

Antonio Pietropaoli

Note sulla poesia italiana contemporanea

Questo saggio passa in rassegna alcune delle più notevoli voci della poesia italiana contemporanea, soffermandosi in particolare su quegli autori che più di altri hanno saputo testimoniare tendenze e percorsi generali e fondamentali della *poiesis* contemporanea, da Alessandra Carnaroli a Rosaria Lo Russo, da Valerio Magrelli a Carmen Gallo, da Vincenzo Ostuni a Gabriele Frasca, *et alii*. Inoltre il saggio s'interroga sulle valenze estetiche e sul forte impatto letterario e culturale di tre recenti, importanti volumi collettanei, e precisamente: la scrittura orizzontale, tutta di superficie, degli autori di *Prosa in prosa*; la coraggiosa, cosiddetta *Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea*, curata da Laura Pugno, segnalandone pregi e limiti; e infine, il postremo titolo di quella che sembra una nuova crociata poetica, il *Poetry kitchen* di Giorgio Linguaglossa.

This essay reviews some of the most remarkable voices of contemporary Italian poetry. In particular, it focusses on those authors which have been able to disclose in the clearest way the leanings and general itineraries of the contemporary poetry, from Alessandra Carnaroli to Rosaria Lo Russo, from Valerio Magrelli to Carmen Gallo, from Vincenzo Ostuni to Gabriele Frasca and so on. Moreover, this essay inquires both about the aesthetic value as well as about the strong literary and cultural impact of three recent relevant literature collections. The first one analyzes the horizontal writing style, where the words only possess the corresponding strict literal meaning, from the authors of Prosa in prosa. The second one, Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea, is a brave literature collection edited by Laura Pugno which is able to emphasize virtues and vices of the contemporary poetry. The third one, Poetry kitchen (edited by Giorgio Linguaglossa), to all the appearances seems to be the latest title of a new poetical crusade.

I

È dall'epoca del mio pre-pensionamento (2014) che avevo deciso di astenermi dalla scrittura saggistica – sono venuto meno al mio proposito, occasionalmente, non più di un paio di volte. Ma c'è una poetessa (non riesco ancora a convertirmi a “una poeta” – di gran moda, lo so, ma lo trovo forzato); dicevo, c'è una poetessa che letteralmente me lo ha estorto, questo piccolo affondo/ritorno nel mio passato di critico letterario. Ed è dunque “merito” (o colpa, non so) suo/a questa mia *full immersion* tra alcuni campioni della poesia italiana contemporanea – scusandomi, in via preliminare, con i tanti, più o meno meritevoli, che non verranno qui presi in considerazione. La “colpevole” di questa terza eccezione alla regola è Alessandra Carnaroli, della quale negli ultimi anni avevo letto un paio di libri, che mi avevano fortemente impressionato al punto che, da presidente del dismesso premio Trivio l'avevo inserita

(in ovvio accordo con i colleghi della giuria) tra i finalisti della sezione poetica, con *Sespersa*.¹ In particolare, però, il libretto dell'anno precedente, *Primine*,² l'avevo trovato fenomenale per quella sua capacità psico-linguistica di mimetizzarsi nella testa e nella lingua di bambini in vario modo abusati e abusanti. E dunque già allora avevo individuato nella Carnaroli una delle voci più interessanti dell'attuale poesia italiana. Il giudizio mi viene adesso confermato dall'ultima pubblicazione dell'autrice, che reca un titolo a dir poco scioccante (autentico pugno nello stomaco): *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*.³

Com'è di norma in quest'autrice, la realtà più tragica e violenta viene spiattellata sotto gli occhi del lettore, senza mezzi termini (è il caso di dire), tramite un'agghiacciante nudità e crudeltà espressiva. Minimalismo asciutto, rapido, una idrovora povera quanto brutale che succhia lacerti di realtà efferate, donde versi in-espressivi, scarni, ben lontani da ogni indulgenza retorica. Il poemetto è imperniato su due tematiche di fondo, suicidio e omicidio, in prevalenza femminicidio – tema al quale la Carnaroli aveva già dedicato il suo altrettanto crudo *Femminimondo* –⁴ a conferma del fatto che le sue non sono mai poesie sciolte, estemporanee, bensì centripete, ossessivamente monotematiche – e si badi, sono tutte mini-poesie, brevi e brevissime, fulminee, soprattutto nella sezione dei suicidi, poiché è essenziale la *brevitas* per fissare il tragico (che difatti parla da sé).

Ancora una volta, dunque, la Carnaroli esibisce la sua inconfondibile cifra stilistica, istruita da un linguaggio sottrattivo, minimale, generato da salti e rotture, come avevano già segnalato sia Andrea Cortellessa nella *Introduzione a Primine*, per cui il dettato della Carnaroli «si elementarizza sempre di più»;⁵ e sia Helena Janeczek, che nella *Introduzione a Sespersa*, parlando dei «suoi libri precedenti», ha scritto di «polifonie minimali, spezzate, piene di salti e di vuoti, di luoghi comuni implosi, di un “parlato” da analfabeti di ritorno».⁶

Qualche esempio, due per sezione, dove si noti l'uso (frequente) di un infinito prescrittivo (pp. 20, 48; 76, 88):

lasciare aperto il gas dopo cena
leggere la posta messenger
fare come sempre
saltare in aria un intero palazzo

¹ Roma, Vydia, 2018.

² Milano, Edizioni del Verri, 2017.

³ Torino, Einaudi, 2022.

⁴ Anche questo con un sottotitolo a dir poco impoetico: *Femminimondo: cronache di strade, scalini e verande*, Roma, Polimata, 2011. Se ne veda la bella recensione di Cecilia Bello Minciocchi, in punctocritico2.wordpress.com, 09/02/2013.

⁵ *L'infanzia selvaggia*, in *Primine*, pp. 5-13, in part. 11.

⁶ Pp. 7-12, in part. 7-8. Ma in realtà anche in *Sespersa*, la storia di un aborto, vige un linguaggio sbrigativo e scheggiato: «un'esplosione forse nel mio utero / una mina antiuomo o uoma / antifeto lungo 7/8 centimetri / niente peso / non riesco a capire: / uno spavento di suono improvviso / clacson / sirena ambulanza / una luce che colpisce / gli occhi / passa strati pellicarne placenta acque / raggiunge la sua fronte quando ancora è tutt'uno con le gambe // passa dall'altra parte / come raggio fotonico // riduce in poltiglia» (p. 43).

dormire prima del botto

arrivata a pesare quaranta chili
nascondo panini in mezzo alle siepi
barattoli di vomito sotto ai maglioni
morire prima del cambio di stagione

il cacciavite
accanito
a smontare spalle
cosce dalle anche
gira a vuoto
tra le ovaie spanate
cerco su google come fare
per svitare

il rasoio
da barba
per rifinire
il disegno
come le vuoi
le basette
il barbiere
infierisce
fa cornicette
negli scacchi
di pelle
quadernino
a quadretti
la tua faccia
pagine
gli strati epiteliali
che sfoglio

Scene di ordinaria follia e/o crudeltà, esposte in una scrittura che procede per sintesi, a singhiozzo, sotto l'urgenza della tragedia,⁷ dove i fatti campeggiano nudi e crudi, essenziali, nella loro terribile, masochistico-sadica, efferatezza. Ed è naturale che in tal modo eventi e ricordi si possano ingarbugliare, entrare in un vortice immaginativo e memoriale che li rende ancor più tragicamente nudi e strazianti – poiché non c'è una *ratio* a organizzarli in racconto, bensì una occulta empatia emotiva che per forza di cose li sconnette e frantuma.

Si veda proprio nella poesia in esergo, sul frontespizio del libro, come all'improvviso, dopo un breve propedeutico ricordo-quadretto d'infanzia, remoto

⁷ Bello Minciocchi, *loc. cit.*, avvedutamente ha chiamato in causa, per *Femminimondo*, la famosa ricetta di *Postkarten* 49 di Edoardo Sanguineti, secondo la quale, per fare poesia, «si prende “un piccolo fatto vero” (possibilmente / fresco di giornata)». Per quanto riguarda il brechtiano effetto V, di straniamento, Carnaroli sembra prendere in parola il poeta genovese, giacché lo ottiene di fatto «con mezzi modestissimi», ovvero puntando su registri linguistici clamorosamente “poveri”.

preliminare della tragedia, il resoconto fattuale precipiti, in maniera fulminea, verso la sua catastrofe (p. 12):

dentro il garage
dove ho passato l'infanzia a
separare i chiodi dalle viti
per mostrare a mio padre
di valere
almeno quanto gomma
da bagnato mclaren
abbassare il finestrino
sgasare

Gli elementi temporali del gesto estremo vengono qui sottoposti a una secca, convulsa condensazione emotivo-fattuale, fino all'allusivo e conclusivo, in ogni senso, «sgasare» (in opposizione semantica e corrispondenza visiva con «valere»). Certo, strutturazione elementare, ellittica, esercitata sulla realtà, sui suoi traumi, angosce, tragedie; ma non facciamo gli ingenui: c'è dietro tutto il lavoro di scarnificazione linguistica, di essiccazione espressiva, necessario per mimare una scrittura di getto, così prosciugata, quasi *sine litteris*, compresa la velocità del pensiero in un momento culminante della propria vita, nel quale, come in punto di morte, la mente passa in rassegna rapidissima e rimescola pensieri sentimenti immagini, precipitandosi nell'abisso del suicidio.

Per la sua ricercata povertà espressiva, questa potrebbe sembrare una poesia in minore; a mio avviso è tutt'altro, è una delle *poiesis* più originali dell'odierno panorama poetico italiano. E di rincalzo, in proposito, giova ricordare quanto scrive Mariangela Gualtieri ne *L'incanto fonico*:⁸ «Poesia è veritiera. Chiede voce veritiera / Nuda voce non impalcata non accessoriata non / potenziata. Nuda voce più nuda.»

II

Come Carnaroli – ma agli antipodi per i registri stilistici frequentati – altri due poeti appaiono fortemente centripeti, nel senso che organizzano i loro testi attorno a una tematica di base, e la martellano fino all'esaurimento, producendo, ciascuno a suo modo, delle suggestive, straripanti feste intraverbali. Essi sono la toscana «poetice» (così si autodefinisce nella quarta di *Nel nosocomio*: «poeta, voce recitante e attrice») Rosaria Lo Russo (penso soprattutto a *Penelope*, ma anche a *Lo Dittatore Amore* e alla parte finale di *Nel nosocomio*, *Dal dormitorio*, nonostante un andamento più

⁸ Torino, Einaudi, 2022, p. 64.

prosastico e normalizzato), e il napoletano Ferdinando Tricarico (un po' da sempre, da *precariat 24 acca* a *La famigliastra* al recente *Grand Tour*).⁹

Come si diceva, in questi due campioni, all'incontrario dello straziante rigore minimalista della Carnaroli, prevale una scrittura stilisticamente "lavorata" per addizione e proliferazione, ciascuna a suo modo ridondante, decisamente espressionistica.¹⁰

Prendo in esame, della prima, una delle prove più convincenti (e comunque più "partecipate"): il poemetto *Penelope*. Strutturazione libera, straripante orchestrazione fono-sintattica, plurilinguismo metaforico e creativo, sapientemente modulato tra alti (dantismi e altro) e bassi (toscanismi, espressioni gergali, triviali) e con inflessioni spesso comiche, versi che si allungano e si accorciano *ad libitum*, dove qui e lì coagulano rime (anche al mezzo e/o interne) non strutturali, stilistiche, le quali, pur se saltuarie, assolvono a una funzione di ancoraggio del vertiginoso flusso verbale proprio di questo splendido monologo, nel quale si nascondono anche misure tradizionali (non solo endecasillabi e settenari), però subito travolte e come oscurate dalla furia, e direi quasi dall'ira funesta quanto ironica, delle veementi requisitorie e rivendicazioni muliebri.

Ed eccone qualche assaggio (pp. 16-22):

Da vent'anni ostinata difendo dalla muffa morte
le mie parti molli venti vani in ombra e solo protesi di gommapiuma color carne
faccia flaccida e pallida come una vecchia protendo ai pretendenti
pentolacce così sloggiano imbottiti e sfollo

[...]

Croco d'autunno le vigne e paro reti fitte
pronta a contenere i fecondi coaguli delle future coliche
d'uve che pesterò rosse e mature
pronta a contenere cocci d'olive tante mandorle dolci e fichi
che sgrullerò col cruocco o fraguli gruossi come lingue scarlatte

[...]

Ma se tu ritornassi sotto mentite spoglie di figlio divino viandante bisognoso o di vanaglorioso
[logorroico mostro

⁹ Cfr. rispettivamente: Rosaria Lo Russo, *Penelope*, Napoli, Edizioni d'if, 2003, *Lo dittatore Amore*, Milano, effigiedizioni, 2004 (con una strepitosa *Dedica*, da non mancare, più tutto il resto), *Nel Nosocomio*, Milano, effigiedizioni, 2014; e Ferdinando Tricarico, *precariat 24 acca*, Salerno-Milano, Oèdipus, 2010, *La famigliastra*, Lecce, Manni, 2013, e *Grand Tour. Passeggiate italiane*, Genova, Zona, 2019. Ma in realtà la prima prova d'autore di Tricarico è il poemetto *Courage*, Napoli, Di Salvo Editore, 2005, intestato all'opera brechtiana e con un andamento stilistico ancora fortemente influenzato dalla sperimentazione neo-avanguardistica («impassibile dinosauro di parole», lo definisce in Prefazione Mariano Bàino, pp. I-VIII, in part. II).

¹⁰ In questo novero rientra a pieno titolo il più appartato Costanzo Ioni, inventore di un linguaggio esplosivo, una sorta di miscuglio tra dialetto napoletano arrangiato, lingua e inserti in lingue straniere storpiate, il tutto innescato da un amaro perfido sarcasmo socio-politico. Si legga: «Stive annascuso cuorpo fetuso purpo / emigrante turpe gitante, Steve, / dint''a nu buco buio, / et là busciardo te dicette lo surdato / ca sulla varca ne sagliette pe' cuntrollo / Et contra a isso 'nce cuntaste ca si' partuto / pe' veni a lo Paese cchiù gentile, / Paese ca par tous (d''o tour) se mena allero, Paese d''o cantà e d''o manjar, / Paese d''o cagnà, / et est por chesto suonno ca si' partuto / 'e notte, comme a nu latro, comme a nu delinquente, / comme a uno clandestino, comme a uno Goethe, / deritto at chesta casta terra de Sirene», in Costanzo Ioni, *Stive*, Napoli, Guida Editori, 2017, p. 95, con Prefazione, *Una lingua "arravugliata"*, del sottoscritto.

e non di padre quercia senza scure

[...]

mi sa che giro il culo e me ne vado mi sa che non ti riconosco

che m'incurvo m'accartoccio m'accuccio accanto al fuoco e non mi scosto d'un ette tremante esile

[vesta

col mento infossato nel collo e gli occhi pesti dallo sguardo torvo

[...]

Da vent'anni ogni notte mi sfilo da sola il reggipetto e ci ripenso

malassorbo lo sguardo il torto malaccorto di quanto t'imbuterasti in altri antri di un fottio di divette

e ogni notte ci lasciasti il cinci o tramutato in biroldo moscio da sciami di voci maliarde di circi

o scivolando pitone di sgancio tra tette pitte di bbottane butirre di porto

o sbattendo per anni e anni per diporto

fra le molli onde della vulva grottesca di calipso

[...]

Resistendo all'impulso di citarne ancora, data la potenza espressiva sprigionata dai versi di Lo Russo, passiamo a Ferdinando Tricarico con il quale, si accennava prima, entriamo in un territorio di genesi diversa, grazie a uno stile più funambolico e creativo, e semmai più "leggero". Qui non si può certo parlare di colata verbale, anche e soprattutto per il respiro corto dei suoi versi, per lo più costruiti con brevi sintagmi, che talvolta assumono l'aspetto di spezzoni metrici e producono un ritmo "saltellante". I suoi testi trasudano piuttosto di una linfa abbastanza rara nel panorama contemporaneo, fatta d'ingredienti decisamente umili, comici, che irrorano un linguaggio inventivo e spumeggiante, aperto allo sberleffo e alla parodia, e segnato anche da una costante inclinazione alle neoformazioni, talvolta veri e propri ircocervi.

Dovrà bastare pure per lui un breve stralcio esemplificativo dall'opera di mezzo, *La famigliastra*, che a tutt'oggi a me pare il suo lavoro più riuscito, forse perché (anche per lui) il più "partecipato".¹¹ In questa totale quanto dolceamaro messa in crisi delle stesse fondamenta socio-affettive dell'istituto familiare spiccano in continuazione funambolici giochi verbali e intraverbali, neo-formazioni e deformazioni (storpiature) per lo più comiche e/o sarcastiche accanto a improvvise, martellanti serie rimiche, alimentate dalla brevità dei versi. Cito dal testo intitolato *2 frisa (chieti abruzzo)*, dove si leggono, a raffica, affettuosi diminutivi trasformarsi in amari, atroci sberleffi (p. 39):

differente mai indifferente

¹¹ Ma anche gli altri due volumi sono degni di menzione. Nel primo, *precariat 24 acca*, cit., l'autore scandisce *ad horas* ed espressionisticamente sbeffeggia il doloroso problema del precariato («driiiiiin driiiiiin [...] o è il vostro dissennato / sfrocoliare / la mozzarella di sant'antonio / dei deboli / che erode / pure mozzardella vostra / per finitezza / di supersfruttamento? / sto frastruono fulminato / funicoltura senza coerenze / funicolpare senza movente / funicoli funiculpop / fu n'inculata curriculare / che a quest'ora pensa a me / al mio cicchettare affanni / mentre albatramonta / colla mescafrancesca / dei sé / d'ipotetici futuri...»), ore 11, pp. 30 e 32); e nel terzo, *Grand Tour. Passeggiate italiane*, cit., l'autore, novello *flâneur*, descrive da par suo una scintillante promenade per le maggiori città italiane, istruita dai collanti di ecolalia, accumulazione paratattica e stile nominale: «La bottega è la strada / il retro la bottega / cianfrusaglie e fragaglie / arravogli e arragli / pastori e pastorale partenopea / saponi e saponari / crocifissi agli arresti domiciliari» (*Napoli*, p. 10).

petrolina
 travolgi
 mascherin de homme
 nell'abitin de femme
 piccilla gattale
 mammarella lattale
 solerrucola sociale
 mogliettonzola totale
 figliettella amor-ale
 amantina letale
 mi liberi
 dall'afasia de macho
 col dual slang band
 m'inondi
 dell'altra metà delle parole
 indicibili all'omologa
 che non intende
 indifferente
 è lingua dialogicale
 l'eteroamicale
 differente mai indifferente
 gong

III

Prima di continuare la nostra carrellata, urgono due considerazioni d'ordine più generale. La prima: il quadro complessivo della poesia italiana degli ultimi decenni risulta talmente plurimo e contraddittorio da apparire nel suo insieme innegabilmente “anomico”, a fatica inscrivibile entro linee o percorsi di ricerca poetica condivisi.¹² E tuttavia, la seconda: è da tempo, ormai, che si riscontra una certa tendenza strutturale e stilistica che accomuna parecchi poeti contemporanei, ed è il *discorso a scatti*,¹³ frammentario, scheggiato, una tendenza a strutturare il testo secondo modalità a-lineari e anti-discorsive. Le particelle del “discorso”, parole locuzioni frasi, vengono affastellate in maniera discontinua, per segmenti scollati, frastagliati, quasi brancolanti nelle nebbie di una rappresentazione occulta, ambigua, enigmatica – all'apice, si trovano poeti che “presentano” i loro testi, e cioè adottano una scrittura orizzontale, letterale, tendenzialmente asemica, e sono gli autori di *Prosa in prosa* (v. *infra*).

¹² In proposito v. Paolo Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005, p. 151; e Antonio Pietropaoli, *C'è del canone nella poesia del Novecento?*, in *Temi e voci della poesia del Novecento*, a cura di Raffaele Giglio, Napoli, Loffredo, 2017, pp. 9-18, in part. 17-18.

¹³ È quel «saccadé» che Paolo Giovannetti ha lasciato acutamente cadere sulla pagina nella sua Introduzione, *Undici anni dopo: implicati nella storia, ai ferri corti con lo storytelling*, alla riedizione di AA.VV., *Prosa in prosa*, Roma, Tic Edizioni, 2020, p. 8.

Intanto, della prima specie, scelgo un perfetto campione da Aldo Nove, nel quale i versetti smozzicati (alla Ungaretti) producono una scrittura frantumata e molecolare, di brevi e brevissimi frammenti alogicamente accostati tra loro, che attirano il lettore in un gorgo asemantico di sensazioni senza senso, d'illuminazioni rapsodiche: ebbene, tutto ciò trasmette perfettamente, nel buio teatro della vita, l'angosciosa e solitaria cecità intellettiva ed esperienziale della voce poetante. Cito (una trentina di versi) da *Come nel buio di un teatro*, da *Addio mio Novecento*:¹⁴

C'è tutta, ma non c'è, sola
tutta, sola
mente,
non è

niente
solo mente
non è niente,
solo tutta,
fittamente,
adorna di sé,
tutto ciò che non c'è
ma ritorna
ma grida

e non c'è
luogo, vomita sangue,

il suo velo,
se tutto
ottenebra il cielo

di sillabe,
fa ridere

ha senso,
riformula il senso,
lo stabilisce,
piove,
chi è stato,
lampi di rosso,
grida,
arrivano le auto, continua,
[...]

¹⁴ Torino, Einaudi, 2014, pp. 76-78. Abbastanza diverso è però l'andamento stilistico dei testi di *Poemetti della sera*, Torino, Einaudi, 2020, con versetti più "legati" e semanticamente coerenti (v., per esempio, il bellissimo *Il giorno della mia morte*, pp. 12-17, o l'inclemente *Rivolta contro il mondo contemporaneo*, pp. 71-78).

III¹

E poi, Laura Pugno (autrice-curatrice, peraltro, della *Mappa immaginaria della poesia italiana contemporanea*, di cui a dopo).¹⁵ Ho tra le mani i suoi ultimi volumi di poesia, *bianco* e *Noi*.¹⁶ Nel primo, testi esilissimi, così parsimoniosi da sembrare scritti in regime di severa austerità verbale. Sono mini-poesie totalmente libere, affidate a un tipo di scrittura a singhiozzo, smozzicata, ecco proprio *saccadé*, istruita con segmenti isolati, staccati tra loro (si direbbero versicoli). È perciò difficile precisare di che cosa parlino i suoi testi (che vada oltre la banale indicazione, ad esempio per *bianco*, della neve, del chiarore abbagliante o del «bagliore, bagliore bianco» – v. pp. 37, 39 e 55); epperò essi creano un'atmosfera rarefatta, enigmatica, straniante, proprio in virtù dell'adozione di quel linguaggio rastremato quanto scollegato e puntiforme, dimensione nella quale il lettore può sprofondare come in un buco nero, in un abisso di vuoto, riempito, si fa per dire, solo da abbozzi di parole, appunto, dalle «parole del vuoto» (*Noi*, p. 28).

Un breve documento, da *bianco* (p. 25): «l'allontanarsi, / questa, / questa volta e ancora / bianca, / e una lieve crescita dell'erba // ti volti / ogni giorno e vedi cosa manca, / la luce in fondo alla strada / e questa stessa, / qui, e distanza».

Ma questo vale, sia pure in parte, anche per i testi più lunghi di *Noi*, mezzi poemetti, nei quali la poetessa abbozza un tentativo di discorso, che però subito deraglia dai canali sintagmatici del senso per inseguire i molteplici, metaforici fantasmi della mente.¹⁷ Anche qui, comunque, le poesie sono costruite a strappi, con accostamenti arbitrari, in una lingua ambigua, quasi senza volume (proprio agli antipodi dei poeti corposi alla Lo Russo e Frasca).

Leggiamone un altro esempio, dalla sezione *Il blu inesistito* (*Noi*, pp. 34-35): «sei corpi minutissimi pulviscolo / ma ugualmente / rifrangi con intrezza da celeste / a indaco, // arco dove sfuma, occhio / brillante / nel volto o sopra il becco, / legge: la preda, piuma / che volteggia, / urina-ultravioletto nell'erba // la mente, il corpo, / si riunisce a prima / nel presente che si avviene...».

III²

Una soluzione intermedia (tra Carnaroli e Lo Russo), sia stilistica sia tematica, la offrono due poetesse napoletane, Carmen Gallo (fresca vincitrice del Premio Napoli 2021) e Giovanna Marmo. I loro testi, infatti, sono caratterizzati da medietà linguistica e coerenza tematica, ma non monotematica (tipica del poemetto).

Per quanto riguarda Giovanna Marmo, basta il titolo del libro qui preso in esame, *Oltre i titoli di coda*,¹⁸ a esplicita valenza allegorica (la vita-cinema, lo sguardo

¹⁵ Milano, il Saggiatore, 2021 (d'ora in avanti *Mappa*), con la collaborazione di un nutrito gruppo di studiosi: Emmanuela Carbé, Chiara Faggiolani, Jesús López Fidalgo, Elio Mazzacane, Marina Misiti, Matteo Meschiari, Leire Alegría Murillo, Barbara Pastorini, Gianluigi Simonetti, Lorenzo Verna e Maurizio Vivarelli.

¹⁶ Laura Pugno, *bianco*, Milano, Nottetempo, 2016; e *Noi*, Novara, Amos Edizioni, 2020.

¹⁷ Sebbene qui ci sia una pallida *Nota* d'autrice a istradare il lettore: «*Noi* è una serie di poesie d'amore, tra due persone. Intorno a loro, una comunità di vivi e morti», p. 75.

¹⁸ Torino, Aragno, 2015.

imperturbabile della macchina fotografica che fissa e paralizza i personaggi), per capire che siamo affacciati sul vuoto, su territori inesplorati, visionari: siamo infatti “oltre”, in un oltre (non immemore di Pirandello) di già impietrito, alla Brecht: «Siate immobili, sopprimete ogni pensiero / non voltatevi verso l’obiettivo, / fareste sentire a disagio gli operatori. // Attenti a non mostrare i volti in primo piano. / Poche inquadrature, niente più stacchi. / Per favore, un’inquadratura sfumi nell’altra» (*I volti nelle teche*, p. 35).

I suoi testi sono dominati da uno stile asciutto, prevalentemente paratattico, con impennate nominali, e da una lingua di registro medio: brevi frasi scandite, di agevole accessibilità semantica ma sintagmaticamente enigmatiche (e questa tipologia stilistica è vieppiù accentuata nella suite *Case riflesse*, pp. 53-59): «Cielo mare fiumi / e montagne. // Ascolto attraverso pianure. / Parlo, senza bocca.» (*Senza bocca*, p. 17); e ancora: «Cellule che si distruggono e si aggregano. / Le sedie accolgono con fatica i nostri corpi / invadenti, ma ognuno di noi è un posto vuoto» (*I primi versi*, p. 25) – dove ci si muove al limite dei paradossi caproniani. Ovvero nelle poesie di Marmo, mediante l’ossessiva tematica dello sguardo (con tutti i precedenti illustri del caso), agisce uno sforzo di rappresentare l’irrepresentabile, ciò che sta propriamente “oltre”, altrove, ciò che s’“intravede”, e dunque un tentativo di comunicare impedito però da una collocazione esistenziale e gnoseologica negativa, residuale, postuma, appunto “oltre i titoli di coda”, al di fuori della rappresentazione e del rappresentabile, come se la vista fosse rovesciata all’interno, interiorizzata, blindata («Vediamo. Ma ogni angolo / sfugge ai sensi. // Sì che valgono cose / mai viste. // Al di là delle palpebre. / In uno spazio chiuso», *Al di là delle palpebre*, p. 21); o come se la vita fosse lì, tutta intrappolata in un film o pietrificata in una serie di fotografie e gli attori ne rimanessero inesorabilmente tagliati fuori, espunti, cancellati. Il mondo che Marmo allestisce è dunque svuotato di senso, con un sottofondo inquietante e perturbante, a un passo dall’assurdo (di matrice beckettiana e kafkiana), forse tramato dalle istanze dell’inconscio di una «mente-dormitorio», al di là della quale «non c’è futuro / passato o presente» (*Casa che non si vede*, p. 38). È un mondo senza ricordi, voce, è un altro mondo dove vige l’assenza, la mancanza di realtà: «Fuori, nel mondo, il montaggio / dei miei istanti è già avvenuto. Una luce / si spegne / Si accende una insegna» (*Senza corde vocali*, p. 31). Un altro paio di esempi, tra i più cristallini, dove, nel primo, si avverte in sottofondo il fruscio delle rovinografie benjaminiane (*Cinema muto*, p. 29), e nel secondo il senso del vuoto di origine beckettiana (*Una fotografia che non ricordo*, p. 40):

Conosco una sola distanza
rispetto a cui le immagini appaiono nitide.
Ho deciso di abbandonarla e fare a meno
della profondità di campo,
avvicinerò l’obiettivo.

[...]

E non sono più sicura che questa voce

Sia la mia, non vedo tracce sonore.

[...]

Ormai la casa è vuota e questi sono i resti
di una sala cinematografica. Forse qualcosa
dura ancora nonostante il trasloco,
nonostante l'arteria si sia rotta
e il proiettore non funzioni da tempo.
Ricordo che dal buco del pavimento
filtrava il chiarore.

Tracce di nero nel bianco, il passato
ha una luce che non conosco.

Sono un contenitore per il pensiero,
un posto vuoto senza rapporto
con il presente, la fotografia di un volto
piatto, senza lineamenti.

Un volto sparito che non ricordo.
Che nessuno ricorda.

Del resto, ce lo dicono già i titoli, gremiti di *senza, al di là, oltre, non*. L'autrice vede, parla e scrive evidentemente di e da un mondo stravolto, sottosopra, dove la luce filtra dal basso; un mondo in rovina, distopicamente visionario, dove i personaggi, a partire da chi scrive, si muovono come automi senza vita, o con una vita tutta al passato, "volti piatti", "spariti", ancora una volta "posti vuoti", manichini senza alcuna possibilità o capacità d'interpretare ruoli e funzioni, né di scambiarsi esperienze vitali: «Prigionieri in due riprese distinte, / ma speculari, non potevano incontrarsi. / Tuttavia la direzione era la stessa. // [...] Raccoglievano gli oggetti / morti nella contemplazione. / Adoperavano la lente sfocata della malinconia / per osservare il presente. // A tratti credevano di parlare ad alta voce. / La vista diventava udito. / I sensi si confondevano. // [...] Solo una volta, in un montaggio mal riuscito, / si parlarono attraverso i sottotitoli: / – Conosci il mio nome? / – Non posso proteggerti, cosa hai fatto? // Erano le comparse di un film / senza traccia sonora, / girato in due piani sequenza paralleli. / Si incontrarono oltre i titoli di coda.» (*Oltre i titoli di coda*, pp. 36-37).

III³

In Carmen Gallo, e come vedremo anche in Gabriele Frasca, e com'è frequente in molti poeti contemporanei,¹⁹ la mescolanza di poesia e prosa ha ormai preso il sopravvento su quella puramente linguistica, che pure non manca in Frasca, mentre il linguaggio della Gallo appare più orizzontale, monocorde. Ma andiamo con ordine e

¹⁹ Ad esempio in Tommaso Ottonieri, di cui vedi perlomeno gli strepitosi *Elegia sanremese*, Torino, Aragno, 2022 (ma I ed. Milano, Bompiani, 1998), e *Contatto*, Napoli, Cronopio, 2002.

prendiamo in esame l'ultimo volume di Gallo, *Le fuggitive*,²⁰ rimandando a dopo l'analisi delle *Lettere a Valentinov* di Frasca.²¹

Il libro consta di tre sezioni, le prime due in versi e prosa poetica, *La corsa* e *Le fuggitive*, e l'ultima in prosa, *Uscirne vivi*. In tutte si respira un'aria di pericolo, vengono infatti descritte situazioni nelle quali c'è qualcosa o qualcuno con cui ingaggiare sfide o da cui proteggersi, e ci sono luoghi anche domestici pericolosi, concreti o simbolici che siano, nei quali avvengono fatti e si aggirano personaggi inquietanti, cui sfuggire. Vi aleggia, dunque, una diffusa palese dimensione kafkiana, che è lo sfondo e la molla dell'intero poemetto (tripartito). Il mondo raffigurato da Gallo si presenta allora *in limine*, si svolge a ridosso di un abisso, sul ciglio di un precipizio, sotto la spada di Damocle della morte, o quantomeno di un imprecisato pericolo di vita.

E infatti i cinque pezzi che costituiscono la prima sezione solo in parte trattano del gioco fanciullesco in uso presso l'antica Grecia, chiamato *ephedrismos* (se ne veda la puntuale descrizione nel testo iniziale, p. 9, nonché l'informativa di Andrea Cortellessa in quarta di copertina). Il gioco, dopo gl'iniziali testi descrittivi (I, II e III, molto meno IV e V, tutti in versi), si confonde e si trasforma in comportamenti, colluttazioni aggressioni sopraffazioni, che non hanno più nulla di ludico, anzi appaiono violenti e sadici (tutti pezzi in prosa). I luoghi, peraltro, sono nominati e impilati, tutti luoghi chiusi, di ritenzione, introdotti da un plurale che non sai se *maiestatis* o collettivo: «Siamo in una incubatrice, in una clinica, in un ospedale» (dove la chiusa è un illusorio «È tutto in piena luce, ma ci sentiamo al sicuro», p. 11); «Siamo in un bagno, sotto il lavandino, accanto alla vasca», dove la minaccia diventa più esplicita: «È buio e c'è merda ovunque. Non ricordo quando sono arrivati, quando abbiamo cominciato a nasconderci» (p. 14; e ancora: «“Ci troveranno”. / “Non starli a sentire”. / “Sono già qui”. / “Troveremo un altro posto dove nasconderci. / Cominciamo subito. Spegni la luce”», p. 22, dove la situazione appare più ambigua, tra gioco e insidia/rischio); «Siamo in una stanza, con un letto grande e un armadio enorme», dove «nel comodino» ci sono cianfrusaglie e «sotto il suo cuscino ... non troviamo nulla» (p. 17); «Siamo in un'automobile, in una centoventisette» dove si svolge una scena sadica: «Abbiamo cinque anni, forse sei, lei ti tiene per i capelli, ti tira forte i capelli mentre guida. (...) Nessuno urla, nessuno la ferma, e lei tira più forte» (p. 20); «Siamo in un sogno, siamo in un corridoio, in una casa in affitto», dove accade un'altra scena di violenza e di sopraffazione: «Noi la tiriamo giù dal letto per i piedi, una gamba per una, la trasciniamo avanti e indietro, poi intorno al tavolo della cucina [...] Con le mani cerca di afferrare i mobili, le sedie, ma è troppo debole, sbatte dappertutto, sbatte la testa, noi invece siamo forti, siamo fortissime» (p. 23).

Il fascino di questa sezione sta tutto nella sua indefinitezza contestuale, che coinvolge tutti gli attori delle varie scene, e che deriva dalla condizione onirica, o subliminale,

²⁰ Torino, Aragno, 2020.

²¹ Bologna, Sossella, 2022 (d'ora in avanti LV).

della scrivente, la quale proietta su di un innocuo gioco di fanciulli le proprie angosce esistenziali (infantili, adolescenziali, umane) – mentre la scrittura, proprio per la sua apparente normalità prosastica, producendo una suggestiva quanto assurda nebulosa semantica, aggiunge inquietudine e sconcerto nel lettore.

Questi luoghi, peraltro, autentici totem allegorici dell'opera, ricompaiono in serie nel poemetto eponimo introdotti per ben ventinove volte dalla stessa locuzione già vista ne *La corsa*: «Siamo» + stato in luogo; o, quattro volte, + aggettivi; o, una sola volta + compagnia («Siamo tra gente sconosciuta»). Il poemetto aggiunge alle coordinate semantiche più su enunciate, anche grazie all'incalzante martellamento proprio della struttura poetica, un surplus di valenza simbolica. Come i fiumi ungarici, a questi luoghi rievocati in maniera ossessiva, quasi convulsiva, l'autrice si aggrappa a scongiurare l'incombere di un *non-luogo*, di un irredimibile spaesamento psico-esistenziale. E perciò essi restano impressi a fuoco nella pelle del soggetto lirico, emerso in prima persona alla fine del componimento conclusivo del poemetto, dove finalmente compare il concetto-chiave di «paura», e dove il «dietro» va propriamente letto come un *dentro* (p. 31):

La paura costringe a forme di vita
innaturali, costringe a stare
nella durata di un altro.
Impossibile prendere aria.
Restituire la paura, lasciarla
sulla soglia di casa e dire
puoi tenerla o nasconderla in giardino
prima che il tempo e lo spazio propaghino
la sua forza. È novembre. Ho trentasei anni.
Mi porto dietro tutti i miei luoghi.
Faccio attenzione a non dimenticarne nessuno.

L'assillante elencazione era dunque un tentativo di ancoraggio topologico: il movimento di fuga, come confermano i raccontini realistici di *Uscirne vivi*, è un gesto apotropaico di auto-conservazione.

IV

Tenendoci ancora in canna il colpo Frasca, all'opposto dei poeti "sperimentali" finora saggiati, non è difficile individuare poeti e poetesse che fanno scelte diverse, e che potremmo definire compagni di viaggio di Valerio Magrelli (o meglio sulla sua falsariga). Sebbene ciascuno con una propria spiccata individualità, appaiono comunque tutti accomunati dalla predilezione per una poesia discorsiva, semantica, in qualche misura "informale", ovvero optano per uno stile più prosastico e colloquiale, e per un linguaggio rispettoso dei connettivi logico-semantiche, coagulato attorno a significati espliciti. Accosterò a quello di Magrelli altri due nomi, tra gli altri, ben

noti: Biancamaria Frabotta e Chandra Livia Candiani (ma nel novero va senz'altro inserito il nome di un convinto anti-metricista, Biagio Cepollaro).²² E ci dovrà bastare, della (compianta) prima poetessa, ricordare l'ultimo titolo, *Nessuno veda nessuno*;²³ e intanto citare, da Magrelli, uno dei pochi campioni circolanti di poesia sciolta, ludica e ironica, versoliberista e fortemente soggettiva, il testo *Magneti Magrelli*²⁴ – ma è la meravigliosa tonalità dominante dell'intero libro:

È un fatto, su, prendiamone atto:
io attiro i deficienti,
gente cui manca qualcosa.
Gli manca, e appunto accorrono
a cercarla da me.
Magnete potentissimo,
li attraggo ovunque siano,
spingendoli a lasciare padri e sposi
per venire da me, pur di venire da me
a molestarmi, ad avvelenarmi la vita.
Non so il motivo, ma so che confluiscono
da tutto l'orbe terracqueo, i deficienti.
Da me vengono solo deficienti.
A meno... orrendo dubbio:
a meno che non diventino tali
A CAUSA MIA.
(...)

E poi Candiani, poetessa dal dettato terso, asciutto, delicato, problematicamente (auto)riflessivo (si definisce infatti «guazzabuglio d'essere»)²⁵ Anche di lei trascrivo un solo testo dal volume appena citato, a evidenziare il fulcro della sua poetica, sempre in bilico tra realtà e sogno, immaginazione e vita vissuta, slanci metaforici e meditazioni sapienziali (p. 124, corsivi miei):

Io inciampo
inciampo spesso e anche

²² Strano poeta, etico-sapienziale quant'altri mai, autore di due trilogie, delle quali l'ultima interamente dedicata al *corpo*, suono tema e concetto *passe-partout*, dato che tutti i testi della trilogia, fortemente prosastici e brachilogici, cominciano con questo vocabolo (e quindi sotto il probabile influsso di Francis Ponge) – ne cito qui uno stralcio dall'ultimo volume (*Al centro dell'inverno*, Forlimpopoli (FC), L'Arcolaio, 2018, p. 51): «il corpo stabilisce al centro dell'inverno ciò che chiama / esterno: al di fuori della casa tra le nuvole e il supermercato / il rumore dell'informe che potrà diventare frase e affetto / e più lontano ancora colpi di mortaio e morti facili a migliaia».

²³ Milano, Mondadori, 2022. Si tratta di poesie nelle quali la poeticità è quasi interamente affidata a una fitta serie di *enjambements*.

²⁴ In Valerio Magrelli, *Exfanzia*, Torino, Einaudi, 2021, p. 42. Segnalo inoltre che pochi anni orsono è uscita la sua opera complessiva, *Le cavie*, che racchiude tutte le poesie scritte e pubblicate tra il 1980 e il 2018 (Torino, Einaudi, 2018), e che conferma la natura discorsiva, semantica e spesso ironica di questa *poiesis*. Sulla quale cfr. Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 31-62 (se ne legga anche l'interessante Introduzione, pp. 13-30).

²⁵ Chandra Livia Candiani, *La bambina pugile ovvero la precisione dell'amore*, Torino, Einaudi, 2014, p. 94 – altro titolo anomalo e duale, come quello della Carnaroli. Vedine pure l'ultimo, *La domanda della sete* (2016-2020), Torino, Einaudi, 2020.

perdo l'equilibrio
 senza motivo
 così, da ferma
 come ci fosse un invisibile
 salto. *Io mi addormento
 nella veglia, seguo un'altra scia
 rispetto a quella evidente
 del discorso e della vista.*
 Seguo un'assenza di mappe
 come un fiuto di trasparenze,
 mi ritrovo senza filo
 e geografia in un campo aperto
 campo di pace antelucana
 non di battaglia.
 E io sbadiglia.

IV¹

Ma all'interno di questo minimo campionario di poeti argomentativi e “semantici” c'è un'altra linea o filone espressivo, il cui capofila è senza dubbio Maurizio Cucchi, che a mio avviso continua a occupare un posto di rilievo nel panorama della poesia italiana contemporanea (sorprendente, perciò, la sua assenza dalla *Mappa* della Pugno – ma di ciò a dopo).

Come ho già avuto modo di segnalare,²⁶ Cucchi è e resta il campione incontrastato di uno stile impetuoso, fitto, irregolare, nonché di una metrica decisamente *random*, che ha poi visto in Italia pochi emuli (ma faccio un nome per tutti: Maria Grazia Calandrone, vivacissima poetessa con un surplus di fantasia visionaria, metaforica, selvosa, che non rinuncia al “discorso” ma lo frantuma all'interno di un brulicante flusso di parole, producendo grovigli di pensieri, immagini, metafore).²⁷

Anche per Cucchi citerò un unico esempio, tratto da *Il disperso* (libro d'esordio, 1976), caratterizzato dalla netta precoce opzione del poeta per oggetti assolutamente quotidiani, insignificanti (alla Sinisgalli). Ne discende uno stile accumulativo, prosastico, parlato, con versi che riproducono e talvolta frangono la ressa delle cose e

²⁶ Cfr. Antonio Pietropaoli, *op. cit.*, p. 17.

²⁷ Anche qui un solo *specimen*, tratto dal suo penultimo libro poetico, *Il bene morale*, Milano, Crocetti, 2017 (è la terza strofa di *Il mondo si manifesta spontaneamente in selve di metafore*, palese omaggio baudelairiano in salsa francescana, pp. 144-145: «Così nuda dal centro della massa umana la voce / sgorga direttamente dai canali / lacrimali e loda / la bellezza della bellezza / ignara, loda la carnagione acerba / che diventerà fieno / e pelliccia imbrattata di polvere, loda il rumore inerte della polvere, la limatura ingente delle viti / nella mole dei corpi, il sapore di ferro del sangue e i salti / che rappresentano una fioritura / di gigli ininterrotti, loda i corpi / che sollevano polvere / di altri corpi e odore / di erba marina, loda i tendaggi / rossi che hanno riparato / la bellezza e l'orgoglio, loda l'accanimento per la luce e la capacità / di prepararsi al transito, loda l'urto dei piedi sulle tavole / e il tradimento, loda il nemico / e il suo muto fattore, l'impressione di questa carne fatua che sostiene con le braccia e con anelli di rame / chi l'ha appena ferita» – non sfugga al lettore come questa autentica cascata di parole, che travolge ogni possibile regola versificatoria, s'incateni intorno alla «voce [che] / sgorga» e «loda» (ribattuto ben sette volte) gl'innumerevoli aspetti della natura e della realtà umana.

con l'implicito messaggio che la poesia "serve", è perlomeno utile a conservare memoria e nomi dei *realia* (*Le briciole nel taschino 4*):²⁸

E va bene, io forse ce l'avrò per fissazione, d'accordo,
sarò testone, d'accordo, ma porca madocina mi ricordo sempre
del nonno in questi casi, della nonna,
del casotto (dell'orto) tutto ruggine,
riempito di badili, pezzi di legna, tolle,
bellissime cianfrusaglie tenute daconto,
sacchetti di plastica con cordine fatte su, elasticini, lucchetti,
[palline di gazosa (verdi), chiodi, bulloncini, cacciavite, cerot-
ti: così come in casa al primo piano, in basso i detersivi nel-
l'armadio a muro
e le bottiglie dell'olio e dell'aceto e sopra
scatolette zeppe di roba che chissà
potrebbe servire a qualche cosa
e così correre ravanare
bottoni pennini
e la boccetta dell'inchiostro, tutto asciugato, i tacchetti per le
scarpe da pallone, naftalina, immaginette, la coroncina del
rosario dello scout e:
contagocce, bottiglioni, turaccioli, la macchinetta
per forare i biglietti
del tram (vecchio cimelio). Tutto, tutto,
tutto potrà servire chi lo sa.

V

Vorrei adesso tornare agli sperimentali doc, riprendendo il nome di Gabriele Frasca e accostandogli, a perfido contrasto, un altro poeta, altrettanto noto, Vincenzo Ostuni. Prendo in mano l'ultimo libro del secondo, *Il libro di G.*,²⁹ un volume tipograficamente bellissimo, copertina rigida, sovraccoperta con un particolare di una scultura di carta *As Long as You're Here* di Matthew Shlian in prima, e in quarta con alcuni versi dell'autore. Il formato è innegabilmente sanguinetiano, e Ostuni è certo il poeta italiano che più da vicino ha ricalcato le orme del grande genovese (magari assieme ad alcuni testi di Gilda Policastro),³⁰ a partire dalla estensione e conformazione extra-large dei versi, nonché dalla loro pulviscolare diffrazione tematica fino agli accorgimenti tipografici di parentesi trattini alternanze di vuoti e

²⁸ In Maurizio Cucchi, *Poesie* (1965-2000), Milano, Mondadori, p. 23. Non è però difficile ammettere che la poesia di Cucchi si sia col tempo come rasserenata: «Glenn. Come lo chiamavo nella mia mente io, / o com'è più dolce e semplice, / com'è più vero: / Luigi. / Resti per me una crepa d'affetto / o un lampo intermittente nel cervello. / E anche tu, che non l'hai mai visto, / lo ami. / Tu che hai taciuto, e oggi non taci più, / hai la memoria smangiata come la tua macula: / cerchi e non trovi più / nemmeno la sua voce.» (ivi, p. 229).

²⁹ Milano, Il Saggiatore, 2019. Il libro è dedicato «al tema della paternità e ai momenti di vita quotidiana con il figlio G.», come si legge nella piega della sovraccoperta.

³⁰ V., per esempio, *Inattuali*, Massa, Transeuropa, 2016.

pieni, alla titolazione numerica dei vari pezzi, e alle tirate elenclative.³¹ Un esempio, poco meno che casuale, la numero 11 (p. 23):

(«Mi hai offerto – svuotato di ricevute e bollette – un portalettere pieno di noci, quelle che usi da
biglie e

impilare

tenti alle volte di

come equilibristici mattoncini da costruzione.

Ti ho detto grazie, e poi:

chinata la

“Perché le hai messe qui?»: “*Amore papà*”, mi hai sussurrato in risposta,

testa da un lato,

fingendo

vergogna,

o fingendo di fingerne»).

(«Amore: raccogliere merci da poco, metterle dove non serva?»).

(«“Ti prego, conservami

queste,

che io dilapiderei, ma serbandole rubale, celale a me sempre

– dovunque”»).

Come si vede, tranne il punto fermo sostitutivo dei due punti, la ben nota congerie di segni diacritici, i versi lunghissimi, sesquipedali, che tendono all’andamento prosastico per poi spezzarsi all’improvviso creando degli a capo o scalini immotivati, assieme alla commistione di racconto e discorso diretto: il tutto proprio del Sanguineti neo-figurativo e delle sue indimenticabili «*petites proses en poème*». E allora, qual è l’originalità di questo poeta, ammesso che ci sia? Considerato che la dose di realtà che Ostuni scarica nelle sue poesie non è da meno di quella sanguinetiana, e ammesso pure che la realtà fattuale in entrambi viene passata al setaccio e in qualche misura strapazzata dall’armamentario retorico di cui si è detto, la novità di Ostuni sta tutta nel macrotesto, nella ostinazione e determinazione del Faldone, nella volontà imperterrita, e magari controcorrente, di descrivere gli eventi della realtà vissuta, ossia di scrivere il libro della vita – un po’, insomma, alla Giudici.

V¹

E veniamo finalmente a Gabriele Frasca, tra gli scrittori più proteiformi e performanti della odierna letteratura italiana, traduttore e critico di Beckett, saggista, romanziere e poeta. È noto come, sin dalle prime opere poetiche,³² egli sia stato tra coloro che,

³¹ In particolare nella sezione *Studi per filastrocche*, pp. 73-95.

³² Gabriele Frasca, *Rame*, Milano, Corpo 10, 1987; *Lime*, Torino, Einaudi, 1995; *Rive*, Torino, Einaudi, 2001; *Rimi*, Torino, Einaudi, 2013. Ma si veda pure *Lame*, Roma, L’Orma, 2016, che raccoglie, come recita il sottotitolo, *Rame + Lime seguite da Quarantena e versi rispersi* (escluso *Rimi*, troppo fresco di stampa), ed è, secondo quanto scrive Giancarlo Alfano nella sua *Postfazione, Il mobile volere* (pp. 415-433), «un’edizione critica d’autore» (p. 419).

levatisi contro l'ondata di minimalismo e versoliberismo di tanta poesia contemporanea, hanno variamente rispolverato in Italia l'uso delle forme chiuse³³ – tra gli altri, non si potrà tacere il nome di un'antesignana come Patrizia Valduga, dalle martellanti e febbrili rime bacciate del bellissimo *Donna di dolori* fino alle recenti *Poesie erotiche*;³⁴ o, da ultimo, di Mariano Bàino, con il volume *Prova d'inchiostro e altri sonetti*³⁵ (altro nome illustre curiosamente assente nella *Mappa della Pugno*), per non parlare dei più attempati Fortini, Giudici e Raboni. È altrettanto noto come, di questa agguerrita pattuglia, Frasca ne sia stato ben presto non solo il capofila quanto soprattutto il più inesausto e originale interprete, rispolverando e talvolta rimodulando un po' tutte le forme tradizionali della poesia italiana (superfluo elencarle).

Tuttavia, c'è almeno un marchio di fabbrica che ne caratterizza eccentricità e originalità. La scrittura di Frasca è (quasi)³⁶ sempre magistralmente, “furiosamente”,³⁷ ipotattica (aspetto che lo avvicina ad alcune prove della Valduga); ovvero egli torce e ritorce lo stile del suo linguaggio, creando degl'ingorghi di subordinate a tal punto fitti e tortuosi da creare oggetti poetici densi, serrati, quasi imbozzolati,³⁸ che comunicano un perturbante senso di pieno-vuoto, una vertiginosa giostra di parole che girano senza sosta su se stesse, alla disperata ricerca di un senso: aleatorio, sfuggente.

Infatti le sue griglie o spire formali avvolgono il lettore (o l'ascoltatore, data la sua ben nota predilezione performativa) in una sorta di ragnatela fono-ritmica (in prosa o in poesia, non c'è differenza – altra sua nota distintiva) sempre sul doppio filo o di un

³³ Per tutto ciò cfr. Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, in part. *Postmoderno, Manierismo, Neosperimentalismo*, pp. 63-69, e *Questioni di metrica*, pp. 91-106.

³⁴ Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, Milano, Mondadori, 1991, e *Poesie erotiche*, Torino, Einaudi, 2018. Ma già nel precedente, formidabile *Medicamenta e altri medicamenta* (Torino, Einaudi, 1989), l'autrice aveva dato straordinarie prove di come riuscisse a “straziare” e “lacerare” il proprio canto (così Luigi Baldacci nello scritto prefatorio, *La parola immedicata*, p. VII), sull'onda di un'indomita e implacabile pulsione erotico-mortuaria, assoluta responsabile di un registro linguistico incandescente: «Meglio del sole ci scioglie l'argilla, / ovvero il frale, un rollio o tremitio / e travaglio lustrale e imo sciacquo, / a macerar sensi e ingegno, se oscilla // lento un nettuno, se lambisce stilla / e muore... e lesto si leva, mio dio, / inclusivo si leva... (un dondolio / lieve è in cuore). Qui scende, scontilla // dies illa, l'obito e l'isola asilo / per ben liquidi baci, per guerriglia / di voglie, vasi e nervi, ossia... sul filo // di Cloto... poi a volo verso poltiglia / e tempo colliquativo, nel pilo. / Premorienza ci quietava a meraviglia» (p. 52). Sulla Valduga, e sullo stesso Frasca, cfr. Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, cit., pp. 63-110.

³⁵ Torino, Aragno, 2017, dove il poeta fa sfoggio di un linguaggio ludicamente artefatto e di uno stile sintatticamente “incatenato”, che lo pone accanto a esperienze consimili, di recupero in falsetto delle forme tradite – ma di quest'autore notevoli appaiono, tra gli altri, soprattutto alcuni precedenti più “rivoluzionari” *Fax giallo*, Rapallo, Zona, 2001 (zeppo di citazioni e prestiti, parola d'autore), *Amarellimerick*, Salerno-Milano, Oèdipus, 2003, e *Sparigli marsigliesi*, Napoli, Edizioni d'if, 2003, altra opera abnorme e davvero sulfurea per tema, lingua e stile, con una scintillante postfazione di Andrea Cortellessa, *Una ventiquattre per Mariano Bàino*, pp. 37-61). È inoltre appena il caso di ricordare che alcuni dei poeti qui analizzati o appena citati sono stati tra i promotori, o comunque partecipi, del Gruppo 93, da Bàino, appunto, a Frasca, Frixione (v. *infra*), Cepollaro, Ottonieri, allo stesso Ioni.

³⁶ “Quasi” perché nelle prose di LV intitolate *Richiami* l'autore saggia una notevole segmentazione paratattica del discorso (cfr. *infra*).

³⁷ L'avverbio per ricordare un suo bel volume saggistico: Gabriele Frasca, *La furia della sintassi, La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.

³⁸ Non a caso una sezione di LV s'intitola *Baco da sé*.

delizioso soffocamento³⁹ o di una dolorosa, talvolta ironica quanto spasmodica, meditazione umana ed esistenziale, giacché i suoi affluenti culturali, che lo nutrono *ab imo* (dapprima la linea petrosa Cavalcanti-Dante, e poi gli arati territori beckettiani) lo hanno sempre tenuto al riparo da un riuso diretto, restaurativo, delle forme chiuse.⁴⁰ Tra le loro quinte, anzi, occhieggia la desolata condizione umana (con tutta la trafila filosofica e letteraria dell'angoscia e del male di vivere, da Schopenhauer a Eliot e Montale),⁴¹ l'assurdo e l'insensatezza che la caratterizza, la coscienza infelice dell'intellettuale (anarchico dichiarato): sicché tutto il potente armamentario formale messo in opera da Frasca appare in definitiva come una gigantesca corazza di protezione e resistenza, uno scudo o schermo dietro il quale si agita spaventosa la precarietà e fragilità del vivere, sordo il dolore per il tempo che fugge e minaccioso il senso di vuoto: di fronte all'abisso del niente (con una mossa chiaramente anti-mallarmeana: «moi seul – moi seul – je vais connaître le néant») il soggetto poetante si protegge con un inaudito sbarramento verbale (difatti: «sopra il ciglio dell'abisso», LV, p. 156; e «il buio siderale cui dà forma il verso», ultimo verso dell'ultima di *Quarantena* di LV).⁴² È il «pensare controsenso» dell'autore (LV, p. 153) che sostiene e nutre il suo inesausto formalismo da opporre all'informe di una realtà non solo barocca e rizomatica ma soprattutto percepita come micidiale e iniqua: e dunque, il massimo delle forme come riparo dall'*horror vacui*, dal rischio di precipitare nel *gouffre*, nel baratro dell'insensatezza (anche della lingua della tribù). Tornando ai dettagli, ricordo al volo che il lessico di Frasca,⁴³ mediamente di tono alto e sostenuto, in linea con il suo proposito di ridare lustro alla *poiesis*, risponde ai requisiti del plurilinguismo, con escursioni verso il basso (pochi esempi presi qui e lì: *cazzo*, *vecchiaccia di merda* 'affanculo che puzzi, poveri stronzi, merda di gente) o verso l'alto (spesso di derivazione dantesca: *immilla*, *squaderni*, *chimismi*: *soterismi*, *dirancò*, *legacci d'assoni*).⁴⁴

A proposito poi della contaminazione di poesia e prosa, non è certo una novità nell'opera di Frasca, avendola egli già sperimentata più episodicamente sia in *Rame* che in *Lime* (dove compare un fenomenale pezzo unico, un monologo prossimo al getto continuo del flusso di coscienza, intitolato *suez*, al solito irrorato da una furiosa ipotassi e imperniato sul tema del piacere/dispiacere del futuro, del «fottuto futuro»,

³⁹ «E quanto a me e proprio dico a me [...] non me la sento di trovare scuse [...] che qui dentro ci soffoco e qualcuno mi tiri fuori per favore o chiami almeno aiuto se proprio non riesce a srotolarmi i fili dalla gola con cui mi sono recitato in vita tutta la vita aggirandomi a vuoto attorno a quello che credevo vero e magari lo fu ma chi può dirlo.» (ivi, p. 133).

⁴⁰ In proposito si veda la seconda Postfazione a *Lame*, cit., di Riccardo Donati, *Macchine per il riposizionamento dei sensi* (pp. 435-455), inesauribile miniera di fonti e riferimenti culturali, letterari musicali mediali, presenti nella scrittura dell'autore.

⁴¹ Così, dalla sezione *Rimavi* di *Rive*: «... quasi bastasse solo la struttura / e non il fibrillare di quei mali / che chiusi a dare al corpo il proprio assetto / graffiano un'inscrutabile scrittura» (p. 83).

⁴² Ma la scrittura di Frasca sa talvolta sapientemente piegarsi anche a tonalità comiche e parodiche, come ad esempio nella sezione *fenomeni in fiera* (*i transtelegenici*) di *Rive*, pp.146-170.

⁴³ L'osservazione non è affatto secondaria, considerato il suo intenzionale programma di rivalutazione formale della poesia, contro il diffuso appiattimento lessicale di tanta poesia contemporanea.

⁴⁴ Vocabolo iperletterario, di estrazione scientifica, con il quale in istologia si indica il «filamento nervoso che fuoriesce da un neurone e conduce lo stimolo da esso generato» (cfr. Tullio De Mauro, *Il Dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia, 2000).

con inconsolabile finale: «... eppure, sai, io e gli altri, lassù, in questi tempi misti, fummo così tristi, così tristi» [p. 53 – sbaglio a sentire qua e là cadenze sanguinetiane?]); e poi, sempre più invasivamente nelle opere successive, sicché ormai la prosa è per lui una variante camuffata della poesia, tanto incalzante e intrusivo vi risulta il ritmo endecasillabico (sebbene notoriamente ripetitivo). La prosa di Frasca è infatti talmente infarcita di endecasillabi che azzarderei l'ipotesi che egli abbia inventato un nuovo genere espressivo, massimamente ibrido, che ovviamente non è prosa poetica né poesia in prosa –⁴⁵ entrambe tutt'altra cosa (nonostante i loro confini sempre molto labili) – ma che si potrebbe forse definire *prosa in versi* o *versificata* (anche in opposizione alla *prosa in prosa*, di cui a dopo). Ma veniamo a LV e proviamoci a entrare nei gangli dell'opera.⁴⁶ La prima osservazione è che la innegabile complessità strutturale del libro appare comunque descrivibile a livello puramente fattuale. Si va infatti dalle “lettere” propriamente dette (L) ai sonetti de *L'inquieta freccia*, e dalla prosa di *Richiami* alle poesie di *Quarantena*,⁴⁷ e ancora, dai pezzi in prosa di *Lauretta* e *Fiammetta* agli endecasillabi fatti a pezzi di *Agli sgoccioli*, e di nuovo dalla prosa di *Baco da sé* agli otto sonetti shakespeariani fino alle prose finali di *Prossime postume*.⁴⁸ E quindi, più che una mescolanza di generi una perfetta e calcolata alternanza di prosa e versi. In generale LV appare, come si sarebbe detto un tempo, un libro “impegnato”, tutto impregnato da un traffico d'idee storiche, ideologiche, esistenziali. Le venature tematiche che innervano L sono messe in chiaro dall'apparato delle *Note* che l'autore ha avvedutamente posposto al testo: extra-testo che dimostra quanto egli ci tenesse alla comprensione da parte del lettore dei vari stimoli socio-storici, ecologico-sanitari e storiografici qui e lì disseminati.⁴⁹ Pertanto, a me pare che la vera novità di L sia l'avvento di un Frasca più direttamente “politico”, e cioè di un autore che, tramite l'individuazione di quelle che lui stesso definisce «le rime della storia» (p. 52) e intervenendo spesso in prima persona (p. 54) s'interroga, dalla sua professata prospettiva di anarchico di sinistra, sulle discrasie e storture della storia, sulla «faglia

⁴⁵ Su questa specialità si veda lo studio di Claudia Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021. Colgo l'occasione per ricordare almeno alcuni titoli inerenti alle problematiche qui discusse: Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci, 2017, e Idem, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, cit.; Gilda Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo Novecento a oggi*, Milano, Mimesis, 2021.

⁴⁶ Se ne veda il bell'intervento di Fabrizio Bondi, *Su “Lettere a Valentinov” di Gabriele Frasca*, in leparoleeleucose.it, 7 luglio 2022.

⁴⁷ I primi cinque testi di questa sezione sono già apparsi in *Lame*, cit., pp. 287-296 – il che giustifica quanto si legge nella nona “quarantena” di LV: «ma vi assicuro che non m'è per nulla caro / che abbia eletto, fra i tanti, proprio questo titolo / otto anni fa senza pensarci un attimo» (p. 95).

⁴⁸ I primi tre dei cinque pezzi totali, anch'essi ripresi da *Lame*, cit., pp. 403-408.

⁴⁹ Per un breve riepilogo: si va da ciò che è «andato storto nella Rivoluzione» russa (p. 46) alle purghe staliniste («torvo segretario», p. 10), alle pandemie storiche e ai loro disastrosi esiti in termini di vite umane e diseguaglianze socio-economiche, al famoso articolo di Pasolini apparso sul «Corriere della Sera» del 14 novembre 1974, *Che cos'è questo golpe? Io so*, all'allunaggio del 20 luglio 1969 (dove si nota una inspiegabile, per me, discrasia di date tra testo e Note, tra 20 luglio e 20 agosto), agli eventi politico-sindacali del 4 novembre 1977, fino alla curiosa lettera dal futuro del 12 ottobre 2027, «nel livido crepuscolo d'un mondo» (p. 23) ricorrenza insieme del cinquantenario dei fatti del 1977 (p. 22) e del centenario della rivoluzione russa (p. 24), in nome, precisa l'autore, della «torcia che sto tenendo accesa in tante tenebre» (p. 25).

che divide i primi dagli ultimi» (p. 38), sul «lavoro molecolare della riflessione» degli operai (p. 24) e in definitiva su «com'è accaduto che un secolo iniziato con l'inerzia progressiva delle rivoluzioni sia culminato nella restaurazione di una società ferocemente iniqua e diseguale» (parole d'autore, credo, in quarta di copertina). Per gli undici pezzi di *Quarantena*, poi, va sottolineato che essi vanno a formare una sorta di «iper-endecasillabo» (un po' irregolare), con evidente richiamo all'*Ipersonetto* di Zanzotto.⁵⁰ Anche qui le solite escursioni lessicali verso l'alto o verso il basso: *gualchiera, espianto, faglie, scapi, abiogenesi, enzima*; accanto a *stronzo, cacare, fesso, ne ho piene le scatole, e buonanotte al secchio*. Inoltre, tra i preziosismi della sezione, sfoglio le numerose rime ipermetre (ad esempio: *fiáto: inscátola, scátole: átomi, arabésco: créscono*) fino a una superba rima per l'occhio: *intársio: fársi o*. A livello tematico, questa sezione appare come la più «confidenziale», dove il poeta o si lascia andare a confessioni di tenore privato-personale («è la scintilla stessa che mi ha messo in moto», p. 87; «Resta l'inerzia che impose un senso alla pietra, / a cercare nel caso l'eccezione / da cui desumo sono stato messo in moto», p. 97; e vedi pure il testo intitolato *Da qualche tempo si programma il mio omicidio*, pp. 91-93), o a riflessioni metapoetiche (primo e ultimo pezzo: «lavorando d'intarsio», p. 75; «e a dirvela tutta confermo / che un po' ci marcio», p. 100); o a meditazioni di ordine pratico, social-sanitario (*Quelli che sono ancora asserragliati in casa*).

Ma ci sono due o tre parolette disseminate qui e lì fondamentali per il loro valore semantico, giacché ci squadernano, di nuovo, sia la visione del mondo dell'autore e sia la strategia delle sue opzioni stilistiche. Si tratta delle «macerie sociali», dentro le quali il titolo di *Quarantena* pensato «otto anni fa» appare come «ciarpame» (p. 96, alla Gozzano); e poi di alcune autodefinizioni del proprio lavoro poetico, che vanno da «quell'insensato arabesco / di segni che neanche comprendi» al «sia tale quel solito effetto / di trarre da quanto descritto un rompicapo, chiamiamolo emblema» (pp. 89 e 101; e che si affiancano a quella «inscrutabile scrittura», di cui alla nota 41). Ecco, il viluppo formale è simbolico, sia delle posizioni e preoccupazioni socio-politiche dell'autore e sia delle scaturigini culturali ed esistenziali dalle quali si origina il labirinto, la girandola di parole alla ricerca di un appiglio di senso: «un rompicapo», infatti, ma con evidenti finalità «resistenziali» (in senso lato, è ovvio). Nella sezione in prosa intitolata *Richiami*, e dedicata appunto a una ripresa dei temi socio-politici e sanitari già trattati in L («Nessuna pandemia si può sconfiggere all'interno di un singolo paese», LV, p. 30, con palese riscrittura di una famosa tesi politica di Trockij), va sottolineata una notevole novità stilistica (come anticipato alla nota 36), che consiste nell'adozione di una scrittura decisamente meno fluente, più scheggiata, paratattica, costruita con frasi secche, asciutte, fino a un incalzante stile nominale: «E questo ciò che occorre da richiamo. La figura. La scossa. Il dentro. E chi. Al momento vediamo. Solo un plurale d'incoraggiamento. [...] Nulla da scorgere

⁵⁰ Ma Frasca aveva già saggiato «soluzioni spesso, tendenzialmente, iperboliche, eccessive, tra cui, in prima posizione, l'*Ipersestina* (di ben 42 stanze)», così Andrea Acribo, *Poesia italiana postrema...*, cit., p. 101.

non è così. Cioè nessuno. Nessuno nella comba. Nella ferita aperta nella terra. Solo un solco che sgiunge la materia friabile e argillosa. [...] Dove più fonda scende la vallata. Scura. Non proprio: Una luminescenza. Un crepitio di cavi. Tutti da combaciare. Qui dove ce n'è sempre un po' per tutti. Trincee. Piccoli scavi. Fenditure corrose come carie. Letti miracolosamente asciutti. Resti. Rimasti. Spalti. Macchinari. [...] Come per una sorta di richiamo. [...] Noi rimasti qui quasi a scivolare tutti uguali [...] Non era questo il conto. Il saldo. Il vento che ci avrebbe dovuto ravvivare. L'elica della vita. Non era questo il mondo. E quale luce [...] fra i rimasti lungi quest'apparato di richiami. [...] Per te diciamo. Chi. Per te ad esempio. Che avresti morso disperata l'aria» (pp. 64-69). La novità formale va a mio avviso collegata con un'impellenza sostanziale, un'urgenza che accorcia e sincopa il respiro della scrittura, una dolorosa, sofferta meditazione sugli esiti mortiferi della pandemia, assunta a simbolo di asfissia generale, esistenziale, storica. Come nella straziante conclusione dedicata alla «Mamma» (la madre di tutti, credo, spero): «E sapere che adesso manca. Mamma. E sapere che adesso. Manca a tutti. L'aria. Mamma. E sapere che il respiro si paga. Non con gli anni. Col dolore. (...) T'ho rubato la vita. L'ho rubata a chi nemmeno c'è né verrà. Non qui. Non più. Né dove sfumerà l'asfissia con tutto il fiato» (pp. 70-71). Parafrasando Ungaretti: la vita si sconta morendo. Giova da ultimo soffermarsi sulla sezioncina intitolata *Agli sgoccioli*. Si tratta di undici endecasillabi più due, disposti sulla pagina secondo una ben nota tecnica di poesia visiva. Essendo, a quanto ne so, un unicum nella scrittura fraschiana, conviene interrogarsi un po' più a lungo sulla strana sorte di questi endecasillabi “sgocciolati” sulla pagina.⁵¹

Brandelli metrici in libera sospensione, che letti di seguito possono anche abbozzare un discorso di senso compiuto, il cui tema di fondo, di norma inghiottito dalle volute formali del poeta, appare quello della pandemia, considerata come correa di una condizione umana sempre più iniqua e devastata: da smarrimento a dispersione individuale e collettiva (*spersi: sparsi, a coppie oppure spaiati*), all'insegna della casualità/responsabilità (*sorte o colpa*) che tutto *infesta (in troppi infetti*, «di cui è gravida persino l'erba»), fino alla *roccia* (metafora ricorrente in Frasca, che mi sembra alluda alla materiale consistenza umana), nella consapevolezza di una infelicità diffusa («non c'è festa di vita / che non sia già di suo omicida») «la rotta» resta «incerta in continuo squilibrio», fino alla coda dei due splendidi versi finali (ove risuonano, forti, echi ungarettiani: «la morte / si sconta / vivendo»), che instaurano un intimo gioco di specchi tra vita e morte: «di quante troppe morti sto vivendo / di tante vite stesse sto morendo».

Ebbene, il poeta ha preso degli endecasillabi-simbolo e li ha sbriciolati sulla pagina, indicando con il titolo che siamo ormai “agli sgoccioli”. Ma di che? Le parole, così

⁵¹ Eccoli: «perché c'eravamo spersi nemmeno / ci siamo ritrovati sparsi intatti / in troppi infetti finanche tra i fossi / i sentieri le selve a volte a frotte / a coppie oppure spaiati da sempre / sarà la sorte o al contrario la colpa / di cui è gravida persino l'erba / che infesta il suolo rodendo la roccia / ma il fatto che non c'è festa di vita / che non sia già di suo omicida segna / la rotta incerta in continuo squilibrio // di quante e troppe morti sto vivendo / di tante vite stesse sto morendo» (pp. 115-128).

sparpagiate sulla pagina, sono schegge, cocci che il poeta lascia vorticare in una specie di vuoto pneumatico, isolati e straniati. La mole impressionante dei bianchi, meglio: del bianco, che viene solo di tanto in tanto macchiato da queste lucette d'inchiostro, assume un valore e un "significato" fondamentali. Frasca c'invita in un mondo alieno, distopico, dove i rapporti sono totalmente rovesciati, non il bianco accompagna e sostiene il nero delle parole, bensì l'inchiostro di queste punteggia rapsodicamente e quasi insensatamente un mondo vuoto, gremito di silenzio, prossimo all'auto-annichilimento, o precariamente riempito da minutissime goccioline d'istanti. Anche le scarse parole di Ungaretti gocciolavano, (ma erano pur sempre «goccioline / di diamanti»), provenivano, erano scavate dal silenzio; tuttavia formavano grumi retorico-sintattici e ritmico-semantiche, e questa era la loro straordinaria forza espressiva, ossia il tentativo di ricostruire un mondo, la possibilità aurorale di ripristinare un linguaggio, fatto a pezzi (se si vuole, dalla furia avanguardistica e dalla guerra), a partire dalle sue basi più elementari, grammaticali. Qui ci si muove in un'altra dimensione, opposta a quella ungarettiana, qui, in questi endecasillabi fatti a pezzi, non c'è ritmo né semantica che tenga, sono schegge residuali, postume, come dopo una terribile esplosione nucleare, o un disastro ecologico-sanitario e, per dirla di nuovo con l'autore: «sopra il ciglio dell'abisso» (LV, p. 156). Ci sarà ricostruzione possibile? Il poeta non ce lo dice, non può dirlo, si limita a dirci che morte e vita si nutrono a vicenda, ma lascia tutto in sospeso, come sospese nel vuoto sono le sue parole, e come incerto, sospeso, è il destino dell'umanità.

Cionondimeno, la via della resilienza ce la indica Mariangela Gualtieri, quando, da buona seguace di Benjamin, scrive ne *L'incanto fonico*:⁵² «Dove tutto è rotto spaccato, poesia diventa esperta di alto rammendo. Di saldamento. Di aggancio. I cocci di questo tempo chiedono anch'essi di essere amati – ricomposti ricompattati. Corpi sepolti in fossa comune, ricomporli arto con arto con teschio con tibia con ulna con radio con falangi delicate di più minuscolo dito».

Del resto anche Frasca, concludendo (svevianamente?) questo suo mirabile libro, chiama in causa il «lampo della vita», il quale, se interpreto bene, è ciò che in definitiva si origina da e riscatta il vuoto (forse persino cosmico) che ci circonda: «Per questo non racconta storie la storia ma intercetta l'onda sommessa del continuo di fondo che agita la superficie della roccia che adesso ci trattiene e sarà presto libera di noi contenta di vagare in tutto il vuoto che occorre per il lampo della vita» (LV, p. 159) – in palese accordo con l'ultimo verso qui citato di *Quarantena*: «il buio siderale cui dà forma il verso» (p. 102) – e torniamo al punto nodale della ricerca fraschiana: la densa corposa certezza della forma che si oppone alla minaccia del vuoto e dell'informe.

Ho detto "chiude": e invece no, poiché Frasca, con un colpo di coda, riserva al lettore un'ultima sorpresa alla fine dell'Indice, dove alla pagina 163 inserisce una poesia *Compagni Chiarezza* (1977), brechtiana fin dal titolo, che non si trova nel testo ma,

⁵² *Op. cit.*, p. 58.

appunto, soltanto nell'Indice – fondendo così, in qualche misura, testo e indice.⁵³ Di che si tratta? La solita snocciolata di endecasillabi, ma stavolta sciolti, che intonano una sorta di “canzone” gremita di «eccetera», «omissis» (pasoliniani) e «soppresso» storici, dove il poeta simula di cedere la parola al cantautore tedesco Karl Wolf Biermann («Compagni canta per tutti un tedesco»), molto probabilmente scelto per il suo percorso all'incontrario, «dei rari ch'emigrarono ad oriente», incentrata sulla possibilità/necessità «Di parlare ai contadini con gli unici / Argomenti che sono chiari a tutti / Persino a chi li affama perché brillano / Omissis come i missili nei cieli», e con il conclusivo auspicio di un ipotetico pentimento socio-storico imposto dal basso: «Non sarebbe compagni contro tutto / questo omissis versato eppure loro [sc. gli oppressori] / Con caschi e scudi sì loro i soppresso / Come sempre addestrati contro il popolo / Ebbene se affogassero nel fluido / delle masse infuriate eccetera / [...] Non l'armi stringerebbero piuttosto / La mano che li salva dagl'inermi». A conferma, di nuovo, di un Frasca più direttamente “politico”.

V²

Mutatis mutandis, tra Lo Russo e Frasca conviene ricordare altri due importanti poeti, entrambi genovesi (ed entrambi, insieme ai vari Cucchi Tricarico Bàino, etc., stranamente assenti dalla *Mappa* della Pugno), per il loro modo altrettanto atipico ed estremamente “elaborato” di trattare il linguaggio, e dunque esponenti anch'essi di quella pattuglia fine-novecentesca in guerra totale con i linguaggi ordinari della comunicazione. Parlo di Guido Caserza e Marcello Frixione.

Quest'ultimo, per esempio nella sua opera d'esordio, *Diottrie*,⁵⁴ inscena una lingua talmente anticata (aulica, secentesca) – una sorta di raffinatissimo quanto ironico *faux exprés*, sempre ligio all'uso delle rime, anche nei versi liberi o composti, a formare misure persino sesquipedali, e all'impiego dell'endecasillabo, dentro strutture tradizionali, dalle quartine ai sonetti –; si diceva, così falsificata e manieristica (in nome del suo sospirato Marino) che non mi pare abbia (avuto) eguali nell'attuale panorama poetico italiano. Un paio di esempi di come per sola forza, dirompente, di artificio linguistico l'autore irrida e stravolga i temi qui trattati (amore e poesia): «fuggendo (bella) amor, (cui 'l cor, vedi, tremava) fuggendosi elli avanti / l'irata schiera di mille e mille amanti // (se prima offesi e 'i n'ebbe di sua arte), – rabbrivendo dunque a tale / caccia (che già mi vide, cara, venator) ti piaccia (amore!) ch'èi (pur gelando) appresti l'ale (...), da *bella donna cui manca un dente*

⁵³ Ma il poeta l'aveva già sperimentata, in minore, alla fine dell'Indice di *Rive* (p. 190) e di *Rimi* (p. 130).

⁵⁴ Lecce, Manni, 1991. Le coordinate espressive dell'autore, più che placarsi, si diversificano, senza però smentirsi, nei successivi due volumi: *Ologrammi*, Rapallo, Zona, 2001 (*ninfa malata*: «deh labri senz'ostro cigli disfatti, / costretta nella valva del contagio / erminia orsù telèfona ai monatti», p. 18 – con Nota di Giancarlo Alfano, *La realtà è in ordine quanto lo è il linguaggio*, pp. 85-95); e *Pena enlargement*, Napoli, Edizioni d'if, 2010, dove spesso si sfiora il nonsense del pasticcio: «lucky strike ski bop da boo / sublimando nel via vai / pall mall camel dee skeep beep / skeetle bop boo skeep deep pie» (p. 21). È poi uscito presso l'editore Oèdipus (Salerno-Milano, 2021) il volume-omnia *Naturama* (1981-2019), su cui vedi la partecipe recensione di Francesco Muzzioli, *Frixione alla riscossa*, in francescomuzzioli.com, 6 ottobre 2021. Inoltre, per tutta una serie di approfondimenti e chiarimenti strutturali, molto utili le note d'autore alle pp. 137-147.

(p. 22); «di selva in selva traversar ti piaccia / questi miei versi, silvia, se squaderni / i loro intenti, o scorri occulte facce / onde (se taccio) questo giuoco scerni. // in questo giuoco (vedi) mi disfaccio / (di tali selve sperso per gli averni) / e d'aspre piagge ho il corso (se interfaccio / verso con verso, o rime a rime alterno)», da *a bella donna, amica sua, che ha nome silvia* (p. 31).

In modo leggermente diverso, sia per forma che per sostanza, Caserza, per esempio in *Opus Papai*,⁵⁵ e in particolare nella sezione *Malebolge*,⁵⁶ organizza una feroce quanto parodica rassegna di alcuni personaggi pubblici e politici («multipla imago del potere»), contro i quali si scaglia con inaudita violenza espressiva, mediante una lingua gremita (ovviamente) di dantismi, parole colte o umili, interiezioni enfatiche e figure del significante a getto continuo, una lingua insomma iperstratificata, che talvolta arriva a sfiorare la riscrittura dantesca, ma sempre sarcasticamente avvelenata (p. 71): «Voce ch'esci di bolgia s'affigura / nel cranio scemo e nell'immonda mozza / del cerbero socialista. Statura / ha di cagnazzo fitto nella pozza / e la forcata gravida di merda. / Craxi cazzone stringe nella strozza / il bolo grave di quel limo: sperda / dal rotto bronco fuori della langa / gli alti nomi che Italia non rinverda / ed ogni nome nel fango rifranga».

V³

C'è una poesia di Giovanna Marmo, *Una cicatrice visiva*,⁵⁷ che per le sue evidenti suggestioni fisiche, un po' occasionalmente, ci rilancia verso un altro caso a parte, tanto singolare quanto originale, della odierna poesia italiana. Mi riferisco al napoletano Bruno Galluccio (uno dei pochi meridionali captati dalla *Mappa* della Pugno, assieme a Frasca, Marmo e Gallo),⁵⁸ il quale, avvalendosi delle proprie specifiche competenze fisico-matematiche, ha riversato nei suoi tre libri finora pubblicati⁵⁹ una poesia a fondamento gnoseologico-scientifico,⁶⁰ che però spesso travalica o piega quel linguaggio e quella dimensione per spaziare e alludere, per illuminazioni improvvise, direi quasi per epifanie, al mistero dell'universo, ai grandi segreti della natura,⁶¹ anche umana (del resto secondo la falsariga delle stesse investigazioni fisiche), ai segreti traffici e corrispondenze tra micro e macro, e a riflessioni di ordine filosofico-esistenziale («anche le particelle maturano e crescono /

⁵⁵ Genova, Zona, 2016. Tutta la prima parte del volume, eponima, è un altro splendido esempio di scrittura libera, incontrollata, ai limiti del flusso di coscienza, dove il poeta fa i conti con la figura molteplice del padre-papi-papa, a sua volta emblema di un potere psico-politico opprimente e castrante (v. pp. 9-66).

⁵⁶ Già pubblicato in plaquette (Salerno-Milano, Oèdipus, 2006).

⁵⁷ «Venti magnetici, lampi. Colonne di fuoco / grandi mille volte la terra, stelle di neutroni / nubi, buchi neri e poi deserti dove ci possono / essere pianure e montagne su cui camminare / e guardare gli anelli galattici / che galleggiano nel cielo», in *Oltre i titoli di coda*, cit., p. 49.

⁵⁸ Cepollaro, Ottonieri e Voce, napoletani o meridionali di nascita, hanno seguito altri percorsi esistenziali e culturali.

⁵⁹ Bruno Galluccio, *Verticali*, Torino, Einaudi, 2009; *La misura dello zero*, ivi, 2015; *Camera sul vuoto*, ivi, 2022.

⁶⁰ Vedi per esempio le sezioni *Misure* e *Matematici* in *La misura dello zero*, cit., pp. 5-24 e 53-60.

⁶¹ Si legga dalla sezione *Sfondi*, ivi, p. 41: «circoscritto e inscritto / nella radice il segno / di come i cerchi che vanno approssimando / la durezza di poligoni siano narrazioni / contenitori di scritture concentriche / o descrizioni approssimate di una forma / assecondandone al meglio la natura / ma addolcendola negli acuti e incavi».

aggrappandosi alle nostre riflessioni», «nemi scuri proteggono la verità terrestre / si pende verso una lattea cecità»).⁶²

Come si è visto dai pochi esempi offerti finora, ci aggiriamo in una regione poetica molto diversa, per lingua e stile, da quella di Frasca e sodali. Qui domina un linguaggio, per quanto innervato di spunti e conoscenze tecniche, decisamente più discorsivo e concettuale, al limite gnomico e assertivo, colato in versi liberi e scevri di ogni esasperato formalismo. Concentrandoci allora sull'ultimo libro di Galluccio, *Camera sul vuoto*, cito un altro esempio nel quale l'autore fa letteralmente sfoggio del suo sapere scientifico creando dei versi di cristallina, benché ardua, trasparenza semantica.⁶³

diciamo che le particelle elementari collassano
alla nostra osservazione e misura
il nostro sguardo le fa precipitare
in una condizione di aderenza
ad un punto di spazio-tempo

non è decadimento o perdita
ma il passaggio da una nuvola di possibili

il concretizzarsi giù da un iperspazio
di infiniti luoghi e di infiniti futuri

Senza perdere nulla di questa tramatura raziocinante, argomentativa, generata da una costante densa profondità di pensiero che si mescola a improvvise accensioni metaforiche («nuvola di possibili»), nelle altre sezioni del libro il poeta apre squarci più diretti sulla natura umana, dai quali balugina la temibile oscura complessità del reale, assieme alla coscienza di una dolorosa fragilità, e quasi smarrimento, esistenziale: «non mi resta niente di me / quando mi penso»; «frammenti di noi lasciamo / sulle stoffe le maniglie nelle mani / e su retine / ci dividiamo spargiamo traccia oscura»; «le argomentazioni sono chiare ragionevoli / il tempo accade / l'orizzonte del sistema resta incerto»; «la scrittura è ardua sbilanciata verso il buio / non amiamo più le storie di fantasmi / tutto tende al freddo / un freddo disperatamente vero»; «l'origine della specie torna in un puzzle incatenato, calati come siamo in un pozzo, a portata di occhi ma non di mani // inammissibili sospensioni, trasporti che deragliano / pali che si spezzano, strade come moncherini [...]».⁶⁴

La poesia per Galluccio non è per niente un passatempo, è anzi il tramite per denunciare lacune, lacerazioni, e investigare ipotesi d'impossibili ricomposizioni, di abissi annunciati: «il centro della metafora è svanito / le ombre che aiutavano sono dissolte / si annuncia un'alba abissale» (p. 120).

⁶² Ivi, p. 44.

⁶³ Sezione 2, p. 20.

⁶⁴ Tutte le citazioni provengono dalla Sezione 7 di *Camera sul vuoto*, cit., pp. 74, 75, 80, 82, 85.

VI

Nell'attuale panorama di riflessioni poetiche appaiono imprescindibili perlomeno due volumi, la *Mappa* di Laura Pugno, cui si è fatto più volte riferimento, e la *Prosa in prosa* di autori vari.

VI'

E partiamo subito dal secondo, poiché costituisce la più importante novità teorica degli ultimi anni. Il libro, uscito nel 2009, riedito nel '20, ha trovato i suoi mentori in alcuni critici molto agguerriti: Paolo Giovannetti, cui si devono le due Introduzioni;⁶⁵ Antonio Loreto, autore della Postfazione 2009, e Gian Luca Picconi, cui si deve quella del 2020.⁶⁶ In mezzo gli autori inclusi nel volume, tutti maschi: Andrea Inglese, Gherardo Bertolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano e Andrea Raos (segnalo inoltre che i sei sono tutti inclusi nella *Mappa* di Laura Pugno).

Con la definizione di *Prosa in prosa* (d'importazione transalpina, coniata da Jean Marie Gleize, sulle non nascoste orme, perlmeno, di Rimbaud e Francis Ponge),⁶⁷ curatori e poeti coinvolti designano una "poesia" del tutto scevra di profondità e allusività semantiche e simboliche, realizzata mediante l'orditura di un linguaggio meramente denotativo (anti-connotativo), orizzontale (non verticale), letterale (non letterario e non metaforico), istruito secondo strisce puramente sintagmatiche (non paradigmatiche), e dunque una "poesia" non di *parole* bensì di *langue*, una scrittura che si limita ad "allineare" i suoi elementi grammaticali e sintattici.

Leggiamo, per schiarirci ancor meglio le idee, qualche breve stralcio dalla prima Introduzione di Giovannetti: «Anzi, per dirla tutta [...] il volume di Bertolotti⁶⁸ e questo che state leggendo ora *sono libri di poesia* [...]»⁶⁹ ridurre la lingua a un *grado zero della connotazione* spogliandola di ogni possibilità di dire altro dal proprio organizzarsi in catene metonimiche [...] nella prosa in prosa l'orizzontalità di una parola, anzi di un discorso, che si limita a esserci, a *continuare a esserci* (i legami

⁶⁵ La prima s'intitola *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*, in AA.VV., *Prosa in prosa*, cit., pp. 13-20. La seconda è qui citata alla nota 13. Ma sull'argomento v. pure Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., pp. 80-94.

⁶⁶ Rispettivamente: Antonio Loreto, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, pp. 165-173; e Gian Luca Picconi, *Archeologia di una antologia*, pp. 175-181.

⁶⁷ Cfr. Jean Marie Gleize, *Littéralité. Poésie et figuration. A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Questions Théoriques, 2019, pp. 86-109 su Rimbaud, pp. 156-206 su Francis Ponge, pp. 245-325 su Denis Roche, pp. 365-540, in part. 445-451 e, per la nozione di «prose en prose ou poésie objective et littérale» 536-540 – ma v. pure la *Préface* par Christophe Hanna, pp. I-XV.

⁶⁸ Gherardo Bertolotti, *Tecniche di basso livello*, S. Angelo in Formis (CE), Lavieri, 2009.

⁶⁹ E ancor più drasticamente: «In breve, e in modo quasi brutale: questa è una poesia vitalissima, persino combattiva e polemica, la cui *silenziosità* intrinseca, costitutiva, forse supera quella dei suoi modelli. I segni neri, le lettere disanimate che danno forma linearmente ai testi [...] sembrano quasi negare il meccanismo stesso della connotazione, chiedono al lettore di confrontarsi con una pura sintagmaticità combinatoria» (pp. 18-19).

con un certo Beckett sono evidentissimi) finisce per arrendersi alla frammentarietà della *parole* scritta, in quanto resto o traccia di un reale a cui non può in alcun modo attingere. A questa resa consapevole, affida la propria paradossale forza» (pp. 13, 15).

Ma per completezza d'informazione, e per accrescere lo sconcerto del lettore, o per esasperare il concetto di conflitto delle interpretazioni, nella Postfazione 2009 di Antonio Loreto si legge: «questo è un libro di prose. Anche perché, senza alcuna ironia [...] lo dichiara il titolo». ⁷⁰ Infine, per supremo divertimento, si legga la Postfazione del '20 di Piccone (qui citata alla nota 66), dal tono e con giudizio, sin dal titolo, inequivocabilmente liquidatorio.

E allora, armati di cotanta incertezza, ecco alcuni brani esemplificativi:

Tutto rumore. Tutta ruggine. Tutte le sirene. Come cazzo scavano, e scavano, e scavano senza fermarsi, soprattutto di notte, le benne, e quelle colonne alte, che sfiatano le loro pompe, il tonfo dei magli, il ra-ta-ta-ta delle trivelle, tutto fango, e ruggine, cammini dentro una poltiglia oca, come cazzo scavano verso quel nero, non si vedono neppure, mai nessuno in giro, negli abitacoli, alle leve, ma il frastuono, tutto il rumore, come tremano, tutto, carcasse di carrozzerie, i cingolati [...] (Andrea Inglese, *Prato n° 142*, p. 33).

Nel giro di pochi minuti, bgmole si gratta la testa tre volte, bgmole si alza dalla sedia, bgmole butta la spazzatura, bgmole conta i rintocchi di una campana, bgmole dice: «Per me senza, grazie». Pian piano, bgmole apre un cassetto. Brevemente, bgmole racconta le sue vacanze, bgmole spalma della marmellata, bgmole viene scambiato per un altro, bgmole è indeciso tra uscire e stare a casa. Dopo pranzo, bgmole prepara il caffè, bgmole fischieta. (Gherardo Bortolotti, *bgmole e altri incartamenti*, p. 61).

Bravissimo che vivi a Barcellona, hai studiato in Svezia, ti chiami Lavinia, stai a Bologna, perdi la memoria, sei la nipote più grande, sei felice, sei infelice, sei Luisa Sanfelice, hai dosato l'impatto dei farmaci, riesci sempre a cavartela, ne combini di cotte e di crude, vedi il film per non perdere lo spazio, in effetti non perdi per questo il contatto con la realtà. (Marco Giovenale, *Giornale del viaggio in Italia*, p. 85).

Finalmente lo percuote e lo abbandona, fortemente ne agita la massa. Ci vogliono quattro ore che giunga a effervescenza del liquido. Ogni mattina osserva, filtra, precipita con secrezioni, ma anche da questo processo si preoccupa di mitigare una corrente di prodotti mediante i processi culturali in uso. Per cinque giorni lo conserva nel desiderio, in un vaso di ferro, nella memoria. (Michele Zaffarano, *Wunder-kammer, ovvero come ho imparato a leggere*, p. 114).

Ora, dirò subito che dissento dalle posizioni nette ed estreme: poesia, prosa, archeologia (dopo soli dieci anni, che diamine!). Pochi dubbi, invece, che siamo in presenza dell'estrema frontiera di ricerca, quanto di più oggettivamente avanzato, "inedito", si stia facendo oggi in Italia. Ciò non vuol dire che *ipso facto* queste sperimentazioni siano le uniche a potersi fregiare della fatidica denominazione di "ricerca", come se le scritture di Frasca, Lo Russo, Frixione, etc., sebbene

⁷⁰ *Loc. cit.*, p. 165.

pluridecennali, non siano più di ricerca, nell'ovvio senso di sperimentare nuove forme espressive, anti-tradizionali e anti-convenzionali.⁷¹ A meno di non pensare che la sperimentazione scada, come un farmaco, e che non si vada sempre in cerca dell'ultima invenzione di grido (come stiamo per vedere con la *Poetry kitchen*): il lavoro contro e/o ai fianchi della tradizione ha mille sfaccettature e nessuno può accaparrarsene il monopolio. Semmai, ciò che è veramente in questione è la qualifica di poesia *tout court* che Giovannetti e soci attribuiscono a questi esperimenti “in prosa” (o, viceversa, di prosa *tout court*, secondo Loreto). In merito, la prima cosa da domandarsi è questa: tutte le caratteristiche inerenti al linguaggio di cui sopra – *orizzontalità vs verticalità, letteralità vs letterarietà, superficialità vs profondità* (di pensiero), *denotazione vs connotazione, presentazione-installazione*⁷² vs *rappresentazione-descrizione, defigurazione vs figurazione* – non potrebbero essere realizzate in versi? Siamo sicuri che se versificassimo gli scritti di questi autori cambierebbe qualcosa, ovviamente tranne l'indicatore metatestuale dell'a capo, che però, com'è noto, ormai vale pressoché zero? E allora perché optano (quasi tutti e quasi sempre) così drasticamente per la forma-prosa? È un vezzo?

Ebbene, questi sono quesiti e perplessità di ordine teorico-pratico di fronte ai quali, credo, sarebbe più prudente affermare di trovarsi in una zona di confine generico, ibrida, forse indecidibile, e magari limitarsi a parlare di «mutazioni di genere» e di «post-poesia».⁷³ Oppure, come fa lo stesso Giovannetti quando, sulle orme di Christophe Hanna, scrive di attuale: «confusione epistemologica che attraversa le forme della scrittura [dove] lo statuto ormai indecidibile di ogni tipo di testo, la sospensione generalizzata della referenza, la possibilità di estetizzare qualsiasi discorso...» (e qui si esagera).⁷⁴

Peraltro, al di là delle forse stucchevoli definizioni di genere (ad esempio, anche il *post-* mi sa di posticcio, come sempre), e ancor prima di quel *saccadé* qui citato, Giovannetti aveva già fatto cenno, in altra forma, a operazioni affini: «Scrivere poesia assomiglia, ormai sempre più clamorosamente, a un *cut and paste*, un “taglia e incolla”». ⁷⁵ Sebbene i fenomeni non siano del tutto sovrapponibili, tuttavia entrambe le definizioni o *alludono* a una temperie stilistica, a un tipo di scrittura estremamente frammentaria e scheggiata, o *preludono* alle operazioni dei prosatori in prosa, a questa loro *poiesis* ridotta alla mera catena sintagmatica, al puro allineare parole, sintagmi, frasi. Con l'implicita conseguenza che vengono così resecati io e mondo, soggetto e realtà, e viene a campeggiare incontrastato il feticcio-linguaggio, una lingua intenzionalmente “sterile”, svuotata di senso.⁷⁶

⁷¹ Lo riconosce lo stesso Giovannetti, nella *Introduzione* 2020, cit., alle pp. 18-19, parlando proprio di Frasca.

⁷² Per il concetto di “installazione” cfr. Paolo Giovannetti, *Il libro come installazione. Cos'è la poesia di ricerca?*, in Idem, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., pp. 37-58.

⁷³ Come fa Gilda Policastro, *op. cit.*, pp. 91-173 (sulla scia, peraltro, di Jean Marie Gleize, *op. cit.*, p. 537).

⁷⁴ *Introduzione* 2020, cit., p. 16.

⁷⁵ In Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., p. 55.

⁷⁶ Ma mica è sempre così: ci si goda, per esempio, il funambolico e davvero lunatico *Stralunati* (Trieste-Roma, Italo Svevo, 2022) di Andrea Inglese.

E ancora: d'accordo con Giovannetti sulla necessità di una certa quota di «gioviiale eclettismo», di cui il critico bonariamente si accusava, e che però è l'unico a tenere al riparo da inutili e dannosi settarismi, e che dunque consente di «rendere conto della pluralità delle *poesie*»: ⁷⁷ senonché, a un certo punto, occorrerà pure prendere posizione “critica” in merito alle varie fenomenologie poetiche in campo. Con un'ulteriore precisazione: è inutile piangere sulle strettoie editoriali della poesia, sulla sua scarsa penetrazione tra i lettori («In questo libro non ci sono pianti sulla marginalità della poesia d'oggi»), ⁷⁸ e che proprio qui, nella sua separatezza, nel non poter essere per intrinseco statuto un genere di consumo, sta la sua forza e la sua resistenza alla diffusa banalità della *fiction*: ⁷⁹ tuttavia bisognerebbe avere il senso del limite, stare attenti a non farne vieppiù, e consapevolmente, un prodotto altamente auto-referenziale, raggelante nella sua astratta perfezione, tutta superficie e niente profondità, tutta “installazione” e niente comunicazione. La poesia più si allontana dalla *parole*, per quanto sporca di realtà possa essere, e più si dissangua, perde quel quid di umana artigianalità e più assomiglia alla disumana perfezione di un congegno industriale. Sì, perché questi giovani poeti di “prosa in prosa”, tutti bravi e affascinanti, per carità: ma in loro sembra acuirsi al massimo una certa “boria” del far poesia (atteggiamento peraltro non infrequente tra i nuovi poeti italiani): gelidi, avulsi, “chiusi” in un loro «incongruo» quanto «inquietante» e asettico mondo di “*langue*” (i due aggettivi sono di Andrea Cortellessa), e sarà pure perché delusi e disillusi dalla realtà di riferimento. ⁸⁰ Ma la poesia (la letteratura) non deve sforzarsi di mordere il reale, di additarne lacune storture e lacerazioni? Oppure, all'incontrario, di spalancare mondi visionari, insondabili, utopici o distopici che siano, con i quali pro-muovere e com-muovere il lettore?

In definitiva, la poesia può, è libera di, oscillare tra un carnaio di *parole* (alla Cucchi), un deserto di *langue* (alla Giovenale o alla Zaffarano), uno stile clamorosamente minimalista e sottrattivo (alla Carnaroli), una strepitosa cartografia neometrica (alla Frasca), oppure un linguaggio di grado zero come quello dei poeti *Kitchen* (v. *infra*). Però, in questo *tourbillon* di “poesie possibili” converrebbe non dimenticare le parole di Ezra Pound: ⁸¹ «La poesia isterilisce se s'allontana troppo dalla musica», ossia non c'è poesia senza musica, fosse anche quella dodecafonica di Schönberg e Webern, o quella “assoluta”, tutta stridori e strimpelli, di Hermann Nitch. E semmai, tener conto di quanto suggerisce Mariangela Gualtieri ne *L'incanto*

⁷⁷ Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., p. 14.

⁷⁸ Ivi, p. 15.

⁷⁹ Eppure fa specie sapere da un lato che i lettori di poesia sono per lo più poeti e critici, e scoprire dall'altro che la meritoria antologia *Poesie da spiaggia* (Milano, Crocetti, 2022), a firma di Nicola Crocetti e Jovanotti, è stata per settimane nella *top ten* delle classifiche editoriali italiane – potenza del *brand*!

⁸⁰ Un possibile antidoto? Eccolo servito, in tutta la sua “semplicità”: «Io sono un poeta dell'anno Mille, / leggo poesie in mezzo alla strada: / poesia come rimedio, leggenda, diceria. / Io baratto versi col formaggio, / benedico il cibo dei generosi, / narro le mie paure, l'orrore / di un mondo in cui sono perduti i baci [...] Forse si scrive per i decrepiti, / per chi allaccia le scarpe con la neve, / per chi porta la luna sulle spalle. / La poesia, come un vero abbraccio, / cambia le ossa in un volo di farfalle», Franco Arminio, *Studi sull'amore*, Torino, Einaudi, 2022, p. 66.

⁸¹ *L'ABC del leggere*, Milano, Garzanti, 1974, p. 51.

fonico:⁸² «Lei, essa poesia, ha ritmica, ha melodia, timbro. Musica è. Tutti i poteri della musica. Tutti li ha»; e ancora: «Nel rotto frammentato tempo – questo. Nel verso spaccato secco che ci tocca, o narrante e ridondante, trovare la nascosta musica più nascosta, dissonanze e armonie».

VI²

E veniamo adesso alla *Mappa* di Laura Pugno, qui più volte evocata. A scanso di equivoci, va subito riconosciuto che questa è impresa da far tremare vene e polsi, data l'attuale estrema molteplicità e difformità della poesia italiana: ed è pertanto opera storico-critica decisamente meritoria, non fosse altro che per la densità dei parametri teorici ed estetici messi in campo, in virtù dei quali offre uno spaccato, sia pure virtuale, dell'odierna poesia italiana (non si tralasci la natura ossimorica del titolo: mappa sì, ma immaginaria). Di conseguenza non entro nel merito della scelta delle categorie e parametri lì operanti,⁸³ poiché il discorso diventerebbe troppo lungo e controverso. Mi limito invece ad alcune osservazioni di superficie e ad alcuni interrogativi, diciamo così, di geolocalizzazione poetica.

E allora, c'è di nuovo da sottolineare l'attributo di "immaginaria" ben scolpito nel titolo, che in qualche misura rende di fatto la stessa mappa ipotetica e aleatoria, anche secondo le prudenti avvertenze della curatrice.⁸⁴ Senonché, sempre di mappa si tratta, ovvero di un'operazione che ambisce, pretende d'essere una bussola, una indicazione di percorsi possibili per il lettore che voglia addentrarsi nel labirinto, nella fitta foresta della poesia italiana contemporanea. È dunque una non richiesta assunzione di responsabilità: e qui qualcosa comincia a non tornare.

Dapprima, la curatrice dichiara in via preliminare una strettoia nella maglia mappale, e cioè che si è puntato su poeti «grossomodo tra la trentina e la sessantina d'anni, tenendo conto di apparizioni precoci e fioriture tardive» (p. 17). Ora, se la strettoia è questa, non si spiegano parecchie inclusioni ed esclusioni. Ne segnalo solo alcune (di un elenco, volendo, più corposo): tra le prime, compaiono i nomi di Chandra Livia Candiani, nata nel '51, di Silvia Bre del '53 e di Valerio Magrelli e dello stesso Frasca, entrambi del '57; e viceversa non compaiono (oltre quelli già segnalati) i nomi di Patrizia Valduga, Milo De Angelis, Franco Buffoni, Carmine Lubrano – per non dire, tra i giovani, di Roberto Deidier, e, tra gli anziani, di Maurizio Cucchi, il quale, sfondato il muro dei sessanta, fa davvero specie che non compaia in una rassegna del genere.

Ma ci sono altre strettoie, forse più significative, tipo «una sessantina di possibili giurati» interpellati, di cui «46 risposte positive» (p. 27). E qui, davvero, la domanda

⁸² *Op. cit.*, pp. 41 e 57.

⁸³ Peraltro largamente condivisibili, e che ricordo al volo: Affettività, Assertività, Conoscenza, Io, Mondo, Performance, Sperimentazione – per una necessaria precisazione v. pp. 41-42 (anche se, personalmente, condivido le remore espresse da Lo Russo sulla categoria di Performance, alle pp. 53-54).

⁸⁴ In particolare alle pp. 14-15. E soprattutto: «Nella valutazione dei poeti, e nei voti da dare, non c'è nessun giudizio di valore. L'operazione è di tipo descrittivo, per vedere che costellazioni emergeranno incrociando questi parametri tra loro...» (p. 27).

sorge spontanea: perché sessanta e non cinquanta, settanta? e scelti come, in base a quali requisiti? e chi sono i quattordici che hanno declinato l'invito? Silenzio assoluto – ed è un punto a dir poco nevralgico. Infatti, particolare ancor meno carino ed elegante, troppi poeti giurati sono poi confluiti nella lista dei novantanove poeti presenti in mappa, precisamente trentotto su quarantasei. E ancora, dei novantanove troppi risultano essere romani (o settentrionali, ma non genovesi!) di nascita o adozione, e troppo pochi quelli che abitano e lavorano al di sotto del Tevere (salvo errori, si tratta di Frasca, Gallo, Galluccio, Marmo e Ottonieri, che è di Avezzano ma di formazione partenopea: quattro/cinque su novantanove: un po' pochino, no?).⁸⁵ E sarà per questo che mancano all'appello poeti meridionali doc come Bàino, Tricarico, Lubrano, etc. – e qui, la cosa lascia un po' interdetti, poiché vi aleggia un certo spirito di *disattenzione omissiva* o, peggio, di rete amicale “militante”. Infine, altro particolare indelicato, la stessa Laura Pugno appare come curatrice e poetessa in proprio inserita in lista.

Detto ciò, la *Mappa* resta un'operazione importante e meritoria, non solo per i nomi messi in cantiere ma anche e forse soprattutto per la griglia tipologica e/o tematica escogitata, che infatti crea una rete interconnessa (in verità ardua da sbrogliare) nella quale i poeti selezionati vengono catturati e variamente schedati.

Altro è difficile dire per la mole dei dati e dei nomi messi in campo: non resta al nostro paziente lettore che andarsela a leggere, questa ponderosa quanto labirintica *Mappa*. Con un'ultima avvertenza: poeti e critici da Roma in su, volgete lo sguardo anche verso il basso!

VII

Ma non si può chiudere questa breve rassegna senza sbirciare in un terzo volume collettivo, il *Poetry kitchen*, recentemente promosso e reso pubblico da Giorgio Linguaglossa, poeta egli stesso.⁸⁶

Non è facile dare conto di questo nuovo, recentissimo movimento (o agglomerato) poetico, auto-definitosi *Poetry Kitchen* (o «*poetry buffet* o *poesia pop corn*», p. 10), se si comparano il titolo (stranamente in inglese), che invita risolutamente verso il retrobottega volgare della poesia, con la densità teorica del *Saggio Introduttivo* del suo organizzatore e mentore.

⁸⁵ Si potrebbero aggiungere alla lista i nomi di Biagio Cepollaro e Lello Voce, ma entrambi sono (quasi) soltanto di nascita napoletani. Del resto, la cosa è già stata notata da Gian Maria Annovi, e scrupolosamente registrata dalla curatrice: «Oltre tre quarti dei poeti auto-censiti sono infatti uomini; più della metà di loro è originario del Nord Italia, contro uno scarso 15% che proviene dal Sud e dalle Isole (la percentuale si abbassa radicalmente se si considera chi di fatto risiede ancora dove è nato)» (p. 25).

⁸⁶ *Poetry Kitchen. Antologia di poesia contemporanea*, con un ricco *Saggio Introduttivo* di Giorgio Linguaglossa, Roma, Edizioni Progetto Cultura, 2022 (pp., 5-45, tutti corsivi d'autore). Il volume contiene testi di Alfonso Cataldi, Raffaele Ciccarone, Marie Laure Colasson, Guido Galdini, Giuseppe Gallo, Francesco Paolo Intini, Letizia Leone, Giorgio Linguaglossa, Vincenzo Petronelli, Mauro Pierno Mimmo Pugliese, Gino Rago, Jacopo Ricciardi, Ewa Tagher, Giuseppe Talia, Lucio Mayoos Tosi.

E allora tentiamo di orientarvici con alcune citazioni mirate: «La poesia ha finalmente fatto ingresso in cucina, ha lasciato i salotti degli intellettuali e gli androni con le colonne neoclassiche delle abitazioni borghesi e si è introdotta in cucina» (p. 5);⁸⁷ e ancora «La manifesta paradossalità del *linguaggio poetico kitchen* che si presenta [...] come incomprensibile, irragionevole, gratuito, arbitrario deriva dal fatto eclatante che esso si situa, appunto, in questa zona di indistinzione e di indiscernibilità tra le parole dove il *linguaggio del business* è preponderante» (p. 22). Ovvero, poesie insignificanti, che ospitano linguaggi di risulta. Ma per andare dove? nutrendosi di quali ingredienti? Ed ecco la drastica risposta di Linguaglossa: «La *poetry kitchen* è un artefatto costruito in casa con gli utensili che abbiamo sotto mano tutti i giorni: i piatti, le padelle, il coltello, la forchetta, il sale, lo zucchero, lo zenzero, la curcuma, gli aromi etc. non c'è bisogno di indossare panni aulici o “sartorie teatrali”, occorre scrivere in modo dimesso e dismesso, senza fare alcun conto delle abissali angosce e delle insondabili epifanie; è una poesia frittura di pesce, poesia omelette, poesia usufritta, fatta in padella, ascoltando il tiggì de “La 7” e i telegiornali di regime, magari masticando delle noccioline o trangugiando patatine fritte» (pp. 5-6). E ancora: «Fare *poesia kitchen* [...] vuol dire fare [...] poesia con gli ingredienti e gli utensili che come detto troviamo in cucina, ma dobbiamo gettare via gli alambicchi sublimi della falsa metafisica della poesia di accademia» (p. 7). Dunque, la *poetry kitchen* si propone di superare la supposta sclerosi della poesia novecentesca (p. 27) e insieme (ri)decreta la fine di ogni metafisica del soggetto poetante (pp. 13, 21, 27, 34 e passim). Essa, anche nelle sue subordinate di *kitsch poetry* (poesia del «ri-uso», del rimastico) e *instant poetry* (poesia inconsulta, di getto), «non ha una funzione veritativa, ci fa vedere cose che prima erano escluse dalla visibilità», ed è «anzitutto un prodotto del linguaggio, un puro “fatto”; è il linguaggio che troviamo bell'e pronto, il *ready language*... [e di conseguenza] La poesia non descrive, né indaga, né ricerca, ma espone, mette in evidenza ciò che prima di essa non si poteva vedere, è un nuovo e inusitato vedere» (pp. 15, 28). Per tutto ciò, secondo il suo mentore – e qui è d'obbligo una citazione più estesa (p. 27):

La *poetry kitchen* ha in sé una forza tellurica dirompente perché viene agita e agitata da un pluripolitico di frasari di spuria e allotria provenienza: *mix* e *mash up* di polinomi frastici, *remix*, *blow up*, *cut up*, giochi di citazioni e linguaggi delle emittenti linguistiche («lo stato di cose esistente» di Marx in versione linguistica). Una sorta di *remix* e *mash up* di linguaggi radiofonici, privati e mediatici, di voci interne e di voci esterne, di interferenze, di *entanglement*. *Smash and smash up*, potremmo riepilogare. La *poetry kitchen* contiene in sé una carica di libertà, di vivacità e di sedizione rivoluzionaria, incontenibile, imprevedibile [...].

⁸⁷ Non a caso Linguaglossa è poi “costretto”, nonostante tutte le petizioni di principio, a trovare un antenato nel Gozzano della *Signorina Felicita*, individuando in lui: «Una percezione vivissima, quasi da *poetry kitchen*» (p. 8).

Tralasciando la fastidiosa ondata di anglicismi del brano, sta di fatto che scalzato l'io da ogni piedistallo possibile, da ogni presunta "profondità" autoriale,⁸⁸ «la *poetry kitchen* adotta il linguaggio desublimato del mondo della tecnica», punta sulla «fusione a freddo dei materiali linguistici», su di un «linguaggio poetico biodegradabile (...) [e sul] raffreddamento [ed] espropriazione del linguaggio nella tarda modernità» (pp. 9, 13).

Fin qui motivazioni e chiarimenti teorici, a dir poco ambiziosi poiché la poesia da cucina si appella inevitabilmente alla categoria del «nuovo» e si pone come ultima frontiera della *poiesis* (p. 44).

E adesso un po' di esempi: siano i distici (assetto strofico dominante dell'intera antologia) di Gallo (*Zona gaming 3*, p. 112):

Tutti pronti per il mercato.
Mummie impregnate di silenzi contemporanei.

Il drago sorride prima del fuoco.
Non c'erano respiri sui divani!

Il vuoto a rendere delle conchiglie.
Ah! Se la metafora dileguasse!

Zona gaming
...per me, per te... che parliamo bluffando...

Gli rispose con un ghigno:
- Sono io che faccio le domande!

Anche la tartaruga diventa centometrista.
Anche l'asino vola. Dove tutto è possibile non ci sono.

O quelli di Intini (stralciati dal poemetto *Reloading Faust*, p. 125):

La lavastoviglie reclamò il privilegio dello *ius primae noctis*
e prese a sistemarsi le forchette nel letto d'acciaio.

In fieri si procede a porte sprangate
Interessi zeri e copertura assicurativa.

Verranno a prenderti le bollette Enel
le rate del mutuo per l'auto bianca.

La poetica inceppata si mette a seguire
un'ape regina. Rossa, agitata e feroce.

⁸⁸ E qui, attenzione, s'intravede forse un minimo comune denominatore con i poeti di *Prosa in prosa*, ossia nella rinuncia a ogni attività di scavo e di aggregazione-orientamento semantico del linguaggio, nella resa della *parole* alla *langue*.

Plath in persona.

Dovevi nascere proprio poeta
o filosofo o chimico o idraulico?

Meglio poltrona telecomandata
in odore di dada e vecchiaia che regredisce.

Oppure il testo compatto di Ciccarone (*Set 9*, p. 69):

...
appoggiato alla transenna che separa cuori in fibrillazione
Ercole firma autografi sul tapis rouge,
presto riceverà il Premio Oscar da Steve Reeves.
Chelo Alonso danzerà per lui al Teatro Nazione dell'Avana.
Tooblox vince una build battle
da doctor aveva tutte le informazioni.
Napoleone aiutato dagli Youtubers
cerca la rivincita ad Austerlitz, Creeper permettendo

...

O infine i versi extralarge di Petronelli (*Le ragazze nei vestiti d'estate*, p. 161):

La carrozza di mezzogiorno, lungo il viale dello Steccato,
accompagna il cambio della guardia nella torre d'avvistamento.

Il corridoio converge verso il tavolo da cucina: un cesto di fichi fioroni
ed un presagio di zingara, adornano il mattino della sposa di giugno.

La radio annuncia mare in tempesta tra Zara e il golfo del Quarnaro:
prevede vento di sciacallo e polvere da sparo al tramonto.

Dal balcone di Cesenatico, il professore dispensa saggezza all'ora del caffè.
Meglio il 4-4-2: è più prudente.

La prima impressione è che ci troviamo davanti a testi oggettivamente scritti un po' "a casaccio"; la seconda è che vi aleggia, irresistibile, un sentore di anonimato creativo; la terza è che si tratta di un estremo, abissale abbassamento di tono del linguaggio poetico, di una sua accelerata irrazionale scheggiatura e discontinuità (fenomeno generale qui già discusso), incardinata però su di un azzeramento di prospettiva gnoseologica sul mondo e sulla realtà, essendo ormai il poeta "ridotto" a una macchina linguistica automaticamente riproduttiva, totalmente immersa nel flusso del quotidiano, del riuso, del business, del pop-corn, e avendo egli rinunciato del tutto allo scandaglio, alla ricerca, al discernimento, nella convinzione che non ci sia più nulla da discernere e scandagliare, ma essendo tutto in superficie, in bella

mostra, a portata di lingua. Sicché il poeta si limita ad esporre non la propria merce, non i suoi materiali linguistici (frutto di accurata selezione come, nonostante tutto, nei prosatori in prosa) bensì quelli della tribù, che monta e assembla senza alcuna strategia semantica, in maniera del tutto arbitraria, incongrua, quasi cervellotica. Una poesia, insomma, totalmente rasoterra e di grado zero, interamente circoscritta agli spazi noti, domestici, investita sugli oggetti-eventi ordinari e quotidiani, allestiti come merce insublime e insignificante – all’opposto degli spazi illimitati leopardiani, al mito di Ulisse (e un po’ sulle orme, se si vuole, del tardo Sinisgalli, dove però l’operazione aveva un suo valore esistenzial-residuale – persino nella sotto-misura dei testi e dei versi): mentre in questi poeti ha un secco valore di opzione cognitiva e tematica, post-ideologica e post-estetica, pericolosamente allusiva all’epoca delle post-verità.⁸⁹

In definitiva una poesia, a mio parere, fin troppo arresa alle ragioni della post-modernità. E se, come sostiene il suo mentore (p. 38), «siamo davanti ad una nuova idea di *poiesis*», beh, non c’è davvero di che rallegrarsi.

⁸⁹ Mi viene in mente il libro poetico di Michele Serra, provocatoriamente intitolato *Poetastro* (Milano, Feltrinelli, 1995), con un sottotitolo ancor più dissacratorio, *Poesie per incartare l’insalata*, e tuttavia con testi straordinariamente parodici e satirici (qualche esempio: *Dormono sulla collina* (in collaborazione con Edgar Lee Masters), “dedicato” a Giulio Andreotti, Francesco Cossiga, Bettino Craxi e Arnaldo Forlani, oppure *Ode a Romano Prodi cacciato dall’Iri*, *Caro Achille ti scrivo*, etc. (pp. 26-33, 101-107).