

meccanismo. Un marchingegno, un labirinto, come lo stesso autore precisa, la cui risoluzione sta nell'Atto di sollevare lo sguardo e guardare la realtà attraverso un inesausto lavoro di ascolto dei linguaggi: libro, aperitivo, metropolitana, luoghi dove si incontra la parola pronunciata. Le parole degli umani. Gli umani nel mondo. Il mondo fra i mondi, senza tempo né spazio. Il testo si muove tra coscienza umana e panorami siderali: «Io / Verso le stelle glaciali».

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

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

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

L'itinerario di Di Dio è strutturalmente arbitrario, continuamente uno e multiplo, perché il viaggio, come nel *blackhole* che

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

(Giuseppe Nibali)

**LAURA LIBERALE,**  
*Unità stratigrafiche,*  
 Osimo (AN), Arcipelago Itaca,  
 2020, pp. 92, € 13,00.



A tre anni di distanza dall'ultimo libro di poesia, *La disponibilità della carne* (Oèdiplus, 2017), Laura Liberale firma un nuovo tassello della sua opera con *Unità stratigrafiche*, edito a fine 2020 per i tipi di Arcipelago Itaca nella collana "Lacustrine", diretta da Renata Morresi. Se il libro precedente prendeva il titolo da una citazione del *Libro rosso* di Carl Gustav Jung – la «disponibilità della carne» è ciò che desidera «l'essere

morto che gridava più forte, che stava più in basso e attendeva, quello che soffriva più crudelmente», un desiderio che sostituisce la più tradizionale, e certamente più cruenta, antropologia del sacrificio – *Unità stratigrafiche* sembra affrontare ancora, seppure con maggior levità, la «verità e responsabilità delle parole», dichiarata da Liberale sempre nella bandella del libro precedente.

Anche in questo caso, la scrittura poetica di Liberale si confronta con la morte facendosi apparente scudo dei saperi attraversati dalla sua professionalità scientifica e, in realtà, aprendo costantemente la propria scrittura alla più estrema delle esposizioni possibili nei confronti del silenzio che è fra tutti il più risuonante. Liberale, infatti, è indologa (ne *La disponibilità della carne* sono assai frequenti le citazioni dei testi sacri in lingua sanscrita, in un serrato dialogo con i testi poetici dell'autrice) e tanatologa (nelle *Unità stratigrafiche* è esplicitamente citato il lavoro condotto da Liberale nell'unità GRIM, Gruppo di Ricerca Italiano sulla Medianità): in entrambi i casi, tuttavia, questo sapere specialistico non soverchia il testo, aprendolo, anzi, verso nuovi esiti, capaci di rimettere in discussione tanto la

costituzione di tali saperi come "specialistici" quanto la scrittura poetica, spesso caricata di valori assoluti, e in modo mistificatorio, dai suoi praticanti contemporanei superficialmente più laici e disincantati.

Si tratta, in ambito poetico, di medianità non del tutto autentiche, simili ai marsupiali dei quali parla Elias Canetti nel *Libro della morte*, puntualmente citato da Liberale: «Una popolazione di esseri umani con marsupio incorporato, che si portano in giro i loro morti raggrinziti dentro tasche da canguro» (p. 38). In questo caso, Liberale arriva, per il tramite di un lieve *understatement*, ai toni dell'invettiva: «pare che i morti entrino nella mano dei vivi / per scrivere a precipizio i loro testi // sempre gli stessi i contenuti: / il senza tempo, ricongiungersi, l'estinzione del dolore» (p. 20). Se si trattasse di pura e semplice polemica letteraria, tuttavia, sarebbe una questione, forse, di poco conto: Liberale ne è perfettamente consapevole e ne fa invece una questione conoscitiva più ampia, chiamando in causa quel «commercio tra i vivi e i morti» (p. 10) che invece è ancora possibile, in particolar modo nelle zone interstiziali frequentate dagli «appena morti» (p. 17) e dai «morenti» (p. 18). In fon-

do, la poesia è ancora e sempre rivisitazione del racconto di Orfeo e Euridice – riscrittura ancora oggi possibile, e non soltanto nel segno del femminile che è tipico del secondo personaggio, tradizionalmente bistrattato, ma anche, forse soprattutto, nel segno del paradosso: «il cuoio delle scarpe dei morti è cedevole / perché non desistano dal tornare sui loro passi / nella nostra direzione» (p. 15).

Se altri sono *Mezzi* – a loro è dedicata la sequenza finale della prima sezione, il cui titolo generale è, invece, chiaramente legato alla necessità di una dichiarazione di poetica, proponendo la categoria (comunque, più a carattere creativo che non tassonomico) della *Tanatoestetica* – ciò non serve tanto a censurare gli «smaniosi di parlare» (p. 48) anche al cospetto della morte, quanto a cercare di captare la «frequenza dei morti» che è, sempre sul filo di un fecondo paradosso, «onnisuono inaudibile» (p. 52). Parallelamente a questo «onnisuono», il sintagma «un Mezzo» diventa, qui, eco anaforica tra testo e testo che, come altre soluzioni formali nel libro – si veda il dialogo, per nulla didascalico, tra testo poetico e nota in fondo alla pagina (riferita ora a un evento aneddotico, ora a dati scientifici) della terza sezione – contribuiscono a un effetto di risonanza più generale, che attraversa tutto il libro. Si tratta, fra l'altro, di un accenno a una pos-

sibile struttura poematica che, a dispetto delle occasionali inserzioni di forme testuali eterogenee, tende a unire i brevi testi – «lapidari», forse, e questo al di là della loro sinteticità o della loro carica gnomica – in un *unicum* inevitabilmente sostenuto anche dalla possibilità, per quanto embrionale e frammentaria, del canto. (Sostenuto, ancora una volta, da Orfeo e Euridice, si potrebbe dire.)

Tra «i Mezzi», infine, si affaccia il confronto con Cartesio e il suo modello di razionalità scientifica: «un Mezzo parla di vibrazioni e pineale / al che tu scivoli via: / Cartesio, sì, ma soprattutto / la ghianda che tuo padre / al mare faceva calciare / a tua figlia per gioco» (p. 55). Cartesio diventerà, poi, una sorta di buffo *lupus in fabula* nella seconda sezione, *Animal-Animot-Animort*, triade che certamente richiama l'*animot*, e anche l'*animort*, proposti da Jacques Derrida nel saggio *L'Animal que donc je suis (L'animale che dunque sono, 2002)*, ma che esplicita anche un'altra triade – «male/parola/morte» – di fondamentale importanza nella poetica dell'autrice.

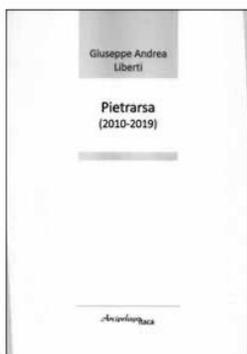
A proposito di Derrida, Liberale scrive: «quando il gatto di Jacques Derrida fu sul punto di morire / guardò quell'uomo che gli era capitato in sorte / e percepi in lui un disagio ben diverso / da quello che fiutava se Jacques si ritrovava / nudo al suo cospetto» (p. 59), suggerendo come la morte

animale (più che «dell'animale») resti, tutto sommato, un impensato anche in quella riflessione di Derrida che, comunque, era già portatrice di novità rispetto all'«animale povero di mondo» (*weltarm*) di Heidegger. In ogni caso, sarà soltanto con il successivo ritorno a Cartesio, con il testo intitolato *Straici di ciò che Monsieur Descartes, in punto di morte e solo parzialmente lucido, disse a Monsieur Grat* (p. 72) – con gli immaginari frammenti, cioè, di quello che Cartesio ha forse detto, negli ultimi istanti di vita, al cane da lui sempre amato – che Liberale costruirà in modo più esplicito, e decisivo, quella *pietas* che, in realtà, accompagna discretamente ogni sguardo verso e dai territori della morte presente nel libro.

Come mostra anche la terza e conclusiva sequenza, *Fuori sezione*, infatti, si tratta di una *pietas* che è insieme postumana e umana, umanissima, e che trova la sua scena apicale nella veglia animale per la morte di un ragazzo poco più che ventenne – tragedia di per sé insuperabile, attraverso molte culture e biologie, delineata qui con estrema delicatezza: «il cane si sdraia sulle gambe del ragazzo / non lascia avvicinare nessuno // la distanza tra un corpo vivo e un corpo morto / la copre il suo vigilare» (p. 87).

(Lorenzo Mari)

**GIUSEPPE ANDREA LIBERTI,**  
*Pietrarsa (2010-2019),*  
Osimo (An), Arcipelagoitaca,  
2020, pp. 128, € 14,00.



Due scheletri produttivi stringono alle

estremità la città di Napoli: a nord, oltre la collina di Posillipo, l'imponente stabilimento metallurgico di Bagnoli, attivo fino ai primi anni Novanta del Novecento; a sud, l'Opificio di Pietrarsa, fabbrica di locomotive avviata alla metà dell'Ottocento e poi lentamente caduta in disuso. È tra i resti di questi due poli che si muove il libro di poesia *Pietrarsa* di Giuseppe Andrea Liberti, scritto tra il 2010 e il 2019 e pubblicato nel 2020 da Arcipelagoitaca, dopo averne vinto l'annuale concorso per la migliore raccolta inedita.

A colpire, tra le prime cose, è il particolare impasto linguistico dei testi in cui si mescolano italiano, dialetto napoletano (con qualche cadenza vesuviana) e inserti latini. È subito da sottolineare come tale espressività sia il risultato di un'istanza dialogica che pone in attrito persone, voci

e tempi al fine di far emergere le continuità e le contraddizioni del corso storico. Si legga, per averne un esempio sostanzioso, *Il cielo sopra Camaggio*, dove il tono di oracolare stupefazione delle parti in latino «cade» nel prosaico e nel veleno del presente delle parti in italiano e dialetto: «Piscatores canebant historias de hominibus novis / tam formosas quam ambiguas e alla fine / d'ognuna sputavano in coro nel mare. / Niente sapite niente manch'io saccio / 'e virtutem nec sapientiam; gaviae tamen in caelum / volant e nient'altro sembra urgente da sapere. // Serum bibis veritatis et miras deflagraturum / globum come splende sulle acque contaminate. / Vedere almeno la testa del nuovo che nasce, vorrei / prima 'e m'arricettà mmiezo 'a tempesta» (p. 12).

Dalle faglie aperte nel passato quasi