

I quaderni di  
**Bologna in Lettere**  
Festival Multidisciplinare di Letteratura Contemporanea

**V° Edizione**  
**Maggio 2017**

**INTERFERENZE**  
**Sguardi d'autore**



**Motivazioni, appunti di lettura e note critiche delle  
opere segnalate e finaliste della III° Edizione dei  
Premi Letterari del Festival**

Esiti SEZIONE A – Opera di poesia edita

SEGNALAZIONI

- Antonella Taravella, *La pietà del bianco*, Carteggi Letterari, 2016  
Manuel Micaletto, *Stesura*, Prufrock Edizioni, 2015  
Enrico De Lea, *La furia refurtiva*, Vydia Edizioni, 2016  
Azzurra D'Agostino, *Alfabetiere privato*, LietoColle, 2016  
Marina Pizzi, *Cantico di stasi*, Oèdipus, 2016  
Stefano Della Tommasina, *Global*, Oèdipus, 2017  
Maurizio Manzo, *Rizomi e altre gramigne*, Zona, 2016

PREMI SPECIALI DEL PRESIDENTE DI GIURIA

- Claudia Di Palma, *Altissima miseria*, Musicaos Editore, 2016  
Daniele Beghè, *Galateo dell'abbandono*, Edizioni Tapirulan, 2016

FINALISTI

- Lello Voce, *Il fiore inverso*, Squilibri, 2016  
Nadia Agustoni, *Lettere della fine*, Vydia Edizioni, 2015  
Carlo Bordini, *I costruttori di vulcani*, Luca Sossella Editore, 2010  
Valentina Maini, *Casa rotta*, Arcipelago Itaca, 2016  
Gilda Policastro, *Inattuali*, Transeuropa, 2016  
Massimo Rizza, *Il veliero capovolto*, Anterem Edizioni, 2016

VINCITORI EX AEQUO

- Nadia Agustoni, *Lettere della fine*, Vydia Edizioni, 2015  
Gilda Policastro, *Inattuali*, Transeuropa, 2016

Esiti SEZIONE B – Opera di poesia inedita

SEGNALAZIONI

Riccardo Barena, *Per chi vuole passare*  
Marilina Ciaco, *Verbosinapsi*  
Luigi Siviero, *Schemi astratti di comportamento animale indecente*  
Lella De Marchi, *Paesaggio con ossa*  
Riccardo Benzina, *Karaoke*  
Antonella Taravella, *Il silenzio onesto delle cose*  
Gerardo De Stefano, *On*

PREMI SPECIALI DEL PRESIDENTE DI GIURIA

Laura Bonaguro, *Linee di terra*  
Gabriele Xella, *Regina Immagine / Principe Libertà*

FINALISTI

Guido Turco, *I cieli di Guercino e altre poesie*  
Maria Angela Rossi, *Osmosi. 140*  
Marina Massenz, *Né acqua per le voci*  
Mauro Roversi Monaco, *Sine titolo*  
Roberto Ranieri, *Personat. Passacaglia e fuga*  
Morena Coppola, *Sgorbie e Misericordie di Fratelli Elettrici*

VINCITORE

Maria Angela Rossi, *Osmosi. 140*

Esiti SEZIONE C – Poesie singole inedite

SEGNALAZIONI

Clio Nicastro, *Storie del fosso*  
Daniela Andreis, *Una cosa bellissima che non ricorderò mai più*  
Elena Micheletti, *Supplica a lei*  
Nicola Romano, *Ruoli*  
Alba Gnazi, *Zeitgeber (Marcatempo)*  
Alessandra Greco, *Tre inediti*  
Silvia Rosa, *Nemmeno*

PREMIO SPECIALE DEL PRESIDENTE DI GIURIA

Alessandro Lanucara, *Tre Poesie da Canti di Stagione*

FINALISTI

Mara Mattoscio, *Due monologhi e un lamento*  
Massimo Rizza, *Periferie di senso*  
Laura Bonaguro, *Percorsi in prospettiva figurata*  
Lella De Marchi, *Gesti*  
Sergio Pasquandrea, *Apnea*  
Lucia Guidorizzi, *Skip a beat*

VINCITORE

Massimo Rizza, *Periferie di senso*

Riccardo Benzina

*Karaoke*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Segnalato

È un'umanità sofferente e spesso rassegnata quella che Riccardo Benzina racconta nella sua silloge intitolata *Karaoke*. Osservatore attento e discreto, il poeta dichiara in maniera laconica: *Ho una penna, scrivo*. Non servono proclami e neppure immaginifiche visioni; basta descrivere la fatica dell'uomo, la propria difficoltà nel comunicare con gli altri. Benzina scava in questa direzione: il linguaggio, la parola, il gesto, la verità e la menzogna. Tutto si muove, ma alla fine *ci piace molto arrugginire in una posizione*. Gli uomini fingono, recitano il loro triste ruolo in un tempo che si scompone tra presente e altri tempi (passati e futuri): *Noi, però, viviamo in differita. Abbiamo altre intenzioni*. Ricordare non è sempre possibile, come recita il bellissimo verso *Ecco: la dimora dei lapsus*. Si va avanti, *Per la vita, questa cosa che passa*, facendo finta di nulla: con la finta allegria, appunto, di un karaoke. (Enea Roversi)

Lucia Guidorizzi

*Skip a Beat*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Finalista

Per l'equilibrio compositivo, la musicalità e la densità di riferimenti (ai miti classici, all'arte, alla cristianità, e alla letteratura e al cinema di fantascienza) che caratterizzano il suo poemetto dall'afflato mistico ispirato a Thomas Stearns Eliot, citato in epigrafe e rievocato a più riprese nei versi. Per la capacità di strutturare un lavoro ambizioso e di ampio respiro che tiene sempre alta l'attenzione del lettore, pur nella cripticità di svariati passaggi e nonostante la fitta trama di enigmi e rimandi che si è chiamati a svelare. Per la profondità con cui vengono trattati i temi eterni della vita e della morte, ma anche dell'inganno e della labilità che caratterizzano l'esistenza dell'individuo, dell'umanità nel suo insieme e del pianeta intero. Per quel battito mancato (*skip a beat*, del titolo) che rompe l'incedere poematico con un cambio di tono e di prospettiva, determinando uno spostamento dal piano mitico alla quotidianità di un ospedale, prendendo la forma di "un coltello da pane nel cuore", un coltello che segna una pausa fermando letteralmente il battito, o ancora sotto forma di domanda o negazione che mette in dubbio lo scenario che si va delineando (*no, non va bene*). Per aver saputo infondere un respiro cosmico e al contempo intimo in questo viaggio visionario e insidiato dall'incertezza, nel quale la morte incombe perennemente come ombra e dissolvimento ma al tempo stesso attrae in quanto nuovo territorio da esplorare, sfida all'ignoto, vera essenza a cui aspirare. In ultima analisi, una fine che, sempre per citare Eliot, è in realtà il vero inizio. (Francesca Del Moro)

Antonella Taravella

*La pietà del bianco*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Segnalato

*Il silenzio onesto delle cose*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Segnalato

L'appunto di lettura di Daniele Barbieri a *La pietà del bianco* recita testualmente: “Antonella Taravella costruisce una piccola grammatica di gesti, tra infanzia ed età adulta, gesti che sono quasi oggetti, correlativi oggettivi dell'emozione. Poche righe, poche parole per ogni componimento, quasi uno stagliarsi di queste parole-gesto-oggetto sul bianco della pagina, sulla neve del ricordo. Un dolore immobile, pagina dopo pagina, che si sfrangia in immagini concrete, quotidiane, vissute, quasi un dialogo appena accennato, bisbigliato, con le cose, o con gli eventi del quotidiano. Con questi eventi il fare poetico sembra quasi confondersi, esserne pienamente parte”. Ora, *Il silenzio onesto delle cose* sembra quasi un'estensione, un naturale proseguimento de *La pietà del bianco*. In un certo senso *La pietà del bianco* si afferma e si conclama sparendo, dissolvendosi progressivamente all'interno di una sovraesposizione. E a ben vedere, dal punto di vista stilistico, *Il silenzio onesto delle cose* ricalca da *La pietà del bianco* la forma breve dei singoli componimenti, ed è allo stesso modo pervaso da una sorta di abbacinamento. Detto questo, credo che in prima istanza bisognerebbe parlare di “tattilità impalpabile”. È un concetto da me espresso circa una decina di anni fa sulla scrittura di una blogger, tale Morpheia 77, che pubblicava le sue cose letterarie in rete. Morpheia 77 all'anagrafe risponde al nome di Antonella Taravella. Ora, a 10 anni di distanza, e quindi attra-

verso un percorso, quel concetto trova la sua compiutezza conferendo un senso di onestà alle cose. Viene quindi spontaneo porsi almeno due domande: quali sono le cose di cui si vagheggia e cosa significa il termine onestà in questo contesto?

A proposito della *cosa al singolare* e delle *cose al plurale* (perché nella poetica taravelliana è sempre presente una lampante molteplicità) recupererei un passaggio da quel mio primo saggio: “Qui si amplifica la sublimazione. Ma anche la trascendenza. Entrambe sono votate al raggiungimento di una (in)determinata cosa. Per poterla raggiungere bisogna procedere per gradi, fare dei tentativi, cambiare l'ordine e il disordine degli elementi. Ecco quindi le rimozioni, gli spostamenti, le sostituzioni. Il piano simbolico forclude la letteratura in un corpo che ha bisogno di essa per costituirsi e decostituirsi, per porsi ad un livello più alto di intelligibilità e di pulsioni, per deporsi sotto la lama affilata, per sottoporsi all'inevitabilità di uno sventramento e di uno smembramento, per ricevere su di sé le stimmate, per farsi depositario di una certa sacralità”. Ora, in seconda istanza e col senno di poi, bisogna evidenziare che le cosiddette «parole-carne» delle sue prime produzioni cimentandosi con gli attuali registri linguistici lasciano il passo ad una riorganizzazione del detto poetico, che potrebbe essere espressa in termini di relatività e, per così dire, di *dipendenza*. Semplificando e riducendo: la *sovranità* di un'intenzione di fondo che però dipende dal regime di *servitù* in cui l'autrice si sottopone al testo. Se nelle prime produzioni l'autrice si poneva al di sopra del testo, adesso sembra quasi dichiararsi inerme nei suoi confronti. Si respira quindi un'aria di cambiamento, una sorta di virata di rotta scandita al ritmo di rimozioni e sostituzioni. Si potrebbe parlare di un flusso poetico che scorre docilmente sulla pagina e che si rende talmente leggero da non consentire al lettore la *presa*.



La chiave per un giusto approccio a questi dettati è, forse, non quella di assimilarli o fissarli ma proprio quella di lasciarli andare per la propria strada, perché la “sacralità” cui si accennava nel primo saggio deve essere qui ri-considerata nella sua delocazione da una «parola-carne» che incide (e si staziona) a una «parola-aria» che sfiora (e si conduce). C'è sempre una tattilità di fondo, ma ciò che viene amplificata è la tendenza, per certi versi quasi imperativa, all'impalpabilità.

Le *cose* sono, quindi e anche, quelle letterarie e parafrasando quanto espresso nell'opera sono quelle cose che accumulano polvere e allo stesso tempo tendono all'infinito o rappresentano l'infinito. Da qui la ricerca di un linguaggio specifico e la precisa volontà di calibrare le parole. È come se ci fosse una regola che recita: non scrivere più di quanto si deve scrivere. È questo quello che Taravella sembra dirci. E già questo potrebbe rappresentare un'accezione dell'onestà. Taravella ci dice, molto semplicemente, che il silenzio onesto delle cose è quello “che sconfigge ogni addio” (Enzo Campi)

Luigi Siviero

*Schemi astratti di comportamento animale indecente*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Segnalato

Un mondo folle, lanciato verso la propria fine come una nave alla deriva: è questo lo scenario che fa da sfondo alla raccolta di Luigi Siviero. L'autore popola i suoi versi di personaggi bizzarri e li fa vivere in luoghi senza tempo, dove *scendere e salire è un atto unico*. Ci si trova catapultati in ambienti surreali e a volte inquietanti: nelle stanze *le pareti sono fogli di carta* e *in soffitta c'è una persona imbavagliata*. Ricorre spesso la parola *alieno*, sono presenti l'Apocalisse e l'angelo della morte, ma anche gli asteroidi e soprattutto il pianeta, visto come *il luogo*. Se poi è un *pianeta di plastica*, dominato da un *dio di plastica*, poco male: ci sarà alla fine un *maggiordomo cyborg* a rimettere in ordine le cose. Farsa e tragedia si mescolano nei versi di Siviero (così come preistoria e futuro) per descrivere un mondo in disfacimento in cui l'uomo diventerà *cibo per insetti*. Se fosse un film il regista potrebbe essere Jodorowsky. (Enea Roversi)

Nicola Romano

*Ruoli*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Segnalato

La poesia di Nicola Romano non ha disegni preesistenti né bersagli: la sua parola poetica disegna la propria geometria del pensiero con la malinconia dolente di chi non pretende di dire parole decisive, ma traccia il proprio bersaglio soltanto dopo il tiro e intorno all'oggetto colpito, definendo i propri obiettivi anche casualmente, perché tutto del reale è degno di agnizione. La sua parola non parte infatti da un disegno prefissato, da una conoscenza universale, né ambisce alla costruzione di una visione totalizzante, si configura piuttosto come un'inesausta capacità di interrogazione che, con tutta la coscienza dei propri limiti e margini di errore, scava per cercare il senso depositato nel fondo delle cose. Nei testi qui presentati, *Ruok*, *Mezzaluce* e *Linguaggi*, la prospettiva retroflessa dello sguardo verso l'interno del reale, e la sua percezione, sono l'atto inaugurale di un modo di avvertire il *poeticum* come una sorta di arma difettosa che può però prendere alcuni pezzi del suo universo sfuggente e attribuirvi un senso, nello spasimo di segni mondani concreti, fissati in immagini sconfortanti e attraversati da un vortice verbale, da un disparato dibattersi di barbagli di vissuto in forme raggelate. Il reale infatti si ritrae verso se stesso, verso il margine frastagliato delle cose, dove inizia la percezione di un mondo che disegna i profili dei ragionamenti e dell'interrogarsi. Condizione necessaria alla riflessione è dunque il ritrarsi della realtà circostante in una specie di atroce silenzio attraverso il quale tradurre il caos vorticante dei pensieri in un linguaggio scosso, trasformato in oggetto di riflessione. Le parole non indicano infatti certezze, piuttosto sollevano dubbi, ribaltano la tranquilla abitu-

dine percettiva delle cose, fanno intuire l'esistenza di un mondo inatteso. Nicola Romano non si sottrae mai alla sfida con la contemporaneità, ma procede con decisione, scavando tra le forme delle cose animate, con un'analisi dolorosa degli elementi vitali o materici. Il suo linguaggio si addensa così nel quotidiano, sfiancato da un tentativo di sistemazione interiore, di peculiare esattezza, anche figurale. Tutto ciò che è groviglio, squillo, sferraglio, rumore, lascito nostalgico del mondo, sembra un risarcimento al vuoto feriale, alla noia della ritualità. L'investigazione ha un tono che respinge la passionalità, ma si compone di una prospettiva critica, mai soddisfatta dalla conoscenza che regola il vivere. Si tratta di versi che accumulano ferite ma anche suture, punti di incontro e non solo distanze. (Antonella Pierangeli)

Maurizio Manzo

*Rizomi e altre gramigne*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Segnalato

“Demiurgica la vena del mutare prospettive e destini, qualora la poesia si ponga quale dimensione di ordine liturgico”, ha scritto Gian Ruggero Manzoni in una breve nota critica preposta a *Rizomi e altre gramigne* di Maurizio Manzo. Ordine liturgico e rizomatica demiurgica mi sembrano definizioni pertinenti al fare poetico di questo versificatore originale che non disdegna i riferimenti filosofici del poststrutturalismo per offrire al critico e al semplice fruitore la chiave di lettura della propria poetica, a cominciare dalla citazione tratta da *Millepiani* posta in calce alla propria opera: “...il rizoma connette un punto qualunque con un altro punto qualunque e ognuno dei suoi tratti non rinvia necessariamente a tratti della stessa natura, mette in gioco regimi di segni molto differenti e anche stati di non-segni. [...] Un rizoma non comincia e non finisce, è sempre nel mezzo, tra le cose, inter-essere, intermezzo. L'albero è filiazione, ma il rizoma è alleanza, unicamente alleanza”.

Se ne deduce che la poesia, per Maurizio Manzo, possiede una natura deleuzianamente nomadica e organica, strutturata com'è per successive stratificazioni, percorsi randomizzati e sentieri ininterrotti che si biforcano intrecciandosi sui crinali indecidibili della significanza polirematica ma che, nell'assemblaggio del discorso poetico, decidono razionalmente di darsi un senso; e tuttavia questa *de-cisione* si compie nell'istante stesso del proprio *de-cedere*, ovvero nell'atto indefesso e mai lasso del mancamento di univocità e *di-rezione*.

In questo senso, un libro di poesia non è altro che è un *espositore prefabbricato* (per dirla con un concetto di Gian-

luca Zoni), in cui i nodi rizomatici si connettono all'interno di un sistema aperto in cui fare Rete semantica, interconnessione e hyperlink logografica diviene per il poeta il *primum*. Si può infatti immediatamente osservare come la maggior parte dei componimenti della silloge siano strutturati in una strofa di cinque versi ampi, abbondantemente ipermetri, antimusicali nella forma e crassamente antifrastici e stranianti nel contenuto. L'unità sintagmatica preferenziale che Maurizio Manzo sviluppa sistematicamente è proprio il verso in quanto tale, che deve essere internamente considerato nel suo dispiegarsi come un tutto attraverso i nessi interni che lo abitano e lo animano. La liturgia della Parola, per questo motivo, si ritualizza attraverso una forma espansa e reiterata, quella strofica appunto, fenomenologizzata talvolta in un lirismo metamorfico, ovvero trasformato dalla chimica lessematica del gioco linguistico di volta in volta assemblato, altre volte sotto forma di labili connessioni di significato fra il titolo e il proprio dispiegamento *exhibito*. Una ritualità allopatrica e antinaturista, elaborata dal Poeta-Demiurgo nel laboratorio segreto della mente, sia che si diano alla lettura scorci sentimentali e paesaggi interiorizzati, sia che vengano messe in atto descrizioni quasi alla Ponge di oggetti, gesti, sensazioni, in una sorta di Alchimia del Verbo 3.0 in cui la libera lezione associativa tra immagine e percezione di Rimbaud non è che una delle vaghe suggestioni sparse nel testo. (Sonia Caporossi)

Gabriele Xella

*Regina immagine / Principe Libertà*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Premio speciale del presidente delle giurie

Il titolo recita *Regina immagine / Principe Libertà*. Quindi, è già dall'attacco che veniamo proiettati verso una sorta di inno alla libertà. Non a caso la seconda poesia è dedicata a Lawrence Ferlinghetti che, in quanto a libertà, ne avrebbe di cose da raccontare. Una libertà che può e deve compiersi anche attraverso la declinazione di immagini, di quadri, di istantanee. E siamo proprio alla presenza di quadri, scanditi, dal punto di vista metrico-stilistico per versi lunghi, talvolta così secchi da sembrare lapidari, ma assemblati in una sorta di lunga e spezzata preghiera "verso la luce". Una luce che, così come è giusto che sia, non sempre rischiarà, e bastano due soli versi per comprendere le intenzioni dell'autore: "L'ombra e la preda si fondono in un unico lampo".

Una luce particolare quindi, tesa verso l'eccedenza, verso la ri-configurazione delle cose. Ed è anche questo il senso dell'opera: le immagini diventano libere solo dopo essere state trattate e riconfigurate all'insegna di una luce ideale e idealizzata, o meglio ancora: verso una luce filtrata da un'urgenza fin troppo chiara, lampante, e che non può in nessun modo essere fraintesa. Di quale urgenza stiamo parlando? Possiamo tranquillamente rispondere con le parole dell'autore quando riferendosi alla "vita" le dice molto semplicemente: "ho soltanto voglia di amarti". Ed è anche in questo che ritorna prepotentemente la libertà, che rinviene in modo determinante l'immagine della libertà. Concedetemi di evidenziare un passaggio che mi sembra indicativo in tal senso:

E le tue giostre sotto un agata piovosa ritmata si lasciano morire  
Cambiando i dogmi con le lingue negli abissi triangolari  
I prati sul velo degli usci appesi alle sere  
Sui ripiani le moderne tragedie dei ponti di Roma  
Misericordia di bordelli sperma veggente  
I lavori sodomitici le vasche nei giardini pubblici  
E come se nulla fosse stato fragile e indelebile  
Come il sogno che riserbo per te per il paese che rimane.

Ma non è tutto, c'è anche un'altra urgenza che si potrebbe individuare nella volontà di creare delle interruzioni nel flusso verbale. L'assenza di punteggiatura (che rappresenta un tratto distintivo e caratterizzante dell'opera, e di cui non si può non tenere conto), non aiuta il lettore ad individuare immediatamente le interruzioni. Con una leggera forzatura potremmo individuare le interruzioni in quella affermazione che definisce l'*attesa* come una "forma [...] d'indifferenza intensa". Potrebbe sembrare un procedimento contraddittorio quello di intercalare le attese in un'intensità di fondo, ma Xella, prima di cimentarsi in questa scrittura di blocchi sintetici, ha conosciuto e praticato la scrittura a cascata e si è cimentato nella lunghezza e nella durata, ed è quindi cosciente del fatto che questo tipo di contraddizione in realtà potrebbe rappresentare la sua arma migliore.

Per concludere direi che forse bisognerebbe passare il testo sotto il setaccio di un dettato verbale per comprenderne la portata sonora, o meglio: per carpire il suono interno che lo pervade. Ed è difatti nella voce, nella voce che si fa atto che questi testi potrebbero trovare la loro risoluzione. (Enzo Campi)



Laura Bonaguro

*Percorsi in prospettiva figurata*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Finalista

I testi inviati da Laura Bonaguro si sono imposti all'attenzione per la spiccata originalità nell'uso del linguaggio poetico, a partire dalle indicazioni offerte dai titoli (*Percorsi in prospettiva figurata, Metafisica della polvere di marmo a pioli*). Le suggestioni, le indicazioni di senso, che le scelte lessicali e stilistiche della poetessa lasciano solo intravedere, vanno nella direzione di un testo che si autocostruisce per spazialità e metacognizione: una scrittura che indaga se stessa perimetrando percorsi di senso-suono per accumuli progressivi di spazi e tempi, sottoposti a volte a sguardi beffardi, e per sottolineature di lessemi che ne fanno deflagrare lo spiazzamento continuo.

E' una scrittura che descrive se stessa nel suo darsi: "scarabocchio tragitti mutilando caratteri (suoni)/ getto scambi agili e marce indietro oppure", oppure si pone in relazione da un tu, come nel verso dove "si marca profondo sotterraneo geografia di te. E di te".

La collisione generata dallo spiazzamento continuo dei termini, come nell'incipit della seconda poesia: "Peristilio in moli inaliamo biancori e intermittenze", non nasconde la ricerca di una interna coesione, fatta di ritmi o cesure metriche che vorrebbero dare vita anche a quei "vuoti che sfarinano materia/inerte per controprova chimica". Il gesto della poeta di graffiare in braille sul granito fotografa l'attimo della creazione poetica, quella in cui lo stesso vuoto, necessario alla creazione, prende vita, sotto il calore madido di polpastrelli che ne saggiavano la consistenza di "rimasuglio organico". (Loredana Magazzeni)

Marina Pizzi

*Cantico di stasi*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Segnalato

Basterebbe una sola proposizione lapidaria: Marina Pizzi = scrittura del disastro, e avremmo già detto tutto, ma senza dire nulla. Perché, al di là delle incidenze blanchotiane che tale affermazione implica, ci sarebbe da fare i conti con quello che, citando Alessandra Pigliaru, andiamo a definire come “il rimosso riemerso”. E poi, comunque, la scrittura di Marina Pizzi non è necessariamente lapidaria. È anzi eternamente sospesa. Pizzi crea sì un flusso ma, a ben vedere, questo flusso è – internamente, oserei dire intestinamente – costellato di scarti, impedimenti, trappole, interruzioni. Ad ogni passo si rischia di inciampare, o comunque di perdere l’equilibrio, ma credo che questa sia una precisa intenzione dell’autrice. Perdita dell’equilibrio, palinsesto dell’angoscia (come ribadisce Abate nella prefazione all’opera) e scrittura del disastro. Sono questi i tre punti fondamentali del flusso scrittoria di Marina Pizzi. Abate nella sua prefazione cita un mio passaggio relativamente al fatto che l’autrice tende ad “anticipare la fine”, ovvero a “conferire un carattere di *ultimità* a tutte le cose poetiche”. La citazione è tratta dalla mia postfazione ad un’opera del 2012, ma è comunque riconducibile a tutta la sua produzione poetica. Questo perché Marina Pizzi è assolutamente fedele a se stessa. Si è dotata di uno stile e lo persegue ponendosi sempre «al limite». Siamo cioè dinanzi ad una produzione seriale che oltretutto entra in stretta correlazione col discorso, avanzato poc’anzi, relativo al flusso. A cui mi sento di aggiungere una sorta di volontà di potenza che si pratica nel creare una connettività tra tutti gli elementi che formano la serie, tra le tessere (come le definisce Abate), tra

le stanze (come le definisce Devicienti nella postfazione), tra le “piccole case” provviste “di cantina e soffitta” (come le definì la Pigliaru a suo tempo, nel 2012), tra i nodi nevralgici dell’esistenza e i tasselli che sorreggono i singoli quadri che scansionano il flusso (così come li definirei io). In poche parole Marina Pizzi è costantemente impegnata ad «abitare» la propria scrittura/struttura per meglio «disabitarela». Erige delle impalcature, allo stesso tempo solide e friabili, volte a sostenere e veicolare la soma dell’inconscio linguistico (così come lo definisce Abate), ovvero di quel rimosso il cui compito e il cui destino sono quelli di riemergere all’infinito, di riproporre e differenziare il proprio dettato. Pizzi quindi abita le proprie stanze, ma – come già accennato – non è del tutto illecito prendere in considerazione, come ragione di tutto ciò, la latente predisposizione di disabitare, anche e soprattutto, se stessa, di disabitarsi consegnandosi al flusso disseminante della propria scrittura. (Enzo Campi)

Riccardo Barena

*Per chi vuole passare*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Segnalato

Per chi vuole passare, sembra ammonirci Riccardo Barena nella sua silloge, il percorso non sarà affatto semplice. Gli spostamenti nascondono insidie e impongono scelte, che non saranno probabilmente decisive: *“Passate o restate. Il resto passerà”*. Scorre nei versi di Barena la vita quotidiana, catalogata in una serie di immagini che immortalano il momento del passaggio (*del tempo e nello spazio*). Affiorano, tra *“auree ambigue”* e luoghi in cui *“qualcuno potrebbe perdersi”*, le molteplici sensazioni dell’animo umano. Ed ecco quindi l’incertezza, il dubbio, il rimpianto, il ricordo. Un tronco annerito sulla spiaggia può evocare memorie del passato e proprio dal passato si parte sempre, inevitabilmente, per ritrovare le proprie certezze. Di sicuro *“viene da lontano la luce del sole”* e se è pur vero che ogni cammino è doloroso e la fuga non sempre è possibile, è vero anche che *“ogni via di fuga va individuata, / ogni via di fuga va esplorata”*. (Enea Roversi)

Gerardo de Stefano

*ON*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Segnalato

ON ed è subito flusso; negazione in positivo di un *off* che rimane per tutto l'arco della raccolta in attesa (standby), fino all'ultimo verso "*surplus*/come fosse: una merce qualsiasi.", dove l'*on* nella sua accezione tecnica di "acceso, in funzione" si specifica come posizione, stato in luogo (sur) trasformandosi in eccedenza (plus). De Stefano accende una miccia che scoppietta agile in ogni direzione, non si sottrae all'"io" diretto, non si sottrae all'uso di segni per incidere la frase (parentesi, barre, trattini, etc.), non si sottrae al gioco di sovversione del senso comune e della parola. A questo pro la paronomasia e l'omeotelèuto parrebbero nuocere in parte al dettato, non tanto prosodico quanto di contenuto, ma l'artificio è tutto nella direzione dell'eccedenza di quel senso che De Stefano guarda metapoeticamente in posizione distaccata (da sopra?) nella piena coscienza di produrre un surplus come fosse una merce qualsiasi, che diverrà merce qualsiasi per l'orecchio non avvezzo alla diversione. Nella preferenza di periodi nominali ON si pone sì come un flusso unico e vigoroso, ma spezzato da vettori continuamente in sincope ritmica, con uno spostamento di accenti che porta il lettore sul precipizio della frase in punta di piede, per poi ripartire di corsa fino all'ormai inatteso OFF. (Daniele Poletti)

Daniela Andreis

*Una cosa bellissima che non ricorderò mai più*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Segnalato

I tre componimenti di Daniela Andreis prendono le mosse da una frase riportata a mo' di titolo o epigrafe, "Una cosa bellissima che non ricorderò mai più", e sono riconducibili al tema dell'amore e della perdita.

Le prime due poesie sono accomunate da un riferimento metaforico alla prevaricazione dell'uomo sull'animale, nei rispettivi contesti della caccia e del circo.

Nella prima, il "dolore freddo" rende meccanici i gesti quotidiani e trasforma il sentimento in un animale imbalsamato, cui seguono altre immagini all'insegna dell'immobilità e della morte che poi sfumano in un gesto carico di tenerezza. Se in questa poesia incentrata sul tema venatorio l'io poetante si identifica con un cacciatore che si discolpa del proprio crimine, nella successiva veste viceversa i panni della bestia in gabbia, i cui movimenti rabbiosi sono resi con precisione e crudezza di dettagli mentre l'amato/amore è il domatore che la tormenta con schiocchi di frusta e noncuranza.

Più lungo e di maggior respiro è il terzo componimento, in cui il ricordo del titolo/epigrafe è oggetto di uno sforzo consapevole e si sviluppa attraverso i dettagli di una trattoria cui seguono paesaggi che sfilano lungo la strada mentre nello specchietto si profila una figura misteriosa. Si tratta della bambina elettrica, una sorta di alter ego da mettere probabilmente in relazione con la bambina che ha smesso di ridere al termine della poesia precedente, ovvero la parte di noi più genuina, ingenua e aperta alla felicità. Una nostra costruzione immaginaria alla quale affidiamo la contraddizione tra il compito di tener viva la nostra anima alimentan-

do passioni e desideri e la preghiera di fermarla con la scossa, esprimendo così una pulsione di morte che qui, classicamente, si fonde con l'amore. (Francesca Del Moro)

Sergio Pasquandrea

*Apnea*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Finalista

Quando la concretezza delle cose ci lascia spiazzati, senza parole che la possano davvero descrivere, è proprio perché quella concretezza non chiede di essere *detta*, bensì *agita*, affrontata col gesto, col vivere di tutti i giorni. La poesia magari non cerca di *dire* quella concretezza, ma in qualche modo comunque di esprimerla, oppure di esprimere con parole la nostra relazione pratica, agente, con quelle cose troppo materiali. Questa è l'inquietudine non risolta che attraversa questi versi di Sergio Pasquandrea: le foglie sopra l'acqua della piscina, la mantide religiosa morente, il cranio di volpe che ci ha affascinato da ragazzi, *nessuno dovrà toccarli mai*, in verità. La loro sacralità e il loro fascino stanno proprio nella distanza che la parola ha inevitabilmente rispetto a loro: questo è ciò che la poesia rispetta, nella dimensione indicibile del quotidiano (Daniele Barbieri)



Gilda Policastro

*Inattuali*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Vincitore ex aequo

Gilda Policastro propone nella raccolta *Inattuali* una scrittura poetica contemporanea, radicata nel presente e da esso anche viziata. Una scrittura di ricerca che non ha nulla di algido, non si chiude in un circuito autistico, tutt'altro. Vi è invece tensione, densità, polemica, e soprattutto un soggetto che osserva il mondo, vi entra in contrapposizione dialettica e si abbandona al genere dell'invettiva, aggiornandolo. Nessun nascondimento dell'io; al contrario, tutto il mondo contemporaneo è osservato da un soggetto che si fa un'opinione sui costumi, il linguaggio e i cambiamenti cognitivi determinati dalla tecnologia del XXI secolo.

L'intera raccolta parte infatti dal seguente assunto: non vi può essere una scrittura priva di soggetto dal momento che ogni sguardo sulla realtà è generato da un individuo. Si abbandona così la chimera perseguita da tanta poesia di ricerca di giungere a un grado zero della soggettività. Gilda Policastro riprende invece la via tracciata da Edoardo Sanguineti: una poesia sperimentale che non rinuncia all'io e alla narrazione delle sue vicende. Autore citato più o meno esplicitamente, ma soprattutto riferimento, nume tutelare ("che poi [...] | di questo si fanno le vite, le cose: | incontri, chiamarsi, chiavare, per dirla con l'ES"; "lasciatemi balbettare il mio bisbidis", "secondo l'ES che risponde a FF"; "l'Edoardo"). Gilda Policastro reimmette nella scrittura poetica l'io lirico, dopo averlo depurato da ubbie, sentimentalismi e cliché (primo fra tutti il perdurare di una poesia che ancora parla della dolce vita dei campi), e allo stesso tempo recupera le tecniche dell'avanguardia (montaggio, cut-up) e il loro aggiornamento (googlism, eavesdrop-

ping). In particolare, l'eavesdropping, ovvero il trovarsi ascoltatori involontari dei discorsi altrui, permette di situare la scrittura in un luogo e un tempo precisi. Ecco così emergere dai discorsi – quasi sempre localizzati dal soggetto stesso (“all’oasi | della birra i due studenti, biglietto timbrato | proiezione esclusiva”; “dice Lidia, in Palestina”; “Maria, al figlio che gioca”; “GF, al seminario, oggidi”; “lo dicono alla Sma” – un repertorio di luoghi pubblici legati alla dimensione quotidiana, alla realtà vissuta dal soggetto (cinema, locali, supermercati).

Spesso i discorsi degli altri si intrufolano anche nella casa del soggetto, impedendo l’otium letterario (“venite ad abitare dove abito io, in mezzo alle strade, ai violini | che suonano al pomeriggio, al dentista che trapana i denti | e videochatta con la badante di Lucia, sua madre”). Tutta la scrittura è invasa, attraversata dal rumore di fondo della vita contemporanea (si va dalle voci più o meno volontariamente origliate, ai discorsi televisivi, agli status su facebook, ai tweet, alle notizie) ma è in parte attraversata anche dal passato (tradizione letteraria, fatti storici, ricordo di eventi catastrofici). Passato che però è sempre in dialettica con il presente sia per vicinanza che per contrasto. La presenza delle due dimensioni temporali è ribadita dalla stessa autrice nella nota di poetica: le Inattuali “parlano del mondo reale che ho intorno e, soprattutto, di ciò che mi pare volerne preservare la logica o la bellezza (o, al contrario, evidenziarne l’estinzione), alla ricerca di un senso dell’umano che resista ai cambiamenti vertiginosi dei costumi, per dirla con Leopardi, e delle priorità esistenziali. Qualcosa che rechi del poetico un’idea molto classica e una tonalità il più possibile contemporanea”.

Non si giunge a una facile leggibilità – che non deve e non può invadere il campo estetico della poesia – ma nemmeno a un’oscurità tediosa per il lettore. La raccolta tiene proprio

grazie alla personalità del soggetto scrivente che impedisce che i testi diventino un puro esercizio di stile (e di ricerca): la polemica, il sarcasmo, l'acutezza, l'angoscia, il senso della fragilità e l'incubo della morte serpeggiano in ogni testo rendendolo fremente e insinuandosi nella memoria del lettore ("proscrivendo la morte | sconfessando il dolore (superando?), | ch'è fardello che ti accolli da troppo, e la vita, | quella degli altri, è fatta di cose piccole"). Quella che si delinea nella raccolta è una "terza via" che elabora elementi della linea di ricerca con la linea lirica, giungendo a una loro ibridazione, a volte armoniosa, più spesso stridente, ma viva e foriera di novità. Una via per uscire dallo stallo, dal vicolo cieco al quale conducono le due linee contrapposte. Gilda Policastro – attraverso la mediazione della linea di ricerca e quella lirica – introduce nell'orizzonte della poesia contemporanea un'ipotesi di scrittura "altra". (Giusi Montali)

Morena Coppola

*Sgorbie e Misericordie di Fratelli Elettrici*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Finalista

“Il rispetto presuppone uno sguardo distaccato, un *pathos della distanza*. Oggi, questo sguardo cede a una visione priva di distanza, che è tipica dello spettacolo. [...] La comunicazione digitale in generale riduce le distanze; la riduzione delle distanze spaziali si ricollega all’erosione delle distanze mentali.”<sup>1</sup>

Questa citazione di stampo debordiano è del filosofo coreano Byung-Chul Han e può costituire un buon viatico per un primo avvicinamento alla scrittura di Morena Coppola. Lo stato odierno dell’arte è fortemente sbilanciato, se non pervaso, nel senso della produzione di forme espressive veloci, consumabili in fretta (banalmente), che siano rappresentative di fattori comunicativi omologati e omologanti. Rischiando di essere impopolare, quel *pathos della distanza* di cui parla Han, vorrei riferirlo in prima battuta allo sgretolamento delle gerarchie, ovvero dei ruoli, che, se di per sé, a livello teorico, potrebbe considerarsi un bene, invece non ha fatto altro che fondare le basi di una società orizzontale dove tutto circola allo stesso livello, producendo una massificazione e un impoverimento linguistico siglati dalla reiterazione dell’uguale. Oggi non siamo più passivi recettori e consumatori, ma siamo diventati anche emittenti e produttori, proprio perché nella crisi post-capitalistica del XXI sec., per la salvaguardia del potere, è stata necessaria un’ulteriore istigazione delle masse affinché “facciano ciò che sono”: “chiunque può dire la sua e può realizzarsi con qualsiasi mezzo”. Tutte queste astrusità per dire che scrivere è un’attività esclusiva, non può essere né di dominio

pubblico né collettiva, se non al prezzo di creare l'indistinto, una morte sul nascere. Peter Handke afferma che “scrivere è una spedizione solitaria che apre all'ignoto, all'impercorso”, bene, per intraprendere questa strada – qualora si ritenga che l'aforisma di Handke sia abbastanza suggestivo nei suoi aspetti gnoseologici – è necessario il *rispetto* che ha come risultante il *pathos della distanza*. Il lavoro poetico di Morena Coppola si iscrive abbastanza chiaramente in questa dinamica dell'indisponibilità, della sottrazione all'immediato. Ciò che si frappone tra l'autrice e i suoi testi è una rielaborazione del reale e del dato percettivo attraverso un sistema linguistico e simbolico che abiura (a volte un po' meccanicamente) la rastremazione mimetica di molte scritture contemporanee, ma anche i *topoi* lirico-poetici, assunti e vomitati senza essere realmente assimilati, che vengono ormai utilizzati come codice di riconoscibilità di ciò che può essere definito *poesia*. Questa stanca e acritica adozione porta per forza di cose alla conformità più che alla conoscenza e appartiene di diritto al contegno di chi, con la stessa leggerezza, fa di un ottimo cantautore un poeta. Dunque la lettura di “Sgorbie e Misericordie...” non genera comprensione in prima istanza, perché l'ambizione della scrittura è quella di suggerire un'attivazione sensoriale ad ampio spettro avallando alcune vie interpretative che nelle successive letture potrebbero cambiare direzione. L'autrice afferma che la sua scrittura può risultare “poco comprensibile a chi vuole dare un significato grammaticale, semantico o esistenzial-proiettivo a quello che gli occhi stanno scorrendo” (cit.); in effetti c'è per fortuna qualcosa di sfuggente e di accesa sapido in versi come:

Un sapore di brucio risaliva l'esofago enfiato di caldo, il clima era forte di nebbia e di arso./ Inghiottivo pentecoste quasi fosse ghiacciolo di grotta.

[...]

Non tumulava segreti né compariva col corpo suo solido. All'im-bocco di imbrivio appariva ai passanti come edicola nuda in fiammella di sindone. Chiedeva alla plastica rossa incoraggiata dal petalo rigido di tramutarsi in bolo di bue. Implorava la massima sfida perché si facesse sarcofago ilare, un girone alonato da timpano e notte. Quanti scuri raggruppati nella stearica luma. E quanti riposi a forma di emme lungo colline di pasque incrinatate.

Sequenze come queste sono al servizio di un mondo mitico con ascendenze bibliche sostanziate da precisi riferimenti (Isaia, Abacuc, San Lorenzo con la frase “Mea nox obscurum non habet, sed omnia in luce clarescunt”, Madonna piumata, etc.), ma nella prospettiva di un travestimento sincretico. Coppola utilizza valigie anche molto capienti della nostra civiltà, delle tradizioni, della simbolica, ma per svuotarle e riadibirle a contenere un mondo solo somigliante all'originale cui si riferisce. Questo gioco di sfuocatura produce, anche grazie all'incedere spesso aforistico e di tono apodittico, una micro-epica che ci fa respirare la volontà di un sistema utopico di scrittura. Tale sistema si configura attraverso la *visione* che sposta costantemente la bussola percettiva e chiede al lettore di abbandonarsi al flusso. Ci si para di fronte una dimensione *immaginale* disseminata di ecfrafi, parabole, sentenze, trasfigurazioni e riconoscimenti, forgiature sintattiche e lessicali, in un amalgama densa che a tratti ricorda le proiezioni più metafisiche di Lucio Saffaro (chissà se Coppola ne ha letto?) e a tratti sembra di trovarsi a pochi passi da “La transverberazione di santa Teresa d'Avila” del Bernini. Del resto la grande tematica sottostante all'*epos* cui accennavo è proprio quella del “viaggio odisseo”, ma senza approdo:

Sapevo dov'era il nord; l'avevo saputo quella volta che persi l'oriente e andai. [...] Non giunsi. [...] Non giungere, questo era

il compito, rimanere salpato senza lacrime agli occhi, velati di viso felice.

Perciò “Sgorbie e Misericordie...” può essere considerato una metafora della ricerca senza sosta della scrittura e in questo senso parlerei di utopia. Allo sforzo di creare una grande narrazione attraverso il frammento e il frammisto nuoce, a volte, al dettato e al ritmo la logica additiva delle immagini attuata attraverso il meccanismo del sintagma preposizionale. Inoltre, a mio parere, nella prima parte della raccolta, prima delle Parabole, si producono i risultati più alti, tale che vorrei rimarcare la presenza di una parola in particolare, utilizzata nella quarta poesia, “In questa via breve”, che è “imbrivio”. Il termine evidentemente forgiato dall’autrice (come “marboreo”) è una chiave significativa che conferma se possibile tutto l’orizzonte di questi testi. Il Simbrivio è un fiume, affluente dell’Anenie, con la semplice elisione della consonante iniziale Coppola costruisce o dilania una parola che, intanto, rimane fantasma di una topografia reale trasformandosi in una generica indicazione di luogo: “In questa via, vieni all’imbrivio - di qua”. Poi tutto si gioca foneticamente, quindi l’“imbrivio” diventa *bi-vio*, biforcazione, lo scarto dalla norma che può essere preso con l’abbrivio di chi salpa per non tornare, ma per continuare misericordiosamente a plasmare materia a suon di sgorbia. (Daniele Poletti)

<sup>1</sup> Byung-Chul Han “Nello sciame. Visioni del digitale”, Nottetempo, Roma 2015.

Marilina Ciaco

*Verbosinapsi*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Segnalato

*Verbosinapsi*, di Marilina Ciaco, è una raccolta di poesie scandita in tre sezioni, che mi sembra delinea un itinerario. Nella prima, *Gemmazioni*, le istanze liriche/confessionali convivono con una disposizione del testo che tende allo sperimentalismo (es. *La stanza*: “Che tu sia fumo, che tu sia un velo/ che tu ti confonda e ti diffonda e ti d i s p e r d a ti spaventa?/ fra noi solitari”). Il titolo stesso della seconda sezione, *Mitopsie*, presenta due tra le soluzioni maggiormente utilizzate da Ciaco: le *portmanteu words* – e, più estesamente, un’altissima densità testuale, con una sintassi che procede per salti, dando a tratti l’impressione che la parola non basti, o che ancora non si sia trovato il modo per dire esattamente quanto si vorrebbe–, e il metodo mitico (e qui ci si accontenti dell’elenco dei titoli, in attesa di una sede critica con maggiore spazio di approfondimento: *Orfeo*, *Le Bassaridi*, *Medea*, *Tiresia*, e la title track *Mitopsie*).

*Canti deittici*, la terza sezione, mantiene i riferimenti al mito, introducendo le variabili del qui e ora; si rinforzano gli espressionismi (es. *Sulla mano*: “ma siamo macchie via via rimacchiate/ iperultrastramacchiate”; oppure *Gennaio*: “e vado tra rivomitature secche e sparsi/ spazi intra-moenia ora ridere ridare rifare/ abbellirsi le ore fra bistro e sistro/ restituire una strada e tutti i suoi alberi/ tutti i suoi tutto”) e le iterazioni (es. *Duemilasedici*: “che penetra le maglie/ della ma ma ma la madre materia/ è questa, di vetro di compensato tarmato/ e tu che rosicchi a morsi a spicchi/ tu con semiosceno corpo blasfemo/ le tratte-trattative – come mi tratti? – i tragitti / trattini extranomiali e treni in transi-



to, [...] Domani. Avevi visto grandi cose/ faffarafa fanfara colorata/ fuffurufu fuffa felicità”).

*Mitopsie* e *Canti deittici* costituiscono a mio avviso un dittico piuttosto coerente, un buon nucleo di partenza per una ipotesi editoriale. (Luca Rizzatello)

Lella De Marchi

*Gesti*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Finalista

I tre elaborati di Lella De Marchi raccolti sotto il titolo “Gesti” sono l’ipotesi, il germe generativo di una raccolta compatta che aggredisce frontalmente il problema dell’identità. Lo fa in modo programmatico scalzando l’io autoriale dall’espressione e rimandandolo a un gioco di rifrazione attraverso il processo di interpretazione e rispecchiamento nell’opera di tre grandi (e non sempre giustamente riconosciute) fotografe che si sono palesate a partire dagli anni Settanta/Ottanta. Tale processo assume in apparenza la tecnica dell’omaggio. “Mani bianche” è infatti un omaggio all’artista ligure Ketty La Rocca, deceduta nel 1976; “Fuori di me” a Francesca Woodman, fotografa di Denver, scomparsa nel 1981; “Tempo Umano Minore” a Nancy Goldin, artista della scuola di Boston tuttora vivente. Ma del genere non possiede né la retorica della lode infondata o generica, né il procedimento innocuo e autocelebrativo del far riverberare sull’omaggiante le doti dell’omaggiato. Piuttosto attraverso «treni fantasma» di parole – come la De Marchi ha avuto modo di dire – il testo entra in dimensione agonistica con l’operato delle tre fotografe, ne scava il senso profondo e le ferite, individua nella presenza gestuale immensa e tragica del corpo il tratto comune alle diverse poetiche, ritrovando in fondo la domanda sempre rilanciata e sempre corrosa nell’istante del rilancio: quale sono io?/quale altro è in me? (Maria Luisa Vezzali)

Mauro Roversi Monaco

*Sine titulo*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Finalista

*Devi esserci per perderti nelle cose:* inizia così, con questo verso, la silloge di Mauro Roversi Monaco (non) intitolata *Sine titulo*. E leggendola ci si perde, consapevolmente (essendoci), nelle *cose* che la compongono. Perché questa raccolta, ricca di immagini e di richiami, è fatta anche, oserei dire soprattutto, di cose: sono presenti con la loro forma, il loro spessore, il loro odore. Ecco quindi apparire il bisturi, il rastrello, la vasca, il mappamondo, *l'odore di ragù*, il biscotto Osvego, il pennello, la tavolozza. Gli oggetti fanno da sfondo e animano le scene costruite con occhio fotografico dall'autore che, non a caso, scrive: *E seduto, dal basso, / guardare ogni cosa, sotto, / morire per precipitazione / dietro tutte le possibili membrane*. Roversi Monaco guarda, scruta, osserva, seziona con minuzia e arguzia: operando chirurgicamente penetra il corpo delle parole, sviscerando e ricucendo, smontando e rimontando. Traspare da questi versi la vasta cultura dell'autore, frutto evidente di una formazione umanistica e scientifica insieme, che fa tornare alla mente illustri esempi della letteratura quali Gottfried Benn, Primo Levi, Leonardo Sinisgalli, Carlo Emilio Gadda.

Scienza e letteratura non sono quindi antitetici, ma al contrario sembrano attrarsi e del resto Italo Calvino, a proposito della propria scrittura, disse: "Nella direzione di lavoro in cui mi muovo, il maggior nutrimento lo trovo in Galileo, come precisione di linguaggio, come immaginazione scientifico-poetica, come costruzione di congetture". A testimonianza di quanto sopra troviamo, nella raccolta, vocaboli inconsueti per la poesia quali *gèmica*, *entropia*, *flocclazione*, oppure il seguente verso: *I neuroni-specchio messaggiano*

*gli dèi per rifrazione*, che riassume in sé il rapporto tra scienza e letteratura.

Roversi Monaco attinge dalla storia e dalla mitologia (Siumurgh, Giosafat, Ulisse), dalla letteratura (vedasi il richiamo a Joseph Conrad con Lord Jim e quello a T.S. Eliot con Phlebas), ma sempre con occhio attento al quotidiano, dove le figure si confondono e si trasformano e *Il re-demiurgo è lo stagnino*. L'autore si cimenta con invenzioni linguistiche (*imbestialanati, ciascunarsi*) e parimenti si diverte a mescolare citazioni colte ed espressioni dialettali come *Guarda, guarda alla romagnola / cos'hai rimasto di te / e, alla piemontese, /se sei solo più te*, ma anche la bolognesissima a balus: *“Esiti di masticazione; segatura a balùs”*.

Scienza, letteratura e cultura popolare al servizio del poeta per descrivere lo stato d'animo di confusione e incertezza dell'essere umano: *È la caducità che toglie ogni certezza, / eppure è proprio lei che te le dà: le certezze e le botte*.

C'è una poesia che rende in maniera esemplare il senso della raccolta: *I serpenti e le scarpe ci separano / dalla schiena del nostro cimitero. / Sono stazioni della via crucis / tutti i recitativi, i ritornelli, le pause;/ le fermate dei tram*. C'è, in questi versi, tutta la sofferenza, l'attesa, il vuoto e il senso di smarrimento dell'essere umano: il lettore leggendoli può perdersi, si diceva, ma certamente non si smarrirà e troverà comunque una via d'uscita.

Perché la poesia, anche quando è di non facile lettura (come nel caso di *Sine titolo*), ma riesce a suscitare dubbi e curiosità nel lettore è sempre una poesia che colpisce nel segno. (Enea Roversi)

Massimo Rizza

*Periferie di senso*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Vincitore

I versi di Rizza, tratti dalla raccolta inedita *Periferie di senso*, possiedono la cifra stilistica di una dolente e disillusa interrogazione sulla corposità del *poeticum* in tutte le sue forme: nel rapporto con il visibile, nell'interrogazione sospinta sino alla soglia dell'enigma, del nascosto, dell'impensato. I testi hanno un andamento quasi sapienziale che si apre all'improvviso in squarci potenti di luce, come nella sezione *I corpi delle città*, dove "prati sommersi e strade" si animano di afrori impensabili e "finiscono nei canali intrecciati tra di loro per tenere fuori/ il mare, chioschi colorati come ventri di pesci e profumi di fiori che si mescolano al sale" in una nostalgia interrogante dove lo sguardo poetico è meditazione per lampeggiamenti, per immagini e scene mortifere che sopravvengono anche da lontano e che sembrano affiorare, talvolta all'improvviso, come frammenti di un dire avvolto dal silenzio. Quello che sale verso il ritmo della parola e verso la luce del visibile può prendere la forma del pensiero inatteso, della parabola esistenziale, dell'apologo, della visione priva di cornice ma che ha sempre un punto di osservazione dislocato nei confronti dell'oggetto nelle tele visionarie di Hopper in cui il vedere dall'alto coincide con il vedere da dentro e in cui il colore/parola svela il geroglifico dell'esistenza, la sua indecifrata verità. Dalla sezione *Trasparenze* emerge uno scenario apocalittico in cui "non puoi cogliere il volo se non lasci cadere lo sguardo/sulla forma che ora distesa appare muta" e ancora una visione del vuoto dell'essere conficcato in una sorta di pasoliniana *Bava del mostro* dalla immensa, formicolante, insondabile tragedia che porta parola alla poesia e

all'umano e come un mucchio di ossa diviene coro prefico, solcando senza sosta un desolato teatro dell'assurdo, dove dormono mortifere *“crisalidi appese alla bava del ragno/che si sfarinino, appena la presa si fa insistente/o che si alzino in volo effimere e mute prigioniere/ cieche farfalle del dire”*, testimoni mute dell'insufficienza stessa del dire. La poesia di Rizza non lascia scampo e l'approdo stesso al poetico offre collisioni e nostalgie: è un cammino di vian-danza riparando le perdite. (Antonella Pierangeli)

Lello Voce

*Il fiore inverso*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Finalista

Lello Voce si ricollega esplicitamente alla tradizione provenzale, ritrovando le origini dello *spoken word* nella poesia recitata e cantata dei *troubadour* e delle *trobairitz* che veniva accompagnata dalla musica. Anche il titolo della raccolta - ma sarei più propensa a definirlo progetto data la sua multimedialità - segnala questa filiazione, essendo desunto dal verso iniziale del più noto componimento di Raimbaut d'Aurenga (*Ar resplan la flors enversa*). Il progetto, ponendosi sotto il nume tutelare della poesia trobadorica, è un esplicito e ragionato recupero della dimensione orale e performativa della poesia. Lello Voce ci ricorda infatti che la poesia è prima di tutto un atto politico e richiede un pubblico, un orecchio al quale rivolgere le proprie confessioni. Un monologo che deve avere l'opportunità di trasformarsi in dialogo, di varcare la soglia della lettura silenziosa e farsi ascolto attivo e interattivo. Lello Voce apre così la poesia, che è prima di tutto *medium*, alla collaborazione con altri *media*: la musica, il disegno, la performance, ma anche la riflessione teorica attraverso lo scritto *Per una poesia ben temperata* che si trova in conclusione. Questa *raza* - in realtà atipica già per il suo posizionamento rispetto ai testi dal momento che li segue e non li precede - è una spiegazione, più che del singolo componimento, dell'approccio alla poesia di Lello Voce. È invero una poetica piuttosto articolata quella attuata nel *Fiore inverso* che al tempo stesso riflette sulle condizioni attuali della poesia e propone nuovi indirizzi e vie da percorrere che riprendano con forza la dimensione orale ("Le lettere prendile per il collo mettile a mollo nella

voce<sup>1</sup>”), accordando la voce ai gesti (“Le voci accordale ai muscoli agli occhi ai gesti a tutti | i passi mesti”), l’intento all’azione, e trasformando la poesia in un atto sovversivo rispetto a un sistema alienante ([...] siamo giunti | sin qua solo per mostrarvi i numeri la lista | e tutta l’evidente moderazione che c’è nel | comprendere come ormai l’unica soluzione || non sia un pranzo di gala ma piuttosto | tutt’un’altra rivoluzione”). (Giusi Montali)

---

<sup>1</sup>Cito dai testi poetici di Lello Voce che concretizzano gli intenti teorici.



Claudia Di Palma

*Altissima miseria*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Premio speciale del presidente delle giurie

L'epigrafe, che cita Mariangela Gualtieri da *Caino*, la dice lunga sulla conformazione dei testi che compongono quest'opera. Anche se la dedica al manierismo gualteriano è, più che altro, confinata nella prima sezione del libro. E nel testo introduttivo troviamo un passaggio in cui la "cura di tutte le cose" viene definita "spietata". Sono questi due tratti distintivi dell'opera: l'accostamento ad un certo di tipo di scrittura e l'urgenza di prendersi cura delle cose. Prendersi cura delle cose significa anche rendersi ospitale.

Cosa ospita Di Palma nella sua scrittura?

In primo luogo la differenza. A solo titolo d'occorrenza un passaggio oserei dire fulminante in tal senso: "... per dire / *eccoci*, per ospitare reciproche differenze". Di Palma si prende cura della differenza e della reciprocità. Reciproco toccarsi, reciproco vedersi, reciproco sentirsi. A questo punto verrebbe spontaneo chiedersi quale sia l'interlocutore dei gesti che l'autrice mette al lavoro nella propria scrittura. Forse non è così tanto importante saperlo, anche se nel decorso dell'opera, la sua connotazione specifica diventa, a tratti, evidente, delocandosi verso una sorta di interlocutore supremo: il cosiddetto creatore. Io credo che sia importante valutare l'interlocutore alla stregua delle sue possibili accezioni ed estensioni. L'interlocutore dell'io scrivente, in senso classico, è il tu poetico, e fin qui ci siamo. Non essendoci un palese differimento verso una terza persona, verso un raccontatore-testimone si potrebbe avanzare l'ipotesi che l'interlocutore ideale (così come, in un certo senso, viene enunciato nella prefazione al libro) possa essere anche il linguaggio, un linguaggio che ha bisogno della sua stessa

struttura interna per sopravvivere. Un passaggio come questo: “Scrivo per non lasciare andar via / l’effimero, per custodire l’eterno” può essere utile in tale ottica.

Ma l’accoglienza e l’ospitalità che Di Palma riserva alle cose non si limita solo a questo, e anzi si apre a raggiera verso la terra e le pietre, i ragni e le voragini, l’ombra e la luce, i confini e l’esilio, i doni e gli incontri, e via dicendo. Tutte queste cose però sono come pervase e guidate da un’ospitalità più alta e pregnante: quella verso la propria alterità. Un passaggio come questo: “Provo a scrivere il mio nome / con altri segni. Mi provo straniera” ne rappresenta l’evidenza più lampante. Qui tra l’altro, avendo tempo e spazio, nella tripartizione del *nome*, del *segno* e dello *straniero*, si potrebbero avanzare dei parallelismi con la scrittura e le intenzioni jabiesiane. Caratteristica questa che è pressoché evidente, almeno per quello che mi riguarda, nella sezione che contiene questo testo, il cui titolo non lascia adito a dubbi: “esilio promesso”, quell’esilio che, per usare le parole dell’autrice, è “la nostra grande risorsa”.

Lo sguardo della nostra autrice non è distaccato, ma partecipe, anche quando l’accoglienza si innesta nei territori del disfacimento e dello spaesamento, caratteristiche queste che devono essere intese alla stregua di quell’alterità cui si faceva riferimento prima. Basta un solo verso per rendersi conto di questa caratteristica: “L’abbandono ti circonda”. Qui si parla di parole che maturano e marciscono proprio perché l’abbandono, in quanto eccedenza e alterità, diventa una sovrabbondanza. È un concetto che vado a mutuare ed estendere da Jean-Luc Nancy e che si può sintetizzare nel fatto che Di Palma abbandonandosi (rendendosi cioè disponibile, e quindi: ospitale) si consegna alla sovrabbondanza dei dati del tramite che gli permette di abbandonarsi. Il tramite, il mezzo attraverso il quale avviene tutto questo è la scrittura, il linguaggio, che è per definizione sovrabbon-

dante, almeno nell'ottica di una incidenza metafisica e per la serie dei significanti che, per così dire, agiscono sottotraccia. Detto in altri termini, secondo Nancy "non esiste un'altra modalità di abbandono" se non l'eccesso; e quindi l'abbandono, in quanto eccesso e eccedenza, "apre a una profusione di possibili", e ci proietta verso una naturale e inevitabile sovrabbondanza. Checché se ne dica, non c'è bellezza "oggettiva" nella poesia. C'è innanzitutto scarto. Poi scorta di senso. Ma il senso non dovrebbe limitarsi all'immediatezza e alla comprensibilità di una cosa che è in quanto tale. Casomai una cosa dovrebbe essere quantificata e definita per quello che potrebbe diventare nel momento in cui si consegna a un «fuori». Ciò che conta quindi è, anche e soprattutto, quella che, rubando la definizione a Sonia Caporossi e Antonella Pierangeli, viene definita "tassonomia del possibile". Ecco, la poesia di Claudia Di Palma lavora sulle possibilità che, secondo le migliori tradizioni poetiche (o almeno su quelle che lavorano *sul* linguaggio e *per* il linguaggio), cercano di creare dei raccordi, anche attraverso rovesciamenti e opposizioni, tra le varie parti che compongono l'opera. (Enzo Campi)

Azzurra D'Agostino

*Alfabetiere Privato*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Segnalato

*Alfabetiere Privato* è un'originale autoantologia, in cui l'autrice ripercorre la propria opera, attraverso le sei raccolte già edite e i tre diversi linguaggi di cui si è servita (italiano, dialetto e una lingua elementare), seguendo non un ordine cronologico ma la dinamica di parole chiave, così da mettere bene in evidenza la propria poetica, che ha origini lontane (Leopardi e Pascoli, ma si direbbe anche Whitman e Carlos Williams) ma si riannoda agli elementi della nostra contemporaneità (Nadiani e la sua poetica dei "luoghi meticcici"). L'*Alfabetiere privato* ha infatti il pregio di farci conoscere il percorso individuale non solo nel suo farsi, ma anche nelle dinamiche del suo fare, richiamando le radici, i maestri e i percorsi, quindi proponendo una fondamentale esperienza del rapporto fra linguaggio e territorio orchestrata attraverso un movimento espansivo, sottolineato anche dalla crescita prosodica e ritmica del testo, che dall'intermittenza lirica si apre in una polifonia quasi epica, plurale, per approdare a un'essenzialità prelogica universale (Vincenzo Bagnoli).

Carlo Bordini

*I costruttori di vulcani*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Finalista

*I costruttori di vulcani* di Carlo Bordini comprende tutte le principali raccolte composte dal poeta nell'arco che va fra il 1975 e il 2010. Fra queste, *Poesie leggere, Mangiare, Polvere, Frammenti di un'antologia, Sasso e Strategia*, sono riassemblate non in modo diacronico. Egli crea infatti un libro nuovo, che accosta i testi poetici in modo del tutto rinnovato, capace di generare nuova creatività e nuovo flusso. Questo perché un poeta come Bordini si riconosce e sta dentro l'idea che l'opera letteraria sia tutt'uno con la vita e con il libero e mai completamente conosciuto flusso dell'esistenza. Più volte ha affermato infatti di non scrivere, ma di essere scritto dalla poesia, in una modalità quasi bioenergetica, che risente del suo passato di giovane militante pacifista e reichiano, così abile ad analizzare e metabolizzare il tempo presente a livello viscerale, magmatico, profondo, appunto da vulcanologo della parola poetica.

E il costruire vulcani del titolo è un ossimoro che ben riflette la principale virtù del poeta, che è quella di accendere fuochi, lampi, lacerazioni ed emozioni, ma anche quella di contenere e dare legittimità a una forma potente di scacco e autodistruzione. Autodistruzione è una delle tante parole a lui care, che ci rimanda a quel *Manuale di autodistruzione* che scrisse in prosa nel 1998, dove dava largo spazio alla carica di riflessione autoironica, di analisi dei propri rituali di infelicità e malattia. Negli anni precedenti e a cavallo del '68, Bordini visse in una specie di sogno il lavoro dello storico, ripercorrendo in modo che si può definire onirico il disegno di un'epoca assai poco studiata, quella dei primi anni '60. Epoca che conteneva il sogno di una rivoluzione italiana,

quella che fino alle internazionali comuniste, ai legami coi Partiti comunisti dell'America latina o del nord Africa, costituiva un orizzonte di senso per i giovani pacifisti e antimilitaristi. Di questo sogno utopistico e delle sue ripercussioni biografiche e intrapsichiche Bordini ha fatto un memoir, *Memorie di un rivoluzionario timido* che, come accade nelle pagine de *I costruttori*, è anche il sogno di una rivoluzione linguistica e delle idee.

Nell'aria mozartiana "Non più andrai farfallone amoroso" (Bordini è molto legato all'opera lirica), un giovane, amante delle belle donne, viene ridicolizzato come pronto per partire alla guerra, con queste parole ironicamente antimilitariste: *"Non più avrai questi bei pennacchini,/ quel cappello leggero e galante,/ quella chioma, quell'aria brillante,/ quel vermiglio donnesco color.// Tra guerrieri, poffar Bacco!/ Gran mustacchi, stretto sacco./ Schioppo in spalla, sciabla al fianco,/ collo dritto, muso franco,/ un gran casco, o un gran turbante,/ molto onor, poco contante!"*

La sua opera è stata definita "una di quelle più alte di questi decenni, di una bellezza e di un'autenticità spesso accecanti". La sua produzione poetica è tra le poche del nostro tempo che vuole essere letta come un infinito romanzo, perché generativa ogni volta di nuovi sensi e significati, in un lavoro continuo, febbrile, affidato alla lingua in una sperimentazione definita "onirica". Il difetto dell'italiano letterario moderno è, infatti, per il poeta, la sua immobilità. La nostra appare una lingua appiattita dall'uso, quasi televisiva. Per questo effettua scarti, anomalie, anacronismi, forzature, deformazioni, lapsus, parole prese da altre lingue, o dai giornali, o usa la ripetizione/variazione, come faceva Amelia Rosselli, accentuandone la carica di denuncia e di spiazzamento.

Il linguaggio della poesia, per Bordini, è un linguaggio obliquo perché capace di entrare anche nella coscienza de-

gli altri. Altra caratteristica della sua poesia è l'intrinseca ossimoricità, attraverso il flusso narrativo dato dalla ripetizione/variazione. Ne è un esempio, il ritmo ossessivo di poesie come *Poesia derivante dall'osservazione di taluni moribondi della mia famiglia*, fino alla rarefazione di poesie come nella serie *Mangiare*, i cui temi appaiono ossessioni labirintiche e oscure, fino alla leggerezza, alla concisione di *Sondaggio*: poesie brevi, brevissime, frammentate, ridotte a poche sillabe, della sezione conclusiva.

Nelle sue intenzioni dichiarate la ripetizione di temi, di poesie, con o senza varianti (da notare il valore sottilmente non filologico, ma musicale, dato al termine variante (nel libro ci sono diverse versioni della stessa poesia e due diverse versioni del poemetto *Polvere*) ha appunto la funzione di creare una partitura musicale (e qui ritorna l'amore di Bordini per la forma alta della musica, l'opera lirica, nelle sue possibili infinite varianti esecutive), che può essere interpretata e reinterpretata ogni volta in modo nuovo. Concludo con le sue parole: "preferisco usare il termine 'flusso musicale' perché il mio punto di riferimento è la musica. La musica prende un tema e lo ripete variandolo; tutta la musica; e in questo senso è molto, molto, molto simile alla poesia".

(Loredana Magazzeni)

Marina Massenz

*Né acqua per le voci*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Finalista

Rituali che si ripetono, vita che scorre: *La via si farà grigia e informe, / tutta calcinacci e buche. Ma il tram / passerà ancora, con il solito suo / sferragliare.* Traspare in certi versi l'incertezza della vita umana, a presagire una sorta di rassegnazione: *Spazzolata tutta la certezza / dell'intero adeguarsi.* L'io narrante si rivolge al lettore, invocandolo: *Guardatemi, guardatemi! / Non è perché sono qua / che sono viva,* ma anche *Dimenticatemi! Dimenticatemi! / Io mi sottraggo, nel verde trasmigro, / ramarro annunciato da campane a onde.* Di nuovo ecco la natura arrivare in soccorso all'uomo: saprà esso ricambiarla? *La natura è così improvvisa che ci rende tutti antichi,* scriveva Emily Dickinson, ma dal passato l'uomo sembra non aver appreso la lezione: forse è proprio questo il dubbio che instillano nel lettore i versi di *Né acqua per le voci.* In questa raccolta ogni scena viene inquadrata, fissata e poi filtrata: i particolari non sono mai indicati a caso, ma sono trave portante della scrittura. Il risultato è una serie di immagini attraverso le quali Marina Massenz ci introduce nella propria poetica e per farlo rinuncia ad inutili artifici, ma al contrario usa un linguaggio concreto, seppure non immune dall'uso di raffinatezze. Vittorio Sereni, nella poesia *Villaggio verticale*, contenuta nella raccolta *Stella variabile*, scrive: *Fresco di un passaggio recente / al dubbio di un disguido / risponde il villaggio verticale: / con discorsi di siepi / vaneggianti tra setole e velluti / scricchiolii di porte / appena schiuse rimpalli / d'echi gibigianne cucù.* La poesia, verrebbe da dire, apre paesaggi sempre nuovi con la stessa facilità con cui si apre e si chiude una porta. (Enea Roversi)



Alessandra Greco

*Tre inediti*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Segnalato

C'è un saggio di Jean-Marie Gleize su Gamm, che parla della "opacità critica", ovvero della necessità, per chi scrive poesia, di operare un'azione di attraversamento dell'opacità del linguaggio, per giungere a una sua reinvenzione critica e politica: "È in effetti un grosso impegno politico-poetico quello che punta a sgrassare il linguaggio, a parlare contro le parole, gli stereotipi, gli "elementi di linguaggio", a de-dogmatizzarli tutti, a de-ideologizzarli, a metterli a disposizione del senso comune e dell'uso, dell'erotismo della relazione quotidiana". Dagli anni Venti e Trenta ad oggi l'avanguardia e poi la neoavanguardia hanno posto l'attenzione al linguaggio testuale, al suo necessario smontaggio e smottamento come questione politica, di critica al sistema dominante, dove alla rivoluzione delle forme doveva corrispondere una rivoluzione dei rapporti sociali di potere, o perlomeno una loro pesante messa in critica, capace di generare in chi legge una risposta non passiva. La prosa in prosa di Marco Giovenale e degli altri teorici di Gamm, si inserisce in questo filone di ricerca, che vede nell'intreccio fra i piani di livello del testo (grafico, vocale, performativo, semantico, sintattico) la risposta sinestetica al modo con cui oggi funziona il prodotto d'arte contemporanea, che sa far deflagrare i livelli di realtà citandoli e combinandoli in modo nuovo. Ed è questa l'operazione poetica che viene evocata e praticata nei tre inediti di Alessandra Greco, che sa innestarsi in una precisa tradizione della poesia d'avanguardia e performativa, quella di Patrizia Vicinelli, per intenderci, o di Corrado Costa e Emilio Villa, una poesia che, col suo

quantitativo di plurilinguismo e mescolazione di lingue vive e morte (l'inglese, il francese, il latino), i suoi linguaggi settoriali (medico, anatomico), le sue apocopi e i suoi neologismi ribadisce l'azione del poeta come quella del fabbro, ma è oggi anche quella del mixaggio e della disseminazione in una scena sociale e testuale globalizzata ma non troppo.  
(Loredana Magazzeni)

Enrico De Lea

*La furia refurtiva*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Segnalato

Vale per De Lea lo stesso discorso fatto con Marina Pizzi, relativamente ad una voluta, lucida e ostentata fedeltà verso se stesso. Così come per la Pizzi difatti, anche la scrittura di De Lea è riconoscibile, perfettamente riconoscibile. È sempre una questione di peso. Il peso dell'angoscia esistenziale, che caratterizza indelebilmente la scrittura pizziana, qui lascia il passo al peso di una terra-madre da rivendicare. La terra, nello specifico, è quella siciliana, una terra che De Lea rende ricca di fonemi e sintagmi che sembrano estirpati direttamente dal limo, ovvero da quell'epidermide, per così dire, impastata che offre protezione alle radici come per preservare la loro essenza sotterranea, e che si erge a supporto essenziale della sua poetica. Leggendo De Lea viene spontaneo pensare a un calco, per l'appunto plasmato direttamente nel fango, nell'humus della terra che lo ha generato e alla quale egli ritorna, pedissequamente e instancabilmente, con i suoi *gesti* letterari.

Bonacini, nella prefazione, cita dal testo il sintagma: "polvere senza peso", ed è questa una sorta di medaglia verbale, perché – nemmeno tanto paradossalmente – per tenere-a-sé una cosa, per preservare la *prossimità* con una certa cosa bisogna amarla a tal punto che ci si può concedere il lusso di polverizzarla ma, beninteso, non per distruggerla. Anzi, così facendo, si entra, metafisicamente, in essa, la si possiede cioè fin nelle sue piccole particelle. Ed è anche questo il senso di un'altra medaglia verbale che scrissi, nel 2011, nella postfazione di un'opera di De Lea che vinse un premio letterario da me coordinato. La parola in questione è "infinitesimi". Cosa sono gli infinitesimi? Essi rappresentano le

minime varianti che ripropongono l'uguale ridefinendolo. Sono le parti che, polverizzate, possono riplasmare il tutto. Ma, attenzione, gli infinitesimi sono, anche e soprattutto, figure, figurazioni. E la scrittura di De Lea si evolve e si caratterizza proprio mettendo al lavoro le figure. Solo una breve occorrenza per renderci conto di come questa sia una peculiarità del suo fare poetico: “nel fuoco degli intarsi, ritratto / e onnipotenza del legno, erige / altare breve al morto, / lare di roccia, icona madre / al figlio”. Detto questo, bisogna però notare che *La furia refurtiva*, a differenza delle opere precedenti, sembra leggermente più aperta, sembra predisporre, come dire, a una fuoriuscita che (come disse a suo tempo Alessandra Pigliaru, in una sorta di illuminata veggenza) possa proiettare l'autore “verso un plurale che dissolve l'aderenza dell'io”. L'io-terra-madre, per quanto ancora radicato, si dichiara cioè disponibile al viaggio. E De Lea, più di quanto abbia fatto in passato, sembra che in quest'opera abbia edificato una sorta di ponte verso un futuro linguistico, che è ancora da tracciare. Come si evince da questi sette versi che suonano, per l'appunto, come monito per un divenire: “trasformate tutte le possibili / avvertenze in avvertimenti, trasferiti i segni / i sensi le direzioni ed i divieti, porsi / domande per non trovar risposta, / forse c'è carne e volto per risposte / degne – avvertire che gli aldilà son tanti / come le attese e le pietre, in primis qua”, dove la “trasformazione” (ovvero il divenire) diventa “trasferimento” dei dati sensibili (quelli già acquisiti nel passato), dove le risposte inevase possono, forse, cercarsi nella “carne” e nei “volti”, dove, infine, gli “aldilà” si nutrono comunque delle “pietre” con le quali ci si è già incontrati e scontrati. (Enzo Campi)

Elena Micheletti

*Supplica a lei*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Segnalato

Sono donne le protagoniste dei due testi di Elena Micheletti, donne che condividono l'esperienza della lotta e della crescita interiore. Nella prima poesia, *Supplica a lei*, la drammatica vicenda dei fatti di piazza Alimonda a Genova è evocata attraverso un intimo dialogo con chi, seppure in assenza, è del tutto presente nella mente e nel ricordo di chi scrive. Il testo lascia filtrare il sogno della condivisione fra donne, di affetti, esperienze, ideali e memorie, dove il collante dell'impegno militante diviene filo conduttore di una educazione sentimentale che dura nel tempo. Il tono della scrittura è familiare, intimo, mentre la tecnica dell'invocazione (la supplica del titolo) evoca una figura di donna che si fa gigantesca e mitica nella memoria, in una propria e personale mitopoiesi. Mitologia personale e familiare che è ripresa dal secondo testo, *Senza Titolo*, in cui è la figura della madre ad essere evocata, assieme allo stesso bisogno di pace (*Di tutti i desideri/ mi piacerebbe/ la pace*) e di ritorno ad una condizione di serenità e di stupore, come quando si era bambini, di fronte al rumore pacato e rasserenante di una madre che rigoverna, mentre la figlia è intenta a creare una collana di margherite mai abbastanza lunga, mai abbastanza resistente. Così cresce nel tempo lo stesso desiderio di pace e condivisione, reso in un timbro nitido e al contempo fortemente evocativo e colloquiale. (Loredana Magazzeni)

Roberto Ranieri

*Personat. Passacaglia e fuga*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Finalista

Ho maturato la convinzione che se HAL 9000 avesse composto una sua versione de *L'avvelenata* (ascoltabile qui, per esempio:

[https://www.youtube.com/watch?v=5L1ybv\\_o2G4](https://www.youtube.com/watch?v=5L1ybv_o2G4)), sarebbe uscito un libro – intendendo *libro* nel senso di opera stilisticamente e formalmente risolta, al di là di un esito editoriale – uguale, o molto simile, a *Personat. Passacaglia e fuga*, di Roberto Ranieri.

Evidenzierò alcune ragioni che mi hanno portato a questa conclusione, tenendo presente che di raccolta inedita si tratta – perlomeno nel momento in cui sto scrivendo –, e che quindi mi limiterò a citare soltanto quei passaggi che ritengo necessari a sostanziare le mie argomentazioni.

Anzitutto, ci sono quattro sezioni: *Levare, Passacaglia, Cadenza, Fuga*, con uno sbilanciamento, in termini quantitativi, nella sezione *Passacaglia*, che conta 54 ottave siciliane.

Nello sviluppo del libro, i richiami tra stanza e stanza, ma anche tra sezione e sezione, risultano evidenti. Quindi: la divisione in sezioni giustifica l'impianto complessivo, ma la complessità del libro risiede, a mio avviso, nelle riprese; consiglio di non farne, in altri termini, una lettura a blocchi. Il motore dell'indagine mi sembra risieda nella questione *Io/Tu*; i testi sono scritti in prima persona, ma *Io* si presenta come elemento in terza persona (es. “*E poi perché l'io è un tic beffardo*”, oppure “*Esistere, certo, riempire/ le cedole come forzati/ all'io ed allo strazio*”, oppure “*Io, ancora, o la sigla sul patto/ che sforna la prima persona/ per ripristinare il contratto*”). Circa *Tu*, ci è dato conoscere soltanto

quello che, giocoforza, l'io-autore ci svela, e fin qui niente di nuovo; l'elemento di complicazione arriva nel momento in cui a *Tu* è data la possibilità di autorappresentarsi<sup>1</sup>, tra *Nulla* e social network:

E batte e ribatte la lingua  
non dove il presente più duole  
ma in deroga a un *clíc* che ti estingua  
fidandosi delle parole;  
e il *clíc* non ti estingue, raddoppia  
il passo dell'interruttore  
nel moto da luogo che scoppia  
di traffico, aggiorna il bollore.<sup>2</sup>

In particolare, Ranieri si sofferma sul dispositivo del *come se* (“*sei il come se di cui mi innervo/ al bivio, se trucchi l'uscita*”, ma anche “*se tu fossi stata puntuale/ coi tuoi 'come se' alla consegna*”), e su come *Tu*, più che scrivere, possa riscrivere la propria identità (“*curare il make up di un assioma;/ non posso parlarti, non vivi/ tra i bluff degli scarti di ciglia./ Da perfezionista riscrivi/ il tratto che più ti somiglia*”, ma anche “*se il bonus del tuo prestanome/ ritocca il futuro al ribasso/ nel mio preventivo del come/ riscriverlo, passo per passo...*”). Se da una parte c'è il lifting digitale, dall'altra c'è il diritto all'oblio; il tema della memoria/memorabilità si presenta fin dai versi di apertura, tanto nella forma della *memoria* (“*Potessi mandare a memoria/ il battito a vuoto, la rima/ anomala che rende gloria/ al bluff di un pronome-rapina*”), quanto in quella dell'*immemoria* (“*dissemina banchi di ghiaia/ nei rivoli dell'immemoria...*”); se nel primo caso, la poesia viene proposta come strumento mnemotecnico, non privo di contraddizioni (“*la trama del Tu, confiscato/ nel giro di un tic novenario*”, oppure “*di questa seconda persona/ che sfiata l'ottava più spiccia*”), nel secondo caso la questione si bifor-

ca ulteriormente, dovendo fare i conti sia con quanto non si vuole ricordare, che con quanto non si può ricordare. Quanto non si vuole ricordare determina/è determinato in più occasioni da una forma di *regressus ad uterum* (“*ad un karaoke di serie/ che mischia vagiti al tuo volto*”, oppure “*forzato dal limbo ad atroci/ derive fra inconscio e pensiero,/ sei un calco che macina voli/ retrogradi a fare più tua/ la quota di pappe, di boli,/ rigurgiti contro la bua.*”, fino agli esiti di un “*reading di un gel prenatale*”); quanto non si può ricordare, invece, ce lo dice lo stesso Ranieri in una nota al testo, relativa ai versi “*Tendi l’anello/ del testimone al logos che dissecca/ mielina in ordinaria/ flagranza di bistecca*”: “*mielina*: il deficit nella sintesi delle mielina si manifesta in alcune malattie cerebrali degenerative della vecchiaia, fra cui l’Alzheimer. Vi è una certa simmetria speculare con l’assestamento neurale della molecola nei primi anni di vita, concorrendo alla costruzione della coscienza di sé e alla sua frammentazione compromissoria, nel rapporto col mondo”. Una prima, e parziale, forma di sintesi tra le istanze espresse, mi sembra possa trovarsi nella forma-*filastrocca*:

E se la matita si blocca  
in panne fra spazio e grafema  
non vale la tua filastrocca  
non serve il rivolto del tema  
a fare di questa mattanza<sup>3</sup>  
il libro del mio depistaggio.  
Follia è preservare ad oltranza  
la favola del tuo miraggio;

Di questo passo, dal “*giro girello di ottave*” si arriva al “*sét-te-babau senza peso*”<sup>4</sup>; o, in altri termini, a “*il punto è che tu non esisti?*”, in un contesto di pieno *amor de lohn*.<sup>5</sup>  
(Luca Rizzatello)



## Note

1 La dimensione autoriale dei caratteri in scena, viene sostanziata, per esempio, dalle definizioni “DJ *tuttofare/ per nuove sessioni d’ascolto*”, e “*il casting di un Io difettoso/ sceneggia le pene d’inferno/ del mio graffettarti a ritroso*”

2 A rinforzo, se non si fosse capito: “*al maglio di denti perfetti/ col fritto ed il lessò di serie/ serviti in un bolo d’affetti!*”

3 Il termine *mattanza* ricorre, coerentemente, in un altro passaggio, direi complementare: “*la casa d’infanzia e mattanza/ che non dà ricordi, officina/ del Tu, proprio il Tu che mi avanza,/ dell’Io, proprio l’Io cui destina/ risorse un soggiorno di morti/ e un varco affilato sui vivi/ più in basso, nei chiasmi contorti/ di sillabe fra gli incisivi.*”

4 *Uno studio finalmente rivela perché “Bu... Bu... Settete!” è un gioco amato in tutto il mondo. Qualcuno aveva ipotizzato inizialmente che i bambini provassero la sensazione di essere invisibili e che questo fosse il motivo del loro divertimento. Purtroppo la verifica sperimentale non aveva dato esiti positivi lasciando il dubbio. Oggi però i ricercatori Gerrod Parrott and Henry Gleitman hanno condotto un nuovo studio e sono riusciti a cogliere il senso di gioco. Pubblicato su Cognition & Emotion il loro lavoro spiega come il divertimento venga generato dalla soddisfazione delle aspettative del bambino. Il gioco è amato da tutte le culture perché ha le sue radici in un processo molto semplice: le aspettative e la sorpresa. Dai sei mesi in poi un bambino sviluppa la capacità di immaginare dove si troveranno degli oggetti che al momento non riesce a vedere. È il caso del viso del genitore che quando ricompare nel posto atteso genera soddisfazione e sorriso. Col crescere dell’età i ricercatori hanno visto come l’elemento sorpresa sia l’evento che genera maggiore reazione. Nell’esperimento questo è stato studiato sostituendo l’adulto con un altro quando il bambino non vede. Mentre per i più piccoli le due situazioni portano entrambe a una risata, più l’età sale più si evidenzia la preferenza verso la situazione meno attesa. Questo perché il bambino impara qual è l’evento standard e trovare lo stesso volto è un risultato sempre più scontato.* (<http://www.universomamma.it/ecco-spiegato-perche-bu-bu-settete-e-amato-da-ogni-bambino/>)

5 Deformandolo, e (forse) negandolo: “*che esalta il tuo altrove, con firma/ e dedica a tutti i miei pori;/ sconfiggere il Tu, l’aneurisma/ che parla di pelli e di amori.*”

Mara Mattoscio

*Due monologhi e un lamento*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Finalista

Nelle due sezioni tratte da *Due monologhi e un lamento*, Mattoscio crea una rete concettuale densa e fluttuante in cui la parola poetica assume un doppio ruolo di riflessione e di produzione di senso. Nella forma franta, dal ritmo volutamente scomposto, si trova la progressione di invenzioni linguistiche ardite, di una lucidità atroce ma necessaria, in cui la realtà diviene oggetto di riflessione anonima e corale, ma mai possesso, quasi fatta rottame di una lingua continuamente ridefinita, quasi fosse perennemente in ritardo sul mondo. Da *Monologo del lungo niente*, emerge una traccia esile di “*speranze/stati di morte/apatie troppo/ costose/da rimarginare*” che segue il canone sporco del divenire, in cui la lingua è sempre in ritardo sul mondo e la parola è traccia o lacuna di una realtà noumenica, come nella visione atroce tratta da *Monologo delle cose rimaste* in cui “*Atterra alla vita, talvolta,/questa mia figura d’ossa/ brillante/a travestire/finta quand’è nuda/Svelta a sgretolarsi/intermittente nell’essenza/si sorprende/più di tutto/delle cose/rimaste:/delle tracce ancora vive, dei semi/da sfogliare/dei corpi germogliati...*”. La realtà mediata dalla “*figura d’ossa*” realizza dunque una rappresentazione del tutto nella sua frammentarietà e totalità, assumendosi un compito gravoso, quello consistente nell’evidenziare l’opacità profonda dell’essere attraverso la grana del sensibile. Grana che incarna nella parola poetica di Mattoscio una bellezza ardita, spigolosa. Questi versi presentano infatti propositi chiari e lucidi come lamiere di senso, alludono sempre a scandite successioni di dolore sapiente, sparpagliato con livido disordine in cui l’uomo straniato e “sgretolato” si rivela porta-

tore di una personale vertigine dentro il ventre della parola. Corroso e corrosivo, Mattoscio comunica il senso delle cose come se esso fosse una somma dove sia stato impossibile escludere qualcosa: una teatrale mossa diabolica in cui alla fine, nella forma del “lamento”, la deformazione del convenzionale non divenga altro che un tratto di dinamismo, un impulso vitale che conduca a modificare la norma e ad aprire l'ingresso alla sorpresa e allo straniamento. (Antonella Pierangeli)

Nadia Agustoni

*Lettere della fine*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Vincitore ex aequo

Poiché il male *fa male*, va tenuto a distanza. Se si è troppo vicini, il male, anche se riguarda altri, ci è intollerabile. Può essere intollerabile anche quanto riportato, visivamente, sonoramente, letterariamente, ma la letteratura (e ancor più il mezzo audiovisivo) conosce da sempre le strategie per costruire la distanza: si può per esempio sminuire o enfatizzare. Si sminuisce limitando la descrizione, deumanizzando chi subisce il male, allontanando il soggetto che soffre attraverso il ridicolo... Si enfatizza facendo appello al sentimentale, o buttandola sull'horror, sullo splatter – che sono altri modi, in realtà, per sminuire, perché da un lato la retorica dei buoni sentimenti (della cristiana pietà) ci mette dalla parte di chi sta cercando di porre rimedio (anche se in verità nulla facciamo), e, dall'altro, l'accentuazione spettacolare trasporta il male in un'altra dimensione, quella, appunto, dello spettacolo, un universo di finzione, in cui agiscono personaggi e non persone, e di sicuro l'empatia che si può provare per un personaggio è di tipo diverso da quella che si prova per una persona. Dove c'è dramma c'è risoluzione; persino se la storia finisce male, essa comunque finisce, e quello che ce ne resta è soltanto una morale, in ogni caso consolante, per quanto negativa sia.

*Lettere dalla fine* è un libro sul male, che evita programmaticamente la spettacolarizzazione, e non mostra traccia di sentimentalismo; ma nemmeno deumanizza o ridicolizza. Naturalmente adotta una strategia di distacco, ma diversa da quelle elencate sin qui: quella di Agustoni è la strategia del raffreddamento, dell'occhio separato, della parola che osserva, apparentemente distante.

Manca prima di tutto un soggetto che dica *io*, che si ponga come il rispecchiamento patemico del dolore nel mondo. Il soggetto è infatti caldo, risponde al male con la propria afflizione, e così facendo funge da schermo nei confronti del lettore, proponendogli una via di pietà.

Dove il soggetto viene lasciato fuori, resta fuori anche la pietà, con il suo calore un po' stucchevole. Qui, il freddo del male ci arriva direttamente, quasi come un vento da cui non abbiamo riparo.

Ma non arriva da solo, perché – di nuovo – se arrivasse da solo finirebbe ancora, più surrettiziamente, spettacolarizzato. Nei versi di Agustoni quasi non sembra che si parli del male. Si parla di cose di ogni giorno, o di esperienze particolari ma non in sé maligne. È come se il male traspirasse attraverso queste cose. Persino nei versi finali dedicati a Billy Budd (il marinaio ragazzino da un racconto di Melville, impiccato sostanzialmente per un solo gesto irruente) traspira solo una strana calma, una descrizione di quello che si vede attorno – e ci vuole un po' di attenzione per accorgerci che la voce che parla è quella di un morto, di un impiccato al pennone della nave.

Eppure, pagina dopo pagina, questo discorso tranquillo, fatto di immagini anche solari e di accostamenti a volte sorprendenti, finisce per costruire un sentimento glaciale. Non siamo esposti in verità al vento del male; è piuttosto come se il mondo, nella sua bellezza, nell'insieme dei sentimenti che comunque trasmette, traspirasse il male, traspirasse la morte, traspirasse la fine.

Le lettere dalla fine sono lettere dal mondo in cui la fine è presente sin dall'inizio, sono lettere in cui anche il calore è freddo, perché solo così si può essere degnamente sinceri con i propri lettori, senza strategie di facile commozione – nell'onda di una tradizione che va da Antonio Porta a Giuliano Mesa.

È affascinante comunque vedere, leggendo questi versi, come pagina dopo pagina, il soggetto escluso ritorni in gioco. Non è un soggetto dilaniato come quello di Amelia Rosselli (quasi un paradossale soggetto dell'inconscio) ma forse solo una capacità di mettersi in sintonia, presentando il mondo (con il suo male ma anche con il suo bene) attraverso questa sintonia, un *noi* più che un *io*, un trasmettere stupore, un soggetto minimale, ma sufficiente a coinvolgerci, a lasciarci scorgere una struggente vena di calore nel freddo del male. (Daniele Barbieri)

Guido Turco

*I cieli di Guercino e altre poesie*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Finalista

Guido Turco è spesso solito descrivere ossessioni e suggestioni del proprio lavoro poetico nei termini di una politropia che certo egli si riconosce come qualità ma che tuttavia, forse per vezzo, forse per schermirsi, dichiara di non preferire a un'attitudine maggiormente specializzata e concentrata che non sa ritrovare in se stesso.

Quanto alle proprie influenze personali, il poeta scrive: "Mi folgorò afterward la lingua de Il Partigiano Johnny e la musica dei losers/lovers di Bruce Springsteen. Vorrei avere la faccia di Amos Oz, la capacità affabulatoria di Danilo Kiš, l'indifferenza di Ágota Kristóf, il discrimine di Krzysztof Kieślowski."

Nella sua abilità di trascorrere senza colpo ferire dalle poesie a racconti "à ma façon", spesso nella forma neobarocca del conte philosophique, come nel dedicarsi diuturnamente a ciò che egli stesso definisce "lunatismi e pensées", l'evidente poliedricità gli deriva da un'estrema consapevolezza del proprio sé poetico, e soprattutto, del proprio metodo di lavoro, che egli stesso descrive come una sorta di decisa propensione per la "mitologia del poeta ma non della poesia".

La passione poetica di Guido Turco si accompagna, per sua stessa ammissione, a quella del "nobile ricercatore alla Phileas Fogg": poeta avventuriero in perpetua ricerca del mistero insito nella disovvietà dell'ovvio quotidiano, come ogni poeta dovrebbe fare, ciò che, in fondo, ogni poeta dovrebbe essere. Il fatto che il titolo della silloge presentata a concorso si ispiri al Guercino, uno dei massimi pittori della

fase matura del Barocco seicentesco, possiede una sottile fascinazione associazionistica; tuttavia, il riferimento a Guercino non deve ingannare: i “cieli” che il pittore ha prodotto come lascito visivo e richiamo allegorico per i posteri, nascondono una vastità di significati che del barocco in senso storico non condensano solo il richiamo al senso estetico della morte:

il segno che vorrei  
della supposta verità fondamentale  
ultima vittoria delle cose umane  
sulla morte vicinissima

Giacché, se è vero che il linguaggio poetico di Guido Turco trapassa impalpabilmente e continuamente nei due stadi della significazione e dell’analogismo, quasi che la forma in senso estetico rappresentasse

un biglietto di sola andata  
da *logos* a *phantasmata*

il poeta è quindi il manierista della propria stoltezza, ovvero della propria insipienza mondana anti-intellettualistica che si nobilita solo tramite la capacità puramente estetica del sentire e del significare per immagini; ma se è anche vero che

I poeti nascono e muoiono ogni giorno

non sapendo, i poeti stessi, definire un termine di confronto con il fluire interminabile delle cose umane nella modernità liquida in cui viviamo, è però anche frutto esperienziale dell’autoconsapevolezza artistica il fatto che ogni parola finisce e inizia



...come l'inverno in un solo mattino  
per avocare a sé il rendimento  
luminoso della lampada  
il lungo filamento dell'anodo  
responsabile dell'incendio  
e dell'ombra successiva.

Ecco che la maniera di un barocco mai ostentato, categorialmente sovrastorico, ricolmo del senso di quieto disfacciamento della iperrealità ultracontemporanea in cui siamo immersi, si rende esplicita nella propria in-significanza, coltura segreta di metasememi come abbagli pseudoculari che rincorrono il confine del linguaggio dall'interno dello stesso, nell'essenza sedicente del poeticum in quanto tale.

Il poeta allora, finisce per scegliere volontariamente (e di nuovo baroccamente)

parole antiche che sembrano nuove

pluristratificando il segno sul significato e riverniciando costruttivisticamente il vecchio per dargli non solo l'aspetto, ma il contenuto e la forma del nuovo, oltre qualsiasi pretenziosità del verum e del factum.

Per Guido Turco esiste un solo rischio nel fare poesia, un rischio da cui occorre ben guardarsi: quello dell'incartarsi del linguaggio nella ripetizione statica del circolo vizioso logico, ovvero nell'irreversibilità dei sensi delle cose, ciò che consisterebbe nella morte stessa della pratica poetica (e poietica) e, quindi, nella cristallizzazione e fissazione del linguaggio in una natura morta museale da cui, metaforicamente, persino i cieli del Guercino sanno rifuggire, proprio perché barocchi, e in quanto tali, pregni di sé e dei propri frutti postumi in una realtà che si rispecchia in se stessa e, rispecchiandosi, sa salvarsi dalla dispersione e dal

baratro dell'infinito nulla: poiché "...il rischio dell'irreversibile" occorre sempre saperlo raccontare

...come emblema di un ripetuto incantesimo  
e di un segno si faccia un ricordo  
di un ricordo una probabile realtà.

(Sonia Caporossi)

Clio Nicaastro

*Storie del fosso*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Segnalato

Entrare nella poesia di Clio Nicaastro è come fare ingresso in un mondo che racconta incessantemente in loop, incurante della presenza dello spettatore, come incappare in squarci narrativi rappresentati su uno schermo senza poterne seguire le vicende secondo un ordine causale, trovandosi proiettati in un evento che non ha le coordinate dell'istante privilegiato, bensì è semplicemente il momento in cui nel buio è scattato un cortocircuito tra la lingua, la bocca capace di dirla e l'occhio disposto a farsene penetrare. Le sue *Storie dal fosso* ci investono come tre capitoli estratti dalle vertiginose profondità della nostra evoluzione. In *Un gradino prima di noi sugli alberi* fa capolino un avo ancestrale con il suo flauto d'osso, la sua andatura sgraziata e la sua goffaggine aurorale nel «conoscere il nome degli ostacoli». In *Quando le statue* un presente indecifrabile, incagliato su foto o lapidi e quindi pronto a essere incrociato «al contrario», abbozza essere umano e paesaggio, azioni e frasi, un «lui» e «una ragazza col velo giallo» in un'atmosfera straniante da *L'anno scorso a Marienbad*. Nel terzo testo – vera e propria apocalissi in tono minore – il lascito della nostra specie è ereditato dal pedone giallo di Google Maps, che «non può annusare l'erba appena tagliata» o nessun altro degli odori che contribuiscono a creare l'identità di un posto, la cui «testa tonda senza organi» non ha curiosità per conoscere le vite celate nei palazzi o i confini segnati dalle ringhiere perché bastano a riempirla «scarne notizie di Wikipedia», ma che è la controfigura perfetta dei viaggi virtuali delle nostre vite, senza tanfi e senza rischi, senza trasfusioni con l'altro e con l'altrove. *Doppelgänger* da cartone animato, perfetta-

mente equipaggiato a sopravviverci quando saremo stati definitivamente inghiottiti dai socialmeandri, persa ogni sapienza dei sensi, ogni rito dell'incontro dimenticato. (*Maria Luisa Vezzali*)

Daniele Beghè

*Galateo dell'abbandono*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Premio speciale del presidente delle giurie

A proposito di Claudia Di Palma, abbiamo parlato di abbandono. Ebbene qui l'abbandono lo troviamo addirittura nel titolo. L'opera in questione è *Galateo dell'abbandono* di Daniele Beghè. Vale quindi, in linea di massima, lo stesso discorso: l'abbandono è sovrabbondanza. Di cosa? Del disagio per esempio. Se proviamo a leggere alcuni passaggi del testo che apre l'opera, che ci indica cioè la strada da battere, possiamo trovare una sorta di summa ideologica delle intenzioni, che vengono poi declinate nel flusso testuale. L'autore comincia così: "Ecco cosa vorrei vedere al primo verso: una porta di vetro". Un vetro che è un divisorio, ma anche un velo. Ci si può vedere attraverso, ma ponendosi comunque al riparo.

Cosa abbiamo qui?

Da un lato l'osservazione e dall'altro lato la cautela, la precauzione. E poi prosegue così: "Passata la soglia trotterellare col mio ritmo". L'uso di questo verbo, trotterellare, che è abbastanza inusuale in poesia, ci fa precipitare in una dimensione lieve, areale. E a ben vedere, nonostante il disagio di fondo, tutta l'opera è pervasa da una leggerezza, da una levità innestate in una struttura e in uno stile straordinariamente elegante. Ecco: elegante. È una parola questa che nella poesia contemporanea non viene quasi mai pronunciata e di cui, per entrare col piglio giusto in quest'opera, bisogna tenere conto.

Beghè continua così: "E poi trovare tra le stanze tante vie / di fuga", e conclude "Sgattaiolando o volando, / a volte in un vicolo cieco". Se il punto di fuga è un vicolo cieco, non

sembrerà azzardato parlare non tanto del disagio ma della denuncia del disagio.

Naturalmente i punti di fuga non sono sempre indirizzati verso una parete invalicabile o verso un rientro-a-sé, ma anzi, per ritornare anche al concetto di eleganza, nella poesia denominata “Gradi di apertura”, quella parete è dotata di un buco. Un’apertura che, nonostante sia aperta anche ai “silenzi” e al “buio” ci fa capire che non bisogna fossilizzarsi sull’univocità delle cose. Andiamo a leggere: “Lo sviluppo della comunità umana / si lega al destino di un buco / nell’ordito in mattoni del muro, / aperto alla luce, ai suoni, / al buio e a silenzi del mondo, / corredato ad arte da un infisso / con apertura variabile. La finestra / è un gesto”.

Ecco: “La finestra è un gesto”, un passaggio questo che vale un’intera opera. La finestra è uno di quei punti di fuga e viene qui declinato e insieme compresso in una struttura sintetica, essenziale, ma determinante alla veicolazione di un’intenzione poetica.

La sintesi di cui l’autore fa sfoggio nel corso dell’opera avviene talvolta più intensa assumendo toni quasi epigrammatici, come ad esempio qui: “L’uomo ha due gambe sole, / non ha ossa cave, il suo sterno / è piatto, non ha ali o pinne, / soffre l’apnea a morte”.

Concluderei questa breve ricognizione con un’altra breve poesia intitolata “Nessun armistizio”: “Forse abbiamo retto qualche battaglia, / la strategia di difesa ci ha dato ragione / talvolta, ci siamo attestati sul crinale, / ma il risultato della guerra fin dall’inizio / era scontato. Abbiamo combattuto non per vincere, / ma per essere partecipi alla vita”.

Se mi concedete una piccola forzatura, suggestionando gli ultimi due versi di questo testo si potrebbe dire che Beghè non vuole vincere, ma combattere col linguaggio. Forse perché crede che questa sia una delle modalità con cui può rendersi “partecipe alla vita”. (Enzo Campi)

Silvia Rosa

*Nemmeno*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Segnalato

Nelle tre poesie inedite presentate, Silvia Rosa dà prova della sua capacità di utilizzare efficacemente registri diversi. Si passa infatti dalla versificazione di ampio respiro, tendente alla prosa, dal linguaggio piano e sessualmente esplicito di "Nemmeno" ai versi infarciti di metafore di "Reliquia" fino alla visione apocalittica di "Quella volta". In tutti e tre i componimenti si riconosce l'abilità nell'articolare la struttura compositiva intorno a nuclei tematici che emergono con forza: la negazione che sta al cuore di "nemmeno", il bianco luminoso ed evanescente in "Reliquia" e la dinamica luce/ombra in "Quella volta". "Nemmeno" è un piccolo poemetto, in due tempi, in cui a segnare la cesura, oltre allo spazio bianco della pagina, è la comparsa di un interlocutore – un tu non meglio definito – al quale ci si rivolge nella seconda parte. La poesia indaga il tema della solitudine, che è anche e soprattutto la solitudine del corpo, e problematizza la dicotomia sesso-amore optando per una scrittura diretta e vorticante intorno ai concetti di assenza e negazione, continuamente ribattuti. Si evoca una notte di noia in cui non si ha nemmeno l'energia per masturbarsi davanti un video porno per poi esprimere la propria smania di perdersi in un amplesso fino a cancellare sé stessi e il resto del mondo. Il bisogno d'amore arriva a invalidare il sesso ma quest'ultimo restituisce il colpo ed è l'amore a soccombere man mano che vengono demistificate tutte le sue sovrastrutture per arrivare a una riduzione volutamente banalizzante che riecheggia la conclusione di *Eyes Wide Shut*. "Reliquia" ha un respiro più lento che segna una messa a fuoco graduale di immagini all'insegna di luce, candore e dissolvimento.

Anche questa poesia si divide in due parti: nelle prime due strofe assistiamo al dissolversi del ricordo mentre le ultime due contrastano il fenomeno attingendo alla magia, la religione e i riti dell'infanzia ed esprimendo la volontà di conservare il ricordo della persona amata fino a riempirsene. Permeata da un'atmosfera malinconica che ci riporta allo Spleen LXXVIII di Baudelaire, l'ultima poesia è un'apocalisse personale in cui a imporsi sono le vicende della luce del sole, che sembra di vedere implodere fino a sancire la fine del mondo con una cascata di schegge luminose. Intensificata a livello auditivo dallo sparo di voce, questa immagine potente si smorza nella seconda strofa in cui la catastrofe si stempera in silenzio, freddezza, ombra e in un corteo di nuvole dal significato ambivalente. (Francesca Del Moro)



Alessandro Lanucara

*Tre Poesie da Canti di Stagione*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Premio Speciale del presidente delle giurie

Nei *Canti di Stagione* di Alessandro Lanucara percorre l'intera struttura un filo rosso di significanza di natura eminentemente tecnica, un conduttore formale che traduce in sostanza e contenuto la materia poetica di turno: una forma, a ben vedere, tecnicamente abbastanza tradizionale, che tuttavia risulta rinnovata nell'impianto e nell'uso peculiare del poeta, fino al parossismo dell'associazionismo semantico e della libera fluenza del verso. Stiamo parlando dell'elencatio, del vibrante affastellamento delle cose alle cose e delle parole alle parole, utilizzato ad arte, nelle poesie di Lanucara, per ottenere l'effetto debordante della stratificazione delle memorie e dei ricordi di un passato quasi inteso ancestralmente come valigia dell'anima in cui (s)cambiarsi emozioni e sensazioni, attraverso sovrapposizioni immaginifiche continue, sempre ricomposte da un ordine interno di natura materica, carnacea, sanguigna e scomposte sistematicamente, a loro volta, dal crudele impatto con la dura e incallita scorza della realtà. L'altro aspetto formale di riferimento è la dimensione della poesia narrativa, di ampio respiro, in cui le immagini e le situazioni di volta in volta descritte assurgono a loro volta ad exempla carismatici. E quando si parla di poesia narrativa, la presenza dell'anelito alla poesia civile è di prassi, qui tuttavia rivissuta attraverso una lucida e solida fusione con un'istanza lirica per niente aulica, anzi, la più disincantata e cruda che si possa immaginare.

La dimensione poetica di Lanucara ruota intorno all'uso politropico di alcune parole cardine, ossessivamente reiterate all'interno del testo con continui spostamenti e *shifting* di

significato che ampliano le possibilità interpretative e la tavolozza descrittiva del poeta/pittore: nel primo componimento, ad esempio, la parola cardine è *lamiera/lamiere*, come emerge già nel titolo: fredda lastra di metallo multiuso e multisignificante, metafora cruda ed esangue dell'oggettualizzazione dell'essere umano nella società postcapitalistica attuale, che raggela o imprigiona nell'asfissia della propria asettica atonalità i sensi e le sensazioni nonché le relazioni individuali in ogni loro aspetto, fino alla percezione estrema della solitudine esistenziale e all'ampliamento di tale visione a una superiore universalità di stato e condizione umana.

Nel secondo componimento emerge il tema del *corpo*, la corporeità sia reale che metaforica, vissuta tramite una commemorazione sospesa nello spazio e nel tempo in virtù di una sorta di saviniana e onirica tragedia dell'infanzia, in cui i ricordi del passato più remoto ritornano e si incalliscono nella memoria finalmente per restare come incrostazioni molecolari di materia corporea a loro volta.

Nel terzo componimento, ad emergere è invece la volontà d'assenza, quel "vorrei andarmene" ripetuto ossessivamente come concedesse un'autodeterminazione nella carta d'identità dell'universo, in senso quasi prufrockiano ed eliotiano, attraverso la sparizione, la volatilizzazione, la *dissipatio humani generis*, la morte reale o metaforica anch'essa, perché reinterpretata alla luce di un'ermeneusi analogica di natura radicalmente differente rispetto alla domanda esistenziale per eccellenza: quella sul perché l'Essere sia e non si dia piuttosto il Nulla.

Esiste, insomma, un'irrepreensibile loquacità delle cose nella poesia di Alessandro Lanucara, una capacità del linguaggio poetico di parlare per libera fluenza dell'essere e per segnali metaverbali cognitivizzati nel passaggio attraverso il filtro pulsante e impuro della corporalizzazione del verso, attra-

verso un versificare programmaticamente esuberante e straripante oltre i confini del poemetto.

È una poesia degli oggetti e dei correlativi oggettivi, che gronda realtà senza trasfigurarla, nella totale assenza di qualsiasi pulsione astrante, bensì raffigurandola, in senso etimologico, ovvero rafforzandola nella potenza mai inespresa della sua stessa *imago*. La poesia di Lanucara, dicevamo, affonda le radici nella fusione perfetta e compiuta di poesia civile e poesia lirica, nella condensazione in forma di poemetto delle suggestioni di un Novecento malato e trapassato, nel senso di rivissuto alla luce della postmoderna sensibilità del poeta ma anche trasfigurato nelle sue tensioni più riposte e risollevato, o tolto (*aufgehoben* in senso hegeliano), conservandone le parti migliori per una superiore sintesi di intonsa impurezza.

Poeta impuramente onesto, Alessandro Lanucara, che fa dello sporcarsi le mani nel testo poetico la propria regola maledettina, individuando così, nonostante un evidente novecentismo di fondo, un'identità differenziale nel panorama ultracontemporaneo italiano. (Sonia Caporossi)

Alba Gnazi

*Zeitgeber (Marcatempo)*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Segnalato

*Zeitgeber* è in etologia quel fattore esogeno capace di sincronizzare l'orologio biologico di un essere con una mutata situazione ambientale, per esempio alterando il suo ritmo del sonno. Il sonno è chiamato in causa qui dal testo di Alba Gnazi sia in chiave filosofico-culturale (la metafora seicentesca vita=sogno richiamata attraverso la sua fonte più autorevole, la celebre massima di Prospero nella *Tempesta* shakespeariana), sia in chiave compositivo-ritmica. Le immagini infatti si accavallano senza gerarchia, senza rispetto nei confronti del principio di non-contraddizione aristotelico («sono qui, non forte, non lieve, non ferma, ferma qui»), con una ipervalorizzazione simbolica di animali-totem come la lupa (principio terrestre nutriente) e la farfalla (principio aereo spirituale) o di oggetti-totem come il pugnale (principio maschile penetrante) e la Luna (principio femminile attraente), esattamente come avviene nei sogni. Ciò che marca infinitamente il mondo, comunque, è ancora una volta la parola, il «verbo», orientato in picchiata verso l'abisso dello sperdimento di sé («come un uccello che ha sbagliato grondaia, e sbatacchia e frastuona con le orecchie infiammate dai propri urli, picchiando le ali sul ferro l'ardesia la penuria di sapersi»), rabbrivito in un *ethos* musicale ipnotico che percuote con negazioni e ripetizioni fino ad assomigliare alla «vita – la vita, la vita». (*Maria Luisa Vezzali*)

Lella De Marchi

*Paesaggio con ossa*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Segnalato

Per prima cosa l'identità, che non è ascrivibile al solo evento mentale e psicologico. Dobbiamo considerare l'identità anche in una sua conformazione fisica. Sarebbe quindi lecito parlare di anatomia dell'identità. Il richiamo alle ossa del titolo ne rappresenta la prima occorrenza. Si potrebbe parlare quindi di un viaggio nell'anatomia dell'identità, e anche di un viaggio nell'intimità dell'identità. Il rinvio alle poesie dedicate a diverse artiste figurative e performer, l'implacabile ritratto di una donna stuprata che apre l'opera, la poesia, in appendice, dedicata a Amelia Rosselli, e via dicendo, sono segnali lampanti in tal senso. Penetrare nell'intimo di un *altro* significa comunque stabilire una sorta di prossimità con un'altra identità, con un'altra anatomia. Ma questo sembra non bastare alla nostra autrice. La necessità primaria è, forse, quella di calarsi nella dimensione di un passeggero che compie un viaggio in un altro corpo. Una pratica, questa, che non è nuova nella scrittura di Lella De Marchi. La nota di motivazione che Maria Luisa Vezzali scrisse a maggio per le premiazioni del concorso, relativamente alla sezione delle poesie singole, si chiudeva con un'interrogazione che riassumeva il leit motiv di tutta la scrittura di Lella De Marchi e suonava così: "quale sono io? quale altro è in me?". Difatti, il percorso (e quindi il viaggio) comincia da lontano. Nel 2010 con *La spugna*, la sua opera d'esordio in poesia, il movimento dell'alterità si delineava nella doppia predisposizione di assorbire e rilasciare, assorbire l'altro in sé e rilasciare l'altro, filtrato dal proprio io, fuori di sé. Mi permetto di citare un breve passaggio proprio da quell'opera: "il fine di tutto questo guardare / è trovare sconcerto, uno choc del

tempo / dentro lo spazio, è cercarmi per sempre / in qualcosa di altro, un'immagine / ultima, la figura più vera, / sopra cui ritornare a cercarmi / ancora una volta senza fermarmi?". "Senza fermarmi" evidenzia la predisposizione al viaggio, "cercarmi per sempre / in qualcosa di altro" mette al lavoro l'alterità. Cosa questa che ritroviamo, amplificata, nell'opera successiva, *Stati d'amnesia*, dove l'alterità diventa stato-di-sé (due soli versi sono emblematici in tal senso: "Ma tu / non vuoi vederti vuoi saperti"), o meglio si declina attraverso molteplici stati, tra cui spicca in maniera determinante lo stato in cui l'autrice cede il passo all'animalità creando un personalissimo bestiario. Anche *Paesaggio con ossa*, visto sotto quest'ottica, può e deve essere considerato come un bestiario dove la «bestia» di cui si vuole sondare l'anatomia e l'identità è, forse, il corpo (anche e soprattutto il *proprio* corpo). Cito un passaggio che mi sembra determinante: "il corpo è un rifugio solo se nudo nel sole nel breve / spazio tra un albero e l'altro, solo se ha forma / di abisso nel breve spazio tra un osso ed un altro. / il corpo è un'astuzia. una speranza. un'aspirazione. / un tendere verso. / il corpo è la nostra irraggiungibile meta".

Non ci resta che aspettare la prossima opera per verificare se il viaggio poetico di Lella De Marchi possa finalmente raggiungere questa meta. Anche se credo che non sia questa la vera finalità dell'autrice, perché come ebbi già modo di scrivere "l'importante è continuare a viaggiare". (Enzo Campi)

Daniela Andreis

*Una cosa bellissima che non ricorderò mai più*

SEZIONE C POESIE SINGOLE INEDITE

Segnalato

I tre componimenti di Daniela Andreis prendono le mosse da una frase riportata a mo' di titolo o epigrafe, "Una cosa bellissima che non ricorderò mai più", e sono riconducibili al tema dell'amore e della perdita. Le prime due poesie sono accomunate da un riferimento metaforico alla prevaricazione dell'uomo sull'animale, nei rispettivi contesti della caccia e del circo. Nella prima, il "dolore freddo" rende meccanici i gesti quotidiani e trasforma il sentimento in un animale imbalsamato, cui seguono altre immagini all'insegna dell'immobilità e della morte che poi sfumano in un gesto carico di tenerezza. Se in questa poesia incentrata sul tema venatorio l'io poetante si identifica con un cacciatore che si discolpa del proprio crimine, nella successiva veste viceversa i panni della bestia in gabbia, i cui movimenti rabbiosi sono resi con precisione e crudezza di dettagli mentre l'amato/amore è il domatore che la tormenta con schiocchi di frusta e noncuranza. Più lungo e di maggior respiro è il terzo componimento, in cui il ricordo del titolo/epigrafe è oggetto di uno sforzo consapevole e si sviluppa attraverso i dettagli di una trattoria cui seguono paesaggi che sfilano lungo la strada mentre nello specchietto si profila una figura misteriosa. Si tratta della bambina elettrica, una sorta di alter ego da mettere probabilmente in relazione con la bambina che ha smesso di ridere al termine della poesia precedente, ovvero la parte di noi più genuina, ingenua e aperta alla felicità. Una nostra costruzione immaginaria alla quale affidiamo la contraddizione tra il compito di tener viva la nostra anima alimentando passioni e desideri e la preghiera di fermarla con la scossa, esprimendo così una pulsione di

morte che qui, classicamente, si fonde con l'amore. (Francesca Del Moro)



Valentina Maini

*Casa Rotta*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Terza classificata

Quello che cade e accade in questa scrittura è, in primis, lo *spaesamento* della bambina (“La bambina ha trent’anni” ma “ne dimostra meno”) che si conduce – con la memoria, per così dire, del futuro, in proiezione, e con la memoria del passato, in regressione – attraverso i luoghi, le cose, i pensieri, i problemi di quella che si potrebbe definire la sua infantitudine. Considerate questo ultimo termine come una parola-baule che contiene sia l’infanzia che l’abitudine. Perché c’è anche un’abitudine in quest’opera, l’abitudine di *dirsi* e *connotarsi* attraverso il contatto diretto con le cose, attraverso una sorta di esplorazione. Ci sono dei momenti, addirittura, in cui l’*esplorazione* diventa una vera e propria *ispezione*, nel senso che la ricerca trasla, anche e soprattutto, nei territori della verifica. Verifica della stabilità delle cose e insieme verifica del crollo. È questo, forse, il «doppio movimento» più ricorrente nell’opera, naturalmente differito di volta in volta dal soggetto o dalla *cosa* che funge da referente specifico. Giusto per citare una sola occorrenza: “Sanno dove muore la domanda / muovono veloci verso il punto di rottura / percorrono cateti per l’uscita dal triangolo / non fanno che tornare”. Qualunque cosa o essere che *esce* per *ritornare* (ancora un movimento doppio e contemporaneo), ritorna a sé e alla propria casa, ed è quindi sintomo o voglia di trovare o ritrovare una certa stabilità, anche nelle crepe della rottura beninteso. Per certi versi siamo quasi in una situazione blanchotiana di «scrittura del disastro». Come ad esempio in questo passaggio: “ [...] Come, / non vedi che le mura somigliano a rovine, / che il

cane trova nutrimento più tra i crolli, / che nelle cucine?”. Il nutrimento che si può trovare nelle rovine è una metafora esistenziale che rispecchia la condizione del soggetto alle prese con le *obbligazioni* della casa e della famiglia, un soggetto che non si è ancora liberato da tutto ciò che genealogicamente e socialmente lo condiziona, o che comunque indirizza i suoi passi verso un determinato *modus operandi* che entra in stretta correlazione con quello *spaesamento* di cui si accennava in apertura: lo spaesamento del soggetto alle prese con lo spazio che dovrebbe rappresentarlo. Lo spazio della casa è, per certi versi, uno spazio completo e che completa la sua esploratrice, ma allo stesso tempo, per divenire anche uno spazio letterario, deve dichiararsi incompleto, o meglio: da completare. E tocca proprio al corpo del soggetto l'ingrato, ma necessario, compito di riempire i vuoti o di disfarli del tutto, all'insegna di un percorso da compiere e per l'espletamento di un *ciclo*. Ed è allora che l'esploratrice computa le cose, le ordina, conferisce loro un diverso senso e un diverso valore, rendendole espedienti per la definizione dello spazio che le contiene. In poche parole: agisce *con* le cose e si auspica la loro rottura. Perché un tale processo la indirizzerebbe verso la ridefinizione del suo status (anche se la serie interminabile dei *nostri* doppi movimenti non ci distoglierà mai totalmente dal ritorno-a-sé-nella-casa). È una semplice pratica di crescita interiore che avviene e si consolida in ciò che l'esploratrice si lascia dietro nel compimento e nella *consumazione* del *ciclo*. Non è importante che siano cocci, frantumi, detriti, innocenze, idiosincrasie, figure metaforiche (come “il pane nel giardino”, “Fogli carta straccia”, “pezzi di rossetto nelle tasche”, “quattro fiammiferi per incendiare”, e via dicendo), o figure paterne e materne (con tutto ciò che ne potrebbe conseguire a livello psicologico) Ciò che conta è che si vengano a creare degli *scarti* e che ci

sia la possibilità di lasciare qualcosa per strada come segno e testimonianza di un vissuto da rivendicare e insieme ridefinire. Se non c'è uno scarto su cui lavorare non c'è la possibilità di abbandonarsi al divenire. Ed è qui che entra in gioco la scrittura. Una scrittura che deve restituire gli scarti proprio per evidenziare le rotture e per procedere alla ricostruzione. È un ciclo vitale. Un ciclo che va completato. Nella postfazione difatti Colangelo esamina e sviscera le intenzioni e le tematiche generali dell'opera evidenziando, giustamente, da un lato il percorso (per l'appunto un *ciclo*) di crescita della bambina e dall'altro lato l'inversione di ruolo tra le varie *posizioni* introspettive del soggetto paragonando, in forma interrogativa, la *Casa rotta* a una "casa-giocattolo" che ha bisogno di essere scossa per reagire. E lo scuotimento, in un certo senso, avviene proprio nella scrittura, nello sposizionamento dei nessi consequenziali, sia logici che puramente grammaticali, nell'abolizione della punteggiatura in determinati passaggi, nella compresenza di dilatazioni e contrazioni temporali e spaziali, e via dicendo. Ciò le consente di divenire essa stessa il principale giocattolo della casa-giocattolo. Ancor prima di scuotere la casa, l'autrice deve scuotere se stessa, non in senso necessariamente traumatico ma come per assecondare una compresenza d'intenti e rendersi sintonica con il flusso che ne consegue. Di quale flusso stiamo parlando? Intanto la forma breve, e quindi un'innata capacità di sintesi. Cosa questa sempre più rara nella contemporaneità. La forma breve aiuta a definire le cose un poco per volta, con una inesorabilità costante e progressiva, ma mai eccessiva. Difatti l'esposizione è decisamente misurata, il *flusso*, sebbene apparentemente interrotto, assume toni e ritmi lievi e leggeri, magari talvolta ripetitivi, ma la drammatizzazione dell'ordine del discorso viene giocata proprio sulle minime variazioni, sulle ripresa e sulle amplificazioni degli elementi.

Difatti non c'è una grossa distinzione tra l'asse paradigmatico e quello sintagmatico. Anzi, spesso coincidono in tutt'uno organico e compatto di rara eleganza enunciativa, riecheggiando toni e ritmi vagamente beckettiani. Lo stesso Colangelo, sebbene con precauzione, rifacendosi a quelli che sono gli interessi dell'autrice, chiama in causa sia Beckett che Amelia Rosselli. L'*uno*, Beckett, secco, deciso, lapidario, apparentemente chiuso ma dotato di incredibili e infiniti punti di fuga (non è un caso che la stessa autrice, in un'intervista, dichiari: "Il libro è diviso in due parti da una poesia di confine che separa uno spazio integro e soffocante da uno spazio rotto, in cui iniziare a muoversi più liberamente"), l'*altra*, la Rosselli, decisamente chiusa in una sorta di scatola. E la casa in cui Maini consuma i suoi piccoli riti quotidiani e esistenziali è per l'appunto una scatola in cui convivono, come già accennato, anche attraverso la condivisione di distanze, l'*integrità* e la *rottura*. In linea di massima, i personaggi di Beckett non sono Beckett, non lo raffigurano e non lo rappresentano ma lo chiudono e insieme lo dispiegano in una sorta di recinto psico-esistenziale. I personaggi della Rosselli sono invece le sue stesse proiezioni, rappresentano se stessa. Si potrebbe dire che entrambi siano dotati di una sorta di «funzione di rientro». A tal proposito, diversi anni fa, in un articolo su Beckett, coniai un neologismo che suonava così: *collocclusione*. Ennesima parola-baule che contiene il *collocato* e l'*occluso*, insieme differiti in una terza persona ideale e idealizzata volta a conferire loro *mobilità* e *movimento*, anche e soprattutto in condizioni di apparente stallo. E anche riferendosi alla Rosselli bisognerebbe sempre tenere da conto la funzione-specchio e l'autoritratto, per quanto la Rosselli si esprimesse spesso in prima persona. Maini usa invece spesso la terza persona (del resto se è la bambina di trent'anni a restituire la bambina dell'infanzia, il differimento è anche giustificato, tempo-

ralmente e esistenzialmente, a più livelli). A partire da quel neologismo, tenendo conto che la *rottura*, per la Maini, è anche sintomo di apertura e di libertà, di movimento e di fuga, dopo il rovesciamento delle parti e della temporalità, dopo l'inversione di rotta che avviene a metà del libro, non si può non notare come il sistema d'enunciazione cominci progressivamente a tirarsi fuori dalla linearità del quadrato, dalla volumetria del cubo, dalla struttura della scatola. E allora quella che abbiamo definito «funzione di rientro» in realtà, ai fini non solo esistenziali ma anche letterari, viene spesso usata come dispositivo di preparazione per una funzione di fuoriuscita dallo spazio chiuso e asfittico della casa. La bambina è un po' come la spugna che assorbe e rilascia. Ne è occorrenza un passaggio come questo: “Contiamo le braci. / Si sente ancora – sembra – lo scoppio / la polvere del fuoco: non sappiamo riderne. / Seguiamo a versare dalla tua mano (alla mia mano) / dalla mia mano (alla tua mano) / grigia cenere non brucia più / dici, continuiamo”, dove si assorbono le braci e contemporaneamente ci si predispose a reiterare il gesto. Tanto per restare in tema a quanto accennato, la chiusa di questa poesia sembra quasi una citazione da Beckett che ne *L'innominabile* scrive: “Bisogna continuare / non posso continuare e io / continuerò”. Tenendo conto che *Casa rotta* è un'opera prima, e vista l'evidente maturità stilistica che viene qui espressa, non ci si può che auspicare una continuazione. (Enzo Campi)

Stefano Della Tommasina

*Global*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Segnalato

Esiste in *Global* un'istanza del postmoderno nemmeno lirico, bensì più propriamente narrativo, che Stefano Della Tommasina ha compiutamente assorbito nella propria poetica, ed è il citazionismo non pedissequo, dissimulato e disperso all'interno dei versi, apparentemente risolto come chiave di lettura osteso al fruitore attraverso le note alla fine del libro, riferimenti solo apparentemente risolti che in realtà sottintendono rimandi taciuti a citazioni di citazioni, Borgesianamente ritorte in una spirale infinita di significanza lasciata aperta come una perpetua finestra allo sbircio dell'ulteriore. Se ad esempio, in riferimento alla poesia omonima, la nota spiega che "Neukölln è un quartiere (Ortsteil, in tedesco) di Berlino", assolutamente sullo sfondo permane la citazione del noto brano di David Bowie contenuto in *Heroes*, icona rock già scopertamente citata altrove con *Hunky Dory*. Se, del resto, nei versi "Andiamo / Enola, tu ed io sul dorso dei delfini, sulle città / irreali (those that build them again are gay) / Londra Varsavia Arabia, via vai fantasma / nella Berlino vecchia e poi via, via nuovissima Turchia" il poeta annota che "non sfuggiranno le suggestioni e le citazioni da Eliot e Yeats" oltre che, ovviamente, al bombardiere di Hiroshima, tuttavia quelle culturalmente riferite agli OMD, ai Kraftwerk e di nuovo al Bowie di *Low* permangono nel non detto, nel lampo dell'occholino strizzato al lettore più esperto, in un vorticare neomassimalista di analogismi musicali che significano doppi e tripli strati di iperrealità aumentate dalla dimensione dell'ammicco. Della Tommasina è un poeta che fa della brevità metanarrativa e del *fulmen* nell'*explicit* i propri car-

dini sostanziali. Quasi tutto il libro è percorso infatti da componimenti brevi e nominalmente intitolati a persone, oggetti, luoghi del proprio vissuto intrapersonale, laddove gli scorci descrittivi sono sempre introflessi, vere e proprie figurazioni dei caratteri di Teofrasto in chiave ultracontemporanea, nell'emersione quadimensionale di tipi e aspetti dell'umano che di norma rimarrebbero altrimenti prospettivamente sommersi, come nell'illusione ottica di un astratto e astraente anamorfismo delle cose. Ma se, in biologia, l'anamorfosi consiste nella tendenza della natura a dare vita a forme di inaudita complessità in base al principio della differenziazione e specializzazione degli individui, in Della Tommasina, in maniera non dissimile, tale tecnica lirica rappresenta il tentativo di dare forma all'informe, di plasma-re il contenuto verosimile sulla base di prospettive altre, dando luogo a una progressiva stratigrafia di significanti geologicamente ed archetipicamente strutturata su linee sovrapposte di significanza, che evocano continuamente un senso altro, generando appunto una poetica differenziale nella propria peculiarità di genere e specie. Riflessioni e rifrazioni, cambi di angolazione prospettica, sguardi di sbieco, angolarità anomale e bizzarre: il quieto massimalismo tommasiniano si rifugia nella tecnica fotografica, e quasi tutti i componimenti richiamano modalità ritrattistiche fin dal titolo, come si diceva, quasi sempre situazionistico e d'occasione. La procedura formale evoca in tal modo luccicanze illuministiche attraverso il coinvolgimento della dimensione cognitiva e astraente del fruitore, nel convincimento che il barlume della ragione possa fuorviare dalla ratio fredda e statica del verso sperimentale ed esangue per ammarare morbidamente nell'oceano aperto delle possibilità espressive. (Sonia Caporossi)

Laura Bonaguro

*Linee di terra*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Premio speciale del presidente delle giurie

Terra come chora, nell'accezione – prima platonica poi deridiana – del ricettacolo, del porta-impronte, della nutrice che allatta i propri figli (anche e soprattutto quelli acquisiti). La chora pretende il contatto diretto. E il contatto, in quest'opera, viene concretizzato e declinato anche attraverso il confronto (incontro e scontro) tra due animalità. Terra come animale da braccare quindi, ma anche da cui farsi braccare. Si potrebbe aggiungere: “in cui farsi braccare” e avremmo già definito una sorta di chiave d'accesso a questa poetica, costruita sì metaforicamente, ma non necessariamente inaccessibile. La componente animale permette all'autrice di differirsi in esseri e in cose che minano l'integrità e la stabilità di quella terra che sostiene il peso di coloro che vi sostano, che devia il passo di coloro che l'attraversano. Ancora terra quindi. Non c'è un cielo in quest'opera. Gli esseri e le cose sembrano idealmente racchiusi in una sorta di cubo i cui lati sono proprio strati di terra. Il ritmo allora potrebbe essere quello dell'asfissia, come se l'autrice volesse comprimere all'interno di una scatola l'intero mondo. Una scatola che viene continuamente disfatta quando il differimento cerca e delinea dei punti di fuga, e poi ricostruita e ri-modellata ogni qualvolta avviene il rientro-a-sé. A solo titolo d'occorrenza un passaggio come questo: “Se nell'arco degli orli / incastonano baci / frattali che moltiplicano emozioni / definisci curva, dipingi fiamme / ignora ogni ricorsivo e inventami” rappresenta un punto di fuga, mentre un passaggio come questo: “Occuparsi è diventato l'unico amplesso” rappresenta un chiaro gesto di rientro. Si potrebbe parlare quindi di un libro di andirivieni,



di oscillazioni, di movimenti tellurici (tanto per restare in tema di terra). C'è una cosa che mi preme evidenziare. Ci sono dei passaggi che potrebbero essere definiti: fondi di bottiglia. Si tratta di testi in prosa, anch'essi conchiusi (tra parentesi quadre) e posti, per l'appunto, a fondo pagina. Potrebbero sembrare note, postille, corollari, ovvero una sorta di completamento o, se preferite, di prolungamento del gesto. Non si tratta di una perversione ma di un pervertimento, di un ribaltamento di piani insieme opposti e complementari, il cui destino sembrerebbe quello di specchiarsi a vicenda per entrare in contatto con la vulnerabilità dell'altro, con quell'alterità che dovrebbe essere caratteristica imprescindibile di qualsiasi scrittura poetica. È come se il differimento potesse vivere o sopravvivere solo in quello spazio vuoto, compreso e compresso, tra una scrittura che dice e una scrittura che vorrebbe essere detta. Per dirlo con le parole dell'autrice: "È strano dividere a metà le giornate col fuori che segue un passo mentre il dentro balla diverso" (Enzo Campi)

Manuel Micaletto

*Stesura*

SEZIONE A RACCOLTE EDITE

Segnalato

*Stesura* di Manuel Micaletto pone alcuni quesiti che i cultori di poesia non dovrebbero eludere. Primo fra tutti: quali caratteristiche deve avere un testo per ritrovarsi catalogato sotto il genere poetico? È sufficiente che un testo sia in versi? (e spesso ciò vuol dire che esso va a capo più o meno casualmente, a sentimento dell'autore – questo il grande difetto del verso libero: che tutti si sentono autorizzati a scrivere secondo una propria “metrica” priva di regole, motivazioni e, soprattutto, di conoscenza di alcuna regola ritmica...) Io credo di no. Anche la prosa può rientrare nella categoria della poesia. Anzi. Abbiamo avuto diverse dimostrazioni di questa possibilità e si può tranquillamente affermare che cedere alla seduzione della prosa, non implica abdicare alla poesia. Del resto, “chi di noi non ha sognato [...] una prosa poetica, musicale ma senza rima e senza ritmo costante, abbastanza flessibile e spezzata da adattarsi [...] alle oscillazioni del fantasticare?<sup>2</sup>”.

La prosa permette infatti all'autore di seguire più agevolmente la sua disamina del sonno, di abbandonarvisi, di unire piani e dimensioni apparentemente lontani. Ed è qui che sta il merito di questo libro: realizzare un'intelligente trattazione del sonno, piena di arguzia e stile, con una sua musica interna, non esibita ma pervasiva, un continuo giocare con la lingua che è anche un gioco del pensiero. L'autore ci rivela infatti le diverse analogie del sonno, dalle più classiche (la morte) alle meno ovvie (la scrittura, il decollo, il

---

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *A Arsène Houssaye*, in *Lo spleen di Parigi. Poemetti in prosa*.

viaggio per mare, il network, l'acqua...), studia ed esamina le varie modalità del sonno, le sue fasi, i suoi luoghi, le sue creature, secondo una trattazione che non si rivela asettica bensì godibile, scongiurando il difetto di certa scrittura di ricerca: la noia. Qui in verità siamo altrove: tra la ripresa di alcune modalità crepuscolari, e Manganelli e Ponge, amalgamati in una mistura personale che rende l'autore ben riconoscibile all'interno del panorama letterario. La scrittura di Micaletto è poi costellata di citazioni che risultano pressoché indistinguibili dal discorso dell'autore, non fosse per la scelta di segnalarle attraverso l'uso delle virgolette, tanto esse si incastrano alla perfezione all'interno del tessuto linguistico (e il catalogo delle citazioni esatte comprende Corazzini, Zanzotto, Ungaretti, Brecht, Melville, Pessoa, Flaiano, Borges, Montale). In altri casi, Micaletto si appropria delle parole di altri e le modifica per adattare al proprio discorso, e nel farlo cade nel *divertissement*, cedendovi per un istante ("il sonno è come una poesia: si corregge con un altro sonno"; "il sonno del sonno genera ragioni"; "penso, dunque sonno"; "verrà e avrà i tuoi occhi: chiusi").

Inoltre, la prosa di Micaletto non rinuncia al suono, a una serie di rimandi fonici (non abbiamo i versi è vero, ma nascoste nel testo ci sono rime e allitterazioni) mentre la punteggiatura scandisce un ritmo preciso, quasi a segnalare all'interno di un verso "steso" la presenza di versi e versicoli:

il sonno prono è uno schiacciamento senza sindrome – il pronome che prende il sopravvento – davvero uno schiacciasassi – un'incudine, di soppiatto – e le parole, che sono pietre, cedono il posto, prendono atto – non fanno passi avanti, ma indietro – si voltano dal lato tenero, offrono l'opposto, il retro – è uno smantellamento di tutto il corpo, nell'impatto – è un colpo dritto, ad alzo zero – che non sbaglia: coglie il centro, a bruciapelo – lo separa, di netto: è uno sfratto diviso, un tradimento – colpisce alle spalle

e in pieno viso – è il rovescio e la sua medaglia – un atto di forza: somiglia quasi allo spavento, ma diversa è la scorza – e la natura: dove il sonno si compone, lì compare la frattura\_

La seconda domanda che *Stesura* pone con forza riguarda il modo in cui deve presentarsi un libro di poesia. Come un'antologia, una raccolta di testi poetici singoli piuttosto miscelanei e tenuti assieme semplicemente dal fatto di susseguirsi l'uno all'altro e ritrovarsi per una serie di casualità ospitati all'interno di uno stesso libro fisico? oppure un libro di poesia deve presentarsi come un organismo, come un oggetto ben congegnato in cui ogni testo ha una sua collocazione precipua e risponde a un disegno architettonico? Non esiterei nella scelta, anche solo per ridare dignità al genere poetico, alquanto bistrattato e ridotto a sfogo confessionale.

E *Stesura* è sicuramente un oggetto ben congegnato.  
(Giusi Montali)

Maria Angela Rossi

*Osmosi.140*

SEZIONE B RACCOLTE INEDITE

Vincitore

Si definisce *osmosi* il fenomeno fisico, generalmente dovuto a differenze di concentrazione, che porta alla fusione di due liquidi mediante il passaggio attraverso membrane parzialmente permeabili. A livello figurato il termine significa compenetrazione, influenza vicendevole, scambio. Un processo analogo a quello che Maria Angela Rossi attiva nei suoi versi attraverso una serie di *epifanie*. Spogliata di qualunque allusione religiosa e di ogni altro anelito al trascendente, qui l'epifania è *consueta*: non si tratta dunque di un evento eccezionale ma del manifestarsi di una scena apparentemente ordinaria, un frammento di quotidianità come quelli che di solito lo sguardo sfiora distrattamente o da cui la mente si lascia attraversare senza serbarne alcuna impronta.

Ogni apparizione viene catturata in un componimento breve, lapidario come un epigramma ma generalmente privo dell'ironia tipica di questo genere letterario, che si attiene al limite rigoroso anticipato dal titolo della raccolta, ovvero 140 battute. Composte da 4 o 5 versi, perlopiù conclusi in sé stessi e con la rara presenza di enjambement, le 50 poesie strutturano il libro secondo un ritmo ben cadenzato e uno stile uniforme. Con un prevalente ricorso alla paratassi, risentono per molti versi dello stile dell'haiku giapponese nel dipingere scene pregnanti con i rapidi tocchi di una scrittura ridotta all'essenziale, traendo la propria forza dalle suggestioni visive e dagli accostamenti semantici. Come nella tradizione degli haiku, la concisione dei versi apre uno spazio di pensiero che starà al lettore colmare: ogni situazione è circoscritta e spesso caratterizzata da scarti logici che im-

pongono di non fermarsi a una prima lettura, di sostare nella pagina prima di passare alla successiva. Le poche righe circondate dallo spazio bianco invitano a mettere a fuoco la scena completandola con gli elementi mancanti, fino ad ampliarla con possibili connessioni, aprire ventagli di senso. Si parte generalmente da un dettaglio per poi costruire la situazione, verso dopo verso, secondo una sequenza e una prospettiva spesso insolite. È il caso del componimento II in cui prima delle persone sedute si coglie il particolare delle panchine scolorite e successivamente, con un verbo sorprendente nel contesto (*sorgono*), si visualizzano le *natiche fasciate / dei colori più diversi* così da impostare una prima contrapposizione tra le tinte sbiadite della seduta e quelle vivaci degli abiti. Per ultimi, capovolgendo le comuni abitudini di osservazione, appaiono i volti e siamo qui in presenza di un ulteriore contrasto o scarto logico, perché i visi si rivolgono a sé stessi ma *chiacchierano chissà di che*. Potrebbe dunque trattarsi di persone anziane o con qualche disturbo mentale che, magari nel parco di una casa di cura, parlano da sole, oppure di una qualunque conversazione in cui mancano ascolto e attenzione ma ciascuno segue il flusso dei propri pensieri. Indubbia resta la pregnanza della scena, l'efficacia con cui vengono portati alla luce gli elementi che la compongono, mentre l'approfondirsi dello sguardo solleva interrogativi, vaglia possibili interpretazioni. Ed ecco che quella che potrebbe essere una situazione vista mille volte si arricchisce di significati, diventa una rivelazione unica, un'*epifania* appunto. Che viene nominata direttamente all'apparire di un *corpo grosso tatuato* la cui presenza imponente e vagamente minacciosa si contrappone nel componimento XIII al *canide malmesso* che porta al guinzaglio e infine alla *dolcezza* con cui asseconda i ritmi lenti dell'animale.

Ed è sempre dal momento di cesura o di scarto che scaturisce la riflessione nei componimenti III e V. Nel primo caso la cesura è rappresentata da un *ma* che divide la poesia in due distici: inizialmente la droghiera greca viene colta nel contraddittorio rapporto con il suo Paese, in cui si intuisce che desidera tornare ma dal quale appare sradicata al punto da ignorarne completamente la situazione politica, mentre negli ultimi due versi il conflitto si scioglie in un momento di evasione e spensieratezza con il fidanzato sulla Riviera. Si assiste qui a una duplice contrapposizione: da un lato la politica, dall'altro lo svago, da una parte la terra di origine, dall'altra il paese in cui si vive. Impegno e leggerezza, presente e passato, un futuro indistinto all'orizzonte e un vago pungolo al proprio disinteresse si estendono oltre la sintesi poetica in fitte trame di senso.

Un doppio scarto si ritrova anche nel componimento V, in cui il disastro di Fukushima viene evocato nei primi due versi che lo dichiarano risolto, appartenente al passato, mentre gli ultimi due lo rimettono crudelmente in gioco. *Fu solo un brutto sogno condiviso / Fukushima è tornata lieve e dolce*: in questo primo distico, che sembra gettarsi alle spalle la tragedia, il *brutto sogno* si capovolge negli aggettivi *lieve* e *dolce*, mentre nei due versi seguenti *Vuole pronunciarne il nome sottovoce / L'orbicolare delle labbra si rifiuta*, l'impossibilità di articolare la parola nega il desiderio espresso nel verso precedente e al tempo stesso contraddice il primo distico dando una chiara idea dell'incancellabile vastità dell'orrore. In questa poesia viene alla luce un altro aspetto caratterizzante della scrittura di Maria Angela Rossi ovvero l'utilizzo di una lingua semplice e piana, immediatamente comunicativa, nella quale tuttavia spicca di frequente un altro tipo di scarto, di natura linguistica: è il caso qui del termine *orbicolare*, ovvero ciascuno dei muscoli di forma ellittica che circondano l'orificio boc-

cale. Si tratta di una parola poco comune, scientificamente esatta, come altrove l'aggettivo *bentonico*, usato per definire un organismo che vive in acqua, a stretto contatto con il fondale, o fissato a un supporto solido, da *bentos*, il nome della categoria che raggruppa tali organismi. La precisione si estende anche al campo della botanica, nel citare con il nome esatto di *surfinie*, fioriture estive appartenenti alla stessa famiglia delle petunie, i fiori che ornano il cappello di una donna ritratta attraverso i dettagli di abiti e accessori e la cura dei gatti che scandisce le sue giornate. In un'altra poesia che rappresenta una vivace scena ambientata sui fornelli, protagonisti la caffettiera, la padellina e un uovo che si rompe, con accurata e inaspettata terminologia si nominano *nozze tra EVO e catene di leucina*, con riferimento al condimento di un alimento ricco di proteine formate da questo amminoacido a catena ramificata. Il caffè ritorna con un altro dettaglio che spinge il lettore all'indagine: si parla di *chicchi scuri semidigeriti da piccoli mammiferi*, alludendo alla violenza esercitata sugli animali che vengono tenuti in cattività, in condizioni di scarsa igiene, e costretti ad alimentarsi unicamente dei chicchi di caffè che poi espelleranno consentendo la produzione di queste varietà pregiate. Un'altra scelta linguistica sorprendente è l'utilizzo del verbo *sottacere*, termine ricercato di per sé che nella poesia numero IV si rivela particolarmente spiazzante perché il suo soggetto è il *pensiero fisso* mentre a essere *sottaciuto*, ovvero non detto, non espresso, è *ogni gesto possibile nell'alba*. Altrettanto singolare è la sinestesia tra il verbo "colare" e lo stereo (con in più una metonimia, perché a colare è il suono, non l'apparecchio), che viene spinta all'estremo al punto da infradiciare le piume dei colombi nelle aiuole. Dettagli che si sommano a poco a poco fino a costruire una scena incisiva, prospettive insolite e scarti semantici e linguistici sono i meccanismi che l'autrice mette in gioco fino a creare



quella che si potrebbe definire una *Comédie humaine*. Non fosse che la commedia non è soltanto umana, perché vi svolgono un ruolo fondamentale anche gli oggetti (tende e persiane che nutrono solitudini, le panchine, la caffettiera, le spesse lenti degli occhiali indossate a difesa, le Fornarine predilette nella vecchiaia), il regno vegetale (una moltitudine di fiori accuratamente nominati, frutti e cibi di cui sembra di sentire il profumo) e quello animale (la stella marina simbolo della stasi e dell'attesa, la scimmia e l'istrice che ci assomigliano, le rondini e i pipistrelli).

Per *osmosi*, tra le cose, gli animali, i vegetali e le persone, avviene un passaggio, c'è una kafkiana tensione alla metamorfosi, che in una poesia viene peraltro evocata direttamente dall'insetto che potremmo diventare svegliandoci. Ed è nel momento di passaggio che precisamente scaturiscono i pensieri, gli interrogativi, a volte direttamente suggeriti altre volte deducibili dal contesto.

Per *osmosi*, il lettore assorbe tutte queste scene, è portato a immedesimarsi con i personaggi così efficacemente rappresentati. Ogni ritratto viene schizzato rapidamente attraverso minimi gesti, pensieri, abitudini, dettagli fisici e capi di abbigliamento in modo da aprire la strada a significati inattesi e a ulteriori riflessioni. Così l'atto di depilarsi - ovvero, con la consueta precisione terminologica che rende l'azione esperibile quasi fisicamente da chi legge, *estirpare con tecnica esatta i bulbi piliferi* - è molto più che un momento dedicato alla cura estetica: è un gesto di ordine e integrità la cui portata si estende all'intera giornata. Della variegata umanità rappresentata nei versi fanno parte migranti (dalla Grecia, dall'Africa, dal Giappone) di cui si investiga il rapporto con la terra madre e con il paese in cui vivono. Ci sono giovani, tra cui i ragazzi che cercano di troncare le catene delle altalene, e anziani, come la signora ottantenne che ha maturato particolari predilezioni per le risposonde cromat-

tiche; ci sono genitori che fumano mentre i figli giocano rumorosamente, madri *intagliate nei compiti di cura* e altrove figlie che corrono veloci sugli argini del fiume (un'altra contrapposizione, stavolta tra la stasi degli adulti e il dinamismo dei ragazzi). Con particolare evidenza si delinea il mondo del lavoro inscritto nel tessuto urbano: dagli ambulantisti e i commercianti immigrati al giovane cassiere che tiene ottime prospettive di carriera nelle mani inanellate, dalle lucciole che si limano le unghie ai muratori colti attraverso il sudore, il cemento che respirano e la sete perenne. Ci sono i lavoratori che stancamente prendono il tram ogni sera, svuotati dalla loro giornata di fatica, i dirigenti in riunione, e il senso dell'obbligo, la necessità di continuare a funzionare, si affaccia fugacemente ma indelebilmente nella caduta di qualcuno, accompagnata da grida di allarme ma anche dall'immediata assicurazione che non è niente e che presto tutto riprenderà come previsto. Come silhouette, tra le persone colte nelle loro attività quotidiane, si profilano dietro le finestre solitudini indistinte che si percepiscono universali. Fino all'irrompere della violenza, quella che dalle reti TV può passare, per *osmosi*, nelle strade e nelle piazze, spezzando i gesti, i quotidiani riti messi in luce fino a questo momento, facendo saltare ogni equilibrio, ogni possibile ricerca di senso. Ma è nella quiete che termina la raccolta con l'affacciarsi per l'unica volta della prima persona singolare, un accenno di meta-poetica che chiama in causa il test dei cubi di Kohs, forse in riferimento alla capacità di osservazione necessaria per mettere insieme i frammenti che fin qui hanno scandito il libro, capacità che viene demandata anche al lettore. Ma, per questi versi così sintetici e al tempo stesso "larghi" come maglie da tirare all'infinito, non poteva mancare un finale aperto, in qualche misura ambiguo: ciò che rimane è infatti un invito a immergersi nel fiume, nella vita, lasciando da parte i cubi, l'osservazione e l'analisi, con

la stessa spontaneità, accoglienza e disposizione all'apprendimento che si ha nel momento in cui si prende confidenza con l'acqua e si impara a nuotare. Ed è forse questo duplice approccio che è opportuno mantenere nell'accostarsi a quest'opera: osservare, sostare, colmare i vuoti, e lasciare che il pensiero prolunghi ogni scena, ma in ultima analisi lasciarsi avvolgere, in una sorta di fusione con quanto rappresentato, lasciarsi attraversare. Per *osmosi*.  
(Francesca Del Moro)

# Bologna in Interferenze A Lettere

**I Quaderni di Bologna in Lettere**

*Interferenze – Sguardi d'autore*

Ebook contenente motivazioni, appunti di lettura e note critiche  
delle opere segnalate e finaliste  
della III° Edizione dei Premi Letterari del Festival

**BIL Produzioni Letterarie, 2017**

Impaginazione, grafica e cura Enzo Campi

© Per le note critiche:

**Enea Roversi, Daniele Poletti, Francesca Del Moro**

**Sonia Caporossi, Luca Rizzatello, Daniele Barbieri**

**Antonella Pierangeli, Giusi Montali, Vincenzo Bagnoli**

**Maria Luisa Vezzali, Loredana Magazzeni, Enzo Campi**