

/ pascolare nella zona neutra del manierismo, / zanzotteggiare su scampoli di scienza / e insudiciarsi [...]».

In questo poema della «dissolvenza» tutti i linguaggi poetici del secondo Novecento sono rinvenibili, come in un grande calderone bollente, ma, in forma, appunto, biodegradata, nelle forme, appunto, del decadimento degli elementi in isotopi impoveriti; il mondo non penetra la poesia se non nelle forme edulcorate e benedicate della poesia sciacquata al bucato delle istituzioni stilistiche; ma Maffia impiega l'acido cloridrico per dissolvere e diserbare il linguaggio edulcorato delle istituzioni stilistiche della poesia: l'epoca della «dissolvenza» viene scandagliata in ogni minima particella, in ogni aspetto del reale (il «reale», che parola è questa?, si chiede l'autore): maggiordomi, comparse e lacchè popolano i paraggi della poesia della «dissolvenza»; Maffia utilizza tutti gli strumenti retorici della parodia e della riscrittura liberata dall'onere improprio di mimare le scritture precedenti, dalla ballatetta al sonetto.

Numerosissime le dediche a poeti e critici del mondo «poetico». Il libro è ragguagliabile all'Arca di Noè: in esso c'è di tutto un po', c'è la speranza che qualcosa di questo universo in «dissolvenza», di questo diluvio di mediocrità postribolare qual è diventata la nostra Italia, possa bucare la cortina di buio della nostra epoca; la medietà e la mediocrità dell'Italia di oggi penetrano osmoticamente nella 'forma-poesia' portandola alla «dissolvenza» delle leggi interne e di quelle perimetrali esterne: quello che ne resta è il precipitato chimico biodegradato di un trentennio di mediocrità e di corrità che ha avviluppato i linguaggi del nostro paese e tutta la vita nazionale: le invettive e le intemperanze si susseguono senza sosta, senza un attimo di tregua. Dante Maffia è forse il poeta che ha assimilato la più grande quantità di prodotti tossici, le diossine di questi ultimi decenni, colui che ha usato la diossina dei linguaggi della menzogna per fertilizzare le facoltà immaginali della sua poesia, ma

è anche il poeta *artifex* che fabbrica menzogne perché ritiene che compito del poeta sia appunto costruire una «finzione» di discorso poetico che vuole raddoppiare ogni infingimento.

Ecco allora l'imperiosa necessità di 'costruire' un 'volgare' con il quale parlare nei postriboli, nelle accademie e nelle scuole della Repubblica, nei tribunali, nei gironi della politica, nel caminetto del nostro salotto, al bar e dal barbiere mentre sfogliamo le insulse riviste della ciarla. Un volgare-'cardine' della nostra incomunicabilità, delle miserie 'municipali' e 'nazionali' in quanto cittadini del paese che ha introiettato la crisi come forse nessun altro paese d'Europa.

Nella poesia di Maffia vale un unico motto: «*Loquor ergo sum*», «parlo dunque sono», le cose esistono ma in 'dissolvenza' mentre le pronuncio, nella dissolvenza dell'«io» che si auto produce e si riproduce come una metastasi invincibile: la *poiesis* come metastasi dunque che intacca e corrode la falsa poesia. È questa la poetica di Maffia.

Giorgio Linguaglossa

Daniele Santoro

SULLA STRADA PER LEOBSCHÜTZ

La vita felice, Milano 2012.

Questo primo scorcio di secolo continua sorprendentemente a consegnarci documenti e prove artistiche riemerso dal buco nero della Shoah, argomento su cui da tempo, ma erroneamente, ci sembra di conoscere tutto: solo per fare alcuni esempi, nel 2013 sono state pubblicate per la prima volta in Italia due testimonianze eccezionali, le poesie scritte a Bergen-Belsen dall'allora tredicenne Uri Orlev (Giuntina, Firenze) e quelle scritte a Terezin dalla poetessa-infermiera Ilse Weber (Lindau, Torino) e nel 2011 Adelphi ha dato alle stampe un impegnativo testo del premio Nobel polacco Miłosz, *Trattato poetico*, una sorta di articolato poema sulle vicende che nella prima

metà del Novecento hanno visto la Polonia centro doloroso del mondo.

E dalle orribili vicende dell'Europa orientale parte anche l'ultimo lavoro di Daniele Santoro, autore salernitano, classe 1972, che con *Sulla strada per Leobschütz* ha provato a confrontarsi con l'enormità della Storia e con l'infima bassezza dell'umanità. Leobschütz è una cittadina polacca occupata dai nazisti nel '39 e liberata dai russi nel '45, non distante da Terezin e Auschwitz. Già se si scorre l'indice del volumetto (poco meno di 50 pagine), si capisce che il poeta ha cercato di fissare come per istantanee i principali 'attori' del macabro «carosello» (è la parola con cui la pazza dell'ultima poesia indica al figlioletto morto una schiera di esseri umani anch'essi morti): il dottore sadico appassionato di musica; il kapò che spera di aver salva la vita maltrattando i suoi compagni di pena; il filosofo che vede infrangersi le proprie teorie contro il muro della realtà; e poi ancora le donne umiliate, i matti, i bambini, l'impiccato. È un'impresa audace e originale questa di Santoro, poiché la sua non è una riflessione sull'accaduto (alla maniera di Quasimodo), un'accusa ai carnefici (alla maniera di Sereni), un ricordo delle vittime, ma un tentativo di portare i versi dentro il filo spinato, ora facendosi egli stesso parte del 'noi' dei prigionieri («ci tiene tutti a debita distanza»; «puntuale ci sveglia»; «in noi lo strazio che allentava il passo»; «ci hanno messi in marcia») ora addirittura prendendo su di sé la prima persona singolare, come un testimone oculare («Cristo, l'ho visto io»; «al campo non li ho visti più tornare»; «era mio padre e fu l'ultima volta che lo vidi»), ora aggirandosi nel campo come una macchina da presa per ridare spazio ad anonimi testimoni scomparsi che egli ha ritrovato nelle pieghe di alcuni libri che rappresentano le fonti dichiarate del suo lavoro. Ed è evidente che i versi di Santoro sono debitori di fonti non solo documentarie ma anche artistico-letterarie, alcune delle quali sono esplicitate nelle note di chiusura (ma è significativa anche l'epigrafe tratta da una poesia di Paul Celan), ma altre – mi

sembra – agiscono in maniera più inconsapevole; voglio dire che chi ha dimestichezza con la letteratura concentrazionaria riconosce in questi versi suggestioni provenienti da altri autori-testimoni: l'immagine di Cristo nudo tremante e minacciato richiama un'immagine descritta da Elisa Springer («Ho visto Dio percosso e flagellato»); l'attacco «voi non sapete» non può che riecheggiare il «voi» rivoltoci da Primo Levi in *Shema*; il filosofo, cui già si è accennato, ricalca probabilmente la figura di Jean Amery, sopravvissuto ad Auschwitz e morto suicida nel '78; la scena del figlio che strappa il pane dalle mani del padre ricorda lo stesso terribile consiglio che Wiesel ricevette ma che non mise in pratica («Potresti avere due razioni di pane...»); l'immagine dell'impiccato è un'efficace rielaborazione e sintesi di due episodi simili di punizioni esemplari raccontati da Wiesel ne *La notte* e da P. Levi in *Se questo è un uomo*.

Con questo non si vuole sminuire né l'intento né il risultato dell'operazione di Santoro, anzi si vuole sottolineare una sensibilità artistica molto particolare; Giuseppe Conte nella nota critica parla di una poesia documentata, ossia di una poesia che nasce dal documento, ed è operazione sicuramente degna di attenzione, che per alcuni versi trovo vicina anche alla procedura cinematografica: partire da una storia vera e raccontarla per immagini.

Dal punto di vista stilistico, le circa quaranta poesie del libro presentano una misura pressoché breve, dal linguaggio crudo, materico e colloquiale, dove mancano quasi del tutto i segni di interpunzione e le lettere maiuscole (queste riservate solo a nomi propri e a nomi della sfera religiosa – Pietà, Padreterno, Creatore, Cristo – o per evidenziare parole 'totali', ossia parole che, come quelle del linguaggio religioso, indicano con precisione senza bisogno di aggiungere altre connotazioni: il Melodramma è il distorto amore dei nazisti per la musica; Camera è ogni stanza della morte; Regola è ogni parola laida e insolente proveniente dalla bocca delle SS; Comandan-

te è chiunque abbia potere di vita e di morte sui prigionieri) una scelta, questa, che sembra voler mimare il flusso continuo dell'orrore e della sofferenza che travolge tutto e tutti senza distinguere tra matti, filosofi, contesse, donne stuprate, kapò e bambini.

Infine trovo molto forte e commovente la scelta di scrivere una sola volta la parola Uomo con l'iniziale maiuscola, perché qui mi sembra che si sia invertito il procedimento descritto, ossia quella parola non sta ad indicare un tutto, ma è usata per ridare almeno ad un individuo la dignità di un gesto d'amore che ce lo fa riscoprire 'uomo' in mezzo alla schiera grigia di «quelli / che senza fare storie, guardano / nel vuoto, come inebetiti»: «tra loro un Uomo e il suo affettuoso gesto della mano / – era mio padre e fu l'ultima volta che lo vidi».

Valeria M.M. Traversi

Gianmario Lucini
SAPIENZIALI (2002-2012)
CFR, Piateda (So) 2013.

Non occorre una solida conoscenza teologica per affrontare la lettura delle *Sapientziali* di Lucini perché, come avverte l'autore, «la raccolta non segue l'ispirazione del grande libro della Bibbia, nel senso che non tenta di rifarsi esplicitamente ai suoi temi e ai suoi intenti, ma cerca in quelle voci una ragione per proporsi come poesia per l'uomo del nostro tempo». Elusa, dunque, una possibile ispirazione, Lucini «fa i conti col libro dei libri» (secondo le parole del prefatore Sebastiano Aglieco) e da esso indubbiamente trae le sue fonti in un intento didascalico e non ecdotico-dottrinale.

È una poesia sostanzialmente civile più che religiosa, rivoluzionaria più che ideologica, più antropologica che teologica. Ribadisce lo stesso autore: «io considero la religione come un aspetto della cultura e della storia umana, un ele-

mento antropologico, prima che una professione di fede». Il distacco dalla storia remota è netto. L'attenzione si focalizza, specie nella prima parte, sul presente tormentato dai soprusi dei potenti, dagli orrori delle guerre, dalle catastrofi causate dai bombardamenti e dalle armi, e del presente cerca di motivare le ragioni di un umano dolore – prospettiva ben distante da quella ungarettiana – che «frantuma ogni umanismo». La Sapienza del mondo moderno allora non è più quella degli eroi, dei padri della chiesa, dei depositari di conoscenza o di fede. Nello «sfacelo infinitesimo» del presente, nel «buio che dilaga [...] al tramonto di un'epoca», Sapienza è una forza creatrice e distruttrice, è il progresso affamato dei potenti che «si esaltano per la tecnica e la scienza / con arroganza violentano il creato, / cercano gioia ma spargono dolore». Come conseguenza del tradimento a Cristo, il mondo «deflagra» sotto la logica del potere e della violenza; la «legge primitiva» è la religione del nostro tempo in cui la sapienza è la ragione dei folli «che pregano Dio bestemmiano»: «Non abita più con noi la Sapienza / anche i saggi la detestano / [...] / ma sono delusi i suoi detrattori, i folli / che confondono scienza e desiderio / in un solo inconsulto conato / e poi lo chiamano ragione». A questo antiumanesimo dominante, a volte esasperato, fa da contraltare però la ragione dei più deboli che attingono dalla parola la loro forza, la loro ossimoricamente silenziosa ribellione. Avverte Lucini:

«Del grande insegnamento della poesia biblica ho cercato di conservare il linguaggio, così solenne e insieme così semplice, e di ricreare un ambiente di sacralità nel quale possa meglio risuonare la parola che cerca senso». Così l'insegnamento biblico-testamentario non passa certo inosservato. Sapienza diventa la parola, poesia diventa *evangelium* (adoperando ancora una suggestiva metafora di Aglieco). Non è certo un caso che la raccolta si apra con un *Prologo* interamente dedicato alla parola e al ruolo del poeta: «Trovremo un *canto nuovo* / per accomiarci dal mon-