

65.

Gli appigli poetici di Irene Marusso (*)

Recensire un libro di poesie è ufficio sempre arduo. Un componimento poetico nasce dalla spinta di un ritmo interiore, da un demone personale, da una storia complessa e sfuggente qual è l'individualità del singolo autore. Come fare a tradurre nei termini dello spazio esteso della ragione l'inesistenza del tempo psichico individuale (Bergson insegna)? Come trasformare in bassorilievi concettuali il plasma musicale dei versi? E se pur anche ciò è possibile, è infine lecito? Non appare il compito del critico quello di zavorrare con la razionalità l'insostenibile leggerezza della poesia?

A rigor di immagini, poesia chiama poesia e non sillogismi. E ciò è tanto più vero quanto più il versificare si fa sublimazione e si allontana dal dire prosaico e concretistico. Più la prosa dei pensieri si diluisce in simboli poetico-musicali, più l'attuarsi del processo inverso — l'ipostasi critica — è problematico ed «imbarazzante». E quindi si va alla ricerca di una nota che più d'un'altra insista nel pentagramma delle allegorie, di una metafora che si ripeta, di un'idea che insegue se stessa.

Finalmente, l'*appiglio*: «Il male ha radici profonde di disarmonie» (*Infermità*, p. 25). E da questa idea-chiave mi si snocciola un rosario di associazioni, e il mosaico della comprensione comincia a riempersi di tasselli. Se il male ha radici profonde bisognerà cercarle nella parte visibile di esse, in quella cioè emersa dalle profondità oscure e dalla disarmonia. E perché, poi, la disarmonia possa venire guardata occorrerà trarla dal suo caotico disseminarsi e nascondersi. Da questo, che mi sembra l'impianto esistenziale portante della poetica della Marusso, emergono dei caratteri consequenziali (e consequenziali perché iscritti in una poetica cosciente di sé, «adulta»).

(*) IRENE MARUSSO, *Appigli*, Bastogi, Foggia 1987 (pp. 95, Lit. 10.000).

Intanto, lo stretto legame con le occasioni quotidiane: ora il rimpianto per il compagno scomparso (*Non abbiamo raccolto vento*, p. 81-82), ora i versi consolatori di un'amica (*La misura di tutto al di dentro*, pp. 18-19), ora il suono improvviso e mattutino di uno strumento (*Il flauto*, p. 67). E queste contingenze sono trattate con un misurato tono elegiaco, che piuttosto che propendere per una sorta di tardo petrarchismo volge ad una misura classica del verso e si ferma al di qua del puro autobiografismo: si avvertono la poetessa e i suoi stimoli di momenti, sempre tuttavia porti con grazia, nell'invito alla trasfigurazione e alla rielaborazione, con una sorta di estetica aperta al farsi invece che chiusa nel già fatto (Umberto Eco parlerebbe di «opera aperta»).

Un secondo elemento è il senso del tempo. Nella Marusso mi sembra di avvertirne la drammaticità, ma non scoperta, non volgare, ma come discreta, quasi sussurrata. Mai il tempo è rimpianto didascalico, mai geremiade in sé compiuta: è come se attendesse a una soluzione più invocata nell'interrogazione che fissata nella risposta. Ed è, questo, un elemento di grande valore artistico: laddove un poeta acerbo avrebbe «indurito» il pathos della domanda facendone una conchiusa lamentazione, la Marusso stempera questa componente di derivazione leopardiana (il tempo trascorso, il suo fuggire senza senso e sempre gravido di cose rimpianti) con una percezione acuta del presente dove, come ad un crocevia, le emozioni si incontrano per un «redde rationem» dispettoso eppur necessario, concreto anche se difficile (la chiusa di *22 Settembre 1985* è in questo senso esemplare; benché la data sia l'anniversario di un dolore, l'elegia, pericolosamente in bilico con la cruda recriminazione, è rinvigorita da un verso che frusta e risveglia: «Non sono ancora sazia di vivere», p. 79).

Un terzo significativo elemento della poesia di Irene Marusso è possibile coglierlo con una lettura attenta agli stilemi e alle strutture semantiche minime, ciò che in gergo scientifico vien detta «microestetica». Mi riferisco all'uso di aggettivi, al disporsi dei versi in gruppi più o meno lunghi, all'abbinamento di sostantivi, al periodare nascosto. L'aggettivazione in Marusso non è mai velleitariamente ricercata, ma sempre come dispiegata per un intuito improvviso, un guizzo quasi medianico del pennello, un inserimento perpendicolare di note (ad es. «labbra aduse a trasparenze di opali», *Per due bucheri etruschi*, p. 65; oppure: «usignolo gorgheggiante di vita», *Non sono più una pietra nera*, p. 41; e ancora: «cieli colmi di azzurre tenerezze», *Il flauto*, p. 67). Medesima sapienza tecnico-compositiva si acclara nella scelta delle strofe che sono ora disposte in forma di stanze rinascimentali (*Vorrei essere angelo*, p. 15; *A Ninni*, p. 44-45), ora in forma di carme neoclassico (*Per due bucheri etruschi*,

p. 65; *Nel giardino delle tre sorelle*, p. 58). E mentre il ritmo musicale continua a cullare emozioni come una *berçuese* romantica, rimane sospeso fra le note un parlato di idee che hanno talvolta l'evidenza di un titolo (*Platone docet*, p. 34).

Concludendo, *Appigli* mi sembra possieda una raffinata struttura ermeneutica, palesata alla lettura nel giuoco del nascondimento e del disvelamento di un significato insieme vaporoso e concreto, ispirativo ed occasionalistico. V'è in questa matura antologia poetica un sofferto esistenzialismo che invoca una più alta sintesi della mera constatazione di uno scacco; e in questa ascesa cerca gli *appigli* della poesia, allo stesso tempo meta e strumento.

ALBERTO GENOVESE

66.

«Paceco e dintorni» (*)

«Paceco e dintorni» di Alberto Barbata, recentemente apparso ad opera del Centro Studi Vitaliano Brancati, abbraccia due composizioni, «L'isola del tempo», e «Fluxus», scritte nel periodo 1985-86.

Nell'ambito di ciascuna di esse riscontriamo la quasi assoluta mancanza di interruzione fra i diversi e più vari momenti poetici. Tutto è infatti «concretamente» poetico nell'arte di questo poeta, sia ciò che è espresso dalle parole sia ciò che è pausa, come ad esempio nelle composizioni melodiche, che nella tecnica espressiva del poeta costituisce un dato che irradia espressività poetico-creativa anche nel lettore e lo sollecita alla riflessione. Altro elemento caratterizzante: l'assoluta o quasi mancanza del segno ortografico che dà ragione al fatto che il prosiegua, ferma restando la pacatezza dei silenzi, pause musicali, provoca inevitabilmente nel poeta, nel momento della creazione, e nel lettore, in quello della fruizione, un crescendo d'intensità espressività che riesce però, alla conclusione del suo operare, a liberarsi.

(*) ALBERTO BARBATA, *Paceco e dintorni*, Centro Studi Vitaliano Brancati, 1987.

Ci troviamo di fronte a due murales poetici. Non bisogna considerare le due opere, dall'inizio fino alla fine, come nelle tradizionali architetture poetiche, ma è necessario trovare il centro quale punto caratterizzante dell'espressione che altro non è se non l'anima del poeta che coincide con quella della sua gente, del suo paese.

Non è solo l'inevitabile sentimento delle cose del mondo che addolcisce i tratti del suo porsi e del suo esprimersi che sono qui da considerarsi, quanto anche le grandi «linee di fuga» che da tale momento centrale si dipanano. Esse sono da considerarsi come dei momenti di comprensione del mondo contraddittorio in cui viviamo, nel tempo attuale, con le nostalgie di un passato trascorso, ormai superato, con il ricordo del desiderio di un cambiamento che si è verificato diversamente in rapporto alle aspettative del poeta. Ne consegue una profonda amarezza, ma non crolla la speranza in nuovi slanci collettivi, nonostante il timore di nuove delusioni.

Il poeta esprime il suo impegno civile, ma non può fare a meno di osservare con profonda tenerezza i momenti radiosi della natura siciliana, la realtà originaria del suo paese, con una profondità di sentimento, acuita a tratti dal contrasto con l'aridità dello scirocco, del tufo, della dimensione insulare. La realtà circostante accentua nel poeta il senso di una contesa, la sua non rassegnazione alle assenze, perché tutto abbia «riverberi d'oro nel mattino da venire». L'anima del poeta è combattuta fra la sua realtà più intima, quella potremmo dire ecologica, e il progredire violento e forsennato della tecnologia.

Le «malinconiche esistenze» e i «lampi nella notte dell'infanzia» e i «ghirigori d'ansia» e «quando appena svelavi il segreto che si cela nell'oscuro percorso non trafisse la spina nel petto l'inquietudine dei giovani anni?»: sono momento centrale? Forse, sarà il poeta a dirlo. La solarità dei suoi luoghi è atta ad essere pienamente percepita, ma non come immobilità in tragico contrasto con il divenire. E così il desiderio di lotta «scalpitavano i cavalli» delle poesie storico-politiche, assume tale dimensione di contrasto: è nostalgia del passato, ma è anche desiderio di cambiamento.

Il poeta accetta la realtà in ogni suo manifestarsi, a volte però l'amarezza profondamente lo invade e la sua anima sembra pervasa a tratti da commozioni e da inasprimenti terribili. Il problema è il fluire (Fluxus), che nel contrasto fra la continuità e lo slegamento, provoca un senso di generale malinconia che infine si libera come nell'«isola del tempo» con i momenti di impegno civile e con il volo degli aironi: «mi domandi se partono gli aironi nel freddo improvviso che annunzia l'arrivo...».

Intensa è la sofferenza del vivere quotidiano, che si sublima nella presa

di coscienza degli altri, del vicino dolore che attraversa le strade e i muri del suo paese. Il poeta è cosciente che il senso di angoscia e di morte è continuo e presente ad ogni ora nel paesaggio che attraversa le nostre anime e così la vive: «nella speranza assurda che non scompaia/ e il desiderio/ incompresa dolcezza/ dona piccola morte».

Di fronte agli sconvolgimenti del mondo, non lo rasserena la quotidianità del vivere o del sopravvivere, anzi trema ed avverte i pericoli di questo «gioco a nascondere» per dirla come Lucio Piccolo, al quale è dedicato effettivamente il libro.

MASSIMO OCCHIPINTI

