

orge non ha perso il suo umorismo. Al nipote più sensibile all'ironia che va a fargli visita e gli domanda come sta, per rispondergli adatta una celebre massima dell'*Arte della guerra* di Sun Tzu: "Visto che alla mia età non ho più nemici, sto qui alla sponda del fiume ad aspettare che passi il cadavere del mio vicino di stanza". Un giorno, al telefono, George resta attaccato per mezz'ora a un risponditore automatico ("gli operatori sono momentaneamente occupati, la preghiamo di rimanere in attesa"). Il suo commento: se mi lasciavano ancora dieci minuti, mi fidanzavo con la voce.

Queste le premesse: come il cortese lettore avrà già previsto, George non si rassegna a quella non-vita e tenta più volte di evadere. Accompagnato da quella voce amica e solidale che registra i suoi pensieri e narra i vari e imprevedibili accadimenti che sono conseguenza di queste fughe. Il tema che fa da sfondo e attraversa tutta la narrazione è quello del tessuto della memoria che, invecchiando insieme all'essere umano che l'ospita, subisce lacerazioni sempre più ampie. Strappi selettivi: George non ricorda più il nome "di quello scrittore cecoslovacco, dove c'è un tipo che viene messo sotto indagine e non sa perché" ma ricorda nei nomi e nei dettagli le sue numerose infedeltà coniugali. Quelle che per Marcel Proust erano "le intermittenze del cuore", qui, per Andrea Kerbaker, sono "le intermittenze della memoria".

Buona lettura. Come tutte le vere narrazioni, *Casa, dolce casa* costringe, con leggerezza e divertimento, a rimettere in gioco le idee ricevute sul posto che la nostra società riserva alla vecchiaia.

Andrea Giampietro su
MARCELLO MARCIANI, *Body movements*
Moretti & Vitali, 2025

Nel 1988, su interessamento di Luigi Fontanella, allora professore di Lingua e Letteratura italiana alla State University di New York, viene pubblicata la terza raccolta poetica dell'abruzzese Marcello Marciani, *Body Movements* (Stony Brook-New York, Gravidia Publications), con traduzione inglese a fronte di Amelia Rosselli. È curioso approfondire l'esperienza di questo libro (che oggi viene riproposto in Italia con un'interessante appendice critica e fotografica) in cui l'autore anticipa quella che sarà, sia in termini contenutistici che formali, la cifra stilistica della sua maturità.

Il tema principale della raccolta è l'eros che, declinato nei suoi aspetti più carnali, viene esternato in modo felice e disinibito (nei libri successivi, l'eros manterrà la sua disinibizione ma diminuirà forse in *felicità*, lasciando spazio anche ad aspetti più cupi della condizione sessuale, come la figura dell'ermafrodito *Ninnille* nella raccolta dialettale *Rasulanne*, 2012), affidato a vortici verbali che testimoniano il rimbalzo tra impeto e incertezza, tra lascivia e premura.

Ciò che sorprende, da un punto di vista tematico, è la ricognizione di ogni anfratto del corpo amato e di quei "movimenti fisici" necessari allo sfogo del desiderio: si passa da osservazioni di minuta delicatezza ("L'occhio di più non tenta: / l'azzurro slippino si immagina, e sopra / il lieve top ceduto a un'ascella / la freschezza del mento sbavata appena / da una piega di sonno") alla cruda descrizione di quanto è il raptus a dettare ("E questo mordicchiare per dirsi c'è / questo bere saliva con sebo / questo spiacciare per credere che / due corpi avvitati dian uno / hm questo sciacquo / di cosce mucose questo / 'vengo vengo!' e dove se / questo albume che schizza più allontana / e torna buccia il corpo"). Ricorda il Verlaine dell'ultimo periodo, quello di *Parallèlement* e di *Femmes*, che si diverte a schernire – ma con estrema tenerezza – gli abbandoni amorosi e le grazie un po' sfatte delle sue concubine. Ma all'ardore faunesco (lo stesso di alcuni epigrammisti dell'*Antologia palatina*) si alterna un raffinato candore, quasi uno stupore di fronte alla creatura amata.

Forse una certa ostentazione del linguaggio erotico (ironicamente, alcuni eufemismi sono più arditi delle espressioni che vorrebbero addolcire: "albume che schizza", "vescichetta sgonfiata / smesso filetto raggrinzito e solo", "fresco fetale sciacchetto", etc.) non è che una testimonianza d'intimo *terrore* nei confronti della vita che più ci denuda, esponendoci al giogo della pulsione. E quello che all'inizio era un "corpo senza testa", rivela un volto foriero di soavità: "L'addolcisce un pencio insolito in fronte / la solletica il tragitto delle ciglia. / Di profilo è una luna di bambini: / il dito vi gioca a burroni e ponti".

Come già accennato, il linguaggio di questa raccolta denota quanto Marciani svilupperà in seguito: il ricorso a espressioni gergali e dialettali che assurgono a neologismi (le "calzette cence", da "cencio", o "coccecode", da *cocce*, ossia "testa" in abruzzese), l'uso di onomatopée



(“vibra meno di un *tac* di ciglia”, “come a un *plop-plop* di bolle”) e di parole composte (“è *ca-sacasa* per trovarsi e stare”, “il sangue *tanta-spuma*”, “labbra *be succo* lingua”, “la malizia di un *quasisorriso*”). Tutto questo è al servizio di una sensibilità traboccante che nel conformismo dell’italiano poetico non trova la giusta libertà. A proposito delle mani che percorrono le forme femminili (“i monti ascessi acuti da curare / nei giri delle impronte una pista / per perdersi”), egli scrive: “Che chiamo a tatto e stanno qua a parole”. Dare voce alle mani: è questa la sfida pienamente riuscita della sua poesia. Particolare merito va alla traduzione inglese di Amelia Rosselli che si è trovata ad affrontare un compito per niente facile; la sua intelligenza è stata nell’assecondare le spinte verbali, gli azzardi espressivi, le solleticazioni ironiche dell’autore, adattando la lingua al linguaggio (che poi è quanto fa il poeta). Si può dire, senza timore di esagerare, che siamo di fronte a un lavoro “a quattro mani”.

Nella produzione successiva, soprattutto in quella dialettale, Marciari arriverà pienamente a dare corpo alla parola, a risolvere l’urgenza scenica di rappresentare slanci e sussulti di una sensibilità così carnale che, nelle innumerevoli combinazioni fonico-morfo-sintattiche della poesia, vede la possibilità di trascendere il desiderio, di rappresentare l’umanità in tutto il suo campionario di debolezze. La catarsi dunque è affidata al verbo che, come l’olfatto, resta “la prova / unica la cometa / del passaggio di un corpo”.

Vincenzo Guarracino su
EMILIO ISGRÒ, *Io non cancello*
 Solferino, 2024

Recita il risvolto di copertina di *Io non cancello* che l’autore è “interessato a far dire ai grandi della storia (Eschilo, Leopardi, Wittgenstein, Sartre...), con dichiarato fraintendimento, ciò che più gli serve”. È così non da oggi, Emilio Isgrò: poeta, giomalista, romanziere e artista visivo, noto soprattutto come “cancellatore seriale”, è uno che delle “cancellature”, di un gesto cioè teso a intervenire drasticamente su dei messaggi testuali di forte impatto, ha fatto da sempre la cifra distintiva del suo operare artistico, con l’effetto di evidenziarne ed esaltarne implicitamente il valore, come racconta in questa autobiografia, scritta assieme a Chiara Gatti, storica e critica d’arte, in cui rievoca gli oltre sessant’anni di “avventura” artistica e creativa.

Il risvolto di copertina mi è parso importante citarlo, non solo per l’ironia e la paradossalità esibite a metodo operativo, soprattutto per l’emergere di un fantasma di significativo impatto tra gli autori evocati, quello di Leopardi. Già chiamato in causa in passato in un libro, uscito nella circostanza del bicentenario della nascita del poeta (Marsilio, 1999), nel quale per mia responsabilità Isgrò aveva riservato all’*Infinito* un trattamento di “interpretazione/espropriazione” sotto forma di riscrittura subito inceppatosi al primo verso in una meccanica assurda ripetizione, come a denunciarne lo svilimento in maldestra deformazione del sublime testuale costretto a grottesca maschera di se stesso dalla sua meccanica ripetizione.

Per singolare e significativa coincidenza è proprio con questo stesso testo che esordisce questa “autobiografia” a quattro mani: con la presenza dell’*Infinito* e del suo autore, evidentemente archetipi “favolosi” di particolare urgenza nell’immaginario di Isgrò, se sono chiamati a prestarsi proprio ad apertura di libro al “fraintendimento”, alla “profanazione”, quasi ad esemplificazione delle modalità di appressamento (“mai impulsivo e precipitoso”) di un testo a un nuovo “ordine” (di struttura, di pensiero).

Questo, perché? Per salvarlo dalla morte cui è votato in un mondo in cui, nella comunicazione ossessiva, tutte le informazioni si equivalgono; per risolvere “con mezzi visivi il problema della parola”, confessa a un certo punto del libro, aggiungendo con disinvoltato *understatement* che ciò a cui mira è togliere, come si vanta di aver fatto Giustiniano, “il troppo e l’vano”, per salvarla dal mare della dimenticanza: “Le parole che ho lasciato dicono tutto anche di quelle che non ci sono più”, puntando interamente sulla loro forza iconica, sull’impatto esercitato dalla combustione dei loro resti e dalla loro cenere (un termine, “cenere” quanto mai significativo che compare perfino nel titolo del suo romanzo più “burchiellesco”, *L’asta delle ceneri*, 1994).

Questo, Isgrò, da poeta lo aveva detto anche nei suoi versi (penso all’Epilogo dell’*Oratorio dei ladri*, Mondadori, 1996), tuonando con sferzante mitezza contro il “dipingere impraticabile”, contro l’“impossibile musicare”, in un mondo dove “la lanterna dell’arte è spenta, / opaca come la morte” e in cui “la razza, / l’orrore, la guerra, la distanza” sono le naturali conseguenze dei “brutti libri”, dei “brutti quadri”, dell’imperante “volgarità”: un richiamo a tutti al dovere di trasformare il mondo nel segno della verità, dell’elevazione morale, della sincerità. È