

Poesia contemporanea. Decimo quaderno italiano, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos 2010, pp. 279, euro 18,00.

C'è almeno un tratto che accomuna la serie dei quaderni italiani, curati da Franco Buffoni, giunti quest'anno al decimo volume: ed è la selezione di autori anagraficamente vicini, sì, ma ognuno dotato di una propria voce ben distinguibile e già modulata, senza velleità generazionali. Per questo non sembra sufficiente evocare categorie come quella di 'poesia giovanile' o di 'giovane poesia', che pure godono ancora di una loro fortuna: basti pensare alla recente (533<,##*Il miele del silenzio*1#*Antologia della giovane poesia italiana*/#fxudwd#g d#J ldqfdur#Srqlwj j ld#shu#qwhudqhd#ngl}lrql

Sono sette i poeti del decimo Quaderno, ciascuno introdotto da un critico o da un autore noto: Corrado Benigni (presentato da Mario Santagostini), Andrea Breda Minello (da Maria Grazia Calandrone), Francesca Matteoni (Fabio Pusterla), Luigi Nacci (Lello Voce), Gilda Policastro (Aldo Nove), Laura Pugno (Cecilia Bello Minciocchi), Italo Testa (Umberto Fiori). E sì, sono 'giovani' – almeno secondo i parametri della società italiana contemporanea – essendo nati negli anni Settanta. Ma si sottraggono alle ambizioni provvisorie che spesso il Novecento ha associato ai cosiddetti giovani, per esprimersi già ognuno con un proprio stile, più o meno sicuro, magari ancora in cerca di un centro ritmico, di un preciso equilibrio formale. Ma per tutti si può parlare di uno stile indubbiamente originale. Ne è una riprova, come vedremo, la capacità di far intravedere in filigrana la traccia di grandi maestri novecenteschi, senza con ciò forzarsi all'imitazione e al falsetto. Anche per questo, nessuno dei criteri che spesso tengono insieme un'antologia (vicinanza di stile, provenienza geografica, appartenenza di 'scuola', ecc.) sono qui attivi. Del resto, forse non si deve nemmeno parlare di 'antologia', perché il Quaderno contiene di fatto tante opere quasi complete quanti sono gli autori raccolti.

Il primo, nell'ordine alfabetico in base al quale i poeti sono collocati nel libro, è Corrado Benigni, bergamasco, avvocato di professione. È un dato, quello professionale, necessario per parlare della poesia di un autore che ha il suo nucleo tematico nella 'giustizia' (questo è anche il titolo della sua opera). Giustizia come ossessione, meta inattuabile qualora le si dia il valore metafisico di 'verità'. Invece, scrive Benigni, «a che serve sapere il dettaglio chiamato verità / se anche accelerando / saremo pur sempre nel centro di un giudizio, / di un finale? Lo stesso.» 'Giustizia' diventa allora quasi un'antifrasi, la metafora di una condizione impossibile. È sottile il filo su cui cammina questa poesia, che corre il rischio di cadere ora nel gorgo dell'allegoria, ora sul terreno piatto dell'attualità, evocata, ad esempio, dai riferimenti alle recenti cronache giudiziarie, attraverso la litania di tre vittime: Chiara Meredith Samuele; oppure dal lessico giudiziario-mediatico, sempre però riscattato da una lapidaria astrazione. Benigni rimane infatti in equilibrio in

grazia di un tono stilistico costante, una ‘monotonia’ adatta a esprimere la materia severa e perentoria dei suoi versi. Una perentorietà che allude volentieri a Dante, all’inesorabilità delle leggi infernali (anche di secondo grado, attraverso il Fortini ‘dantesco’ citato in epigrafe) e che Benigni esprime attraverso la sonorità battente dei futuri (*ingoierà, ti inchiederà*); la ripetizione di cellule foniche (“Siano comunque l’attesa... / che torni a riscrivere tutto /con poche parole esatte”); la costanza della voce, quasi sempre quella di un locutore che impartisce ordini negativi. Perché se questa è una poesia morale, il suo contenuto non può essere che sfuggente e inattuabile: «Trova tu la formula assolutoria», scrive Benigni, involontariamente riecheggiando l’impossibile «formula» del celebre *osso breve* montaliano. Del resto, più avanti, nei versi «Nessuna immunità salverà / da questa legge scucita dall’indice, / giovani del delitto, nessuno è incolpevole» colpisce proprio la coincidenza della clausola con un passo del Montale più dantesco e apocalittico, quello della *Primavera hitleriana*: «l’acqua séguita a rodere / le sponde e più nessuno è incolpevole.»

La combinazione suggerisce di parlare della letteratura, della poesia dei maestri, come di un immaginario da attraversare e rivivere, fino a renderlo quasi irriconoscibile ma pur sempre attivo. Letteratura rivissuta nell’esperienza. Questa definizione può valere specialmente Andrea Breda Minello, il secondo poeta del Quaderno. Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs, la Rosselli sono solo alcune delle autrici che Breda Minello non imita, ma piuttosto impersona o racconta, dando loro voce e corpo. Come nei versi *Per Nelly Sachs*: «Una / Parola / che è / Lago // Una / Foresta che è / Isola // Una / Zolla che è / Nuvola // Nessuno / Aizzerà lepri / A masticare margherite // Per amore - / Sei nata al giorno // Tutto per amore -.» Il monologo evocativo si sviluppa attraverso uno stillicidio di versicoli, che lasciano nella pagina lo spazio bianco in cui collocare idealmente l’opera e la vita di Nelly Sachs, rispetto alle quali la poesia di Minello è come una nota al margine. Ma quell’opera e quella vita restano in bianco – silenzio e mistero: «Come se dietro le coseparole» scrive Minello in *Prima che giugno porti l’estate* «Ci fosse / Solo silenzio / E un sereno sgomento / A condurci – incerti – verso altri luoghi». Dal silenzio e dal mistero discende anche la vena di *Poemetto cristico*, in cui il palinsesto dell’esperienza amorosa affiora attraverso un’*imagery* di natura mistica e acquista così un nuovo senso, perché, si legge in *Estate di San Martino*, «L’indicibile porta in sé / la significazione / Dell’umano.»

Di altra natura è l’esperienza che *racconta* Francesca Matteoni, terza autrice del Quaderno. *Racconta*, perché la sostanza tematica della sua poesia dipende, come in una narrazione, dalle coordinate di spazio e di tempo che individuano la posizione delle cose nel mondo e nella memoria. A differenza dei due autori precedenti, i cui versi si situavano in uno spazio assoluto e interiore, Francesca Matteoni ha infatti bisogno di mettere in relazione «la vita interiore nel suo silenzio» con «l’espressione di tutte le cose intorno» (sono parole della stessa autrice, tratte dall’intervista che concludeva il suo libro di poesia *Artico*, del 2005). Come ha osservato Fabio Pusterla, che nel

Quaderno presenta i versi della Matteoni, il segreto di questa poesia è la relazione tra l'aspetto del mondo narrato e le risonanze che stanno dietro quel mondo e dietro alle parole usate per nominarlo. Starei per dire «dietro il paesaggio», pensando certo a un celeberrimo titolo novecentesco, ma soprattutto pensando all'importanza che il paesaggio ha nella poesia di Francesca Matteoni. Meglio dire: i paesaggi. Quello della Sambuca pistoiese e quello della Lapponia, scenario della serie intitolata *Higgiugiuk la lappone*. La parola poetica si collega al paesaggio attraverso una dinamica di riconoscimento e quasi di creazione, per cui le cose esistono per essere evocate, e solo attraverso la nominazione diventano concrete e 'sensate'. Come in (*gretel*): «Appennino è solo una parola / sulla nebbia lentissima di faggi / le luci elettriche da un tetto all'altro / il fumo delle stufe che piega le cortecce. // Dici volpe, daino, gheppio.» Questo finché il paesaggio, naturale e umano, non urge con tanta forza da costringere la parola a rincorrere la cosa, e ad accumularsi nella forma del catalogo («Questo è il raggio dell'astro, gli spiriti / della malattia, le otto frecce, / i morti nelle pellicce di lupo. / Quasi ti scordi le parole.»). Allora, tocca alle risorse metriche del verso, dell'endecasillabo in particolare, dare una struttura e un andamento all'enumerazione: «Esistono altre case fatte d'alba / crepuscoli infiniti di colore / e foglie impiasticciate in un'argilla / per conservare il sale delle carni / il latte congelato delle renne.»

Di struttura si deve parlare anche a proposito di *odeSS*, il «poememoriale» di Luigi Nacci, quarto poeta del Quaderno. Non di struttura metrica, però, ma di struttura del 'macrotesto', composto ad arte dall'autore. Nacci si rifà al *topos* del manoscritto ritrovato; un curatore fittizio, omonimo dell'autore, prende la parola nella nota finale e scrive di aver rinvenuto sul fondo di un cassetto, nella località sudamericana di San Carlos de Bariloche, in un giorno significativo (il 12 settembre 2001), un memoriale in versi, iniziato da anonimi camerati tedeschi e proseguito da tre gerarchi delle SS rifugiatisi in Sudamerica grazie all'organizzazione Odessa. Di qui il titolo dell'opera. Tra i testi del poememoriale, vi sono anche dei madrigali che – scrive il 'curatore' – contenevano ritornelli di canzoni popolari tedesche, sostituite nella traduzione (anch'essa ovviamente fittizia) da versi di canzonette popolari triestine, istriane, dalmate, italiane e argentine. Proprio a queste interpolazioni possiamo rivolgere l'attenzione per trovare una delle chiavi che dischiudono il senso dei versi di Nacci. L'effetto straniante provocato dai brani in dialetto, ad esempio, suggerisce una sorta di addomesticamento, di familiarizzazione della prospettiva, che – non è possibile dimenticarlo – appartiene a delle SS. Non vi è alcuna intenzione, beninteso, di dare di quei personaggi un ritratto oleografico o, peggio, apologetico. Ma semmai di svelare l'umanità del carnefice e, con ciò, di renderne ancora più intollerabili le colpe: perché non provengono da un'entità altra e astratta, ma dalla natura dell'uomo che tutti condividiamo. «Fratelli umani... vedrete che vi riguarda», direbbe il narratore di uno dei più importanti romanzi degli ultimi anni sul nazismo e sull'Olocausto, *Le benevole* di Jonathan Littell. Forse proprio il confronto con opere

narrative che hanno un tema simile può aiutare a collocare la poesia di Nacci. Per esempio, per l'artificio dello sdoppiamento (tra autore e traduttore, tra il Luigi Nacci 'empirico' e l'omonimo curatore del «poememoriale»), torna in mente il bellissimo romanzo *La freccia del tempo* di Martin Amis, che ha appunto come personaggio-narratore un criminale nazista. Non dimentichiamo, infine, la data del ritrovamento del manoscritto, il 12 settembre 2001, che richiama uno degli eventi che più ha sconvolto l'immaginario del nostro tempo. Lo stesso tempo richiamato dai brani di canzoni 'pop' (da Ramazzotti a Cocciantè) inframmezzati ai versi: come a ricordarci che il male è tanto più insidioso quanto più si insinua nella banalità e si mischia con essa. E del resto, come non riconoscere in questi versi terribili le voci anonime delle nostre comunità, colpevoli di cinismo e insofferenza: «ah se fossimo giovani / sparerebbero agli zingari / per festeggiare»?

Mentre Nacci lascia che il giudizio filtri *per interposta persona*, dalle maschere di un io ambiguo e sdoppiato, nei versi di Gilda Policastro l'io si espone al contatto doloroso con una realtà vissuta dichiaratamente *in prima persona*, da dentro, 'registrando' in presa diretta le voci degli altri. Come in *Fili*, dove risuonano le parole dissipate da anonimi passanti, in una città che è riconoscibilmente la Roma in cui l'autrice vive: «a chi parlano la gente ai telefoni – a chi dice, lei / sei come un domatore: prima la frusta e poi lo zucherino / a quali fili sono appesi quando si muovono nella danza / quelli che aspettano treni [...] gli altri / certi, vivono di comunicati arrivi e partenze e interferenze [...] / al telefono le pause sono mortali quando di parla di noi / non dire niente agli altri, non capirebbero.» O come in *Margini*, tra le poesie più significative nella silloge: «Ai margini dei conti si scrivevano i versi: / non lo sanno e stanno bene, non lo sanno / e stanno male uguale». Si parte da lì, dicevo, perché poi la 'vociferazione' insensata degli anonimi che non sanno serve come sfondo, dal quale si staccano i frammenti di un discorso doloroso e necessario. Allora, il punto di osservazione diciamo modernista (quello cioè che separa l'io di chi scrive dalla massa degli uomini vuoti, degli «uomini che non si voltano») si stempera nell'intonazione elegiaca, a tratti perfino crepuscolare, ma sempre dominata, cosciente (com'è cosciente la rilettura neoavanguardistica del crepuscolarismo: lo sa bene Gilda Policastro, autrice tra l'altro di una recente monografia su Sanguineti). Penso, in particolare, alle poesie per la madre, in cui lo sforzo di spiegare, di sfogare i motivi di avvilito di una generazione si mescola al dolore privato. In questo, le parole dei poeti più noti – magari rivoltate – sono d'aiuto, perché da un lato danno la possibilità di controllare l'espressione oggettivandola nella citazione o nell'allusione; dall'altro sono una risorsa per condividere il pathos con il lettore. Trovano spazio, così, il 'leopardismo' di *Precari* («mamma mia com'eri bella, / col futuro vago in mente, / non così vago poi, con i tre figli») o l'ancor più esplicito '(anti)montalismo' di *Invernale* («Ma tu non sai / cosa sono le folaghe / e se vai non ritorni, no, / ché non vai per tornare, / non torni mai, con le folaghe / che non sai»): più che arte allusiva, amara e risentita coscienza di un'impossibile consolazione.

Se la poesia di Gilda Policastro è a tratti polifonica, quella di Laura Pugno «poggia su una correlazione dialogica primaria», come scrive Cecilia Bello nell'introduzione. «Un tu-io che risolve una distanza identitaria [...] in una sintesi dialettica». L'allusione è ai versi iniziali di *madreperla*: «tu-io sei quella che rimane / corpo quasi identico / visibilità estrema del da te / non visto». Questa correlazione risolta in una sintesi, e l'intensa ripetizione di parole-immagini permettono di considerare le poesie della Pugno come una sorta di 'canzoniere' rarefatto, dal quale cioè siano state sottratte le circostanze. Il racconto di un'esperienza luttuosa, non dissimile da quella evocata nelle poesie di Gilda Policastro, scolora nel bianco, si raggela e si astrae, fissandosi nell'immagine della perla. In tal senso, direi, la poesia di Laura Pugno assomiglia alla sua prosa, in particolare a *Sirene*; un libro in cui la scrittrice parla di un mondo postumo, trasmutato da una catastrofe a cui una parte dell'umanità può sopravvivere immergendosi nel paesaggio immateriale di città sottomarine. Nei versi, Laura Pugno ricrea l'idea di un mondo levigato («un mondo prima del mondo», scrive, oppure un 'dopo' senza tempo), in cui la poesia può sopravvivere (e far sopravvivere) alla sottrazione: «c'è un dopo che non verrà letto / e non verrà pronunciato / accetta adesso, che s'incompleti / che sia tagliato / o sciolto, come in acqua.»

Quello che per Laura Pugno è l'immagine della perla – simbolo ossessionante e *leitmotiv* – nella poesia di Italo Testa, ultimo degli autori nell'ordine del Quaderno, è l'immagine dell'ailanto, un albero di origine esotica (Asia e Australia), introdotto in Europa nel Settecento e diffusosi in tutti i continenti. Nell'introduzione, Umberto Fiori definisce l'ailanto quale «estrema germinazione di *myrica* e gelsomini notturni [...] e altre novecentesche verzure»; ma forse, per stare al suo gioco, sarebbe opportuno risalire fino alla ginestra leopardiana. Dal momento che, nella sequenza di poesie che gli è intitolata, l'ailanto appare come pianta capace di erompere dai margini e dai luoghi inospitali: «Ailanti [...] / vi lascio correre sui bordi incolti / dietro le massicciate, addosso ai muri». Solo che, a differenza della ginestra, l'ailanto non 'sta', non si limita a resistere, ma si insinua nel paesaggio e ossessiona l'io. Tanto che la sua natura vegetale sembra perfino dubbia; e del resto, negli scenari industriali descritti da Italo Testa, lungo la via Romea tra Marghera e Chioggia, la natura scarnificata e il manufatto si confondono. Nell'*Alba dei cantieri*, ad esempio, «le pale meccaniche / in campo azzurro / [...] / vegliano sugli alberi / vigili si distendono / tra le cisterne / addossate all'acqua / dominano il cuore / tremante ancora / nello sguardo dell'alba».

Ecco, forse il nodo è qui. Alla fine, chiudendo il decimo Quaderno di Poesia contemporanea, possiamo cioè chiederci se in questa ossessione, che nasce dai margini per poi invadere il paesaggio esterno e quello mentale; che dona alla realtà connotazioni inattese, senza far distogliere lo sguardo da una civiltà sfibrata, verso impossibili consolazioni; se in tutto questo non sia da ravvisare il carattere che accomuna implicitamente i sette autori. E che garantisce ancora alla poesia un senso e una tenuta.

