



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Poesia contemporanea: «L'attimo dopo» di
Massimo Gezzi*

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureando
Andrea Detoma
n° matr.1154625 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018

Allora gli dissi quello che aveva continuato a girarmi per la testa. Belano, gli dissi, il nocciolo della questione è sapere se il male (o il delitto o il crimine o come vuole chiamarlo) è casuale o causale. Se è causale possiamo lottare contro di lui, è difficile da sconfiggere ma c'è una possibilità, più o meno come fra due pugili dello stesso peso. Se è casuale, al contrario, siamo fregati. Che Dio, se esiste, abbia pietà di noi. È a questo che si riduce tutto.

I Detective Selvaggi, R. Bolaño

INDICE

I. Saggio introduttivo sull'autore: Massimo Gezzi	
1. Contesto e profilo	pag. 5
II. L'attimo dopo (2009)	
1. Composizione del macrotesto	pag. 21
2. Tematiche e tendenze	pag. 30
3. Metrica, sintassi e figure retoriche	pag. 44
4. Lessico	pag. 56
5. Rapporto con le altre raccolte poetiche di Massimo Gezzi	pag. 61
III. Antologia di testi commentati	
1. [Poi ci fu una scossa repentina]	pag. 77
2. [Perché nel sottointeso]	pag. 79
3. Reperti	pag. 81
4. Quattro accelerazioni temporali	pag. 85
5. Mattoni	pag. 89
6. [Mi alleno così: imparo a numerare]	pag. 91
7. Gelsi	pag. 94
8. La meraviglia	pag. 95
9. Tuesday Wonderland	pag. 98
10. Malerweg	pag. 101
11. Poco prima	pag. 103
Appendice – Incontro con l'autore	pag. 105

Studi	pag. 112
Opere citate	pag. 113
Sitografia	pag. 114

I.
SAGGIO INTRODUTTIVO SULL'AUTORE:
MASSIMO GEZZI

I.1
CONTESTO E PROFILO.

L'idea della poesia come valore alto se non addirittura supremo, come sinonimo o emblema di nobiltà, di superiorità, d'eccellenza...il problema è cosa si possa e si debba fare per sostituire questa ineffabile e del tutto inservibile astrazione con l'evidenza della poesia come bene reale, concretamente fruibile e godibile, come rimpiazzare il fantasma della poesia con la poesia in carne e ossa.¹

Nel 2004 Raboni sente l'esigenza di ammonire il pubblico del Corriere della Sera con queste parole; nello stesso anno, presso Atelier, esordisce con *Il mare a destra* Massimo Gezzi.

¹ Giovanni Raboni, *Parole, ritmi e immagini per costruire mondi*, Corriere della Sera, 3 febbraio 2004; in id., *La poesia che si fa, cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959 – 2004*, Milano, Garzanti, 2005.

Il viaggio della poesia attraverso i secoli trova nel presente un avversario capace di interdire la sua immagine vivente e tangibile, riducendola a vano "fantasma". La citazione suscita rammarico quanto speranza, per chi, come Raboni, si presenta al pubblico come una figura intellettualmente riconosciuta. Come lui, Alda Merini: ultime figure giunte fino agli anni duemila ampiamente riconosciute su larga scala come poeti. Ora, la poesia in *carne ed ossa* come la intende Raboni, è in rapporto di minoranza con la poesia *fantasma*. Basta una piccola osservazione per capire come l'evoluzione della società negli ultimi cinquanta anni abbia apportato una modifica strutturante al mondo della letteratura: il libro è diventato un prodotto di consumo, una merce. Il trauma che colpisce gli intellettuali come Raboni è evidente: la mercificazione libraria porta ad una mancata distinzione tra gli scaffali delle librerie, dove, nel reparto "Poesia", si può trovare sia la poesia che fa letteratura (in carne ed ossa) che la poesia vuota, fantasmagorica, divenuta pura merce. Da un punto di vista tematico, la poesia che ha fatto letteratura riesce a sottoporre il lettore ad una riflessione sociale o emotiva, cercando di scavare a fondo il proprio io per dividerlo con il lettore; mentre la poesia che adesso scala la vetta delle vendite, rimane molto più in superficie, compie giochi e giri di parole alla ricerca di motti semplici, al pari dei slogan e delle pubblicità. Lo scenario che dunque si presenta agli studiosi è apocalittico: si è persa la mediazione intellettuale, che fu garanzia di un valore poetico su cui fece perno buona parte del Novecento. I poeti pubblicarono tramite riviste e l'egemonia riguardo le scelte fu gestita interamente da un gruppo di critici a cui interessò una diffusione, non dico popolare, ma non destinata ad un'esclusiva aristocrazia culturale. Ma dal primo Best Seller, *Il nome della Rosa*, l'editoria inizia a prendere campo, una indipendenza decisionale spinta alla ricerca di un prodotto da vendere. Viene superata l'opinione intellettuale che nell'ultimo mezzo secolo ha perso il suo potere decisionale; per la prosa ci sono resistenze letterarie più evidenti, per la poesia la situazione è diversa². Non c'è bisogno di additare colpevoli, di essere duri con la critica o l'editoria per questo - se assumiamo il punto di vista intellettuale - degrado qualitativo, sia della produzione

2 La posizione editoriale muta già da prima: «Cambia pure il mondo editoriale, magari proprio a partire dal biennio 1969-70 quando un gruppo finanziario estraneo ai libri, l'IFI, interviene massicciamente nel settore. Da qui prende avvio un processo senza ritorno, che è quello di un'editoria senza editori, senza più remore pedagogico-culturali e sempre meno bisognosa di consulenti-scrittori (Calvino, Vittorini, Sereni ecc.), ma dipendente dall'*audience* e dal *marketing*, dal successo economico a brevissimo termine, vocata alla vendita di immagini e desideri modellati sulla funzione mediatica» Andrea Afriso e Emanuele Zinato, *Modernità italiana*, premessa, Roma, Carocci editore, 2011.

che della mediazione letteraria. I tempi sono cambiati. Il pubblico della poesia è profondamente mutato - e di gran lunga allargato – e non coincide con il pubblico della prosa. Come nota il critico Alfonso Berardinelli in un'intervista rilasciata nel 2015 per l'uscita de *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo.*:

Negli ultimi anni in Italia è stata l'editoria a stabilire criteri di selezione per la poesia, quasi completamente sostituendosi alla critica. [...]. Osservando il panorama editoriale contemporaneo, ci troviamo di fronte alla situazione paradossale di poeti ottimi pubblicati da case editrici minori, o addirittura invisibili, e autori di scarso interesse che escono in case editrici molto accreditate, con una precedente tradizione, come Einaudi, Mondadori o Garzanti. Ne deriva una situazione di profondo sconcerto, che coincide con l'eclisse della critica di poesia.³

La visione del critico, per quanto condivisibile, va approfondita: le case editrici Einaudi, Mondadori o Garzanti pubblicano notevoli poeti contemporanei (Magrelli, Pusterla, Dal Bianco...). Ciò che lamenta Berardinelli è che la poesia che fa letteratura non abbia più l'esclusiva. Le case editrici maggiori pubblicano anche poesia commerciale, pubblicizzando suddetta poesia senza preoccuparsi del valore della scrittura, ma preoccupandosi del futuro valore che essa potrà portare nelle proprie casse. Per autori come Massimo Gezzi o altri, non basta essere apprezzati dalla critica per raggiungere un successo nazionale, perché per farlo dovrebbero raggiungere anche la volontà di una casa editrice di volerli pubblicare.

Per aggirare l'intoppo di distribuzione creato dal gioco delle case editrici maggiori, la critica ha iniziato a muoversi sul web, venendo così incontro al nuovo pubblico, che spende molto più tempo leggendo tramite apparecchi elettronici che sul cartaceo. Nascono così riviste elettroniche e blog interattivi, che pongono su scala internazionale autori altrimenti non reperibili e consentono di muovere un piccolo scacco a chi accusa la poesia di essere letta soltanto dai poeti.

Gezzi, nasce nel 1976 a Sant'Elpidio a Mare, piccolo centro storico nella provincia di Fermo, Marche. Studia a Bologna Lettere Moderne e ottiene un dottorato di ricerca a

3 Intervista rilasciata per la pagina web della Rai, nella rubrica Rai e Letteratura. Link al sito: <http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/berardinelli-il-pubblico-della-poesia/1318/default.aspx> .

Pavia. Nel 2004 esordisce con *Il mare a destra* con la casa editrice Atelier, nel 2009 pubblica *L'attimo Dopo* con Sossella Editori, con cui vince anche il premio Metauro e premio Marazzi sezione giovani e che viene tradotto in spagnolo, con il titolo *El instante después*. Pubblica la *plaque* trilingue *In altre forme/En d'autore forme/In andare Forme*, con traduzioni di J. Arene e M. Vische. Per Mondadori. Nel 2015 esce presso Donzelli Editore *Il numero dei vivi* e nel 2016 *Uno di nessuno: storia di Giovanni Antonelli poeta* pubblicato da Casagrande nella collana Versanti. Ha curato il *Diario del '71 e del '72* di E. Montale e *Poesie 1975-2012* di F. Buffoni. Ha collaborato alla cattedra di Letteratura Italiana a Berna e ora insegna in un liceo a Lugano, dove è collega di Fabio Pusterla. È uno dei fondatori del blog letterario *Le parole e le cose*.

Il lavoro, che verrà condotto in questo capitolo sull'*Attimo dopo* di Massimo Gezzi, rimarrà, per usare una metafora cinematografica, a campo largo. Il procedere della tesi sarà un progressivo avvicinamento alle singole parti, dalle tematiche ai particolari fattori stilistici, i quali però verranno segnalati sin da subito. Infatti, nella corrente analisi, ho notato che spesso i versi che appaiono più elaborati da un punto di vista formale, sono anche spia di un contenuto meritevole di commento.

Inizio con il delineare un dualismo presente nell'*Attimo Dopo*: un'oscillazione tra la delusione e la speranza, frustrazione ed impegno. Atteggiamenti entrambi legati e scaturiti dal presentimento da parte dell'autore della mancanza di una coscienza storica condivisa; elemento che si può leggere in una nota al testo scritta dallo stesso Gezzi:

Marco Polo, 32 anni dopo, (p.44)

in un suo saggio sull'autocommento, Fabio Pusterla racconta le difficoltà incontrate dai suoi studenti dell'Università di Ginevra nel decifrare il titolo e circostanze alle quali si allude in questa poesia. Uno degli studenti, aggiunge Pusterla, si dimostrò abbastanza seccato dal fatto che ci si dovesse lambiccare il cervello per capire che il titolo fa riferimento al protagonista de *Le città invisibili* di Italo Calvino, uscito in prima edizione nel 1972, ovvero 32 anni prima della composizione della poesia. Chi parla, infatti, è un Marco Polo precario, disincantato e allibito dall'inferno in cui sventuratamente si trasforma l'Iraq tra l'aprile e il maggio 2004, quando internet e tv diffusero al mondo, tra le altre cose, le immagini delle torture inflitte dai militari americani ai detenuti iracheni nel carcere di Abu Ghraib, e il video della decapitazione dell'americano Nick Berg. A Fabio Pusterla (e ai suoi studenti) questo testo è dedicato: "Nulla è sicuro, ma scrivi". Ovvero continua, continuiamo a scavare⁴.

4 M. Gezzi, *L'attimo dopo*, 2004-2009, Roma, Luca Sossella editore, 2009.

L'aneddoto riportato in questo estratto, chiuso con un famoso aforisma fortiniano, mi aiuta a segnalare il primo aspetto del dualismo presente nell'*Attimo dopo* tra frustrazione ed impegno. In Gezzi c'è una resistenza, continuando a citare Fortini, un'insistenza su una funzione ed una distinzione affinché ciò che si definisca poetico abbia una coscienza - e chi abbia coscienza, continui a scrivere.

Nell'episodio, l'autore, nonostante sia carico di sconforto per la mancata comprensione della propria poesia, carica il finale di coraggio, di enfasi, tramite l'ultima parte del verso conclusivo di *Traducendo Brecht*: «nulla è sicuro, ma scrivi». Comportamento che lascia presupporre che Gezzi fondi la sua poetica poggiando le basi su un fondamentale concetto di coscienza, generando così un doppio atteggiamento: il poeta si scoraggia di fronte alla perdita di memoria, ma allo stesso tempo, cerca di scrivere affinché le tracce del tempo vengano ricordate. Di conseguenza, alla storia segue la scrittura poetica della storia. Dunque, ora si vedranno i brani nell'*Attimo dopo* in cui si può rintracciare un ragionamento metaletterario, ovvero quei versi in cui l'autore si sofferma a parlare della funzione della propria poesia. Tale funzione è facilmente riconoscibile in due poesie. La prima, su cui dedicherò altri due approfondimenti nel corso della tesi, è *Mattoni* (pag. 46). La lirica si conclude così:

13 Un mattone conta più delle parole
 Che lo imitano appoggiandosi
 Una sopra l'altra.

Io con la poesia vorrei fare mattoni.

Gezzi sembra dunque molto determinato. Sembra che il suo progetto di poesia voglia avere un risultato edificante, contrastando con le parole di questo componimento la leggerezza che accompagna una definizione sciatta di poesia. La poesia deve essere qualcosa che fa la differenza, che sappia del suo peso, qualcosa che cresce in altezza, facendo un blocco unico («appoggiandosi/ una sopra l'altra») col passato e col continuo divenire. Quindi, anche la scrittura ha la sua coscienza.

La seconda poesia dove si può leggere, in termini più velati, un pensiero metaletterario è *Direzioni* (pag. 35):

Certe direzioni sono modi
improvvisati di restare in equilibrio,
gesti istintivi comandati da un niente.
Per questo le traiettorie precise
5 sono cose da aeroplani, da stormi in migrazione
che capiscono il vento. Gli uomini onesti
non dicono *io vado*: cantano pianissimo
se una strada li porta, se una curva spalanca
un mare abbagliante.

Studiando il peso letterario di alcune parole della poesia in questione, si distinguerà in che modo viene espresso il dualismo presente nella poetica di Gezzi tra impegno e frustrazione.

L'incipit di tale breve componimento, attraverso un primo periodo di tre versi, presenta una situazione funambolica⁵. Il primo enjambement («modi / improvvisati», v.1), spezza le aspettative ritmiche e aiuta a percepire il senso di questo procedere per «gesti istintivi» (v.3), come appunto, se l'io lirico stesse camminando in bilico, obbligato a gestire per impulsi il proprio equilibrio. Il poeta-personaggio non parla apertamente di sé stesso, della sua biografia, ma allude alle situazioni che lo vedono “oscillante” tra una superficialità quotidiana ed una più profonda percezione del tempo. In *Direzioni* egli si distingue dalla massa: è un uomo che procede a tentoni, non secondo «traiettorie precise» (v.4), come fanno gli «aeroplani» o gli «stormi» (v.5). Il termine «onesto» in poesia è un termine che sottintende precise implicazioni morali: dunque, l'uomo onesto non dovrebbe essere una persona “in bilico”, anzi, al contrario: dovrebbe essere colui che fornisce le linee guida che tutti dovrebbero seguire. Perciò abbiamo da una parte abbiamo un'incertezza anti-eroica, crepuscolare e dall'altra un'onestà intellettuale da ricercare.

Una maggiore valenza viene assunta dall'intera sentenza: «Gli uomini onesti/ non dicono *io vado*:» (vv.6-7); il ritmo della frase-chiave, nonostante venga spezzato da un enjambement, è quello di un endecasillabo. Un'altra componente interessante del citato

⁵ Il funambolo, artista capace di “improvvisare il suo equilibrio”, è una figura che ha precedenti nel nostro Novecento, soprattutto agli inizi, con le avanguardie letterarie. Le figure con cui i crepuscolari trasformano i personaggi delle proprie poesie, sono figure totalmente antieroeiche. Basti pensare ai personaggi che compongono i *Colloqui* di Gozzano oppure la *Desolazione del povero poeta sentimentale* e *Chi sono?* di Palazzeschi.

falso endecasillabo è l'uso del discorso indiretto libero, usato però con un'ambiguità di numero. Logicamente gli uomini onesti dovrebbero dire *noi andiamo* invece in questa poesia dicono *io vado*. Componente retorica che sottintende una *non* comunità di questi uomini onesti, che per quanto se ne possano considerare molti, essi ragionano sempre soltanto con e per sé stessi. Potrebbero stare tutti insieme se seguissero la scia, ma invece, tramite la loro voce flebile viaggiano, verso il proprio destino «se una strada li porta, se una curva spalanca / un mare abbagliante» - quindi, non secondo «traiettorie precise». La conclusione dunque è che ogni uomo onesto fa storia a sé, segue la sua strada: ma forse è un gesto necessario per non confondersi con la massificazione della letteratura. Ma chi ci dice che gli uomini onesti siano i poeti? Per identificare gli *uomini onesti* con i poeti, compariamo la situazione appena delineata con una citazione di un contemporaneo: Umberto Fiori. «Gli uomini onesti [...] cantano pianissimo» e «Per essere poeta [...] occorre saper cantare» e ancora «non significa che determinate tecniche, determinate capacità o talenti permettano di produrre il canto come valore aggiunto al discorso. Chi canta, anzi, perde tutte le bravure»⁶. Fiori, con un tono dimesso e, in questa riflessione anch'egli anti-eroica, dà la sua opinione metaletteraria in termini che si possono confrontare con quelli di Gezzi: i poeti sono «uomini onesti» che «cantano pianissimo» per non perdere «Tutte le loro bravure». Prima di concludere la comparazione tra Gezzi e Fiori va aggiunta una nota di lettura che Afribo fornisce riguardo l'identità (politica) dei soggetti in Fiori:

La poesia di Fiori nasce dopo gli anni ottanta, dopo cioè la crisi irreversibile, tanto reclamizzata quanto effettiva, delle ideologie. Da qui in poi la divisione tra *io* o una classe di *io* ideologicamente compatta, e opposta ai *tu, voi, loro*, e insomma agli *altri* (ai nemici di classe), non è più possibile, o meglio ha perso la sua pregnanza e cancellato o moltiplicato, confondendoli, i segni di confine.⁷

C'è, dunque, una sfumatura etica tra Gezzi e Fiori: la soluzione si legge tra le righe, perché appare diversa la figura che compare come *io* lirico; i due hanno un differente modo di inserirsi nel quotidiano, nel abbandonare la speranza di una riuscita etica della poesia. Fiori ha un'altra postura, engagée sì, ma spersonalizzata perché come lui stesso ha dichiarato: «le mie poesie sono nate da una *perdita* di biografia» e dunque

⁶ U. Fiori, *La poesia è un fischio in «Saggi 1986-2006»*, Milano, Marcos y Marcos, 1993, pag. 38.

⁷ A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007, pag. 144.

l'io poetico non è in gioco come quello del poeta marchigiano. Il fulcro della comparazione, e allo stesso tempo divisione tra i due poeti giunge nel riconoscimento che si dà al personaggio che attivamente o passivamente crea la poesia.

L'analisi del dualismo impegno e frustrazione, scaturisce dal carattere del personaggio poetico. La personalità dell'io lirico nell'*Attimo Dopo* conferisce alla frustrazione una sfumatura non banale, perché non c'è una mancata disillusione né tantomeno il sentimento sfocia in un avvilito nichilismo; anzi, appaiono momenti di speranza. L'io lirico di Gezzi a volte assume un comportamento da saggio, da uomo che sfrutta la propria esperienza e sensibilità per aiutare gli altri; un poeta capace di dare consigli (*Comandamento*, pag. 20, «Non perdere di vista nulla:») e risposte (*Una risposta*, pag. 30, « Non rimpicciolirti / nel presente o nel passato: le mani devi usarle per il pollice opponibile »), ma allo stesso tempo ha una visione disarmante del presente, frustrante per un poeta, per una persona a cui fa male il *dente della storia*. Gezzi è un poeta che vorrebbe cambiare in qualche modo il proprio tempo, che ha le capacità per «cercare e sapere riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio⁸». Frase ad oggi molto inflazionata, ma qui giustificata perché la poesia *Marco Polo, 32 anni dopo* (pag. 44) ha proprio il Marco Polo di Calvino come suo protagonista. Tramite l'analisi della sopracitata poesia, si cercherà di delineare l'aspetto caratteriale del personaggio poetico dell'*Attimo dopo*, fra delusione e speranza; apparirà una postura sicura ed una illusa che convivono e si interfacciano tra le righe di una stessa poesia.

MARCO POLO, 32 ANNI DOPO

(pag. 44)

Le linee verticali della grata,
le linee orizzontali della tenda
di alluminio: tutta qui
la cornice di una cronaca
5 che porta non so dove, nel fiume della storia
o nelle secche dei sogni. Calvino scriveva
che la sfida al labirinto è un lavoro
da cartografi – io mi trovo qui:

8 Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, pag. 170.

è tutto quel che vedo,
10 nel baratro di un tempo
che gioca con la carne e pone a zero
la dignità delle persone, barattando
torture per decapitazioni -
non credere a nessuno: il fatto
15 è che l'orrore è il solo prezzo
quotidiano da pagare perché il mondo
continui. Il bene è annidato
in isole invisibili – ma se scavi e riscavi
non trovi che altro inferno: niente
20 sotto il niente quadrato dello scacco.

Il primo periodo presenta l'io lirico presumibilmente in un ufficio o in una stanza con le inferriate alla finestra (le tende di alluminio orizzontali costituiscono un'immagine di una stanza da ufficio standard, così come la grata di ferro fuori dalla finestra è inusuale in semplici appartamenti) che inizia a ragionare sul presente – tra quotidiano («io mi trovo qui», v.8) e Storia, quella degli eventi significativi – che qui chi «gioca con la carne e pone a zero / la dignità delle persone, barattando / torture per decapitazioni» (vv.11-13), riferendosi agli americani e agli iracheni che si scambiano violenze nell'aprile 2004 . «Calvino scriveva/ che la sfida al labirinto è un lavoro da cartografi»: Gezzi qui richiama, non letteralmente, la parte finale del saggio *La sfida al labirinto*⁹, dove viene difesa una complessità letteraria intesa come uno «spazio non antropocentrico che [...] ci appare come un labirinto spaziale di oggetti al quale si sovrappone il labirinto temporale dei dati di una storia umana¹⁰ ». Il saggio continua, tessendo le sue conclusioni, tramando contro chi banalizza, contro chi evita ogni compromissione con la realtà. «È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*¹¹.». Per Gezzi è un lavoro da cartomanti proprio perché non vuole che si banalizzi, ma vuole conoscere, si deve conoscere l'intreccio della storia. La speranza sta proprio nel riconoscimento di un problema, che predispone l'animo al suo eventuale superamento. Eppure il Maro Polo "più maturo" di

9 I. Calvino, *La sfida al labirinto*, «Menabò 5», Torino, Einaudi, 1962; ripubblicato in Id., *Una pietra sopra*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pagg. 101-119 da cui si cita.

10 Ivi, pag. 118

11 Ivi, pag. 119

Gezzi, scavando non trova altro che inferno. È un Marco Polo deluso dal progresso, che auspicava una civiltà migliore, ma qui il «bene è annidato / in isole invisibili» (vv.17-18): il bene, dunque, non si nasconde da nessuno, ma si è sedimentato da solo nel proprio solipsismo, in un'isola invisibile che ha per confine solo il mare, il nulla, l'isolamento. Ogni persona è chiusa nel suo egocentrico benessere, al sicuro nelle proprie case nei propri uffici e «l'orrore è il solo prezzo/ quotidiano da pagare perché il mondo/ continui» (vv. 15-16). È una implicita descrizione della società contemporanea che non agisce per migliorare la storia, ma si stupisce solamente che esista ancora tanto orrore. L'atteggiamento che Gezzi ha nei confronti della storia, anzi della cronaca di guerra, è quello di un poeta disarmato, che oltre a non poter andare a combattere fisicamente, non riesce nemmeno a combattere per sensibilizzare le persone che incontra ogni giorno. Di certo non è stato l'unico poeta a provare un analogo sentimento di impotenza. La frustrazione che accompagna l'intellettuale, derivata dallo sconforto del non poter agire tramite la propria scrittura negli eventi storici lontani dall'Italia, è già stata notata da Fortini. In *Composita Solvantur* appare una sezione intitolata: *Sette canzonette per il Golfo*, dove appaiono questi versi in *Lontano lontano* (pag. 40) :

7 E se anche potessi, o genti indifese,
 ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese!

 Potrei sotto il capo dei corpi riversi

10 posare un mio fitto volume di versi

 Non credo. Cessiamo la mesta ironia.
 Mettiamo una maglia, che il sole va via.¹²

Le *sette canzonette per il Golfo* non hanno ancora ricevuto un'interpretazione così autorevole da annullare ogni dubbio a riguardo, perché nei suddetti componimenti non sembra il solito Fortini con le sue letture storico-politico taglienti. Il critico Andrea Inglese nel suo saggio *Scrivere di guerra: Fortini e Buffoni*¹³ rileva nell'elaborazione stilistica di queste poesie una volontà di narrare gli eventi di guerra come fatti televisivi

¹² F. Fortini, *Composita solvantur*, Milano, il Saggiatore, 1993, pag. 40.

¹³ A. Inglese, *Scrivere di guerra: Fortini e Buffoni*, in «Qui. Appunti dal presente», 9, Primavera, 2004, pp. 41.

osservando come: «la televisione ci avvicina alla guerra e nello stesso modo ci separa irrimediabilmente da essa¹⁴». La figura di Fortini è una figura cardine del nostro Novecento e Gezzi stesso, in un'intervista rilasciata per la rubrica intitolata il *censimento dei poeti* di «Pordenonelegge¹⁵», lo annovera tra i suoi modelli. Trovato un aspetto comune tra Gezzi e Fortini, sul modo disarmante di affrontare la cronaca di guerra, se ne può presupporre un altro, comparando l'allegoria storica contratta nel mondo della natura. Zinato, in un suo articolo¹⁶ cui faccio riferimento, studia le immagini cifrate appartenenti alla storia e trasposte in componenti animali e vegetali nella poesia di Fortini. Nell'*Attimo dopo* compaiono molti animali (*cani*, pagg.13-70, *granchi*, pag.25, *bisonte di prateria e antilope*, pag. 26, *stormi*, 35, *meduse*, pag. 41, *gazza*, pag.45, *lumache*, pag. 51, *aquila*, pag. 58, *rondini*, pagg. 60-64, *locusta* pag. 62, *pavone*, pag. 69, *cavalli*, pag. 77, *corvo*, pag. 80), insetti (insetti, pagg. 7-13, *vespe*, pag.17, *millepiedi*, *ragni e forbicine*, pag. 46, *formiche*, pag.82) e anche molte piante (*tronchi*, pag. 12, *convolvoli*, pagg. 17-51, *castagno*, pag. 21, *tiglio*, pag. 26, *cespugli*; *agave*, pagg. 28-29, *alghe*, pag. 30, *germogli*, pag. 59, *aiuola*, pag. 62, *gelsi*, pag. 69, *cime d'abete*; *violaciocche*, pag. 70, *aceri*, pag. 73, *platano*, pag. 80, *sempreverdi*, pag. 84, *mandorlo*, pag. 89), ma sarebbe un errore credere che Gezzi usi tali immagini prettamente per riportare in altri termini fatti umani. Eppure, le “occasioni allegoriche” nell'*Attimo dopo* (dove troviamo una traccia, un'allegoria tra uomo e natura evidente oppure sottesa e spesso presente anche dove non sembrerebbe) percorrono in maniera simile anche le *Cose senza storia* di Fabio Pusterla. Più che una ripresa di immagini analoga, Gezzi, conoscendo bene sia Pusterla che Fortini, sa apprezzare l'efficacia di determinate situazioni allegoriche, dunque occorre comprendere i passi in cui vengono usate, perché utilizza tali immagini consapevolmente. L'immagine teorica che si allaccia a questo tipo di figurazione, è ripresa da Fortini nel saggio *Più velenoso di quanto pensiate*¹⁷. Una funzione di allegoria che attraversa la

[...] passività quotidiana (attraversata da sussulti di piacere e di angoscia, come i feti nelle loro acque), alla capacità di mutamento come costituzione di un progetto di sé stessi; di passare dal

¹⁴ Ibidem pag. 42.

¹⁵ <http://www.pordenonelegge.it/tuttolanno/censimento-poeti/214-Massimo-Gezzi> .

¹⁶ E. Zinato, *Su alcune costanti del "Realismo figurale" fortiniano*, Il Bianco e il Nero, 1997.

¹⁷ F. Fortini, *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi, 1977, pag. 16-28.

senso di un tempo non qualificato che si contorce nell'attimo a quello di un tempo sostenuto dalla solidarietà [...]»¹⁸

e contemporaneamente

combattere l'ipnosi indotta dall'azione come droga, la «distrazione» che viene dal falso ottimismo;¹⁹

Tutta la raccolta di Gezzi è intrisa di un forte senso del tempo – concetto facilmente desumibile già dal titolo - di una dissolvenza della memoria da combattere, di muri, di stanze in cui rinchiodarsi per pensare. Di comportamenti umani da comprendere. Le speranze ci sono, non solo «invisibili» come in *Marco Polo*, ma anche in *L'amore i cromosomi* dove «i cadaveri dei granchi / per metà sono già vento, invisibili e reali / come l'amore, i cromosomi» (vv. 22-24): tale limbo fra delusione e speranza è presente e dissolve nell'aria qualcosa di positivo. Come se l'uomo fosse predisposto geneticamente all'amore, ma fosse incapace di vederlo perché in preda alle «distrazioni» (fortiniane).

Tenendo presente tali precisi accorgimenti ci si rende conto di poter integrare altre linee di lettura nelle poesie de *L'attimo Dopo*. Per esempio la prima strofa di *Tra le scorie*, pag. 82:

Tra le scorie, nei rifiuti che si ammassano
nei cassonetti, la storia. Una luce astiosa
taglia in coriandoli il pavimento
e lo cesella, ripete geometrie prevedibili,
5 come da anni le formiche consumano
le cortecce, e l'intestino tritura il suo bolo
e lo espelle.

La dislocazione a destra de «la storia» (v.2) porta il lettore ad immaginarsi altro «tra le scorie, nei rifiuti che si ammassano / nei cassonetti» (vv.1-2). Invece proprio lì, in un posto indegno, giace la storia. Attenzione: la storia non va intesa solo come passato, ma va estesa fino all'insieme di eventi significativi che scandisce anche il presente. E si

18 Ivi, pag. 23.

19 *Ibidem*.

torna al *Marco Polo, 32 anni dopo*. C'è in entrambe le poesie un pavimento (v.3), un pensiero condotto in una stanza, carico di un rancore, che trasforma la luce che illumina il pavimento in «una luce astiosa», luce che «taglia [...] il pavimento» (vv. 2-3); le formiche con il loro cammino «consumano / le cortecce» (vv. 5-6) è l'intestino tritura il suo bolo / e lo espelle» (vv. 7-8). L'immagine che appare da questa visione viene distorta dalla carica emotiva del poeta; o meglio: l'intenzione dell'autore, con un effetto simile al *Epische Theater* di Brecht, è quella di straniare il lettore, di impedirgli di affrontare la scena senza discostarsi da quella lente straniante – da cui poi, si spera, il lettore (o lo spettatore), iniziare a ragionare e a mettere in dubbio la propria opinione.

La poesia *Tra le scorie* continua attaccando l'egoismo degli uomini che «corrono sui raccordi, dimentichi del suono / del sangue che colpisce le pareti delle arterie e gli zampilla / nel cervello.» (vv. 10-13); concretizzando: uomini che non usano la propria testa (metonimia per intelligenza) a dovere. Dopo aver espresso tale giudizio, l'io lirico inchioda, frena i propri sentimenti per non sentirsi superbo: «attento a non cadere, a non cedere alla protervia» (vv. 16-17), perché non si può essere fieri di valori non più condivisi, la società è altro: «L'alta stagione delle frottole, / dei lumi, il tentativo di porre / un limite al disordine è un atto contro natura» (vv. 28-30). In chiusura, l'io lirico comprende che il modo di affrontare il degrado della storia nella poesia è da persona adirata, cinica e cattiva: sentimento a cui il lettore di Gezzi non è abituato, così lo rassicura: «Sono lo stesso di sempre, sta' sicuro. / Appena più giovane/ di cellule più perduto» (vv. 33-35). Congedo carico sia a livello fonetico (allitterazione della 's' e rima assonante *sicuro* – *perduto*), che sintattico: va notata anche l'inversione dell'ultimo verso, dal sapore sereniano.

Una volta stabilito il legame con la coscienza storica tramite gli approfondimenti su Fortini, vanno segnalate, per completare il profilo poetico di Gezzi, altre poesie dove la componente animale e vegetale emerge in tono significativo. Le poesie a cui mi riferisco, per concludere il quadro dove si è descritto il dualismo di Gezzi, il suo atteggiamento oscillante fra frustrazione storica e speranza nel messaggio poetico sono: *Un'agonia*, *La tempesta* e *Il corvo*. Concluderò il capitolo analizzando la poesia *Il seme di tiglio*, dove la componente vegetale crea uno slancio vitale e positivo.

Il tema che collega i primi tre componimenti è l'indifferenza. *Un'agonia* (pag. 41) e *La tempesta* (pag. 65) vedono coinvolto emotivamente anche l'io lirico, mentre *Il Corvo*

(pag. 80), presenta la scena solamente come veduta. *Un'agonia* è un racconto in versi di un ricordo, come dimostra il fatto che nessun verbo è al presente; è composta di tre strofe, di cui le prime due usano l'imperfetto («avvistavo» «allungavano», «rollava», «diventavano»), l'ultima usa il passato remoto («fu», «appoggiai», «urticarono»). La poesia riporta l'io lirico che osserva una pesca alla medusa. I corpi degli animali marini sono allineati sulla prua e «al sole diventavano una cosa volgare». Ma la descrizione non si lascia mai andare in sentimentalismi o in commenti di compianto, sebbene venga descritta «la loro silenziosa agonia». L'unico effetto che sortisce il soggetto narrante è: «scendendo mi appoggiai / lì per sbaglio, a buio fatto: i tentacoli invisibili / mi urticarono la mano.» (vv. 18-20). Dunque, si può concludere riportando il tutto al profilo storico-allegorico che abbiamo delineato nelle pagine precedenti. Una scena di una agonia, solamente contemplata, l'autore non fa niente per cambiare lo stato delle cose, ne prende solo consapevolezza. L'unico fastidio viene arrecato «a buio fatto» (v.19), ed è un fastidio che sparirà nel giro di qualche ora («l'orrore è il solo prezzo / quotidiano da pagare perché il mondo / continui», *Marco Polo 32 anni dopo*).

La tempesta presenta un io lirico che cerca di rassicurare un imprecisato lettore. Il tema della poesia è lo scioglimento di un dubbio: per un momento i rumori di una tempesta estiva vengono scambiati per quelli di una città in guerra. Infatti: «lo schianto è del tuono, / la ressa che sembra di gambe / atterrite è della grandine» è le sirene [...] sono i vigili del fuoco» (vv. 2-7). Non c'è da allarmarsi, nessuno scappa per una guerra e le sirene apportano soltanto un aiuto, non c'è da spaventarsi, sono tuoni e non bombe e se si «prova ad allungare / una mano tra gli scuri, lo vedi, non è sangue / che viene giù dal cielo, è acqua fresca» (vv.10-13). La conclusione porta alla completa disambiguazione: «è solo / la tempesta di una notte occidentale: / possiamo addormentarci dimentichi / di tutto, sognare il mare aperto / dalla sponda del letto» (vv. 16-20). L'escamotage narrativo prodotto da Gezzi, formulando una realtà distopica, ha l'obiettivo di sensibilizzare (e nuovamente, straniare) il lettore. Infatti, scambiare la normale pioggia per una situazione di guerra è impossibile se non si è mai vissuto in una città di guerra. Facendo coincidere il personaggio da rassicurare presente nella poesia con il lettore ha lo scopo di scuoterlo, di spronarlo a vivere diversamente, con un'emotività più ampia, la propria esistenza (per quanto non la viviamo, la guerra da qualche parte qualcuno la vive).

Anche *Il corvo* è un ricordo, una memoria di un fatto quotidiano che rielaborato tramite la poesia assume un valore generale. La poesia procede per gradi: dopo l'incipit: «Era un grosso corvo, caduto dal suo ramo / di platano, o ammalato - / fatto sta che giaceva sul marciapiede» (vv.1-3), dove veniamo a conoscenza dell'oggetto, il corvo morente «divorato dalle formiche in lunga scia / ma ancora vivo» (vv. 10-11), l'io lirico ripercorre il suo ricordo per analizzarlo:

Andavo di fretta, e dopo pochi passi
15 l'ho sentito lamentarsi, fare quasi
tu con un filo di voce, l'ultimo,
forse, prima di cedere al silenzio.
Sul pino di fronte
un suo simile impettito stagiato
20 nell'azzurro del mattino ha tirato
un lungo respiro di ossigeno
e ha gracchiato. Non gli rispondeva
nemmeno lui, guardava lontano.

L'ultimo lamento del corvo morente ha uno spettatore in più: il «suo simile» (v.20) sembra rispondere a quel «tu», ma il grido a pieni polmoni con cui risponde l'altro corvo parla d'altro. Si può ricondurre l'atteggiamento del corvo che ignora il grido di soccorso del suo simile ad un piano allegorico (non si può accusare un corvo di omissione di soccorso, ma un uomo sì). Attraverso l'allegoria animale, si può criticare un atteggiamento che la società umana, sempre più rinchiusa nel proprio benessere, assume: omertoso, indifferente per i dolori lontani al proprio contesto. L'allegoria funziona perché non coinvolge direttamente l'uomo, accusandolo, ma giunge al lettore tramite la riflessione che il poeta compie riguardo l'evento in qualità di osservatore. Come la coscienza del poeta si turba e riflette vedendo il corvo morente e il comportamento del suo simile, così anche la coscienza del lettore dovrebbe subire un piccolo *choc* che lo porta a riflettere sulla condizione umana, tramite l'allegoria animale.

La speranza, per quanto abbia spie minori e meno visibili, ha nel *Seme di tiglio* un suo apice comportamentale. Diversamente dai tre componimenti sopra elencati, l'oggetto della poesia non ha bisogno di commiserazione, non soffre, anzi l'io lirico è stupito «del loro ingegno, del piccolo / velivolo naturale che li sovrasta / e li accompagna, nella

discesa» (vv. 8-10). Tornando a casa la sera, si accorge di avere un seme di tiglio fra i capelli, e inizialmente è preso dallo sconforto «Peccato che non fossi / un bisonte di prateria, o un'antilope [...] avrei deposto / il seme [...] in terra fertile» (vv. 16- 22). Poi, capisce che non è tutto perduto, che può abbandonare «quel chicco sul terrazzo, / sperando in qualcosa di più utile / di me, in un vento.» (vv. 26-67). Si potrebbe ritenere che suddetta poesia possa rappresentare il senso dei suoi testi, il messaggio che può essere veicolato dalla lirica: ai nostri giorni non deve sembrare inutile scrivere, nonostante possa sembrare che il messaggio non attecchirà mai; non ci è dato sapere se qualcuno, raccogliendolo ne faccia qualcosa di migliore o se il vento lo porti in una zona dove può germogliare felicemente.

«Nulla è sicuro, ma scrivi».

CAPITOLO II L'ATTIMO DOPO

II.1 COMPOSIZIONE DEL MACROTESTO

L'Attimo dopo è composto da cinque sezioni:

<u>I.</u>	<u>L'attimo dopo</u>	12 componimenti
<u>II.</u>	<u>Mattoni</u>	11 componimenti
<u>III.</u>	<u>Materies aeterna</u>	1 componimento
<u>IV.</u>	<u>Stanze alla deriva</u>	10 componimenti
<u>V.</u>	<u>Poco prima</u>	14 componimenti

La poesia con cui inizia la raccolta prende il titolo dal suo primo verso: *Poi ci fu una scossa repentina*. L'incipit con avverbio di tempo («poi») pospone qualsiasi azione esposta nella poesia come successiva alla «scossa repentina» da cui tutto inizia, da cui incomincia “l'attimo dopo” – l'attimo che segue la «scossa». Suddetto scarto temporale si pone a matrice dell'intera opera che si fonda sulla distanza fra scrittura ed evento descritto nella poesia. Per quanto l'opera di Gezzi sia lirica, senza una trama, e dunque sia assente una volontà di tipo discorsivo/narrativa, la decisione da parte del poeta di iniziare con un “poi” dà al lettore una sensazione di vuoto conoscitivo. Un vuoto che la lettura dell'intera raccolta non riempirà di fatti, ma di interpretazioni e rielaborazione di

ricordi. L'intera raccolta si basa sul meccanismo che prende per modello il componimento incipitario, proponendo poesie che per la maggior parte si bipartiscono in due momenti temporali lontani, collegati dalla riflessione dell'autore: c'è sempre un prima e un dopo (e viceversa). A livello di struttura, analizzando i titoli delle cinque sezioni, si legge una volontà da parte dell'autore di instaurare corrispondenze fra le varie parti dell'opera. Corrispondenze che non si sviluppano seguendo un'ottica costruttiva, bensì decostruttiva.

Due macro temi percorrono e subiscono l'evoluzione concettuale dell'*Attimo dopo*: il tema del tempo, nella sua forma profondamente soggettiva e il tema della materia, inteso come termine filosofico e scientifico, come oggetto di ricerca di forme e sostanze dell'esistenza.

Il tema del tempo nella prima sezione, I L'attimo dopo, viene affrontato con paesaggi più colorati e appartenenti ad un ambiente aperto, con un sentimento nostalgico nei confronti delle Marche, con toni più leggeri, rispetto a V Poco prima. Infatti, all'ultima sezione appartengono poesie più cupe, dove l'ambiente domestico/riflessivo si gioca un ruolo fondamentale accanto agli ambienti esterni. Il tema della materia viene affrontato più corposamente nelle sezioni centrali e si congiunge con la chiusura degli ambienti in spazi domestici. III Materies aeterna è composta da una sola poesia e introduce una nuova lente con cui guardare la realtà; viene inserita un'incognita metafisica, ma non religiosa, da ricercare nella materia delle cose, nella realtà di tutti i giorni. Tramite la suddetta incognita si innesta un cortocircuito nelle poesie successive alla III sezione, motivo per il quale c'è un cambio di tono che avviene dalla II alla IV sezione. La seconda sezione, II Mattoni, come la prima, è una sezione ancora dai toni colorati e un'intenzione positiva e costruttiva. Mentre la quarta sezione, IV Stanze alla deriva, scioglie i legami e le costruzioni che si sono create e inizia a dipingere la scena con toni più nichilistici.

La corrispondenza tematica fra sezioni delinea la decostruzione concettuale che si ha del tempo e della materia.

Il deciso cambio di tono che avviene con la terza sezione, contenente un solo componimento, si realizza tramite un prestito lucreziano. La poesia, *Mi alleno così: imparo a numerare*, viene introdotta dalla porzione finale di esametro appartenente al primo libro del *De Rerum Natura*, v. 239: «Nisi materies aeterna teneret». Ma non occorre andare oltre la citazione ed ampliare le ricerche filologiche, perché come per il riferimento che appare in epigrafe iniziale di *Mrs. Dalloway* «then the hour, irrevocable», oppure per

la citazione che apre la IV sezione ritagliata da *Pietra del Sole* di Octavio Paz «cuartos a la deriva/ entre ciudades que se van a pique» e l'ultima, in epigrafe finale, dal poeta americano John Ashbery «and I must be off before the clock strikes / whatever hour it is intent on», esse sono estrapolate senza contesto, senza una condensazione di poetica, sono contingenti alle necessità di Gezzi. Il richiamo a Lucrezio non implica una visione epicurea della realtà, ma soltanto uno squarcio, un prestito momentaneo di contenuti per compiere un ragionamento. Attraverso la traduzione di tale frammento di Lucrezio, il poeta implementa il contenuto. *Nisi materies aeterna teneret*, può essere tradotto: *se la materia non contenesse cose eterne*. La poesia, seguendo il significato della citazione lucreziana, scandaglia la realtà sdoppiando ciò che viene colto dalla vista con la percezione mentale che abbiamo di essa: una sorta di diagnosi delle “cose” volta alla ricerca di un maggior senso alla apparenza, all'indagine che il poeta compie sulla realtà per togliere al quotidiano quella patina di banalità per farlo diventare storia. L'operazione non è semplice, è un lavoro che bisogna compiere su sé stessi:

[mi alleno così: imparo a numerare], pag. 49-51

Mi alleno così: imparo a numerare
le ombre che mi passano fra palpebra
e pupilla e mentre dormo, e quando mi sveglio
devo solo limitarmi a ripetere
5 l'identico gesto con i vivi.
se le cose fossero le cose
non potrebbero cambiare di valore
in poco tempo:
[...]
11 Se le cose restassero cose per sempre
[...]
21 Se le cose restassero le cose,
se fossero forme coerenti e ripetibili
e non si rovinassero le sagome nel tempo

Il cambio di tono avviene tramite “l'allenamento” che si compie nel tempo indefinito che si passa ad occhi chiusi, in dormiveglia: momento ormai tipico per la riflessione - basti pensare al primo capitolo del libro *Dalla parte di Swann*, Marcel Proust;

ma non solo, perché «pupilla» e «palpebra» sono parole chiave di *Ora serrata Retinae* di Valerio Magrelli con la sua poesia di “trascendenza delle cose”. L’esercizio che il poeta compie e trasmette è quello di ridare tempo e senso alle “cose” (parola chiave della poesia), di combattere l’erosione della memoria, la dissolvenza della storia, delle tracce umane di cui rimane soltanto un’impronta.

L’attimo dopo è una raccolta poetica che descrive quadri quotidiani cui non mancano dettagli (soprattutto l’oggettistica domestica) annullando, tramite profonde rielaborazioni, l’intervallo tra quotidianità e storia: Gezzi si muove lungo l’asse temporale attraverso un sistema di riflessioni che annulla le distanze tra ieri e oggi. La molla che aziona la genesi poetica è il riconoscimento di un problema. In *Poi ci fu una scossa repentina*, tutto cambia dal suono della campana che conduce l’autore a partire, a «fare in fretta le valigie» (v.10) chiudendoci dentro il profilo della sua Sant’Elpidio a Mare - chi conosce la città sa che «i lampi della piattaforma (v.11)» sono i segnali luminosi lanciati dalla piattaforma petrolifera a tre chilometri dalla costa di Porto S. Elpidio e i «profili delle colline» (v.11) sono uno spettacolo dal borgo storico di Sant’Elpidio a Mare che, nonostante il suo nome, è a 251 metri s.l.m., - per portarlo nell’adesso, per compiere la propria riflessione. I rintocchi delle campane all’interno dell’*Attimo dopo* sono un segnale di qualcosa che sta cambiando; infatti aprono e chiudono la raccolta: così in incipit, oltre alla citazione dell’*hour* di Mrs. Dalloway: «Perché nel sottointeso/ della nota che scandisce/ il tempo quotidiano [...] questo ripetono i colpi di campane» (*Perché nel sottointeso*, pag. 11) e così nel finale della raccolta: «E l’esistenza quotidiana [...] poco prima/ che scocchi il rintocco sul quadrante/ e si popolino di altri le stanze/ che occupavamo noi» (*Poco prima*, pag. 91).

Nel novero dei dettagli che occorrono per delineare il macrotesto, va considerato anche il rapporto che l’io poetico stabilisce con il suo “tu”, con l’interlocutore interno alla raccolta poetica.

L’interlocutore presenta quattro diverse varianti:

1. un tu con cui l’io lirico presenta molta intimità, femminile, ma mai nominato nei versi della raccolta.
2. un tu con cui l’io lirico ha molta confidenza, femminile o maschile, a cui la poesia viene dedicata.
3. un tu fittizio che in realtà indica l’autore stesso.

4. una seconda persona singolare o plurale contro cui l'io poetico si scaglia. Andranno anche considerate le varianti del soggetto lirico, che in alcune ricorrenza, si presentano al plurale.

1. L'interlocutore femminile a cui l'autore si riferisce apertamente, non nascondendo una certa intimità, non viene mai nominato col proprio nome nelle poesie. Però, tra le note al testo, leggiamo che la raccolta è dedicata alla sua compagna: «*L'attimo dopo* è per Daniela, perché “siamo ancora quelli/ che camminano a fianco²⁰». È Gezzi stesso che rifiuta di chiamare la sua donna esplicitandone il nome. Scelta d'altronde coerente con il topos letterario, ma non per tale ragione ricorre all'espedito del Senhal. Potendo definire la raccolta d'impostazione diaristica, ne consegue che all'autore non importa diffondere i soggetti ed i dettagli della sua vita privata. La strategia poetica di Gezzi, però, attinge dalla vita privata dell'autore solo per i dettagli ritenuti necessari; la necessità si calcola in base alla rielaborazione contenutistica che si farà di essi, affinché si cerchi nel quotidiano un elemento valido non solo per se stessi, ma anche per gli altri.

Elenco le ricorrenze:

1. *Sul molo di Civitanova*, pag. 15: «Siamo ancora quelli/ che camminano a fianco [...] Non è mai finita, penso mentre guardo/ i tuoi capelli rovistati dal grecale [...] non credere in noi/ sarebbe il crimine peggiore»
2. *Fotogramma*, pag. 23: «Ecco: guarda bene: [...] guarda bene [...] senti il suo falsetto [...] ora manda avanti [...] osservali»
3. *Mattina dopo*, pag. 37: «turbare il tuo riposo/ ed il mio [...] te in piedi che metti/ i pantaloni della tuta»
4. *Raggio laser*, pag. 43: «ti trapassa/ la pupilla [...] con un bacio perdono/ il tuo limite biologico»
5. *La tempesta*, pag. 65: «non ci credi? Prova ad allungare/ la mano tra gli scuri, lo vedi [...] forse, come te, / sta cercando un abbraccio»
6. *Gelsi*, pag. 69: «Hai fatto [...] l'hai sollevata [...] l'hai tesa [...] come hai detto»
7. *Adesso*, pag. 90: «il profumo di te [...] e il miracolo di vederti»

²⁰ *L'attimo dopo*, pag. 96. I versi dedicati a Daniela si leggono a pag. 15, *Sul molo di Civitanova*

2. Le quattro poesie che invece hanno una dedica segnalata in alto sotto al titolo, lasciano presupporre che l'interlocutore coincida con il dedicatario:

1. *Augurio*, pag. pag. 38. Dedica a T.: «vedi, il tuo taglio/ sulla pancia [...] le tue luci arrampicate sui muri [...] la mia vita/ e la tua [...] le tue piante [...] io te le dono [...] la tua vista [...] salvarti.»
2. *I ricordi della prima neve*, pag. 40. Dedica a K.: «Parlavamo [...] Avrei voluto dirle che il suo indice parallelo/ alla forchetta, i sorrisi forzati che concedeva/ tra un accesso di pianto e l'altro/ bastavano a salvarla [...] c'è ancora il suo palmo stampato contro il vetro.»

La terza poesia segnalata da una dedica è *Dietro la finestra*, pagg. 86-87. Ma nella poesia non ci riferisce mai a L. (*behind the window*) con il tu: l'allocutario rimane alla terza persona singolare. C'è, infine, *Una risposta*, che presenta la dedica ad N. Non sembra che il 'tu' a cui l'io lirico si riferisce, coincida con il dedicatario: sembra che la dedica rimanga nella sua forma pura.

3. L'interlocutore che presenta il maggior numero di ricorrenze è un tu fittizio. Il tu auto riferito delle prossime ricorrenze appare come variante del soggetto poetico, che stabilisce così un'argomentazione dialettica, usata come enunciazione di formule morali che oltre che a valere per sé, dovrebbero imprimersi anche nel lettore.

1. *Una risposta*, pag. 30: «Fa' di questa messe una dimora, / comincia [...] chiamala, capisci [...] non rimpicciolirti»
2. *Comandamento*, pag. 20: «Non perdere di vista nulla: [...] se sei sveglio»
3. *Marco Polo*, 32 anni dopo, pag. 44: «ma se scavi e riscavi/ non trovi altro che inferno»
4. *Rendere ragione*, pag. 45: «Quello che girandoti [...] se corri e ti affacci non vedi [...]»
5. *La stanza*, pag. 61: «tu/ posi gli occhi su quel blocco, non ne

percepisci/ l'inconsistenza [...] ti sposti in corridoio [...] la stanza/ che credevi di conoscere ti cova/ come un granello di polvere, tesse/ su di te»

6. *Rotonda di notte*, pag. 62: «Costeggiando la rotonda attraversi»
7. *Insonnia*, pag. 64: «Una notte spesa male è poca cosa: / se la guardi in filigrana»
8. *La pioggia non serve*, pag. 74: «Ma sporgiti un secondo/ dal balcone, dai un'occhiata»
9. *Una parola non detta*, pag. 75: «Ho sempre immaginato, *parla mentre guarda/ un po' in tralice* [...] Ho anche pensato, *continua*»
10. *Tra le scorie*, pag. 83: «Attento a non cadere/ a non cedere alla protervia, / scalcia con forza quanti tentano/ di metterti in riga»
«credimi [...] Sono lo stesso di sempre, sta' sicuro»

4. Infine, c'è un tu rivolto al lettore:

1. *Invece di diventare padre*, pag. 78-79: «E poi quando sarete arrivati alla sponda, / tirato in secco le barche/ e ripartiti [...] cosa fate per dormire [...] ogni volta che avete visto sovrapporsi [...] come potete amare i vostri figli [...] e voi sapete/ che se un giorno andrete via [...] come fate ad amarli, se sapete/ che la sponda poi arriva, e il pane che dividete/ sulla tavola»

Sembra liminare a prima vista l'attenzione che viene rivolta al lettore. Ma ci sono altre occasioni in cui Gezzi ingloba o esclude il lettore nel soggetto:

1. *Poi ci fu una scossa repentina*, pag. 7: «non c'è più lavoro, ci dicevano/ sorridendo [...] che ci fa salde le spalle e ci infiamma/ di dolore, a cui bisogna obbedire, dire ancora sì, / mentre strappa i nostri volti sopra i muri che salpano.»
2. *La memoria di una terra*, pag. 16: «È incredibile che tutto/ ci sopravviverà»

3. *Quattordici foglie*, pag. 21: «Magari fosse questa identica/ logica a guidarci
4. *Promesse*, pag. 60: «Comprendiamo sempre meno [...] comprendiamo sempre poco»
5. *Prima di dormire*, pag. 63: «noi ripassiamo il silenzio rannicchiandoci»
6. *Ultimo trasloco*, pag. 88: «il nostro dovere di uomini liberi/ è di contare le finestre illuminate/ nel buio»
7. *Adesso*, pag. 90: «adesso siamo questa scenografia provvisoria:/ delle parole, dei rumori
8. *Poco prima*, pag. 91: «si popolino di altri le stanze/ che occupavamo noi»

Manca da considerare l'uso del corsivo all'interno dell'*Attimo dopo*.

Una risposta (pagg. 30-31) è strutturata in due parti: la prima si conclude con l'attesa di una risposta, che arriva nella seconda parte.

Una risposta

(N.)

I

Se la trama delle vene sottopelle è destinata
 a perdere vigore, la parentesi aperta
 si chiude e la frase isolata è in second'ordine
 rispetto alla stesura: non si chiedono agli esami
 5 le parentesi, le note. La calma, l'amore,
 gli attraversamenti di chilometri nel buio
 attendono risposte. A volte persino la pianura,
 il rumore dei trattori nei campi abbaglianti,
 l'acqua che incrosta di alghe
 10 i grandi massi artificiali. Ho visto, ho sentito.
 Ripeto ogni mattina la lista e aspetto
 che qualcuno mi dica cosa manca, e dove.

II

«Fa' di questa messe una dimora,
comincia a ripetere i nomi
15 della gente che vedi ogni mattina,
chiamala, capisci cosa cercano e che cosa
hanno trovato. Non rimpicciolirti
nel presente o nel passato: le mani
devi usarle per il pollice opponibile,
20 non per il velluto delle dita più lunghe,
che se passano al di sopra delle cose
ne conservano appena un sospetto
di spessore, mai il peso».

Il corsivo si pone come altra voce, distinta dall'io lirico, dialogante. Come una voce che può dare la risposta che l'io lirico sta cercando. Una voce coscienziosa, che ripete cose che l'io lirico già conosce, ma che a volte non ha il coraggio di dire. L'uso del corsivo nella citata poesia è soprattutto un escamotage visivo/narrativo: è una forma diversa del soliloquio interiore – di quella forma moraleggiante con il poeta si rivolge a sé stesso, con un tu fittizio, auto riferito.

Anche in *Una parola non detta*, pagg. 75-76, il corsivo ha un ruolo di voce altra dall'io lirico, ma l'uso che se ne fa in tale poesia, rispetto alla precedente, non è affatto sovrapponibile. Infatti, in *Una parola non detta*, il corsivo viene utilizzato come inciso, come interruzione dell'enunciato normale, come se un'altra voce lo spronasse a raccontare:

Ho sempre immaginato, *parla mentre guarda*
un po' in tralice,
3 che dietro questa forza ci sia un male
[...]
Ho anche pensato, *continua,*
10 che ci sia quella congiuntura

Va notata che l'uso del corsivo, confinato nei due esempi appena riportati, non connota ogni "voce altra" dal poeta. L'esempio lampante è in incipit: in *Poi ci fu una scossa repentina* al v. 4 leggiamo un discorso indiretto libero («Non c'è più lavoro, ci dicevano»), dunque una voce diversa da quella dell'io lirico, che però non è segnalata dal corsivo.

II.2 TEMATICHE E TENDENZE

(La stanza, pag. 61)

Dunque vai ad aprire la persiana,
10 ma fuori la notte non riesce
ad ingoiare la sua nebbia, e tu
posi gli occhi su quel blocco, non ne percepisci
l'inconsistenza.

Percepire l'inconsistenza, *comprendere* elementi scissi dalla propria volontà, *scrutare* un oggetto esterno in ogni suo dettaglio, ma non coglierne l'essenza (perché informe quanto compatto come la nebbia) - *percepire*, *comprendere*, *scrutare* sono verbi che riassumono il carattere di Massimo Gezzi in questa raccolta poetica e aprono la strada allo svelamento di due vie interne ad essa, due tendenze collegabili a moti letterari riconosciuti. Tendenze, ovvero inclinazioni personali che agiscono sul modo di pensare e influenzano inevitabilmente le tematiche del tempo e della materialità affrontate nel libro.

C'è una tendenza nell'*Attimo dopo* a curare la poesia come strumento di indagine esistenziale, che trova la propria forma nella ricostruzione di un ricordo, perché l'io lirico

ha bisogno di avere/dare delle coordinate, ha bisogno di ricercare la sua esistenza all'interno di questo spazio e di questo tempo. Suddetta tendenza è la più importante, ma allo stesso tempo la meno distinguibile. Lo scopo di ogni componimento è quello fermare il tempo e lo spazio per estrapolarne un senso.

Due sono i momenti in cui l'indagine esistenziale emerge apertamente. La prima citazione che riporto segnala un dubbio di natura antropologica (*Sul molo di Civitanova*, pag. 14):

25 c'è speranza di risolverlo il dilemma
che mette il segno uguale tra vita
e non vita, in quest'angolo di porto occidentale
che ogni volta è se stesso ma insieme
è anche altrove, e per caso non coincide
30 con il luogo dove gli uomini vendono
tutto per fame, e i bambini si divertono
a scavare le macerie –

L'io lirico, con note molto simili al famoso monologo di Amleto (il «dilemma» è *the question*; mettere «il segno uguale tra vita/ e non vita» è *to be or non to be*) si chiede se riuscirà mai a comprendere il senso della casualità della vita, perché chi parla è nato in un porto occidentale (felice) e non in un luogo dove la guerra conduce l'uomo ad una condizione estrema, a vendere «tutto per fame».

In *Gelsi*, pag. 69, invece si legge una riflessione sull'essenza della bellezza:

otto, otto gelsi a chioma aperta
come la coda di un pavone imbalsamato,
in processione lungo la linea
10 del nostro sguardo, così perfetti
che per un attimo ho scordato
orari coincidenze
e ho rallentato per capire
come mai di otto alberi in fila si possa dire
15 “guarda che belli!”, come hai detto,
se loro non decidono di esserlo e tutto
è un avvicendamento senza senso,
o se basta un movimento della mano

e un sorriso per fare di otto alberi
20 in riga un'illusione di riscatto.

È fuor di dubbio che il parametro con cui la bellezza viene giudicata sia relativo. Il problema di estetica, di conoscenza della bellezza, che attraversa i versi di *Gelsi*, prima di arrivare ad una soluzione “relativa”, mira ad una risposta oggettiva: come fanno gli alberi ad essere belli «se loro non decidono di esserlo» (v.16). La decisione di essere belli è una prerogativa prettamente umana: sono gli uomini che si prendono cura della propria immagine. L'unico animale noto nell'immaginario collettivo per la propria vanità, ossia l'unico che può decidere di aumentare la propria bellezza è il pavone; l'animale infatti compare nella similitudine al v. 8-9 con i gelsi, come termine di paragone «otto gelsi a chioma aperta/ come la coda di un pavone imbalsamato». Ma la risposta a questo quesito arriva subito, perché l'io lirico capisce che forse «basta un movimento della mano/ e un sorriso» non per capire l'essenza della bellezza, ma «per fare di otto alberi/ in riga un'illusione di riscatto».

Parallelamente alla ricerca esistenziale si muove l'impegno civile. Definire cosa si intenda per poesia civile è difficile, anzi, viene anche da chiedersi se esista una poesia civile contemporanea. Sicuramente sì, ma è così nascosta che non ha più una forma pubblica e il genere letterario inevitabilmente si ibrida e si addensa insieme ad altre intenzioni letterarie. Per quanto riguarda Gezzi, la poesia civile assume le sembianze di un discorso etico e morale che surrettiziamente rimane fra le righe, conducendo più o meno consciamente il lettore a riflettere sullo stato presente delle cose nella società contemporanea. Dunque, volessimo parlare di componente civile, dovremmo aggiungere che è cambiato il modo di fare poesia civile: non troviamo versi come *Italia mia, benché il parlar sia indarno*²¹ oppure, tornando a Fortini, *Ora m'accorgo d'amarti/ Italia, di salutarti/ necessaria prigionia*²². L'aspetto civile di Gezzi non ha più come oggetto l'Italia e gli italiani, o il fascismo e il post-fascismo, bensì il ripristino di una comunità confusa e senza più memoria, incapace di distinguere la storia.

Sarebbe ridondante rimarcare come l'impegno civile viene affrontato in *Marco Polo, 32 anni dopo*, perché già sufficientemente dibattuto nel primo capitolo di questa tesi.

²¹ F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, pag. 610.

²² F. Fortini, *Italia 1942* in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2014, pag. 14.

In *Promesse*, pag. 60, emerge in maniera nitida il valore che Gezzi dà all'impegno civile: la declinazione poetica che ne deriva mira a convogliare nell'altro uno straniamento dalle distrazioni che compongono il quotidiano dell'uomo contemporaneo.

Comprendiamo sempre meno della luce
Che cuoce ogni mattina il bugnato
Dei palazzi, comprimendo nella pietra
La storia delle cose –
5 Comprendiamo sempre poco,
costretti nel sonno sospettoso
di notti troppo brevi, vigilate dagli armadi
e dalla lenta processione degli aerei
tra comignolo e tetto –
10 non decifreremo mai più
la fatica delle braccia che hanno alzato
le pareti, giorno dopo giorno, come rondini
che appendono l'argilla alle grondaie.
Mentre le radio diffondono canzoni
15 Indistinguibili, mentre ai bar i nostri simili
Ridono e parlano di eventi sempre uguali,
l'acqua del Ticino si divide sui pilastri
che sorreggono il ponte, le nutrie imparano
il nuoto in fila indiana, gli uomini si chiudono
20 la porta alle spalle sicuri di riaprirla
il mattino seguente.

L'anafora iniziale ai versi 1 e 5, «comprendiamo sempre» che si declina prima in «comprendiamo sempre meno» e poi in «comprendiamo sempre poco» conduce il lettore in una condizione iniziale di inferiorità. Il lettore, infatti, inglobato dalla seconda persona plurale («comprendiamo», vv. 1,5; «decifreremo», v.10, «nostri simili», v.15), non può che constatare di come si stia perdendo la concezione della «storia delle cose» (v. 4) con tutto il rammarico espresso dall'io narrante. Il sentimento di amarezza trova nei vv. 11-14 il suo nucleo, perché nella società contemporanea le case delle grandi città non vengono più erette dalle volontà dei suoi abitanti - come invece leggiamo in *Grottammare*, pag. 28: «le generazioni che hanno fatto Grottammare, / gli uomini che ordinatamente hanno issato/ le pietre di questo muraglione/ a strapiombo» - i palazzi di

periferia non hanno una storia da comprendere. Dal verso 14 il piano della poesia si inclina e leggiamo tre versi di critica alla società contemporanea completamente presa da questioni inutili e sempre uguali. Le canzoni che passano alla radio sono «indistinguibili» e gli eventi discussi dai «nostri simili» sono «sempre uguali» e ti inducono ad uno stato di inerzia che ti priva della naturale fantasia. Un atteggiamento simile, scritto in termini analoghi, è proprio di Giorgio Falco nell'incipit di *Sottofondo italiano*, 2015. Tra i due c'è reciproca stima e sia Gezzi che Falco sono nati nel 1967, dunque hanno vissuto a pieno gli anni '80, ovvero gli anni di prima decadenza dopo il boom economico del ventennio precedente – anni di profondo scarto con la generazione dei propri genitori che hanno vissuto la seconda guerra mondiale ed il fascismo. Le generazioni che non hanno vissuto la guerra, sono cresciute nel benessere, “godendosi la vita” e iniziando a superficializzare le problematiche appartenenti al quotidiano. Il marketing bombarda spietatamente dalla radio e dalle televisioni e all'uomo non interessa più la storia.

Così interpreta i fatti Falco (corsivo non mio):

Sottofondo sembra una parola definitiva (sotto! fondo!) e invece è anche così superficiale. Il sottofondo c'è sempre, soprattutto quando non vogliamo sentirlo: le musicchette da supermercato, da radio commerciale, l'Italia.

Il sottofondo scava nell'intimo di ognuno di noi, per trasportarci in superficie, ne sottofondo commerciale, così invasivo da non farci sentire il destino comune, il senso di prigionia di una nuova stagione ritmata dai jingle, dalle promozioni. Barattiamo il silenzio che precede la lotta con una ninna nanna. Eppure crediamo ancora di governare la superficie ininterrotta, che invece ci compone.

Compiamo piccoli gesti decisivi e inconsapevoli, convinti di poterli eseguire in accordo al sottofondo. Ma il sottofondo è spietato, e non si accontenta, vuole tutti i nostri frammenti, ricomposti nel suo flusso continuo. I gesti decisivi diventano secondari, e il sottofondo dominante, che pensavamo relegato in secondo piano, diventa la storia.

In *Rendere ragione*, pag. 45, si può leggere una critica alla società contemporanea:

1 Quello che girandoti di scatto, senza alcuna intenzione,
 un attimo fa è sparito all'angolo della finestra,
 volto, mano, coda di gazza oppure nulla

di reale, ombra di pensiero evaporata dalla vista,
 5 che se corri e ti affacci non vedi
 mai più, persa, volatilizzata, andata in frantumi
 di memoria: quello è quanto posso in questi versi
 riconoscere e scriverti, sapendo
 che è poco, che ci vuole altra forza e altra
 10 investitura per non credere ai miraggi
 per dirigere la storia.
 Componile tu quelle formule di boria:
 all'angolo del vetro poco fa
 c'era qualcosa.

La poesia presentata è molto ambigua: il nodo concettuale che in essa troviamo non si scioglie facilmente. Ci sono, però, degli elementi che contribuiscono allo svelamento delle intenzioni dell'autore. I primi sette versi della poesia, elencano, con una metafora continuata, la sensazione di aver visto qualcosa con la coda dell'occhio, qualcosa ritenuto importante, ma impossibile da raccontare – perché visto soltanto dall'io lirico. Con la ripresa del pronome «quello» al verso 7, il poeta, riconosce che il poco che ha scritto non è sufficiente per spiegarsi, perché «ci vuole altra forza e altra/ investitura per non credere ai miraggi/ per dirigere la storia» (vv. 10-11). Ma quale altra investitura serve per non essere accusato di vedere «miraggi» e «per dirigere la storia»? Forse qui si allude alla condizione in cui il poeta è tenuto. Il poeta non è più investito di una carica che gli conferisce una certa *auctoritas*: potrebbe anche accorgersi di un evento storico notevole, anche se liminare, ma non verrebbe preso in considerazione. «Componile tu quelle formule di boria» (v. 12), ma cosa sono le «formule di boria»? Qualcosa da cui prendere le distanze, dei pensieri condotti da una superbia cieca che non permette a chi ha la giusta investitura per dirigere la storia di avere una completa visione.

L'altra tendenza presente in Gezzi si riconosce in ciò che è stato definito crepuscolarismo; a volte il poeta sembra teso a governare pensieri nichilistici e solipsistici che sfociano in un forte attaccamento all'ambiente domestico, chiuso, come punto di partenza per pensare ed osservare, come se un luogo interno fosse la metafora del proprio io. Per una più corretta analisi si possono creare due cartelle tematiche partendo da ricorrenze lessicali. I due temi principali, il tema del tempo e della materia, si possono

delineare secondo i seguenti termini: *dissolvenza e resistenza della memoria e stanze, muri e finestre* (la declinazione secondo tali termini è stata decretata da ricorrenze e parole chiave all'interno dell'*Attimo dopo*).

Preliminarmente ad ogni struttura tematica, citerò due poesie: *una parola non detta* (pag.75-76) e *Osservando la Madonna di Senigallia* (pag.77). Contengono ambedue delle note di genesi del fatto artistico, la prima riguardo alla scrittura; la seconda riguardo alla pittura, che aiutano a comprendere al meglio il significato delle cartelle tematiche.

Dissolvenza e resistenza della memoria. L'episodio oggetto di *Una parola non detta* diventa un pretesto metaletterario e di processo di formazione poetica. Gli stilemi verbali che snodano la lirica: «Ho sempre immaginato» (v. 1), «ho anche pensato» (v. 9) e «ho sempre creduto» (v. 19), descrivono un «male» (v. 3), che psicologicamente appartiene all'area del represso che il poeta riconosce per sé, come «forza» che lo trattiene e che si sprigiona tramite un ricordo di un evento traumatico, un litigio di cui l'io lirico sostiene di averne una memoria ferma («Ha sceso le scale del condominio/ con un misto di orgoglio e spavento, la sua sagoma si è stagliata/ contro il vetrocimento e io ne conservo/ il profilo, nettissimo, potrei ridisegnartelo/ in questo esatto istante», vv. 14-19). E il riconoscimento di questo «male» arriva tramite la scrittura, come gesto di espiazione («Ho anche pensato, *continua*/ che ci sia quella congiura/ del silenzio da espiare, quel gesto/ con cui l'ho allontanato imponendogli/ un lunghissimo dolore, mi capisci?», v. 9-13). Ma l'autore avrebbe voluto poter agire prima, senza ricorrere alla scrittura come cura, ma avendo fede nell'attività letteraria come *forma mentis* atta a portare l'uomo a non reprimersi, a condurre dei rapporti senza parti oscure. Pertanto giunge a questa conclusione:

[..]. Ho sempre creduto
Che scrivere mi servisse soltanto a poter dire
20 Quello che in quel torno di secondi
Andava detto: tutte quelle pagine che ho scritto,
capisci, in cambio di una sola parola
non detta: “ehi”, “ascoltami”,
“aspetta”.

Ma Gezzi toglie ogni ambiguità con chi potrebbe voler sovrapporre tale gesto della scrittura come liberazione da un «male», perché l'affermazione finale sottintende una smentita, un ribaltamento di causa, da parte dei fatti. La scrittura in Gezzi è specialmente ricordo: è registrazione di gesti, oggetti o persone, è memoria condivisa di fatti ed eventi, è rielaborazione personale. Infatti, in poesie come *Reperti* (lunga enumerazione di oggetti abbandonati e ritrovati. Pagg.12-13), *Memoria di una terra* (dettagli di un profilo collinare e stupore della resistenza nel tempo: «C'è saggezza in questa/ durata della terra, nella muta decisione/ delle cose che restano». Pagg.16-17), *quattordici foglie* (diagnosi della caduta di una foglia, condotta con la speranza che anche i rapporti umani si possano ricucire come le foglie sui rami. Pagg. 21-22), *Fotogramma* (azione di zoom su una foto che diventa analisi di quel presente che rimarrà fissato in quella foto, rispetto alla vita che continuerà a scivolare fino in fondo. Pag. 23), *Grottammare* (discorso generazionale sul tempo e sui segni del tempo che l'uomo ha impresso sulla città marchigiana. Pagg.28-29), *Ricordi della prima neve* (una donna guardando dalla finestra ci poggia la mano e «c'è ancora il suo palmo stampato contro il vetro. / Affiora quando fa freddo, con i ricordi della prima neve» pag.40), *Loro* (dettagli genetici che si tramanderanno le generazioni: «I figli abiteranno/ le loro fattezze, troveranno nel profilo/ di un pollice o nel sebo della pelle/ la piccola storia di una multa/ non pagata, del mobile assemblato/ insieme una notte.» pag.58-59) e *Promesse* (sfogo sull'incomprensione della storia e dei suoi segni: «non decifreremo mai più/ la fatica delle braccia che hanno alzato/ le pareti, giorno dopo giorno, come rondini/ che appendono l'argilla alle grondaie» pag. 60) è forte presente la dissolvenza della memoria da parte degli altri e di una resistenza dettagliata della stessa nell'autore.

Stanze, muri e finestre. La poesia *Osservando la Madonna di Senigallia* conduce il lettore alla riflessione sul fatto artistico, di come sia un dettaglio catturato a rendere un'opera eterna. Il gerundio contenuto nel titolo simula contemporaneità tra scrittura e azione coerentemente con il nostro canone novecentesco²³, ma sarebbe un *hapax* tra le poesie di questa raccolta, volutamente esposte ad al quotidiano tramite rielaborazione solitaria²⁴. Il dettaglio che coinvolge il poeta in una meditazione sul fatto artistico è il fascio luminoso che sullo sfondo del quadro penetra dalla finestra.

²³ Si ricordano titoli come: *Traducendo Brecht*, fortini; *Traversando la maremma toscana*; Carducci; ecc.

²⁴ Infatti così si può leggere a pag. 98 dell'*Attimo dopo*, tra le note al testo della poesia citata: «[...] la poesia "trascrive" le conversazioni scambiate con alcuni compagni di viaggio: gli scrittori John Guare

Il raggio di luce che centra
Il muro buio alle spalle della Vergine
E lo accende, e tu riesci a decifrarne il contorno,
i pulviscoli vorticanti cantati da Lucrezio.
5 E l'abbraccio della pietra, il tepore
Che qualcuno sentirebbe se solo
Si voltasse e la sfiorasse,
quella macchia di sole.
Dev'essere stata salmastra,
10 quell'aria così accesa, così
magistralmente rubata da Piero
per il suo tema sacro: oltre la persiana, là fuori,
intuisce una marina abbagliata dalla luce,
la stessa di adesso, di questo cielo terso
15 e ventoso di gennaio, con i palafrenieri
che accudiscono i cavalli, il cuoio delle scarpe
che acciottola sul porfido, e lui (non qui: in una stanza
a mezza luce) che vede quel raggio e capisce
che quello soltanto dice il vero del mondo,
20 e in punta di pennello non lo ignora,
lo avvera.

Parto da una piccola annotazione stilistica. L'allitterazione nel corpo centrale della poesia della lettera 's', è troppo frequente per non essere ricercata. La sua funzione desumibile è quella di caricare di significato la parola «sacro», termine chiave, perché sacra è la rappresentazione di Piero della Francesca, ma, di fatto, la bellezza e la sacralità del quadro non arrivano tramite espressività dei volti, statici nella loro iconicità di “moda artistica”, ma perché è la luce l'elemento aggiungo, quello che rende il quadro più vero. Il toscano appartiene a quel gruppo di artisti denominati proprio i *pittori della luce*, perché fanno propria l'innovazione di Giotto di rendere più reali, più vivide le scene, inondandole di luce. È proprio nella luce che si manifesta e si cattura il vero, nel dettaglio che nel ritratto diventa l'evento originale. Ed è un dettaglio che secondo Gezzi non ha colto

e Dave King, le studiose Flora Ghezzeo e Meisha Hunter, l'architetto Thomas Tsang, gli artisti Patricia Cronin e Richard Rezac». Il “trascrive” è la dimostrazione che la poesia è una rielaborazione a posteriori.

mentre dipingeva i volti, «non qui», ma meditando da solo «in una stanza/ a mezza luce»: una sorta di epifania. C'è da notare che il verso precedente alla parola «sacro» sospende non solo le allitterazioni, ma anche il versoliberismo per formulare un endecasillabo dal tono solenne: «magistralmente rubata da Piero». La conclusione che se ne trae per l'argomentazione riguardo le tematiche è la gerarchia superiore conferita alla dimensione domestica, che viene necessariamente usata per l'accesso alla verità; c'è il bisogno di innervare il quotidiano di un fascio di pensieri che collaborino all'indagine della verità. Da qui lo stampo diaristico dell'opera, fondata sulla ricerca personale di un senso meno abitudinario e più conscio del quotidiano; ma questo lavoro appare in buona parte delle poesie che prendono piede da *stanze, muri e finestre* da cui l'io lirico desume i dettagli per la sua riflessione. Una sezione intera accompagna tale riflessione, la sezione IV stanze alla deriva, aperta da una citazione di Octavio Paz, da cui il titolo prende forma, essendone la traduzione. *Cuartos a la deriva/ entre ciudades que se van a pique* – stanze alla deriva/ dentro città che vanno a picco²⁵. La citazione da Paz è significativa: il fulcro della IV sezione è il “naufragio” degli spazi interni, della civiltà che si allontana sempre più dal concetto di comunità, dove l'insieme sparisce ed ognuno rimane da solo nel proprio spazio domestico. Ad esempio, la prima poesia *A distanza di muri* (pag.55-56) ha un incipit che separa l'io dall'altro: «Io sono diviso da un muro» e avanza con una riflessione sui singoli che compongono il palazzo dove abita in quel momento, con la curiosità costante di poter comprendere gli altri come vivono la propria stanza, «se si amano davvero/ i due giovani inquilini del sette, / cosa sperano, quante volte hanno temuto/ di perdere la strada.» (v. 16-19). La poesia si conclude come pura retorica, con domande che non sono tali, essendo assente anche il punto interrogativo, «e poi come hanno fatto, / in quale grondaia hanno sentito/ il ritmo asseverante della pioggia. / Che hanno decifrato in quel respiro. / Che cosa hanno capito.» (v. 19-23). In queste domande-non domande si spiega ciò che scrivevo sopra, quel modo di constatare come la società abbia perso la sua cifra di comunità, di come ci si conosce sempre meno pur condividendo gli stessi muri. Pertanto occorre fare un passo indietro per completare il senso della visione. La metafora della sua partenza dalle Marche, che leggiamo in incipit alla raccolta in *Poi ci fu una scossa repentina*, nelle ultime parole della poesia è «muri che salpano». Sembra quasi

²⁵ Oppure, seguendo la traduzione poetica di Francesco Fava: *stanze in naufragio / dentro città che vanno a picco*; O. Paz, *pietra di sole*, Roma, Il filo, 2006; vv. 307-308.

che sia la sua stanza ad abbandonarlo, non lui stesso. Partendo dal presupposto che sia l'abbandono della sua terra natale il primo motore dell'opera, si può capire come le stanze alla deriva siano quelle delle metropoli che lo hanno accolto, dove i condomini contengono lo stesso numero di abitanti delle piccole città (dell'Italia centrale). Le stanze vanno alla deriva perché i muri separano oltre che il fisico, le relazioni interpersonali.

Una poesia che lascia delle perplessità, di stampo si potrebbe dire ermetico è *Gnomoni* (pag.57). Anche nella seguente poesia, i muri sono oggetto e soggetto della lirica. Lo gnomone è l'asta che viene fissata perpendicolarmente al terreno o al muro, la cui ombra, proiettata sul piatto opportunamente segnato, rivela l'ora nelle meridiane.

Che diceva quello fisso contro il muro,
tra sé, mentre il trio di sassofoni
e di trombe concludeva gli assoli,
la testa contro l'angolo, quasi
5 incastrata tra parete e parete?
Era nel deserto, una voce inascoltabile,
e dietro di me ce n'era un'altra
e di lato un'altra ancora, e dove c'ero io
c'era ancora deserto, e ognuno era
10 il rigido gnomone che contro la luce
del sole, a perpendicolo, fa ombra.

Prendere una decisione e dare un nome a «quello», «ognuno» e alle varie voci che si susseguono nel «deserto» è impossibile. L'unico nome che può fungere da soggetto è «il rigido gnomone», ma come può un'asta di ferro avere una voce?

Data la scarsa chiarezza del testo occorre immaginare un'allegoria. Parto dall'unica cosa che probabilmente ha un richiamo intertestuale: la voce nel deserto. La *vox clamantis in deserto* ha una duplice provenienza biblica sia da Isaia (40, 3), ma con una diversa interpunzione (*vox clamantis: in deserto parate via Domini*) e nei Vangeli (Matteo 3,3; Marco 1,3; Luca 3,4 e Giov. 1, 23 anche se Giovanni ha *dirigite* invece di *parate*) dove i due punti si trovano dopo *in deserto*. È una locuzione che è diventata il traslato di un grido inascoltato, di un tentativo vano²⁶. Ma qui la voce non è inascoltata, bensì «inascoltabile», e non è solo una, ce ne sono altre e non si capisce cosa vogliano

²⁶ Nozione estratta dall'enciclopedia Treccani, alla voce «*vox clamantis in deserto*».

dire. Allo stesso tempo, se vogliamo unire l' indefinito con l' unico soggetto possibile, lo «gnomone», possiamo saldare i fronti e constatare come anche la meridiana ormai sia un oggetto desueto, un puro ornamento storico ed artistico, nessuno la usa più, l' ora si legge nei moderni orologi. Va qui ricordato che i rintocchi delle campane aprono e chiudono *L' attimo dopo*: un altro espediente “sorpasato” per scandire il tempo.

Continuando l' analisi delle poesie della sezione presa in esame (IV stanze alla deriva) troviamo *Loro* (pag.58-59), poesia divisa non in due strofe, ma in due parti indipendenti (I. 24 versi; II. 21 versi); nella prima affronta il tema del lascito generazionale, che si incentra nei sentimenti di cui si cospargono gli oggetti, chiudendo la sezione con una affermazione pensata per i posteri che trovano gratificazione nelle orme dei propri genitori: «quando uno di loro/ li vedrà nel suo riflesso e dirà grazie/ a chiunque, a qualunque cianfrusaglia/ accumulata nelle stanze della casa/ per esistere» (vv. 20-24). La riflessione ha fulcro in quel «grazie» (v. 21) in cui confluiscono sia il tema della resistenza della memoria, che quello della dimensione domestica con la sua «piccola storia». La seconda parte della poesia si concentra sul rapporto di coppia giocato sulla dialettica interno ed esterno, su un' incompiutezza che però non viene percepita da chi non partecipa alla vita domestica, «mentre il mondo là fuori/ ricomincia i suoi rumori, e nessuno si accorge/ dell' ombra delle piante che attraversa/ la soglia e le si arrampica sul volto.» (vv. 43-46). La casa, la stanza, la dimensione domestica, assumono qui vitalità ed una partecipazione attiva alle emozioni che compaiono nella poesia.

Lo stesso fenomeno, che vede la casa come elemento attivo, appare nelle due poesie successive, dove nella già citata *Promesse* (pag. 60) «comprendiamo sempre poco, / costretti nel sonno sospettoso/ di notti troppo brevi, vigilate dagli armadi» e nella successiva, *La stanza* (pag.61), l' io lirico si accorge di essere finito in un complotto:

Ti spostati in corridoio, ma i mobili
non hanno fatto in tempo a ritornare
15 al loro posto, li hai presi
mentre il tavolo si cambiava con l' armadio,
il divanetto tentava di scalare
la parete dello specchio. La stanza
che credevi di conoscere ti cova
20 come un granello di polvere, tesse
su di te i filamenti di materia

per immobilizzarti.

La dimensione domestica, che abbiamo fin qui delineato, si va implementando di quella dialettica che abbiamo posto alla base dell'*Attimo dopo*, di quella doppia postura oscillante tra frustrazione e impegno che, in *stanze, muri e finestre*, si trasforma in una descrizione crepuscolare di piccoli oggetti, impreziosendo il quotidiano di dettagli a volte positivi e altre volte, come in questo caso, ostili.

Nella successiva, *Rotonde* (pag. 62)

- 10 Le case da cui si esce di soppiatto,
 a testa bassa, come se ciascuno
 di questi appartamenti, abitacoli,
 avesse più importanza e dignità
 di quello a fianco, potesse promettere
15 un briciolo di luce oltre il buio profondo
 che resta attraversata la rotonda,
 assicurate le persiane.

Torna di nuovo la casa come punto di riferimento di ogni persona, ma anche qui in chiave crepuscolare, come si nota dall'uscita di «soppiatto/ a testa bassa», quasi che uscendo da casa propria si provasse un senso di vergogna.

In *Prima di dormire* (pag. 63) l'elemento di chiusura, sia formale che emotivo, prevale, e la solitudine sembra essere un rituale domestico: «noi ripassiamo il silenzio rannicchiandoci/ nell'angolo più buio tra parete e parete» (vv. 16-17).

In *Insonnia* (pag. 64) e *La tempesta* (pag.65), compare la finestra come elemento di paragone ad una questione interna. Nella prima, colto dall'insonnia, si immagina di assumere qualche farmaco per calmarsi e poi uscire sul terrazzo ad osservare «le persiane non fermate/ della casa dirimpetto - / e sbirciandoci attraverso contemplare/ l'equilibrio di quiete della sala, / le spie degli standby che bruciano/ il buio.» (vv. 9-15). Dunque, la finestra come visione e ricerca di una quiete che in quel momento non riesce a trovare dentro il proprio spazio, ed è costretto ad affacciarsi fuori, per tacere la sua irrequietudine.

Nella seconda, di cui si è già parlato, la finestra compensa una situazione di agitazione iniziale, in cui gli attori della poesia scambiano una tempesta per un bombardamento e attraverso l'atto di allungare «la mano tra gli scuri, lo vedi, non è

sangue/ che viene giù dal cielo, è acqua fresca, / e non è il silenzio del terrore/ che ascoltiamo: è quello della gente/ protetta dal suo covo e che forse, come te, sta cercando un abbraccio» (vv. 10-15). La casa viene persino definita come un «covo», un rifugio, un posto da cui uscire «di soppiatto», il luogo dove si nutre il proprio interesse personale e si cuciono le relazioni vitali della propria vita. La situazione viene ripristinata tramite la finestra, attraverso la constatazione di una tranquillità esterna, di una mancata situazione di pericolo.

La sezione IV stanze alla deriva si conclude con *Confini* (pag.66) che si congeda con questa riflessione: «Ognuno misura la sua stanza, / muro a muro, affaccia sul buio/ un sorriso di parole.». Due novenari ed un ottonario, di cui il primo ha l'accentazione classica di 2^oa, 5^oa, 8^oa. Troviamo ancora un pronome indefinito, elemento già di per sé crepuscolare; inoltre l'azione che compie è una ricerca dei propri confini, misurando la propria stanza «muro a muro».

II.3 METRICA, SINTASSI E FIGURE RETORICHE

Prima di affrontare la “questione metrica” dell’*Attimo dopo*, occorrerà stabilire le linee guida del discorso al quale la raccolta può essere ascritta. Le uniche osservazioni compiute nel corso della tesi riguardo la versificazione sono state di natura informativa: ho notato come, nell’evidente versoliberismo, avessero il loro spazio anche versi canonici. Proprio tale fattore, ricorrendo ad uno studio di Mengaldo, può essere fondamentale: è uno dei tre elementi su cui si può ragionare affinché per Gezzi si possa parlare non di «verso libero», ma di «metrica libera». Mi riferisco al saggio *Questioni metriche novecentesche*, dove il critico suggerisce questa definizione:

Ho proposto che si parli di effettiva metrica libera, e non solo di una liberazione metrica più o meno avanzata, quando si verificano simultaneamente queste tre condizioni. 1. Perdita della regolarità e funzione strutturale delle rime, che restano eventualmente “effetti locali”. 2. Libera mescolanza di versi canonici e non canonici: presenze anche massicce dei primi, endecasillabo compreso, ovviamente non spostano la questione. 3. Mancanza dell’isostrofismo, ma distinguendosene un grado debole (strofe di configurazione versale differenze ma con lo stesso numero di versi) e uno forte (strofe anche di differenti dimensioni)²⁷.

Procedendo con ordine: si può senza dubbio affermare che il punto uno di Mengaldo è verificato nell’*Attimo dopo*. Infatti, nella raccolta appaiono soltanto due rime: una per assonanza a pag. 7 vv. 15-16 «condanna/ infiamm»»; una rima identica con ripresa al mezzo a pag. 75 vv. 3-4-5: «che dietro questa forza ci sia un *male/* da scontare, che il *male/* richiami altro *male*, fino a che/». Dunque, la rima ha perso la sua funzione e regolarità strutturante.

Per il secondo punto, si può, aggiungendo una distinzione, affermare che Gezzi inserisca endecasillabi o altri versi canonici nelle sue poesie. Il problema nasce nel comprendere in quali passi la presenza della metrica canonica sia voluta dall’autore in quanto tale: credo che il senso dell’affermazione di Mengaldo sia proprio che il poeta volontariamente usi il metro classico per circoscrivere o marcare il senso di

²⁷ P. V. Mengaldo, *Tradizione metrica del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pag. 35.

un'espressione. Riprendendo il saggio di Mengaldo, si legge nel punto in cui il critico tratta dei «contraccolpi» subiti dall'endecasillabo a causa della libertà metrica che

la perdita d'egemonia assoluta da parte dell'endecasillabo, di cui i mutamenti morfologici e di contesto sono un aspetto, può portare con sé un suo specializzarsi in senso «lirico». Nella metrica a fisarmonica degli *Strumenti umani* e anche di *Stella variabile* [...] l'endecasillabo ben ritmato di quel maestro del verso libero tende ad essere il luogo privilegiato delle *fusées*, dell'improvviso verticalizzarsi di un luogo che altrimenti procede di preferenza per accumuli, diversioni, ritorni. [...] è l'endecasillabo a raccogliere spesso la perplessità turbata o lancinante delle interrogazioni. La specializzazione, come non sorprende troppo, è anche topica, interessando l'impulso emotivo degli attacchi, di lirica o strofa.²⁸

Riguardo all'endecasillabo nell'*Attimo dopo*, si è già visto come, in *Direzioni* pag. 35, Gezzi inserisca l'endecasillabo per «verticalizzare» il suo discorso: nei versi 6-7, «Gli uomini onesti/ non dicono io vado:» ed altresì come suoni solenne in *Osservando la Madonna di Senigallia*, l'endecasillabo al v. 11, «magistralmente rubata da Piero».

Per la specializzazione topica si possono contare dieci incipit in endecasillabo su quarantotto poesie totali («Questa terra è pesante di memoria:», *La memoria di una terra* pag. 16-17; «Mentre aspettavo l'autobus guardavo», *Il seme di tiglio*, pag. 26; «La materialità dell'esistenza», *Venere davanti al sole*, pag. 42; «Mi alleno così: imparo a numerare», [mi alleno così: imparo a numerare], pag. 49-21; «Costeggiando la rotonda attraversi», *Rotonda di notte*, pag. 62; «L'orizzonte si annulla ad ogni grado», *Prima di dormire*, pag. 63; «È solo una tempesta semiestiva:», *La tempesta*, pag. 65; «Ancora neve su questo confine», *Confini*, pag. 66; «Un po' di ghiaccio secco sul selciato», *Malerweg*, pag. 84-85; «Le braci degli sms che si spengono», *Poco prima*, pag. 91).

Ci sono altre occorrenze, altri endecasillabi, ma non si può oggettivamente affermare che essi vengano usati in quanto tali. Si dia l'esempio della poesia *Rotonda di notte* in cui i diciassette versi che la compongono oscillano costantemente intorno all'endecasillabo:

Costeggiando la rotonda attraversi	(11)
il buio temporaneo di un'aiuola	(13)
gigante, poi di nuovo luci, lampioni,	(12)
le zampe di locusta del tram	(9)

²⁸ Ivi, pag. 48-49.

5	sui fili elettrici. Intorno le automobili,	(13)
	i grembi appannati in cui tre,	(8)
	quattro persone si scambiano sollievo.	(12)
	Sopra, tutto intorno, le infinite	(10)
	caselle di cemento e di vetro,	(10)
10	le case da cui si esce di soppiatto,	(11)
	a testa bassa, come se ciascuno	(11)
	di questi appartamenti, abitacoli,	(11)
	avesse più importanza e dignità	(10)
	di quello a fianco, potesse promettere	(12)
15	un briciolo di luce oltre il buio profondo	(13)
	che resta attraversata la rotonda,	(10)
	assicurate le persiane.	(9)

Ora, nonostante i vv. 10-13 siano tre endecasillabi, non ci sono né gli estremi per una «verticalizzazione» del discorso, né tantomeno ci troviamo in una posizione topica del componimento.

Tornando sulle linee guida di Mengaldo, manca da considerare l'isostrofismo. Anche l'ultimo elemento guida fornitoci dal critico per l'identificazione di una «metrica libera», ovvero la perdita dell'isostrofismo, è facilmente rintracciabile nell'*Attimo dopo*. Delle quarantotto poesie che compongono la raccolta, quaranta sono monostrofiche. La lunghezza delle poesie monostrofiche varia: *Confini*, pag. 66, conta soltanto nove versi, mentre la più estesa arriva a contare sessantuno versi, *Mi alleno così: imparo a numerare*, pag. 49-51. Ma sono entrambi dei comportamenti anomali: la normale lunghezza delle poesie si aggira intorno ai venti versi, come rispecchia infatti la media totale dei versi per poesia che è di ventitré versi. Le otto poesie che invece presentano una divisione in strofe non hanno tra loro qualche correlazione. Su questa divisione in strofe, occorre descrivere la loro natura: ci sono quattro componimenti in cui la divisione in strofe è segnalata, come di consuetudine, dall'andare a capo e dal lasciare uno spazio bianco (le poesie sono: [*poi ci fu una scossa repentina*], *Un'agonia*, *Mattoni*, *Ultimo trasloco*); le altre quattro poesie, sono strutturate secondo sezioni, dunque non c'è solo la pausa fornita dallo spazio bianco tra una strofa e l'altra, bensì troviamo anche un numero che distingue una "strofa" dall'altra (le poesie sono: *Quattro accelerazioni temporali in Santa Maria*, *Una risposta*, *Loro*, *Tra le scorie*).

Prima di passare alla sintassi, occorre segnalare altri due fenomeni collegati alle zone esposte del testo, ovvero l'incipit e l'explicit. Inizierò dalla fine, dall'explicit, poiché i fenomeni legati all'incipit contengono fenomeni implicati alla sintassi, mentre i versi conclusivi sono legati ancora a strutture metriche.

La formula con cui ho deciso di definire l'explicit dell'*Attimo dopo* è: (x+1). Mi riferisco agli studi del 1988 di Praloran sull'assetto dell'ottava boiardesca, su cui viene riconosciuta una costante metrica: la *clausola asindetica* «intesa come un verso sintatticamente isolato alla fine della stanza²⁹». L'autore isola tale verso al fine di renderlo significativo, perché attraverso di esso giunge alla conclusione del discorso. Elemento metrico che poi è stato riconosciuto soprattutto in Petrarca, ma senza attribuirne a lui soltanto il merito, perché già Guinizzelli (16, 12-14) addirittura ne aveva dato una specie di definizione teorica: «e voi, messer, di regula conserva, / pensate a l[o] proverbio che dir sòle: / "A bon servente guiderdon non pèr"».

Non ci sono forme metriche chiuse in Gezzi, ma è riscontrabile un atteggiamento simile (sentenziosità dei versi finali in asindeto) e talmente ricorrente da diventare interessante dal punto di vista stilistico. Tale fenomeno è visibile nella maggior parte delle poesie dell'*Attimo dopo*: la propensione a chiudere la poesia in tono sentenzioso o deduttivo, creando un effetto di sospensione del discorso tramite un enjambement che accorcia notevolmente la lunghezza dell'ultimo verso. Da notare, prima di procedere con l'elenco, che l'ultimo verso spesso contiene o il complemento oggetto della principale, o una secondaria paratattica fondamentale per la comprensione dell'enunciato.

Ecco gli esempi (corsivo mio):

1. [...] la saliva che lasciava
Minuscoli globi più scuri sul cemento,
brevi costellazioni evaporate
in un secondo, subito sparite in altre forme
anche loro.

(*Quattordici foglie*, pag. 22)

2. [...] i cadaveri dei granchi
Per metà sono già vento, invisibili e reali

²⁹ A. Soldani, *la sintassi del sonetto*, Firenze, Sismel, 2009.

Come l'amore, i cromosomi.

(L'amore, i cromosomi, pag. 25)

3. [...] i rami cuciranno

I loro vuoti in silenzio, non impiegheranno

Troppo tempo per capire.

(Il seme del tiglio, pag. 27)

4. [...] convinti

Che le cose, alla fine, si ricordino di ognuno,

mentre cade la brina sul balcone e l'autostrada

scompare dentro il tunnel, e in un giro di piloni

rispinge via tutto.

(Grottammare, pag. 29)

5. [...] cantano pianissimo

Se una strada li porta, se una curva spalanca

Un mare abbagliante.

(Direzioni, pag. 35)

6. [...] si domanda

Perché mai con la pioggia

Rifioriscano i ricordi.

(Domande, pag. 36)

7. [...] Io te lo dono a piene mani,

quel bianco, che possa aguzzare per molto

la tua vista, raddoppiare la misura

del passaggio, salvarti.

(Augurio, pag. 39)

8. [...] scendendo mi appoggiai

Lì per sbaglio, a buio fatto: i tentacoli invisibili

Mi urticarono la mano.

(Un'Agonia, pag. 41)

9. Per cui se guardo Venere

Che macchia come un neo la superficie

Abbagliante del sole penso a quanto

Sia finito l'infinito e viceversa,
a quante divisioni per due
consente l'uno, l'acaro
l'atomo il quark.

(*Venere davanti al sole*, pag. 42)

10. Dove il puntino acceso avrà impattato
Ti carezzo con dolcezza, con un bacio perdono
Il tuo limite biologico.

(*Raggio laser*, pag. 43)

11. Componile tue quelle formule di boria:
all'angolo del vetro poco fa
c'era qualcosa.

(*Rendere ragione*, pag. 45)

12. [...] le lumache passeranno
Tra le sbarre agilmente.

(*[mi alleno così: imparo a numerare]*, pag. 51)

13. [...] dirà grazie
A chiunque, a qualunque cianfrusaglia
Accumulata nelle stanze della casa
Per esistere.

(*Loro*, pag. 58)

14. [...] gli uomini si chiudono
La porta alle spalle sicuri di riaprirla
Il mattino seguente.

(*Promesse*, pag. 60)

15. [...] la stanza
che credevi di conoscere ti cova
come un granello di polvere, tesse
su di te i filamenti di materia
per immobilizzarti.

(*La stanza*, pag. 61)

16. Cosa dice una rondine

Che passa e garrisce alle tre
Del mattino: che fine del mondo
c'è in quel grido, e l'attimo dopo
che silenzio.

(*Insonnia*, pag. 64)

17. Ognuno misura la sua stanza
Muro a muro, affaccia sul buio
Un sorriso di parole.

(*Confini*, pag. 66)

18. [...] tutte le pagine che ho scritto,
capisci, in cambio di una sola parola
non detta: “ehi”, “ascoltami”,
“aspetta”.

(*Una parola non detta*, pag. 76)

19. [...] e lui (non qui: in una stanza
A mezza luce) che vede quel raggio e capisce
Che quello soltanto dice il vero del mondo,
e in punta di pennello non lo ignora,
lo avvera.

(*Osservando la Madonna di Senigallia*, pag. 77)

20. [...] la perfetta consistenza
del tuo sangue che attraversa
ogni singolo millimetro di te,
senza svegliarti.

(*Ultimo trasloco*, pag. 89)

Attinente allo stesso atteggiamento dell'autore, ma non completamente assimilabile agli altri esempi, è l'ultimo verso di *Mattoni* (pag. 46). Infatti, l'ultimo verso di cui parliamo ora non è preceduto da un andamento asindetico, ma ha una sua strofe. *Mattoni* è composta da cinque strofe, di cui quattro presentano un incipit (quasi) anaforico: il v.1 fa eccezione: «Se volessi un mattone», mentre nei vv. 5, 10, 13, leggiamo: «un mattone». La quinta strofe, che presenta un solo verso, è una massima, una sentenza,

la conclusione verso cui tende l'intera poesia: «io con la poesia vorrei fare mattoni». Dunque l'isolamento della sentenza finale rimane, ma senza creare l'effetto di attesa con la formula asindetto più enjambement finale.

Per quanto riguarda l'incipit, si può notare come Gezzi tenda ad isolare sintatticamente l'attacco nelle sue poesie. L'impianto dell'*Attimo dopo* è essenzialmente diaristico – componente imprescindibile di questa scrittura è la confidenza e la familiarità con gli ambienti che animano la poesia – e il poeta tende a fare riferimento ad elementi extra testuali. La funzione, dunque, che si può deputare a tale espediente stilistico è di tipo introduttivo: all'autore occorre fornire gli elementi minimi per far comprendere la propria poesia al lettore. Ma non solo. L'introduzione così strutturata, con un sintagma sintatticamente isolato e l'uso di un pronome a funzione deittica («questa terra è pesante di memoria», quale terra?), ha una conseguenza più ampia: quella di creare un effetto di suspense. Infatti, i due punti posti in prima battuta conducono il lettore alla ricerca degli elementi a cui si fa riferimento nel primo verso. Quando invece il sintagma è isolato da un punto fermo («Camera buia.», quindi?), più che di suspense possiamo parlare di effetto didascalico. Un paragone può essere fatto con i film, in cui l'immagine apparentemente anonima di apertura viene fissata sullo schermo tramite una scritta che la identifica.

1. Questa terra è pesante di memoria:
(*La memoria di una terra*, pag. 16)
2. Non perdere di vista nulla:
(*Comandamento*, pag. 20)
3. Ecco, guarda bene:
(*Fotogramma*, pag. 23)
4. Piove da due giorni:
(*Domande*, pag. 36)
5. Finisce come deve:
(*Mattina dopo*, pag. 37)
6. Era tutto così chiaro, intorno al tavolo.
(*I ricordi della prima neve*, pag. 40)
7. Dodici, forse venti, allineate sulla prua.
(*Un'agonia*, pag. 41)
8. Mi alleno così:

- ([*mi alleno così: imparo a numerare*], pag. 49)
9. Camera buia.
(*La stanza*, pag. 61)
 10. Una notte spesa male è poca cosa:
(*Insonnia*, pag. 64)
 11. È solo una tempesta semiestiva:
(*La tempesta*, pag. 65)
 12. Ancora neve su questo confine:
(*Confini*, pag. 66)
 13. Hai fatto questo semplice gesto con la mano:
(*Gelsi*, pag. 69)
 14. Settembre, si direbbe.
(*Tuesday Wonderland*, pag. 72)
 15. Dicono che lavi, la pioggia di settembre:
(*La pioggia non serve*, pag. 74)

Prima di concludere tale discorso, noto come un simile effetto di suspense – sintagma chiuso dai due punti più pronomi deittico – ricorra anche in vari punti interni dei vari componimenti, non solo dunque in incipit.

1. Questo ripetono
i colpi di campane:
(vv. 9-10, [*Perché nel sottointeso*], pag. 11)
2. [...] - ci è dato questo spazio,
questo minimo orizzonte
di cose quotidiane:
(vv. 34-36, *Sul Molo di Civitanova*, pag. 15)
3. Non ho capito niente più di questo:
(v. 10, *L'amore, i cromosomi*, pag. 24)
4. Adesso sono questo:
(v. 14, *Adesso*, pag. 90)

La sintassi dell'*Attimo dopo* non risulta artificiosa. La costruzione del discorso si sviluppa su una sostanziale paratassi per asindeto e non ci sono particolari anacoluti. Le

poche subordinate che troviamo sono causali (E dopo gli prepara il caffè, dosa calma/ e irrequietezza come l'aquila/ con la preda, evade dal suo corpo poco a poco, *perché dentro qualcosa non funziona più a dovere*», *Loro*, pag. 58) o temporali («*poi ci fu una scossa repentina*/ e i muri cominciarono a frantumarsi/ e a spaventare gli insetti che ci vivevano dentro»). La punteggiatura è molto densa e funge da guida alla lettura; oltre ad i segni di punteggiatura debole troviamo anche il trattino che non ha una funzione parentetica od incidentale, ma funge da pausa all'interno del discorso («*il tuo taglio/ sulla pancia, la mia pelle imbiancata, queste dita che battono caute/ la tastiera per non prendere/ ferite dalle corde -/ le tue luci arrampicate sui muri/ interrompono la lista*», *Augurio*, pag. 38).

Tra i fenomeni sintattici va anche considerato il discorso indiretto libero:

1. [...] non c'è più lavoro, ci dicevano
Sorridente
(poi ci fu una scossa repentina, pag. 7)
2. [...] non è mai finita, penso mentre guardo
[...] non credere in noi
Sarebbe il crimine maggiore,
mi dico
(Sul molo di Civitanova, pag. 15)
3. [...] si domanda
Perché mai con la pioggia
Rifioriscano i ricordi.
(Domande, pag. 36)
4. Come mai di otto alberi in fila si possa dire
“guarda che belli”, come hai detto
(Gelsi, pag. 69)
5. [...] sono loro che chiamano e ripetono
Anche a me la prima resistenza da imparare,
la meraviglia, perché ognuno non senta
solo buio scorrere nelle vene?
(La meraviglia, pag. 70-71)

Le esclamazioni, domande retoriche ed espressioni di mimesi del parlato:

1. Chissà cosa resiste, adesso
(*Reperti*, pag. 13)
2. È incredibile che tutto
Ci sopravviverà
(*La memoria di una terra*, pag. 16)
3. Magari fosse questa identica
logica a guidarci
(*Quattordici foglie*, pag. 21)
4. Ecco, guarda bene:
[...]
Ora manda avanti 30x
(*Fotogramma*, pag. 23)
5. [...] e poi come hanno fatto,
in quale grondaia hanno sentito
il ritmo asseverante della pioggia.
Che hanno decifrato in quel respiro.
Che cosa hanno capito.
(*A distanza di muri*, pag. 55)
6. [...] lo sbocco di liquami
Di una fogna – non ci credi?
(*La tempesta*, pag. 65)
7. Ho sempre immaginato, *parla mentre guarda*
Un po' in tralice
[...]
Ho anche pensato, *continua*,
(*Una parola non detta*, pag. 75)
8. Sono lo stesso di sempre, sta' sicuro.
(*Tra le scorie*, pag. 83)

Concludo l'elencazione di fenomeni sintattici riportando due casi di serie nominale:

1. i lampi della piattaforma, il profilo delle colline,
la camera a tre muri attraversata dai rintocchi,
la città sconfinata e le stanze di neve.

([*Poi ci fu una scossa repentina*], pag. 7)

2. la calma, l'amore,
gli attraversamenti di chilometri nel buio

(*Una risposta*, pag. 28)

Le figure retoriche nell'*Attimo dopo* sono pressoché assenti. Per quanto riguarda i tropi, essi sono così esigui e diversi che sembra superfluo qualsiasi tentativo di raggruppamento. Perciò, mi occuperò delle singole metafore e similitudini nel corso del III capitolo, *Antologia dei testi commentati*.

Segnalo, infine, le figure retoriche di suono: onomatopee e verbi onomatopeici.

Onomatopea:

1. Non capendo che nel *cric*
Di quegli scheletri echeggiava il guaito
(Reperti, pag. 13)
2. Un mattone che esiste, che spaccato col martello
Fa *tac* una volta sola
(Mattoni, pag. 46)

E verbi/sostantivi onomatopeici:

1. Echeggiava il *guaito*
Familiare dei miei cani
(Reperti, pag. 12)
2. Cosa dice una rondine
Che passa e *garrisce* alle tre
Del mattino
(Insonnia, pag. 64)
3. Parla il ghiaccio che *cricchia*
(Malerweg pag. 84)

II.4 LESSICO

In un articolo uscito per il Corriere della Sera il 21 giugno 1964, Eugenio Montale cercava di rispondere alla domanda di un suo lettore su cosa fosse la *poesia inclusiva*. Il ragionamento del poeta inizia con una distinzione:

fino a una ventina d'anni or sono la poesia si distingueva dalla prosa per l'impiego di un linguaggio «poetico» [...] ed anche per l'esclusione di contenuti che si ritenevano più adatti al trattamento prosastico.

La lirica escludeva la prosa proprio per questo: eleggendo contenuti privilegiati, che potevano anche essere convenzionali, e tentando di trascenderli e renderli personali imprimendo ad essi il suggello dell'arte. Tutto il resto (la storia, la cronaca, il discorso, il ragionamento, il racconto, anche il racconto ormai autonomo e diventato romanzo) era di pertinenza della prosa.

I moderni poeti «inclusivi» non hanno fatto altro che trasportare nell'ambito del verso o del quasi verso tutto il carrozzone dei contenuti che da qualche secolo n'erano stati esclusi.³⁰

Montale, già cinquant'anni fa e con estrema lucidità, è riuscito a concepire su quali binari il cambiamento della poesia si sarebbe inoltrato. Ho escluso dal testo sopra citato il discorso metrico, già presente nel precedente paragrafo della tesi; ho citato solo l'argomentazione relativa al contenuto, che rimane oggetto del «linguaggio poetico» e dunque di pertinenza lessicale.

Gezzi si può definire un poeta inclusivo: egli *esclude* dalla sua raccolta «contenuti privilegiati» ed al suo posto *include* la propria vita di persona comune; una vita che, non tenta nemmeno di «trascendere». *Include* nella sua poesia «tutto il resto: storia, cronaca ed il ragionamento». Per storia e cronaca si vedano gli eventi allusi nelle poesie *Venere davanti al sole*, pag. 42, *Marco Polo*, *32 anni a dopo*, pag. 44 e *Tuesday Wonderland*, pag. 72, spiegati in nota al testo. Per il ragionamento si noti il diffuso utilizzo di verbi cognitivi: «pensare» (pagg. 14, 42); «capire» (pagg. 14, 30, 35, 58, 69, 75, 77); «sapere» (pagg. 38, 49-51, 55); «accorgere» (pagg. 12, 59); «decifrare» (pagg. 55, 60, 77); «immaginare» (pagg. 74, 75). L'implicazione lessicale che deriva da tale modo di fare poesia è l'assenza di una ricercatezza di luoghi letterari marcati. Al suo posto abbiamo una poesia che si aggira nei luoghi comuni.

³⁰ E. Montale, *Poesia inclusiva*, Corriere della Sera, 21 giugno 1964, ora in *Secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

Il lessico dell'*Attimo dopo* è composto da parole semplici, ma non per questo etichettabile come banale né tantomeno superficiale o povero. Il tono è un tono medio, ed il registro non è propriamente quotidiano né colloquiale/relazionale, ma è, semmai, di tipo confessionale (diaristico, appunto) e ricco di sfumature. Si sono già notati stilemi riconducibili ad una mimesi del parlato e si è notato anche come l'andamento asindetico aiuti la lettura. Dal punto di vista lessicale la facilità di lettura arriva dalla mancanza di termini aulici o quantomeno difficili. I lemmi più ricercati non appartengono ad un lessico lontano dal presente: «ciarpame», pag. 12; «dragato», pag. 43; «rabberciare», pag. 46; «gnomone», pag. 57; «palafrenieri», pag. 77.

Ovviamente, è il lessico a comporre le tematiche principali, di conseguenza occorrerà elencare con maggiore attenzione i lemmi chiave per poi commentarli.

Dissolvenza e resistenza della memoria.

Tale cartella tematica è formata da singoli lemmi che appartengono alla sfera temporale: «tempo» (pagg. 7, 11, 20, 21, 26, 44, 46, 49, 61, 64, 88), «adesso» (pagg. 12, 26, 28, 63, 77, 90), «dopo» (pagg. 12, 15, 26, 37, 40, 44, 58-59, 60, 63, 64, 78, 80), «poi» (pagg. 7, 20, 28, 38, 50, 55, 59, 62, 78), «prima» (pagg. 21, 36, 40, 63, 70, 72, 80, 86, 91), «quotidiano» (pagg. 11, 14, 44, 91), «attimo» (pagg. 20, 37, 43, 45, 64, 69, 72), «mentre» (pagg. 7, 12, 14-15, 20, 26, 29, 37, 49, 57, 59, 60, 61, 69, 73, 75, 86), «quando» (pagg. 7, 18, 21, 24, 38, 40, 41, 49-51, 58-59, 78, 82) «stamattina» (pagg. 21, 49, 63, 70), «stanotte» (pag. 28), «giorno» (pagg. 12, 49-51, 60, 63, 72, 78), «notte» (pagg. 24, 28, 49, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 78, 82, 86, 88, 91), «settembre» (pagg. 26, 72, 74, 80), «maggio» (pag. 72), «minuti» (pagg. 59, 72), «secondo» (pagg. 13, 74, 75), «tra poco» (pagg. 59, 78), «fretta» (pagg. 7, 80), «anni» (pagg. 13, 16, 24, 28, 44, 51, 82, 86, 89), «presente» (pagg. 12, 30), «passato» (pagg. 28, 30, 58, 80, 89).

Inoltre, si notino le perifrasi che marcano lo scorrere del tempo: «*percepisci il tempo scorrere*» (pag. 7); «*il tempo/ sono occhi e mani che si stringono*», (pag. 11); «*gli anni che scorrono*» (pag. 16); «*i gesti/ fanno in tempo a disegnarsi*» (pag. 20); «*non impiegheranno/ troppo tempo per capire*» (pag. 25); «*verso un tempo/ che non vedranno mai*» (pag. 26); «*Piove da due giorni*» (pag. 36); «*le ombre che mi passano fra palpebra/ e pupilla mentre dormo [...] una notte di lavaggi/ ho impiegato per togliermi dal pollice/ il puzzo d'aglio*» (pag. 49); «*io sono la loro unica/ speranza, mi chiedo, di durare*» (pag.

60); «leggono il passato come gli anni / nel legno» (pag. 89); «poco prima/ che scocchi il rintocco sul quadrante» (pag. 91).

Si è visto come il tempo sia un elemento essenziale della raccolta, constatando la relativa semantica lessicale. È necessaria una precisazione: il tempo, nella declinazione dell'*Attimo dopo*, non assume mai una forma cronologica, una forma che non sia quella del *tempo interiore*. Tra gli esempi riportati non ci sono che due date: l'incipit di *Tuesday Wonderland* «Settembre, si direbbe. O forse una mattina/ di metà maggio» pag. 72 (anche problematizzato dal “forse” e dal condizionale) e l'incipit di *La pioggia non serve* «Dicono che lavi, la pioggia di settembre:», pag. 74. Qualsiasi azione è collocata in una parte di giornata (o nottata), che può corrispondere a qualsiasi parte dell'anno. Infatti, in *Reperti* si legge: «Un giorno, per esempio» (pag. 12), sfumando così ogni possibile identificazione del giorno in questione.

Stanze, muri e finestre.

Il lessico domestico è molto dettagliato, si va dagli oggetti alle parti della casa: «sedie» (pagg. 7, 18, 23), «fornelli» (pag. 11), «lucchetto» (pag. 11), «macchina da cucire» (pag. 12), «letto» (pagg. 20, 21, 23, 37, 58-59, 61, 65), «angoli» (pagg. 21, 45, 57, 63, 82, 89), «lenzuola» (pagg. 21, 61), «cuscino» (pagg. 21, 91), «terrazzo» (pagg. 26, 27, 64, 65), «tazza» (pag. 36), «posate» (pag. 40), «pavimenti» (pagg. 42, 46, 59, 82, 86), «tenda di alluminio» (pag. 44), «grata» (pag. 44), «vetri» (pagg. 23, 38, 40, 45, 49, 62, 70, 91), «guarnizioni» (pag. 50), «guanciaie» (pag. 50), «scarico del bagno», (pag. 50) «tappeto» (pag. 50), «finestre» (pagg. 45, 55, 86, 88), «muro» (pagg. 7, 28, 38, 43, 49-50, 55, 57, 66, 77, 88), «cortile» (pag. 55), «specchio» (pag. 37, 55, 61, 86), «bagno» (pag. 55), «credenza» (pag. 55), «lavandino» (pag. 55), «parete» (pag. 57, 61, 63), «bicchiere» (pag. 59), «tavolo» (pag. 59), «armadi» (pagg. 60, 61), «comignolo» (pag. 60), «tetto» (pag. 60), «grondaie» (pagg. 55, 60), «porte» (pagg. 35, 60, 72, 86, 88, 91), «camera» (pagg. 7, 61), «stanza» (pagg. 7, 37, 61, 66, 77, 86, 91), «corridoio» (pagg. 16, 37, 61, 86), «balcone» (pagg. 28, 74), «mobili» (pagg. 61, 72, 89), «divanetto» (pag. 61), «abbaino» (pag. 23), «case» (pagg. 12, 16, 21, 28, 55, 59, 64, 72, 74, 89), «appartamenti» (pag. 62), «abitacoli» (pagg. 62, 74), «antenne» (pagg. 63, 74, 78), «coppi» (pagg. 49, 63), «persiane» (pagg. 62, 74), «sala» (pag. 64), «scale» (pagg. 70, 75), «vetrocemento» (pagg. 75), «candela» (pag. 86), «doghe» (pagg. 58, 91), «palazzi» (pagg. 16, 55, 60).

Un lessico così dettagliato e così semanticamente attento sia ai particolari che ai piccoli oggetti richiama un preciso punto del nostro Novecento. L'espressione della tematica crepuscolare e solipsistica dell'*Attimo dopo* attraversa una minuziosa serie di oggetti domestici. Il periodo letterario a cui si può fare riferimento è quello delle Avanguardie storiche, più precisamente del Crepuscolarismo. Non si può affermare che Gezzi intenda rifarsi ai Crepuscolari, è probabile che egli accolga un simile modo di fare poesia. Si può pensare a come Govoni in *Le cose che fanno la domenica*, riesca ad ottenere un'analogia tra il sentimento della domenica e le "cose" che gli fanno capire che effettivamente sia domenica. Similmente, in *La memoria di una terra* nell'*Attimo dopo*, il sentimento del tempo - della memoria della terra che è più forte della memoria dell'uomo - è espresso dalla descrizione dell'«auto del nonno», abbandonata da tutti e riabilitata dalla natura. Stessa cosa in *Reperti (L'Attimo dopo)*: il lungo elenco di oggetti desueti è sintomo di una specie di ossessione per le piccole cose. Si può pensare al famoso attacco corazziniano (*Soliloquio delle cose*):

Dicono le povere piccole cose: Oh soffochiamo d'ombra! Il nostro amico se ne è andato da troppo tempo: non tornerà più. Chiuse la finestra, la porta; il suo passo cadde nel silenzio del lungo corridoio in cui non s'accoglie mai sole, come nel vano delle campane immote, poi la solitudine stese il suo tappeto verde e tutto finì.³¹

Un'altra implicazione della forte componente domestica è l'ambientazione in area urbana. Dunque, non solo elementi interni, ma anche elementi esterni: «marciapiedi» (pagg. 63, 66, 74, 80), «lampioni» (pagg. 20, 62), «tram» (pag. 62), «rotonda» (pag. 62), «città» (pagg. 11, 27, 63, 74), «automobili» (pagg. 26, 62).

Il paesaggio urbano, sebbene domini nella sua relatività domestica, rimane per lo più indefinito. L'uso dei toponimi è relativo a determinate situazioni che rimangono confinate nella poesia di riferimento, non si estendono in sezioni intere. Troviamo toponimi *marchigiani*: Civitanova, Grottammare, Senigallia; *romani*: Santa Maria in Trastevere; *svizzeri*: Länggasse, Malerweg, Oberland.

Nell'*Attimo dopo* possiamo trovare anche dei forestierismi. Ma anche in questo caso, nessuno dei termini che riporterò ha un forte peso specifico, perché sono lemmi

³¹ S. Corazzini, *Poesie*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, BUR, 2007, pag. 167.

ormai entrati nel linguaggio quotidiano italiano: *démodé* (v. 14, *Reperti*, pag. 12), *led* (v.5, *La stanza*, pag. 61), *skyline* (v.2, *Prima di dormire*, pag. 63), *radar* (v.14, *Adesso*, pag. 90).

È interessante notare che l'attenzione che viene concessa ai dettagli, ampliando notevolmente il lessico specifico, non è di pertinenza meramente oggettistica. Infatti, la parola «occhio» non compare mai direttamente, ma al suo posto trovano luogo le parti interne ad esso: «pupilla» (*Raggio laser*, pag. 43; [*Mi alleno così: imparo a numerare*], pag. 49), «retina» (*La memoria di una terra*, pag. 16), «cristallino» (*Raggio laser*, pag. 43), «palpebra» ([*Mi alleno così: imparo a numerare*], pag. 49; *Un'agonia*, pag. 41).

II.5 RAPPORTO CON LE ALTRE OPERE DI MASSIMO GEZZI³²

Nel presente paragrafo analizzerò le opere poetiche di Gezzi nel loro insieme, tenendo *L'Attimo dopo* come termine di paragone. L'obiettivo è trovare elementi di continuità e di discontinuità all'interno della produzione poetica dell'autore. Le raccolte in esame sono: *Il mare a destra* (Atelier, 2004), *Il numero dei vivi* (Donzelli, 2015) e *Uno di nessuno. Storia di Giovanni Antonelli, poeta* (Casagrande, 2016).

Il mare a destra è l'opera d'esordio di Massimo Gezzi. È la silloge che raccoglie le poesie scritte tra il 2000 ed il 2003, negli anni passati all'Università degli studi di Bologna. Da un punto di vista strutturale, si possono identificare i seguenti elementi di continuità: *Il mare a destra* come *L'Attimo dopo* è diviso in cinque sezioni (I, II – Vinteuil, III – Inferno in quattro soliloquî, IV – Estinzione di una voce, V scendere e cercare) ed in totale conta trentatré poesie – *L'Attimo dopo*, quarantotto. Altri elementi di continuità: la III sezione, ovvero la sezione centrale, è composta da una singola poesia ([mi alleno così: imparo a numerare] e *Inferno in quattro soliloquî*, che, per quanto sia divisa in quattro sezioni, è da considerare unica). *Il miracolo è che il cielo* (pag. 5, MD) esattamente come *Poi ci fu una scossa repentina* (pag. 7, AD) funge da epigrafe iniziale all'intera opera. Da un punto di vista stilistico e metrico, non ci sono differenze da segnalare e nemmeno per la scelta lessicale. Discontinuità: a differenza dell'*Attimo dopo* le poesie sono quasi tutte sprovviste di titolo, dunque vengono segnalate (come di consueto) attraverso la citazione del primo verso.

Da un punto di vista tematico, nel *Mare a destra* la biografia dell'autore è facilmente rintracciabile. Negli anni in cui il libro è stato scritto e progettato, il poeta – come l'io lirico – vive tra le Marche e Bologna: tutte le poesie seguono tale scenario. Sia *L'Attimo dopo* che *Il mare a destra* contengono componimenti a struttura diaristica, ma abbiamo visto come nell'*Attimo dopo* regni una sostanziale indeterminabilità spazio-temporale. Invece, nel *Mare a destra*, si noti come già nel titolo la determinazione spazio-temporale sia chiara: partendo dalle Marche in direzione nord, verso Bologna, l'Adriatico è *il mare a destra*:

³² Nel corso del seguente paragrafo, onde evitare ambiguità, ho ritenuto opportuno adottare delle abbreviazioni. Ecco la legenda: MD (Mare a Destra), AD (L'Attimo dopo), NdV (Numero dei vivi), SGA (Uno di Nessuno. Storia di Giovanni Antonelli Poeta).

(*Congedo da riva e orizzonte*, pag. 54, MD)

[...]. Il treno ogni volta
aspetta alla stazione, ma il viaggio
5 si è fatto meccanico, percorso prevedibile
da ripetere a mente.

[...] Anche
Per la quiete momentanea di una stanza,
prima che il mare a destra ritorni
15 a tracciare sul vetro le sue ostinate
due righe di saluto.

La partenza: «bisogna/ partire una volta per sempre» (*Il miracolo è che il cielo*, pag. 5), in una sua accezione di viaggio necessario e educativo, muove la scena iniziale. Va precisato che il viaggio viene usato come sfondo, come punto di osservazione privilegiato, non come metafora di qualcos'altro. Anche perché il pendolarismo è parte integrante della vita dello scrittore. Il treno compare sistematicamente nel corso della prima sezione: «il treno delle dodici e quaranta» (v. 2, *C'è troppa notte quando*, pag. 9); «Sul treno si rimane appollaiati/ sull'attesa» (vv. 7-8, *Il punto di svolta riposa*, pag. 11); «Un vento di risvegli dentro il treno» (v.1, *Un vento di risvegli dentro il treno*, pag. 15); «Fuori dal finestrino del treno» (v.1, *Fuori dal finestrino del treno*, pag. 18); poi torna nelle ultime due pagine, dando così circolarità all'opera: «Poi lo schiaffo dei treni lungomare» (v.11, *...ma/ nella mia casa c'è un sollievo di pellicola*, pag. 53); «il treno ogni volta/ aspetta alla stazione» (v. 3-4, *Congedo da riva e orizzonte*, pag. 54). Il tragitto percorso nei viaggi in treno è ben identificabile nei suoi elementi marchigiani di partenza («Fano e Senigallia», pag. 9; «tardo pomeriggio/ anconetano», pag. 10) e di arrivo, Bologna o Pavia («Fidenza [...] Cremona», pag. 18).

Si noti un altro elemento di discontinuità rispetto a *L'attimo dopo*: il tasso figurale del *Mare a destra* ha un valore considerevole, tanto più se si nota che la maggior parte dei tropi che compaiono nella raccolta usano come elemento principale la luce per una descrizione pittorica/metaforica del paesaggio. Prima di procedere con l'analisi delle singole ricorrenze, si legga la prima poesia della sezione iniziale (pag. 7, MD):

C'è troppa notte quando	(7)
Il treno delle dodici e quaranta	(11)

Trascina i suoi bagliori sulla sabbia marchigiana,
 e Fano e Senigallia si illuminano
 5 appena, come per la lama
di chiaro di una torcia: lontano
 le petroliere coltivano un brandello
di luce, più netta di quella
 dei corridoi delle carrozze –
 10 noi scivoliamo nel *sonno sordomuti*,
 nella *semioscurità siamo*
sagome di cose.

La poesia è molto densa. Il primo verso (settenario), con il «quando» in enjambement (Dantismo), viene seguito da un endecasillabo, che viene seguito a sua volta da un verso lunghissimo, luogo di una figura retorica che non si vuole spezzare in un altro verso. L'incipit così connotato, mi fa credere che il giovane Gezzi, insicuro ancora del suo stile, senta il bisogno di ricorrere ad una maggiore mimesi letteraria. Procedendo con l'analisi, si notano tre tropi concentrati in pochi versi: v.3, «trascina i suoi bagliori» (personificazione del treno); vv.5-6, «la lama/ di chiaro di una torcia» (metafora); vv-7.8, «coltivano un brandello/ di luce» (personificazione/metafora). La conclusione giunge al lettore attraverso un'allitterazione della 's' e delle nasali 'm' ed 'n'; dunque, il senso della poesia, giocato sul contrasto luce/ buio, viene valorizzato da figure di suono. Rispetto alle poesie dell'*Attimo dopo* ci troviamo di fronte ad una tipologia di testo più breve e, di conseguenza, molto più densa. Una scrittura molto più epigrammatica, che cerca nella brevità la suggestione del lettore. La poesia si può dividere in due parti: fino al verso nove, troviamo la descrizione della situazione, condotta secondo termini visivi e originali, per poi avere una pausa, una cesura tramite un trattino. Dopo la cesura, ci sono gli ultimi tre versi, aperti da quel «noi» che coinvolge il lettore nell'indagine esistenziale (tratto presente anche nell'*Attimo dopo*).

Ma si noti come la personificazione/metafora della luce sia una cifra originale dell'opera: «La collina è una parentesi di steli, / *la luce* del tardo pomeriggio/ anconetano *la invita* ad allungarsi/ negli occhi degli autisti» (vv. 1-4, pag. 10); «A tratti *la luce/ scivola* a battesimo degli occhi» (vv.18-19, pag. 11); «Ancora un temporale stanotte, / *una giostra di baleni* nel buio di prima estate» (vv. 1-2, pag. 14); «la mente che sfoglia/

la sua lenta *processione di lampi*» (vv. 4-5, pag. 15); «e il tempo torna ad essere scandito/ *dalla luce nel buio*» (vv.12-13, pag. 21); «perché il buio di pianura/ non è libero, *lo masticano/ le bocche luminose dei lampioni*» (vv. 10-12, pag. 22); «Da allora tutti i giorni custodiamo/ con amore il nostro comune/ *cimitero di abbagli.*» (vv. 11-13, pag.33); «dal passato rimane *una sciabola di luce*» (v. 7, pag. 38); «si fa ultima/ chiarezza contro *il buio che diluvia*» (vv. 4-5, pag. 41).

Ancora riguardo la discontinuità, c'è nel *Mare a destra* un intreccio tra il gusto dell'autore ed il materiale di studio universitario; ovvero, c'è confusione tra ciò che Gezzi considera letterario e ciò che dal suo punto di vista (di studente di lettere), non è considerabile come tale. Dunque, un commento è necessario per la II sezione, denominata in maniera proustianamente dichiarata, *Vinteuil*. Vinteuil è un personaggio della *Ricerca del tempo perduto*: è un compositore che scrive una sonata per pianoforte che Swann adora. A tale personaggio si lega un luogo comune: egli è il classico artista che viene considerato geniale solo in ambito artistico, perché in qualsiasi altro campo si rivela ottuso. Il personaggio è costruito da Proust su tale topos, ma nella *Recherche*, Vinteuil viene presentato dallo scrittore subito negativamente e, in un secondo tempo, come un genio, cosicché nessuno possa avere tale pregiudizio su questo personaggio³³. L'omonima sezione del *Mare a destra* contiene sette poesie ed ogni poesia è legata ad un ricordo musicale. Gezzi evoca la figura proustiana a difesa della II sezione, come per esclamare: "non cadete nel pregiudizio che vi trasmettono le canzoni presenti nella sezione". Egli utilizza Proust per innalzare il tono di una sezione che altrimenti non risulterebbe letteraria, ma contaminata dal *pop* (infatti, i brani che compaiono sono tutti delle hit passate in quegli anni alla radio). L'obiettivo della sezione II è quello di misurare il tempo interiore tramite le canzoni *pop*, che se ne dia o no un giudizio di valore, perché esse hanno determinato una stagione della sua vita universitaria (in maniera più efficace che una semplice corrispondenza cronologica didascalica). Una *madeleine* musicale.

Così si legge nelle note al libro:

³³ Nel 1913 Proust scrive a Lucien Daudet: «Capita spesso, sapete, di sentir dire di un grande artista: "A parte la genialità, era un vecchio imbecille con una mentalità piccina". Però siccome si parte con l'idea della sua genialità, non ce lo si figura realmente di mentalità ristretta e ridicolo. Così, ho pensato che fosse più efficace presentare dapprima Vinteuil come un vecchio stupido, senza lasciare sospettare che ci fosse in lui del genio, e parlare nel secondo capitolo della sublime sonata che Swann non pensa neanche per un istante di potergli attribuire.» Fonte: <http://www.marcelproust.it/person/vinteuil.htm>.

La riemersione mentale di un cronotopo dettagliato durante l'ascolto (a distanza di qualche tempo) di brani musicali che hanno accompagnato spezzoni più o meno lunghi della nostra esistenza è la molla che ha generato questa sezione. Il fenomeno richiama immediatamente alla memoria molte pagine di Proust. I brani indicati a margine (quasi andassero *on air* nel mentre che l'autore scrive e il lettore legge) sono alcune delle canzoni che durante i miei anni universitari bolognesi le tv musicali, su cui troppo spesso ci si sintonizzava nelle pause o durante i pasti, diffondevano ossessivamente per brevi periodi, per poi cedere il posto alla cadenza altrettanto coattiva di un'altra hit. Alcune di esse mi piacciono o mi piacquero molto. Altre, magari orribili (come Luna di Togni per il Tondelli di Pao Pao...), ebbero la ventura di capitarmi nelle orecchie (o davanti agli occhi, nella forma d'arte sempre più arguta che è il videoclip) in alcuni momenti particolari, rimasti impigliati nella memoria e nei testi che le danno voce. Talvolta (Oh, eravamo in riga...; "ridicolo" diciamo, quasi...) i versi si riferiscono esplicitamente alle scene dei videoclip delle canzoni richiamate in esergo.³⁴

La nota appena riportata dell'autore e la lettura dei testi che ne compongono la sezione, scoprono in realtà una preoccupazione. Una preoccupazione di incomprendimento: una paura di scrivere poesia usando argomenti "non all'altezza" (siamo all'opera d'esordio); dunque, è come se stendesse una patina letteraria sopra ai punti più fragili. Tale equilibrio di materiale poetico e non poetico va calibrato insieme alle evidenti riprese dalla poesia del Novecento (Montale-Sereni) e rischia di far cadere Gezzi tra gli epigoni della tradizione. Eppure non è mai stato accusato di epigonismo, perché la materia e la tematica del *Mare a destra* sono diversi:

[...] *Il mare a destra* è una applicazione riuscita di un metodo non nuovo, e non si offenda Gezzi se viene sempre da associare alla sua poesia categorie come "gusto", discretio ecc. [...] Direi anzi che il debutto nella sua trasparenza o nel suo "scarto minimo", nel suo selezionare una storia non più grande del suo autore, ci fotografa dall'interno ed intimisticamente una realtà non trascurabile della nostra Italia che è quella degli studenti universitari fuori sede, tra pendolarismo, cazzeggio, amicizie, amori, che poi – come nota giustamente Mazzoni – è materia nient'affatto sfruttata nel mondo della poesia, argomento più da romanzo (Tondelli non a caso) o da film.³⁵

³⁴ *Il mare a destra*, pag. 55

³⁵ A. Afribo, *Note su tre poeti di trent'anni, Massimo Gezzi, Gabriel Del Sarto e Fabrizio Bernini*, Atelier, 2008.

Prima di passare alla raccolta successiva, concludo il confronto tra *Il mare a destra* e *L'attimo dopo* con un paragone tra due poesie: la prima a pag. 12 del *Mare a destra*, la seconda appartenente a *Nature e Venature* (1987)³⁶, di Valerio Magrelli:

Un lazo di fumo dalle stoppie
attorno all'aria, ma l'aria
è senza corpo – il lazo
si stringe, lo scorsoio
5 si disfa e nel mezzo
non c'è nulla – il fumo
si dirada, passa dalla parte
del nemico: è già aria.

Magrelli:

Io cammino fumando
E dopo ogni boccata
Attraverso il mio fumo
E sto dove non stavo
5 Dove prima soffiavo.

La stessa metafora è evidente: la dissipazione del fumo. Entrambi i poeti trovano significativa, sarebbe meglio dire filosofica, la visione di un elemento effimero che sfuma nel suo contesto. Il punto di vista è sempre quello degli occhi dell'autore: Gezzi davanti la bruciatura delle stoppie, Magrelli davanti alla sua sigaretta. Il fumo sembra un'illusione, un obiettivo visibile quanto intangibile con cui interloquire. Attraversando il suo fumo, Magrelli, crea un cortocircuito esistenziale, credendo che con un passo in avanti la sua condizione («stare» può riferirsi sia alla propria posizione che alla propria condizione) sia cambiata. In realtà, ha solo attraversato una nuvoletta di fumo, che può essere l'allegoria della proiezione dei progetti con cui pensiamo di migliorare la nostra esistenza. Invece Gezzi, con estrema attenzione coglie i movimenti del fumo che si leva dai residui di un braciere e, seguendo con lo sguardo i movimenti di una fiammella, vede che il fumo prende le sembianze di un cappio. Il cappio si stringe e si «disfa» subito dopo,

³⁶ V. Magrelli, *Poesie (1980-1992)*, Torino, Einaudi, 1996.

incapace di strozzare davvero l'aria (presentata come «nemica» del fumo). L'allegoria che si può notare, similmente in Magrelli, è di indagine esistenziale, declinata in altri termini. Infatti, anche Gezzi sembra comunicare il tentativo effimero di progettare qualcosa in tutte le sue fasi (il «lazo/ si stringe, lo scorsoio/ si disfa e nel mezzo/ non c'è nulla»), notando però l'incapacità di afferrare qualcosa che abbia corpo, che sia reale, che non sia un'illusione.

Nel 2015 esce per Donzelli editore la terza silloge di Massimo Gezzi: *Il numero dei vivi*. Rispetto alle opere precedenti, ci troviamo di fronte ad una raccolta di poesie più matura. Nell'opera si compie un processo di dissoluzione della biografia dell'autore: la struttura diaristica – onnipresente nel *Mare a Destra* e nell'*Attimo dopo* - si libera dalla presenza dell'io lirico che dichiara di partecipare alla poesia; dunque, viene meno la componente personale-aneddotica: «passo sulla cenere di un fuoco» (pag. 24, *AD*), «Mentre aspettavo l'autobus guardavo» (pag. 28, *AD*) e la poesia del *Numero dei vivi* viene descritta senza la mediazione dell'autore: «Una signora sta giocando [...], (pag. 41, *NdV*) «La scarpa rotola sul fondo» (pag. 43) ecc.

La maturità dell'ultima raccolta poetica proviene da un mutamento nella vita dell'autore. Tale cambiamento è sia spaziale (trasferimento a Lugano) che esistenziale (diventa padre ed insegnante nello stesso anno). In un'intervista condotta da Marco Pelliccioli, Gezzi dichiara:

[...] nel giro di qualche mese sono diventato contemporaneamente padre e insegnante, e questi due eventi (l'uno quanto l'altro) hanno rappresentato una violenta sferzata contro lo sguardo immobile e disincantato che il libro precedente mi sembrava gettare sul reale. Ho cominciato cioè a sentire che le domande che il mondo e gli altri mi ponevano eccedevano le risposte che sin lì mi ero dato. La risposta del nulla, la consapevolezza che il presente scivola irreparabilmente verso l'«attimo dopo», davanti a tutto ciò, mi sono sembrate per lo meno zoppe: ho ricominciato allora a guardarmi intorno e a sentire l'esigenza di contare, di numerare i vivi, di lavorare con loro. E ho percepito che questo movimento, questa reazione ha un significato insieme etico e politico. Il libro è nato da questo pungolo.³⁷

Il numero dei vivi è composto da quattro sezioni *Zero*, *Uno*, *Gli altri*, *Il numero dei vivi* ed è formato da quarantuno poesie totali. Si noti la prima grande novità: l'evidente

³⁷ <http://www.parcopoesia.it/le-domande-che-attraversano-il-numero-dei-vivi>.

azione di «numerare i vivi», già posta a titolo dell'opera, trova all'interno della raccolta una sua ragion d'essere strutturante. Infatti, la prima sezione «Zero» - che funge da epigrafe all'intera raccolta - vede una singola poesia composta da fitte riflessioni. Il componimento in questione (*E poi? Pareti, porte chiuse, fumi che si disperdono*, pag. 13, NdV) propone un incalzante ragionamento attraverso ripetizioni di termini e domande retoriche, che tracciano il percorso di un'indagine esistenziale:

*E poi? Pareti, porte chiuse, fumi che si disperdono,
d'accordo, ma dopo? Cos'hai detto
di tanto grosso? Che si muore?
Va bene, lo sanno tutti questo, però dopo?*
5 *Non dopo la vita: sono chiacchiere
Da poco, quelle. Dopo-adesso, voglio dire,
dopo-prima, anzi meglio: durante.*

Segno di continuità: anche *L'Attimo dopo* inizia con un «poi» (*Poi ci fu una scossa repentina*, pag. 7, AD); ma per quanto l'epigrafe dell'*Attimo dopo* tenti una disamina del tempo e degli eventi che conducono l'autore a definire "l'attimo dopo", la poesia sopracitata del *Numero dei vivi*, presenta una profondità maggiore. Nel *Numero dei vivi* non si cerca solo "l'attimo dopo", ma qualcosa di ancor più indefinibile e al tempo stesso filosofico, "il durante": «*Dopo-adesso, voglio dire, /dopo-prima, anzi meglio: durante.*» (*E poi? Pareti, porte chiuse, fumi che si disperdono*, pag. 13, vv. 6-7, NdV). Tra le riflessioni, il tema della vita e della morte si intreccia nella sua ricerca di valore poetico: «*Tutte inutili, quelle voci? / inutili come te, che scrivi per nessuno, o come le dita / di tua figlia che si allungano nel buio?*» (vv. 17-19) senza contare l'allegoria delle mani che si «allungano nel buio» della bambina, che si tendono verso il padre per cercare aiuto (non viste, solo percepite). La poesia nel suo essere «Zero», nella sua ricerca esistenziale, non presenta uno scoramento, ma, al contrario, una difesa della propria indipendenza:

L'ostinato «nulla che non smette di essere» va dunque difeso e, se non accettiamo sfondi metafisici o escatologici rassicuranti, il nostro compito di viventi è quello di trovargli un senso, una prospettiva e una direzione, con l'importante corollario che per me l'unica dimensione reale e ammissibile è quella terrena e storica.³⁸

³⁸ *Ibidem*.

La storia e la realtà, tutto ciò che è tangibile - compresi gli uomini - “sono tutto ciò che conta” per il poeta. Nel verso finale di *E poi?* troviamo la chiave di lettura dell’intera opera, l’importanza che assume per Gezzi *il numero dei vivi*: «[...] *Tocca il tavolo, la carta. / Impara un’altra volta a far di conto: / non sottrarre allo zero, aggiungi uno.*». Il verso appena citato genera la sezione successiva che ha per titolo «Uno» e al suo interno “conta” dieci poesie così: *Un congedo, Due abbracci, Tre noccioli di albicocca lanciati dalla collina, Quattro strati sotto piazza Matteotti, Cinque finestre, Sei minuti del 18 ottobre 2011, Sette raccomandazioni alle foglie cadenti, Otto fotografie su una bacheca, Nove cose che capitano, Dieci piani in via* ***. Una struttura così rigida è un forte elemento di discontinuità con le opere precedenti - per quanto le tematiche affrontate nelle poesie appena elencate siano molto simili a quelle dell’*Attimo dopo*. La sezione *Uno* è composta da dieci componimenti: la numerazione crescente non compare soltanto nei titoli delle singole poesie, ma anche nella struttura interna ad ogni singolo: c’è una corrispondenza tra titolo e numero di strofe/sezioni interne. La vera novità, distanziante dalle opere precedenti, è in *Sette raccomandazioni alle foglie cadenti* e *Nove cose che capitano*, perché per la prima volta in Gezzi, si trovano delle poesie in prosa. La prima, *Sette raccomandazioni alle foglie cadenti* (pag. 27, NdV), è così strutturata: un’epigrafe in versi, poi sette brevi prose di due o quattro righe ciascuna (corrispondenti alle sette raccomandazioni) separate dal trattino e una riga bianca. Considerando i discorsi di *metrica libera* affrontati già per *L’attimo dopo*, è interessante notare come proprio nei componimenti in cui è assente la versificazione, ci sia una maggiore presenza di metrica canonica:

- Spuntate in un luogo riparato (10). Meglio vicino al tronco (7), [...]
- Fortificate il vostro picciolo (10). Riempitevi di linfe (7), [...]
- Difendetevi, infoltite (8).
- Spalancatevi, splendete (8).
- Alla prima stanchezza (7), disperate serenamente (9).
- Nel cadere, soprattutto, siate lievi (11).

Nove cose che capitano (pag. 32, NdV), da un punto di vista stilistico, appare meno elaborata. Va senz’altro notata la ripresa anaforica del soggetto: «Uno». Le nove piccole

prose che compongono la poesia presentano un incipit anaforico molto lineare: PRONOME IND. + PV. Eccone gli esempi: «uno che guarda attraverso le bancarelle di un mercato [...] // Uno si muove, sente il bruciore de succhi gastrici [...] // Uno capisce di occupare una minima porzione dello spazio [...] // Uno esce perché vuole passeggiare [...] // Uno sente un altro ingiuriare [...] Uno esce perché [...] // Uno arriva dal paese, un altro lo vede [...] // Uno torna a casa meditando [...] Uno mentre vive [...] uno si preoccupa». Tale spersonalizzazione del soggetto, che solo nel significante rimane sempre lo stesso, conduce il lettore ad uno spiazzamento di prospettiva. Il lettore, come il poeta, sembra immerso in una passeggiata, dove l'unica cosa che conta è perdersi nell'ambiente urbano ed immaginarsi (o sapere) la storia racchiusa in ogni «uno» incontrato. Ma siamo lontani dalla *flânerie*: piuttosto il fine di Gezzi sembra quello di creare un effetto di straniamento di brechtiana memoria. I vari «uno» che si scambiano l'attenzione della poesia compiono azioni che non trascendono mai il quotidiano – dunque, attraverso uno sforzo non richiesto dalla poesia, il lettore potrebbe persino identificarsi nei vari «uno». Ma, leggendo la quinta delle *Cose che capitano*, si partecipa ad una immedesimazione involontaria, che porta il lettore a straniarsi e a giudicare i personaggi delle azioni:

Uno sente un altro ingiuriare la donna accovacciata davanti alle Poste a chiedere soldi. Le dice zingara, levati dai coglioni, puzzi di merda e sei più ricca di noi. Gli altri in coda lo guardano e sorridono, anche l'anziano che ha finito di contare i suoi soldi guarda la donna e dice vai a lavorare come tutti, brutta zozza.

La tematica civile nel *Numero dei vivi* attraversa le oscenità del quotidiano molto da vicino, diversamente da ciò che accade nell'*Attimo dopo* dove immagini simili sono affidate all'allegoria animale (Cfr. *Il corvo*, AD). Tale prosa è stilisticamente interessante per la mimesi del parlato che avviene attraverso l'uso dei verba dicendi, ma senza l'ausilio della punteggiatura (due punti, aperte virgolette), aumentando l'effetto di straniamento del lettore che non si aspetta tali escamotage stilistici. Chiudo il commento sulle due prose poetiche, constatando come Gezzi potrebbe aver assimilato il *modus operandi* del poeta Gherardo Bortolotti di *Senza paragone* (Transeuropa, 2013). Bortolotti scrive prose poetiche brevi, come le citate di Gezzi, ma con una peculiarità: la costruzione grammaticale è quella della similitudine, ma senza il primo termine di paragone. La

ripresa di Gezzi sta nel comporre prose poetiche differenti, ma legate ad uno stesso “termine di paragone”. Per entrambi i poeti, il lessico è essenziale, senza scadere nel banale, fondendo il piano realistico con quello evocativo.

L’ultima poesia della sezione *Uno*, si intitola *Dieci piani in via **** (pag. 34-37, NdV) ed è un testo metaletterario. La poesia in questione sembra richiamare *Mattoni* (pag. 46, AD). Il testo dell’*Attimo dopo* – anch’esso in chiusura di sezione - si conclude con il seguente proposito: «Io con la poesia vorrei fare mattoni». I “dieci piani” della poesia del *Numero dei vivi* vengono scanditi dai seguenti incipit di strofa: «I. La parola è speranza», «II. La parola è allegria», «III. La parola è terrore», «IV. La parola è finzione», «V. La parola è simultaneità del gesto», «VI. La parola è perché», «VII. La parola è iniziare», «VIII. La parola è compleanno», «IX. La parola è vergogna», «X. La parola è impalcatura». Dunque, risulterà evidente con quali *mattoni* sono stati innalzati i *Dieci piani in via ****.

Come nelle altre opere, la toponomastica del *Numero dei vivi* segue l’autore: l’unica città nominata è Lugano (e dintorni). Come già detto, il tema biografico cambia struttura, ma non scompare. Ci sono poesia come: *Lettera a Fabio*³⁹ e *Traccia n. 4*⁴⁰ che sono dichiaratamente vissute dal poeta, senza escludere *Tre per una figlia*, nate dall’esperienze neo paterne del poeta.

Tornando agli elementi di continuità con *L’Attimo dopo* vanno senz’altro commentate le *Due ritrattazioni* (pag. 68-89, NdV). Così Gezzi nelle note del *Numero dei vivi*:

Due ritrattazioni: le tesi (parzialmente) ritrattate sono esposte in due poesie appartenenti a *L’attimo dopo* (Luca Sossella editore, Roma, 2009). Il secondo testo ruba un verso a Mark Strand, *Pollo, ombra, luna & altro* (Edizioni l’Obliquo, Brescia 2010), nella traduzione di Damiano Abeni e Moira Egan.

³⁹ «l’ultimo verso allude a una nota canzone di Pietro Gori, *Addio Lugano bella*, poi titolo di una poesia di Vittorio Sereni. La canzone racconta l’incarcerazione a Lugano di un gruppo di anarchici, di seguito trasferiti a Basilea ed espulsi dalla Svizzera. Fabio Pusterla e suo figlio Leo l’hanno suonata e cantata, dopo una cena.», pag. 86, NdV.

⁴⁰ «uno dei primi temi che ho assegnato agli studenti, nel mio primo anno d’insegnamento al liceo Lugano 1, proponeva una citazione da *La testa ben fatta* di Edgar Morin (Raffaello Cortina, Milano 2000). Alcune righe:” la poesia [...] ci introduce alla dimensione poetica dell’esistenza umana. Ci rivela che abitiamo la Terra non solo prosaicamente – sottomessi all’utilità e alla funzionalità – ma anche poeticamente”. Una studentessa ha reagito con le parole e i modi registrati dalla poesia. Il «prof» dell’ultimo verso, però, è un falso linguistico, perché l’appellativo ticinese corrente è “sore”.», *ibidem*.

Nella *I ritrattazione*, l'unica di cui ci occuperemo, viene ripresa la metafora del *Seme di tiglio* (pag. 26-27, *AD*), dove l'io lirico si rammarica per il volo dei semi di tiglio che, cadendo in città, si avviano «verso un tempo/ che non vedranno mai.». Il rammarico dunque, è non essere

un bisonte di prateria, o un'antilope
che a balzi attraversa le montagne:
20 in uno scatto della corsa avrei depresso
il seme annidato nel mio pelo
in terra fertile. Invece sono un uomo
di città, e a poco è servita
25 la sua breve traversata, se adesso
abbandono quel chicco sul terrazzo,
sperando in qualcosa di più utile
di me, un vento.

Nel *Numero dei vivi* la posizione del poeta muta: nella poesia dell'*Attimo dopo* la speranza del poeta sembra bloccata, proietta su di sé un senso di sfiducia che si riversa nel proprio contesto; ma la città e il contesto in cui opera l'autore cambiano e con esse, anche il modo di intendere la speranza:

E invece senti, uomo di città:
non i venti, e neanche il pelo fluente
di bisonti o altri strani animali
permettono alle piante di diffondersi,
5 fanno sì che in un piccolo paese
nei dintorni di Lugano, inopinatamente,
tra le fughe intasate del pavimento
di una piazza, spunti un fiore azzurrino
proveniente dalla Cina. Neanche l'alibi
10 dell'inutilità, per disertare: sotto i piedi
degli uomini, tra le fessure delle suole,
o incastonati negli incavi dei copertoni
delle macchine, i semi vanno più lontano.
Anche senza volerlo, fin dove non immagini,
15 il tuo breve tragitto è più proficuo
di un vento.

Sono evidenti le riprese testuali: l'appello al v.1 all'«uomo di città» che sembra quasi venga ammonito per la sua precedente opinione; le iterazioni negative («non [...] e neanche»); il «vento», ultima parola per entrambe le poesie, che chiosa in tono diametralmente opposto il senso della riflessione. Non sembrerà inutile utilizzare i termini della *I ritrattazione* per constatare come la posizione più matura dell'autore, con l'immagine del «fiore azzurrino» che spunta tra le «fughe intasate del pavimento», ritratti anche la visione di inutile «scavo» di *Marco Polo, 32 anni dopo* (pag. 44, AD). La conclusione del Marco Polo disincantato è: «Il bene è annidato/ in isole invisibili – ma se scavi e riscavi/ non trovi che altro inferno: niente/ sotto il niente quadrato dello scacco». Invece, nel *Numero dei vivi*, la speranza si presenta agli occhi attenti del poeta, senza nascondersi (sono riemersi gli interstizi di non inferno da far durare calviniani) con l'immagine del fiore blu. Un colore acceso, ben visibile tra i mattoni grigi della città, tangibile e reale, non come il *Blaue Blume* sognato da Heinrich Von Offerdingen. Il fiore blu per Novalis è un simbolo di ispirazione irraggiungibile, un sogno, un'illusione. In Gezzi la speranza c'è e si arrabbia anche con se stesso per non essersene accorto prima.

Dal punto di vista metrico, oltre alla novità delle poesie in prosa, possiamo notare la comparsa di versi a scalino:

(*Corpi*, pag. 44-48, NdV)

infine giù a picco, fradicio come un'alga in mezzo ad altri
cinquanta
cadaveri clandestini.

[...]

Dipende da una sbagliata sottrazione
Tra variabili l'interruzione
Definitiva di ogni carica
vitale.

Il lessico presenta alcuni cambiamenti: il tono rimane medio, così anche come il registro, ma il vocabolario presenta uno spettro più ampio. Non si può parlare di termini tendenti al triviale, perché il contesto realistico dove vengono inseriti ne giustifica la

presenza: «Mi hanno esposto e visitato. Infilato nell'ano un tubo. Asportato una mammella. / Mi hanno spezzato. Ricucito. // Non capivo dove fosse il confine tra me e il mio corpo» (*Corpi*, pag. 44, *NdV*). Nella stessa poesia troviamo anche termini come «masturbarmi», «feci», «diarrea», ma volendo Gezzi descrivere la degradazione dei corpi (*malati e clandestini*) con l'intento sempre di far riflettere il lettore, la scelta lessicale risulta evidentemente coerente.

Il libro più recente di Gezzi non è un semplice libro di poesia. *Uno di nessuno. Storia di Giovanni Antonelli poeta* è una «storia»: è la biografia raccontata in versi di un poeta - Giovanni Antonelli, appunto. Gezzi compie un lavoro filologico e di archivio per ricostruire la vita del suo compaesano e poeta Antonelli e sente il bisogno di non narrare semplicemente i fatti, ma di trasporli in poesia.

La storia che avete appena letto non è inventata. O meglio, lo è in parte, perché quando si racconta la vicenda di qualcuno e si prova a immaginare la sua vita interiore, inevitabilmente il confine tra storia e invenzione si sbriciola, si sfrangia.

Così in questo libro il personaggio che dice io non è immaginario ma reale, anche se la sua vita, che ha chiesto prepotentemente di essere raccontata in versi, a tratti è immaginata, scorciata, volontariamente travisata.

Giovanni Antonelli è esistito davvero. Era un poeta, un vagabondo, un «demente» che è stato internato in molti manicomi o carceri delle Marche (Fermo, Macerata, Ancona) e d'Italia (Napoli, Aversa, Roma). Era un anarchico, un anticlericale, un miserabile, e forse per questo il suo paese d'origine, che è anche il mio, ne ha completamente cancellato la memoria, come poeta e come uomo.⁴¹

Applicare a tale opera la stessa unità di misura adoperata fino ad ora potrebbe sembrare inconcludente. Infatti, a prima vista, rispetto alle tre opere precedenti, predomina la discontinuità: in primis, la volontà narrativa unitaria, poi un io poetico “altro” dall'autore; due elementi che già distanziano fortemente *Uno di nessuno* da tutto ciò che è venuto prima. Ma solo il tema è “obbligato” – il materiale è preso dall'autobiografia di Antonelli⁴² - lo stile di Gezzi rimane sempre quello. La questione metrica rimane la stessa: assenza di rime, mancanza di isostrofismo e versi canonici disseminati nella raccolta in punti esposti: «Una salva di fischi mi sommerse.», pag. 28,

⁴¹ *Uno di nessuno. Storia di Giovanni Antonelli poeta*, pag. 35.

⁴² *Libro di un pazzo (1892 e 1893)* ora edito da Giometti&Antonello, Macerata, 2016.

SGA – verso-strofa; «Non resta molto, ormai, da raccontare», pag. 31, SGA – incipit. Come elemento di discontinuità, si notino all'interno della narrazione in versi i punti con un linguaggio più marcatamente letterario, che escono dallo stile di Gezzi perché possibile mimesi della produzione di Giovanni Antonelli:

(II. Mozzo di Marina, vv. 1-3)

Tamburi, trombe, l'armonia delle fanfare
E le grida festanti che annunciavano
Un risorgimento:

(V. Ancora latitante, vv. 10-12 e vv. 14-17)

Eppure siete nudi, iniqui automi:
gli orpelli con cui ornate il vostro nulla
sono di vetro.
[...]
Ogni giorno ripensavo a Torquato,
al suo Tancredi. Mi diedero coraggio, i suoi versi,
di notte mi consolarono.

(*Io vivo? Io spiro ancora?*)

Le due citazioni riportate sono discontinue rispetto allo stile di Gezzi perché assorbono un contesto letterario "altro": la prima di esse ha la fisionomia di un incipit cavalleresco, con la presentazione della scena tramite l'elencazione degli elementi che la compongono; la seconda esplicitamente giunge a citare il monologo di Tancredi, nell'ottava 75 del XII canto della *Gerusalemme Liberata* per esprimere un sentimento che in altre parole non renderebbe allo stesso modo. Un'ultima considerazione va fatta per il termine «orpelli», molto esposto se usato come metafora invettiva: ad esempio per Foscolo che ne fa un uso figurativo analogo: «i suoi discorsi sono soltanto orpello», «la nobiltà di certa gente non è oro, ma orpello». Ancora, gli ultimi versi di *Uno di nessuno* si concludono con il poeta che si rivolge ai propri versi, come accade spesso nella tradizione classica italiana:

Andate, parole, calmate le mie angosce.
Evadete dalle carceri, ribellatevi a chi vi arresta,
lasciatemi l'illusione che qualcuno sarà

veramente chi siamo, se io sono
Antonelli e voi tutti siete me⁴³.

⁴³ *SGA*, pag. 35

CAPITOLO III

ANTOLOGIA DEI TESTI COMMENTATI

[poi ci fu una scossa repentina, pag. 7]

- Poi ci fu una scossa repentina,
e i muri cominciarono a frantumarsi
e a spaventare gli insetti che ci vivevano dentro.
Non c'è più lavoro, ci dicevano
- 5 sorridente, non ci sono più affetti
capaci di farci amare queste sedie, queste mura,
il silenzio che si ascolta parlare solo quando
percepisci il tempo scorrere, o ricordi qualcuno.
Bisognava replicare,
- 10 fare in fretta le valigie stipandoci
i lampi della piattaforma, il profilo delle colline,
la camera a tre muri attraversata dai rintocchi,
la città sconfinata e le stanze di neve.
- Viene ogni volta come un vento di mare,
- 15 perdono o condanna, che ci fa salde le spalle e ci infiamma
di dolore, a cui bisogna obbedire, dire ancora sì,
mentre strappa i nostri volti sopra i muri che salpano.

La poesia funge da epigrafe all'intera raccolta. La funzione epigrafica non si ferma soltanto alla posizione all'interno del libro, perché in essa si condensano le tematiche principali dell'*Attimo dopo*: il tempo e la dimensione domestica. L'incipit con avverbio temporale pospone ogni azione ad un momento antecedente che non si conosce. Il «poi» conduce il lettore immediatamente al centro del problema: lo porta ad interrogarsi più che sulla natura della «scossa», sulle sue potenziali conseguenze. Ma la «scossa repentina», cos'è? L'immagine immediata è quella di un terremoto, tanto che «i muri cominciarono a frantumarsi» (v.2): Gezzi potrebbe alludere ad un evento reale (la zona della dorsale appenninica tra Umbria e Marche è ad elevato rischio sismico), ma, considerando che la semantica del sisma rimane confinata nei primi tre versi, occorre cercare un significato allegorico - la «scossa», in senso figurato, indica un forte ed improvviso turbamento dell'animo. Al v.4, effettivamente, compare una voce esterna e “sorridente” che turba l'animo dell'io lirico, decretando l'impossibilità di lavorare e di avere affetti vicini a lui («queste sedie, queste mura» - il pronome “questo” indica vicinanza al parlante). L'io lirico reagisce preparando una valigia che riempie di immagini, di ricordi riguardanti il profilo della sua Sant'Elpidio a Mare (i vv. 10-13, sono quadri di elementi relativi alla sua città natale). Dunque, l'effetto della scossa, così deciso da non ammettere repliche («a cui bisogna obbedire, dire ancora sì», v. 16) va compreso nei suoi moventi. Occorre ricercare l'epifania che genera la scossa: il turbamento del poeta nasce quando l'autore si rende conto che, per poter lavorare, deve abbandonare la propria terra (che di conseguenza “stipa nella valigia”, vv. 10-13) e vedere i propri «muri che salpano» (v.17). La metafora dei muri che, come una nave, salpano, è una metafora rovesciata: infatti, è il poeta che “salpa”, che parte verso altre terre, non la propria casa che rimane lì, immobile. Ma l'io lirico, come Dorothy (Mago di Oz), per trovare se stesso, è costretto a viaggiare con la propria casa, con i propri affetti che rimangono fedeli, nella testa di ognuno. La funzione proemiale si racchiude nell'agnizione di incompatibilità tra futuro e affetti, nel trauma che colpisce il poeta e lo conduce lontano dall'idillio marchigiano che è parte fondante dello stile poetico.

[Perché nel sottinteso, pag. 11]

Perché nel sottinteso
della nota che scandisce
il tempo quotidiano c'è un enorme
rumore di battiti, una schiera
5 di persone che a quel suono
hanno spento i fornelli, inchiovato
un lucchetto, pigiato i nove numeri
che compongono un recapito –
questo ripetono
10 i colpi di campane: che il tempo
sono occhi e mani che si stringono,
voci di lontano che dicono
un saluto, il duplice flusso
del sangue nel corpo...

Perché nel sottointeso è la prima poesia della sezione I - *L'Attimo dopo*. La poesia segue in maniera suggestiva *Poi ci fu una scossa repentina* - di cui presenta una sorta di continuità e segue anche una didascalia scelta dalle prime pagine di Mrs. Dalloway: *then the hour, irrevocable*. Il rintocco dell'ora, unica certezza per Charlotte Dalloway e gli abitanti di Westminster, non giunge subito: viene preceduta da un avvertimento musicale («First a warning, musical; then the hour, irrevocable.»). Contrariamente a quanto accade per Virginia Woolf, le campane di Gezzi non sono un motivo sicurezza o la scansione certa della giornata: sono l'avvertimento che qualcosa sta per cambiare (*a warning*). Nel poeta marchigiano esse sembrano il correlativo oggettivo di una sensazione di allarme: una scansione interiore del tempo, un movimento che va compiuto dopo essersi reso conto di avere un problema. I rintocchi delle campane sono perentori («questo ripetono/ i colpi di campane», vv. 9-10) e non dicono “sono le quattro”, ma intendono scandire proprio quel momento in cui la vita del poeta subisce una «scossa». Quel momento della vita dell'autore in cui la partenza sembra definitiva. Dunque, le campane sanciscono saluti, strette di mano, lucchetti inchiodati; rendono l'io lirico teso a tal punto da accorgersi del «duplice flusso/ del sangue nel corpo...»; determinano il vero inizio dell'*Attimo dopo*, l'attimo che si sussegue nella sua durata, con il suo continuo susseguirsi di immagini a ritroso nel tempo e di pensieri verso il futuro.

REPERTI

(pagg. 12-13)

Nella terra si leggono moltissime
vicende, mi accorgo mentre faccio
un sentiero di campagna che non avevo
più percorso: i tronchi segati al pari
5 del terreno resistono per secoli;
qualche volta riaffiora un oggetto
che pare extraterrestre, tanta è la distanza
che lo separa dal presente. Un giorno, per esempio,
ho trovato nel piccolo giardino
10 antistante la mia casa una macchina
per cucire in miniatura, ciarpame o giocatolo,
nera e scrostata ma del tutto
conservata, che a pulirla avrebbe dato
un'eleganza démodé ad un mobile
15 antico. Più di rado si rinvencono
coriandoli di carta, a volte di giornali pornografici,
altre di firme e scritture impronunciabili,
slavati dalle bave o rifilati
da chissà che mandibola paziente.
Io so anche dire
20 dove sono tumulati i miei due cani bianchi
e poderosi, seppelliti da mio padre
dopo anni di passeggi serali
e di carezze. Chissà cosa resiste, adesso,
di quei corpi, se i lunghi filamenti del pelo
25 o le zanne dei canini, oppure se è come
se non fossero affatto transitati

in quella terra, stinti del tutto, divorati da insetti
che magari avrò schiacciato senza troppa
attenzione, non capendo che nel *cric*
30 di quegli scheletri echeggiava il guaito
familiare dei miei cani, la saliva che lasciava
minuscoli globi più scuri sul cemento,
brevi costellazioni evaporate
in un secondo, subito sparite in altre forme
35 anche loro.

Reperiti segue le due poesie proemiali. Da esse, la seguente, si distanzia non solo per la lunghezza, ma anche per l'impostazione diaristico/narrativa condotta in toni e modi prettamente discorsivi – impostazione che sarà di base per molti componimenti dell'intera raccolta. La poesia nasce dalla rielaborazione di un ricordo, che cattura, per la sua casualità («Un giorno, per esempio», v.8), l'attenzione dell'autore. Il campo d'indagine su cui si muove la poesia va restringendosi verso per verso: si parte da un assunto generale – esteso da un superlativo «Nella terra si leggono *moltissime*/ vicende» - per terminare con un primo piano di un dettaglio minuscolo e appartenente alla sfera personale dell'autore – l'evaporazione dei globi di saliva dei suoi vecchi cani. L'elenco dei “reperiti” che l'io lirico rinviene non è casuale: gli è necessario per preparare il terreno al ragionamento conclusivo. Infatti, come ritiene Eliot:

Il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un “correlativo oggettivo”; in altri termini una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione *particolare*; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione.⁴⁴

Gezzi sembra adeguarsi a tale regola, sembra comporre un correlativo oggettivo per l'occasione. I vv. 8-18 descrivono una scena che riflette il sentimento in cui il poeta si immerge, un'emozione, il piacere della riscoperta di oggetti «*démodé*». Poi c'è un cambio tono: al v.19 l'io lirico riemerge dopo il lungo elenco di oggetti casuali con un verso che si stacca con forza da tale elenco – un verso anche visivamente autonomo: infatti, è segnato da uno spazio bianco iniziale, che lo fa sembrare il prosieguo del verso precedente⁴⁵. Inizia la riflessione finale: «Io so anche dire/ dove sono tumulati i miei due cani», vv.19-20. Il fulcro della riflessione è la durata della materia: una ricerca che procede fino alla scomposizione in atomi, condotta al microscopio per comprendere la resistenza molecolare di quei corpi. L'io lirico si chiede se calpestando qualche insetto magari potesse riemergere una traccia dei suoi vecchi cani (vv. 27-31). La conclusione è in dissolvenza: vengono delineati elementi sempre più invisibili di materia, che arrivati alla loro forma più essenziale, diventano irricognoscibili. A tal proposito, non occorre

⁴⁴ T.S. Eliot, *Il bosco sacro*, Milano, Bompiani, 2003, «Amleto e i suoi problemi», pag. 124.

⁴⁵ Trovo inopportuno considerarlo un verso a scalino. Del tutto diverso dall'uso degli endecasillabi a scalino delle tragedie Alfieriane, così come diverso dall'uso versoliberistico, dove è stato ampiamente adoperato.

citare Lucrezio, quanto di nuovo T.S. Eliot. La prima poesia di «The Waste Land», *The burial of the dead*, si chiude con una metafora simile:

That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
Or has the sudden frost disturbed its bed?
Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with his nails he'll dig it up again!⁴⁶

L'intenzione con cui viene usata l'immagine è diversa: Eliot, con sarcasmo, chiede se il cadavere sepolto in giardino abbia iniziato a germogliare e prega di tenere il cane lontano da quel corpo, perché ha paura che scavando questo venga riesumato. Mentre Gezzi ha compassione di quei corpi, ne cerca dappertutto i segni della loro resistenza, persino nei «minuscoli globi» di saliva evaporati e dispersi ormai nell'aria. Si può concludere notando la forte sensibilità del poeta verso i dettagli. Un'attenzione che non si ferma alla contingenza, perché il suo pensiero ripercorre al suo tocco il tempo a ritroso, immaginandosi una probabile genesi e trasformazione del medesimo nel corso del tempo.

⁴⁶ «Quel cadavere che piantasti l'anno scorso nel tuo giardino / Ha cominciato a germogliare? Fiorirà quest'anno? / O l'improvviso gelo ha turbato il suo letto? / Oh tieni lontano da qui il Cane, che è amico degli uomini, / O con le sue unghie lo dissotterrerà!», T.S. Eliot, *The waste land*, introduzione e traduzione di Alessandro Serpieri, BUR, 2017.

QUATTRO ACCELERAZIONI TEMPORALI IN SANTA MARIA IN TRASTEVERE

(pag. 18-19)

1.

Il cerchio azzurro con cui il prestigiatore
fa ridere la gente assiepata lì attorno,
che in aria lanciato svirgola e vibra
intorno al suo asse.

5

Scolorito, maculato,
piegato da un peso di decenni,
fracassato da un carico pesante
o da un piede che attraversa una cantina,
distratto.

2.

10

La custodia con gli euro che quando cadono
tintinnano sul velluto pettinato,
incontrando altre monete.

Spellata, asimmetrica quando la chiudi
perché una delle cerniere si è allentata,

15

abbandonata in un cassone
insieme a sedie per il mare, serrande
sconnesse, tagliature di rami d'abete, cocci.

3.

Il sensacasa coi piedi neri
e le caviglie sanguinanti, il sacchetto di cose,
20 i capelli impiasticciati di sporco e di sebo.

Stramazato, colpito da un male, da un virus,
per rispetto del decoro rasato e ripulito.

4.

Il musicista in divisa che muove la testa e fa ondeggiare
i lunghi capelli a ogni due quarti, a ogni battere.

Per rispetto di un male rasato e ripulito,
colpito da un virus, stramazato dal decoro.

Il titolo, *Quattro accelerazioni temporali in Santa Maria in Trastevere*, è già di per sé interessante: l'intenzione dell'autore è quello di racchiudere quattro componimenti, che potrebbero anche essere autonomi, all'interno della stessa poesia⁴⁷. Infatti, le *quattro accelerazioni* sono legate dalla stessa marca spaziale: Santa Maria in Trastevere, a Roma. Ancora una nota sul titolo: esso non sembra legato alla sfera letteraria, bensì esso evoca semmai il mondo pittorico o musicale: le quattro accelerazioni potrebbero sembrare l'alternarsi dei movimenti di uno stesso concerto oppure i quattro quadri diversi che compongono un polittico. *Quattro accelerazioni temporali* è una poesia divisa in quattro sezioni diverse, collegate tra loro a coppie (1-2; 3-4) da una corrispondenza tematica. Ogni sezione a sua volta è divisa in due strofe. Il termine accelerazione indica un salto temporale, uno zoom, un primo piano su un oggetto/soggetto che viene approfondito ed estroflesso dal proprio contesto, con l'intenzione di captarne la relativa storia. Le prime due accelerazioni inquadrano due oggetti diversi dello stesso «prestigiatore»: ognuna presenta in una prima strofa l'oggetto del discorso e nella seconda strofa ne viene descritta la storia. Così accade per i due oggetti della sezione 1 e 2. Una nota stilistica: nella seconda strofa di ogni sezione, grammaticalmente sconnessa dalla precedente, si verifica un anacoluto: gli aggettivi e i participi si riferiscono al soggetto grammaticale della strofa precedente. Si prenda ad esempio la sezione 1:

Il **cerchio** azzurro con cui il prestigiatore
fa ridere la gente assiepata lì attorno,
che in aria lanciato svirgola e vibra
intorno al suo asse.

5 *Scolorito, maculato,*
piegato da un peso di decenni,
fracassato da un carico pesante
o da un piede che attraversa una cantina,
distratto.

⁴⁷ Come già nel *Mare a destra* con la poesia: «Inferno in quattro soliloqui».

Le ultime due accelerazioni hanno per tema il decoro dell'uomo, in base al suo stato sociale. Una nota di protesta passa attraverso un chiasmo:

Il sensacasa [...]

Stramazzato, colpito da un male, da un virus,
per rispetto del decoro rasato e ripulito.

Il musicista [...]

Per rispetto di un male rasato e ripulito,
colpito da un virus, stramazzato dal decoro.

Il chiasmo gioca sull'ambiguità che provocano gli stessi termini, applicati a concetti diversi: il «sensacasa [...] stramazzato», nonostante probabilmente nell'ultima parte della sua vita fosse abbandonato da tutti, per un senso di civiltà odierna di «decoro», viene «rasato e ripulito». Mentre il musicista, ammalato (forse per il troppo «decoro?»), viene «rasato e ripulito» per sembrare come tutti, normale, non toccato da quel «virus».

MATTONI

(pag. 46)

Se volessi un mattone dovresti prendere
un mattone, per rabberciare una muraglia
o per tappare una buca
in un pavimento a lisca di pesce.

5 Un mattone: un solido che vive dentro tre
dimensioni, pesa, al tatto sembra
ruvido o poroso, e lasciato ammucchiato
assieme ad altri per lungo tempo fa
da nido a millepiedi, ragni e forbicine.

10 Un mattone che esiste, che spaccato col *martello*
a tac una volta sola, un suono *bello*,
di mattone, secco, preciso.

Un mattone conta più delle parole
che lo imitano appoggiandosi
15 una sopra l'altra.

Io con la poesia vorrei fare mattoni.

L'incipit ipotetico e allo stesso tempo tautologico («Se volessi un mattone dovresti prendere/ un mattone», vv. 1-2) è solo il primo di cinque piani che l'autore intende costruire per completare la sua visione poetica. Infatti, *Mattoni* è composta da cinque strofe ed ognuna aggiunge un punto di vista diverso all'essenza del mattone, per concludersi con l'enunciarsi della missione poetica autoriale: «Io con la poesia vorrei fare mattoni», v.16. La poesia procede elencando le qualità del mattone che nella prima strofa (vv. 1-4) funge da elemento di un ordine precostituito, essenziale proprio nel suo valore di geometrica compresenza ed equilibrio («rabberciare una muraglia/ o per tappare una buca/ in un pavimento a lisca di pesce», vv. 2-4). Nella seconda strofa (vv. 5-9), si rassicura il lettore che si sta parlando di un mattone vero, non metaforico, perché il mattone viene toccato, analizzato «al tatto»; viene dato un valore positivo al mattone, perché anche se abbandonato insieme ad altri mattoni è fonte di vita: «lasciato ammucchiato/ assieme ad altri per lungo tempo fa/ da nido a millepiedi, ragni e forbicine.», vv.7-9). Nella terza strofa (vv.10-12) viene rimarcata la realtà del mattone, la sua tangibilità: il mattone si può rompere, ma la rottura non è negativa, anzi: il suono è «un suono bello». Nella quarta strofa arriva la comparazione su più piani (viene aggiunto il piano metaforico) e al mattone vengono accostate le parole: il lavoro di mimesi delle parole che intendono essere salde, reali e costruttive come un mattone; ma «un mattone conta più delle parole». Si giunge così al finale: dopo tale assunto di inequivalente tentativo di imitazione tra parola e mattoni, ci si aspetterebbe una considerazione disillusa, ma l'ultimo verso-strofa smentisce tale presentimento. L'io lirico si impone e riassume tutto ciò che nei precedenti versi ha enunciato: «io con la poesia vorrei fare mattoni». Da tale volontà poetica possiamo dedurre che: la poesia di Gezzi parlerà sempre di qualcosa di reale, qualcosa che si può toccare, che abita le tre dimensioni della realtà, senza dare spazio a voli pindarici su argomenti prettamente metafisici; la poesia di Gezzi intende essere ordinata, geometrica, riflessiva, pensata e, anche nell'apparente disordine (mattoni ammucchiati), ci sarà sempre spazio per minuscole forme di vita («millepiedi, ragni e forbicine», v.9) che devono proliferare, perché sono il segno evidente di una resistenza di vita al di fuori della civiltà: la poesia di Gezzi, anche quando attacca col martello il mattone, la parola, non agisce secondo pura volontà di distruzione, ma cerca la bellezza anche in quella rottura.

[mi alleno così: imparo a numerare, pag. 49-51]

nisi materies aeterna teneret Lucrezio

Mi alleno così: imparo a numerare
le ombre che mi passano fra palpebra
e pupilla mentre dormo, e quando mi sveglio
devo solo limitarmi a ripetere
5 l'identico gesto con i vivi –
se le cose fossero le cose
non potrebbero cambiare di valore
in poco tempo: al muro stamattina una bici
che solo un giorno fa era un mezzo
10 con due ruote è cavalcata da un fantasma –
se le cose restassero cose per sempre,
se non decidessero di saltare sulle dita,
di smaterializzarsi (una notte di lavaggi
ho impiegato per togliermi dal pollice
15 il puzzo dell'aglio) – invece le cornacchie
tossiscono sui coppi,
e non se ne avvedono, e il suono
passa vetri e guarnizioni e salta dentro
una persona, conformandosi
20 alla storia precisa di nevrosi
di ognuno – se le cose restassero le cose,
se fossero forme coerenti e ripetibili
e non si rovinassero le sagome nel tempo:
ora una stessa carne sarebbe il mio guanciaie,
25 e i chiodi sul muro racconterebbero
la storia del mio corpo,
ficcàti bene dentro da bambino,
lasciati a metà quando sai
che poi col martello non riesci a sradicarli,
30 se non resta uno spazio.

Niente più capelli
nello scarico del bagno, il bolo scende giù
nella rete fognaria, si trasforma in poltiglia
che nutre non so cosa. Avrei desiderato

35 un tappeto di capelli, per dormire: stenderlo per terra,
rigirarmi quattro volte su me stesso,
fino a sentire la tensione delle spire dipendere
da un minimo scatto della testa. Invece,
i capelli sono andati a finire
40 nei tombini, sono persi come persa
è la foglia che si sbriciola e diventa
frantume che non ricorda più nulla
della gemma.
I cancelli dell'università
45 diventano più freddi con il freddo,
ogni sera fanno il solito
strido di chiusura quando viene
il custode a inchiararli – per anni
resteranno ancora lì, fino a che
50 in un giorno come tanti un altro uomo
batterà con il martello sui cardini
per estrarli dal cemento – la ruggine
che rode la vernice farà un'ombra
sulla pietra – saranno trasportati
55 su un furgone, abbandonati in un deposito
o buttati in un fosso – dove rimarranno
in incognito cancelli, appiglio
di convolvoli, pettine di erbe: nessuno saprà
che aprendosi sui perni gemevano
60 di attriti – le lumache passeranno
tra le sbarre agilmente.

[Mi alleno coi: imparo a numerare] è la poesia centrale dell'*Attimo dopo*: essa è un concentrato filosofico della poetica di Gezzi. La didascalia è tratta dal primo libro del *De Rerum Natura* ed è la parte finale di un esametro («conficeret, nisi materies aeterna teneret⁴⁸»). La traduzione corretta sarebbe: “se la materia non contenesse cose eterne”. Il verso lucreziano funge da antifona all’intera poesia: il cruccio del poeta, ben ribadito attraverso un’anafora imperfetta ai v. 6 «se le cose fossero le cose», v.11 «se le cose restassero cose per sempre» e vv. 21-22 «se le cose restassero cose/ se fossero forme coerenti e ripetibili», prende spunto dalla riflessione lucreziana. L’allenamento che l’io lirico compie (v.1) è proprio quello di riflettere sulla memoria della materia (procedimento simile lo abbiamo visto per *Reperti*). All’io lirico interessa capire il meccanismo che soggiace alle spalle della scomparsa della materia, cosa rimane della “cosa” una volta sparita? («una notte di lavaggi/ ho impiegato per togliermi dal pollice/ il puzzo d’aglio»). Da se stessi inizia la ricerca, con quel gesto di «numerare/ le ombre che (mi) passano fra palpebra/ e pupilla», come se la materia di cui sono composte le persone si staccasse per imprimersi nella memoria di ogni uomo. Ma nel poeta c’è anche l’interesse per la coscienza dell’uomo, notando come un suono lontano come il gracchiare delle cornacchie possa influire con la «storia precisa di nevrosi⁴⁹/ di ognuno» (vv.20-21). Dunque, materia e memoria sembrano non più due categorie astratte, ma termini che richiamano il pensiero di Bergson, perché agiscono sulla relazione tra corpo e spirito. Un ibrido del pensiero, una poesia che indaga tale rapporto, nei suoi dubbi e nelle sue ricerche che partono dalla sua infanzia («i chiodi sul muro racconterebbero/ la storia del mio corpo, / ficcàti bene dentro da bambino», vv.25-27) fino a momenti di ipotizzata follia («Avrei desiderato/ un tappeto di capelli, per dormire: stenderlo per terra, / rigirarmi quattro volte su me stesso / ..., vv. 35.39). Infine, si chiude con un’immagine malinconica, del cancello dell’università, che sembra più eterno dell’uomo, ma anche lui, prima o poi sarà messo da parte.

⁴⁸ Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 2015, *liber I* v. 239, pag. 42.

⁴⁹ Disordine mentale di natura prevalentemente psicologica, derivato da un conflitto inconscio tra l’individuo e l’ambiente.

GELSI

(pag. 69)

Hai fatto questo semplice gesto con la mano:
l'hai sollevata fino al volto,
l'hai tesa verso il mio finestrino,
mentre guidavo: ho guardato,
5 e contro la luce caliginosa
della mattina li ho contati,
otto, otto gelsi a chioma aperta
come la coda di un pavone imbalsamato,
in processione lungo la linea
10 del nostro sguardo, così perfetti
che per un attimo ho scordato
orari coincidenze e ho rallentato per capire
come mai di otto alberi in fila si possa dire
“guarda che belli!”, come hai detto,
15 se loro non decidono di esserlo e tutto
è un avvicendamento senza senso,
o se basta un movimento della mano
e un sorriso per fare di otto alberi
in riga un'illusione di riscatto.

LA MERAVIGLIA

...quando la meraviglia è vergogna.

G. Leopardi

(pagg. 70-71)

Le violaciocche che bucano la rete
scrostata dalle zanne dei cani
rifugiati sotto la siepe,
il loro limpido profumo impigliato
5 a quella luce, al cimitero all'orizzonte,
ai sassolini dell'asfalto che picchiavano
di buche i palmi delle mani –
e stamattina quella cima d'abete slanciata
contro luce, piegata a sinistra
10 da un vento costante come un vizio:
queste due tracce
impalpabili di natura che si chiamano
da lontano, quasi che la prima
aspettasse la seconda per essere
15 esistita – sono io la loro unica
speranza, mi chiedo, di durare,
io che stamattina scendendo le scale
per sbaglio di là dai vetri ho incrociato
quella cima e ho risentito quel profumo,
20 o sono loro che chiamano e ripetono
anche a me la prima resistenza da imparare,
la meraviglia, perché ognuno non senta
solo buio scorrere nelle vene?

Prima di commentare le due poesie scelte, servirà collocare la citazione leopardiana nel suo contesto. La didascalia è presa dal *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* dove il pensiero di Leopardi irrompe con la sua carica emotiva:

Nelle usanze e nelle opinioni e nel sapere del tempo nostro cercheremo la natura e le illusioni? Che natura o che leggiadra illusione speriamo di trovare in un tempo dove tutto è civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifici; quando non è luogo né cosa che abbia potuto essere alterata dagli uomini, in cui la natura primitiva apparisca altrimenti che a somiglianza di lampo rarissimo, dovunque coperta e involupata come nel più grosso e finto panno che si possa pensare; quando la meraviglia è vergogna; quando non è quasi specie non forma non misura non accidente menomissimo di passione ch'altri non abbia avvertito e non avverta ed esplori e distingua e smidolli; quando il cuor nostro o disingannato dall'intelletto non palpita, o se anche palpita, corre tosto l'intelletto a ricercargli e frugargli tutti i segreti di questo palpito;⁵⁰

Le due poesie di Gezzi sono le prime dell'ultima sezione (V - *Poco prima*). Esse cambiano completamente paesaggio, abbandonando l'angustia e il grigio cittadino, che la sezione precedente (IV – *Stanze alla deriva*) aveva gettato sulla scena (basta evocare qualche titolo: *Insonnia, Tempesta, Rotonda di notte...*). Si torna agli ambienti aperti, alla natura, alle piante - tratti caratteristici semmai della prima sezione (I - *L'attimo dopo*). Dunque, cambia scenario (aperto, "rinato" dopo gli ambienti interni delle poesie che vengono subito prima), cambia l'atteggiamento del poeta (sorpreso, ma non nostalgico) e aumenta la volontà di avere/portare speranza. «In un tempo dove tutto è civiltà», chi cerca più di fermarsi anche solo un istante ad ammirare la natura? Sembra un pensiero simile quello che guida la genesi di *Gelsi* e *La meraviglia*. Dopo tanti paesaggi cittadini, muri e stanze, l'occhio del poeta si bea della vista della natura, in un mondo dove tale «meraviglia sembra vergogna». In *Gelsi*, il tempo interiore umano subisce un arresto tale da far decelerare l'io lirico che si trova in macchina («in un attimo ho scordato/ orari coincidenze», vv. 11-12) perché comprendere la bellezza della natura diventa improvvisamente una priorità nella sua mente.

Il paesaggio di *La meraviglia* è ammirato dal ciglio della strada. L'io lirico è presumibilmente seduto in un punto in cui i «sassolini dell'asfalto che picchiavano/ di buche i palmi delle mani» (vv. 6-7). Da quel punto occorrono due descrizioni: le «violaciocche» del v.1 e della «cima d'abete» v.8; la cima dell'albero, inclinata dal vento

⁵⁰ G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Rosita Copioli, Milano, BUR, 1999, pag. 87-88.

è descritta tramite una similitudine molto efficace: «piegata a sinistra/ da un vento costante come un vizio» (vv. 8-9). Come se il vento non potesse fare a meno di soffiare su quella cima per renderla sempre meravigliosa. Al v. 15 subentra alle descrizioni la riflessione dell'autore: «sono io la loro unica/ speranza, mi chiedo, di durare». La riflessione poi si presenta biunivoca: il poeta è l'unica speranza, l'unica voce che ancora può dar vita alle forme dalla natura, per dare loro memoria, tempo, voce per gli uomini e al tempo stesso è la natura che insegna al poeta la "meraviglia" per fare sì che nelle proprie vene non si senta scorrere «solo buio» (v. 23).

TUESDAY WONDERLAND

(pag. 72)

Settembre, si direbbe. O forse una mattina
di metà maggio: il treno, il paesaggio
assopito dell'Oberland, contro il fumo
rallentato delle fabbriche, sullo sfondo –
5 era il solito percorso
da casa alla stazione, cinque minuti
(poco meno), prima di prendere la rampa
di scale mobili che ascende
al cielo grigioazzurro di Länggasse.
10 Una musica ripetitiva scardinava
la catena degli eventi: la signora
diretta al suo lavoro, come sempre,
il folle barbuto che aguzzava gli occhietti
sbirciando il contenuto delle tasche:
15 un giorno come tanti, probabilmente martedì.
Il treno rallentò, le porte si aprirono,
le scale mobili ripresero a salire
al primo tocco di piede.
Le cose restarono tutte quel che erano
20 l'attimo precedente: la luce fu luce,
gli autobus autobus,
gli aceri gli stessi, con qualche foglia in più.
Eppure sembrava lo sapessero tutti,
mentre tranquilli aspettavano al semaforo
25 o carichi di spesa, a piedi o in bicicletta,
svoltavano un angolo, e non c'erano mai stati.

Così la poesia viene integrata nelle note a testo:

Tuesday Wonderland: È il titolo del terzultimo album (e del brano eponimo) degli Esbjörn Svensson Trio. Nel luglio 2008, mentre cercavo di acquistare un biglietto per un loro concerto a Fano, seppi che il pianista Esbjörn Svensson era improvvisamente morto per acqua pochi giorni prima, il 14 giugno. La poesia, omaggio alla sua memoria, nacque a caldo. L'Oberland bernese è la parte meridionale e alpina del canton Berna. La capitale svizzera si trova invece nel Mittelland. La Längasse è il quartiere in cui sorge l'Università⁵¹.

Dunque, dobbiamo partire da un dato imprescindibile: la poesia nasce “a caldo” dopo la notizia della morte del pianista degli Esbjörn Svensson Trio. L’«omaggio alla sua memoria» sembra in realtà un omaggio alla sua *non memoria*: per il poeta l’evento è un evento che dovrebbe in qualche modo modificare la realtà, che però, guardandosi intorno, non muta: va avanti nella sua quotidiana ripetibilità (anche l’io fa «il solito percorso/ da casa alla stazione», vv.5-6). L’incipit della poesia, con le sue informazioni temporali incerte («Settembre si direbbe. O forse una mattina/ di metà maggio», vv.1-2) dispone subito incertezza sulla scena, che però è descritta minuziosamente (quasi fosse la sceneggiatura di un cortometraggio) tramite la serie di immagini che si susseguono fino al v. 18. Ai vv. 10-11 sembra che la quotidianità possa cambiare: «Una musica ripetitiva scardinava/ la catena degli eventi», ma i gesti descritti nelle righe successive sono giornalieri quanto i precedenti. Al verso 15 ancora un elemento di indefinitezza: «un giorno come tanti, probabilmente martedì». Interessanti sono i versi 19-22:

Le cose restarono tutte quel che erano
20 l'attimo precedente: la luce fu luce,
gli autobus autobus,
gli aceri gli stessi, con qualche foglia in più.

Non può non venire in mente Sbarbaro:

15 Invece camminiamo,
camminiamo io e te come sonnambuli.
E gli alberi son alberi, le case

⁵¹ *L'attimo dopo*, pag. 94

sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
20 che è, soltanto quel che è⁵².

La scena descritta da Gezzi è piena di incertezze, come se non fosse sicuro di vivere la poesia davvero, come se affrontasse la quotidianità da «sonnambulo». Inoltre, lo stilema delle coppie di sostantivi ripetuti è analogo, come simile è la quotidianità degli alberi che l'io lirico vede (che siano alberi oppure più specificatamente aceri). Oltre a Sbarbaro, c'è da considerare anche Octavio Paz. *Pietra de sol* viene già citata poche pagine prima della poesia qui in esame e, ai vv. 148-152, leggiamo così:

Sono lo stesso nome tutti i nomi,
sono lo stesso volto tutti i volti,
150 sono un unico istante tutti i secoli
e poi per tutti i secoli dei secoli
chiude il passo al futuro un paio d'occhi.

La citazione del poeta messicano introduce la componente temporale che in Sbarbaro sembra solo una nota malinconica («e tutto è quello/ che è, soltanto quel che è»), mentre in Gezzi è sempre presente nella sua progressiva unicità di durata («Le cose restarono tutte quel che erano/ l'attimo precedente») così come in Paz dove l'istante (l'attimo) e il secolo si equivalgono.

Non è la prima volta che Gezzi intitola una poesia come un componimento musicale: si ricordi che la struttura della seconda sezione del *Mare a destra (Vinteuil)* si basa sull'innesto musicale per la scrittura di un componimento poetico.

⁵² Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, in Id., *L'opera in versi e prosa*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1985, pag. 21.

MALERWEG

(pag. 84)

Un po' di ghiaccio secco sul selciato,
recinzioni di legno, sempreverdi
che gettano i rami a varie altezze
da terra. Poche cose notevoli in un piccolo
5 sfregio di via, abitata da normali
svizzeri borghesi, educati
al cinico rispetto verso l'altro.
Una grana della luce stamane
ha scelto Malerweg, strada del pittore,
10 per accogliere chi passa e fargli forza,
splancandogli la vista sulle antiche
cattedrali, e più in là
sulle cime che finiscono in neve
abbagliante – questo basterebbe,
15 se la storia accettasse di concentrarsi in questa via,
di parlare la lingua dei fumi del respiro
o di trovare in chi solleva la tapparella
al quarto piano un punto di terra ferma
in un mare infinito.
20 Ma per gli altri – parla il ghiaccio che cricchia,
che si trama di fessure sotto il passo
veloce – per altri questa storia
che sarebbe, questa viltà?

Nelle note a testo, l'autore specifica che *Malerweg* è una via di Berna, nel quartiere Längasse – chiarimento necessario perché *Malerweg* è associata alla meta turistica che parte da Pirna per immergersi in un percorso escursionistico anche detto “sentiero dei pittori” (la traduzione letterale, come riportata anche in poesia al v. 9 è: *strada del pittore*). No, la poesia ritrae uno «sfregio di via» del quartiere universitario di Berna. Una via molto verde nonostante sia in città, che spalanca la «vista sulle antiche/ cattedrali e più in là/ sulle cime che finiscono in neve/ abbagliante» (vv. 11-13). La riflessione dell'autore comincia con il chiedersi se basta accettare di concentrarsi su questa via per comprendere la storia e capisce che per lui è sufficiente anche solo questo. Ma il verso 20 inizia con una forte avversativa accompagnata da una prosopopea: «ma per gli altri – parla il ghiaccio che cricchia». Un attacco che rovescia lo status quo della poesia per domandare agli altri infine cos'è «questa storia/ che sarebbe, questa viltà?» dimostrando così di preoccuparsi non solo per se stesso, ma anche degli altri. Una nota di disprezzo si può rinvenire ai vv. 5-7 dove l'io lirico descrive gli abitanti della via come «normali/ svizzeri borghesi, educati/ al cinico rispetto verso l'altro». Dunque, il poeta si sente solo in mezzo a persone indifferenti agli ideali, che sono cresciuti ostentando un manchevole bisogno di approfondire la storia ed i rapporti umani.

«Il ghiaccio che cricchia», oltre che al richiamo dantesco⁵³, rimanda sicuramente al primo Gozzano; la poesia a cui mi riferisco, appartenente ai *Colloqui*, è «Invernale»⁵⁴. Tra la poesia crepuscolare e la poesia di Gezzi, oltre alle analogie con l'onomatopea “parlante” del ghiaccio («dall'orlo il ghiaccio fece criich, più forte»), c'è un'altra ricorrenza: l'ultima parola di *Malerweg* è «viltà» e l'ultima parola di Gozzano è «Vile». Quel «vile», riferito al protagonista di *Infernale* è la conseguenza della paura del personaggio stesso che non è riuscito a far prevalere le emozioni positive (l'amore per la donna che lo chiamava dal centro del lago ghiacciato) e quelle negative (la paura di sprofondare e morire ibernato), risuona come un'accusa anche al poeta stesso che non riesce ad essere più forte, un “superuomo”, ma si sente un debole (altrimenti non esisterebbe la dialettica tra crepuscolari e D'Annunzio). Per Gezzi l'accusa di viltà non va rivolta contro la propria impotenza di poeta, ma si scarica, piena di incredulità verso la società che si adombra nel proprio egoismo, beata e pacifica, nel proprio cinismo.

⁵³ Inf. XXXII, v. 30 «non avria pur da l'orlo fatto cricchi», in Dante Alighieri, *Commedia. I: Inferno*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.

⁵⁴ G. Gozzano, *Le poesie I*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 2016, pag. 104.

POCO PRIMA

(pag. 91)

Le braci degli sms che si spengono,
la stanza inerme sprangata
in cui tutte le notti affiora una polla
d'acqua e luce, che chiede di sedersi
5 sul cuscino, a contemplare.
Il sonno atomico che marchia
il materasso delle doghe,
il fondale plasmato dalla notte
a piccole dune. E l'esistenza quotidiana,
10 fatta di carne e vetri sporchi,
la cenere sottile dell'alba
che scavalca le colline e pronuncia
sulle labbra di ognuno la parola
misteriosa, quella che fa sfilare dalle porte
15 le sagome instabili dei corpi, poco prima
che scocchi il rintocco sul quadrante
e si popolino di altri le stanze
che occupavamo noi.

I tre periodi che compongono l'ultima poesia della raccolta, *Poco prima*, possono essere paragonati a tre scalini su cui si scende per immergersi verso un grado sempre più profondo di ricerca esistenziale. Come spesso accade nell'*Attimo dopo*, l'incipit diaristico lascia spazio ad una rielaborazione del materiale personale alla ricerca di un risultato generale. Nel primo periodo (vv. 1-5), l'io lirico è rinchiuso nella propria camera; le uniche luci che vede sono «le braci degli sms che si spengono» (metafora che inscena, forse, la dissolvenza della luminosità dello schermo del cellulare, abbandonato dopo aver composto un sms al buio) e poi quella «polla/ d'acqua e luce» che sembra una presenza inquietante quanto amica, che si siede sul cuscino del poeta, «a contemplare». Il secondo periodo (vv. 6-9) è composto prevalentemente da sostantivi che descrivono la profondità di quel buio, accentuando la posizione di immersione dell'io lirico nei suoi pensieri, in una realtà che lo vede fuso con il suo letto e la notte che lo circonda. Il terzo periodo (vv. 9-18) inizia in maniera significativa con la congiunzione 'E' che coordina il tema dei versi precedenti con quelli che seguiranno; è significativa perché c'è un precedente illustre, che a metà della poesia, nel secondo emistichio inizia con «E come il vento/ odo stormir». Tale precedente leopardiano, che si innesta nella struttura dell'ultima poesia dell'*Attimo dopo*, genera un elenco di oggetti che descrivono «l'esistenza quotidiana». Incorriamo di nuovo in quello che si potrebbe definire un correlativo oggettivo: una descrizione di dettagli che lasciano intuire l'emozione dell'io lirico senza che si parli di essa. La «cenere» (v.11), che viene personificata, «pronuncia/ sulle labbra di ognuno la parola/ misteriosa» e tale enunciato fa presupporre che stia per cambiare qualcosa e si produce un'agitazione strana e maldestra (sfilano «dalle porte/ le sagome instabili dei corpi», vv. 14-15). Si aspetta di nuovo il suono delle campane, ma con un significato diametralmente opposto al primo componimento:

15 [...], poco prima
 che scocchi il rintocco sul quadrante
 e si popolino di altri le stanze
 che occupavamo noi.

Mentre in *Poco prima* le campane si attendono, con l'io lirico in costante allerta, come se quel suono sancisse un cambiamento ineluttabile, dal quale non si può fuggire o evitare, anzi bisognerà partire di nuovo - in *Poi ci fu una scossa repentina* il suono delle

campane è già avvenuto, ha già decretato una dura partenza per l'autore. Il percorso che compie l'autore nell'intera opera, lo conduce alla certezza, anzi all'incertezza della vita umana, manchevole di continuità:

Adesso siamo questa scenografia provvisoria:
delle parole, dei rumori
che le stanze della casa si dovranno inventare
20 per non sentirsi troppo vuote,
per non rimbombare.

Tale provvisorietà della vita, scorta dall'autore alla sua partenza iniziale nell'*Attimo dopo*, si riverbera in tutta l'opera, tracciando così gli elementi a cui l'autore è morbosamente attaccato: la memoria, la coscienza storica, le stanze in cui rinchiudersi, l'affetto della propria donna.

Appendice. Incontro con l'autore: Massimo Gezzi.

Ciao, Massimo. In queste pagine non vorrei tanto cercare un riscontro tra il mio lavoro e la tua scrittura, quanto sondare insieme il terreno poetico contemporaneo. Non voglio chiederti un lavoro di mappatura oggettiva, non voglio chiederti un giudizio di valore: vorrei che la tua sensibilità di poeta fosse una lente d'ingrandimento per il presente. Dunque, analizziamo: cosa significa essere poeti nel 2018?

Domanda difficile, che mi pongo tutti i giorni e a cui non sono mai certo di poter dare una risposta, tanto che la tentazione del silenzio mi appare sempre più forte e più ragionevole. Direi questo, per cavarmela senza troppe complicazioni: essere poeti oggi vuol dire cercare di resistere al processo di massificazione e di degrado che il linguaggio e l'immaginario collettivo stanno subendo (ormai da molti decenni, per altro). Scommettere su questa parola inerme ma essenziale e piena di necessità, anche se ormai non più capace, a quanto sembra, di essere percepita come qualcosa di decisivo. E resistere anche, forse, all'egemonia del mercato, dato che la poesia mi sembra davvero l'unica arte, ormai, a nascere e vivere a prescindere da esso, in un'indifferenza reciproca e del tutto anomala, nel mondo contemporaneo, che ne determina le condizioni di potenziale salute. Non altro: non di più, ma neanche di meno.

Capisco e condivido il tuo punto di vista, ma con una perplessità: “resistere all'egemonia di mercato”. Resistendo al “trend collettivo”, non si rischia di perdere un'enorme fetta di pubblico?

Direi di no. La poesia non è fatta per il pubblico, ma per i lettori. Credo pochissimo a tutti i tentativi di ricreare il cosiddetto “pubblico della poesia”, se questo vuol dire rinunciare alla poesia, alla sua specificità e anche alla sua connotata difficoltà a favore di eventi più o meno spettacolari e rassicuranti. Mi piacciono invece i tentativi intelligenti di porgere la poesia ai potenziali lettori, presentandola per quello che è. Per non restare sul vago, mi piace La punta della lingua di Luigi Socci, un festival plurale e molto frequentato.

Per chi scrivi tu? Che lettore vuoi per i tuoi testi?

Non è una domanda cui si possa rispondere. Io vorrei aver scritto dei testi capaci di interrogare il nostro tempo e le persone che lo abitano. E vorrei che qualcuno rispondesse in qualche forma e mi costringesse a mantenere acceso il dialogo. Ma non mi pongo il problema del “lettore”, quando scrivo. Sarebbe, a seconda dei punti di vista, un cedimento o un atto di presunzione. Quando scrivo cerco di mettere sulla carta qualcosa di necessario che, se ha un valore, forse si troverà autonomamente i suoi lettori, un giorno o l’altro: pro captu leporis, habent sua fata libelli. Questo detto – nella sua versione intera – mi è sempre piaciuto.

Il problema del rintracciare un pubblico della poesia, come sai, non è soltanto mio (Cfr. Berardinelli). Anzi, viene quasi spontaneo nella presente era, attuare una distinzione: esiste la poesia consapevole di sé e la poesia d’intrattenimento. Per me tu scrivi sapendo cosa stai facendo e, mi sia concesso, non è una banalità. Tale breve premessa mi occorre per gettare un ponte tra la precedente domanda e la corrente. La nota al testo alla poesia *Marco Polo, 32 anni dopo*, riporta un capriccio di uno studente per la mancata comprensione del vero protagonista della poesia. Per te, il riferimento a Calvino, era ovvio, ma per “il tuo pubblico”, no; poi, chiudi la suddetta nota al testo, con un famoso aforisma fortiniano: «Nulla è sicuro, ma scrivi». Quello che vorrei chiederti è: oltre le evidenti citazioni, qual è il tuo rapporto con la tradizione del Novecento? Intendi: oltre al tuo rapporto quotidiano-scolastico, dico proprio a livello formativo e personale.

La tradizione del Novecento è semplicemente fondamentale per me e per la mia scrittura. Hai individuato alcune figure intellettuali che mi hanno insegnato molto, alle quali affiancherei, per restare all’Italia, perlomeno Montale, Sereni, Fortini, Cattafi e Volponi. Ma scegliere alcuni nomi, in quello che è stato definito «il secolo del gremio», è un atto arbitrario, perché il Novecento è una fitta e densa trama di dialoghi letterari e intellettuali, come ben sai, e perché a volte capita di apprendere molto anche dagli scrittori che non ti sono particolarmente congeniali o cui non ti senti affine, per visione del mondo o per posizione nel campo letterario (a me succede spesso, perlomeno). Alla tradizione in lingua italiana poi si affiancano altre letterature e altre ascendenze, specie quella di lingua inglese: da Joyce e Virginia Woolf, due romanzieri che considero

straordinari, alla poesia inglese e americana del Novecento (da Auden a Larkin; da Elizabeth Bishop a Mark Strand, per citare due coppie e due intervalli). Senza dimenticare Proust, uno scrittore che ha cambiato nel profondo il mio modo di percepire il tempo. È una risposta approssimativa e idiosincrata, come vedi, ma con un campo così vasto non so e non posso fare meglio di così.

Si può dire che il tuo “canone” di appartenenza non sia così nascosto. Non per una rielaborazione formale, quanto per l’appartenenza tematica: hai fatto tutti nomi di poeti e scrittori che hanno, per usare un’immagine montaliana, gettato “la carrucola nel pozzo” per indagare il flusso di coscienza umano (materia e memoria). Ora, azzarderò una domanda forte: una poesia che insegni all’uomo il valore del tempo, della memoria, può essere considerata una poesia civile? Che cos’è nel 2018 la poesia civile? Rispetto alla tradizionale poesia civile, sembra discordante parlarne nei tempi presenti, dove l’Italia è fatta (e anche gli italiani), dove c’è democrazia e non c’è la guerra.

Potrei rispondere in maniera altrettanto forte e recisa alla prima domanda e dire sì, e avrei sostanzialmente detto tutto. Però cercherò di argomentare, altrimenti potrei sembrare persino ottimista.

Io non so cosa possa fare la poesia in questo momento storico. So che, ogni volta che pubblichiamo un testo (non quando lo scriviamo), ci dobbiamo porre un paio di domande fondamentali: perché pubblico questo testo? Cosa penso che “faccia” questa poesia? Porsi questa domanda è il primo grado di consapevolezza di chi, come me, spera che la poesia conservi un compito (non oso scrivere “ruolo”) in qualche modo civile o politico. Però come vedi agli aggettivi “civile” o “politico” ho dovuto premettere la vaga locuzione avverbiale “in qualche modo”, perché io sono perfettamente consapevole – e a questo contribuisce forse il fatto di non abitare in un centro editoriale forte come Milano o Roma – dell’assoluta marginalità della poesia, di cui di recente Guido Mazzoni ha tracciato una storia sociale desolante ma sostanzialmente credibile, in relazione agli ultimi cinquant’anni. Aggiungo che il mestiere di insegnante mette in luce un’altra anomalia connaturata alla poesia (la seconda, se la affianchiamo a quella che riguarda il suo rapporto con il mercato, di cui parlavo prima), cioè il paradosso per cui nell’insegnamento scolastico la poesia è centrale (da Dante a Montale, perlomeno),

mentre al di fuori della scuola e dei suoi manuali essa è percepita dalla grandissima maggioranza dei lettori (anche da quelli cosiddetti forti o colti) come una forma sostanzialmente morta o moribonda. Quanti romanzieri di oggi leggono e seguono la poesia contemporanea, per esempio? Pochi, da quel che mi sembra di percepire.

Se quello che ho appena detto è vero, la residualità della funzione civile della poesia dipende in prima istanza dalla sua marginalità assoluta. Mi è capitato di recente di rileggere un articolo del 1975 di Sereni, intitolato Poesia per chi? Ebbene, proprio nell'anno in cui Montale pronunciava il suo amaro e disincantato discorso per il Nobel, intitolato scetticamente E' ancora possibile la poesia?, Sereni – in uno scritto aperto da un'interrogazione simile – paragonava i poeti che volessero «mutare con la loro opera qualcosa della realtà circostante» a degli artiglieri che sparassero i loro colpi per una fanteria (i lettori, la società) «che non ne fa richiesta perché non ne ha bisogno o ha bisogno di altri mezzi». Se Sereni percepiva questo scollamento nel 1975, oggi la frattura tra artiglieri e fanteria è ben più profonda, vuoi perché tutti sono diventati o vorrebbero diventare artiglieri, vuoi perché il ruolo di questi ultimi – per prolungare la metafora – è stato superato e reso inutile da bombardieri ben più “intelligenti”, tecnologici e potenti (la canzone, il cinema, la narrativa di consumo, il web), che tra l'altro spesso tendono a difendere o a consolidare il sistema di relazioni e i rapporti di potere che regolano il nostro mondo. Chi pubblica poesia volendo mantenere un atteggiamento di tipo civile, voglio dire, deve essere attento a non somigliare ai frustrated non-conformists di cui parlava Günther Anders già nel 1962-63: «scienziati che, confidando nel loro tesoro di concetti custoditi da lunga pezza, hanno tentato di imporre le proprie categorie a oggetti che non facevano più parte dell'ambito di competenza di tali categorie, e che dunque hanno dato la caccia al non-esistente» (la citazione appartiene al secondo volume di L'uomo è antiquato).

Svolte queste necessarie premesse, io mi sento di dire che qualsiasi poesia che nasca da un'attenzione critica verso il mondo contemporaneo, che non ceda al ripiegamento narcisistico o (auto)consolatorio e che – come ammoniva Auden già nel 1962 – voglia «disincantare e disintossicare, dicendo la verità», sia comunque e malgrado tutto una poesia civile. Anche il recupero della memoria – in un'epoca che sembra volerne e doverne fare a meno – mi pare dunque un compito civile, a patto che non si tratti di memoria “lacrimosa” e nostalgica, ma di memoria attiva, per così dire.

Ci sono oggi poeti che affrontano tematiche civili?

Se la definizione che ho appena articolato è vera (e a me appare l'unica vera), di poeti civili ce ne sono molti. Ne voglio nominare tre, molto diversi tra loro: Franco Buffoni, Valerio Magrelli e Fabio Pusterla, che con un dettato nitido e molto personale interrogano il presente, ne scandagliano le contraddizioni e le violenze nelle sue intersezioni con la vita degli individui, degli altri. Sono poeti che dicono io senza alcun timore o imbarazzo, tra l'altro, proprio perché il loro atteggiamento di base è essenzialmente etico, civile. Il loro io è un osservatore, un io-fra-molti. Ma non voglio impantanarmi in quest'altra annosa discussione...

Torniamo a noi. Hai qualche altra raccolta in mente?

Qui sarò lapidario: no. Nella prima risposta parlavo di "tentazione del silenzio": sto attraversando una fase complessa e piuttosto faticosa. L'insegnamento assorbe molte delle mie energie, mi fa confrontare quotidianamente con parecchi ragazzi, che esigono dai loro insegnanti attenzione e dedizione; il trasferimento a Lugano con tutta la famiglia ha richiesto qualche anno di adattamento e di assestamento; mia figlia sta crescendo e ha bisogno di me. Tutto questo mi allontana momentaneamente non dico dalla poesia, ma dalla scrittura: sono anni di fatica e di vita intensa in cui il mio atteggiamento nei confronti della letteratura sta mutando profondamente. Questo mutamento dovrà per forza di cosa riflettersi nella scrittura, obbligandomi – come già si percepisce leggendo Il numero dei vivi, credo – a parlare sempre più degli altri in una prospettiva che è di per sé civile e politica, nel senso etimologico del termine (e forse Uno di nessuno, il poemetto dedicato a Giovanni Antonelli e pubblicato nel 2016 da Casagrande, risente già di questa diversa prospettiva). Insegnamento e paternità hanno una cosa in comune: ti costringono non solo ad ammettere l'esistenza del futuro, ma a prenderti cura e carico di esso, in una prospettiva che naturalmente non ha nulla di religioso o metafisico. L'impostazione nichilistica che forse caratterizzava L'attimo dopo si è incrinata a favore di questa apertura, che alcune letture filosofiche e politiche per me importanti (Badiou, Žižek e Michéa, perlomeno) hanno rafforzato e sostenuto. Ora sto cercando di capire come tradurre questo modo di fare e di essere in versi. Per il momento sto attraversando una di quelle fasi che Sereni chiamava «silenzio creativo». Se poi sarà un silenzio

definitivo, vorrà dire che la mia poesia non sarà stata in grado di interpretare e di tradurre in parola questo mutamento.

Concludo ringraziandoti sinceramente. È stato molto stimolante confrontarsi con un autore vivente, con un poeta che avrebbe tutte le armi per poter fingere e mentire, al fine di sublimare la presente ricerca per il proprio tornaconto. Invece, no. Sei stato molto sincero e sempre disponibile. Ci vediamo fuori, nella letteratura di tutti i giorni, che è la nostra vita.

Grazie a te per avermi costretto a confrontarmi con me stesso e per avermi preso sul serio.

STUDI

- A. Acribo, *Note su tre poeti di trent'anni*, Massimo Gezzi, Gabriel Del Sarto e Fabrizio Bernini, Atelier, 2008.
 - *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007.
 - *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2018.
- A. Acribo e A. Soldani, *La poesia moderna: dal secondo Ottocento ad oggi*, Roma, Carocci 2007.
- A. Acribo e E. Zinato, *Modernità italiana: cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta ad oggi*, Roma, Carocci, 2001.
- A. Bertoni, *La poesia contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2012.
- G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il mulino, 2005.
- P. V. Mengaldo, *Tradizione metrica del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- E. Testa, *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.
- E. Zinato, *Su alcune costanti del "Realismo figurale" fortiniano*, Il Bianco e il Nero, 1997.

OPERE CITATE

- D. Alighieri, *Commedia. I: Inferno*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.
- G. Antonelli, *Libro di un pazzo*, 1892-93, Giometti&Antonello, Macerata, 2016.
- I. Calvino, *La sfida al labirinto*, «Menabò 5», Torino, Einaudi, 1962; ripubblicato in Id., *Una pietra sopra*, Milano, Oscar Mondadori, 2016.
 - *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
- S. Corazzini, *Poesie*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, BUR, 2007.
- T. S. Eliot, *Il bosco sacro*, «Amleto e i suoi problemi», Milano, Bompiani, 2016.
- G. Falco, *Sottofondo Italiano*, Roma, Laterza, 2015.
- U. Fiori, *La poesia è un fischio in «Saggi 1986-2006»*, Milano, Marcos y Marcos, 1993.
- F. Fortini, *Composita solvantur*, Milano, Il Saggiatore, 1993, pag. 40.
 - F. Fortini, *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi, 1977.
 - F. Fortini, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2014.
- G. Gozzano, *Le poesie I*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 2016.
- A. Inglese, *Qui. appunti per il presente*, 9, Primavera, 2004.
- G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Rosita Copioli, Milano, BUR, 1999.
- T. Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di Ugo Dotti, Milano, Feltrinelli, 2015.

- V. Magrelli, *Poesie (1980-1992)*, Torino, Einaudi, 1996.
- E. Montale, *Poesia inclusiva*, Corriere della Sera, 21 giugno 1964, ora in *Secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- O. Paz, *Pietra di sole*, cura e traduzione di F. Fava, Roma, Il filo, 2006.
- F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2014.
- G. Raboni, *Parole, ritmi e immagini per costruire mondi*, Corriere della Sera, 3 febbraio 2004; in id., *La poesia che si fa, cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959 – 2004*, Milano, Garzanti, 2005.
- C. Sbarbaro, *Pianissimo*, in Id., *L'opera in versi e prosa*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1985.
- A. Soldani, *La sintassi del sonetto*, Firenze, Sismel, 2009.

SITOGRAFIA

- www.massimogezzi.it
- <http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/berardinelli-il-pubblico-della-poesia/1318/default.aspx>
- <http://www.pordenonelegge.it/tuttolanno/censimento-poeti/214-Massimo-Gezzi>
- <http://www.marcelproust.it/person/vinteuil.htm>