

tale e alla semplificazione della 'neolingua' (e della poesia che vi si adegua): «Molto meglio passare da isolato / Nella stratosfera delle antiche forme / Sembrando un vecchio autore attardato / Che assentire all'ignoranza delle torme» (*Consigli del Maestro in sogno*). La tensione citazionale rappresenta dunque un appello alla poesia, il riconoscersi dentro una lingua nella sua intenzionale inattualità come forma dell'opposizione alla «dittatura» dei meccanismi omologanti del capitalismo avanzato che dominano la comunicazione nel tempo presente. Alla condizione attuale della poesia – «Banalità sublime e oggidiana / Giochetti teppisti e piatto grigiore / Lirica vana e pseudolirica sovrana» – D'Elia oppone fermamente: «Non è finita no la Poesia è altrove» (*Consigli del Maestro in sogno*). Nel *Suon di lei* – non a caso *L'infinito*, dove scatta la compenetrazione fra il soggetto e il mondo – la scrittura poetica trova una perfetta corrispondenza con il movimento delle onde sulla battaglia: «La tua parola nel mondo s'intrida / Pari alla bianca e salata saliva // [...] E su quel piano inclinato la riga / Della lingua che risuona si scriva» (*Consigli del Maestro in sogno*).

Forse è superfluo rammentare la comune matrice marchigiana: Pesaro è il luogo per eccellenza del *Suon di lei*, come Recanati lo è per tanta poesia di Leopardi. Non certo per il Leopardi vesuviano

della *Ginestra*, per il Leopardi dell'*Infinito*. Dunque non solo l'ultimo, quello nichilista e contestatore degli anni Trenta, ma l'altro, il giovane poeta degli *Idilli*. In modo sorprendente, per questa via D'Elia sembra ritornare alla sua prima raccolta, *Non per chi va*, 1980, e recuperarne la dimensione autenticamente lirica (ecco perché il discorso su D'Elia e la lirica non si risolve con una formula semplice). È l'altra faccia della contestazione del dominio capitalista sulla storia e sul presente. Rappresenta l'aspetto affermativo della poesia, quello che sottrae la parola e la scrittura al controllo ossessivo della storia e del potere ricollocandola in un «altrove». È un altrove fermato nello sguardo di chi non giudica e non deve dichiarare una sua posizione, fuori come siamo dai vincoli della storia: «Se inchini la testa e l'occhio avvicini / [...] // Vedrai» (*Al vivente Vincenti*); oppure in una fotografia: «Ci vorrebbe un fotografo di vita» (*Strada fra i due porti*). La percezione del flusso del tempo naturale si fissa in eternità: «In quest'eterna mattina della vita» (*Il messaggero Raqqâ*). Non si tratta di memoria, ma di un presente offerto per sempre: è in questo contesto, in cui la poesia cattura nelle sfumature dei colori il tempo, che accanto a Leopardi si avverte la presenza essenziale di Bertolucci.

Non sembra casuale che *Il fantasma della Benelli* – il museo che era stato la

fabbrica di moto – termini con l'immagine di un viaggio: «Verso l'Isola Beata e l'infinito // Scordando la nausea d'una storia infida / E di natura l'orrida ferita» (*La Reazione attraverso gli astri*). Come non sembra un caso certo neopaganesimo che circola nel libro (*Inno a Protogono* e altri rimandi agli *Inni Orfici*). *Il suon di lei* è poesia civile, di opposizione, contestataria, ma in questo D'Elia avverte un limite (e anche un'impotenza) rispetto alla violenza del capitale; forse anche un pericolo, ovvero vedersi costretto a parla la lingua che l'avversario ci impone. Anche se da oppositore. Il che rappresenta il pericolo più grave: parafrasando il Vittorini di *Industria e letteratura*, non avere una lingua per dominare i processi, ma rimanere prigionieri della lingua dei processi. Perciò *Il suon di lei* non è solo un libro di poesia civile – in effetti D'Elia avrebbe ripetuto ancora se stesso, ma non lo ha fatto. Più degli altri suoi precedenti, *Il suon di lei* è un libro dell'altrove: non la giovinezza rimpianta perché tradita, ma la giovinezza che sulla spiaggia di Pesaro si fissa salvata per sempre nello sguardo che la registra. E in un orizzonte liberato dalla soggezione ad ogni forma di potere.

(Stefano Giovannuzzi)

TOMMASO DI DIO,
Verso le stelle glaciali,
Novara, Interlinea ('Lyra giovani'), 2020, pp. 158,
€ 12,00.



Un *Blackhole*, non un viaggio questo *Verso le stelle glaciali* di Tommaso Di Dio. Un testo che rischia di essere franteso fin dai suoi primissimi connotati: «Quattro itinerari – ci confessa Di Dio - compongono questo libro. / Ognuno, per vie diverse, conduce senza dubbio alla stessa destinazione, sebbene essa non sia nel medesimo luogo». Poema del viaggio, viene subito da pensare, considerando anche un paratesto fitto di mappe e luoghi, o le quattro sezioni dove spuntano, insieme agli altri elementi, le strade, la caverna, il mare e il vento. Ma prima, subito, questo titolo. Che cosa sono queste stelle glaciali che sembrano tornarci alla memoria dalle adolescenziali letture di Verne? Non esistono, ce lo certifica anche l'autore in nota. E quella locativa iniziale, *verso*, è parola tanto polisemica da fare arriccia-

re il naso al filologo meglio intenzionato. Il viaggio, allora, parte male fin dal rullaggio.

Una grande varietà di segni abita queste pagine. Ci sono le poesie, certo, ma anche le immagini (una o più accompagna ogni mappa), poi le note, le dediche, i rimandi. Una serie di cavi inestricabili, in un apparato atto a costituire un automa luminescente. Il libro, appunto, dove il viaggio, se esiste, è solo il pretesto per parlare degli umani inseriti nell'elemento urbano, «protagonista – come afferma Massimo Del Prete – è il genere umano ma campionato attraverso brevi scampoli di vita di persone senza nome». Delle vite individuali che riescono a farsi, nel testo, esperienza collettiva: «nessuno qui/ si toglie il cappotto; hanno / freddo questi umani».

Volutamente ambiguo e polisemico

è il percorso sotterraneo della poesia di Tommaso Di Dio fitto com'è di coreferenze e rimandi interni, di radici filosofiche e classiche, di ammiccamenti al misticismo e all'antropologia, all'archeologia. Tutto è però svincolato dal concetto di tempo e spazio, universali che qui sembrano perdere forza, non incidere sulle cose, non piegarle ai propri voleri: agevolmente passiamo dall'animale ferito agli uomini di Lescaux, alla madre allontanata dal figlio nato prematuro in un ospedale bolognese. È sempre la stessa vita, sempre lo stesso umano, solo che qui il tempo, reificato, ridotto a elemento del paesaggio, sembra passare intero dalle retine dell'autore «perché anch'io infine veda / e senta/ interamente questa che sento e vedo / canzone della terra».

Di Dio elabora una voce antropoietica capace di muoversi tra ciò che vive. Così che ogni oggetto, l'utensile del paleolitico, il vento, il cielo e il volo, si pieghi a una grammatica nuova, respiri solo dei polmoni dell'ospite, possa staccarsi dalla pagina significando altrove.

È stato il critico Bernardo De Luca ad affermare per Di Dio che «la parola, ogni volta che tenta di dire il mondo, non può che farsi favola, mito». L'autore pare voler mettere in opera il mondo (verso, questo, tratto da una sua poesia della raccolta precedente) aderendo alla radice prima della *societas* perché, di nuovo con De Luca: «i miti fondativi sono, storicamente, sempre tragici e collettivi, per cui l'autore posiziona la sua direttrice di scavo in quei territori dove, quasi certamente, è possibile scoprire le rovine dei nostri traumi passati».

Il testo porta in scena una favola dell'umano, un mito, autentico perché non simulato ma agito, scomposto in quattro intrecci i cui percorsi si riducono tutti ad unico centro: l'uomo. L'uomo tramite le sue «cose», le sue geografie e sofferenze. Possiamo parlare, a questo proposito di quel simbolico a cui si rifacevano Goethe e Kerényi, cioè ciò che «corrisponde perfettamente alla natura e per cui mezzo è il mondo che parla di se stesso». Ma se mito collettivo deve diventare, la poesia deve

trovare una lingua in grado di tradurla al dettato comune. Quella di Tommaso Di Dio, parafrasando un'idea della poetessa Carmen Gallo, sembra poesia tradotta da un'altra lingua. E questa frase assume un doppio significato: sono testi davvero ben comprensibili (come spesso lo è la poesia in traduzione). Ne viene fuori una sequela di testi in italiano standard, incardinati su una metrica volontariamente barbara, dove la quantità, il tono e la voce (anche a causa di una vecchia militanza teatrale) comandano sugli accenti.

Riportare il dettato nel suo asse di significanza, questo sembra voler fare Di Dio. Ma anche riportare la poesia alla sua natura di esperienza, la parola di nuovo in bocca ai fonatori che l'hanno prodotta. Il testo è strutturato per trascinare altrove il lettore, per farlo muovere nell'altro da sé e questo lavoro finisce per spersonalizzarlo, per renderlo (o forse per riportarlo a essere) *medium*. Tutto rimanda ad altro, ma quell'altro è già previsto e trattato all'interno del meccanismo. Un marchingegno, un labirinto, come lo stesso autore precisa, la cui risoluzione sta nell'Atto di sollevare lo sguardo e guardare la realtà attraverso un inesausto lavoro di ascolto dei linguaggi: libro, aperitivo, metropolitana, luoghi dove si incontra la parola pronunciata. Le parole degli umani. Gli umani nel mondo. Il mondo fra i mondi, senza tempo né spazio. Il testo si muove tra coscienza umana e panorami siderali: «lo / Verso le stelle glaciali».

Capitale in questo senso quella che il già citato De Luca chiama *teoria della ricapitolazione* una costante nell'opera di Di Dio dove si legano «i momenti del tempo presente e futuro come ripetizioni di rese ai tragici fondamenti del passato, affinché ne sia riconosciuto, paradossalmente, il loro essere vivi», tutto questo concorre in Di Dio a «trasformare, in definitiva, l'«essere stati» in «siamo», l'esperienza passata in esperienza presente». Esempio perfetto è la poesia *Un uomo entra*, nella seconda sezione, qui due linee temporali si pongono, apparentemente, parallele tra loro: un uomo legge la notizia di una

aggressione al malato che assiste: «Un uomo entra / per ragioni oscure, oltre la porta scorrevole / del supermercato» e dopo i *Sapiens* che sulle pareti di Lescaux pongono insieme le mani a formare la figura di un uomo. Qui la caverna è da intendersi come luogo di nascita dell'elemento culturale: l'uomo dipinto è la perfetta unione della preistoria e della storia tramite il rituale: «Per ragioni oscure / in fondo a tutto questo; sulle pareti di pietra / e con milioni di mani / è stato dipinto un uomo».

E questo rituale qui agisce da elemento unificante, da navicella interspaziale. È lui infatti a spezzare le linee temporali e a portare gli uomini del nostro tempo dentro la caverna e quegli altri *sapiens* qui fuori al sole di giugno.

L'itinerario di Di Dio è strutturalmente arbitrario, continuamente uno e multiplo, perché il viaggio, come nel *blackhole* che qui suggeriamo, non porta da nessuna parte o meglio, riporta costantemente nel luogo in cui tutto accade che è l'orizzonte degli eventi dove futuro e passato crollano veloci verso infinito. Nel buco nero il lettore è posto al centro, dentro una valle così profonda da fermare del tutto lo scorrere del tempo e l'autore invece si bea, osservando ora la stella congelata (glaciale?) ora l'orizzonte degli eventi, sicuro che il tempo scorra a velocità infinita: «e questo io / che ci ostiniamo a scrivere io // che è solo un buco». La contrazione la vediamo bene, di nuovo in quella seconda sezione, quando l'uomo malato, nella poesia finale si alza, esiste un tempo prima e dopo e durante l'esistenza di quell'uomo che riacquista coscienza, che riappare: è lui, di nuovo lui e parla e guida altri uomini vaticinando informazioni sensibili e geografie di un mondo metafisico: «Infine si alzò dal tavolo / e ci mostrò una strada che andava verso il basso. / E disse: noi ci perderemo».

(Giuseppe Nibali)