto di essere scacciato dall'India e come tanti altri fatti mi hanno strillato che il nemico che io identificavo e forse ancora identifico negli altri essere viventi, non era altro che il mio essere. Che forse giunti a questo punto potrei anche dire che il mio fuggire, il mio insistere nel mio ruolo, il mio viaggio diventa nefasto allo stesso livello di quanto può essere propiziato da buoni auspici. Che mi sono staccato dalla Comune di Via A. Fulvio con la bocca amara forse avrei dovuto dare al tempo il tempo di addolcirmela. Arrivati a questo punto non capisco più nulla, non so più. So che sono su un treno che va a Brindisi. Che il resto appartiene al dopo, ai domani luminosi e ai domani neri. Che scrivo, che ho scritto.

«Uno dei nostri compiti importanti sul fronte ideologico è attualmente quello di criticare il revisionismo» (Mao tze Tung)

Apertura del Manifesto del Movimento studentesco.

Che Odino. Che Odino bocciolo del Molok di Ginsberg. Che Odino bocciolo di ghiacciai eterni. Che Odino petalo di ghiaccio. Che Odino orda vichinga. Che Odino lunghi capelli biondi. Che Odino lacrima di uomo. Che Odino grande mandala soggettivamente universale. Che Odino sogno o allucinazione oppiata. Che Odino gran voglia di oppio.

Che Odino Odino Odino. Che piango di rabbia gioiosa. Che Odino castello crollato. Che Odino grande voglia di poter vivere.

Che il lungo viaggio da Roma verso il grande «non so». Che il lungo pianto. Che il triste e lungo pianto.

Che il sole non dà gioia di vivere. Che solo la siringa scandisce il tempo alla mia serenità solitaria, scaltra, in mala fede. Che è una dimensione pirata. Condizionatamente pirata.

O cara. O padrona morte. O serenissima morte. O invocata morte. O paurosa morte. O indecifrabile morte. O strana morte. O viva la morte. O morte che è morte. Morte che mette un punto a questa saetta vibrante.

Che mio padre è morto. Che Smilzo è morto. Che io sono morto. Che gli ospiti della caverna sono tutti morti. Che i morti sono vivi. Che i vivi sono morti. Che le lacrime sono bugiarde.

Che mio padre è Arthur Rimbaud. Che io sono suo figlio Eros Rimbaud. Che il treno della pazzia, della tossicomania, della allucinazione, dell'alcoolismo effettua 3 fermate obbligatorie. Che può effettuarne una. Che può non effettuarne. Che possono essere un milione. Che il capolinea è la stazione di concime, cenere, polvere, soggetta a metamorfosi di forme e ordini di vita. Che mi amo. Che amo Eros Rimbaud, figlio di Arthur Rimbaud. Che irradio amore universale. Che oggi mi chiamo Arthur Rimbaud solo grazie alla asciutta di pochi minuti fa. Che sono nel puff della situazionale lucidità narcotica. Che io. Che io. Che puff. Che puff.

Vorrei tanto donarti un fiore, o divino essere.

Vorrei donarti un fiore piccolo e giallo dal semplice profumo di mondo.

Vorrei posare questo fiore, su di un piccolo segreto. E mio, solo mio altare. Altare che da 19 anni custodisco con carezze di cuore umano. Altare che oggi pomeriggio ho coperto con un drappo rosso.

Cofanetto che racchiude il mio essere. Altare per i riti del mio essere. E tu nel tuo spazio di vuoto-pieno mi guardi con lo sguardo che sazia l'animo con un fluido di vuoto-pieno. Con un magnetico fluido di onde piene-vuote. Che lacrime colano sulle guance. Che puff. Puff.

### Allegati

(tratto da un quaderno trovato nelle grotte del Pincio)

Schiaccio il sangue-midollo del mio bestia-cervello, per distillare qualche centimetro di nettare vitale al mio essere. Che il nettare si inietta nell'inchiostro cervico-nervoso-impulso-tutto-nulla. Della penna stilografica da 200 lire. Avevo 14 anni quando la carne del mio essere divenne osso caldo. Avevo 14 anni quando la carne del mio verme divenne rosso-caldo. E si incurvò come muso di cavallo trotante, sui riccioli di labbra risucchianti il seme di vita. Tre croci e un frate senza barba, sulla terra che beve il sangue di Dio /amore per la situazione nata/ che le onde vibranti, squarciano le tenebre e la spessa densità nebulosa delle mie verità. E il grande rifiuto del sudario scarlatto della morte. Che piango su di un quaderno trovato nelle grotte del Pincio.

(testi trovati nel borsino)

da «Il Tempo» del 1°/2/1971

«che il doloroso dubbio di quale sarà la punizione della mia vita è la mia grande punizione. Che 5 dicembre 1970 ore 7 treno diretto verso Brindisi con in tasca 800 lire. Che i due piatti della bilancia. Che esiste una dimensione di eterna pace serenità normalità».

dal «Il Messaggero» del 1°/2/1971

«due occhiali appannati saltellano in un manicomio colmo di non matti» (6/XII/68)

«Ora sono 23 giorni normalmente anormali. Vedo tanti cessi, che cessi! E poi che cessi! Ancora perennemente cessi!»

«Ora ci sono i cessi colmi di immense siringhe di morfina. Di minuscole siringhe di morfina che vengono, saltellano, mi sorridono felici, mi abbracciano per salvarmi»

«Uccide la suocera, la moglie e i figli a colpi di mortadella, ho visto uno stronzo grigioverde sfracellarsi sulla testa calva di un vecchio di 146 anni, poi all'angolo della piazza ho trovato orme di mozzarella pecorino e caciotta con prosciutto vario accompagnati da cosciotti di abbacchio all'ombra di un caseggiato. Mi viene quasi da ridere!»

«Prima un moto oscillatorio e poi un piccolo brivido rosa. E in ultimo lo sfracellamento... a terra... a terra, la terra».

I MIGLIORI LIBRI DEL 2008. CLASSIFICA

1. Edoardo Zuccato, *I bosch di Celti*, Sartorio
2. Carlo Bordini, *Sasso*, Scheiwiller
3. Andrea Inglese, *La distrazione*, Sossella
4. Enrico Testa, *Pasqua di neve*, Einaudi
5. Michele Sovente, *Bradisismo*, Garzanti
6. Carlo Carabba, *Gli anni della pioggia*, peQuod
7. Riccardo Held, *La paura*, Scheiwiller

Roberto Roversi, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, Sossella

*Nota. Secondo la consuetudine, non trovano posto in questa classifica i libri pubblicati dai curatori e dai collaboratori dell'Annuario.*

I LIBRI DEL 2008

AA.VV., *Poesia a comizio*, a cura di M. Carlino e F. Muzzioli, Empiria  
 Cristina Annino, *Casa d'Aquila*, Levante editore-Bari  
 Guglielmo Aprile, *Nessun mattino sarà mai l'ultimo*, Zone editrice  
 Luca Baldoni, *Territori d'oltre mare. 1998-2007*, Edizioni della Meridiana  
 Mario Benedetti, *Pitture nere su carta*, Mondadori  
 Alberto Bertoni, *Ricordi di Alzheimer*, Book editore  
 Roberta Bertozzi, *Gli enervati di Jumièges*, peQuod  
 Mariella Bettarini, *A parole – in immagini. Antologia poetica 1963-2007*, Gazebo  
 Alberto Bevilacqua, *Duetto per voce sola. Versi dell'immedesimazione*, Einaudi  
 Sandro Boccardi, *À l'heure des cendres. Poèmes 1978-2008*, traduit de l'italien par Marguerite Pozzoli, Préface de A. Anelli, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet  
 Daniele Bollea, *Lathe biogas*, Galata  
 Carlo Bordini, *Sasso*, Scheiwiller  
 Franco Buffoni, *Noi e loro*, Donzelli  
 Alberto Cippi, *Il modello del mondo*, Marietti 1820  
 Carlo Carabba, *Gli anni della pioggia*, peQuod  
 Lorenzo Carlucci, *La Comunità Assoluta*, con una nota di C. Damiani, Lampi di Stampa  
 Lorenzo Carlucci, *Ciclo di Giuda e altre poesie*, L'arcolaio  
 Alberto Casadei, *Genetica*, Aisara  
 Ennio Cavalli, *L'imperfetto del lutto*, Aragno  
 Tiziana Cera Rosco, *Il compito*, La Vita felice (Niebo)  
 Guido Cernetti, *Traffitture di tenerezza*, Einaudi  
 Rosita Copioli, *Il postino fedele*, Mondadori  
 Corrado Costa, *The complete films. Poesia prosa performance*, Le Lettere

**Claudio Damiani**, *Sognando Li Po*, Marietti 1820  
**Roberta Dapunt**, *La terra più del paradiso*, Einaudi  
**Milo De Angelis**, *Poesie*, Oscar Mondadori  
**Carla De Bellis**, *Le perle di Endimione*, Empiria  
**Erri De Luca**, *L'ospite incallito*, Einaudi  
**Giampaolo De Pietro**, *Tre righe di sole*, Archilibri di poesia  
**Eugenio De Signoribus**, *Poesie (1976-2007)*, Garzanti  
**Stelvio Di Spigno**, *Formazione del bianco*, pref. di S. Dal Bianco, Manni  
**Gabriela Fantato**, *Codice terrestre*, La vita felice  
**Matteo Fantuzzi**, *Kobarid*, postf. di Gilberto Finzi, Raffaelli  
**Paola Febbraro**, *Turbolenze in aria chiara*, Empiria  
**Paolo Febbraro**, *Il bene materiale*, Scheiwiller  
**Ivan Fedeli**, *Teatro naturale*, Puntoacapo  
**Tiziano Fratus**, *La staticità dei pesci martello. Poesie polmonari*, Torino  
Poesia  
**Franca Grisoni**, *Passiù. Passione*, intr. di G. Tesio, L'Obliquo  
**Riccardo Held**, *La paura*, Scheiwiller  
*Il corpo segreto. Corpo ed Eros nella poesia maschile*, a cura di Luigi Cannillo, Lietocolle  
**Andrea Inglese**, *La distrazione*, Sossella  
*La stella polare. Poeti italiani dei tempi "ultimi"*, a cura di Davide Brullo, Città Nuova  
**Matteo Lefèvre**, *Ultimo venne il porco*, Giulio Perrone  
**Letizia Leone**, *Carte sanitarie*, Giulio Perrone  
*Le voci La città. Racconti e poesie per ripensare spazi e accessi*, a cura di Gianmaria Nerli e Luigi Nacci, Cadmo  
**Cesare Lievi**, *Nel tempo (2001-2004)*, L'Obliquo  
**Giancarlo Majorino**, *Viaggio nella presenza del tempo*, Mondadori  
**Franco Marcoaldi**, *Il tempo ormai breve*, Einaudi  
**Guido Oldani**, *Il cielo di lardo*, Mursia

**Gino Pastega**, *La casa delle fiaccole*, Marsilio  
**Angelo Petrelli**, *Molokh*, intr. di Massimo Sannelli, peQuod  
**Umberto Piersanti**, *L'albero delle nebbie*, Einaudi  
**Roberto Piumini**, *Il piegatore di lenzuoli*, Aragno  
*Poesie mormorate lungo la riva del Po. Sei poeti di Torino Poesia*, introduzione di Giovanni Tesio, Edizioni di Torino Poesia-Edizioni Le Ricerche  
**Alessandro Polcri**, *Bruciare l'acqua*, Edizioni della Meridiana  
**Laura Pugno**, *DNAct*, Zona  
**Michele Ranchetti**, *Poesie ultime e prime*, Quodlibet  
**Emilio Rentocchini**, *Del perfetto amore*, Donzelli  
**Nelo Risi**, *Né il giorno né l'ora*, Mondadori  
**Salvatore Ritrovato**, *Come chi non torna*, Raffaelli  
**Pierangela Rossi**, *Kairós*, Aragno  
**Roberto Roversi**, *Tre poesie e alcune prose. Testi 1959-2004*, a cura di Marco Giovenale, Sossella  
**Francesca Sallusti**, *La lepre cede il passo all'oro*, L'arcolaiò  
**Marco Saya**, *Situazione temporanea*, Puntoacapo  
**Mirko Servetti**, *Canzoni di cortese villania*, Puntoacapo  
**Giancarlo Sissa**, *Il bambino perfetto*, Manni  
**Michele Sovente**, *Bradisismo*, Garzanti  
**Enrico Testa**, *Pasqua di neve*, Einaudi  
**Antonio Turolo**, *Corruptio optimi pessima*, Nuovadimensione  
**Isabella Vicentini**, *Le ore e i giorni*, La vita felice  
**Nicola Vitale**, *Condominio delle sorprese*, Mondadori  
**Lello Voce**, *L'esercizio della lingua. Poesie 1991-2008*, pref. di G. Frasca, postf. di M. Marrucci, con un intervento in versi di Wu Ming 1, un intervento pittorico di Giuseppe Merlino e note di Dori Ghezzi e Stefano La Via, Le Lettere  
**Edoardo Zuccato**, *I bosch di Celti*, Sartorio

**John Ashbery**, *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*, a cura di Damiano Abeni e Joseph Harrison, Sossella

**Frank Bidart**, *Confessionale*, a cura di Damiano Abeni, L'Obliquo

**Jorge Boccanera**, *Sordomuta*, a cura di Alessio Brandolini, Lietocolle

**Ingrid De Kok**, *Mappe del corpo*, a cura di Paola Splendore, Donzelli

**Germain Droogenbroodt**, *Controluce*, trad. di Tiziana Orrù, Puntoacapo

**Lawrence Ferlinghetti**, *Storia dell'aeroplano e altre poesie scritte dopo l'11 settembre*, a cura di Damiano Abeni, L'Obliquo

**Jorie Graham**, *L'angelo custode della piccola utopia. Poesie scelte 1983-2005*, cura e traduzione di Antonella Arancini, Sossella

**Tony Harrison**, *Vuoti*, trad. di Giovanni Greco, Einaudi

**Julia Hartwig**, *Lampi. Blyski*, a cura di Francesco Groggia, Scheiwiller

**Geoffrey Hill**, *Per chi non è caduto. Poesie scelte 1959-2006*, cura e traduzione di Marco Fazzini, Sossella

**Timur Iur'evic Kibirov**, *Latrine*, a cura di Claudia Scandura, Le Lettere

**Brian Lynch**, *Poesie scelte*, trad. di Roberto Bertoni e Mauro Ferrari, Puntoacapo

**Jean-Yves Masson**, *Stanze della notte e del desiderio*, a cura di Marco Vitale, Jaca Book

**Henri Meschonnic**, *Non ho sentito tutto*, a cura di Graziano Benelli, Le Lettere

**Paul Muldoon**, *Poesie*, a cura di Luca Guerner, Mondadori

**Michalis Pieris**, *Metamorfosi di città (1978-2008)*, a cura di Paola Maria Minucci, Donzelli

*Poeti russi oggi*, a cura di Annelisa Alleva, Scheiwiller

**Charles Simic**, *Club Midnight*, trad. di Nicola Gardini, Adelphi

**Birgitta Trotzig**, *Nel fiume di luce. Poesie 1954-2008*, a cura di Daniela Marcheschi, Mondadori

**Carmelo Vera Saura**, *Eterno adolescente (1981-1989)*, a cura di Matteo Lefèvre, Lepisma

**C. K. Williams**, *Una delle muse*, a cura di Damiano Abeni, L'Obliquo

Adelphi Simic

Aragno E. Cavalli, P. Rossi, Piumini

Donzelli Buffoni, Rentocchini, De Kok, Pieris

Einaudi Testa, Bevilacqua, Cerneti, Marcoaldi, Piersanti, Dapunt, De Luca, Harrison

Empiria De Bellis

Garzanti De Signoribus, Sovente

Giulio Perrone Lefèvre, Leone

Jaca Book Masson

La vita felice Cera Rosco, Fantato, Vincentini

Lepisma Vera Saura

Le Lettere Costa, Kibirov, Voce, Meschonnic

L'Obliquo Lievi, Grisoni, C. K. Williams, Bidart, Ferlinghetti

Manni Di Spigno, Sissa

Marietti 1820 Damiani, Cappelletti

Meridiana L. Baldoni, Polcri

Mondadori Risi, De Angelis, Majorino, Muldoon, Copioli, Rondoni, Trotzig, Benedetti, Vitale

Mursia Oldani

PeQuod Carabba, Petrelli, Bertozzi

Puntoacapo Fedeli, Saya, Servetti, Droogenbroodt, Lynch

Raffaelli Fantuzzi, Ritrovato

Sartorio Zuccato

Scheiwiller Febbraro, Bordini, Poeti russi, Hartwig, Held

Sossella Roversi, Inglese, Ashbery, Hill, Graham

Mario Benedetti, *Pitture nere su carta*, Milano, Mondadori 2008, pp. 114, euro 14,00

Mario Benedetti pubblica nella collana «Lo Specchio» il suo quinto libro di poesie. Il lavoro è ripartito in otto capitoli, ciascuno a sua volta suddiviso in un numero di poesie che non supera le undici. Una simile organizzazione non è certo casuale: la suddivisione è anzi la peculiarità di una raccolta che, sin dal titolo, impone una precisa scelta programmatica, quella cioè di “stendere” i versi in brevi campiture, frammentare lo spazio visivo del lettore per indurlo in uno stato di lucida incoscienza e spingerlo in una dimensione ipnotica. Come per una serie di immagini colte in fase di accelerazione, così la frammentazione dei testi di *Pitture nere su carta* si scontra con il bisogno dell’occhio di cogliere il tutto simultaneamente, e il destinatario della poesia di Benedetti vede emergere, dalle zone d’ombra, degli sprazzi di luce che lo guidano, o lo lasciano precipitare, in un tunnel onirico. Perché si possa esprimere un giudizio critico su un libro tanto singolare è necessario, innanzitutto, abbandonare qualunque atteggiamento politico. *Pitture nere su carta* rappresenta, difatti, il genere di poesia che si odia o si ama, senza mezze misure. Io proverò a spiegare le ragioni per cui si può non amare una simile espressione poetica.

Mario Benedetti ha deciso di esplorare un territorio che proietta la poesia al di fuori di se stessa; ha deciso, insomma, di sfregare la lampada di Aladino al contrario. La poesia è certamente in grado, anzi deve trasportare il lettore al di fuori della logica razionale, purché, però, lo faccia rispettando delle regole. La poesia è una paradossale forma di trasgressione della quotidiana comunicazione, è una perturbazione del linguaggio, possibile fin tanto che vi sia un linguaggio di partenza e una capacità congenita di sostituire le comuni regole della lingua con regole stabilite di volta in volta dal testo. Il presupposto di partenza è, dunque, convertire una norma acquisita in una nuova e sorprendente, ma di

uguale efficacia, o, in altri termini, essere capaci di dotarsi di norme del linguaggio non codificate, ma che abbiano tenuta. In *Pitture nere su carta* si assiste non a una conversione, ma a una sovversione della lingua. Si tratta di una sovversione silenziosa (diversa da quelle ad esempio avanguardistiche, in quanto non opera specificamente sulla grammatica o sull'ortografia) che si muove, con grande sottigliezza, in direzione della sintassi. La frammentazione di cui dicevo è studiata specificamente per isolare gruppi di versi che destituiscono qualunque collegamento razionale con i successivi di uno stesso testo, con l'effetto di abrogare il circuito logico della lettura e sovrapporre, alla comprensione, la suggestione. Prendiamo ad esempio: «Altro, ora, muove le ciglia di ognuno. / Il sensibile, ora, e gli spasmi di infelicità», o «... Portali, verdi e gialli, nel tuo pasto. / Vai, morte bianca morte nera». Sono gruppi di due versi separati con due spaziature dai successivi, in un'alternanza di pieni e vuoti, in cui i pieni sono però traforati dappertutto, con la finalità di creare sagome e sfumature che sembrano rimandare a qualcosa di imperscrutabile. Stesso discorso vale per: «E dalle tue foglie viene la vita, / dalle foglie vedute nel muro che guardi. / [...] / E niente è qui di quello stasera. / Oh gli anni che ho. / [...] / Lunga non è la mia vita, quanto la tua / ...», in cui emerge, con evidenza, l'intenzione di creare spasmi visivi attraverso l'uso asintattico dei versi che, complice una strana atonalità e una ferma asciuttezza, fa sentire il lettore come investito della necessità, o dell'autorità, di trovarvi un significato. Tutti i capitoli sono impostati secondo il medesimo ordine. Se a questo si aggiunge il ricorso a lingue straniere («Vieni. Te a me, e anche te. / Ride, ... lacht / mit der ... / con la lingua») in più di una circostanza, l'uso dei monosillabi («il viso, sì. / [...] / Io. Uno. Tu»), l'impiego di una atmosfera umbratile e il rituale quasi compulsivo di alcune ripetizioni (occhi, madre), diventa chiaro come il passo dalla poesia in senso stretto a un manuale di incantesimi sia molto breve. La volontà di estorcere alla poesia un'arte incantatoria, a tutti i

costi, rischia dunque di distrarre da testi che avrebbero una loro valenza ma che, inseriti nel contesto, sembrano più fortuiti che voluti. Ci troviamo, insomma, di fronte a un libro che procede come per “macchie di Rorschach”, capace di sfidare la critica, di proporre al lettore uno sfondo da cui trarre le proprie ossessioni, ma che offre, per faccia, solo quella che i lettori vogliono vedere di se stessi allo specchio. La poesia può essere per l'autore anche nascondimento, ma se lo diventa anche per il lettore c'è da domandarsi a chi sia rivolto tanto sforzo.

Christian Lombardo

**Alberto Bertoni, *Ricordi di Alzheimer*, con una lettera in versi di Francesco Guccini, s.i.l., Book 2008, pp. 96, euro 12,00**

Nella produzione poetica originale di Alberto Bertoni, più che di *work in progress*, si può parlare di un continuo mutamento genetico che fa evolvere lo sguardo, di libro in libro, verso una sempre più accurata osservazione. Nella postfazione a *Le cose dopo*, probabilmente testo di svolta riguardo questo aspetto, Andrea Battistini rilevava una «distruzione di ogni gerarchia convenzionale, che porta in primo piano gli oggetti e le percezioni più umbratili» ricollegando quella pratica poetica a una matrice affabulante, sì memoriale, ma densa di percezioni vissute al presente. Tuttavia, *Ricordi di Alzheimer*, che traccia un percorso connettivo tra quasi tutti i titoli precedenti di Bertoni, soprattutto attingendo dall'ultimo inedito *Ho visto perdere Varenne*, rivela nella selezione dei brani e soprattutto nella formula tematica una sorta di assopimento dell'attenzione, come se da quello sguardo lenticolare, da quella bulimica registrazione fisica, eppure sottilmente emotiva, descritta da Battistini, si fosse passati a una prevalenza dell'autobiografismo, senza però quella vitalità segnica, vibrante.

La malattia e la morte (del padre dell'autore), anche in quanto cortocircuiti ispiratori frequenti nella nostra storia poetica, da Montale degli *Xenia* fino a Milo De Angelis con esiti diversissimi, convogliano l'energia di confronto col reale in una tendenza che già si preconizzava nell'epigrafe di Kafka sulla precedente pubblicazione: «Lo scrivere mi si nega. Di qui il progetto delle indagini autobiografiche. Non biografia bensì indagine e reperimento di componenti il più possibile minute». In qualche modo, da quando il poeta ha cominciato a sbrogliare la matassa di problematiche, di dubbi e di questioni *private* irrisolte, l'incrocio fra resoconto personale, preghiera e ironia ha prodotto col tempo un discernimento, certo interessante, ma chiuso, finito. Ora ancora più coinvolto nella gnoseologia, nel rapporto serrato con una memoria «rovinata da un pezzo», quella del padre, che per transfert si impianta nella poesia del figlio. Il risvolto inconscio verso cui questa scrittura sembrava orientarsi ora tende a perdere di spessore e a tramutare ogni tensione verso le percezioni cognitive dell'esterno, nella frustrante osservazione del sé, in un dato psicoanalitico sveviano (il senso di aspettative e delusioni negli affetti) che non produce più nevrosi, ma forse la subisce anche in senso generazionale. Insomma, lo scrivere da un punto di vista intuitivo si nega a Bertoni, inducendolo a indulgere sullo spazio che meglio conosce. E anche l'abilità prosodica, già apprezzata da Giovanni Giudici, prefatore di *Lettere Stagionali*, con l'uso sofisticato della sintassi, sembra farsi meno guizzante in questo processo. È lampante quest'attacco: «Torno ai dettagli, allora / ai nomi delle strade / cuore d'improvviso a tiro / nella giacca da poco, che mi piace». Anche nell'ultima poesia – che è un vero e proprio rapporto molecolare sulla morte del padre – si snoda il corollario dei *topoi* propri della poesia bertoniana; nella *liaison* con il fascino paradossale di Weldon Kees, con Giorgio Caproni, Saba, con il crepuscolarismo e con la scrittura di Gadda, quest'ultimo soprattutto nell'utilizzo esteso della metafora, che salda campi materici disparati, in cui l'umano

si fonde al minerale, al vegetale come possibilità semantica, conoscitiva: «Una perdita fulminea di calore / e di fiato fino al freddo / totale nelle ossa / la maschera di gesso», o più avanti «cosa ci porto un morto / nella domenica di marzo / fredda di foglie e di marmo». In effetti, la forza di questa poesia, come di tutta la migliore produzione di Bertoni, consiste nella capacità di *mimesis* che rende situazioni al limite del tracollo esistenziale, o dello scacco, istanti di accensione lirica che anche nei ritagli intimi e di coppia portano il senso a una rappresentazione soggettiva, a un quadro mobile, sensuale, di realtà. Come talora per epifania, il mondo si rivela dolorosamente lontano e per questo viene “detto”, per essere imprigionato nella sua polifonicità. Sarebbe dunque un'involuzione se la poesia del lutto portasse l'autore a ripiegare eccessivamente verso l'esperienza e il tono montaliani, privati peraltro del valore sardonico e anche storico che emergeva da *Satura*, e male si sposano con l'intenzione dei nuovi componimenti di essere analisi «scientifica» di una malattia. Il fondo narrante verrebbe inevitabilmente schiacciato in una bidimensionalità che rischia di sfociare in un'ipertrofica serialità. D'altro canto in tal senso vengono comunque garantite tanto una coesione macrotestuale quanto l'organicità apprezzabile dei singoli componimenti. Molto meno fecondo è, a mio avviso, il passaggio a cui lo conducono certe passioni sportive, che in *Ricordi di Alzheimer* appaiono come il *cahier de croquis* stentato di un coinvolgimento passionale. La potenza ritrattistica e antropologica invece si ritrova nei momenti in cui i simboli, o i referenti oggettivi tracciano un'identità mentale e topica: rari squarci inquietanti sul volto urbano, deliri lucidissimi sulla morte, che, seppure è il *leitmotiv* del testo, viene affrontata in maniera destabilizzante, profonda, solo in pochi momenti; in cui sembra perfino latitare diventando sentore, traslata attraverso la polisemia del paesaggio, nei suoi cretti, nei crinali feroci, metafisici. Questa raccolta, nella sua organizzazione interna temporale conferma quelle modulazioni disarmoniche nate da una ossessione ossimo-

rica che costituisce l'essenza del poeta modenese e adesso si concretizza già a partire dal titolo del libro. La permanenza dell'oggetto diventa morte del soggetto, quasi eclissato in una lingua che quando lampeggia nella forma dialettale diventa davvero come scrisse Niva Lorenzini «fitta», in grado di restituire il proprio tormento, la scepse, il rovello autentico per la vicenda umana, e ancora capace di inventare una vitalità dialogica anche nella considerazione di un male irredimibile, ma utile se impenna il pensiero a un senso concreto e astratto di osservazione sensibile: «Io dalla finestra chiusa / ho l'unica colpa di essere vivo / mentre sbircio il colombino amico / nello specchio di un altro / giorno finito».

Giuseppe Di Bella

Carlo Bordini, *Sasso*, Milano, Scheiwiller 2008, pp. 102, euro 14,00

Se nel volumetto in prosa *Manuale di autodistruzione* (Fazi 1998) Carlo Bordini aveva raccontato il progressivo annullamento dell'io, in *Sasso*, l'ultima raccolta di poesie, viene steso un feroce diario del disfacimento della realtà, che coinvolge anche chi la va perlustrando con uno sguardo solo in apparenza placido. In questo libro Bordini dà prova evidente delle sue capacità di osservatore insonne e nevrotico accerchiato dal crollo: in *Sasso* si riaffacciano antiche ossessioni, questa volta moltiplicate, ma anche nuove riflessioni con una messa a fuoco differente, forse più aspra e allo stesso tempo più obiettiva. Si parlava di crollo: messi in fila, difatti, i versi appaiono come un inventario della deriva e dei detriti, come una diagnosi del rotolare (in discesa) dell'età.

È una distruzione del mondo che parte dalla constatazione dei piccoli malesseri e degli impercettibili traumi personali («La mia anima è piena di / microfratture. Sono i piccoli traumi nascosti, / dimenticati, che tornano ogni tanto, quando l'anima è sotto sforzo, / quando non te ne accorgi. Den-

tro sono franato tutto», *Microfratture*). Le fratture e le menomazioni si fanno più vaste e investono il mondo («questa soddisfazione per il crollo», *Poema inutile*), ma, al di là delle responsabilità singole o collettive, la distruzione pare obbedire a inevitabili leggi naturali («sembra che l'universo, a forza di espandersi, debba finire per disgregarsi», *Poema inutile*). Lo spettacolo cui si assiste vede frammenti di uomini alla ricerca di una solidarietà con un mondo abbandonato, disfatto («ceneri sparse in una discarica, / dove andrò a / raggiungere miei fratelli: i relitti i / frammenti i rifiuti [...]» (*Poema inutile*). Tuttavia la risposta al cedimento può essere affidata alla strada dell'insensibilità («ci ho messo moltissimo per non essere morbido e morboso, e per essere un semplice pezzo di legno», *La mia acqua*; «Non si può essere umani / non ci è più concesso / bisogna essere insensibili come animali», *Non si può essere umani*; e «Ho imparato la rinuncia, che serve a vivere e sopravvivere e ad essere forti / La rinuncia, sorella del dono e dell'omicidio», *Poema inutile*). Ecco, l'ultimo pensiero dà il senso pieno a una gestualità di morte, frequente, che Bordini descrive in modo impassibile: «oggi ho ucciso una trentina di formiche» (*Vecchio*), «L'idea di uccidere per finire una cosa. Questo / è un fatto molto / importante. Quando qualcosa non mi interessa più, / io la uccido [...]» (*Fare di questo*).

La condizione dell'insensibilità presto scivola nell'assenza («[...] Non ricorderò nemmeno di essere morto / Non saprò mai di essere stato vivo / [...] Se sarò bravo / non mi accorgerò nemmeno del passaggio», *Suicidio*), ma l'esito è lo stadio ultimo di pietrificazione («Quando sarò una vecchia statua di polvere, / da vecchio, / che perde polvere dappertutto, chi mi aiuterà?»), che richiama e sviluppa in direzione estrema i temi affrontati in *Polvere* (Roma, Empiria, 1999).

Come in uno scenario post-bellico, i pochi animali che si muovono nel mondo crepuscolare di Bordini, spesso fatto di oggetti inutili, appartengono a un bestiario basso: si tratta perlopiù di insetti o roditori, che sopravvivono tra rifiuti e rottami («questo corteo senza ingenuità / si

perdé / in un intrico / di insetti oscuri / spaventato animale», *Agonia*; «Questi rumori che sento, / questi rumori, / timidi, impercettibili, / dei vicini, / come fossero topi»; «Io sono un verme, / quindi non devo vergognarmi se mi comporto come / un verme [...] / Cos'è che mi unisce dolcemente. / Forse le pagine del giornale / o gli scarafaggi che io potrei mangiare, che io / "ho mangiato"», *Voci*).

Insomma, la poetica del relitto che innerva *Sasso*, ampiamente esibita nel più lungo e complesso *Poema inutile*, si impone come una riflessione sulla malattia, sull'invecchiamento, sul disfacimento del mondo (in cui è compresa ovviamente anche la morte), e sulla fragilità («Rinchiudersi in un guscio. Un surrogato della bontà», *Questa è una poesia*; «So di vivere in una bolla / e so che si spaccherà», *Poesia proibita*).

La sezione *Varianti di una poesia*, nella quale la *Poesia derivante dall'osservazione di taluni moribondi della mia famiglia* è sottoposta a minime variazioni, esprime una tensione cronica, ossia il senso di perfettibilità della scrittura poetica: «Credo che la poesia (come ogni forma d'arte) sia il tentativo, con mezzi non perfetti, di giungere alla perfezione. C'è quindi sempre dentro qualcosa di artigianale, di imperfetto, così come artigianale è una preghiera», scrive Bordini in un passo della prosa finale *Poesia, l'unica che dica la verità* (pp. 97-99), dove sono raccolte alcune preziose riflessioni che aiutano il lettore a entrare meglio nel mondo di questa scrittura "artigianale".

Giuseppe Crimi

**Franco Buffoni, *Noi e loro*, Roma, Donzelli 2008, pp. 156, euro 14,00**

*Noi e loro* è la nuova raccolta di poesie di Franco Buffoni, scrittore lombardo che vive a Roma e al cui merito critico vanno ascritte, tra l'altro, la direzione del semestrale di teoria e pratica della traduzione lette-

ria «Testo a Fronte» e la cura della collana *Quaderni di Poesia Italiana Contemporanea* (Marcos y Marcos). Quella dell'autore si può, a ragione, definire una vita dedicata alle Belle Lettere, divisa tra impegni culturali e insegnamento universitario, costellata di riconoscimenti che non si sono fatti attendere sin dall'esordio. Battezzata da Giovanni Raboni su «Paragone», nel 1978, la scrittura di Buffoni festeggia oggi trent'anni di sodalizio con l'editoria. Un così lungo matrimonio con la pagina stampata non garantisce di per sé il mestiere, ma aiuta ad avere le idee chiare e, in questo senso, i testi che ci troviamo a commentare sembrano non prestare il fianco ad alcun tentennamento: l'autore ha trovato in sé tutto quello che è necessario alla sua poesia. *Noi e loro* chiude, idealmente, una trilogia nata sotto il segno di un inconsueto sillogismo editoriale, che ha come premessa maggiore *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* e come premessa minore *Guerra*. Inconsueto, appunto, perché scomodato per sottoporre a verifica una tesi poetica, e biografica, ai limiti della tautologia, ovvero per dimostrare, a Franco Buffoni, Buffoni Franco per mezzo – evidentemente – di Franco Buffoni.

*Noi e loro* è infatti il primo "processo" di scrittura in cui l'autore chiama se stesso a deporre. A dispetto della cifra autoreferenziale delle pubblicazioni precedenti, egli non ci aveva mai parlato di sé se non per interposta persona. Buffoni non si è mai "costituito", non si è mai spontaneamente consegnato al lettore; ha preferito rivelare, volta per volta, chi fossero i "mandanti" della sua scrittura (la zia in *Suora*, il nipote in *Theios*, il padre in *Guerra*), auspicando nell'interlocutore l'abilità di ricostruire uno scenario poetico apparentemente indiziario. Preme qui specificare che le cautele, anche stilistiche, adottate sino a *Guerra* non avevano nulla di artificioso. Il percorso compiuto fin lì assumeva il valore di una pianificazione esistenziale, era il tentativo di ricomporre sulla carta una mappatura biografica che permettesse, prima di tutto allo scrittore, di (rin)tracciare i confini della propria identità. L'esplorazione, affrontata

con circospezione di penna, non aveva, allora, una funzione estetica, bensì dimostrativa; era un passaggio obbligato che gli permetteva di prendere confidenza con una geografia emotiva sconosciuta, tanto meno scabra quanto più sfumava, o si dissipava, nei contorni di vicende familiari strumentali. In *Suora Carmelitana* i limiti di una simile ricerca erano già evidenziati dalle scelte stilistiche: l'andamento prosastico serviva a circoscrivere un territorio debordante, ma era al contempo il chiaro segnale di una poesia insufficiente, in quanto insufficienti erano le sicurezze di un poeta ancora in via di sviluppo. *Guerra* si segnalava entro le medesime coordinate: è proprio Buffoni, in proposito, a manifestare il timore d'aver ceduto «a un tono diaristico-didascalico», tradendo così il bisogno di schermarsi, di farsi scudo con una tematica “popolare”, e per questo identificativa. La guerra si connotava come una chiamata etica a cui l'autore ha risposto non per servilismo civile ma, di nuovo, per bisogno di legittimazione “anagrafica”, potendo egli fissare, nella morale condivisa e nell'esperienza paterna, la sua residenza di “uomo”, dunque di individuo abilitato a parlare. Del fatto che i due libri improvvisassero la gestione di un conflitto, ma non lo risolvessero, Buffoni è consapevole, al punto che ritiene opportuno tornare sugli argomenti in *Più luce, padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità*, un'operetta morale che ridisegna le pedine del gioco poetico su una scacchiera ristrutturata, in cui il “Dio” e la “Suora”, la “guerra” e la “Guerra”, l'“omosessualità” e l'“omosessuale” possano arrivare a una pacificazione.

*Noi e loro*, come i lavori precedenti, dialoga con l'operetta citata e sigla un armistizio tra tutte le istanze lì sollevate. Il libro, suddiviso in tredici sezioni, prende il titolo dalla seconda parte e denuncia da subito il “difetto” d'esposizione dell'autore, la sua reticenza a farsi “portatore” di parola. Il plurale adottato in apertura dovrebbe valere come una tessera di riconoscimento, una stampella su cui scaricare il peso di un'iniziativa interlocutoria emotivamente pericolosa. A livello informativo, il “Noi” è

l'ultimo passaggio di una lunga metonimia che apparenta tutti quegli insiemi che hanno come minimo denominatore il “cosiddetto” e come massimo divisore il “presunto”: la “cosiddetta” comunità gay, la “cosiddetta” civiltà, il “presunto” benessere occidentale, etc. A livello metaforico acquista invece una proprietà paradossale, ovvero di separare l'“Io” dai “vinti”, i “loro” – gli sfortunati – dalla nostra bieca “normalità” che è tanto più aberrante quanto più rende democratica, livellata, la stessa “diversità” dell'autore. È proprio qui che si gioca la partita del libro: Buffoni è il “diverso” normalizzato, è il debole (l'omosessuale) che sta, suo malgrado, dalla parte dei forti (i paesi ricchi) e che, per la sua peculiare posizione intermedia, può farsi carico delle mozioni, e delle emozioni, altrui. In questo slancio sociologico, che è in realtà profondamente privato, si compie un prodigio che non ci aspettavamo: l'autore viene allo scoperto, depone feticci e prestanomi, mette da parte la scrittura per conto terzi, svuota il “noi” di ogni sostanza e lo abbassa al livello di un semplice paracadute psicologico. La poesia, in definitiva, smaschera il poeta: raggiunto il controllo del proprio bagaglio emotivo, Buffoni può guardare con sospetto le vecchie precauzioni («E pensare che ormai stavo / Per parlare al plurale / Stavo per dire noi...»), può misurarsi con il «cognato» che «...Rispetto a un eroe vero / ... / Lui, solo lui si permette / D'essere se stesso in modo / Così assoluto»; può ricalcarne le orme, e in veste di “se stesso in modo così assoluto” giunge direttamente all'ambasciatore di Cristo: «... Io frocio mi sento orchidea / Rettile scimmia cactus, protetto / Dalla sapientia cordis / di papa Benedetto». L'omosessualità non è un vezzo più o meno discutibile, ma la bandiera nel nome della quale avviare un cammino di assimilazione degli altri, che passa per forza di cose da un cammino di autoassoluzione. La scrittura prende a modello le cose migliori di Bellezza, alle cui intemperanze risponde però con un maledettismo spento, perché Buffoni non ha bisogno di fare i conti con l'icona di se stesso, non ha più bisogno di simulacri, dei

quali, al limite, si serve con il proposito di nobilitare una materia altrimenti sconveniente («O mio Yusuf ibn-Ayyub Salah ad-Din, / Feroce quanto basta a dilatare / Senza decapitare / Il tuo Renaud de Châtillon graziato intero»). Il problema è che lo stile, spesso banalizzante («Non sa d'essere / Nato in Equador / Di avere un rene pronto / e anche il cuore»), le rime insicure (vedi sopra: Equador-cuore, protetto-Benedetto), la tenuta traballante delle metafore, l'inclinazione discorsiva e una certa retorica tardo-propagandistica («Ovunque mi sento rispettato / Tranne tra Roma e Milano / Dove abito e sono nato») danno prova di una pena malferma. Il libro fallisce, dunque, sotto il profilo strettamente letterario, ma conserva un valore sussidiario innegabile, dal momento che testimonia una presa di coscienza e, a tratti, una grazia che erano ancora «non pervenute» («... E vivo ancora / Nel desiderio suo / Io vivo ancora», «E sei sano come un dio / Sei quasi bello, col profumo / del tuo amore...»), e con le quali questa poesia può mirare al futuro con entusiasmo, dall'alto dei suoi trent'anni – portati benissimo.

Christian Lombardo

Carlo Carabba, *Gli anni della pioggia*, Ancona, Pequod 2008, pp. 60, euro 7,50

Nel risvolto di Mario Desiati l'autore viene promosso unico poeta «metaforico» della sua generazione, in quanto dà «ancora un senso all'ambiguità della parola», e «fa dell'ambiguità metaforica non uno strumento letterario, ma filosofico», così da «toccare le punte più alte della sua poesia tra introspezione e realtà». Ora, al di là dei superlativi che rischiano di isolare, poi di congelare, va riconosciuta a Carlo Carabba la qualità di inquietare e insieme di commuovere – nel senso di muovere dentro. La sua scrittura in versi avanza per toni e semitoni,

procede spedita quando già si è mossa esitando, s'apre a cadenze che sfuma e disperde, cede a un'oralità che si libera e libra in una confidenza durevole. La voce è chiara, trepida, sabianamente onesta. La propensione elegiaca, dominante nei poeti della precedente generazione, tende a un'immediatezza che convince. Se l'anima è un vento, qui soffia di continuo e non lacera, ma traversa e procede. E si è ancora nel secolo breve, l'inconsistenza montaliana ancora legifera: «Non ho strade o sentieri solamente / due tempi che non sono e uno fugge». Pure non difetta il sentimento di una realtà varia, molteplice, anche amabile e amata, che, mentre disfa e consuma le giornate e i pensieri, non smette di attrarre e concedersi. Così la percezione è una veglia affaticante ma vigile, nella quale contano gli affetti, il desiderio è un argine da non superare, il tempo una vertigine temuta e cercata. In più la singolarità di Carabba, nato nel 1980, al suo primo libro, sta nella misura espressiva che viene da non rinnegate ascendenze e lo porta al di là del tanto e del troppo spacciato per poesia.

Elio Pecora

Lorenzo Carlucci, *La Comunità Assoluta*, Milano, Lampi di Stampa 2008, pp. 144, euro 10,30

Da dove iniziare? Innanzitutto dalla casa editrice: Lampi di stampa è il primo editore italiano di “print on demand”, cioè di stampa su richiesta, iniziativa che da un lato permette a chiunque di stampare le proprie opere letterarie (o presunte tali) in maniera semplice e veloce, e che dall'altra parte by-passa l'annosa questione della distribuzione che sicuramente oggi condiziona buona parte della nostra editoria. Chiaramente questa bella ventata di democrazia si scontra con la “vanità” di tanti nostri connazionali che spesso non brillano di autoanalisi quando valuta-

no le proprie produzioni e che così ammorzano col solito migliaio di libri nuovi ogni anno gli scaffali sempre più piccoli e tristi delle nostre librerie. Qua tutto questo non c'è, ma non ci sarebbe neppure il veicolo critico (e la problematica non è di poco conto), così per ovviare a questo aspetto diviene decisivo il ruolo del direttore di collana, che in questo caso è l'anch'esso altrettanto valido poeta Valentino Ronchi, che inserisce il libro di Carlucci all'interno della propria collana (Festival) assieme a un'altra ottima prova come *Luglio* di Raimondo Iemma (e recentemente tra le altre uscite anche *Così uguale* di Silvia Monti e *L'opera racchiusa* di Federico Federici).

Che Carlucci sia lontano dai "normali" schemi della propria generazione è fuori di dubbio: le strutture rendono ragione alla solidità di questa opera complessa, che ogni tanto rischia di fare innamorare più che altro per la propria diversità, ma che velocemente riconduce a immagini poetiche e figure efficaci che ricompattano il libro: «Mi spingi nel giorno con mano felice / argomento di ogni estinzione / l'inverno in nevischio di luce / in mattino di neve l'estate [...]» (p.102). Tutto ciò risponde a una Poesia che spesso cede il passo al monologo, al dialogo quasi teatrale e infine a ampi estratti narrativi.

Come indica Claudio Damiani nell'introduzione, in definitiva Carlucci sorprende per la propria scrittura assoluta e per la sicurezza della propria Poesia, che sembra non volere provare timore di alcun tipo, ma che si concede il privilegio di parlare per quella che vuole essere, di dire senza esitare: «Nessuna confusione. / Alberi americani. // Quel ch'è davanti alla vetrina e quel ch'è dietro, / sono la stessa cosa. / Quel ch'è davanti alla vetrina dei miei occhiali, / quello io sono, e per di più cammino, / procedo per la strada, per la provincia americana. // In questo movimento, e nella discussione, al pomeriggio e dopo l'ispezione, / sopra una distruzione di cultura, / e sul non riconoscersi allo specchio, / è tutto il senso del nostro tempo, / che è il nostro, di tutti, il camminare. [...]»

(p.35). È una scrittura che mira anche ad assumersi la propria responsabilità per essere riconosciuta e va premiata in un mondo come quello delle nuove lettere poetiche italiane, che sicuramente da un lato non brilla per eterogeneità e che dall'altro tende a estraniarsi da quelli che sono invece i macrotemi e i macroequilibri in primo luogo della Poesia Contemporanea Europea, alla quale inevitabilmente tutti dobbiamo tendere.

Carlucci è insomma assoluto nel verso, assoluto nell'opera, assoluto come può essere la Poesia fatta di vita ed esperienza, come può essere una certa epica poetica che vive di una presa forte anche nell'immaginario collettivo: «Tra una pattumiera e un distributore, su una panchina rossa. / La mia vita è uno straccio. / È evidente il mio cuore ti accoglie come un cielo. / La panchina è rossa come il distributore. / È evidente che le buste della spesa mi segano le dita. / Evidente. / Io ti accolgo nella mia vita straccio perché sono vuoto. / Sono per voi. / Le mie mani sono vuote. Il mio petto respira il respiro del cielo. / Le mie mani sono vuote, il sangue è rosso come questa panchina. / Voi andate, avete sangue. Andate. [...]» (p.115). Se riuscissimo costantemente a uscire da dinamiche private per entrare dentro a una Poesia attiva e partecipata come è questa, probabilmente riusciremmo a evitare tante delle questioni che ammorzano le nostre riviste e le nostre pagine culturali per concentrarci finalmente sul verso. Per farlo dobbiamo prima di ogni altra cosa partire dai nuovi autori e dalle loro felici intuizioni, nel rispetto di un Novecento così grande e così ingombrante che non possiamo certo non prendere in considerazione, ma che va inevitabilmente attraversato nella convinzione dell'evoluzione che la Poesia Italiana deve intraprendere.

Matteo Fantuzzi

Ennio Cavalli, *L'imperfetto del lutto*, Torino, Aragno 2008, pp. 142, euro 14,00

Secondo lo stesso autore, questo libro è un canzoniere ed è bifido, parla due lingue: soffre per una sparizione, la morte della donna amata, e séguita in un andare che, se non è cancellazione o dimenticanza, è vita che procede, avida di se stessa. Dunque un lutto imperfetto, che misura torti e rimorsi, attinge dalla memoria il bene perduto e lo conduce lungo le giornate, ma non cede alla disperazione e all'inerzia. Così l'elaborazione del lutto diviene dolore che perdura ed esistenza che continua. Ad Ennio Cavalli, fin dai suoi primi libri, appartiene una forte energia vitale, un disporsi naturale contro la negazione. Approssimandosi all'enfasi ma non tanto da farsene intaccare, non disdegnando la retorica – se questa va intesa rettamente come fiducia nella parola che comunica, nel sentimento che si rivela nella sua pienezza – e dunque rifiutando le mezze tinte, le ragioni dubitose, le voci sussurrate, arriva a darsi per intero, a porre l'essere al centro di ogni possibile verità. Che poi il dio del tempo punti di continuo il coltello nella schiena dell'uomo, che quest'ultimo vada errando nei fatti, che presente e passato si confondano ed elidano per un gioco misterioso e insondabile, tutto questo non annienta, piuttosto rende la pena una pietra ferma e pesante e l'esistenza un ininterrotto provarsi. Se la prima parte del libro è un epicedio insieme tenero e doloroso per Paola Malavasi, la seconda parte è il resoconto di una sfida portata a se stesso e alla sciagura, e non un'uscita nella smemoratazza, invece la scelta di proseguire incauto e attento, mai risparmiandosi. Si legga in *Memorie di un viaggiatore*: «Se la partenza è un biglietto forato / con chi spezza il pane l'arrivo? / Fa parte del tragitto o è un trionfo scalzo? / E il ritorno, dove sbatte la testa il ritorno, / nel Paradiso perduto? / Ce lo siamo giocati in partenza, il ritorno?».

Elio Pecora

Luca Colafrancesco, *Ossessioni*, prefazione di Antonio Veneziani, Roma, Lab 2008, pp. 122, euro 10

L'esordio poetico di Luca Colafrancesco, *Ossessioni*, ha qualcosa che sconvolge fin da subito. Anzitutto nel tono: lingua apparentemente semplice, ingenua si direbbe, in quegli slittamenti in cui il verso scivola in un allegretto senza metafore: «l'unica ispirazione che avevamo / mi stava dritta in mezzo ai pantaloni / e tu eri la poesia che ti scrivevo». E abbiamo imparato a leggere nella semplicità i versi più complessi, quelli ai quali si crede d'istinto, solo per averne colta la melodia, la musica (non erano così i versi di Penna e di Saba, ambigualmente limpidi?). E Colafrancesco sembra volerti portare solo fin dove tu vuoi arrivare a coglierlo: vuole cantarti lui la tua, e solo tua melodia: «Oltre la soglia troverai un servo / e sarai tu e tu il tuo padrone / [...] Io forse sarò un quadro o un tiratore / [...] Forse il tuo sguardo, forse le tue azioni. / Io forse sarò lì / o forse altrove».

Eppure il Tu al quale l'intera sua "frase" si rivolge ha per oggetto un unico volto, un solo profilo che serve a lui per non dimenticare la sola cosa che per necessità è costretto a donare. Certo, è indubbiamente a quella capacità sottilissima di riscrivere la stessa poesia alla stessa donna (capacità che è di Petrarca) che Colafrancesco sembra rivolgere l'attenzione (anche se la sua immaginazione si nutre in verità della *Commedia* e dei fumetti fantastici), ma qualcosa lo spinge altrove, a desiderare un oggetto che si è solo sognato, come dire: desiderando il desiderio «Con una vaga identità da marciapiede / ed una strana tenerezza dentro al cuore. / Di certo non è più una mia ossessione, / adesso ho smesso di inseguirti amore. / Non so neanche cosa c'è rimasto, / solo la vita passa sopra i nomi / di questo sciagurato marciapiede. / Come i ricordi / sono impronunciabili. / Mi viene da sputare se ci provo. / Beata te amore mio che sai d'esistere / mentre io provo ancora a raccontarti, / beata te amo-

re mio perché mi manchi». Allora la semplicità è ottenuta grazie a un'autoironia che pone il poeta in una posizione di idiozia. Ma per prendersi in giro Colafrancesco mette pure in moto un doppio processo cognitivo, quello di fingersi un idiota, un *puro* come lo aveva pensato Dostoevskij, per diventarlo veramente. In amore, sembra pensare Luca Colafrancesco, si è stupidi soprattutto quando crediamo che sia lecito esserlo. Allora l'ironia che usa per se stesso è serissima, diventa un modo per capire se quel desiderio assurdo ha una sua legittimità d'essere: «E dimmi anima mia è proprio vero / che è la mia strada a parlarti dei miei passi?». L'idiozia di Colafrancesco, qui, è la consapevolezza di non possedere nulla se non il proprio stesso desiderio. Il poeta sogna la povertà perché solo a essa può fare ritorno. E in questo assomiglia a certi versi di Beppe Salvia, a quel loro vivere nella tensione di una solitudine che un uomo non può contenere in un cuore solo; come quando in *Libertà* Colafrancesco s'accorge di non aver mai posseduto arma alcuna: «L'avessi avuta l'avrei rivendicata / (semmai). / La verità è che sono schiavo, / e in questo neanche mamma mi ha aiutato. / Ho avuto pochi amori nel mio cuore. / L'avessi avuto l'avrei rivendicato / un cuore».

Se si può parlare di dono nei versi di *Ossessioni*, allora, è in questo non poter sottrarre niente a quell'amore: per farlo vero, per sentirlo vivo, per viverlo di nuovo.

Andrea Caterini

Claudio Damiani, *Sognando Li Po*, Genova, Marietti 1820 2008, pp. 86, euro 12,00

*Sognando Li Po* è il libro "cinese" di Claudio Damiani, un volumetto di oniriche invenzioni in versi, che rende quasi indistinguibile il confine tra l'apocrifo e il *d'après*. Il poeta romano "traduce" testi in-

sistenti o compie delle variazioni creative sulle celebri versioni di Martin Benedikter, che nel 1961 pubblicò per Einaudi le *Trecento poesie T'ang*. La lettura di quell'antologia ha ispirato questo libro di maniera o di seconda intenzione, che prende in prestito titoli altrui (a partire da quello eponimo, sintomatico debito da Tu Fu), spingendosi fino a una faticosa ma fluente trascrizione in settenari dalla traduzione de *Il Canto dell'eterno dolore* di Po Chü-i dovuta al celebre sinologo prima citato. E in quella cascata di versi così canori, nella liquida inarcatura metrica che increspa senza scrosci né fragori la sintassi di una lingua limpidissima, va rintracciato, senza alcun dubbio, l'esito più notevole e altrettanto ardito dell'intera operazione editoriale. George Steiner scrisse una volta che i *marginalia* rivaleggiano con l'originale, mischiando insieme amore, nostalgia e inconfessata competizione. Di certo Damiani non si dedica a un esercizio ludico, ma al vagheggiamento di un «futuro antico», e, attraverso una specie di naturalizzazione del falsetto, al corteggiamento di una tradizione che si aggiunga a quella già latina e indirizzi i suoi prossimi versi "in proprio". A meno che questa non sia una sosta di ristoro, quasi per interposta voce poetante, prima di una più radicale immissione della contemporaneità nella sua poesia.

Carmelo Princiotta

Erri De Luca, *L'ospite incallito*, Torino, Einaudi 2008, pp. 72, euro 8,00

Scrittore di successo, personaggio noto al pubblico televisivo, Erri De Luca ha iniziato a pubblicare raccolte di versi dai primi anni di questo decennio. Che spazio si ritagliano, questi piccoli libri, dentro la sua produzione più generale di scrittore? De Luca non sembra intendere la poe-

sia come spazio autonomo, ma come altra forma di scrittura, in cui a stabilire lo iato con il racconto in prosa è semmai il diverso grado di intensità, più alto e compresso nel caso della poesia. Se queste premesse sono corrette, resta da stabilire quanto sia forte – al di fuori di ogni più generale considerazione estetica – l’attrito che si produce alla lettura di questi suoi testi.

Le quattro sezioni che dividono a spicchi il libro, *Effetti personali*, *Natura*, *Historia*, *Persone*, sono come stanze museali in cui, senza soluzione di continuità, chi vi si accosta può muoversi a proprio agio, magari invertendo l’ordine di lettura, proprio perché non vi è vera sequenza. L’occasionalità rende la fruizione più libera; l’occhio si riposa dove vuole, cercando, fuori dalla progettualità poetica, uno spazio in cui godersi un singolo testo come concluso in sé. E questo, è da dire, a dispetto di molta poesia “narrativa” di oggi, scritta da poeti “di professione” con l’intento di rappresentare o ricreare un cosmo (spesso un microcosmo), dà al lettore un senso di liberazione. Questo accade perché De Luca si presenta più come uno scrittore di poesia che non come un poeta e – lungi dall’essere mera de-responsabilizzazione – in virtù di ciò il suo compito si riduce all’unico estremo che conta, quello più importante: creare un testo che sia letterariamente vincente. E spesso – a differenza di quanto accadeva nelle precedenti raccolte – l’autore napoletano riesce in questo proposito. Lo fa mettendo a frutto le sue qualità migliori: la precisione nei dettagli, il respiro salmodiante (da frequentatore assiduo dell’Antico Testamento), la capacità di selezionare le informazioni storiche e la pesante leggerezza (da vero vesuviano) che è forse il suo più autentico carattere. Si prenda la poesia riportata in copertina (che è anche la più bella) in cui la cantilena del gioco di parole tra «frontiera», «nasiera» e «maniera» nasconde la verità amara di una separazione tra due amanti. Qui e in altri punti (belle le poesie ispirate al padre) De Luca riesce a circoscrivere l’oggetto senza cedere a pressioni apologetiche, memore che oc-

corre scrivere d’amore «senza nominarlo» (così come dichiara nella poesia *Consiglio*). Riusciti anche i momenti più prosaici, come quelli della sezione *Persone*, in cui i testi oscillano da ritratti conclusi (in cui l’uso del passato non lascia dubbi sulla compiutezza delle vite riassunte) a cronache in bilico (come quella su *Stefano Zavka*). Si prenda il testo dedicato a Piero Della Francesca. De Luca sceglie di partire dalla data della morte del pittore che, d’altra parte, essendo il 1492 della scoperta delle indie occidentali e dell’espulsione dalla penisola iberica degli arabi del regno di Granada, è la data canonica con cui si suole far iniziare l’età moderna; ma a questo *pot pourri* dai significati universali e postumi il pittore dei Montefeltro non ha preso parte: «Che poteva importargli la scoperta di un’America india? / Lasciò su una morbida scapola di Arezzo, / nell’aria circolare di una chiesa, / il suo viaggio in oriente, che è origine, sorgente». Non solo il grande artista ci lascia (diversamente forse dal ricercatore scientifico, non però dal grande scienziato) il prodotto unico della sua individualità, ma lo fa incluso e allo stesso tempo escluso dalla Storia. E il significato ultimo della poesia regge con la minuta riproduzione dei dettagli storici.

A discapito di questi momenti riusciti (forse perché allusivi, pur nella precisione dei chiaroscuri) va detto che la raccolta dello scrittore napoletano non è esente da cadute; non perdonabili nemmeno a uno scrittore di poesia (e non poeta, come detto). Il *poetese* ha delle venature di moralismo in poesie come *Un bosco* e ancor di più nell’anaforica ode *Prontuario per il brindisi di capodanno*, in cui si legge: «Bevo a chi è di turno, in treno, in ospedale, / cucina, albergo, radio, fonderia, / [...] a chi non è invitato in nessun posto, / allo straniero che impara l’italiano / [...] a chi non si può alzare, a chi arrossisce, / a chi legge Dickens, a chi piange al cinema...» etc.; momenti, questi, in cui l’iterazione estetica procede di pari passo con quella morale, facendo precipitare il senso nel *cliché* di vaghi sentimenti umanitari. Sono comunque casi sporadici al-

l'interno di *L'ospite incallito*, dove referenti concreti ancorano il discorso a metafisiche più quotidiane, evitando – quasi sempre – allo scrittore pericolosi salti nel buio.

Alex Caselli

**Eugenio De Signoribus, *Poesie (1976-2007)*, Milano, Garzanti 2008, pp. 618, euro 21,00**

Questo volume di Garzanti comprende un trentennio di scrittura poetica e consente di tracciare un bilancio – seppur ancora parziale – dell'opera del poeta marchigiano (classe 1947). Si va dal tardivo esordio di *Case perdute* (1986) alle due sequenze di *Soste ai margini* (scritte tra il 2005 e il 2007). A sorprendere è l'uniformità del tono, dello stile, in un certo senso anche dei contenuti dal primo all'ultimo di questi lavori. De Signoribus predilige l'uso di quartine, terzine e distici di diverso metro, più spesso endecasillabi, magari in rima tra loro. All'occorrenza non esita ad allargare le maglie dei suoi versi fino alla poesia in prosa, alle «prose inermi» (ma sono tuttavia casi rari). Le ascendenze sono abbastanza evidenti: di Giudici assume la corazza espressiva delle raccolte degli anni Novanta, di Montale il gusto per allitterazioni e lessico pomposo. In alcuni casi fa eco, con vaghe intenzioni civili, il tono in sordina di Sereni.

*Case perdute* alterna momenti colloquiali (come nella prima parte) ad altri in cui l'imbrigliatura sintattica dei testi sembra far fallire ogni possibilità di dialettica con l'esterno, anche nei temi, che emergono dalla sordina espressiva: «una neve in tutto simile alla neve / cambia solo l'immobilità dell'esterno». L'impianto è in generale descrittivo, a tratti cronachistico, come nelle tre poesie della mini-sezione *il ritrovamento dei corpi*. La sezione *week-end* – da cui sono presi i due versi citati – è quella in cui più si avvertono reminiscenze letterarie: di Montale, ma

anche di Ungaretti (il «parco sepolto» occhieggia forse al «porto» ungarrettiano, così come «le foglie»), piegate tuttavia a un discorso soggettivo. Qui, come nel seguito (anche al di là di questo primo lavoro), si avverte un senso di oscurità, di pesantezza. La monotonia del tessuto ritmico (dove rime e assonanze sono ripetute non nel senso vitalistico avanguardista né in quello da cantato lirico) costituisce la cifra dell'autore: la pacificazione sintattica, dove tutto, a una prima lettura, sembra trovarsi al suo posto. Nelle tre poesie di *assassini* – che Giudici aveva indicato come le più degne di nota – l'immaginazione (o meglio gli incubi) squarciano il monolitico tessuto descrittivo portando in scena qualcosa di inquietante. Ma sono casi rari all'interno del libro.

*Altre educazioni* (1991) raccoglie la produzione degli anni Ottanta. Ci troviamo di fronte a testi ancora più monolitici nel loro dettato dimesso e claustrofobico. Il tema di un'esistenza imbrigliata, preclusa alla luce quanto al dolore (si veda la poesia *posizione*) corrisponde a uno stile che si costruisce su meccaniche riproduzioni di oggetti. Nella sezione *le violente* i contenuti – intramezzati da sovrapposizioni oniriche – corrispondono alla forma da referto, dove i dati vengono riportati in sequenza: «il ritmo della produzione va mantenuto / le macchine girano anche da sole / i televisori accesi sono sempre...». L'utilizzo di «anacoluti, o neologismi tratti da voci locali» (Giacinto Spagnoletti) rende ancora più straniante la pronuncia.

*Istmi e chiuse* (1996) ha goduto – più di altre raccolte – dell'attenzione dei critici. L'io recluso che sbircia la «sghemba orrenda faccia del mondo» dallo spioncino, dall'occhiello, è lo stesso testimone del paesaggio da «dopo Storia». Si veda una poesia, emblematica in questo senso, come (*dormiveglia*). Forse non è un caso che i titoli delle poesie di De Signoribus si presentino chiusi tra parentesi, come a indicare la compressione totale del testo, il suo arretramento sintattico entro precisi confini. In questa raccolta si staglia l'immagine di un fortilizio, di una

«fortezza occidentale» che alla lunga mostra la faccia più inquietante di un cimitero di campagna (si vedano le poesie a pp. 241 e 249). Non a caso il titolo della celebre raccolta di Giudici torna più volte citato. La “fortezza” del poeta ligure era, come qua, anche una vera e propria recinzione ritmica inespugnabile al lettore. Non un singolo verso – o una coppia di versi – a stagliarsi sopra gli altri; o ci si appropria di tutto o tutto si lascia perdere. Un certo filo rosso di inquietudine (usiamo ancora questo termine) percorre la raccolta. O, sia quando è esplicitata la possibilità di violente e improvvise aperture (la chiusa che si spalanca), sia quando il sostrato descrittivo si apre a squarci di coscienza. Il fitto tessuto di rime produce, in molte poesie, uno straniamento (si veda soprattutto la sezione *Commentario dei doganieri*). Ma è nell’ultima parte che torna con più forza l’*imprinting* di Giudici, il suo artigianato ritmico, letterario e paludante a un tempo: «oh se i non affidati / i rari / i non ancora devastati / i non vinti non vincitori / trovassero la pietra miliare / il punto di raduno / magari / sopra la più dolosa dolina / per deporvi la dottrina dei nomi / di corpi che infieriscono su corpi / impastati per gloria d’espiazione / o consumo...» Una poesia come questa – al di là del vago senso di protesta civile ed esistenziale – potrebbe trovarsi benissimo in uno dei lavori del poeta spezzino.

Con *Principio del giorno* (2000) siamo nel pieno della produzione degli anni Novanta. Più che la *lectio* di Giudici – che appare qui riassorbita – in molte poesie di questo libro fa eco Montale: nel gusto delle allitterazioni, del lessico forbito e terrigno (per questi due aspetti basti ad esempio la poesia di apertura) e anche nelle reminescenze più squisitamente letterarie (si veda la poesia a p. 411). Nella sezione *Voci De Signoribus* prosegue una tradizione (evidentemente per lui feconda) dando voce a personaggi che sembrano – per ruolo sociale e affettivo – ai margini della Storia. Il «bibliotecario», la «letterata», la «separata», l’«inappagata» sono altrettante figure di questo catalogo. In queste terzine, formate da

versi di diverso metro, i contenuti si fanno meno vaghi, i nessi di senso meno occulti (pur in una certa farraginosità); e questo, forse, per il carattere preventivo di auto-confessione, comunicativo e non allusivo, dove uno scriba (chi più di lui escluso dalla recente Storia?) può affermare: «in odore vivendo di troppa umiltà / quasi di reticenza, / impalpebrita mutezza, / io brancolando nella mia inermità // goffo di rimorsi, privo di certezza, / sperando in poco e dal resto escluso». Dove i neologismi sono dettati dalle esigenze intime del testo.

*Ronda dei conversi* (2005) non aggiunge moltissimo rispetto alla precedente produzione. Le sequenze di *Nel passaggio del millennio* – a metà tra un prolungamento del verso e un suo diluirsi in una poesia in prosa – non sono la spia di un cambiamento significativo. Tornano più avanti allitterazioni, lessico lezioso, neologismi («rimbambino» per rimbambito), espressioni mutuate dal gergo dialettale. La “ronda” del titolo sembra indirizzarsi al deserto che – in senso contenutistico – più che all’essenza del dolore, mira alla sua “assenza”, al grado zero delle passioni. Il “romito di Cupra Marittima” (così come De Signoribus è definito da Andrea Cortellessa), fedele al mito di isolato, di confinato, è in sintonia con i «trascurati», con quanti hanno scelto la «clausura», con i «rimasti», e altre simili figure evocate dalle sue poesie. Post-moderni padri del deserto, i conversi si aggirano nel vuoto del secolo Novecento, un vuoto ben documentato e ricco di controlli (si veda l’ultima lucida sequenza della prima sezione).

Le due sequenze di *Soste ai margini* non si differenziano dal percorso tracciato. Meglio dare conto, con un appunto finale, dell’apparato critico riportato in appendice al libro (come da consuetudine nella collana *Gli elefanti*). Più che legittimo il carattere di provvisorietà, di occasionale compilazione della maggior parte di queste note, meno – ma in linea con la latitanza critica degli ultimi decenni – la totale assenza di una critica che metta in discussione il valore dei testi come della *Weltan-*

*schauung* dell'autore. In tal caso sarebbe emerso il ritratto *in progress* di un autore che ha portato all'estremo – con una costanza, occorre dirlo, eccezionale – alcune linee poetiche novecentesche: l'oscurità, il paludamento preventivo dei nessi di senso, l'artigianato fine a se stesso, i contenuti sviluppati su una inconsistente protesta personale e civile. Costruendo su questo il proprio personale – quanto vuoto – stilema.

Alex Caselli

**Gabriela Fantato, *Codice terrestre*, presentazione di Milo De Angelis, Milano, La Vita Felice 2008, pp. 82, euro 12,00**

Una parte della più “giovane” poesia contemporanea orbita attorno alla figura di Milo De Angelis e, assumendone la poetica, rischia talora di essere un'appendice manieristica di quella poesia, fin dall'inizio inconfondibile e perciò inimitabile. Non mi sembra questo il caso di Gabriela Fantato, che, nonostante alcuni evidenti debiti deangelisiani (basta pensare alla presenza di parole-tema come *gioia*, *destino*, *ritorno* e *addio*), ha saputo scegliere una propria tradizione di riferimento, in virtù di studi filosofici e di un'attenzione critica a poetesse ritenute ingiustamente marginali come Fernanda Romagnoli. Così lo stesso “addio” che anticipa l'epilogo di *Codice terrestre* passa attraverso Marina Cvetaeva e, probabilmente, Cristina Campo (che, in vita, legò il suo nome di grande traduttrice ai versi in proprio dell'unica *plaque* *Passo d'addio*). Volendo triangolare la disposizione di questa poesia rispetto a quella dei suoi maestri, si potrebbe dire che essa si distanzia da De Angelis per la pietà, da Cvetaeva per la perplessità e da Campo, credo, per la laicità. C'è, nei versi di Fantato, una visione spirituale, ma non religiosa o addirittura confessionale. Non per niente il codice non è affatto celeste: il diametro tra poeta e mondo, per ricorrere a un altro paragone geometrico, è una

solidarietà dai fondamenti terrestri, ma non per questo “naturale”. L'aspirazione di questo libro è un umanesimo antiantropocentrico (uno dei testi è un *Canto per Galileo*) che muova dall'io al tu e giunga alla specie. *Codice terrestre* si apre con *Una geometria, forse*, poemetto della «materia», che intreccia *flash* di memoria filiale a frammenti di un giardino padano e, a partire da una reciproca estraneità gnoseologica tra soggetto e natura, tenta un accordo tra tempo dell'uno e ritmo dell'altra, in un sogno di rinascita dell'io come elemento tra gli elementi: «Domani il corbezzolo sarà / bacche mature – domani anch'io». Da una sezione senza canto si passa alla fenomenologia amorosa di *Un bacio dopo l'altro*, che, avviata da una potente citazione dalla trobairitz Guillelma di Rosers, crea un improvviso scarto lirico, ma anche semantico, quasi una repentina inversione a U nel percorso del libro, appena attutita da qualche mossa desoggettivante («Forse è amore questo o solo / ritmo della specie / nella sintassi dei corpi»). Ciò è dovuto alla probabile anticipazione del poemetto chiamato a fungere da apertura e in realtà collocabile almeno dopo il canto galileiano. Quest'ultimo è seguito dai testi di congedo di *Per un addio*, intensi versi per figure di famiglia e d'amicizia, in cui trova spazio anche una buona definizione dell'ultima poesia di Giovanna Sicari: «una preghiera / senza scampo / che solo i braccati conoscono». Nella chiusa di *Codice terrestre*, tuttavia, «la forma della vita», titolo dell'ultima e più bella sezione (in cui spiccano i versi milanesi di *Città in sotterranea*), prevale sulla sua sparizione, compresa quella nel «bianco ostinato» che ossessiona il libro. Il «balzo dentro / la specie» compie la gioia precedentemente mancata dall'io-tu e la «fedeltà ai pochi» consente un tratto meglio individuato alla penna del poeta: «Solo nel taglio esatto / a volte riposo». Del resto, in un famoso giudizio su Marianne Moore, la Campo tanto amata da Fantato diceva che i veri visionari sono meticolosi.

Carmelo Princiotta

Matteo Fantuzzi, *Kobarid*, postfazione di Gilberto Finzi, Rimini, Raffaelli 2008, pp. 72, euro 10,00

Il titolo di questo libro, *Kobarid*, nella postfazione è spiegato da una citazione che Gilberto Finzi trascrive dalle parole dello stesso autore:

Kobarid è il nome sloveno (oggi si trova in territorio sloveno) del paese di Caporetto. Quella battaglia (del 1917) è stata prima di tutto una grande disfatta, ma non solo. È una battaglia dove sono morti per la quasi totalità giovanissimi mandati al massacro dai loro superiori i quali sostenevano che avrebbero conquistato una vittoria facilissima. Ma non fu così.

Io vedo allo stesso modo oggi con quell'immagine le nostre ultime generazioni, in un certo senso mandate al massacro con l'illusione che tutto stia andando per il meglio.

Questa spiegazione è interessante per capire meglio la poesia di Fantuzzi, e lo è per un motivo preciso. La particolarità della sua poesia sta tutta nell'arrogarsi non tanto un possibile dialogo con un interlocutore, piuttosto nel farsene carico, nell'assorbirlo interamente nella prima persona. Caratteristica, questa, più cara ai romanzieri che ai poeti: quello stare dalla parte del personaggio per aderire interamente alla sua ferita, al suo dolore, al suo specifico destino.

Capita infatti di trovare poesie come questa: «dimmi mamma: // che sono bellissima, come le ballerine alla televisione, / anche se in classe mi chiamano / scimmia [...]», dove il femminile, usato più volte nel libro, non rimanda a nient'altro che a quel che è in sostanza: un fallimento, meglio, una deriva come può esserla allo stesso modo ma in forme diverse quella di un uomo. Bene, allora stiamo dicendo che la poesia di Fantuzzi si limita ad aderire a una condizione che è quella

delle «nostre ultime generazioni», la deriva appunto verso la quale uno specifico stato sociale ci ha trascinati? Credo però che i sociologismi di ogni specie in poesia non funzionino mai, ché la poesia, prima o poi, finisca per rifiutarli; piuttosto lei, la poesia, preferirebbe non essere affatto. Ma allora qual è la deriva poetica che Fantuzzi coglie, qual è la visione? «Quando le bare lasciarono il selciato / capimmo tutto era finito, quell'euforia del nostro primo scoop, / l'adrenalina della nostra prima strage. / Rimasero lì attorno sparpagliate le famiglie: / e nuove vedove con i bambini, orfani. / [...] Ci destammo, e non ci fu risveglio lungo il percorso / che portava all'autostrada e infine / a casa, si era divenuti in qualche modo / vittime noi pure, quasi una parte del massacro». Ecco, il massacro del quale Fantuzzi si fa carico, «parte del massacro» esso stesso, è tutto in questo suo cogliere la fine come fosse il risultato di un decesso collettivo, e proprio per questo personalissimo e privato, anzi, profondamente intimo. Voglio dire che il massacro restringe la poesia in una visione che acceca, che non lascia quindi al campo visivo spazi vuoti: «Tutti quei campi – quei fiori – / bianchissimi. Quei campi, / quei fiori, tu che stai / dormendo. Bianchissimi». Il bianco qui, non è più il colore che contiene tutti gli altri, è piuttosto una parola sfibrata in un superlativo come sembrerebbe sfibrare la carne in un tremore che non si può dire. Fantuzzi sembra confessare che non muore *per* gli altri ma *con* gli altri, come questi facessero parte dello stesso esercito, facendo del proprio “esercizio della morte” un fine specifico. È che Fantuzzi vive la Storia come evidenza di un evento, quindi criticamente. Non ammette anzi che la si possa vivere diversamente, così che di ogni evento, appunto, si faccia testimonianza: si possa dire di aver visto.

Andrea Caterini

Paolo Febbraro, *Il bene materiale*, Milano, Scheiwiller 2008, pp. 192, euro 14

*Il bene materiale*, l'ultima raccolta poetica di Paolo Febbraro che mette assieme esperienze poetiche di varie età, è un libro che vuole dire una cosa precisa, e per farlo si serve di una composizione, di un'orchestra a più voci. Il fatto è che Paolo Febbraro di questa molteplicità fa una ragione poetica, un significato. Insomma, il mezzo e il fine coincidono in un'espressione che se fa del molteplice un motivo di forma, di intreccio – per prendere in prestito un linguaggio più adatto al romanzo che alla poesia – non esclude che quel molteplice sia proprio la cosa che si vuole raccontare. Certo, Febbraro, oltre a essere un poeta, è anche un critico letterario (ricordiamo gli studi su Saba e Palazzeschi), e se in qualche modo questa dualità che intreccia il critico e il poeta c'entra qualcosa con la molteplicità di cui dicevo, lo fa in maniera marginale; meglio, spiega solo in parte l'origine del vivere in più cose, la scissione – o forse più giusto dire l'assegnazione del sé a qualcun altro, «[...] in un lungo / azzittirsi come quando tu chiudi / lentamente la finestra ch'era / aperta sul paesaggio se qualcuno / comincia a chiamarti da dentro». Ecco, si potrebbero usare questi versi per capire il moto che muove la poesia di Febbraro; quella chiamata «da dentro», più che essere la voce di qualcuno fuori di lui, che gira per casa, è qualcuno dentro di lui, che prende parola dentro il corpo – come se lo stesso corpo fosse una casa nella quale il sé costruisce tutta l'architettura del suo tempo-mondo – se è vero che l'architettura è tracciare un arco sul vuoto, edificare materia, quindi vederla, lì dove questa sembrerebbe astrarsi, non esserci. Come quando scrive per bocca di un altro (e le *voci* degli altri che accompagnano il libro sembrano infinite e tutte ugualmente reali: Welby, L'eremita, Lucifero, Abele, Caino, Il Crociato, Giobbe...) – in *Muir, il labirinto*. E non mi sembra un caso che proprio questa poesia sia una traduzione dal poeta

Edwin Muir, come se anche il tradurre divenisse un prestito che il sé chiede al mondo – «Dacché emersi quel giorno dal labirinto, / stordito dagli anditi alti ed echeggianti, / dagli agili contrappassi, tanti che quasi io temevo/ d'imbattermi in me stesso [...] / in me o nel mio spettro [...]».

È che Febbraro ha scritto una particolare forma di autobiografia. Sceglie i personaggi che possano parlare per e di lui: apre il discorso diretto – manco fosse un romanziere – e giù, ecco la loro e la sua voce in simbiosi. Qualcuno, e aveva ragione, diceva che la nostra intimità è l'altro. Febbraro pare prendere alla lettera questa affermazione e sembra addirittura spingerla oltre, facendone una summa, una sintesi del suo stesso modo di pensarsi, di stare al mondo – e quindi di esprimersi: «io singolare, irrelativo e unico / nell'abbandono trasognai il plurale». E la cosa si evidenzia anche nella struttura del libro, nei titoli che ne descrivono le varie sezioni che più volte si ripetono: «La voce fraintesa», «L'ospite», «Da fuori», «In uscita» (già muovendosi da qui verrebbe voglia di coglierne, di succhiarne una storia). Appunto, l'altro da sé, l'ospite che sta fuori, sia esso un uomo o un luogo, per Febbraro diventa lo specchio attraverso il quale il suo volto si riflette senza per questo crederci il solo uomo al mondo. Voglio dire che spiarsi, per Febbraro diventa una forma dello scoprire, come il San Paolo caravaggesco, che cade da cavallo più per le doglie che per l'accecamento; e sdraiato – le ginocchia piegate e distanti – partorisce luce come questa fosse il figlio di ognuno, materia che ha già fatto esperienza di tutti noi.

«Il sole vive / nel buio la sua luce. / La penna scrive / dove quel buio conduce». L'autobiografia di Febbraro allora non cade mai nel memoriale, piuttosto racconta proprio quel far luce dell'esprimersi al buio, quel non ancora conosciuto che racchiude in sé già tutta la materia: come dire che lo stesso destino, quando lo si (ri)conosce, è *mater* di tutte le cose.

Andrea Caterini

Riccardo Held, *La paura*, Milano, Scheiwiller 2008, pp. 98, euro 14

«Facciamo oppure ancora / come se fosse niente, / come non fosse questo il punto / [...] con un modo diverso di stare seduti, / nella vita possibile; / non così, non proprio tanto dritti». Se non avesse una voce da palcoscenico, l'ultima raccolta poetica di Riccardo Held, *La paura*, poteva essere scritta tutta d'un fiato in soli versi giambici. Voglio dire che se non si sentisse costretto alla recitazione, meglio, all'eredità di un apprendimento della dizione, il verso di Held sarebbe riuscito a seguire con più fedeltà il panico che lo attanaglia, che stringe il fiato e non lo molla più – mai un sospiro liberatorio, men che meno uno spirare silenzioso, una visione. No, Riccardo Held preferisce il rumore, il chiasso di chi sa di essere un vinto e non se ne dà pace: «Per quale ripetuta sorte / Si cambia ogni silenzio in tanto suono?». Eppure anche quel rumore finisce per essere controllato, studiato come appunto si studia in un'accademia d'arte drammatica la pronuncia, per ritrovare la forma corretta della naturalezza. Ecco, il fatto è che la naturalezza non è ancora, o non sarà mai natura, perché ancora surrogato di questa, o una particolare forma di eccedenza. La paura si nutre infatti della troppa ricchezza (e quella linguistica, o sillabica, non è diversa da quella materiale, che le parole puzzano se si aggiungono alle essenziali – e involgariscono), diventa un'amica subdola e puttana, ti coccola e consola. Poi, al momento buono, ti mette in mano la ricevuta. Il merito di Held, però, è appunto tutto in questa intuizione, nel sapere che la paura attacca lì dove sente odore di nutrimento. Allora è capace di infilarsi sotto il cuscino, entrando in azione quando tutto riposa, piazzandosi al più sotto la scrivania; e lì la scopri a rosicchiare le caviglie, avvinghiarsi alle gambe, e alla fine, paralizzare: «Ora non so nemmeno fare i versi. / Fisso solo lo sguardo, come / la morte guarda, immagino, una cosa». Ma quando i versi di Riccardo Held si essenzializzano, si scarnificano, sembrano

liberarsi persino di quel sentimento panico per conoscere piuttosto da dove lo stesso veniva, dove si era sedimentato, e sono quelli più commoventi della terza parte del libro, i più veri, ché sono la consapevolezza del vuoto dal quale ci si vuole liberare, quelli ai quali si affida tutta la chiarezza di un dolore spremuto in intimità e che accomuna al resto del mondo. E non mi sembra un caso che proprio questi siano i versi scritti in forma originaria in tedesco, la lingua paterna di Held, e solo successivamente tradotti come fosse un'ultima comunione con la morte, come un sonetto orfico di Rilke – un soffio «... intorno, intorno a questo corpo girando / di padre amato, e martoriato padre, / ogni sosta una piaga, una stazione / della via della croce. / Una luce si inventa in ogni punto / perché c'è troppo buio. // E lei, e lei, / amata quanto / una gola minuscola, / affamata, / rotta appena la scorsa, / ama furiosamente il nido. // Lei che è molto, tanto più difficile da dire, / lei non si lascia / non si vuole dire. / Dimmi ombra piegata, / chi era in grembo / a chi / e per quanto tempo?».

Andrea Caterini

Andrea Inglese, *La distrazione*, Roma, Sossella 2008, pp. 116, euro 12,00

Cristina Campo, in una delle sue intuizioni, scriveva che «l'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada verso il mistero», e l'attenzione era rivolta a quella musica così difficile da percepire, quel soffio, quell'ascolto che è sintomo del tramite tra io e assoluto, tra storia e verità. Andrea Inglese, col suo ultimo libro, *La distrazione*, si pone dalla parte opposta, perché crede che il mistero, alla fine di tutto, sia un alibi nei confronti del dovere di dimostrare la nostra "certezza" di stare al mondo. Distratto, per Inglese, è colui il quale vive l'exasperazio-

ne della marginalità e dell'inerzia come sconfitta del quotidiano arrendersi al potere delle cose.

La sua poesia sembra aspettare un dolore di là da venire, che inchioda il verso, e quindi il respiro, dietro una vetrina che concentra la luce su una figura non lasciandola vivere. È nell'attesa del dolore che la poesia di Inglese esprime il suo dolore più grande, quello appunto di non poter raccontare uno, di non aver potuto fare della propria esperienza una ragione espressiva: «sembra tutto organizzato da tempo / il mondo, per avermi qui, adesso, / a spiarlo / in questa biblioteca legno vetro metallo / che è sotto l'altezza del mare, / con una pressione d'acque nasco- sta e per ora / sventata, devo solo camminare appena / avanti e indietro [...] / ma invece lo spostamento, / il rumore a margine, una nube di fu- turo»; e conclude con i versi: «con tutti i piccoli flautisti sotto i berretti a punta / e sono piccoli perché nani, e si nascondono / per meglio rendere l'allegria del momento, / l'unico momento, in quella città non ancora / nata, il momento che ci aspetta».

«Il massacro è la mia storia, in allegoria». È questo il punto: la poesia di Inglese resta intrappolata nel connubio di immagine e concetto, dunque nell'allegoria stessa. La sua è appunto una storia senza segni. Voglio dire che se l'allegoria, in poesia, diventa la forma stessa del pesarsi, quella storia non diventerà mai autobiografia, perché i segni non potranno essere scalfiti, quindi neppure riconosciuti.

E non stupisce allora trovare una poesia, *Ateismo per tutti*, che, anche se con ironia, inscena proprio la condizione più vera della poesia di Inglese, una superficie che non vive tensioni, e per questo è annoiata, prima ancora che di tutto, da se stessa. Inglese dice: «Non sto dicendo che non credo / in dio, io dico che dio non esiste, / constato, segnalo il fatto, il dato». Inglese spiega in una nota finale che aveva pubblicato questa poesia su «Nazione Indiana» (il blog di cui è uno dei fondatori) fingendo che fosse una traduzione da Brecht, mentre invece era un omaggio

che lui stesso gli stava facendo. Qui Inglese cade in un populismo d'ac- cademia, ovvero credere che le cose siano noiose se non le si può guar- dare, agire; perché vivere l'azione altrui permette all'io di illudersi di poterle in qualche modo organizzare. Ho idea che la paura degli «atei dichiarati» – che non sono poeti, e non c'è nulla di male – sia in fondo una: quella di pensare che il paradiso sia uno spazio noioso perché non potrebbero organizzarne il tempo. Non si sarebbe comunque esitato a dire che Brecht non diceva la verità se avesse davvero scritto lui questi versi.

Ma quello che in realtà stupisce è che la poesia di Inglese è piena di certezze, per questo non è credibile: «E poi mi sono messo a guardare le scarpe. / [...] E solo le scarpe registrano / tutto lo sforzo dei passi, la con- cretezza / dello slancio, ogni metro, per gradini, prati, / ghiaie, lastre ir- regolari, asfalti monotoni. / Non io, che le sfilo entrato in casa, / dimenticando la terra che sempre / mi tiene a posto, sul punto d'appoggio, / appiedato nel mondo, certo almeno di questo».

Qui la parola chiave di tutta la poesia è quel «registrano» che indica ciò che il mezzo, «le scarpe», allegorizza. Bene, l'immagine delle scarpe ha la pretesa di aprire un monologo su ciò che rappresentano, e lo fa per nega- zione di qualcos'altro: quell'«io» che si limita ad osservarle. Allora Ingle- se sta dicendo che il mezzo è diventato un fine, che le scarpe, nella loro rappresentazione simbolico-concettuale, non hanno più bisogno di un soggetto che le indossi: ché ormai sono un'allegoria, vivono insomma di vita propria e che il fatto stesso di essere diventate l'oggetto registrato e il registratore, ricorda a chi le osserva la sua «distrazione», che è ancora una certezza, un dato. Che loro, le scarpe, registrando hanno raccolto tutte le informazioni delle quali necessitavano: appunto «i passi», «gli slanci» e tutti «i gradini» e «gli asfalti» che hanno toccato. Insomma, il registrato- re ha sostituito con un solo *clic* tutta la realtà.

Non conosco poesia vera che limiti la sua espressione alla registrazio-

ne di qualcosa; poiché registrare non è esprimersi, è appunto confermare un dato già esistente.

L'attesa di un dolore ha inaridito, anziché lasciato esistere, il desiderio di Inglese di conoscere le cose, ha allontanato il verso dalla realtà, perché si è illuso davvero che indicarla – e non manifestarla, esprimerla quindi – volesse dire viverla.

Andrea Caterini

**Matteo Lefèvre, *Ultimo venne il porco*, con una nota di Paolo Febbraro, Roma, Giulio Perrone 2008, pp. 90, euro 10**

A partire dall'analisi del titolo dell'ultimo libro di Matteo Lefèvre, *Ultimo venne il porco*, ci si domanda subito se quel verbo al passato remoto indichi una venuta dei porci da prendere come il ricordo di un tempo storico, o se invece quel particolare passato si riferisca a un tempo che se si è compiuto non può fare a meno di tornare e rinnovarsi, come in una rapsodia ciclica e archetipica. Lefèvre chiarisce sin dai primi versi che in realtà vuole tenere i piedi su entrambe le cose; anzi, la prima non può esistere se la seconda non è compiuta.

Ma anzitutto: chi sono i "porci"? Sono forse le bestie raccontate nel Vangelo di Luca, possedute dai demoni e dirupate giù in un lago e ivi affogate? E seppure fossero loro il riferimento a cui si allude, Lefèvre sembra piuttosto chiedersi se il male abbia un corrispettivo mitico che lo rappresenti. Sappiamo che tutti i miti vivono proprio nel conflitto, nella tensione tra bene e male, non sono né solo uno né soltanto l'altro. Eppure il male vive per sua natura di strutture semplici, per questo subdole e mistificatorie: «la purezza si canta nei sepolcri / negli orfani / e nelle mutilazioni», oppure: «Dopo c'è tutto il tempo per riscrivere / la cronaca l'ingaggio / la fortuna». Il riferimento di Lefèvre, qui (siamo

nella terza parte del libro), è a una data fatidica, il 1492, l'anno della scoperta dell'America che fu anche però, l'anno in cui i «Re Cattolici, Ferdinando e Isabel [...], portano a compimento il proprio sogno più recondito e fanatico: una Spagna esclusivamente cristiana», spiega l'autore in una prosa finale. Storia e archetipo si mischiano nei versi di Lefèvre come una rima alternata, o come un'assonanza in cui anche i contrari coincidono (e intuisce bene Paolo Febbraro, in una *Nota* finale, che la storia che Lefèvre racconta è «antica, "ultima" o "prima" [...]). Perché porco l'uomo non lo è diventato, ma dentro di sé ne possedeva già il germe, «La gloria finalmente / passione piaga cancro / Chi scriverà la saga / l'agone la perifrasi / ciò che resta del rogo / i soliti coriandoli del dopo / refusi del silenzio e della predica».

Al racconto tragico della deriva, però, Lefèvre preferisce il riso sarcastico e lo scherno. Anche Pasolini, quando si trovò a parlare di porci e di porcili, scrisse probabilmente la sua opera più ironica e crudele (forse sua pari, nel cinema almeno, c'è *La ricotta*, e guarda caso, Stracci, che interpreta il ladrone buono, moriva d'indigestione sulla croce: ucciso e deriso). I porci sono i divoratori o i divorati? Probabilmente entrambe le parti, se accettiamo che tutto il libro sia in realtà una favola della *fame* come bisogno primario, nutrimento terrestre e suo contrario: il peccato di cupidigia. Insomma la fame che Lefèvre racconta è la degenerazione dell'affamato che diviene famelico: «La mattanza / di un dio reso superbo dai suoi famuli / presto diviene festa di precetto / e argomento di salmi / [...] Leggendaria / la fame / la *resaca* / dei soldati sullo sfondo / il fango / della pianura e dei destini / [...] la rapina / dei corvi e degli storici».

Il mondo-porcile di Lefèvre è quello che ha accettato appunto questa possibilità di somiglianza tra vittime e carnefici. Come dire che la democrazia è la follia più grande: quella di credere che tutto possa essere messo su uno stesso piano etico e morale, che ognuno sia alla fine di tut-

to uguale all'altro. Ma il fascismo non è proprio questo annullare ogni differenza? Ho il dubbio che sia proprio questa la radice d'ogni ulteriore forma di totalitarismo.

Andrea Caterini

Giancarlo Majorino, *Viaggio nella presenza del tempo*, Milano, Oscar Mondadori 2008, pp. 432, euro 13,00

*Viaggio nella presenza del tempo*, che vede la luce negli Oscar Mondadori, è costato alla scrittura di Giancarlo Majorino ben trentotto anni di incubazione.

Il libro organizza un insieme di testi, scritti a partire dal 1969, che concorrono ad allestire quello che è stato salutato come il poema «di maggior rilievo della nostra poesia contemporanea». È a questo punto evidente la vitalità di una vena scrittorica che non dà segni di esaurimento. Majorino è presente sulla pedana letteraria dal 1959, ha all'attivo opere teatrali, musicali, critiche, antologie poetiche, prose e pubblicazioni di poesia. Di queste vale la pena ricordare *Prossimamente* (Mondadori 2004) che sin dal titolo esprime la volontà di non considerare chiusa una carriera ormai cinquantennale. L'autore, come facilmente si evince, è stato testimone delle evoluzioni sociopolitiche del secolo trascorso ed è sopravvissuto alle scosse di un terremoto sperimentale che, dagli anni Sessanta a oggi, ha lasciato il territorio poetico ancora in fase d'assestamento. Un lavoro complesso come quello recentemente pubblicato può essere considerato, allora, non solo un'operazione legittima, ma una vera e propria istanza d'ufficio. È un atto dovuto, con cui l'autore può riepilogare il lungo processo di formazione del suo personale registro di scrittura, seguendo in parallelo il processo di formazione dei registri cosiddetti moderni.

Majorino interpreta bene l'investitura che gli è stata accordata e decide di intraprendere il suo *Viaggio* come fosse una missione. Poiché si tratta di un viaggio impegnativo e programmato – una sorta di giro del mondo linguistico in ventidue capitoli – provvede all'inventario di tutti gli strumenti utili allo scopo: poesie, prose, divagazioni, Bush, Gramsci, Dio. Affronta la necessità di darsi uno statuto idiomático chiamando in causa la miglior tradizione. Prende a braccetto Dante, come lui decide di cominciare l'esplorazione da una selva e di spingersi sino a un Paradiso. Quella che va componendosi, però, è una *commedia* precipitosa. Più si procede con la lettura più si assiste allo scivolamento del discorso poetico nel limbo di una quotidianità antieroica, un unico girone che ospita personaggi macchiati d'inefficienza civica, di un singolare peccato di ignavia. Peccato squisitamente laico, che si configura come mancanza a essere, come torpore esistenziale che trascina il lettore in un'oasi di stanchezza. La rassegna di dannati in cui ci si imbatte, scorrendo le pagine, non ha alcuna ascendenza dantesca. D'altronde, non vi è patteggiamento possibile tra le conclusioni di questo libro e le premesse del suo sommo ispiratore. La «selva delle partenze» e il «Paradiso nervoso» di Majorino sono binari di un tunnel che non offre alcuna via d'uscita.

Suddiviso in centosessantuno canti distribuiti in quattrocentotredici pagine, il viaggio a cui siamo invitati assume le proporzioni di una traversata che ha il difetto di partire da un qualsiasi punto A e non riuscire mai a raggiungere B. L'apertura ai classici lascerebbe supporre l'esistenza di un progetto omogeneo, lineare e definito. Nei fatti, invece, l'ottica del nostro milanese è rovesciata rispetto a quella del Nostro toscano: alla moltiplicazione degli odierni linguaggi invalsi, al loro rimescolamento, Majorino non risponde con l'urgenza di fissare un codice unificativo della lingua, bensì con l'idea di sperimentare l'unificazione di codici diversi, ovvero di impalcare una sovrastruttura che operi dall'alto sul testo – e in ogni direzione, dalla radice lessicale allo stile. Se l'ambizione dello

scrittore è di restituire tutte le possibili “venture” dell’attualità, quella del critico è di accelerare una pratica di lettura che va via via assimilandosi a una noiosa procedura burocratica. Leggere una, dieci o cento prove di questo esercizio letterario diventa, a conti fatti, indifferente. Il concetto, infatti, prevale sui singoli testi, l’ideologia sull’intero operato. Il risultato è che ci si trova di fronte non a un grande poema d’insieme, ma a un grande insieme che gioca ciecamente a nascondino con la poesia. Le invenzioni, i sintagmi, le contaminazioni costringono la scrittura a uno stato di perenne intermittenza. Le unità sono frantumate, la verseggiatura è spezzata, l’ortografia è barbarizzata dallo sforzo di assecondare soluzioni in linea con le mode e con il linguaggio prêt-à-porter della presunta modernità. Le possibilità della lingua attuale di Majorino entrano in conflitto con le possibilità della lingua italiana, per la testardaggine con cui egli s’incapriccia del tentativo di drogare un sistema linguistico che non ammette altro “slang” che il dialetto. Si prendano in considerazione i versi: «...ogni tre giorni un fraciello uccello d’o Suth / da la forza di gravitazione at tratto / dallo stupendo, marcescente, libero Sùd / di cantare e morire, di sparire il sùd...». O, ancora: « Gesù, non disgregarmi Ki t’ha disgregato? / Maria non reliquiarmi! Ki t’ha martirizzato?...», «... per adesso limbo hanno deciso, in un rossore ben determinato / di rimandare, di ratealizzare l’ossessione sesso / ma i vocioni del nonno dello zio porco zio!...». Si potrebbe andare avanti all’infinito; rimarrebbe la percezione di tornare sempre nello stesso punto, di imboccare mille direzioni che non portano mai da nessuna parte.

Più che come viaggiatore, Majorino si qualifica come un escursionista sulla pista pericolante di una lingua artatamente gergale. Il lettore che si sarà lasciato convincere da un simile tour operator si troverà coinvolto, per rimanere in tema, in un “safari” della seguente minacciosità: «il casalingato seralnotturno degli esseri ricoverati / entro edifici mascherati da ville, tinteggiati / i volti, dorso tutti all’indietro, dalla telefu-

sione...»; prose “low cost” del seguente tenore: «A) La Spettacolarità, la ramificazione massmediale in progress. E) Sai, chi si potrebbe chiamare? Quel tipo chiamato “Solare G”. B) Ma è una specie di viveur...»; “last minute” poetici che spaziano dal «casalibro» al «fuoriemanante», passando impunemente per i «macroleandri». Cosa ha portato il poeta di *La capitale del Nord* a tanto? La risposta è forse rintracciabile nella confidenza che la «Beatrice Nera» rivolge all’autore, in epigrafe: «scemo, son qui da un pezzo». Beatrice è la metafora della poesia, che a tratti si intravede in *Viaggio nella presenza del tempo*, senza mai venire allo scoperto. È la metafora precisa della lingua, che aspetta Majorino per pagine. Il problema è che Majorino sembra aver rimandato l’appuntamento, senza darne comunicazione al mittente, almeno da quando ha iniziato a fare l’autore. Da quando, cioè, ha cessato di mettersi al servizio del linguaggio (convinto che spettasse al linguaggio servire i ticchi fantasiosi del poeta), e ha preteso che quest’ultimo abbreviasse i procedimenti per lui. Che gli fornisse, insomma, dei codici a barra poetici prestampati, perfettamente serializzabili, interscambiabili, decrittabili, ma incapaci di parlarci.

Christian Lombardo

**Franco Marcoaldi, *Il tempo ormai breve*, Torino, Einaudi 2008, pp. 86, euro 10,00**

Franco Marcoaldi è un poeta prolifico – a testimoniarlo le scadenze sempre più ravvicinate con cui escono i suoi libri – e nello stesso tempo abile a costruire raccolte dal tono tutt’altro che incerto o artificiale. Dopo aver indagato con ossimorica giocosità esistenziale il mondo degli animali (*Animali in versi* era il titolo del precedente lavoro) in parallelo con quello degli uomini, passa ora a interrogarsi sul Tempo, nelle sue

«diverse sfaccettature». I celebri versetti della *Prima lettera ai Corinzi*, quelli in cui Paolo annuncia la relatività del tempo umano – con le sue gioie e miserie a cospetto dell’annuncio divino – fungono da esergo e premessa alla *Ouverture*. Marcoaldi, tuttavia, non esita a distaccarsi dall’apostolo: chi «è però estraneo alla credenza / della resurrezione, non può / seguire Paolo fino in fondo», come egli riconosce. Non resta allora che «amare il palpitante», cogliere l’attimo, pur nella consapevolezza della sua finitezza. Fedele a questa certezza (che si basa filosoficamente sul “non avere certezze”), Marcoaldi costruisce un libro che si abbandona, pur nella fedeltà tematica, a diversi registri. Accensioni epigrammatiche si alternano a componimenti di più largo respiro e densità, cronache personali a interrogativi che cercano nell’universale un punto di tangenza. Marcoaldi resta un poeta che ama auto-interrogarsi (nelle sue poesie abbondano i punti interrogativi) o interrogare chi non ha facoltà di rispondere, siano essi animali, uomini che hanno abbandonato la vita terrena (si veda la poesia dedicata al “padre morto”), la Natura. «Che ho fatto io per meritare / questa luminosa mezza luna / che ritaglia una per una mille / figure nella notte?» si domanda con un’ingenuità che è condizione di apertura filosofica alla gratuità del mondo, ma, come si nota, con lieve senso di colpa. Così accade nella poesia *Una dolcezza inaspettata*, dove il poeta «sdraiato sul letto» intento a rovistare i suoi «bassifondi» ode, dal giardino, il suono di taglio delle cesoie: sono le sue donne che potano i gerani. La vita che scorre al di fuori delle cupe stanze induce il poeta a riscuotersi. Con la schematicità di un fanciullo provvisto di autentica moralità – e pronto ad agire di conseguenza dopo un epifanico atto di comprensione – dichiara: «Eh no, incupito soffio di mia vita, / stavolta non mi incanti. Disobbedisco, / esco». Proprio il verbo «disobbedisco» dà la misura del rapporto del poeta con la realtà, rapporto di bambino cresciuto, pronto a trasgredire, non più le regole dei genitori, ma quelle tortuose delle co-

scienza; e non più per capriccio, ma per intuizione. Il tempo è per Marcoaldi il banco di prova dell’esperienza, il luogo «circolare» dove inizio e fine si confondono e dove quello che conta è trovare un rapporto precipuo tra la propria esistenza (che si vorrebbe infinita) e quella delle cose, che mutano di pelle, scomparendo ad occhi umani. Trovare un rapporto con il tempo diventa occasione per ridefinire le proprie inclinazioni e aspirazioni, anche quando ci si nasconde dietro quello che dovrebbe essere l’“altrui pensiero”, come si vede nell’epigramma forse più riuscito, *Lettere di una novizia*: «Anelo la pace: per questo, / tutto sommato, la clausura / mi piace».

Le poesie di questo libro continuano sul tono di levità delle precedenti prove di Marcoaldi, gli endecasillabi si sciolgono in enjambement, le rime o le assonanze vengono trovate con la finezza di chi, ormai, padroneggia la scrittura poetica. L’uso frequente del nesso aggettivo+sostantivo («impensato amore», «vigoroso vento», «porosa / verità», o i numerosi di *Un’improbabile visione*), che altrove poteva fungere da marchio di decadenza (si pensi alle vitali poesie di Dario Bellezza), diviene qui un *modus rétro* di innalzare liricamente il tessuto del “racconto” e di renderlo soggettivo. Il ritmo, il dettato, il lessico, si legano a questa tranquillità espressiva, dove è difficile, per un lettore, stabilire delle ascendenze, perché ci si trova di fronte a componimenti che sono talmente tradizionali da aver smarrito ogni debito immediato con la Storia, anche recente. Da Marcoaldi non bisogna esigere una presa diretta sulle cose, la sua è pur sempre poesia «che sopra la passione si alza serenamente e domina» (quella che non piaceva a Sandro Penna, di cui sono le parole qui citate) con le capacità di un voyeur smaliziato che a tratti tende a mitizzare la purezza del proprio sguardo. Come spesso accade (in poeti, si intende, tecnicamente preparati) è l’urgenza a determinare il risultato espressivo. Così le prove più riuscite di questo libro mi sembrano quelle che si sottraggono alla pur convincente sistemazione tematica, momen-

ti come quelli offerti dalla poesia *La parola negata*, bella per intensità di sentimento e condensazione formale. Gradevoli, anche se meno ficcanti, le prove in cui l'apologo favolistico diviene condizione stessa della poesia (si vedano testi come *La strada dritta*) e dove il poeta romano ha modo di dispiegare le sue qualità migliori (a patto di non indugiare, come a volte accade, in auto-compiacimento, o auto-mitizzazioni della propria condizione): quelle di una giocosa tenerezza, aderente con trasognato realismo agli oggetti della vita.

Alex Caselli

**Guido Oldani, *Il cielo di lardo*, Milano, Mursia 2008, pp. 116, euro 15,00**

*Il cielo di lardo* viene pubblicato dalla Mursia per la firma di Guido Oldani, nella nuova collana Argani. La raccolta conta centocinque testi, organizzati secondo coordinate che segnalano con precisione la direzione della recente poesia dell'autore, che segue le rotte dell'umorismo, e di quella che si potrebbe definire l'eco-sostenibile leggerezza dell'essere. Oldani, infatti, ha deciso di collocarsi in una lingua poetica poco battuta dalle tendenze moderne, capace di parlare al lettore e di consegnargli un messaggio aderente all'attualità, servendosi di uno strumento semplice ed efficace: i contenuti. E i contenuti di questa raccolta sono compatibili con l'idea che l'autore ha del "poeta", ovvero di un acuto osservatore che sappia indicare ai lettori non tanto cosa si nasconde dietro la realtà, ma cosa la realtà stessa nasconda. È evidente che, perché si possa realizzare un simile progetto, un poeta debba dotarsi di almeno due chiavi, la leggibilità e la capacità di "manovrare" metaforicamente il reale. Oldani ne è consapevole, ha esperienza nella gestione dell'ironia, la sua ultima scrittura è interamente percorsa da

venature sarcastiche che avrebbero come obiettivo quello di fornire all'interlocutore un punto di vista più complesso sulla quotidianità. Ci si aspetterebbe allora, da *Il cielo di lardo*, una prova di grande cantabilità e divertita indignazione, una poesia dalle screziature aforistiche capace, però, di conservare la propria autonomia. Quanto ci si trova di fronte, invece, è un risultato insoddisfacente. Il più grande nemico dei poeti è il controllo. Oldani ha una tale sicurezza rispetto alle proprie possibilità da convertire, troppe volte, l'ironico in comico e, peggio, il comico in ridicolo. Per abuso di esercizio, il mezzo che caratterizzava l'autore si è usurato, e la facilità con cui egli insiste negli aspetti reconditi della realtà non comunica più amarezza, né spontaneità, ma una sorta di autocompiacimento che porta la penna a sbavare fuori dalla pagina. Passando dalla dimensione gastronomica a quella ecologica, sino ad arrivare a quella urbanistica, il processo di trasfigurazione alla base dei testi declassa la metafora a fraintendimento. Si prenda ad esempio l'incipit di *Inverno*: «ovunque allaga nebbia di cotone / e tutti i muri sono dolomiti / tra noi che si è comignoli di fiati. / le auto sono ortaggi surgelati / li vedo dai miei vetri in pura brina / tra passi le cui suole sono rane». Lo sguardo si muove per inquadrature, ogni fotogramma un verso, e ogni verso una esibita esigenza di metaforizzare il discorso a discapito della qualità. Così, a disturbare non è tanto la semplicità delle soluzioni cui l'autore fa ricorso, ma l'idea che non vi sia un confine tra ciò che è semplice e ciò che è semplicistico. Con l'intenzione, probabilmente, di risalire alla sorgente naturale della scrittura in versi, e parteciparne il lettore, Oldani usa le figure retoriche in modo volutamente infantile, il che non sarebbe un errore in sé, ma lo diventa quando ci si convince che ai bambini si debba parlare sempre la lingua dei bambini. Su questo equivoco si fonda la maggior parte dei lavori qui raggruppati, segnati da una cadenza quasi monocorde e da rime ostinate, che hanno come scopo non tanto di associare due mondi, ma di volerli a

tutti i costi accoppiare. Nonché dal vezzo di utilizzare il carattere minuscolo a ogni capoverso, quasi a imboccare il lettore, a dirgli che nulla va preso sul serio. Prendiamo ancora i versi tratti da *L'Urbanistica*: «il suolo a vista, pare una minestra / e l'aria vi galleggia come il grasso / sul brodo disadatto per la dieta»; o «è il sole una verza spalancata / dentro nell'orto mentre è pieno inverno, / bollita al cotechino fa contorno»; il procedimento è lo stesso per tutte le poesie: si parte da un cosa che è in realtà un'altra – non a caso la terza persona singolare del verbo essere fa da collante e protagonista in tutta la raccolta – e, come per le matrioske, quanto più si scoperciano i versi tanto più identici saranno quelli che seguiranno. Nel nome di questa identità tutto è uguale a tutto, ma minimizzato: il sole è una verza, il suolo una minestra, il mare una zuppa, la zucca è una nuca, insomma ogni realtà riveste la successiva, la contiene, come dovrebbe accadere nella migliore poesia, ma questo sforzo reiterato all'infinito trasforma il contenimento in continenza, che deve per forza cedere da qualche parte. Non sorprende, allora, che accanto a testi riusciti (*La Lavatrice*, *Le Idee* e altri) se ne trovino altri molto deboli, o che a incipit insignificanti seguano delle chiuse efficaci, in un andamento così altalenante che disorienta il lettore e lo costringe a dubitare della necessità non di singole poesie, ma dell'intera raccolta.

Christian Lombardo

**Angelo Petrelli, *Molokh*, Ancona, peQuod 2008, pp. 112, euro 12,00**

Esordio appena ventenne nel 2004 per questo autore salentino di natali romani (*Elegia* per Besa Editrice); e oggi ci troviamo a discutere già della seconda opera per questo che è sicuramente uno degli autori più considerati tra quelli che in questi anni si stanno facendo le ossa nell'attuale panorama dei nati dopo gli anni Settanta. Il primo punto da con-

siderare (e in fretta, nell'approccio al libro) riguarda la possibile riscrittura da parte dell'autore di veri e propri blocchi formali e sostanziali di autori del Novecento come Ezra Pound o Edoardo Sanguineti, dei quali comunque non mancano le profonde citazioni all'interno di un clima che certamente non si sottrae al paragone, non fa nulla per celare il proprio pensiero ma anche il percorso intrapreso: trattasi insomma di ingenua scopiazzatura come tanti adolescenti che si avvicinano in maniera "pura" alla Poesia? Tesi difficile da sostenere, a meno che non si voglia credere per altri autori una totale aderenza a scrittori come Pavese o Montale. Qui appunto la questione è ben più sottile e pone Petrelli su un piano decisamente più maturo rispetto ai propri coetanei: il poema è decisamente ideologico, e ideologicamente l'autore, come afferma Marco Caloro nella postfazione, per esprimere «[...] Lo scetticismo, il distacco, l'assenza di qualsivoglia puntello storicista o metafisico, politico riformatore o mitico-aurorale [...]» che «pervadono l'intera opera» (p. 103), non considera possibile altro che la partenza da punti ben precisi del Novecento, come d'altronde altri autori fanno partendo da percorsi di prosa poetica o piuttosto di "Novecento dominante", cercando (nei casi più fortunati) di innovare comunque all'interno di una continuità chiara e manifesta dopo anni di oblio e di sottoesposizione della nostra Poesia:

«- sei ipotesi di un male maggiore, / più grande / sei qualcosa di morto, e devi / essere felice, credo, per esprimere, visto che sorridi, / e devi fottere il più possibile, potendo; / tu che sei lo spettro, l'idea malata di te, questo / che mi spinge e riprende: il tuo volto come mi piace / dipingere [...]» (p. 13)

Il conflitto amoroso, che si sviluppa proprio come un poema e in un certo senso mantiene anche una dimensione epica, racconta l'esistenza di un amore con tutta la tensione privata che proprio attraverso questi schemi si idealizza e fuoriesce dal caso specifico per consegnarci una

sorta di Poesia totale dove comunque il poeta riesce a fare quel “passo indietro” così auspicato in questo tipo di opera e che troppo spesso non siamo riusciti a ottenere da altri scrittori. In fondo Petrelli conosce anche i “limiti” di un fare Poesia affine a quello di Pound o di Sanguineti all’interno del contesto del Novecento e con questo lavoro sembra anche cercare di volerlo superare da una prospettiva ben diversa rispetto a quella cui si riferisce la più parte dei suoi coetanei: il tentativo insomma di andare oltre a schemi così ingombranti e difficili da sormontare, rende questo lavoro se possibile ancora più valido: «ricordi – parlavamo di quel sole annegato / dei vuoti occhi del pesce, della polvere / da sparò, di quell’astro che mi sono goduto / la tua mezza luna emersa dall’acqua tenue / quella sera di fuochi che non posso sognare // ed ora, che non c’è più il mare e il problema / non sussiste, ma è altro, invece, è non avere / più pioggia che cade, qualcosa in cui credere / del cielo, – o almeno – il pallido grano vederlo / delirare attonito, ancóra, nella massa dell’onda [...]» (p. 101).

In fondo anche il rapporto col Novecento si può immaginare come un vero e proprio rapporto amoroso, assoluto e sofferto, lirico e conflittuale, pieno di mostri e di attimi di infinita dolcezza: anche in questo senso si veda l’opera di Petrelli, soprattutto questo *Molokh*, con la speranza che da qui parta un nuovo slancio che lo porti definitivamente all’attenzione che fino ad oggi ha dimostrato potere catalizzare su di sé: «e che fai di questi, del tuo spazioso corpo, del semplice / dialetto d’aver ragione, agile, oltre ogni dire di tanta coscienza, / o della tua dialettica-spirituale, della tua situazione-troppo vicina / alla frangia e al dente, dell’acqua sporca evasa dal cuore; / viso del tuo fenomenico moto, dentro la scia che indugia, ammiccante? [...]» (p. 47).

Matteo Fantuzzi

Umberto Piersanti, *L’albero delle nebbie*, Torino, Einaudi 2008, pp. 174, euro 13,00

Umberto Piersanti è facilmente identificabile col titolo del suo romanzo *L’uomo delle Cesane*, più in generale è forse il maggiore esempio di poesia lirica applicata al racconto del paesaggio che la nostra attuale Poesia può annoverare, l’autore che meglio ha saputo catalogare, definire un territorio che nello specifico consiste in una Urbino magica, fantastica e oramai immersa nei ricordi e nel passato che negli ultimi decenni abbiamo avuto modo di conoscere.

In questo ultimo suo libro però (uscito per Einaudi come i precedenti *I luoghi persi* e *Nel tempo che procede*), qualcosa cambia, e non è qualcosa da poco: la possibilità che Piersanti fosse (erroneamente) ridotto alla catalogazione della flora e della fauna del proprio territorio natio viene confutata da questo libro che finisce per svelare in maniera chiara alcune delle necessità di questa ricerca poetica: «[...] questa la mia famiglia / e la mia terra, / persa in un tempo / senza false luci / che s’accendono e spengono / a comando // [...] da quel fosso io vengo / senza luci, / giù dal fondo dei greppi / e delle storie, / sempre uguale nel tempo / ma non è vero» (pp. 22 e 23).

Piersanti in definitiva dichiara (e soprattutto lo fa in maniera programmatica) la propria ricerca sulla natura, ne definisce obiettivi e limiti, sancisce la funzionalità di una mappatura che inevitabilmente schiaccia la fruizione dei testi a cui l’autore ci ha abituato.

Questo insomma libro va oltre, rende possibile finalmente la comprensione di questa Poesia andando a inserire nella sezione centrale intitolata appunto *Jacopo* la figura di un figlio “magico e anticontemporaneo” («a quattro anni», spiega l’autore nelle note, «colpito da un grave disturbo che, forse, covava fin dalla nascita») ben più delle desuete piante del territorio urbinato: solo all’interno di un mondo differente da

quello quotidiano, che Piersanti non sente l'esigenza di descrivere se non per prenderne nettamente le distanze, solo in questa dimensione staccata dalla frenesia della società può un figlio fragile come Jacopo (e così il proprio genitore-poeta) ritrovare la solidità esistenziale che gli schemi acquisiti vorrebbero negare, come accade ai due che al cinema sono spettatori inattesi dei cartoni animati in una platea divisa tra bambini e giovani padri: «[...] ma non sei come loro, / non gli somigli, / quel cielo borbottio ti sprofonda / in un altrove / sordo e smisurato / e poi sei grande / paghi il biglietto intero, / lo sconto è mio, / padre invecchiato [...]» (pp. 85-86). Versi che incrociano ironia e tragedia in uno schema lirico di invidiabile efficacia.

Piersanti insomma gioca assieme al figlio il ruolo che sembra destinato alla Poesia: inadatta (se letta con gli strumenti del linguaggio contemporaneo) alla società, a volte addirittura derisa per la sua (presunta) inappropriata presenza, una presenza che inevitabilmente si ricontestualizza solo all'interno di un sistema di recupero di schemi e strutture proprie dei *grugni*, degli *ulani* e degli *spignoli* che riempiono il paesaggio di Piersanti, ma che già nello stessa opera sono estranei ad esempio alla nipote Arianna che passa i propri Natali giocando coi *teletubbies*, e forse altrettanto a buona parte del sistema poetico italiano attuale, che con difficoltà digerisce fuori dalla questione del paesaggio la lirica di Piersanti.

Ma questo libro definisce pienamente schemi e poetiche e probabilmente spazza via un equivoco che in fondo ha diversi altri protagonisti, come ci ricorda *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, il bel lavoro uscito nel 2006 da Archinto a cura di Salvatore Ritrovato: da Pier Luigi Bacchini ad Andrea Zanzotto, da Antonella Anedda a Fabio Pusterla, fino ad Alessandro Ceni e Andrea Gibellini. Un lavoro che riesce a contestualizzare la questione della natura all'interno della poetica complessiva degli autori, andando a inserire concetti quali «paesaggio come paese» e «natura come nascita», con i quali concordo.

Il rischio invece di una parte della critica è quello di continuare a ragionare attraverso le vie più appariscenti della nostra maniera di fare Poesia, e magari ridurre tutta la questione a una semplice ripetizione di binomi quali Poesia/Natura o Poesia/Corpo, andando a escludere sostanzialmente le opere e il senso del lavoro dei loro autori. È quanto oggi dobbiamo escludere, anche attraverso analisi che vadano a sezionare l'opera viva di questi autori, facendone emergere l'anima.

Matteo Fantuzzi

**Alessandro Polcri, *Bruciare l'acqua*, introduzione di Alberto Bertoni, Firenze, Edizioni della Meridiana 2008, pp. 70, euro 10,00**

L'intenzione insita nella raccolta di versi di Alessandro Polcri, *Bruciare l'acqua*, è interessante: far rivivere l'etimologia delle parole come se questa fosse più che la radice della lingua un'espressione che rivive continuamente, che si ripete; anzi, proprio perché "radice" può ancora germogliare; la lingua come *continuum* di un presente che è già stato. Un ritorno all'antico che farebbe subito pensare al filtro di un gusto rinascimentale (l'età poetica di cui Polcri è uno studioso). Eppure l'antico non è vissuto come ripresa di una tecnica, come recupero di un'attenzione che gli occhi muovono nel vedere e attraversare le cose, tutte le cose: non c'è mai la percorribilità di una prospettiva (Dürer scriveva che l'etimo della parola "prospettiva" era proprio questo riuscire a «vedere attraverso»); e seppure quell'etimo non era attendibile gli aveva dato modo di immaginarne il senso, di vederlo e quindi, successivamente esprimerlo). Piuttosto l'antico di Polcri mi sembra di gusto neoclassico, rivissuto solo con la mente, monumentalizzato: «Traccio un cerchio sul bianco / foglio come usavano in antico / i geomanti sulla rena / e butto lì parole e le assedio col pensiero / per dar loro una forma che ten-

ga. / Fuori del segno non c'è / commistione di verbo e di significato / ma solo il guazzo fonico prenatale, / un tempo sì angelico messaggio, / ora solo chiacchiericcio della mente». Voglio dire che più che rivissuto, l'antico è qui venerato. L'uso di alcune parole latine e greche all'interno dei versi resta pura citazione carpita da un «mentale catalogo» (per usare un'espressione dell'autore) che Polcri conserva come un archivistista, più che come un filologo. Lontani dalla meravigliosa follia di tradurre *Il cimitero marino* di Paul Valéry in latino – come se la lingua latina anziché il monumento appunto fosse la pietra, il cristallo attraverso cui le cose risplendono di luce propria per essere viste come la prima volta – come aveva fatto nei primi anni Ottanta Pietro Tripodo, poeta scomparso precocemente.

«Non sono mai stanco / dell'oggetto informe che chiamiamo transeunte / malgrado che le dotte glosse / aggiunte allo scartafaccio ritrovato / non restituiscano la verità originale, / e accostando le possibili metà di un fatto / nessuno sia riuscito mai a ritrovar l'intero». Ecco, il merito di Polcri è però nell'aver capito che le cose sfuggono nel momento in cui la mente cerca di catalogarle, di monumentalizzarle in una riserva di memoria. È lì che la poesia di Polcri si intensifica; lì che il verso si scioglie come da una contrazione che il gesto del catalogare aveva portato al limite, strozzando ogni possibile slancio; lì che la sua ricerca si infittisce perché sospesa nell'incertezza che appartiene ed è radice di ogni esperienza delle cose: «Al risveglio ho messo insieme / schegge e momenti / lacerti resecati al tutto / e parti e pezzi e scarti / lasciati e ripresi con spezzoni occultati / tra passaggi e soste / tra incertezze e poste e decisioni / pentimenti e accelerazioni della mente. // Ma come in sonno della morte / l'apparenza è tradita dal respiro, / così pure in veglia è tradita dal pensiero / l'apparenza del senso».

Andrea Caterini

Roberto Roversi, *Tre poesie e alcune prose*, a cura di Marco Giovenale, con una nota di Fabio Moliterni, Roma, Sossella 2008, pp. 574, euro 15,00

Un'edizione meritoria rende finalmente fruibile a un pubblico meno ristretto buona parte dell'opera di Roberto Roversi, poeta importante, appartato e militante, che ha legato il suo nome alla rivista «Officina» (di cui è stato anche editore) e all'attività della Libreria antiquaria Palmaverde di Bologna, nel catalogo delle cui pubblicazioni uscì, ad esempio, *La poesia delle rose* di Franco Fortini. Un volume poderoso, benché agevole, raccoglie, come fossero tre sole poesie, i libri-poema *Dopo Campoformio* (nell'edizione einaudiana del 1965, rivista dopo la *princeps* pubblicata da Feltrinelli nel '62), *Le descrizioni in atto* (circolato in varie tirature a partire dal 1969, nel tempo in cui «alla rotativa bisognava opporre il ciclostile», e approdate nel 1990 a un'edizioncina distribuita durante le celebrazioni bolognesi per il centenario del Primo Maggio) e il *Libro Paradiso* (uscito in edizione numerata presso un piccolo editore nel 1993). Vengono quindi tralasciate le prime prove poetiche e le anticipazioni già note dell'eterno lavoro in corso *L'Italia sepolta sotto la neve*, da tempo atteso come il libro definitivo di Roversi. Nella seconda parte di quella che è ben più di un'antologia sono accolte *Alcune prose*, ovvero gli incipit dei romanzi *Registrazione di eventi* (edito da Rizzoli nel 1964) e *I diecimila cavalli* (pubblicato dagli Editori Riuniti nel 1976), nonché una importante serie di interventi (interviste e risposte a questionari, ma anche scritti su Brecht, Fortini, Sereni, Caproni, Hölderlin, Jahier, Rebora, Sciascia, Cesarano e Guglielmi), accatastata sotto il titolo un po' ironico di *Materiale ferroso*.

Figura d'ira e di pazienza, a gran dispetto di «questo tempo che ha uomini di così debole fiele», Roversi ha scritto in tanti anni una storia in versi dell'Italia repubblicana, indivisibile dall'assetto poematologico, ma va-

riabile nei modi, prima epico-lirici (con tanto di rime connettive), poi da cronaca sperimentale e pubblicitaria d'opposizione, quindi sotto specie di «annotazioni». Viene da chiedersi se nel 1962 Roversi pensava anche a un'implicita definizione della sua forma di scrittura, parlando del poema «come struttura a più archi di fondamenta, come una massiccia palizzata di cemento armato, anche nella sua flessibilità organica e “studiata” ma attraentissima, da inserirsi in un contesto sociale articolato», e dunque riconoscendo a certa poesia narrativa un'affinità costruttiva rispetto alla coeva architettura.

*Dopo Campofornio* è il libro di un'altra «mancata rivoluzione», come scrive Giovenale a partire da una dichiarazione del poeta: «Campofornio segna una restaurazione seguita a nessuna rivoluzione», nella quale torna a specchiarsi smemorata, poco dopo la Resistenza (dalla cui esperienza il “rendiconto” di Roversi prende avvio), l'Italia degli anni Quaranta e Cinquanta. *Dopo Campofornio* non è, tuttavia, un testo della delusione, ma dell'antagonismo: «I miei versi sono fogli gettati / sopra la terra dei morti. / È oggi che dobbiamo contrastare». E, poche pagine prima: «Tutto sembra giusto ormai o sembra falso / e distrutto, in questo deserto, / alla fine di una lunga giornata. / Ma tutto ancora si può rovesciare. / Non può essere perso». Circa una vicinanza tematica ai due più grandi poeti di «Officina» il curatore rinvia a Fortini per «l'ossessiva figura del ritorno dal conflitto», che tuttavia non si era pienamente risolto nell'esperienza partigiana (*Sere in Valdossola* è, in questo senso, il controcanto in prosa di *Foglio di via*), e a Pasolini per «la fine del mondo rurale italiano», che Roversi osserva dalla specola emiliana de *La raccolta del fieno*. Per quanto riguarda lo stile basti il fatto che l'autore si attribuisce come un vanto le «cento colonne di piombo versificato» rimproverategli al tempo da Alfredo Giuliani. Roversi nega all'uso di un «linguaggio stratificato» ogni possibile concomitanza con il «plurilinguismo da crociera turistica» della neoavanguardia e delle sue «gialle legge-

re futili farfalle», ma non sono in pochi a tentare un cauto accostamento critico, al di là dei diversi fondamenti etici. Ciò vale soprattutto per *Le descrizioni in atto*, il libro degli anni Sessanta, a proposito del quale Giovenale parla di «antipoemi», scrittura sperimentale, non solo antilirica ma quasi antiletteraria, “registrazione di eventi” in presa diretta: «ora che tutto si perde per ricomporsi / e noi ci componiamo per perderci», recita un distico che anticipa forse di trentacinque anni (e, in tal caso, con quale emblematico cortocircuito di date!) il Fortini di *Composita solvantur*.

Il *Libro Paradiso*, che accoglie testi degli anni Settanta e Ottanta e viene pubblicato quando «l'età del ciclostile è finita», prende infine il nome da un testo giuridico sulla liberazione degli schiavi (Giovenale rimanda il lettore a una delle *pièces* teatrali di Roversi, *Enzo Re*), ma forse non senza un autocommento interno: «C'è sempre un poco di paradiso in una zona disastrata». La forma del libro è compendiata in uno dei suoi incipit: «Molte annotazioni si rendono necessarie nei tempi attuali». Prima che maturi l'ora de *L'Italia sepolta sotto la neve* Roversi dunque ci consegna una poesia della memoria militante in una lingua volutamente immemorabile.

Carmelo Princiotta

Paolo Ruffilli, *Le stanze del cielo*, pref. di Alfredo Giuliani, Venezia, Marsilio 2008, pp. 92, euro 12,00

Anche senza conoscere la storia poetica di Paolo Ruffilli si può capire che a solidificare il nucleo di senso è la ricerca di temi alti, «vette» calate in una oggettività precisa che gioca la poesia sui tempi lunghi, come è proprio di chi possiede un'identità anche da narratore e dai toni piuttosto teatrali. A sette anni di distanza da *La gioia e il lutto* il let-

tore può notare una natura evocativa del dettato che permane e forse si acuisce in alcuni versi resi eccessivamente descrittivi, dove troppe cose si sommano fra loro in una sequenzialità che spesso tende a farsi poco efficace. Ruffilli procede infatti a smontare l'epica e ogni accen-tuazione mitologica per costruire una dimensione psichica determi-nata attraverso lo scenario circostante, attraverso la semplicità delle immagini che caratterizzano l'idea di perdita e di desiderio. Ciò con-fluisce in un simbolismo troppo spesso dichiarato esplicitamente, che rende il discorso profondamente novecentesco nonché schematico, elementare: «Quel pesco in fiore / e il suo tornante rifiorire / che non avevo / mai considerato / mentre ero fuori / è il simbolo / di quello che mi manca / e che ho perduto». Se è vero come scrive Giuliani nella pre-fazione che il poeta cerca di tracciare quegli aspetti della vita legati in particolar modo alla sofferenza (fisica ed esistenziale, morale) non è ammissibile il nitore candito con cui certe raffigurazioni si svelano, come quel rapportarsi ambiguo con la realtà e il Senso, ambiguo per-ché privo tanto di potenza gnomica quanto di profondità conoscitiva. In qualche modo diversi poeti di questa generazione si affidano a scel-te tematiche di ampio respiro e concesse all'immedesimazione; ma anche oggi, se tornare a parlare con chiarezza per esempio di Libertà o della sua ossessionante privazione potrebbe essere teoricamente una scelta vincente, in questa via in cui la caratterizzazione del dolore si fa più forte di qualunque esperienza personale si è sempre a rischio di iperletterarietà. Riprendere i contatti con una dimensione universale dell'umano e del poetico non vuol dire creare una voce in grado di sol-levarsi sul reale – questo significherebbe davvero essere talmente soli-di da creare ancora un transfert di identità ad alto livello – ma casomai assumere alcune condizioni anche esterne all'Io poetico che siano davvero nude, e in grado di sostenere l'equilibrio tra intensità, pathos ed essenzialità.

Ci sono nel libro alcuni guizzi più vitali e meno artefatti, come nel brano *Senza di lei* che raffigura la condizione di prigionia vissuta in rela-zione alla latenza di un Tu femminile: «odore di un odore / eterno / in piena fioritura / su cui di colpo / precipita l'inverno». Ma quando Ruffil-li, come anche nel suo passato, cerca un respiro cosmico la *mimesis* pur-troppo si traduce nel tentativo di definire, fuori da qualsiasi tipo di stra-tificazione feconda, situazioni e stigmi sensoriali comuni, come la *Not-te*: «nella sua chiusa / fulminante assenza / canto e armonia / che alita dentro / il tuo silenzio / respiro che si tende / e gonfia all'infinito». Spez-zando qualunque legame con la temporalità e con una soggettività det-tagliata, la poesia annulla il proprio timbro a favore di un'alterità non proprio universale, ma universalizzata.

Giuseppe Di Bella

Giancarlo Sissa, *Il bambino perfetto*, Lecce, Manni 2008, pp. 78, euro 11,00

Quello a cui dà voce Sissa – come a suo tempo rilevò Matteo Marche-sini in un saggio sugli esordienti degli anni Novanta tanto pioneristico quanto ricco di spunti critici (*Gli esordienti*, Annuario 2002-2003) – è un vero e proprio «personaggio» dalle caratteristiche marcate e di cui «possiamo seguire le vicende un libro dopo l'altro». Un eroe del quoti-diano, un «ribelle accomodante», pronto all'auto-ironia quanto a una rabbia indistinta contro i «perfidi burocrati» che pretendono di orga-nizzare vite che non conoscono. Anche questo libro, sia pure al di fuori della chiusa sintassi dei versi, prosegue il discorso. *Il bambino perfetto* è il racconto poetico, fatto per *rêveries* e descrizioni, di un processo di cre-scita tra infanzia e maturità, risultati ottenuti e possibilità. In sette parti, di lunghezza diversa, Sissa apre squarci che vanno dalle esperienze per-

sonali al collettivo. Non c'è una sequenza cronologica, le immagini si accavallano l'una sull'altra. Dalle prime letture poetiche nella natale Mantova fino ai giochi dell'infanzia, dai momenti di tranquillità domestica ai primi impossibili amori, ci si alterna in un *pastiche* in cui la carnalità erompe nella rimembranza. Non la ripetizione del passato, ma il ripiegamento verso una condizione psicologica da cui è possibile interrogare, con nuovi quesiti, anche il futuro. L'intento di Sissa è davvero quello di camminare nel mondo con «l'infanzia stretta per mano». Il valore attribuito all'infanzia è salvifico, non consolante; l'immagine del bambino tiene desta la coscienza, a costo di farle tortura: «perché tre cose possono realmente terrorizzare: i bambini, gli specchi, la musica» è detto in un passo dal sapore aforistico, a cui si aggiunge, due righe dopo, che: «solo i perversi danno per scontato il proprio destino».

Il “mondo perduto” che qui è ricostruito non è solamente quello della propria vita interiore, di una *madeleine* intuita e rievocata. La prospettiva tende, al contrario, ad allargarsi nella coscienza collettiva di una generazione: così com'è descritta, con immagini vivide e sensuali, all'inizio della sezione *Il seme del disordine*. Generazione a cui il “protagonista” sopra detto rivolge la sua accusa e la relativa, immediata, sentenza.

Il tono è solo apparentemente dimesso. Numerose sono le impennate che mirano al poetico, ma che franano in sequenze leziose e prolisse. La sintassi è serrata quanto oscura: una colata uniforme, fatta di accostamenti improbabili, dove pullulano sostantivi e complementi che fanno fatica ad accordarsi tra loro. Ci si trova così di fronte a “spezzoni” come questi: «il suono dei muri», «la combustione del dolore», «la cicatrice del nulla», «il filamento malaticcio della paura», «la medusa nera del nulla» e si potrebbe continuare ancora. Solo raramente si stagliano immagini allo stesso tempo pulite e vivide come, ad esempio, in questa bella epifania erotica: «spalanca la finestra una donna nuda, stende il bucato, pulisce dal desiderio i cortili assoluti».

Il corpo, fatto di perdite, sangue, sudore (questo luogo diventato ormai *logo* per molti poeti di oggi) diviene la materia sensibile su cui misurare le cicatrici (risultato finale e “a freddo” di una lotta sociale e individuale già giocata).

Non è un caso che in diversi frammenti ritornino, in modo ossessivo, certe immagini sportive. I corpi diventano al plurale, trovano quella corralità a loro negata dalla Storia, dal Novecento delle masse inquietanti: dove qualsiasi gesto sembra perfettamente inutile, come è inutile ogni spontanea esultanza: «così ai cortili polverosi, agli spiazzi sterrati vanno a segnare nella porta di due panchine il gol della gloria, le braccia alzate nel deserto della storia». Va meglio quando Sissa si limita a descrivere. Qui il rapporto soggetto-oggetto si fa più essenziale e cristallino: «Così rivedeva il bambino, a giocare con un mitra di plastica, due mattoni, una pallina. Non sa di essere vivo. Fra poco lo chiameranno per tè caldo e pane. Dopo sarà troppo buio per tornare a giocare in cortile [...] ». Sono tuttavia infrequenti le sequenze di questo tipo, predomina invece un occultamento preventivo dei nessi di senso, uno slittamento semantico verso il territorio – che si ritiene qui il più indistinto possibile – della Poesia. Zona franca in cui l'oscurità e gli accostamenti vaporosi sono lo specchio di una radicale povertà di pensiero.

Alex Caselli

Michele Sovente, *Bradisismo*, Milano, Garzanti 2008, pp. 248, euro 19,00

Il termine bradisismo, che indica il movimento tellurico per cui il suolo è costretto a periodici abbassamenti e innalzamenti, e che in Italia è tipico della zona dei Campi Flegrei, non dà solamente il titolo all'ultima raccolta poetica di Michele Sovente: ne dà anche il ritmo, la scansio-

ne temporale, l'impianto metaforico complessivo, quell'idea di stare sopra un territorio mai fino in fondo solido, bensì percorso da forze arcaiche, da echi misteriosi, da voci che «salgono dall'ipogeo» e che sembrano richiamarci verso un altro più oscuro destino.

Questo senso di mobilità vive del resto anche nelle scelte stilistiche di Sovente, il suo svelarsi attraverso tre anime linguistiche – il latino, l'italiano e il dialetto di Cappella – secondo una formula diventata ormai caratteristica della sua poesia. Accade allora che ogni parola sembra necessariamente fuggire da qualsiasi determinazione conclusiva, sembra ricercare spasmodicamente altre identità fonetiche, altre sfumature culturali, come se solo tramite lo smembramento di sé potesse penetrare fino in fondo i segreti dell'esistere. La sensazione, però, è che tale ricerca sia arrivata a un punto di stagnazione, e quindi rischi non solo di approdare al manierismo, ma di perpetuarsi stancamente come fosse un tratto di riconoscibilità stilistica in qualche modo obbligatorio. Certo, è proprio su questo aspetto che la critica ha sempre, e giustamente, concentrato i suoi sforzi interpretativi, ora analizzando gli scarti semantici tra le varie opzioni linguistiche, ora sondando gli indissolubili legami tra le tre piattaforme culturali retrostanti. Eppure, nonostante l'indubbia originalità e potenza espressiva di una simile strada, più incisiva nelle prime prove dell'autore che non, ripeto, ora, la vera forza di *Bradismo* deve essere rintracciata altrove, nella definizione di un itinerario che procede dal mondo all'io e dall'io a un nuovo mondo in cui l'io stesso, liberandosi dalle costrizioni della storia e del territorio, preferisce ascoltare i destini altrui, ri-raccontarli senza inganni mediatici (come accade ne *Il racconto dell'acqua*), o tentare di riposizionare se stesso in uno spazio meno carico di allusioni e di significati sommersi.

E così, se nella prima e terza sezione del libro (*Fantasmî di sale e Tra contrapposte rive*) al centro di tutto affiora ancora quell'universo «tel-

lurico e vibratile» (Alfano) che si era già perfettamente definito in *Per specula aenigmatis*, in *Cumae* e in *Carbones* – un universo composto di elementi primordiali, l'acqua, il vento, la pietra, e in cui il poeta finisce per essere sottoposto al misterioso animismo che percorre incessantemente le cose («et aquae et verba et nubila / semper vivunt cum hospite...») – già nelle altre sezioni, soprattutto in *Senza scampo né approdo*, quello stesso universo cede il passo a un io che comincia a rivendicare la propria autonomia intellettuale (e non a caso in questa sezione svaniscono le due lingue di raccordo col passato latino e con le origini flegree); un io, insomma, che dopo essere stato espulso «da un presunto eden», e dopo aver cercato avidamente «tracce / di una remota gioia» attraverso fenditure, magmi, voragini, «squarci di un'irreale / natura», ha finalmente compreso che esistono «solitudini / da accarezzare», che esistono «altri gesti» – come «muovere / mani occhi labbra / tracciare segni osservare / forse parlare ...» – altrettanto epifanici, altrettanto rivelatori.

La poesia di Sovente offre dunque il meglio di sé quando si attenua, quando si scarica di enfasi oratoria, quando impara «a stare con gli oggetti / in disuso / a archiviare l'effimero». Solo allora le tre voci, sintesi di quelle «voci di tribolazione» che «salgono da sotterra», possono ritrovare una loro necessità; non più come distinti sguardi sulle cose, ma come un'unica voce plurale, «una e trina», che disperatamente cerca, con tutti gli strumenti a sua disposizione, di «sottrarsi alla furia cieca / del mondo», di scalfire la propria gabbia antropologica, e così scoprire, montalianamente, «uno snodo / una svolta», uno spazio in cui ottenere, quasi come riscatto al «patemiénto» della vita, una «particella subatomica di ebbrezza».

Giorgio Nisini

Enrico Testa, *Pasqua di neve*, Torino, Einaudi 2008, pp. 126, euro 11,00

In quarta di copertina l'avviso è dei più sconsolanti: «attesa senza conforto», «fraternità di fantasmi senza illusioni di riscatto», e prima ancora «delusione dell'origine», «caduta delle ultime speranze di resurrezione». Insomma la negazione montaliana parrebbe perdurare e peggiorare, peraltro in terra ligure, e proprio a Genova dove l'autore vive e insegna. Ma è possibile fare anche una lettura diversa di questo libro notevole per qualità di scrittura e per dovizia di strumenti? Anzitutto la tenuta dei singoli componimenti nelle varie sezioni in cui la raccolta è ordinata. In tutti la spinta è vigorosa, mai stemprata dalla tristezza, piuttosto governata da una consapevolezza che se pure chiude alla speranza, di continuo si apre all'affetto e alla malinconia. Il tono sconcolato si ricolma di voci, di presenze prossime e remote, di luci e di stagioni, di caute premonizioni e di bilanci mai definitivi. Certo anche i gesti dell'amore sono dispersi e sovvertiti da «un gioco ingannatore». E il mondo si mostra «empio / e tracotante nel dolore», i sogni sono segreti e ambigui come le veglie, le creature umane si presentano come un «miserico brando di sperduti». Ma Testa propende al raccontare, e sono racconti in versi, con rime inattese, con tessiture sonore, che fanno di soffi colti nell'aria spessa, di colori lievi tolti al grigiore. Valga per l'intero libro: «Il giorno dopo, mi avete presentato agli sterratori; / nelle pause fumavano dietro il muro / e, per divertirsi, tiravano ciottoli e zolle d'argilla / nella fossa piena di pioggia. / La sera mi avete accompagnato dentro / e lasciato nella gabbia dei vetri opachi / con questa lucina perpetua fissa negli occhi, / inventata – dicono – / a beneficio della mia anima. / Ma ora io da qui vi scrivo: / pensate a curarvela voi, l'anima, / Io vi amo, vi voglio bene». E non è questa un'allegria, che dura oltre la morte per grazia di poesia?

Elio Pecora

Edoardo Zuccato, *I bosch di Celti*, Pavia, Sartorio 2008, pp. 80, euro 10,00

Giunto al suo terzo libro, dopo *Tropicu da Vissevar* (1996) e *La vita in tram* (2001), Edoardo Zuccato – poeta lombardo nato nel 1963 – torna a presentare le traduzioni in italiano dei propri componimenti in alto milanese non a fronte, come era accaduto nel secondo libro, ma a fondo pagina, in corpo minore. È una scelta indicativa, che toglie autorità e forse anche testualità all'autotraduzione, retrocessa da opera autonoma e complanare a prestazione da servizio pubblico. Non privato, dunque, non personale: atto dovuto, stipendiato. Persino una sua articolata e davvero notevole riflessione in versi sulla lingua, Zuccato la intitola *Mother Tongue* e sceglie (anche se *scegliere* non è proprio il termine legittimo) di metterla giù in inglese, la lingua della letteratura che egli studia, traduce e insegna all'università. Così il poeta fa un passo avanti, con l'inglese, e un passo indietro, col dialetto lombardo, rispetto al toscoromano della tradizione italiana. Eppure, non c'è tanto contestazione, quanto volontà di esprimere l'opzione idiomatica regionale nella lingua dell'empirismo, consapevole fino alla freddura, fino al dolente cinismo di chi afferma che «... It's exciting for me anyway / to speak the language of God for one day – / God Gold who dwells in New York Stock Exchange / [...] / And it feels great to be a fool / playing the king for one day, / a guest of power though guest and host, / it's not clear which is which». Come a dire: se devo essere chiaro con me stesso e con gli altri, rinuncio al dialetto e – scaltro giullare, almeno per una volta – salto direttamente alla lingua imperiale, al moderno latino.

Il tema della lingua madre, o suocera (appunto il latino) o sorella, fuor d'ironia, fonda l'intero libro, a cominciare da due delle prime poesie, *Prima da Babel e Dopu Pentecost*. Ecco alcuni versi: «*Prima da Babel / parlavan tücc in milanes / o in pulach in cruatt in purtughes, fà ti. /*

[...] / Ma sa capìa ben cumê / anca parlà cuj asnitt, cuj tarabüs / e tutt i besti ca gh'è 'l mond; // e 'l ciciarà ca feum cun l'erburén, / e i piant, i sass gh'ean no nanca büsògn da verd ul becch – / sa spieghem cut un'ugiada» (*Prima di Babele* / parlavano tutti milanese / o polacco croato portoghese, fai tu. / [...] / Ma si capiva benissimo / anche a parlare con gli asini, i tarabusi / e tutti gli animali che esistono; // e il chiacchierare che si faceva con il prezzemolo, / e le piante, i sassi non dovevano neanche aprir bocca / ci spiegavamo con un'occhiata». Ed ecco l'incipit di *Dopo Pentecoste*: «Cut una cresta da fògh in sul có / cantéum cumé di gall in dul pulé; / parléum e ogni parola l'ea l'umbrà / d'un su scundüü dadrê» («Con una cresta di fuoco in testa / cantavamo come galli nel pollaio; / parlavamo e ogni parola era l'ombra / di un sole nascosto dietro»). Certo, Zuccato scrive in lombardo perché vuole dire di più, non di meno. La sua è l'utopia di una lingua universale, automatica, di perfetta fratellanza, prima della dispersione, dell'ipocrisia, del «nient che al mond gh'è da capì». È la stessa utopia della lingua di una predicazione davvero “cattolica”, praticamente senza parole, che fiammeggia dall'intimo di un'ebbrezza, cristiana o dionisiaca non importa, che vede il mondo come una continua meraviglia. Per questo Zuccato è poeta di sobrie sorprese, di ragionate incantagioni, di un paesaggismo che non evapora mai, anzi si precisa in una ossimorica “attenzione estatica”. Il suo mondo oggi periferico (*In periferia dul busch* e *Oltar periferij* s'intitolano la prima e la terza sezione del libro, il cui centro è *Il bosco celtico* del titolo complessivo) è un cuore che pulsa dei suoi componenti contrari, soprattutto il buio e la luce, la morte e la vita, il sonno e il risveglio, la vecchiaia e la nascita. Tutte le liriche di Zuccato partecipano di questa doppiezza dell'esistenza, a sua volta condizione liminare del poeta dialettale fra dire (vivere) e non poter più dire gli oggetti e i sentimenti nella lingua in cui vengono vissuti, prima ancora che tradotti. Si legga ad esempio la splendida poesia *Ul mond l'è sempar giùinn*

*sempar vecc*: vi domina una luce che si staglia sul buio, una luce da cogliere come una scintilla di sole sotterranea, da cui tutto emerge coma da una radice essenziale. E questo da parte di un poeta che più di altri, nella vita della sua arte, ha l'impressione di indossare vestiti altrui, magari aderenti e ben fatti come identità calzanti, ma nei quali qualcosa di originario si copre, si dissimula e forse si seppellisce.

È l'amore, tuttavia, che dà inizio al mondo, che costituisce il vero capodanno della vita (*Catta fòra ti un primm da l'ann*), e innesta la luce sul nero dell'incoscienza e della falsità: ciò che unisce due corpi diversi non può che essere una forza di verità e di natura. E quest'ultima è allora una festa, un sabba notturno incomprensibile ai più, un'agitazione segretamente ordinata al suo scopo di riproduzione e di espansione: la geologia insegna al poeta il proprio alfabeto, la propria lingua danzante e paradossale, il suo ritmo anfibio, la sua forsennata o placida trasformazione. L'amore ci innesta in tutto ciò, ci denuncia assolutamente naturali, è insieme la *lengua* che si bacia nel trasporto erotico e la *lengua* che (periferia o meno, per sua forza e necessità interna) si scrive. Questa continuità di ogni essere col successivo porta il poeta a denunciare liricamente la prossimità, la confrontabilità di ogni cosa: e il “come”, assai più dell'analogia simbolistica, domina le poesie di Zuccato, cosicché l'entusiasmo della contemplazione risulta controllato nel paragone ardito ma plausibile, senz'ombra di arbitrio o forzatura soggettivistica, solo mentale. Non corrispondenze, dunque, ma somiglianze: la vastità del mondo è nascosta in ciò che appare *anche* come qualcos'altro, in un nodo inestricabile di fenomeni («Ul mond l'è tutt un gropu / temé i ricàmm di atomi in sül vöj», «Il mondo è un nodo / come i ricami degli atomi sul vuoto») che la poesia amorosa, magari anche col ricorso alla regressione del dialetto e a uno sguardo infantile, stringe e amplia al tempo stesso.

Questo sentimento della Natura, che avvicina Zuccato alla poesia di un altro grande della poesia italiana d'oggi, Pier Luigi Bacchini, fa sì che

l'attitudine riflessiva e metalinguistica del poeta lombardo sia preliminare e decisiva per l'opzione di base del dialetto, ma in nessun caso tematica, esaustiva. Zuccato è anzi uno splendido poeta di ricordi immaginosi, di spozalizi profondi e duraturi fra gli elementi, così come è un fiero nemico di chi conquista spazi e persone a scopo di consumazione, dopo averli comprati al basso prezzo che gli deriva da una scarsa coscienza di sé e del mondo.

Paolo Febbraro

POESIA DAL RESTO DEL MONDO

Frank Bidart, *Confessionale*, a cura di Damiano Abeni, con una Nota di Maria Grazia Calandrone, Brescia, L'Obliquo 2008, pp. 52, euro 11,00

Damiano Abeni presenta le proprie traduzioni di alcuni componimenti di Frank Bidart, poeta nato in California nel 1939 e insegnante in un College di Boston. Si tratta di una nuova proposta, dato che nel 2006 era già apparso, sempre grazie a Giorgio Bertelli, fondatore della casa editrice bresciana, il poemetto *La guerra di Vaslav Nijinsky*. Ora Abeni affronta la sequenza poetica *Confessional*, del 1983, e altri cinque testi usciti appena successivamente. Del poema *Confessional*, ha scritto Rosanna Warren, nel saggio *Contradictory Classicists: Frank Bidart and Louise Glück* «The page itself, for Bidart, is a magnetic field in which the reader learns to live in the shock of powerfully attractive and repellent forces». In effetti, Bidart organizza la propria pagina utilizzando molte fra le spezzature, le differenziazioni grafiche (tondo, corsivo, maiuscolo) e le dislocazioni testuali possibili, a dare l'idea innanzitutto visiva di un incalzante processo a più voci dentro sé stesso. Il tema è quello della perdita della madre, e di quando in realtà essa sia avvenuta, se nel giorno della sua morte o molto prima, o davvero mai. L'edipica lotta col padre e col patrigno, il perdono richiesto alla madre per questa necessaria violenza, e la difficile assoluzione invocata infine da una donna consapevole di una vita macchiata dal nonsenso: ecco i sentimenti, le ambiguità, le contraddizioni che spingono in avanti l'inchiesta psicologica del poeta, la sua confessione direi antropologica, date le costanti che si ripetono incarnandosi per l'ennesima, originalissima volta.

Naturalmente, se si parla di archetipi rivissuti, non poteva sfuggire il grande fantasma di chi le proprie celebri *Confessioni* scrisse fra IV e V secolo. Le figure di Agostino e della sua cristianissima, perseverante e ricattatoria madre prendono via via spessore nella rievocazione vibrante del

loro rapporto decisivo, sia rovinoso sia esaltante. A fronte di una madre tutta dedita alla sensatezza estremistica di una nuova religione, e in grado di indurre il figlio a una conversione che pure ebbe i suoi aspetti drammatici, Bidart disegna – nel procedere del proprio auto-interrogatorio – la sagoma di una donna che «Non aveva avuto un mestiere, – // aveva dipinto qualche quadro, e / scritto un pugno di poesie, ma senza l'illusione // che queste o quelli valessero qualcosa, o che la RAPPRESENTASSERO... // Non aveva FATTO niente. // IO era quello che aveva fatto. ». Proprio questa indigenza è ciò che spingerà il figlio a sentirsi soccorrevole e poi fatalmente distaccato, ma mai autonomo. Il processo verbale è quanto occorre al poeta per tentare di dirimere le questioni di fondo, di sciogliere nodi classici, e autorevolmente attestati, ma non per questo meno stretti. Di qui la struttura schizomorfa del dire, il sottentrare di voci e istanze diverse, l'incedere ragionato, la calma che cerca di farsi strada nell'esagitazione dolorosa, irredenta. Il poemetto termina col distico «*All'uomo serve una metafisica; / non può averla*»: come a dire che alla speculazione di Agostino, che tanto ha potuto liberarlo dalle spire del desiderio di calore e dal tormento che ne deriva, l'uomo moderno non può che opporre la capacità di indagare su quel desiderio, di capirne la genesi e dunque di arrendersi – con piena ragione – alla sua fatalità.

Paolo Febbraro

**Tony Harrison, *Vuoti*, trad. di Giovanni Greco, Torino, Einaudi 2008, pp. 194, euro 14,50**

Affidato alla traduzione di Giovanni Greco, *Vuoti* è il nuovo libro di poesie di Tony Harrison, inglese classe 1937, già conosciuto dal pubblico italiano grazie ai precedenti *v. e altre poesie* e *In coda per Caronte*. La raccolta, che si configura in realtà come una antologia di testi di diversa pro-

venienza, conferma la statura di un autore che per complessità di tematiche, governo della lingua e abilità stilistica si colloca certamente ai vertici della più recente letteratura anglosassone. Tony Harrison, che si è misurato nel corso degli anni anche con la scrittura teatrale, televisiva e cinematografica, dà una chiara testimonianza di come i meccanismi poetici siano alla base della produzione di senso in qualunque mezzo di comunicazione. Perché, quale che sia la destinazione dei brani, il punto di partenza e di arrivo dell'autore è che non esiste lingua che la poesia non sappia parlare, né attualità in cui la poesia non possa trovare una sua specifica collocazione. La lingua, per Harrison, è il minimo comune denominatore della realtà, la sola possibile "matematica" che permette all'uomo di farsi misura delle cose e di disporre di un mezzo di costruzione della conoscenza. Quanto più questa costruzione si fa ardita, tanto più sulla pagina si infittiscono le rime, i rimandi interni, le prodezze lessicali, e si arricchisce il bagaglio retorico di una scrittura mirata a dare un significato a tutte le pieghe della modernità. *Vuoti* è, per questo, un libro straordinariamente moderno, nel senso in cui la modernità sia in grado di diventare classica, distante nel tempo e pur sempre presente in ogni tempo. Con sprezzo delle soluzioni più ingessate, Harrison sfrutta le potenzialità del linguaggio "parlato", non si cura di sgrezzarlo, ma si preoccupa di trarne il maggior profitto poetico concepibile, perché possa, con crudeltà e una vena di perfidia, riprodurre in scala tutti i sintomi del malessere quotidiano, farsi immagine e corpo concreto del vissuto dell'individuo, più che una sua semplice rappresentazione: «Quello che accade, quando il teatro rifiuta il parlato / e l'attore si sforza di mostrarci che ha cacato, / è che, per quanto si sforzi, dal posto dove ronzo / non arriva la vista né l'odore di un solo stronzo». Questa poesia, tratta dalla sezione *Poesie teatrali*, si intitola non a caso *Realismo*, e si pone come effettiva dichiarazione di poetica dell'autore: all'infuori del linguaggio, ogni forma di comunicazione della realtà è una inutile simulazione. A tal proposito, sono ugual-

mente illuminanti i versi: «Un fiasco è quando il bouquet del debutto della diva / di molti giorni allo spettacolo sopravviva». Sono versi tratti da *Broadway*, nella stessa sezione, che chiariscono subito come la tendenza alla spettacolarizzazione, congenita nella produzione di Harrison, sia ben lontana dalla volontà di fare della scrittura uno spettacolo ridicolo. I vuoti di cui tratta l'autore riproducono i dislivelli che esistono tra i diversi piani della realtà, tra il comico e il tragico, la conquista e la perdita, la gioia e il dolore, la presenza e l'assenza, e su cui la penna segna un tracciato intermittente, fatto di salti verticali nel linguaggio "elevato" e improvvise precipitazioni nello slang, e ancora di toni delicatissimi e inattesi movimenti brutali. Si prenda, ad esempio, una sequenza di versi tratti da *Un fico sul Tyne*: «L'ho visto maturare da dove siedo / al lume di candela del tavolo da cucina. / L'ho visto maturare ad ogni pasto. / Mi sento di fronte all'autunno ora, / mentre la candela riflessa sul muro / tremola, leccando il fico, come tu le mie palle, / così perso senza di te, ora che ho staccato / il fico più dolce che abbia mai succhiato». La convivenza di registri diversissimi tra loro, dal nostalgico all'erotico, non è un mezzo impiegato per finalità voyeuristiche o autocelebrative, ma la cifra stessa di una realtà che non si fa scrupolo di darsi alla pagina per quella che è, nelle sue innumerevoli contraddizioni. La fedeltà al realismo di Harrison giustifica, dunque, la coesistenza di testi apparentemente incompatibili, come quello che dà titolo alla raccolta, o *Sul metro* – in cui una vena più malinconica tocca corde di profonda sensibilità – e il sarcastico *Leggendo i rotoli: un versi-culo*, che mette a nudo l'agilità con cui la sua poesia è capace di cogliere anche le sfumature più bizzarre del creato. Se in *Vuoti*, infatti, il paradosso di presenze che contengono in sé il tragico destino di una scomparsa compone una scacchiera su cui il poeta si muove quasi in punta di piedi («Seduti a poppa del traghetto, mio figlio, mio Padre, e un vuoto / dov'ero stato io fino al momento in cui feci queste foto. / Indossano cappelli di pelliccia che avevo portato da Leningrado / [...] / Mia fi-

glia ha ora il suo cappello, e Papà è morto da tempo. / [...] / Questa foto non è che una scena rubata di famiglia felice, / sole brillante d'inverno newyorchese tra due docce di luce / che risplendono su loro e nel bel mezzo / le torri ancora inesplose del World Trade Center», o in *Sul metro* l'ironica consolazione alla consapevolezza della costante prossimità della morte è che «Benché non giambico, piuttosto trocheo sconvolto, / il raro docmio, l'anapesto, noto / che il verso nel mio cuore pulsante almeno non è sciolto», in *Leggendo i rotoli: un versi-culo* ogni presunta "altezza" viene utilizzata come pretesto per un immediato rovesciamento delle parti. Dal titolo (che trae ispirazione da un arse-verse, cioè una formula propiziatrice posta su una casa nel West Yorkshire, e che si presta a un gioco di equivoci – *arse* in inglese vuol dire anche 'culo') si procede per continui deprezzamenti del discorso poetico. I protagonisti della poesia aulica vengono chiamati a raccolta per assistere alla "defecazione" lirica dell'autore: Omero, Apollo, Orazio, per citarne tre, sono disturbati perché sia definitivamente stabilito che non v'è disuguaglianza nella lingua, né nei generi frequentati, in quanto la Omega della grande letteratura è pur sempre una O, «la forma un culo, / quello della ballerina della 42sima strada, / quello della regina di bellezza in costume degli anni '50», e in quanto, comunque la si canti, «l'anima s'accompagna a fatti di cloaca, / così come la tragedia con i satiri», e di conseguenza «se sei ancora seduto sulla tazza / dove il tuo sopra un bell'O si piazza, / esamina bene queste prosodie della mia penna, poi usale, e scaricale giù per il cesso / (Sebbene forse per medie cacate / troppe carte ti abbia già date)». La pienezza e il vuoto, la lingua e il silenzio, la vita e la morte sono forme diverse di una medesima sostanza, e Harrison può permettersi di abbattere ogni ipocrisia per dimostrarci che le une alle altre tendono come un linguaggio che «vicino alla fine / massimamente preserva / la grammatica più profonda del nostro niente».

Christian Lombardo

Paul Muldoon, *Poesie*, a cura di Luca Guerneri, Milano, Mondadori 2008, pp. 424, euro 15,00

Questa vera e propria impresa traduttoria di Luca Guerneri ci presenta un perfetto diagramma di quanto un poeta non dovrebbe fare. E naturalmente, il diagramma è perfetto perché il poeta in questione è particolarmente dotato, è insomma un caso felice di forza e precocità, con alle spalle una notevole spinta tradizionale e un presente folto di occasioni, per quanto dolorose. Paul Muldoon è un poeta nordirlandese nato nel 1951, che esordisce a ventidue anni perché Seamus Heaney ne capisce subito il talento e porta le sue poesie alla Faber and Faber, dove diventano l'esordio di *New Weather*. Da subito, e in tutte le prime raccolte, Muldoon assicura un divertimento aspro, cospicuo, oneroso. Porta con sé le grandi voci della letteratura irlandese del Novecento, ma anche la ricchezza delle *folk songs*, che in Irlanda è arditamente comparabile a una vera e propria mitologia. Autentico e dovizioso story-teller da pub, o forse già da bar universitario – seppure ancora impregnato di campagna –, Muldoon cerca e trova prestissimo gli attriti formali di cui abbisogna per dare energia cinetica e universalità alle proprie storie di provincia, ai propri paesaggi incantevoli ma sporcati da una cronaca al tempo stesso linguacciuta e severa. La Storia dell'Irlanda del Nord, fra Belfast e Portadown, non fa mancare i suoi funesti rintocchi: il giovane poeta vi allude, se ne satura anche nei resoconti più privati, inventa racconti obliqui, in cui le forme chiuse e ripetute vengono più utilizzate che rispettate, come in ogni vero poeta che ha nel mirino la concreta efficacia delle sue poesie, e non un'astratta Poesia.

È un Muldoon a tratti già presuntuoso – ovvero non pari nel risultato e nell'intenzione – ma sempre in grado di vincere la scommessa di commisurare fra loro l'ampiezza e la puntualità dell'osservazione: azzecca le metafore, anche quelle un po' saccenti, che gli sorreggono l'immaginazione nutrita e amara.

E poi? A circa quarant'anni, Muldoon va in crisi. Una crisi da talentuoso qual è, una crisi di spreco, di complicazione, di foga e soprattutto di quantità. Va a insegnare negli U.S.A., comincia a contaminare la sua Irlanda con i desolati e famigerati “non luoghi” americani, innesta brani tradizionali in contesti stranianti, gioca con le parole e le irride, immerge i suoi brani di vita in una possente entropia postmoderna. La sua tendenza poematica diventa onnivora incapacità di compiere rinunce significative, ovvero intensificanti. Lo story-teller si lancia nel vasto contenitore di destini perduti che è l'America, la quale gli moltiplica per cento quella sua vena narrativa, ma gliela sparpaglia, al tempo stesso disseccandola negli echi possibili e veri. Ecco la profusione del parlato, del citazionale, della memoria gaelica, dell'erudizione, dell'epopea western. Più ancora che il poema *The more a man has the more a man wants*, si può citare un componimento breve come *Something else*:

When your lobster was lifted out of the tank  
to be weighed  
I thought of woad  
of madders, of fugitive, indigo inks,

of how Nerval  
was given to promenade  
a lobster on a gossamer thread,  
how, when a decent interval

had passed  
(son front rouge encore du baiser de la reine)  
and his hopes of Adrienne

proved false,

he hanged himself from a lamp-post  
with a length of chain, which made me think

of something else, then something else again.

[Quando la tua aragosta fu tirata su dalla vasca  
per essere pesata  
pensai al guado,  
alla robbia, a inchiostri indaco che svaniscono,

di come a Nerval  
fu dato di portare a passeggio  
un'aragosta con un filo di garza,  
e di come, passato

un intervallo accettabile  
(son front rouge encore du baiser de la reine)  
e le sue speranze per Adrienne

rivelatesi false  
si appese a un lampione  
con una catena, il ché mi fece pensare

a qualcos'altro, poi a qualcos'altro ancora.]

Sembra una poesia teorica sul diritto sovrano dell'associazione mentale, sul meccanismo combinatorio di una mente iperattiva. Nell'incrociarsi di scene e stili, nel montaggio sfasato di racconti e suggestioni colte, rispuntano spesso le figure genitoriali, come in una toccante *reductio ad unum* della fantasia, a rivelare l'*ubi consistam* da cui tanta materia ver-

bale si dirama. E come nel caso dell'aragosta-Nerval, traspare una pietà secca, icastica. Ma altrimenti, e da almeno vent'anni, Muldoon è un professore spettinato e un po' alcoolico, paradossalmente stanco, forse, della poesia che pure gli affolla la pagina; è un erudito ironico che accosta tutto fidando nel collante del celebrato talento, si tradisce in mille usi e nuovamente si ferma, seducendosi con qualche nuova battuta semplice e coinvolgente. «Paul Muldoon è prima di ogni altra cosa un poeta di successo accademico», ha scritto Edoardo Zuccato introducendo nel 1997 un'antologia della poesia inglese contemporanea (*Sotto la pioggia e il gin*, Marcos y Marcos). Credo sia più che plausibile affermarlo: Muldoon è un teatro sempre aperto, nella cui platea si entra con biglietti a prezzi ultrapopolari, essendovi però trascinati in giochi complicatissimi.

Paolo Febbraro

*Poeti russi oggi*, a cura di Annelisa Alleva, Milano, Scheiwiller 2008, pp. 576, euro 24,00

Non tutti i romanzi sono romanzeschi: lo è questa antologia. Annelisa Alleva l'ha concepita come un convito, una festa, un coro diverso e concorde. Ha concentrato anni di lavoro sui poeti russi contemporanei, anni di incontri, di conversazioni, di avvicinamenti, e ci ha dato questo volume appassionante, ricco bel al di là di un semplice repertorio, con un numero fatalmente finito di presenze: ci ha messi al centro di un ambiente vasto, riconducibile alla triangolazione fra Pietroburgo, Mosca ed Ekaterinburg, città degli Urali, con qualche escursione a New York ed Hannover.

La forza di questa antologia sta nel fatto che non si tratta di un'opera storiografica, ma elettiva. I sedici poeti scelti e tradotti dalla Alleva sono stati in buona parte da lei conosciuti personalmente, con loro accanto

sono state verificate le traduzioni, di loro sono state lette le prose d'intervento, le interviste, i saggi, gli aforismi. Posti in ordine alfabetico, e non di età, di provenienza o di tendenza poetica, gli autori prescelti emergono come individui irriducibili a sistema, ma allo stesso tempo legati gli uni agli altri, capaci di citarsi, di derivare da comuni maestri, di rifarsi agli stessi classici e di dedicarsi apostrofi e compianti. La storia e la sociologia ci dicono come sia più che naturale questa copiosa fioritura poetica ed editoriale a partire dalla fine della dittatura comunista e dall'avvio delle riforme gorbacioviane. Dalle brevi biografie preposte dalla Alleva alle versioni poetiche dai singoli autori si evince che molti di questi, fra gli anziani e i maturi, hanno cominciato a pubblicare in volume solo dopo il 1985, e prima soltanto in samizdat, o in riviste straniere, o dell'emigrazione: né certo il gelo e la neve sono in diverse di queste poesie solo un ovvio tratto del paesaggio russo. Si direbbe anzi che era soprattutto il dolore, quello duramente personale e altrimenti intransitivo, a essere impronunciabile e disfattistico al tempo dell'edificazione forzata e della Grande Patria Socialista. Cosicché, la Storia non è per nulla ai margini delle scelte poetiche e intellettuali della Alleva: ma il suo non essere ai margini, letteralmente, deriva dall'essere tutta dentro le singole esperienze biografiche, con una concretezza in cui ogni autore si afferma quotidiano e intensamente sentimentale come interprete di ampi destini.

Uno dei tratti comuni a tutti gli autori, secondo la Alleva, è l'«alto grado di consapevolezza nei confronti del linguaggio, un rapporto di amore/odio nei confronti della loro lingua». Credo sia comprensibile, dopo un secolo che del linguaggio ha fatto l'uso più perverso e falsificante, proprio dissolvendo in slogan piatti e ossessivi la prospettiva delle magnifiche sorti e progressive. I poeti nuovi stanno in guardia: e forse si garantiscono dalle insidiose sirene del libertinaggio verbale con un sentimento forte dei loro classici otto-novecenteschi, da Puškin a Pa-

sternak, Marina Cvetaeva, Anna Achmatova, fino al perduto compagno di strada che è stato Iosif Brodskij. Questo è notevole: ognuno di questi poeti è coinvolto e mai oppresso dalle tradizioni poetiche che il passato gli propone; parlando di Sergeij Stratanovskij, la stessa Alleva afferma: «È come se il cambiamento dello stato delle cose in Russia avesse accorciato repentinamente la distanza fra il presente e il mondo mitico degli avi». Ed è verità valida in generale, come si addice a un'arte che rinasce a un nuovo inizio, e che dunque sente il passato come risorsa, aiuto, paternità acquisita, e non come ingombro e motivo di fuga. Quell'essere in guardia sul linguaggio, dunque, quell'antiretorica della quotidianità (dalla poesia atmosferica di Oleg Dozmorov a quella di Evgenij Rejn, realistica e metafisica insieme) serve a distaccarsi dalla plateale, plumbea solennità dell'arte socialista, e non a contestare dei maestri viceversa investiti di amore difficile e impegnativo, come uno splendido ricatto di qualità.

Ad ogni modo, un'antologia dev'essere principalmente un libro contenente delle belle poesie, capaci di essere rappresentative di altro perché in grado di rappresentarsi da sole. Un poeta come Aleksandr Kušner (pietroburghese nato nel 1936) spicca forse fra tutti, con i suoi ragionamenti immaginosi, con la sua abilità di perdersi negli oggetti quotidiani, approfondirli fin quasi alla vertigine e poi riprenderli saldamente nel giro sobrio, autoironico dei suoi versi. Notevoli sono anche la solidarietà universale di Svetlana Kekova e il dionisismo acceso e assolutamente malinconico di Elena Schwarz. L'ampio spettro stilistico e caratteriale di questi poeti, narratori paradossali o sacerdotesse di un mondo dispiegato, va a ulteriore merito della curatrice. La Alleva scrive per ognuno di loro delle note critiche non invadenti, ma di delicata intelligenza, in cui la nuda biografia s'intreccia alla scelta miracolosa e dirimente, all'elezione come stella fissa di uno o più poeti della tradizione recente. In questo senso, l'antologia è anche un romanzo a puntate che cresce attor-

no alla figura di Boris Ryzij, uno dei fondatori della scuola di Ekaterinburg, nato nel 1974 e morto suicida nel 2001, all'alba di un crescente successo: poeta colto e naturale al tempo stesso, complicato, maledetto e limpido, da far pensare alla lontana al nostro Pasolini. A lui si riferiscono come a un precoce punto di riferimento Oleg Dozmorov ed Elena Tinovskaja. E se davvero la consapevolezza della propria lingua, e il recuperato paradosso della propria libertà, sono i tratti comuni di questi autori, tanto più legittimi e preziosi ne sono gli scritti teorici, le testimonianze, le prose che la curatrice ha riportato nell'ultima parte della sua opera. Dall'insieme di essi, splendida punta di un iceberg che s'intuisce profondissimo, si comprende assai bene la situazione della poesia contemporanea in Russia: l'assedio ha cambiato nome e partito, e la saggezza dei poeti non è meno provata e misteriosa di prima.

Paolo Febraro

**Charles Simic, *Club Midnight*, trad. di Nicola Gardini, Milano, Adelphi 2008, pp. 188, euro 14,00**

Di Charles Simic, il lettore italiano aveva potuto leggere già *Hotel Insonnia*, un volume curato nel 2002 da Andrea Molesini, sempre per Adelphi. Era un'antologia della cospicua produzione poetica di questo autore nato a Belgrado nel 1938 e residente negli Stati Uniti dal 1953; antologia che giungeva sino alle raccolte uscite nel 1999. Ora Nicola Gardini ci aggiorna traducendo l'intera raccolta *My Noiseless Entourage* del 2005 e venti *Altre poesie*, scelte fra quelle apparse nei diversi volumi usciti fra il 1990 e il 2003.

Quella di Simic è una poesia del quotidiano abitata da forti sospetti metafisici; una poesia da realista allarmato e reattivo, pronto ai pericoli della fantasia, alla visitazione degli spettri che infestano – inoffensivi,

ma oltraggiosamente infelici – la porosa trama dei luoghi di ogni giorno. Ogni poesia ha il suo bravo titolo, segno nell'autore di una notevole tenuta aforistica; e Simic deve essersi guadagnati i prestigiosi gradi di poeta umoristico grazie anche alla violenta dismisura che a volte instaura fra le solenni titolazioni (ad esempio, *The Tragic Sense of Life*) e i suoi versi poi riluttanti a comporsi in riflessioni coerenti, in metafore nette, altrettanto solenni. Un po' perso fra oggetti e avvenimenti non si sa quanto significanti, Simic li chiama in parecchi, li accosta, prendendo le pulsazioni alla propria vertigine, misurando con esattezza lo smarrimento. In questo è ironico, straniato, cordialmente spettrale. Nella poesia *Ghosts*, il poeta osserva Mister Brown offrirgli «una grossa carpa / in un giornale macchiato di sangue», mentre Linda e Sue sono sorprendentemente fresche di rossetto sulle labbra. Tutti e tre sono rigorosamente defunti, e il poeta è «paralizzato dalla paura»; chiude gli occhi, si accorge di capire «cose che preferirei non sapere proprio adesso»: «il modo in cui guardate al di là di me / quello che deve esser già il mio fantasma». Dietro questi e altri versi ci sono gli epitaffi di Spoon River, peraltro allusi nella bella poesia intitolata *Graveyard on a Hill*; c'è insomma una morte inesauribile e infestante, piena di rimpianti contagiosi. C'è forse anche – nel Simic nato serbo in uno degli anni peggiori della storia umana – una memoria indocile: l'allarme di fondo che dicevo.

A Simic, poeta americano, basta descrivere con asciuttezza le proprie avventure per fare metafisica e insieme attualità: l'America dei margini (ma dov'è, in America, il centro?) pullula di strani licheni, di mutanti, di apparizioni e sparizioni ugualmente loquaci. Il regno terrestre dell'affarismo ha gli orli più volte rivoltati, mal cuciti, pieni oscure meraviglie, annidate in vecchi libri còlti in biblioteca o in caffè notturni di poche pretese. «I'm a hard-nose realist», ha affermato Simic in un'intervista del 1998: «sono un incaponito realista». Per questo, ad esempio, lo troviamo molto irritato dallo spettacolo artificiale, dalla scenografia enfa-

tica di un Planetario (*In the Planetarium*), abitato da millenarie costellazioni che dovrebbero dirci chissà cosa, e che invece – come facilmente si sospetta in *Ask the Astrologer* – “toppano” volentieri, lasciandoci alla ordinaria nostra ambiguità. Allo stesso modo, il triste umorismo di Simic emerge a secco in poesie come *Empires* («My grandmother prophesied the end / Of your empires, o fools! / She was ironing. The radio was on. / The earth trembled beneath our feet»; «Mia nonna profetizzò la fine / dei vostri imperi, o stolti! / Stava stirando. La radio era accesa. / La terra tremò sotto i nostri piedi»), o *The Lives of the Alchemists*, in cui di nuovo il grande è limato sordamente dal minimo e minore. Col risultato di comporre il tutto in versi liberi e strofe regolari, come a impregnare gli uni con le altre, senza poter prendere mai davvero partito.

Paolo Febbraro

## INDICE

<i>Editoriale</i> di Paolo Febbraro	pag. 7
<b>BUSSOLE E BILANCI</b>	
<i>Poesia americana e poesia dell’America</i> di Alessandro Carrera	» 69
Antologia minima della poesia americana	» 89
<b>TESTIMONI</b>	
<i>Un giorno di settembre. Pasolini e altri poeti</i> di Giorgio Manacorda	» 111
<i>La poesia? Una cosa da ragazzi</i> di Renzo Paris	» 135
<i>Perchè la poesia? (a proposito di una scoperta in età matura)</i> di Filippo La Porta	» 155
<b>INCHIESTA</b>	
<i>Un’inchiesta sulla critica e la poesia</i> a cura di Giorgio Nisini	» 169
<b>DOCUMENTO</b>	
<i>Eros Alesi</i> di Remo Marcone	» 221
<i>Poesie ritrovate [Il profumo del mondo]</i> di Eros Alesi	» 225
<b>I MIGLIORI LIBRI DEL 2008</b>	» 267
<b>I LIBRI DEL 2008</b>	» 271
<b>POESIA DAL RESTO DEL MONDO</b>	» 345

## Collana I SASSI

1. Carmine Fotia, *Intorno al giallo*
2. Antonio Roccuzzo, *Il silenzio è d'oro...*
3. Carmine Fotia, *Una donna contro, Cristina Matranga*
4. Alessandro Pozzetti, Domenico Ferrari, *Virus. Hiv l'invenzione della realtà*
5. Giuseppe Fioroni, *La giustizia delle piccole cose*
6. Silvano Malta, *Dannati e intoccabili*
7. Tiziana Ragni, *Una bambina fortunata. Storia di una sopravvissuta*
8. Fabio Poggiali, *Missione 933 rispondete... in nome di mio fratello*
9. Independent Science Panel, *Liberi da OGM. La sfida per un mondo sostenibile*
10. Luca Musella, *Mitra & mandolino*
11. Luca Antoccia, *Le remore e il Titanic. Vite precarie a scuola*
12. Michael Zezima, *Le sette menzogne capitali. Impero, guerra e propaganda*
13. Nicodemo Oliverio, Guelfo Fiore, *Energie primarie*
14. Massimo Onofri, *Sensi vietati. Diario pubblico e contromano 2003-2006*
15. Adriana Pannitteri, *Madri assassine. Diario da Castiglione delle Stiviere*
16. M. Fort, M.A. Mercer, O. Gish, *Le mani sulla salute. La salute da bene pubblico a privilegio per pochi*
17. AA.VV., *Cuore di terra. Emersioni: narrazioni dalle miniere*
18. Luca Musella, *Tre disubbidienti*
19. Davide Musso, *Vita di traverso*

20. AA.VV., *Racconti di miniera*
21. Marcello Benfante, *Cassata a orologeria*
22. Nicola Fano, *Gli italiani di Shakespeare. Da Iago a Berlusconi*
23. Saverio Fattori, *Acido lattico*
24. Aldo Rizzo, *Muro e dopo muro*
25. Jules Verne e altri, *Le Indie nere e nuovi racconti di miniera*
26. Sandro Becchetti, *L'altro Sessantotto*
27. A cura di P. Febbraro e G. Manacorda, *Poesia 2007-2008. Annuario*
28. Filippo La Porta, *È un problema tuo*
29. Eugenio Zacchi, *L'ancella di Euterpe. Amarilli Nizza*
30. Gianluca Arrighi, *Crimina Romana*
31. Massimo Onofri, *Nuovi sensi vietati.*  
*Diario pubblico e contromano 2006-2009*
32. Pietro Acler, *Segreti*
33. E.T.A. Hoffmann e altri, *Le miniere di Falun e nuovi racconti di miniera*
34. Henry Dunant, *Un ricordo di Solferino*
35. Goffredo Bettini, *Pd anno zero*  
Intervista di Carmine Fotia
36. Gilles Kraemer, *Giorni tranquilli a Ramallah*
37. Paolo La Bua, *Eroi per caso*
38. A cura di P. Febbraro e G. Manacorda, *Poesia 2009.*  
*Quattordicesimo annuario*

**Copertina:** elaborazione grafica di Maurizio Matteucci  
**Design:** ab&c – Roma 06 68308613 – studio@ab-c.it  
**Impaginazione:** Roberta Arcangeletti - roberta.arcangeletti@gaffi.it

Alberto Gaffi editore aderisce all'appello di GREENPEACE Italia  
“Scrittori per le foreste” e utilizza carta proveniente da fonti sostenibili  
come quelle certificate dal Foresty Stewardship Council (FSC).

*Questo libro è stato finito di stampare nel mese di novembre 2009  
su Pigna-Ricarta da 100 gr, carta riciclata di alta qualità  
presso la Società Tipografica Romana srl  
via Carpi 19 – Pomezia – tel. 06-91251177*

