

AA. VV.

PAROLE NEL TEMPO
NOTE, LETTURE CRITICHE, RECENSIONI



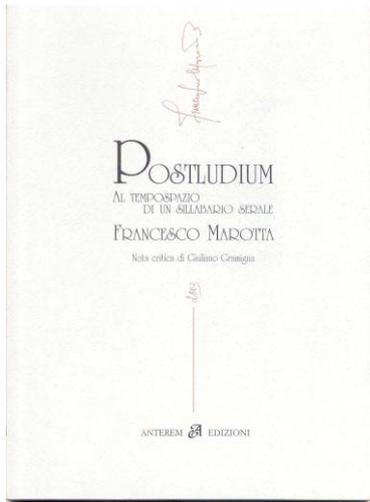
PAROLE NEL TEMPO

NOTE, LETTURE CRITICHE, RECENSIONI



Luigi Metropoli Stefano Guglielmin Marco Ercolani Mario Fresa
Giuliano Gramigna Massimo Sannelli Massimo Orgiazzi Giorgio Morale
Cristina Babino Sebastiano Aglieco Luigi Pingitore Rosa Pierno
Gianfranco Fabbri Biagio Cepollaro Paolo Fichera Giacomo Cerrai
Ivan Fedeli Ivano Mugnaini Francesco Tomada Davide Racca
Marco Furia Natàlia Castaldi Enzo Campi Alessandra Pigliaru

POETICA



Luigi Metropoli

La liquidità del verso: Francesco Marotta

«Tutto quello che ho scritto a partire dalla metà degli anni Novanta, non è altro che un “tentativo” di dare corpo [...] a un’ipotesi teorica scaturita [...] da tutta una serie di letture, di riflessioni e di studi incentrati sulla possibilità di investigare, e dare voce, agli spazi che si aprono tra pensiero e canto». Quanto Marotta si affretta a chiarire a più riprese sulla sua scrittura è appena una traccia del suo percorso lirico. Il poeta dice e non dice, indirizza e dirama, unisce e disperde. L’ipotesi teorica è una parzialità che non rende giustizia al complesso magma che si dispone sulla pagina del poeta campano.

Delle sue liriche è un continuo fluttuare, una sospensione ondivaga che non trova (e rifiuta) un centro (e di conseguenza un’interpretazione univoca). La concrezione del verso è materia liquida. E non può essere altrimenti: gli spazi che si aprono tra pensiero e canto sono investigabili solo da una poesia interstiziale, che sa, tenuemente, insinuarsi in zone d’ombra, in aree riflesse, in non-luoghi.

L’elemento equoreo è il tratto distintivo delle liriche: acqua, neve, ghiaccio. Il dettato di *Impronte sull’acqua* e *Per soglie d’increato* è sempre all’insegna di una leggerezza di tocco e di una naturale fluidità che disarmava per la sua disposizione ad accogliere. Inoltrarsi in questi testi equivale ad intraprendere un viaggio in cui la vigilanza della ragione è compagna, ma mai unica guida: le abbaglianti visioni che distillano mirabili versi conducono il lettore lì dove da sola la coscienza non può avere gioco. La dicotomia visione-ragione (laddove per visione s’intende il generarsi del pensiero) trova riscontro anche nel polarizzarsi di sogno e veglia, gelo e arsura, canto e pensiero.

Negli opposti Marotta individua degli estremi all’interno dei quali muovere la sua materia poetica: più che la separazione, infatti, ciò che il poeta cerca è l’avvicinamento, il raccordo, dando agio tuttavia alle differenze di emergere nelle mille smerigliature della luce che si posa sulle parole. Il verso accarezza le cose e Marotta, da novello Adamo, nomina il creato per la prima volta. La nomina diventa un’ibrida sensorialità che, acuendo la percezione scaturita dal vedere e dal toccare, si traduce in un nuovo senso, incline ad investire anche il campo del pensiero (Merleau-Ponty è uno dei tanti ottimi

compagni di viaggio per attraversare l'opera).

Ciò che incoraggia a trattare le due sillogi come germinazioni interdipendenti all'interno di un unico corpo è il loro carattere rizomatico. Ogni raccolta dalla metà degli anni '90 ad oggi è una radice indipendente eppure in qualche modo congiunta alle altre (con la sola eccezione, forse, di *Hairesis*) dando vita ad un *corpus* organico e complesso. Gli intrecci e i rimandi sono fittissimi (non solo per scelte lessicali: albe, maree, prodigi, cenere... ma soprattutto per l'impianto figurale e lo svolgersi di concetti in immagini) come una trama nettunica che contamina ogni brandello dell'architettura poemica, in perenne divenire, come un fiume amazzonico con i suoi rivoli, le sue diramazioni, il suo ampio delta. L'espansione, però, non è solo orizzontale, come un ipertesto che apre finestre separate, bensì verticale, poiché ogni frammento, ogni ruscello contiene, come in un sistema di vasi comunicanti, acqua in osmosi con gli altri rigagnoli: ognuno reca in sé un tratto dell'altro e lo sviluppa coerentemente alla propria *quidditas*. È un tessuto unitario, la cui unitarietà è variabile di volta in volta.

Per soglie d'increato accentua l'aspetto dicotomico della scrittura, riverberando l'identità (beninteso, ciò che è identico è latore di differenza) dell'uno-tutto nella necessità della parte-del-tutto: lo mostra fin dalla struttura del singolo componimento, spesso spezzato in due, imperniato su una sintassi razionale, pian piano sfociante in nuovi territori, oasi oniriche e visionarie che vagheggiano eden e nature incontaminate, in cui riflessione e cantabilità sono una lo specchio dell'altra. La natura è il rovescio del corpo umano dove si incidono i segni della scrittura, la trama che li unisce e separa: un testo cosmico che attiva ogni brandello di realtà (anche solo presagita). Al significante è affidato il compito di tenerne insieme le parti, grazie ad una pregevole tessitura eufonica che fa da *trait d'union*.

Quest'ultimo aspetto è rimarchevole anche in *Impronte sull'acqua*, la cui fluidità fa da pendant alla lacerazione del verso, brachimetrico, franto eppure calmo, disarticolato su particelle minime del discorso che tendono alla biforcazione, ennesima metafora del generare. Vi è un incedere sinusoidale che getta il lettore su di un altro binario ad ogni epifora, una sorta di deragliamento che azzera il carattere denotativo per caricare di connotazione-evocazione la parola, consegnandola ad una ri-conoscibilità albale, incorrotta, farne incontro, apertura, ponte verso l'alterità, stupore.

«La poesia di Marotta non è una poesia di identità. Perché non vuole imporsi. Ma è una poesia di impronta. Un'impronta sul calco vitale di un'altra impronta [...]. In questo senso la parola di Marotta non trattiene la realtà. La tocca, perché la realtà diventi un unico con la parola» (Davide Racca).

(AA. VV., *Leggere variazioni di rotta*, Sasso Marconi, Le Voci della Luna, 2008)

Stefano Guglielmin

Francesco Marotta: il deserto al filo della sorgente

Ciò che anzitutto colpisce in *Per soglie d'increato*, la plaquette di Francesco Marotta (1954) pubblicata da Il crocicchio nel 2007, ma scritta tra i 1992 e il 2004, è la proliferante metaforicità, che germina a cascata e per rapide sequenze, secondo lo stilema di René Char, sino a trovare «un centro – come sottolinea lo stesso autore in una discussione in rete – nell'immagine-di-immagini che ogni testo rappresenta, denunciando, in questo modo, la vocazione analogica che sostanzia l'intera impalcatura segnica. Una vocazione, poi, che trova nella estrema riduzione etimologica un segnale ben preciso della volontà che presiede al tutto: quella di provare a scrivere utilizzando l'alfabeto immaginale della metamorfosi». Questa dichiarazione, fra l'altro, conferma l'indole grammaticale-derridiana di Marotta, in quanto la pratica della scrittura diventa in lui l'esercizio infinito della differenza, in un disargine che, slabbrando l'identità, espone nel medesimo tratto il sensibile e l'intelligibile, l'interiorità e l'esteriorità. Ma l'insistenza con cui il poeta d'origine nocerina metaforizza il repertorio attinente alla scrittura (*verbo, archivio, lettere, sillabe, alfabeto, lessico, breviari, archivi*, solo nelle prime quattro poesie), lo avvicina anche a Edmond Jabès, che sempre sognò, come questi scrive ne *Il libro delle interrogazioni* (Marietti, 1995, p.23), «di occupare un posto nel libro» per diventare «parola condivisa dagli occhi e dalle labbra».

L'opera di Jabès dà corpo infatti a un'erranza senza posa e senza proprietà, dove ogni passo migrante descrive le ragioni dell'intero migrare, in un procedere orizzontale, errabondo e senza luogo, che si libera sia dal peso di sentirsi erede di una tradizione e sia dalla volontà di tramandarsi, per aver luogo invece nella sua evidenza grafico-semantiche, nel suo esser-così, temporaneamente accampato nel silenzio della pagina. Lo stesso nomadismo inaugura *Per soglie d'increato*: «Tu dialoga con lo stupore / che non conserva tracce, / con la stella che dissigilla / un senso che non dura / che l'assenza che si desta / in palpiti migranti fatti verbo, / al verbo estranei per legge / d'indicibile esperienza – / per osservare la vita / nello specchio albale / di una luce / pensata prima d'ogni dire, / prima del silenzio».

Riposa fra l'altro in questo pensiero «albale» la vicinanza di Marotta con la linea antereimiana (non a caso, egli vinse il premio Montano per l'inedito con

Postludium. Al tempospazio di un sillabario serale, Anterem, 2003). Anche in questo libro, il deserto è figura centrale, così come il «caso», che gioca i suoi dadi nella fusione fulminea degli elementi, fra scrittura e mondo, e nella loro disgiunzione, come ben ricorda Gramigna nella postfazione. Fusione, dunque, quale operazione ustoria che ha bisogno dell'acqua, che subito evapora, per fissare temporaneamente il passare, il benedetto disgiungersi. Fusione che diventa, in *Per soglie d'increato*, metafora fortemente ossimorica: «brucia frammenti di pelle / nel rogo anfibio / di paradisi d'acqua».

La vicinanza fuoco-acqua ribadita anche nell'e-book *Impronte sull'acqua* (Paginazero, 2007) in due immagini dal forte segno surrealista (ancora Char), nelle quali «il risucchio dell'olio / che sciama in vapore e / incendia il tuo occhio / che spunta in un prato» convive con l'«annegare negli specchi / del cielo». Simile l'«orizzonte / nuovo disteso ad arco sull'ultima disfatta» descritto in *Hairesis* (collana e-book di Cepollaro, 2007), dove però, finalmente, coperchio lontano, giacché, recita un'altra poesia, «nessun foglio / contiene a misura il / flusso dell'ultima acqua». In *Hairesis* (nella collana e-book di Cepollaro, 2007), finalmente, biografia e storia sostanziano la scrittura, ne interrompono parzialmente le sincopi, in un annuncio che diventa auspicio: rifondare la «lingua» che veicoli il sapere ancestrale, la «lingua» che unisca le generazioni e, queste, al ciclo naturale degli eventi, a partire dal dialogo con il figlio Gabriele, cui sono dedicate due importanti sezioni del libro: «vorrei sapergli dire, con lingua lieve / di neve che acquieta gli specchi dell'anima e lascia immacolato l'alfabeto del suo universo nascente, / che l'arco infinito delle stagioni / disegnato dal fuoco verde dell'infanzia / si muta lungo gli anni nel cammino inarrestabile / di un fiume che volge alla foce». Sono versi decisivi, proprio perché il fuoco, che è istinto, passione rapinosa, piacere, chiede finalmente di mutare in «fiume», che è l'acqua della necessità, consustanziazione del *voglio* in *devo*, di nietzscheana memoria. Legame, quello tra il compito affidato al figlio – d'essere messaggero dei giusti – e l'eredità nietzscheana, annunciato qualche pagina prima: «stanotte sei tutti i nomi che la storia ha cancellato» dice Francesco a Gabriele, rammemorandogli la radice disvelante del suo nome. Eppure l'annuncio si ferma sulla soglia, dolorosamente: «vorrei potergli dire, ma la parola si trattiene / come vento che ha smarrito le orme sul sentiero» scrive il padre-poeta, spostando a «domani» la rivelazione che tra il passare naturale (o il morso al serpente del'oltreuomo) e la finitezza degli umani c'è l'orrore della morte, «la ferita di quella fonte ammutolita» che non può essere ignorata. Si spinge sino a qui il viaggio di *Hairesis*, dove il «deserto» sta «a filo di sorgente»,

ma non la abbraccia, rifondando così un soglia di nuovo storia e mai *casa*:
«Solo l'esilio resta / agli ultimi abitanti delle sabbie». E solo la poesia, ci dice
Francesco, costringe «la morte tra due accenti».

(Stefano Guglielmin, *Senza riparo. Poesia e finitezza*, Milano, La Vita Felice, 2009)

Marco Ercolani

Dieci sequenze per una metamorfosi

1

«Mentre era disteso a sognare sugli scogli neri, il vento deve aver cambiato direzione». Queste parole del poeta olandese Ches Noteboom ci avvicinano alla poesia di Francesco Marotta, i cui versi sembrano arrivare da uno slittamento del senso, da una metamorfosi del linguaggio, e pur sognando se stessi continuano a cambiare direzione, come le colate laviche di un vulcano silenzioso ma mai spento.

*la fiamma leva in alto,
oltre i confini della morte,
la scienza esatta
di una goccia d'acqua –
vaporata in cenere
che eternamente migra*

2

«si brancola nel vuoto, nel deserto, nelle sconessioni di senso. Se il poeta è profeta, lo è nella misura in cui la sua visione trae origine da quanto vi è di umano: finitudine e incompletezza». Luigi Metropoli descrive così la visione del mondo di Marotta: un universo frammentato, indefinito, metamorfico, ma pullulante di parole che si intrecciano ad altre parole in un dire ininterrotto che traversa dolorosamente tutti i silenzi. Come osserva Lucetta Frisa: «Dalla ferita di Francesco sgorga la melopea liturgica del canto – sangue non rosso ma bianco, come trasmutazione alchemica dell'angoscia». Questa melopea tenta di ricucire il lutto con l'esorcismo ostinato della parola, sublimato in melodia.

*anche il dolore reclama
la sua sostanza di presagi,
di attese senza mondo,
desideri che hanno sfiorato*

*erranti architetture di spoglie,
compenso d'ombre
per grazia di nascita,
di più cifrati esili*

[...]

*una piuma, un'ala, una
figura sospesa tra
origine e bagliore, è quanto
resta per fare visita al
la notte*

3

«La poesia risulta dunque un a-priori: è lingua-madre e genera senso attraverso scarti, urti, flessioni, ellissi, ossimori. La parola scatena reazioni di immagini, è essa stessa immagine e dato reale». Ivan Fedeli intuisce una fondamentale verità della poesia marottiana. La parola non ha mai nulla da dire. Niente da aggiungere al mondo delle cose evocate. Non ha biografie, racconti, sorprese. Esiste come parola che genera e rigenera parole, frase ipnotica e infinita, fatta di sillabe spezzate che tentano di ricucire il filo perduto. L'io non esiste di fronte al dolore del mondo. Un dio crudele ha già deciso. Ma si può ancora cantare negli interstizi, nelle pieghe della ferita.

*... la mia
casa è una soglia
da cui guardo il mare
farsi fiamma, e la risacca
disegnare il
dis
ordine di un'
eternità interrotta al
la parola
grido*

«Il poeta non trattiene a sé ciò che scopre. Non appena lo trascrive, subito lo perde. In ciò risiede la sua novità, il suo infinito, il suo pericolo». Questa frase di René Char prefigura il lavoro poetico di Marotta, che non trattiene mai del tutto la sua materia verbale e la lascia scorrere, cercando solo di fissare fragili ponti linguistici, clusters verbali, macchie informali di parole.

*scrivi strappando chiarori di pronome
dalla voce la luce malata
che s'innerva
al rantolo di un verbo scrivi
con lo stilo di ruggine che inchioda
l'ala nel migrare anche la morte
che sul foglio appare dal margine
di sillabe di neve s'arrende alla caccia
al sacrificio necessario
dell'ultima lettera superstite*

«Sulla strada che porta al mio libro ci si immette attraverso dieci sentieri. // Te ne ricordi? // Da tanto la sabbia li ha coperti. // Rimangono solo striature senza tempo che il vento sposta. // Poiché il libro s'avventura incessantemente fuori dal libro. // Essere sulla sua traccia vuol dire errare senza fine». Le parole di Edmond Jabès sono lo specchio in cui si riflette l'opera di Francesco, come dentro al sogno di una scrittura che cerca la difficile vertigine di un libro senza inizio né fine. Questa poesia interrogante, innodica, rapinosa, con ampie volute e veloci precipizi, è l'infinito "esorcismo" con cui si esprimono i poeti "feriti", svenati dal loro dolore.

*lascia alla parola l'aura
incantata delle origini,
il lume che le compete
per nascita e destino,
il fondo oscuro
matrice d'ogni luce,
la luce viva*

*che inclina all'ombra
per rovesciare gli orli della fiamma e
leggersi notte nel lampo che l'annuncia*

[...]

*l'incanto, vertigine di spina,
è tutto nel monologo
della fonte che si consuma
in polvere e resine di canto –
una cadenza, per metà dolore,
che sussurra agli specchi
le lettere dell'ombra*

6

«Allo scrittore è chiaro, o deve essere chiaro, che scommettere oggi sull'eternità è un gioco d'azzardo pericoloso almeno quanto scommettere sull'attimo. E chi ha mai vinto a questo gioco? Chi può essere soddisfatto?» L'interrogazione di Danilo Kiš è una provocazione che il poeta raccoglie in pieno, scommettendo sull'azzardo dell'eternità piuttosto che sulle immagini dell'attimo. Ma la sua è l'eternità di una poesia inattuale e sviante, che si sottrae a qualsiasi griglia interpretativa, che si fa intima e sovversiva nella sua stessa metapoetica, così carnale e surreale, ma anche politica.

ti cammina sul braccio
la tenebrosa
sapienza di
chi regge lumi
al mattino, ti
acceca
il risucchio dell'olio
che sciama in vapore e
incendia il tuo
occhio
che spunta in un prato

«I nani non salgono sulle spalle dei giganti. Non arrivano a solleticarne nemmeno i testicoli: la nano-atomizzazione della letteratura non produce nel paese di Literaturistan che marginali senza futuro o specialisti di best-seller internazionali». L'atto di accusa lanciato da Massimo Rizzante contro la "piccola" letteratura contemporanea è condiviso da Francesco Marotta. Il suo blog «La dimora del tempo sospeso» ne è la concreta dimostrazione. Gli autori ospitati nella "Dimora", italiani o stranieri, viventi e non, eretici o classici, lavorano dentro la percezione di un "tempo sospeso", di una inattualità eretica e feconda, che ricorda, molto da vicino, grandi riviste italiane degli anni Ottanta e Novanta, da «Il Gallo silvestre» a «In forma di parole». Chi accoglie nella sua "Dimora" poeti, traduttori, critici, narratori, con tanta passione e dedizione, costruisce attraverso di loro la sua *vera* autobiografia, la sostanza stessa del suo canto. Protagonista assoluta della pagina web di Marotta è la libertà e la qualità del testo, comunque e dovunque si mostri – segno di «un'arte beffarda, leggera, divinamente imperturbata, divinamente artificiosa, che avvampa come una fiamma chiara» (Nietzsche). Ma i turbamenti sono tutti sommersi nell'artificio della forma, e pronti ad esplodere. Scrive Franco Arminio: «Materia prima il corpo / giacimento profondo di paura. / M'inquieta il mio svanire / fra le cose future». Marotta, che ospita questi versi nella "Dimora", offre, a questo svanire ineluttabile, il giusto riparo. Il suo amore per la letteratura è sempre un "amore a perdere", ma salvifico. Per lui, le sole tracce che contano sono *impronte sull'acqua*.

«E ancora mi azzardo ad amare / il suono della luce in un'ora morta / il colore del tempo in un muro abbandonato. // Nel mio sguardo ho perduto tutto. / Chiedere è così lontano. Così vicino sapere che non c'è». Così scrive con disperata coscienza Alejandra Pizarnik. Così Leopoldo Maria Panero sembra risponderle: «Io non so cos'è la luce / misteriosa e crudele che appare a quest'ora / eternamente immobile di un assurdo mattino / non lo so, ma so che c'è accanto a me una sorella / unico essere che esiste anche dopo il niente». L'azzardo della disperazione e la condivisione della speranza. Marotta racconta di quella luce di quell'assurdo mattino, racconta di una cattedrale che frana e rinasce e poi frana ancora, all'interno di un tempo che contiene simultaneamente ogni tempo possibile. La sua parola è una marea bianca, una

salmodia muta che non smette di portare detriti alla spiaggia – segni di naufragio e insieme simboli di speranza.

*Sul foglio bianco
che l'inchiostro riveste di segni*

sillabe immobili

vegliano il tempo superstite.

Il tempo addensato nel suo chiarore.

*Lo sguardo naufraga
tra frammenti d'ombra.*

9

«Quando verrà il giorno / in cui sarà tanta la nostra beatitudine umana / da ridere nel fiotto vivo dell'arcipelago / come scaglie abbaglianti / trascinate dalla risacca fino alla sete delle rive? / [...]Dimenticheremo allora / la vuota eternità dove vivemmo – noi effimeri – / senza conoscerci e ci ridesteremo / presso una casa di vecchie pietre / con il clamore delle foglie / insonne dei nostri rami / per toccare di là dalla scorza / per entro la fibra dura / le nostre carni dolci». I versi di Ferruccio Masini ci portano alla “casa di vecchie pietre” dove Marotta, monacale scriba del suo poema ininterrotto, può sognarsi asceta pervaso da “fitte d'estasi”. Il suo io-arcipelago trascina gridi e domande che non appartengono a un solo io biografico ma a un vasto io plurale e anonimo che, nel pulsare della parola, trasferisce l'aria rarefatta della metafisica di Mallarmé e il borbottio escatologico dell'ultimo Artaud, coniugando il basso e l'alto attraverso una metafora elastica, una sintassi ellittica, un brusio ininterrotto di analogie che ricorda le poesie di Lucio Piccolo o di Lorenzo Calogero, o i lunghi poemi di Saint John Perse. Non sarebbe inopportuno citare qualche analogia musicale: il mottetto *Spem in alium* dell'elisabettiano Thomas Tallis, in cui quaranta voci ripetono in ossessivo crescendo lo stesso tema. E ancora Frescobaldi, Skrjabin, Messiaen, o il John Coltrane di *A Love supreme*. Il regista sperimentale Stan Brakhage,

che dipingeva e graffiava direttamente la pellicola creando mondi fantastici, ha scritto un libro teorico intitolato *Metafore di una visione*. Marotta sembra voler ripetere, nel suo ininterrotto poema, le metafore rituali della visione poetica.

Un altro giorno.

*La pietra che era già stata
carne e voce*

- fuoco e labbra

rinnoverà i suoi accenti.

*L'alfabeto delle stagioni
abita il suo occhio*

di sale.

Il volto che domani ci somiglia

*che torna dopo noi
nelle voci rinate*

*come la sete da memorie
d'acqua.*

10

«L'orizzonte, le sue tenie – vaste / cicatrici a disporre l'occhio / alla rete – rive, ancora specchi. [...] / L'alba mi redime. Il Dio / iroso erompe sul mio volto: / è fulgido, mirabilmente assente». Lorenzo Pittaluga, che muore suicida a ventotto anni nel 1995 dopo avere scritto oltre 3000 poesie, è uno dei poeti più amati da Francesco ed è spesso pubblicato nella “Dimora del tempo sospeso”. Il suo destino non è estraneo al dolore che si respira nei versi di Marotta, testimone di una condizione vitale dolente ma non umiliata, come osserva bene Natalia Castaldi: «Il verso spesso appare sincopato, spezzato, irrisolto e ripreso con profonda consapevolezza nella gestione del

verso – sia pure libero – che apparirà rilegato e ricucito ad arte in *enjambements*, *sinafie e sinalefi*, che non hanno unicamente il compito “formale” di conferire il voluto ritmo – musicale quanto ottico – al “*colon*”, ma – ancor più – il senso sciolto dell’affermare il dis/ordine del tutto e del suo stesso contrario nello scorrere del pensiero. [...] La ricerca linguistica operata sulla parola, in Francesco Marotta, esula dal mero compiacimento letterario e, ancor quando sia ricca di echi e rimandi, non è mai fine ma “mezzo”, “arca” che incarnandosi del proprio intimo dis/ordine si veicola in sostanza reale, materica, duplice nella proiezione di senso della sua stessa ombra; [...] poesia come resistenza, fuga e ritorno alla vita, con un’aderenza che cuce l’anima al derma per essersi testimonianza ed interezza di vita». A queste parole così intense e accorate posso solo aggiungere che la “interezza di vita” di Marotta è la sostanza stessa della sua materia verbale, da lui lavorata e modellata con brevi tocchi, dove possibile e impossibile si intrecciano in un tale coagulo da impedire alla poesia di diventare monumento, epitaffio, stele isolata, ma al contrario “fuga nelle tenebre” di una melopea antica, aggrovigliato cercare la propria ombra/luce in mille echi, risonanze, accenti, come i “ciechi giunchi” da cui nasce “l’estasi”.

*smuovere pietre
per decifrare confini
e deserti d’ombre,
fingere fiori nella chioma
orizzontale delle lampade,
immaginare negli steli
spine rovesciate,
una ferita che partorisce
gocce di bellezza: -*

*è questo il varco,
il guado che sfugge
a reticoli di mente,
scienza che germoglia
in ciechi giunchi
dove si compie l’estasi
che brilla,
impossibile
pupilla del vivente*

[I libri di Francesco Marotta a cui fa riferimento il testo sono *Il verbo dei silenzi* (Venezia, Edizioni del Leone, 1991), *Per soglie d'increato* (con postfazione di Luigi Metropoli), Bologna, Edizioni il crocicchio, 2006, e *Impronte sull'acqua* (con prefazione di Ivan Fedeli e postfazione di Luigi Metropoli), Le voci della luna, Sasso Marconi, 2008.]

(RebStein, 28 maggio 2010)

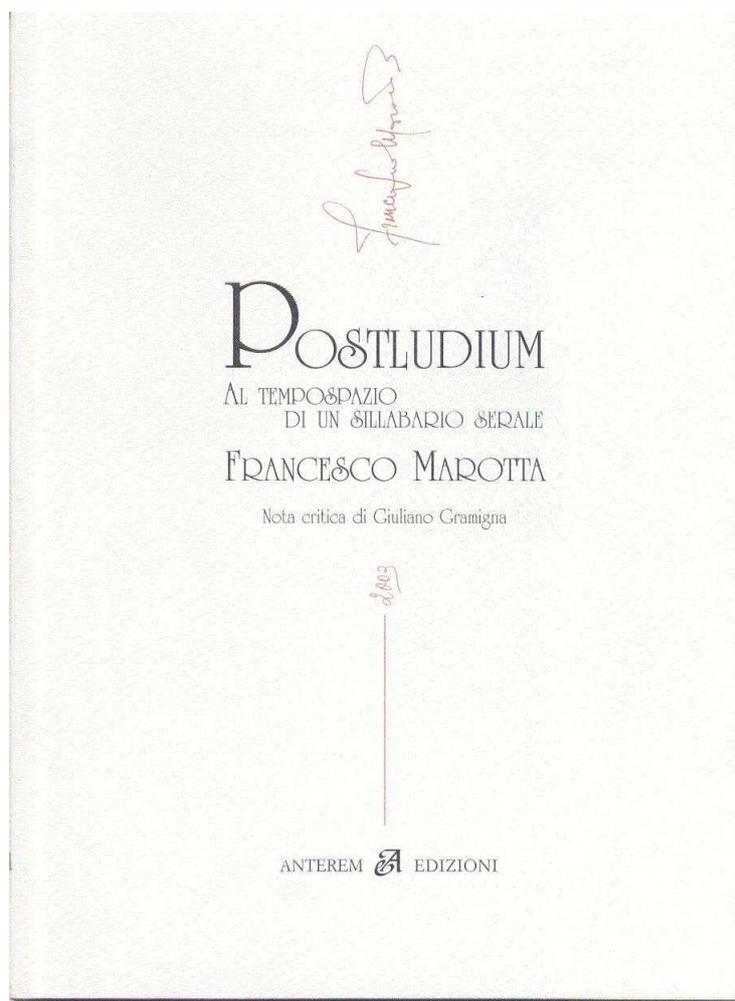
Mario Fresa

Ritratti di poesia: Francesco Marotta

L'irrequietezza che assilla e incalza la scrittura di Francesco Marotta sembra esprimere una deliberata sfiducia nelle «capacità» della stessa parola: questa, infatti, è avvertita come strumento di provvisoria e precaria indeterminatezza, risultando, alla fine, soltanto un'eco, parziale e opaca, delle estreme tensioni del pensiero. La lingua verifica il proprio limite nel suo essere legata al mondo, appunto, del dicibile e del possibile: e il doloroso senso di inadeguatezza che ne consegue è cagionato dalla distanza della parola dall'immediatezza dell'esistenza (la parola, infatti, non è ciò che descrive). La scrittura di Marotta desidera, perciò, liberarsi di sé; essa, allora, aspira a una congiunzione assoluta di canto e di corpo, di luce e di materia, mirando alla distruzione del concetto di servile «rappresentazione» degli eventi e mostrandosi propensa a una ideale identificazione con le medesime forme della vita. Colui che scrive percepisce la presenza della lingua come un ostacolo: e il verso stesso corrisponde a un confine, a una soglia da oltrepassare, al fine di recuperare l'esatta convergenza di «soggetto» e di «oggetto», di unità e di molteplicità, di «io» e «dio». Ciò consente, dunque, l'attuazione di un gioco ineffabile e trasfigurante, nel quale si succedono precipitazioni e risalite, accecamenti e visioni dilatate, catabasi e risurrezioni che denunciano l'illusività di una «volontà» personale o di una effettiva, stabile «identità». La scrittura, così, ci suggerisce Marotta, non è davvero nulla rispetto all'esperienza di cui parla: i versi, infatti, non attendono di essere letti; ma chiedono, al contrario, di essere autenticamente vissuti nello splendore di quella irriferribile visione che atterrisce ed esalta chi voglia interrogarne l'immisurabile potenza.

(“FaraPoesia”, 20 marzo 2011)

POSTLUDIUM
AL TEMPOSPAZIO DI UN SILLABARIO SERALE



Giuliano Gramigna

Conessioni e disgiunzioni di un tempo impaginato

Il sottotitolo del libro (“Al tempospazio di un sillabario serale”) sembra proporre un indirizzo di lettura – ma come punto di partenza o di arrivo? Le sezioni, ovvero micro capitoli, in cui si ripartisce (se si vuole chiamiamole lasse) appaiono all’inizio elementi isolati, disposti secondo una successione libera se non proprio stocastica, casuale; ma via via, accumulandosi, producono un effetto di necessità spaziale, si aggettano, si legano per ragioni di ritmo, di spazi tipografici pieni e vuoti, di impaginazione. Formano un poema o poemetto? Mi disturba il termine letterario culto e consumato – appunto un termine “letterario”, che presuppone una finalità letteraria. Tale ripartizione non mi sembra in sé più significativa dell’abolizione dei segni d’interpunzione, delle sbarrette, delle maiuscole. Tutte queste peculiarità grafiche, o tipografiche, del resto abbastanza comuni, sono piuttosto segni preliminari non di scelte, quanto di eliminazioni. Ciò che attira l’attenzione sul testo è piuttosto l’espressa assunzione del tempo nello spazio (tipografico) – di un tempo ritmico-mentale, da calcolare soprattutto sulle connessioni o disgiunzioni di ciò che vorrei chiamare qui “tempo impaginato”.

Ma un testo letterario si legge, naturalmente, nelle sue opzioni linguistiche oltre che nella sua grafica figurativa: per esempio nei nomi (prima ancora che nelle immagini) d’inverno: «non saprei se mi leggi segnando con frammenti di calce l’inverno che naufraga a vista sul foglio», «l’inverno abitato in processioni di fuoco» e simili, magari nascosti sotto associazioni che non hanno tanto funzioni sonore quanto logiche. Le immagini cosiddette naturali, che peraltro pullulano nel poemetto, si trasformano subito in allusioni dello scrivere («la neve scrive breviari per la luce e l’alfabeto è sale per l’uniforme ferita della notte»). Che cosa vuol dire? Che fra scrittura e mondo c’è una fusione fulminea e subito una disgiunzione; che si sta scrivendo (e leggendo) quella cosa imbarazzante che è una poesia, vale a dire una rete di rapporti inediti scoperti nel mondo stesso.

Questo poemetto vive coerentemente delle sue contraddizioni: se è ripartito in capitoli o in lasse, la cui prima riga attacca sempre con la maiuscola, sembra poi non fare troppo conto di queste peculiarità, non stabilendo collegamenti, continuità di senso fra le lasse medesime. Se trascura

una conseguenza logica fra capitolo e capitolo, persegue una forma particolare di discorso, di consequenzialità affidandosi al proprio suono. Il lettore s'industria a scoprire il refe che unisce le tessere, il ponte su cui incolonnare la propria spinta di lettore. Ma perché? Perché non cedere semplicemente alla tensione fluida che passa di paragrafo in paragrafo, di pagina in pagina? Il testo non gli chiede di abdicare a qualunque logica di lettura (comprensibile), ma di accettare quella che gli presenta esso stesso in quanto testo.

Fra scenari spesso ermetici e tuttavia sempre scenari; fra «albagie di specchi» (specchio si direbbe oggetto privilegiato), zodiaci, rose «colme di sete», per quanto continui a costeggiare gli abissi dell'astrazione, questa poesia di Marotta non smarrisce mai una concretezza d'oggetto come sua ragion d'essere. «DI FUGHE come da certezze o volti che sanguina il mattino inchiodato all'ancora sopraffatto dal lontano dai lunghi incensieri dell'ombra così ardisce rose colme di sete mente nella lingua dei viandanti di essi tenta la notte vi fruga attese erbe stupefatte raccolte dietro grate di parole». Tocca al buon lettore scandire, o riscandire, queste righe (non dico versi, che forse all'autore piacerebbe).

(Prefazione a *Postludium*, Verona, Anterem Edizioni, 2003)

Massimo Sannelli

Nota critica su *Postludium*

“Scenari spesso ermetici e tuttavia sempre scenari” (p. 44), secondo Giuliano Gramigna: cose che dicono e *non* dicono. Eppure le cose ci sono, mentre dicono, *prima* di tutto, se stesse, e questo dettato segue (*postludium*) la loro esistenza. Il gusto nuovo che guida la parola in questo nuovo spazio muore e delira, rispetto alla prima origine, che è il senso comune e comodo: muore e vive, vive morendo, cerca perdendo, vince cadendo, ecc. Infatti l'*inconoscenza* di p. 17 è la classica nube *of unknowing*.

La scrittura del *Postludium* di Marotta – come quella di *Aperto a inverni* di Guantini o di *lingua acqua* di Paola Zallio, o di Raffaele Perrotta, prima – può irritare, con il suo tono sapienziale e retoricamente esplosivo. L'irritazione è aumentata dalla contraddizione: in realtà questo libro *sa* qualcosa, che non può essere *insegnato*; e che quindi è solo *segnato* e c'è, semplicemente, senza connotazioni aggettivabili (p. 30: “corpi segnati nella geografia di un verso quando ricompono alibi al pensiero e anticipi d'abisso nella muta preghiera”; p. 31: “l'impossibile così presente che le tue mani insegnano acqua a chi vola in cenere”). L'insegnamento non insegna altro che i segni, tra ombra e luce. E l'insegnamento, l'insegnato e l'insegnante si fondono, perché l'oggetto è la lingua, di cui il parlante è al tempo stesso oggetto e soggetto, attivo e passivo. Questo significa che, nel mondo del nuovo “tempospazio” dell'uomo interiore, non esiste una sola realtà, né alcun Potere, grande o piccolo: “scrivere per dire il delirio che spira osando carte”, mentre le sillabe “inventano orizzonti” (p. 29), come in un gioco di bambini anarchici.

Il libro finisce con una “lingua bambina” (p. 41), dove, forse, il ricordo di Zallio è ancora forte, nella sua mitologia della (propria) infanzia illetterata e già orale (perché in PAROLA c'è PAOLA, e *nomen omen*; e Marotta scrive apertamente, a p. 36: “traduco in infanzie le vene gli OCCHI ABITATI DA PENOMBRE di passo così numerose che non tace il labbro segni pensati”); e insieme alla lingua (di) bambina – che parla e non parla, secondo lo stile del libro – si rivela un “lume nerissimo astro”, l'antico “sole nero” – un ossimoro puro e letteratissimo – della malinconia di Nerval e del commiato di Montale da Iride. La luce nera della fine combacia con altre evocazioni del *Postludium*: il “farmacolume di similoro” (p. 12), il “lento LUME D'INCHIOSTRO

rosso in chiostrì di silenzi” (p. 14), le “ombre impure tradotte in piú lucidi lumi” (p. 21), il “favo d’inchiostro che riversa accenti fonte e arsura” (p. 23), e la “cieca lampada d’argilla” che “rischiarò le vetrate dei suoi abissi fiammante verbo di fossili remoti o seminazione d’albe” (p. 40). L’intero testo pubblicato – che è tessitura (p. 21), ordito (p. 17) e trama (p. 25) – è la “geografia” del nuovo “tempospazio” (un tempo di lettura in uno spazio cartaceo, e mai l’uno senza l’altro: “la durata descrive una sorte in archi di danza”: p. 36): cioè, come in altre scritture recentissime, il libro non è piú un oggetto dominabile, ma “l’enigma di un seme” (p. 24) che deve trasformarsi (cfr. *Giovanni*, 12, 24).

L’espressione, anche contorta, dell’espressione, anche impura, e la nascita (anche non uterina) sono i *tópoi* piú alti e visibili di gran parte della migliore poesia ultima. Molti nuovi autori stanno lavorando su una metaforica e una biologia del libro, della lingua e della luce, che comprende anche i rispettivi opposti (il silenzio, l’afasia, la disperazione e il buio); in parte, forse, per rispondere ad un neofilisteismo che identifica il parlato con il chiaro, il consumo e il cibo (si pensi al vero significato del *parlare come si mangia*). Ma c’è di piú: forse un Dio – qualunque cosa/persona sia indicata, impossibilmente, dal sostantivo *Dio* – sta riprendendo spazio nella città dell’uomo: e, poiché è Parola, le parole umane tendono a Lui e rimbalzano, in libri che costituiscono i paragrafi inconsci di un grande Libro, a sua volta messaggio e icona dell’Altro. Forse nasce, tra le nostre mani, un Paradiso immanente o un empirismo celeste: due ossimori, o lo stesso ossimoro in due forme, che siamo appena degni di pronunciare in forme non poetiche. In termini jabèsiani, la speranza è il Libro.

(“Microcritica”, Ottobre 2005)

Massimo Orgiazzi

Postludium – La poesia di Francesco Marotta

Per cominciare va fatta una necessaria riflessione intorno al “significato”. “Cose che dicono e *non* dicono. Eppure le cose ci sono, mentre dicono, *prima* di tutto, se stesse, e questo dettato segue (*postludium*) la loro esistenza”: così Massimo Sannelli su Microcritica. “Cosa significano le cose che Marotta scrive” è una domanda che incrocia come sempre la domanda su cosa la poesia voglia dirci e come e se sappia farsi comprendere dall’uditorio. Il significato, il senso, diremmo di un’opera poetica è nella migliore delle ipotesi e delle aspettative del lettore medio, la comunicazione di un messaggio. Tuttavia chi prende in mano un libro di poesia cerca (e lo sa di cercare) una serie di indicazioni, di segnali diremmo, sorta di vettori, quasi, che gli indichino una direzione, modo altro di percepire, e qui non dico la realtà, non dico cosa: è materia di aspettativa del lettore. Forse dello stesso “significato” e dell’idea che egli ha di esso.

Aspettarsi che il significato ci sia solo se qualcosa di scritto, parole, sintassi, discorso, si riferisce a qualcosa (aggiungerei, di riconoscibile) è l’equivoco che spesso coinvolge poesia e linguaggio tout court. Quando manca il riconoscimento, la poesia non ci parla in modo *evidente* di donne, di solitudine, di amore, di società, della stessa dimensione interiore sempre però costruita secondo la sintassi che conosciamo, ovvero la “poesia” senza le note e le glosse, ci troviamo di fronte ad una porta aperta su un ambiente in decompressione. Siamo trascinati verso l’esterno, quell’esterno che non ci dà molti appoggi e neanche molta speranza ragionevole di poter continuare con le nostre funzioni vitali. Saremmo, là fuori, per l’istante di lettura, “forme di vita” diverse. Come scrive Sannelli: “il libro non è più un oggetto dominabile, ma ‘l’enigma di un seme’ (p. 24) che deve trasformarsi”. Perciò ne fuggiamo. Ma l’esterno è questione di rotte, non di regole o di griglie interpretative. Rotte che solcano e si tracciano, che variano in tutte le direzioni dimensionali a nostra disposizione. E in questo esterno ci si deve lasciare guidare dal testo, perché se il testo volesse dirci qualcosa di nuovo, con tutta l’intuizione e l’amore dell’autore, non potrebbe farlo se lo costringessimo ad una lista di relazioni preimpostate che pretendiamo di dargli (e che pretendiamo che esso dia a noi). Qui non si parla nemmeno di pregiudizi, ma di logica: è normale sentirsi spiazzati di fronte a testi che non danno l’appiglio della grammatica,

della convenzionale sintassi, come in tutte le circostanze in cui si leggono testi contemporanei e che più spesso mi è capitato di affrontare. Ora, il paradigma di questi testi è proprio una “scelta del paradigma”, una variazione del livello e della quota cui si ferma di volta in volta l’altezza di volo. Chi è aperto alla poesia non troverà come scusa il fatto che il testo si discosti troppo dai *suoi canoni di poesia*, che sia troppo freddo, troppo etereo, troppo distante. Lo affronterà e avrà il coraggio di dire, come nel caso di *Postludium* (Anterem Edizioni, 2003), che è *nuovo*, e che lo è oltre il significato che, forse, come suggerisce Giuliano Gramigna nella postfazione critica, è prodotto da un effetto di necessità spaziale e, aggiungo io, determinato da una sinossi mnemonica.

Il titolo, che richiama il termine di un’esecuzione musicale, la chiusura di una performance è accompagnato da un sottotitolo: “al tempospazio di un sillabario serale”, che viene subito ripreso nella prima delle quattro sezioni in cui è suddiviso il libro, ciascuna delle quali è un insieme di lasse in prosa poetica di lunghezza variabile. Nella prima di queste lasse, *Epifanie di segni*, la chiusa contiene la possibile chiave del testo: “si tace un cammino a ritroso al tempospazio di un sillabario serale un verso che rischiarerà la breve eternità dei suoi accenti” (p. 11). In un qualche modo, se si prende l’ultima lassa del libro e si legge: “ogni piccola morte ogni paesaggio un ritorno e il passo una *lingua bambina* per dire di un lume nerissimo astro dal gelo degli anni” (p. 41) non si può non collegare la lingua bambina al *sillabario serale*, al cui tempospazio, alla cui dimensione che travalica ogni riferimento, si riconduce una ricerca che risale alle origini del linguaggio e dell’espressione. In mezzo, nel percorso di ciascuna “stazione”, il percorso di una distorsione del linguaggio, di una nascita difficoltosa dello stesso, come scrive Sannelli “una biologia del libro, della lingua e della luce, che comprende anche i rispettivi opposti (il silenzio, l’afasia, la disperazione e il buio)”. Il termine “parola/e” compare nelle lasse della prima sezione sempre o quasi sempre, con maggiore frequenza, seguita da “alfabeto”, “sillabe” e poi da “voce”. E’ come uno scheletro (immagine che spesso ho usato per descrivere la poesia di altri autori, si veda Paolo Fichera, “Lo speciale” nella discussione on line su LiberInVersi) che si costruisce attorno da una serie di ossa principali/portanti, una geometria, anche qui frattale, che si sviluppa secondo i principi dell’autosimilarità e si dipana intorno alla “parola”, al sistema simbolico che ci fonda e ci fa “forme di vita”, prima e dopo qualsiasi tentativo di analisi del linguaggio. Ed ecco che quel qualcosa che nasce e si forma nel/attraverso il testo, quello che potremmo definire il *linguaggio prima del linguaggio*, un qualcosa privo di nome,

evocato, “farmacolume di similoro” è ricercato così, nelle “dimore di ogni possibile tempo”, è scrutato nelle cose, nei nomi, nelle parole, “mappa per dire in punta di lingua la rotta le foglie cresciute su una cresta di suono” (p. 12); la geografia, la mappa di un tempospazio a monte dell’essere forma di vita e *tentato, possibile significato*, è una ricerca che va nel silenzio, tra “alfabeti scaduti maschere d’innocenza sul volto”, tra ruderi e rovine di qualcosa che ha perso l’attività, di ciò che da metafora viva si è ormai spento in convenzionale, in codice ordinario. Ma è attraverso la componente di vitalità e attività e rigenerazione dell’essere che è dire, comunicare e che vale il flusso combinatorio, apparentemente caotico in cui si susseguono le lasse, “questa ambigua locuzione di sillabe” (p. 15) che avviene questa perenne ricerca. C’è insomma un flusso che contiene le stesse regole attraverso le quali esso si manifesta, anche se non dovremmo parlare di regole, siamo a monte di queste: perciò un flusso che contiene gli impulsi, i “microurti” attraverso i quali si cambia e si evolve e genera un quadro, un’epifania. Ci si domanda cosa possa essere (“significare”) la serie continua di immagini che all’interno di ogni lassa quasi martella la logica del lettore, la congestiona e la forza lungo una serie di variazioni cromatiche e sonore: ma è questo il quadro, l’epifania. La sequenza, il montaggio delle lasse, le parole in esse, le stesse sillabe, le paronomasie e le omofonie del testo, il suo ritmo, compongono il quadro, una sorta di *quadro* frattale e semi-caotico che è, rimane, come sospeso, nella sua dispersione come oggetto sacro: lo stesso delle ossa per divinare il futuro, degli steli di millefoglie dell’oracolo, il mezzo per unire in senso sincronico ciò che spazialmente e cronologicamente è sulla carta e quanto in una zona che potremmo definire inconscia.

“Il linguaggio è tutto” si dice tornasse a ripetere Wittgenstein nella sua prigionia a Montecassino. Lo è per il filosofo, forse. Lo è per il poeta. Ma ecco che di grado in grado ci spingiamo a definire una sempre più ampia fascia di connessioni tra il linguaggio, qualunque cosa esso esattamente sia, complesso[completo] o meno (“E quante strade o case ci vogliono perché una città cominci ad essere una città?”, L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*), tra il linguaggio e la realtà che pretendiamo di descrivere. Se come dice Marotta “portiamo in bocca / le nostre candele accese” (p. 28), scrivere è davvero “dire il delirio che spira osando carte finché vampo a pelo d’iride disfatta sillabe svenate n o m a d i che inventano orizzonti” (p. 29). E’ l’autogenerarsi di un mondo (come già scrivevo intorno a “Per soglie d’increato”, una poesia che genera mondi, la dimensione narrativa di una poesia che difficilmente classificheremmo come tale e che pure si estrinseca

nella creazione di atmosfere, in qualcosa di più di una trasfigurazione della realtà). Un ordine apparentemente casuale, chiuso alla logica come lo è lo stupore (stupore che muove ogni continuo passaggio del testo), che si rifiuta di insegnare (e qui dissento un po' da Sannelli, ma come dice lui stesso si tratta di impressione del lettore), di suggerire formule e regole, e capace di stratificarsi, di generare una necessità linguistica nel tempo e nello spazio. Ecco che da qui si può estrarre un possibile significato di quanto intende Valerio Magrelli per impegno della poesia "sul linguaggio". Come recita Celan in epigrafe all'inizio del testo, per far trapelare "dono notturno, una voce / da cui attingi il tuo bere".

("Liberinversi", 17 dicembre 2005)

PER SOGLIE D'INCREATO



Luigi Metropoli

Postfazione a *Per soglie d'increato*

Sapienza e profezia, parola e visione, «pensiero e canto», queste le coordinate che tracciano la sfuggente spazialità di *Per soglie d'increato*. Lo scintillio, il chiarore del pensiero, si fonde con il baluginare, il barbaglio, le «epifanie di lumi»; il dialogo (che in sé contiene per residuo etimologico il *logos*, la razionalità) incontra lo stupore, estatici squarci che aprono «il varco al volto / irrivelato delle cose».

La poesia di Francesco Marotta ci conduce laddove la parola germoglia, attraverso zone d'ombra, fino ad una luce albale che si articola alle soglie del vuoto. È in questi luoghi che lo schiudersi delle prime sillabe acquista sapere, sapidità, *sapienza*, in tutto il suo urto rivelatorio, «che dissigilla / un senso che non dura». Il poeta ne ripercorre la traccia in un cammino a ritroso, attraverso un inventario di visioni, specchi, labirinti che vanificano la direzione. A tratti, per brevi istanti, sembra si possa cogliere in questo percorso una rivelazione, un qualche barlume di verità. La poesia rincorre la *profezia*, nel suo anteporre la parola (profferire: *effare* e *fato* che si specchiano vicendevolmente), nel suo partorire una visione futura il cui senso risiede nel passato, «prima di ogni dire, / prima del silenzio».

A fare da guida sono spesso delle figure angeliche, figure intermedie di raccordo con una dimensione altra, il punto di contatto, in cui la lucidità di visione si risolve in luce- abbaglio, miraggio (chiarità e oscurità coincidono), la veglia in sonno, la ragione in investigazione plurisensoriale delle cose, il pensiero in canto, la parola in sguardo- movimento.

Marotta ha «attraversato» Zanzotto e Bonnefoy in poesia (*Movimento e immobilità di Douve* è stata per il nostro una lettura fondamentale: ne sia testimonianza il bellissimo saggio *Douve, la voce dell'ombra tra fiamma e gelo*), ha fatto sua la lezione di Lévinas (etica prima di tutto: l'intera silloge è disseminata di *tracce*, di infiniti rimandi che tentano una direzione, un'apertura verso l'insondabilità dell'Altro, il differenziarsi dell'identico, in continui metamorfici slittamenti) e di Nancy (l'essere singolare plurale).

«Attraversare» è il filo conduttore della raccolta, l'esilio al quale l'io poetico

è costretto prima di ritornare a sé, di riconoscere quell'*altro* che lo abita: immergersi nella liquidità più profonda della mente e della psiche, scavare all'interno dell'essere, «in più profondi tagli / di terrestre materia», varcare soglie per strati di realtà fino al raggiungimento del «seme immortale».

Si assiste lungo la raccolta a piccole, quasi impercettibili, metamorfosi: un eterno divenire all'insegna del cangiante fluire dell'acqua, del suo fitto alfabeto che conserva segni di una lingua primordiale, increata, appunto, incorrotta, adagiata in quel luogo, forse inesistente, rintracciabile immediatamente dopo il silenzio, ma prima che si possano nominare (individuare-dividere) le cose e separarle per sempre. È in quell'irraggiungibile spazio che la lingua diventa corpo incandescente, trasfigurandosi in una pentecostale fiamma che impasta materia e pensiero. È il verso stesso che aspira a dissolversi, a spiccarsi dalla materialità del corpo per farsi graffio nell'aria, puro segno dell'intelletto fuso all'immaterialità del canto: un soffio vitale che trova in se stesso la sua giustificazione, nel suo intimo farsi stupore e incanto, nel suo rendersi dono.

Il fluire continuo impedisce la rintracciabilità e la localizzazione di un punto preciso che non sia un prima indistinto: è un verso eracliteo, filtrato da Nietzsche e Deleuze (il ripetersi della differenza). In quel preciso punto di unione originaria, prima ancora che l'incanto bruci e diventi cenere, prima ancora che i cristalli si sciolgano e disperdano il loro segreto (la raccolta è popolata di nevi, gelo, inverno, matrice prima di quella purezza andata perduta e, nello stesso tempo, vi è traccia di qualcosa che si è consumato e disperso: cenere, segno di un incendio che fu), lo sguardo del poeta «si fa mondo», si purifica e vede ciò che è *estraneo* a sé con *altri* occhi, diventa egli stesso il mondo (è questa *la* metamorfosi del libro): a quel punto il linguaggio non si sovrappone più alle cose, non rimanda ad altro, ma le con-vive, è esso stesso le cose in un plurisenso che in un sol colpo si libera dell'ingombrante dualità simbolista e pone le basi per una risignificazione del reale, nel momento in cui quest'ultimo si dà unitamente all'impulso linguistico. Così l'«io» si pone tra parentesi, si desoggettivizza per farsi altro, per entrare nelle pieghe delle cose, per farne parte, per rendersi corpo-di-parola e corpo del mondo.

A questo punto va reinterpretato il tono oracolare del poeta, così come lo stile: nella raccolta sono presenti tratti stilistici tipici degli ermetici e basta imbattersi in un qualsiasi componimento per rintracciarne un ampio repertorio. Si nota l'uso di sostantivi assoluti, plurali indeterminati, l'impiego

della preposizione «di», con l'assenza di articoli determinativi, che conferiscono al dettato poetico un effetto di vaghezza e di indeterminazione (il titolo stesso potrebbe essere citato come esempio). Tuttavia non ci si muove in un territorio ermetico, non vi è più una soggettività ipertrofica a tessere i versi, non vi è volontà poetica di indeterminazione, ma necessità dell'oscurità in quanto componente ineludibile della costruzione del senso stesso.

La sintassi disarticolata, a-consequenziale, a guardar bene non è di semplice ascendenza simbolista per l'uso dell'analogia, ma è un ripetersi franto di quadri, di visioni, quale lo sguardo del poeta, nella sua cecità, può restituire: si brancola nel vuoto, nel deserto, nelle sconessioni di senso. Se il poeta è profeta, lo è nella misura in cui la sua visione trae origine da quanto vi è di umano: finitudine e incompletezza. La sua sola eredità sono «parole / specchiate in liquidi fondali / di pensiero».

(Postfazione a *Per soglie d'increato*, Bologna, Il Crocicchio, 2006)

Giorgio Morale

Appunti su *“Per soglie d’increato”*
di Francesco Marotta

*“per soglie d’increato
vanificando accenti conosciuti,
per margini brinati
di mondi lontanati
all’apparire – dove non serve
nominare ad ogni passo
il prodigio che trascorre
in mobili immagini di evento,
epifanie di lumi
rovesciati in ombre
quando già credi
di stringere il mistero,
contemprarne il volto,
tradurre le pupille in segni
e voci: –*

*tu dialoga con lo stupore
che non conserva tracce,
con la stella che dissigilla
un senso che non dura,
con l’assenza che si desta
in palpiti migranti fatti verbo,
al verbo estranei per legge
d’indicibile esperienza –
per osservare la vita
nello specchio albale
di una luce
pensata prima d’ogni dire,
prima del silenzio“*

Uno sguardo spalancato su un universo che ha in sé le sue origini perenni, un magma incandescente, fluido, dove le forme trapassano le une nelle altre, dissolvendo troppo rigide distinzioni.

Già la “soglia” del titolo lo dice: mutamento, passaggio. Tramite.

Così è l'alba, ferita aperta su buio e luce, sui cui orli “da sempre maturano/due lampi, due bagliori”. Alba in cui affiorano dalla notte “remoti segnali di voce”, mentre il giorno porta “esercizi quotidiani/di cecità e di vuoto”.

In questa soglia si colloca la poesia, “prima d'ogni dire,/prima del silenzio”, in uno spazio in cui vivono “palpiti migranti fatti verbo”, pur nella consapevolezza che essi sono “al verbo estranei per legge/d'indicibile esperienza”. Infatti la “neve amara di un verso/... alla fame rivela/il dubbio del buio”.

E i versi hanno mantenuto qualcosa dell'alba, dei suoi palpiti, le parole sono d'aria e sprigionano brividi in chi legge.

*

E' un universo di cui il Poeta può dire soltanto, ma senza ricostruire una trama, frammenti: “epifanie di lumi”, percezioni, emozioni, in esse rinvenendo riflessi, allusioni e memorie di cui non conserva traccia, non tiene il filo di Arianna. Perché quando cerca di stringerle sono già altro. Perché sa che “la fonte arretrerà/nel nulla di un ricordo”. Anche se nulla si perde, è tutto nell’”archivio interminato dei fondali”. Diventerà la materia di cui siamo fatti.

Fuori e dentro di noi, vorticano venti che spazzano, maree che affondano, frane e voli. Anche vele che salpano “nell'impaziente traversata/tra l'acqua e il vento/che mormora confuse onde/alla cenere di navigli spenti”.

Mi vengono in mente le “confuse parole” di Baudelaire, il “torbido universo” di Pascoli. Ma senza la fiducia che sia possibile chiuderlo “in lucida parola e dolce verso” (Pascoli, *I due fuchi*, *Myrica*).

La poesia, allora, come divinazione ed erranza; parole che non hanno peso per dire il divenire di cui sono parte, l'equilibrio instabile, le sostanze leggere, le presenze ermetiche.

Giustamente Luigi Metropoli nella *Postfazione* al volume fa il nome di Eraclito. Eraclito l'oscuro, per cui il cosmo è "gioco semprevivente che a misura divampa e si estingue a misura" e che "sullo scambio incessante riposa", dove "tutto fluisce" e "discordie si accorda stupenda armonia da contrasti".

"Tutto diviene" e "logos è sempre": in questa antitesi si colloca l'uomo e la sfida della parola. Come diceva Karl Jaspers parlando di Eraclito, "essendo il Logos l'Inglobante, è, nello stesso tempo, indeterminato e infinitamente determinabile".

Ecco allora gli elenchi che illustrano la molteplicità; gli ossimori che esprimono con la figura il trascorrere degli opposti; le sinestesie che tengono insieme le diverse sensazioni, la diversità persino nell'unità corporea; le antitesi che dichiarano quanto resiste all'unità; le metonimie che dicono il venire in primo piano delle parti e dei dettagli.

Luigi Metropoli traccia riferimenti precisi: Bonnefoy, Zanzotto, Lévinas, Nancy. Si possono aggiungere Char e Celan. Io farei anche il nome di Rilke, che mette in guardia i viventi dal "tracciar troppo netti confini" (*Elegie duinesi*, I, 81-82). Poiché "Più che mai/precipitano le cose/di cui potremo avere esperienza,/perché le sopprime e sostituisce un fare senza fine" (*id.*, IX, 44-46).

Però per Rilke il dire è salvezza, per l'uomo e per le cose: "Noi siamo qui forse per dire" (*id.*, IX, 32), e "le cose che vivono/al trapassare capiscono che tu le lodi; caduche/fidano che in noi, i più caduchi, sia ciò che salva" (*id.*, IX, 62-64).

In *Per soglie d'increato* il dire non basta, è perennemente minacciato, fragile. Talmente esso è parte, non superamento, del divenire. E' gettato in esso. Per una degradazione della parola? O della consistenza dell'essere dell'uomo? Perché qualcosa dell'uomo si è perso? Oppure perché il Poeta spinge lo sguardo in quell'increato che non è dell'uomo ma dell'angelo e del dio? ("Un dio lo può, ma un uomo, dimmi...": Rilke, *Sonetti a Orfeo*).

*

Di fronte a ogni poesia si ha l'impressione di un nuovo cominciamento. Di

una ridefinizione della poesia. Del mondo. Del tempo.

Poesia del “tempo della povertà”? No, poesia del “nessun luogo di identità”, di quando anche la fiamma “vacilla, cade/illumina di notti/la sua notte”.

Oppure poesia di una nuova creaturalità, che si apre a una dimensione comune a uomo e cose di nuovo tipo, a cui guardare con rinnovato stupore.

Infatti, in questa “chiarità di assenza”, “ci accade,/nella nebbia che azzera/la pupilla, talvolta un lume/che naviga il sentiero/e apre il varco al volto/irrivolato delle cose”.

E, dove non arriva la parola, accade l'accennare lo sguardo, il silenzio, il gesto:

*“... colma la mano
nel buio della voce
e riportala, satura di ferite,
fino alle labbra, al vuoto
lasciato dalla prima
sillaba: –*

*ci sono gesti augurali
che danno corpo e suoni
all'invisibile, all'increato
che migra tra due accenti –
un solo sguardo è luce,
lo stesso sguardo tenebra
nel varco“.*

Qui e là un presagio della raccolta successiva di Francesco Marotta, *Hairesis* (leggibile sul sito www.cepollaro.it): “in viaggio su una corda/tra rovine malate/e corpi immersi nel lessico/fluviale della foce”. Una raccolta dove appaiono un io più esplicitamente determinato nell'esistenza e nella storia, e un parlare più aperto.

Un'antica metafora fa della scrittura un campo. L'ho percorso avanti e indietro, il campo di Per soglie d'increato, guadagnando millimetro dopo

millimetro a ogni lettura, cercando anch'io quel "varco" nel testo, il "lampo intermittente". Poeta e lettore in un uguale-diverso cammino.

E dove il senso si faceva più oscuro, ho obbedito all'esortazione del Poeta:

*“Lascia alla parola l'aura
incantata delle origini,
il lume che le compete
per nascita e destino,
il fondo oscuro
matrice d'ogni luce“.*

(“Il Primo Amore”, 11 maggio 2007)

Cristina Babino

Recensione a *Per soglie d'increato*

La poesia di Francesco Marotta è una folgorazione lenta. Necessita di un certo tempo di assimilazione, raggiunge il suo speso specifico per gradi e sedimentazioni nella mente del lettore. E' una goccia che scava insistente la pietra, che infine trova, segna, e insegna la (sua) via. E' un seme che s'insinua in grembo, e feconda. La prima illuminazione sta nel testo che apre e dà il nome alla raccolta. E' un lampo primigenio che viene "Prima di ogni dire, prima del silenzio", sulla soglia del non essere, dell'increato appunto: è una condizione a priori, un'esortazione a un coraggio tutto interno, nel sé riposto e diretto: "*tu dialoga con lo stupore / che non conserva tracce, / con la stella che dissigilla / un senso che non dura, / con l'assenza che si desta / in palpiti migranti fatti verbo, / al verbo estranei per legge / d'indicibile esperienza (...)*". Da questo dialogo primordiale, quasi per procedimento maieutico – e di certo poetico – l'io acquista coscienza. Marotta parla una lingua carica di immagini. Una lingua fertile, preziosa, che brulica vita (continui sono del resto i rimandi all'esistenza umana, animale e vegetale), e della vita porta addosso il pensiero e l'impegno, la meditazione inesausta sul senso. Non c'è verso nell'intera raccolta che svicoli dall'assunzione di consapevolezza, che si ritragga, che per un tratto pur minimo sfugga. C'è nell'opera di Marotta una dignità altissima, un'umiltà commossa, un dettato d'urgenza che non diventa mai fretta.

Una poesia dal "verso eracliteo", suggerisce Luigi Metropoli nell'acuta postfazione: e in effetti non c'è rigidità, non c'è schema precostituito. E' un percorso senza soluzione, senza conclusione, a ben vedere senza un vero e proprio inizio. Non ci sono neanche i punti a chiudere i versi, mai. Il discorso è aperto, l'opera è aperta. C'è invece un eterno ritorno, un divenire necessario e salvifico, un'acqua che riflette e trascorre, e nel trascorrere muta, e si ferma infine sotto nuova, più concreta forma: la raccolta è disseminata non a caso di termini come neve, gelo, inverno, a indicare tali cambiamenti di stato, ma anche un freddo che provvidenziale porta in sé e con sé, che conserva tracce e memoria quale bene supremo ("*i vivi / e i morti / insieme*"). L'elemento acqua attraversa tutta l'opera, la innerva e la nutre, in un inventario di immagini d'incontaminata, struggente suggestione che descrivono visioni frante, sequenze spezzate in successione, correlativi quindi di una condizione umana fatalmente parziale, frammentaria, finita: "*e corpi immersi nel lessico / fluviale della*

foce”, “*e la notte irraggia gelidi / navigli d’esuli sulle mani / oscurate*”, o ancora “*la risacca notturna, / per un attimo si arresta / rovescia le cupole vocianti / in mappe senza segni / illeggibili / come rose dei fondali – un mare di strade / in bilico tra veglia e sonno...*” . Un fiume in piena che arriva a lambire una terraferma che si lascia infine inesorabilmente inondare.

(“Stilos”, giugno 2007)

Sebastiano Aglieco

Una lettura di *Per soglie d'increato*

Leggendo questo libro, ospite delle città tedesche distrutte nell'ultimo conflitto mondiale – Dresda, Norimberga, Monaco, Colonia, Francoforte – sono stato assalito dall'immagine dell'esule, dal dramma dell'Essere nel suo peregrinare di soglia in soglia fra le distruzioni della storia. Mi sono detto: queste poesie si potrebbero pronunciare in una terra discosta, a tutte le latitudini di questo mondo, e probabilmente di ogni pianeta abitato. Là dove qualcosa è andato bruciato. Non parlano di cose, luoghi e tempi riconoscibili nel nostro diario quotidiano, piuttosto di eventi universali: della nascita, del sostare in questa vita; della morte. Dell'evento, momento irripetibile per ciascuno di noi, cancellati i particolari del racconto, della biografia. Come dice Marco nel suo Vangelo: “ e così lo crocifissero”, presupponendo che, conosciuto il protocollo della crocifissione, non sia necessario attardarsi sui particolari. Si presuppone che ciascuno – ogni madre che mette al mondo un figlio, ogni sacerdote che lo riconsegna a Dio, possa rivolgersi a tutti i nati e a tutti i morti con la stessa chiarezza dello sguardo. Dicendo semplicemente: “questo è umano”.

Non è un libro, questo, scritto per la Storia, per i vessilli del tempo, per la tenzone e le parole vane; è un libro che guarda la Storia da un limes, da una soglia, appunto. I versi osservano questa alchimia del divenire nascondendo il soggetto, ciò che i moderni hanno trasformato nel Narciso, intuendo il potere mortuario della parola la quale, mentre descrive la vita, ne proclama la morte. Il libro certamente è scritto lungo le rive del grande fiume delle mutazioni, dell'incessante trionfare ed eclissarsi delle forme in altre forme simili e dissimili coscienze. Nel varco, le cose potrebbero decidere di non nascere e tornarsene nel regno indistinto, ma l'oblio è possibile solo alla coscienza, bevendo dalla fontana della dimenticanza. E la coscienza è stato che appartiene alla poesia, non necessariamente a un fiore:

*sugli orli dell'alba
da sempre maturano
due lampi, due bagliori –
quello che annuncia il giorno,
riaffiorando da vampe*

*d'ombra e di silenzio,
e quello che insiste
in remoti segnali di voce,
in lettere di dolenti predizioni*
(p. 19)

Lettere di dolenti predizioni, appunto; visione e premonizione. Cosa sia questo prima, questo sporgersi dell'Essere nel mondo, è cosa che possiamo raccontare solo attraverso le immagini del mito e dell'allegoria. In questo stare a margine, la poesia può vedere ciò che gli altri vivono, subendo questo dolore del dover dire, dell'essere altro linguaggio senza aspettarsi coscienza. Le parole da dire sono prepotenti e potenti; è questa la condizione del poeta che sta in ascolto, che non può soffermarsi sulle piccole cose ma è costretto a viaggiare di notte, ad arrampicarsi sulle montagne, ad essere atterrito dal soffio potente dell'uragano, a sopportare i flussi e i riflussi della marea in attesa dell'evento. Questo poema dell'inconsistenza, del trascorrere, paga al tempo il suo essere fuori tempo, a contatto invisibile con i grandi miti e i grandi riti della poesia.

*Lascia alla parola l'aura
incantata delle origini
Il lume che compete
per nascita e destino*
(p. 37)

Dov'è l'Io in questo poema? Esso non si è sottratto facendo parlare la Natura. La Natura non parla. Piuttosto emana un soffio, un suono. La Natura, trasformata nelle immagini potenti e contratte dell'allegoria, rimanda ancora al suo silenzio, alla responsabilità del vecchio poeta demiurgo che deve farsi tramite, traduttore del linguaggio. Ma qui è il punto: il linguaggio che usa Marotta è privo di allegoria. Esso è descrittivo, nel senso che si pone nella presa diretta dell'accadere, del descrivere guardando. Come il battello pazzo solcava le acque, attraversava il tempo e riportava la visione di paesaggi sconvolgenti, ecco, qui il procedimento consiste nel mettere in atto una forma di sensorialità congiunta al pensiero, al creare forme. Descrivere, nella visione, i trasalimenti della materia, il suo tornare al buio, all'increato, il suo ritornare alla prima parola. E' la rivelazione pura, cioè il suo mostrarsi in unità, tale che non è possibile scindere ciò che è da ciò che è pensato. Il mostrarsi dell'Essere non è la vita ma la sua complessità mentale.

Questo apparire non è descritto secondo l'ego; la persona, il narratore, sono occultati. E' il fatto che parla – un fatto ancestrale, possibile più che reale, che porta nel suo stesso apparire il movimento, l'avvenimento. Mi sembra questa operazione alquanto dolorosa. Il soggetto è cancellato in nome di un poema che ha corpo e voce di per sé, che non ha bisogno di un tramite. Forse neanche del lettore. Chi parla qui, dunque? Parla l'Essere tutto,

*una lingua remota
che sorregge il fuoco
dell'astro che la consuma*

*l'evento declina
nell'umidore sparso
che assolve il naufrago
e la vela –
eredità di parole s
pecchiate in liquidi
fondali
di pensieri
(p. 87)*

La parola si dice attraverso il tramite del poeta, raccoglie relitti di senso, li interpreta, da qui il pensiero. Pensiero affondato nei fondali.

Sono a Norimberga, la più tedesca delle città tedesche, il luogo delle grandi parate del nazionalsocialismo. Pezzi di storia, o di non senso, che è la stessa cosa. Relitti, fantasmi. Grandi silenzi. Ed è qui che il pensiero esercita il suo dominio dopo che ciò che è rimasto di quella follia chiede se andare avanti, avere altro senso, o tornare indietro nel grande fiume dove ogni cosa sarà travasata in altre forme, in altri sensi. Può una poesia alta parlarci ancora del mondo? Mi risuonano chiari da un luogo che non appartiene al tempo ma a tutti i tempi, versi come questi:

*salpare è già un ritorno
al sacrificio inutile dei morti,
scandaglio di voci
in lotta col silenzio
dove finisce l'orizzonte*

*e gli uccelli cadono
dentro paesaggi azzurrati d'aria
come antiche pietre
danzanti attorno al lume
delle foglie, nel vuoto
che si fa brina, esile respiro
di una preghiera assente
(p.48)*

Che con naturalezza accosto a questi:

*Svanire via, dissolvermi, e obliare
ciò che tu ignori tra le foglie, tedio
febbre e tormento, qui ove stanno gli uomini
e l'un l'altro ode piangere.*

Il grande mito dell'estinzione della coscienza nelle acque di un fiume – dimenticare prima di poter rinascere – riesce ancora a dirci di questa necessità dell'oblio della distruzione totale, piuttosto che dell'imparare dalla storia. Così come il poeta, per poter parlare agli altri, deve fare della sua voce pasto, sacrificio e rinuncia. Oppure sporgersi tutto, martire in pasto alla folla.

In quali versi, in quale relitto occultato di questo libro possiamo sentire il respiro mascherato di Francesco Marotta? Forse in questi:

*cicatrici che sanguinano
grumi impietriti di passato
al cospetto di volti familiari,
come oasi ammutolite
quando l'ombra
spegne i colori
del deserto attraversato
in sogno
e il rimpianto
è notte incurante
della giostra dei ricordi,
degli sguardi che tremano
dove lo specchio pettina
rughe tutte bianche,*

*febbrili
nell'assenza di movimento
e luce: -*

*è amore questo
diritto dell'ombra di abitarci,
estranea al tempo, senza nome,
senza lo schermo di una voce –
una visione che fiamma
nella sfera di forme
abbracciate
in flebili echi di nitore,
in lampi migranti
lungo i giorni – i vivi
e i morti
insieme
(p. 72)*

(“La Poesia e lo spirito”, 16 settembre 2007)

Luigi Pingitore

Nota critica su “*Per soglie d’increato*”

C’è una poesia che è tutta dalla parte delle cose prima che siano cose. Quando sono materia informe, polvere di in-creazione. Allora la teologia della parola acquista il suo significato più alto, nomina le cose per farle esistere, come percezioni e dissonanze. Percezioni della natura che si trasforma e si fa materia, acquista peso nel viaggio verso l’occhio; e verso la bocca. Perché le cose nominate vanno anche assaggiate nell’impasto di saliva e singulti. La poesia di Francesco Marotta è soprattutto qui. In questo impasto dell’oralità che nomina il mondo, un masticare lento e liturgico, quasi che ad ogni colpo di mandibola corrisponda un movimento che produrrà vibrazioni e scosse sul pentagramma emozionale del mondo.

*mappe lucenti della resa
che piega la bocca
per fulminazione di bave*

E le dissonanze sono nelle percezioni che faticano a trovare il passaggio verso il nuovo stadio: restare astratte o incarnarsi, trovare la mortalità, la finitezza ma anche la gioia panica e sensuale di essere abbracciati o attendere ancora? E forse è qualcosa che va oltre la carne: non incarnarsi ma un incarnirsi (le ali rapprese /in grida d’alabastro) un rientrare nella carne come unghia che si attorciglia in sé e inverte la rotta, non più il fiorire verso l’esterno (movimento del conoscere) ma una anabasi emozionale (movimento del sentire), perché si è saputo vedere. Fuori è un mondo di dolore che penetra la saggezza del corpo e lo piaga dall’interno.

Ecco un secondo rumore che ascoltiamo mentre recitiamo a bassa voce le poesie. Non più il solo rumore dell’apertura, del lento farsi cosa tra le cose, con i denti e la bocca tutta che partecipano a questa orazione. (E a libro concluso la sensazione è quella di avere avuto tra le mani un piccolo breviario. Senza aggettivazioni teosofiche. Che importa cristianesimo, induismo, neoplatonesimo?) Che importa la storia che si fa successione sapienziale quando l’atto puro è ancora da farsi. Nessuno ha ancora compiuto quel primo passo decisivo, oltre le soglie che siamo noi.

Verso l'ignoto dell'abbandono. Da qui l'altro rumore, che è risucchio, lo scorrere sotterraneo, sotto la superficie del verso. Una paura di morte, di morire, di non nascere soprattutto.

C'è in tutto il libro, disseminato, lo stupore del bimbo, ma anche la nevrosi che segue il parto. C'è molto sangue, anche se mai nominato e mai veduto negli sbalzi cromatici, che sono del verde, del bianco, e dell'avorio. Ma quella tinta vermiglia pulsa negli incavi della preghiera.

Ogni orazione è anche preghiera, e la poesia di Marotta è una lunga preghiera pagana, panteistica, angosciata, perché immersa nel tutto che è caos prima e dopo il dono del poeta-demiurgo. In quello spazio stretto, stretto come un soglia, si consuma l'attesa del dopo. Il divenire. Che è movimento e quindi perdita mentre si conosce. E' disillusione del sogno mentre si dorme. E' passaggio, attraversamento dello spazio che ci si para davanti, è sosta affaticata, lenita dallo stupore con cui le parole ci narrano.

(“Blue Liquid”, 19 ottobre 2007)

Rosa Pierno

Nota critica su *“Per soglie d’increato”*

Appena si entra nel testo, una sorta di capovolgimento afferra il lettore e lo rende edotto sulla metamorfosi, anche transustanziazione, che lo attende, nel suo progressivo addentrarsi nel libro: *“epifanie di lumi/ rovesciati in ombre”*. E, subito, anche, deve fare i conti con l’arbitrarietà del linguaggio, con un nominare che non fonda: *“un senso che non dura,/ con l’assenza che si desta/ in palpiti migranti fatti verbo”*, eppure resta solo archivio di parole a testimoniare dei passaggi fra le diverse sostanze delle cose, quando non se ne percepiscono nemmeno i confini. Tutto il libro è difatti una delicatissima descrizione di questi passaggi impossibili, lievissimi, tra sostanze materiali e spirituali, visibili solo grazie a intermittenti fasci di luce che perforano l’ombra per un istante, per il tempo brevissimo, eppure sufficiente, affinché il poeta, afferri la volatile immagine e la restituisca con concretissima parola. Dare la voce a ciò che non ne ha, far parlare ciò che è muto è azione da poeta, qual è Marotta, ed equivale a camminare su un filo sospeso sull’abisso. Poesia non è effimero esercizio. La corda sospesa tra materie inconciliabili, può essere percorsa solo da un esercizio quotidiano che sfida il vuoto e il risultato è un miracolo. Un’epifania. Profezie si rovesciano in avventi. Così come sguardi scientifici trasmutano in sguardi ermetici. E che cos’è un avvento se non un futuro capovolto?

Memoria è ciò che presiede alle arti: *“su ritagli di memoria – /tra parole forzate/ in geometriche regole/ di abuso, una musica”*. Non c’è distanza nemmeno tra le arti poiché tutto è fuso nella metafora poetica: *“ci sono gesti augurali/ che danno corpo e /suoni/ all’invisibile,/ all’increato che migra/ tra due accenti –”*. Forse l’occhio può cogliere più della parola? Eppure, è solo nella restituzione linguistica che il mondo sembra svelarsi. Un’ultima metamorfosi o sarebbe più giusto dire discioglimento – come lo zucchero si liquefa in un liquido caldo – attende il lettore ed è il congiungimento natura/spirito, nel senso di mistero dell’origine, pur accompagnato da precisi riferimenti alla religione cristiana: *“e bagna dell’anima il mistero,/ il vago apparire dell’evento,/ le stimmate, l’altezza”*, ma si direbbe che qui è la natura che si scioglie, insieme alla scienza nello spirito: *“scienza che germoglia/in ciechi giunchi/ dove si compie l’estasi/ che brilla,/ impossibile/ pupilla del vivente”*. Dobbiamo qui sentire un’eco di Pascal che niente altro pone in cima alla scala

se non Dio. E allora, questo viaggio dapprima scandito da luce e ombra e poi accompagnato da angeli e da dei, giunge ora nella piena luce già indicata dal viaggio dantesco. Solo ora, “*sillabe/ di pietra coprono il sentiero/ fino alla prima stella*” e stanno ad indicare che Marotta ha accompagnato il lettore ai limiti dell’umano mondo.

(“Carte nel vento”, n. 7, novembre 2007)

Gianfranco Fabbri

Nota critica su “*Per soglie d’increato*”
di Francesco Marotta

Affrontare una raccolta poetica come quella di Francesco Marotta, intitolata “*Per soglie d’increato*”, equivale a salire un’irta vetta dolomitica, nel senso che, strada facendo, si viene a contatto con una segnatura carica di altissima energia – vuoi retorica, vuoi visionaria, vuoi sintattica – che obbliga il lettore a tripli salti mortali, al fine di poter entrare all’interno di un’avventura fuori della Storia e del Tempo. Il libro affronta diverse sezioni che il testo molto spesso travalica, riducendole a mera cesura respiratoria. Lo stile, infatti, rimane una costante per tutto il volume e non viene mai meno il tenore retorico, nonché la frantumazione. L’insieme è felicemente riassunto dalla continua lava di lapilli (o peduncoli sillabici che formano nel pentagramma un vero tripudio di sincopi e di ritmi personali) ; si campionano anche slittamenti sintattici, i quali contribuiscono a fare emergere alcuni begli esempi di allusività criptica. Si sviluppa in tal modo un’elevata reticenza, anche in virtù di un campionario oggettistico composto da vocaboli, per lo più astratti. In una tale situazione fantasmagorica (“*albe tagliate*”; “*fulminazioni di bave*”), pre-poetica (laddove deve ancor nascere ciò che verrà creato), la lingua usata è per davvero un idioma/ectoplasma, scaturente immagini (gli oggetti mentali), nella cui membrana il mondo dell’umano parrebbe situarsi in una dimensione aristocratica, concepita per i pochi fruitori che potrebbero benissimo abitare la mitica “Castalia” del famoso romanzo di Hermann Hesse, “Il giuoco delle perle di vetro”.

Ma, venendo a piani più pratici, potremmo chiederci: “In quale mondo siamo? Quali sono le coordinate di questa dimensione? Si vive il senso dell’onirico, oppure l’onirico è soltanto un preziosismo collaterale?”. La verità parrebbe stare dietro il paravento di una lingua iper-trofica. Come decodificare quindi un tale segno pensante? (“*sguardi ermetici / d’inquisitore che osserva / in uno specchio d’acqua / il suo corpo rivelarsi*”). Forse la risposta sta nell’affermare che, questa di Francesco, è una raccolta da non interpretare con il solo ausilio della lettura “lucida”, ma deve anche essere setacciata per ciò che sembra (ovvero, per i soli segni che i “sintomi” rendono visibili). Il testo di pagina 13 è chiaro, in tal senso (“*Prima di ogni dire, prima del silenzio*”; “*Per soglie d’increato / vanificando accenti sconosciuti / per margini brinati / di mondi*”).

lontanati / ...”), e ci pone un’altra domanda, di rimbalzo: “Lo stupore può avere un codice linguistico a disposizione?” E tale codice può retrocedere alla soglia del pre-silenzio?”.

Quello letto in questo libro ha tutta l’aria d’essere un idioma del pre-umano. Con “*le forme fluviali del sonno*”, riportato a pagina 20, la dichiarazione del non luogo e del non tempo si fa più colorita; perfino l’autore è a-temporale; è, egli stesso, il totale vocabolo, nudo di qualsiasi difesa, che si mostra come un feto soltanto pensato, e non germinato. I grumi icastici si fanno sempre più fitti, col procedere innanzi. A pagina 23 spicca il seguente scampolo : “*nella grafia invecchiata / delle nostre vite – alcune / si dispongono / in ibridi di carne, / cesellano malie sui nastri, / incisi nella traversata / ...*”, al cui interno sarà da prendere con le molle quella “seconda persona plurale”, della quale nulla si sa (la folla non è, infatti, peculiarità di questo lavoro). Puntuale, ancora, nei suoi corsi e ricorsi, appare il senso dell’innocenza –ovvero, l’energia anfibia che visita acqua e terra , fuoco e aria -. Marotta entra così nelle quattro stagioni; convincente, sotto questo aspetto, il testo di pagina 31, che a un certo punto intona così: “*neve amara di un verso / che sconfinava in favole di latte / e alla fame rivela / il dubbio del buio / in ciotole fiammanti di presenze / ...*” e che tacitamente sorveglia l’emivita di un inverno, anch’esso increato e di là da venire.

A pagina 32, il nostro poeta scrive: “*lascia alla parola l’aura / incantata delle origini, / il lume che le compete / per nascita e destino, / il fondo oscuro / matrice di ogni luce / ...*”, come per sancire in modo definitivo il pedigree del linguaggio, ovvero, tanto per ripeterci, il suo senso esclusivo e “castaliano”. Nelle pagine successive si possono leggere affermazioni originali, come questa che segue: “*non cede, il cielo, alle sabbie / ammonite dalla voce, / all’ultimo sterpo che, d’autunno, / s’infoltisce d’occhi solari / ...*”. Pare di capire allora che gli elementi inanimati possano compiere delle azioni umane (come il resistere o l’essere ammoniti ...) e così partecipare, nell’automatismo della scrittura, al flusso dei lapillo-morfemi che si “intrecciano” con i fattori del nodo riflessivo. Il “profondo” di questi abissi marini esige allora la propria fetta di sovranità. Nel suo procedere in avanti, la raccolta si evolve in maturazione biologica e ci riserva l’apparizione delle presenze angeliche. “*Angeli di tanti spazi?*”, dice Marotta a un certo punto; “*occhi profondi di vertigine / e lampi / in trasparenze d’ali, / esatta disposizione di ombre ... /*”; il volume dell’occupazione di questi angeli assume caratteri di una vastità paradossale. In un siffatto spazio, la pietà è ricalcolata mediante formule segrete (clandestine e aristocratiche). Si arriva quindi al sito

del buio irreparabile e a quello del richiamo alla pre-storia e all'ante-tempo: una serie di universi dove il silenzio parrebbe svezzarsi con il latte cagliato della Natura Irriverente.

Francesco fa intendere la propria volontà di isolamento: egli, soltanto, è l'archetipo di un segno ancora increato; egli (il poeta) sa di trovarsi nel mondo piumato delle correzioni e delle aspettative, ovvero nel mondo dove la rettifica della solitudine è pure essa increata. A pagina 40 potrebbe sorgere il dubbio che un tale segno possa nascere da un regime narcoide (al netto della trama, sul tipo delle allucinazioni del "Principe di Homburg", di Kleist), in cui la malattia si rigenera nel mancato volo degli angeli (p.42) : "*angeli di quiete dove matura / lo spazio verticale / ...*" è un verso che ci racconta il volo troncato dal peso del marmo. In un insieme mentale di questo tipo, Marotta ricorre anche al "pastiche", e lo fa perfino nei punti in cui parla della zona dei confini geografici: laddove, perdizione e malinconia stanno per cedere la loro sovranità a nuovi orizzonti – nei contrafforti dove è possibile ammirare i "deserti di lune ondose", e dove non pare estroso dire che talvolta avvengono "Brandelli di miracoli". Basta sapere ascoltare il riverbero igneo dell'animo, tutto il mondo di Francesco Marotta possa comparire nella sua sapiente Verità.

("La costruzione del verso", 17 febbraio 2008)

Luigi Metropoli

Recensione a *Per soglie d'increato*

Per soglie d'increato esibisce fin dall'architettura una calcolata simmetria: 4 sezioni di 16 liriche (l'ultima di 10), a testimonianza di un'armonia che si specchia ad ogni livello del testo. La silloge è la parte edita di circa 400 componimenti che hanno impegnato Marotta per 12 anni: un'opera complessa che cresce su se stessa, caratterizzata da una «sintassi organica» (P. Fichera). La parola nasce dalla parola, il verso dal verso, le immagini rimandano ad immagini... una mise-en-abîme il cui nucleo è in fuga (sbalordisce la tenuta semantica di 4 liriche «nascoste», frutto della sutura di 16 capoversi per sezione, come nota Fichera). La metamorfosi e il differire, assi portanti della raccolta, si riflettono, sul piano formale, nel procedere analogico – l'ininterrotto flusso di immagini sottende un'estetica del frammento, e risale il sentiero dell'uno-tutto, specchiandosi e generandosi nelle tessere di un grande mosaico –, e nell'abbondanza di metafore – imperniate sulla preposizione *di*, genitivo che rimanda all'atto del generare/biforcare (il titolo ne è un esempio). Questi artifici retorici agiscono su una dinamica dei contrari che contraddistingue l'intero libro. Infatti la natura che lo popola è polarizzata: *acqua, neve, gelo; fuoco, cenere, sabbia*. La tensione fra gli opposti innesca un fluire senza tregua: la parola è equorea, figura della metamorfosi; le sabbie sono continua mutazione di forme, nell'articolarsi diverso delle dune. Adagiatosi sul fluttuare del verso, il lettore entra in un ordine diverso di idee, sapendo che se la grammatica è data, è la liquidità del suono a slittare sull'asse del significato, generando inconsueti scenari: la sintassi è ordinata, il suo procedere tuttavia muove da un senso logico-razionale ad uno analogico-visionario. Il tono alto vive di repentine deviazioni, bruciando immagini e concetti nel verbo. Nella dialettica del libro si inseriscono, infine, speculazione e canto, dando vita ad ulteriori innesti e diramazioni. Il pensare è il medio di una proporzione che vede estremi corpo e immagine. L'io, rinunciando all'individualità per farsi plurale, vive in simbiosi con la natura (un corpo-natura da intendersi come spartito dove, per frizione, sboccia la lingua- poesia: impasto di carne e terra). Il pensiero, a sua volta, è conseguenza della creatività della mente, della sua attitudine a produrre immagini: una sintesi di logos e istintualità. Secondo tale principio, la visione, e la sua traduzione in pensiero e canto, è la cerniera tra sé e altro, il luogo del dialogo su cui l'autore insiste: per Marotta è dono, apertura, stupore

nel rivelarci uomini, consci della nostra finitezza: «tu dialoga con lo stupore/
che non conserva tracce» (p. 17). Nella ricerca ostinata di condivisione,
attraverso una parola immanente, risiede la forza etica e utopica del libro.

(“La Mosca di Milano”, n. 20, maggio 2009)

HAIREISIS



Francesco Marotta

Hairesis



©2007 *Biagio Cepollaro*

Biagio Cepollaro

I

Su *Lettera da Praga*
da *Hairesis* di Francesco Marotta

La visione.

La visione spinge le parole ad inoltrarsi al di là del muro delle parole, una parola retrostante che non è memoria non è pragma, una parola piuttosto midollo, una parola linfa, ciò che scorre malgrado tutto, la parola matrice. Solo che la parola matrice non è una parola è *pane delle stelle*, come in *Lettera da Praga*. Anche la storia, ripercorsa, dall'intuizione visionaria della matrice, è costretta risciversi con lettere che non sono storiche e che sospendono la linearità del tempo a favore di una circolarità vissuta, a favore di un'esperienza a cui vien data la parola ultima, quella poetica. Le generazioni, i padri e i figli, si contraggono in un solo punto luminoso dove sembra farsi strada una verità che dice ciò che la semplice pena, il semplice dolore non possono dire. Ciò che viene detto è un senso di quella pena e di quel dolore, ciò che viene detto è il liberarsi di quel senso dalle strettoie infernali delle biografie, dalle opacità di ogni biografia. La visione, l'immagine vengono prima delle parole, sono dietro le parole, e puntano dritte al senso delle parole, quasi malgrado le parole, il loro incistarsi nel vocabolario, nell'uso, nell'abuso, nel meccanico trito del dire per dire nel continuo mancare.

L'aggettivo.

La visione spinge le parole attraverso i mezzi della poesia. L'aggettivazione sinestetica muove come un motore verso la visione compiendo il circolo: la visione si nutre di questa solerte aggettivazione e, nello stesso tempo, la provoca a moltiplicarsi. La musica è 'sghemba', i lampi sono 'malati', le memorie sono 'franate'. Una direzione comincia ad apparire in questo movimento della visione: è l'inversione, l'inversione non della realtà, della sua opaca densità cosale, ma del tempo. A questo punto il movimento: al volto che è 'un futuro' 'che riemerge' si accompagnano per precisazione, per

individuazione del nocciolo, ‘i sogni/che resistono alla deriva degli anni’. Sono i sogni a permettere l’inversione della linearità del tempo, a scompaginare la prospettiva. Il sogno qui supera la biografia e anticipa ogni risveglio orientando. Il sogno è la direzione e, insieme, l’approdo; è futuribile e, insieme, archeologia, traccia collettiva, potenzialità inesauribile. Il cascame degli anni, celebrato di solito come luogo delle opere, viene svelato e smascherato come appunto cascame, deriva, frammentazione continua del senso e dei corpi, illusione. Doppio scorrere parallelo in cui l’unica possibilità d’incontro è l’intuizione poetica che scorge l’unità laddove vi è solo dispersione. L’aggettivazione sinestetica è il modo per realizzare in parole tale processo dell’intuizione unificante che non può esimersi dalla prova delle polarità irriducibili, dalla tragedia degli opposti.

La compresenza degli opposti.

E d’altra parte la tensione massima è nelle cose, è già nelle biografie. Solo che lo sguardo normalizzante, realistico, pratico, in una parola, l’opacità del non-vero, non vuole vedere, non può tollerare questa tensione. Le parole che si dicono per relativizzare, mitigare, adulterare, lenire, sono le stesse parole della storiografia, della critica letteraria, dei discorsi che si pretendono neutri, scientifici, impersonali. La tensione massima è in un campo di concentramento, allegoria del male storico, emblema iscritto sulla carne, letteralizzazione del male. Eppure luogo in cui si coltivano i sogni tanto più lontani dalla lettera, e perciò immagini e visioni, quanto più il male si è fatto lettera e carne. E se il sogno di uno orienta il risveglio correndo parallelo e inesauribile, anche i sogni dei molti popolano la storia invisibile e non raccontata né raccontabile, perché quei sogni non sono accessori della vita ma la sua stessa capacità generatrice, la matrice invisibile, la potenzialità di specie. E dunque su due serie parallele unificate soltanto in un punto dall’intuizione poetica s’installano come duplicazioni della stessa vitale opposizione il ‘fiammifero’ e la ‘marea’, ‘l’ala’ e i ‘chiodi’, ‘il naufragio della storia’ e ‘il tempo di una vela’, il liberare ‘le serpi’ e l’impastare ‘il pane delle stelle’. Questa ultima coppia chiude questa primissima parte del primo componimento tra quelli che vanno a formare *Hairesis*. Ed è una chiusa naturale, logica, è la conclusione dell’intuizione, la sua più chiara formulazione.

Impastare il pane delle stelle.

E' la stessa attività poetica, confinante tanto con il 'reliquiario', quanto con le 'sacre ombre' che consiste nel 'liberare serpi' ad 'impastare il pane delle stelle'. Le serpi sono archetipo ricco, indicano trasformazione e fertilità, indicano la somma degli stadi evolutivi di una coscienza e, insieme, medicamento, abilità nell'equilibrare. E queste serpi provengono dal passato e dalle 'sacre ombre' e si proiettano in alto e nel futuro, fino al senza tempo. L'attività poetica è appunto impastare, mettere le mani dentro, manipolare, assottigliare, levigare, riammassare, stendere, tagliare, attendere, far crescere, far lievitare, misurare e di nuovo attendere, saper attendere dopo l'azione decisa e istintiva del metterci dentro le mani, del trasformare. Ma il pane che ne verrà fuori come per la nascita stellare non si può addentare. Non si può neanche guardare perché propriamente è insostenibile, irriducibile.

Latenza.

Il poeta qui ci rivela che è la vita nascosta a dare un senso. L'essere nascosta della vita è la sua *latenza*, secondo l'etimologia. Latenza che riempie il vuoto (come il vuoto quantico dei fisici) con le sue potenzialità di essere, ancor prima della generazione. Il movimento originario, rispetto a cui le concrete biografie sono ridotte a cascami, è il *venire all'essere* di queste latenze. Da qui si dipartono ciò che, in un momento di grazia e di gratitudine, noi chiamiamo i *doni* della vita.

(2006)

II

Su *Dopo lo Tsunami*, da *Hairesis* di Francesco Marotta

La storia.

L'occasione è offerta dal capodanno. La struttura ossimorica schiaccia le contraddizioni del presente storico, è la dimensione pubblica ad essere investita, è la storia stessa. Lo stesso diluvio appare snaturato, addomesticato, svilito. 'Grasso e merda/fusi in un'unica colata di passione/miscela di accelerazioni senza nessun tormento'. E' questo il diluvio diventato 'acqua che consola' 'vite patinate'. Come se il tradimento dell'umano, snaturamento originario, presiedesse allo svolgersi della storia, ne decretasse il misto di ferocia e indifferenza. Anche qui una figura retorica è direttamente contenuto, cronaca, come dire che l'assurdo etico (non l'assurdo logico) è già dato nelle cose. Per questo sono possibili anche l'invettiva e lo sdegno, per questo basta avvicinare i termini della contraddizione chiamandoli ancora con il loro nome perchè scatti la percezione dell'orrore. 'Ora hanno un altro cielo che li può sentire' 'e un paradiso dove si può svernare'. Il male, insomma, almeno una parte del male, forse la maggior parte, va ricondotto a chi di questo male ha responsabilità. Perché dimenticare 'i passi che pestano la fame' è una precisa responsabilità. E non si può per questa attribuzione di colpa ritenere di circoscriverne l'effetto devastante a questioni di geopolitica, questa sarebbe ancora indifferenza, l'altra faccia della ferocia. Occorre accostare questo male a quello che può toccare tutti, anche quelli più lontani e rarefatti: è il male dell'oblio che tocca anche i lettori: 'hanno già smarrito l'arte di leggere/pensare/coniugare un fiore'. Senza memoria non c'è direzione né individuale né collettiva, la memoria è sempre entrambe le cose, perché la storia collettiva disciplina, talvolta incide a lettere di fuoco i corpi di coloro che da lei sono trascinati. Ma la storia non è un sapere, è una memoria viva, oppure non è. Il vivo della memoria coincide con le sue vittime, con i suoi morti. La storia è l'insieme di queste voci che mute chiamano a dar voce. Questo è il legame tra i vivi e i morti, il racconto.

La realtà ossimorica.

Le contraddizioni che schiacciano sembrano una vera e propria grammatica delle cose: *rovine/risvegli, aborti di rose, terre di naufragio, rantolo del sole...* Eppure al di là di queste contraddizioni c'è un vedere, una veggenza: 'il canto veggente dell'onda'. Il contenuto di questa veggenza è l'impermanente, è la schiuma che non dura. E le religioni che dovrebbero veicolare il senso di ciò che dura, immerse nella storia, non si sottraggono alla contraddizione: 'schiere fedeli di pellegrini traboccanti d'estasi/le carte di credito strette alla cintura/ e voglie infami in voli transatlantici'. Non resta che l'infinita matrice a garantire la perpetuazione della prova. Non voce umana è tale davvero, mai la risposta umana, almeno quella che si è data nella storia fin qui, è stata pari al compito, eppure 'mai/ la terra è stanca/ di restituire alla pietà dei solchi semine di vite/ sacrificate per il pasto dell'abisso'. Il non-umano instancabile continua a dare una possibilità per realizzare ciò che per noi è impossibile. L'impossibile di una piena umanità non concessa dall'evoluzione, o dalla non-evoluzione, della specie.

Il nome.

In tutto questo devastare, in tutta questa devastazione che sale dai millenni (la memoria quando è viva sente il sangue che attraversa il tempo, non i monumenti esangui della vanagloria e del potere) c'è qualcosa da tramandare. Non un'acquisizione, non un sapere, ciò che va tramandato è ciò che è stato *cancellato*. Di fronte ad una realtà ossimorica la risposta è della sua stessa natura: tramandare, ricordare, rendere ancora una volta vivo, ciò che è stato sradicato, cancellato, letteralmente fatto sparire. Nome di una sparizione che è già riscatto. E' già seme. Il nome, come qualità umana di confine, tra gli uomini, tra gli uomini e la natura, si rappresenta come seme, potenzialità, latenza, entelechia. Quel fiore che, in assenza di memoria e arte del leggere, non si sa più oggi coniugare, quel fiore è il *seme* ed è la risposta. Quel fiore coniugato si fa pietra e carne, si fa respiro e sangue come in Empedocle, sangue-pensiero, che il pensiero risiede non nel cervello ma nel cuore. Ma soprattutto è 'voce/ che non tace'.

Rovesciamento dell'ossimoro

Una sorta di trasmigrazione delle anime, una sorta reincarnazione dello stesso problema...E' l'incompiutezza della storia, il suo mai risvegliarsi all'umano degno di essere vissuto. La voce che grida ha attraversato tutti i luoghi di collasso della storia, tutti i suoi buchi neri, tutto l'orrore indicibile ma anche l'orrore diventato abitudine e snaturato, e dunque tutte le sfumature dell'indifferenza: 'stanotte sei tutti i nomi che la storia ha cancellato'. Questo è ciò che perdura al di là dell'impermanenza dell'onda e della sua schiuma, questa tensione che va al di là dei corpi individuali, al di là delle singole vittime: questa è la storia nel suo *seme*. La voce è la poesia e l'agire conseguente, è la pratica della poesia che di una figura retorica fa una norma dell'agire, che dell'estetica fa un'etica, che rovescia, secondo la necessità storica dell'utopia, il senso schiacciante dell'ossimoro. La chiusa impone all'iniziale coppia rovine/risvegli la coppia della speranza che non può trascendere la condizione ossimorica, ma può rovesciarla: 'imporre ai deserti/di fiorire'. Alla staticità della prima coppia si oppone la dinamicità e l'eticità della seconda. Non basta descrivere il disastro della storia, occorre disegnarsi un cammino entro le macerie, orientarsi tra le rovine e darsi un destino. 'Imporre ai deserti di fiorire' è contemporaneamente un'immagine poetica e un circostanziato dato storico, è contemporaneamente il segno dell'utopia e della concreta progettualità. 'Imporre ai deserti/di fiorire' è ancora 'impastare il pane delle stelle' che chiudeva *Lettera da Praga*, ma calato maggiormente nella concretezza dell'agire e della storia collettiva.

E' dentro questa ragionevole speranza che il cammino può riprendere fiato dalla sua sorgente riemergendo 'dai fondali sbarrati della morte'.

(2006)

(Biagio Cepollaro, *Incontri con la poesia* (2003-2007), E-book, 2007)

Paolo Fichera

**Il frammento disteso dei giorni
per *Hairesis* di Francesco Marotta / prima della lettura
ora nel trapasso**

Leggerti, prima di leggerti, come la pianta del cuore custodisce il trapasso da manto a fiera e da fiera a fuoco dove la traccia genera un altro trapasso: l'incanto da rame a marmo. Sia scalpello e frangia di pietra il suono e mano dove posare il calco. Leggerti ora che si ha il cuore percorso da un frammento e la soglia è unica, intatta. Leggerti per non poterti più leggere dopo, ora che la morte bussa alla porta e a memoria si ripetono solo le preghiere dei bambini, gli unici versi compatti con polpa e arti. Lo sguardo genera l'ombra e la radice reale del dono; l'attesa dello sguardo al dono attento per essere noi mani, tessitura scoscesa di un nuovo frammento.

L'uomo è prima figlio e poi padre, dal reliquiario degli anni la memoria è un filo che si distende per la posa di un pane: un pane nero che ha perduto il profumo di bottega, secco, come l'ala trafitta dai chiodi prima di essere oceano. Il dio non ha più altari, si stende la mano come si agogna il riconoscimento di un nome, che sia unico e dio. La povertà è la chiarezza del frammento, incontro di pupille nel passo che ricama l'oltraggio, come la serpe incolora ogni lembo sfogato nei richiami di un padre lasciato alla resa del corpo. Solo la mano è sapiente al volto per un nome, alle domande, all'esistenza dell'immagine in un fiore. Ora si abbandona al calice il pensiero, ora che il cielo ha minato la scorza del deserto in vita attraversato. Ora che la parola è la sillaba che ricerca l'unguento tra la pelle, ora che la rosa è brunita e la mano tagliata incede tra le spire di un mosaico. Si lascia la distanza come un marchio.

L'angelo caduto è la carne che scava l'ombra del trapasso, l'osso di te disteso all'ombra del sole, alto come un fusto d'avorio cesellato da mani di vuoto. Il cordone germoglia arabeschi, sciamano la sostanza pura della mente slabbrata dal marmo del padre nel figlio; l'eredità del peccato che risveglia la fame, l'essere orfano nella strada senza altari. L'osso è eroso in una spanna di cielo, ora che si abbandona la resistenza, sorella della lotta, per la spoliatura di un altro destino: la poesia che cede il passo alla primordiale vena del cuore, qui nel ramo che scende a cingere l'anello nella rovente soavità di una calma

feconda. E io abbandono il verso che ho creduto fratello, la lama tenuta in mano nella distesa degli anni, stretta nel pugno per sanguinare il tormento cieco che mai fu filamento di un velo. E tu sei qui nell'attesa del grido che sa fertile l'occhio del dio, la preghiera nell'eco che scava la lacrima sorella, chiara d'eco, per il grido che è seme di un respiro, per le scosse del corpo steso alla castità protratta negli anni, al veleno inciso in seme di orme sorelle, le ombre chiare del figlio nel padre, il profilo che dalla radice percuote le fosse del volto, le fa vergini per lo sguardo amico nel verso reso, abbandono. E poi l'innesto a suggellare la coltre delle mani rami, nel dato che è feticcio, disvelato alle soglie del precipizio di un verbo.

(“Cattedrale”, 31 luglio 2007)

Giacomo Cerrai

Una nota su *Lettera da Praga*
di Francesco Marotta

Se non c'è memoria diretta (per ragioni anagrafiche o per semplice fortuna) della tragedia e della orrenda banalità del male di arendtiana memoria, c'è almeno, nella sensibilità dell'artista, "intuizione", nel senso pieno, anzi etimologico del termine. Questa intuizione, o empatia nei confronti delle vittime, di quegli uomini sulla cui "entità" Primo Levi si interrogava, non è forse una delle missioni del poeta, ed insieme uno degli strumenti principi di questa missione? Ed egli, con la sua capacità di ricreare la lingua e con essa il dire e il raccontare, non svolge con questo un'azione eminentemente politica, affondando le proprie radici nella storia? Dico queste cose pensando proprio al testo di Francesco Marotta, più o meno come le pensavo, con qualche distinguo, quando leggevo "*Giorni manomessi*" di Roberto Ceccarini. Anche qui c'è innanzitutto l'accettazione di una eredità, di un legato, come potremmo dire in termini giuridici, l'accoglimento di una discendenza o di elementi biografici forti che la sensibilità di uomo e artista non può disconoscere, anche se si guardi la Storia da un limes, da una soglia, come osservava S. Aglieco parlando di "*Per soglie di increato*". Da questi elementi e dal loro recupero o restauro è poi possibile innalzare lo sguardo con animo consapevole - e appunto empatico - alla storia, piccola o grande che sia. Incidentalmente, dal punto di vista della poesia la Storia, anche quella che scorre ora nelle nostre vite, non è affatto finita, con buona pace di alcuni pensatori (e anche di molti poeti). Ma stavo dicendo: dal dato biografico o dalla memoria indiretta o da quella che ho chiamato intuizione, il poeta innesca dinamicamente un rapporto con riflessioni più universali, dal dettaglio anche liricamente intimo e domestico alla visione di insieme della tragedia, in altre parole (e questo è il prodotto artistico) egli universalizza per noi il suo legato e ce ne rende partecipi. Mi viene in mente ora che avevo già espresso questo mio avviso, almeno indirettamente, quando mi fu posta la domanda principe "*che cosa è la poesia?*". Nessuno lo sa, e tuttavia nessun poeta rinuncia al tentativo di dire la sua. Risposi (scusate se mi cito): "è anche vero (...) che è memoria e immaginazione. Cioè realtà e invenzione, tradizione e tradimento, in altre parole contaminazione e meticcio della nostra stessa storia. Con memoria e immaginazione torniamo alle radici stesse della poesia (...). Mi piace pensare, pur con tutte le distinzioni del caso, che anche la

poesia attuale, che pure non ha niente di epico anzi è fondamentalmente poesia di crisi e ripiegamento, debba poggiare su questo binomio o binario, che è anche piedi, cioè radicamento nella realtà e nel vissuto, e testa, ideazione, ingegno, artigianato, linguaggio capace di creare l'immagine (ecco l'immaginazione, letteralmente) che estende la percezione di qualcosa che da privato (del poeta) diventa condivisibile ma non ovvio, anzi disvelante. A voler essere radicali potremmo dire che la poesia è così, o non è. E allora faremmo meglio a lasciarla nel cassetto”. Credo che il testo di Marotta sia un bell'esempio, etico e poetico, di questo. Pur lamentando “il naufragio della storia”, compie la scelta (hairesis, il titolo del libro, "fare la scelta", fino all'eresia) di dare voce anche a quei “giorni infiniti / mai nati”, non dimenticarne la linfa, combattere "la deriva degli anni", rinnovare "frante memorie sottovetro" di quei bambini sul cui corpo, "inesplorato degli anni / dove non sarebbero stati", la Storia ha infierito.

(“Imperfetta ellisse”, 17 ottobre 2008)

Rosa Pierno

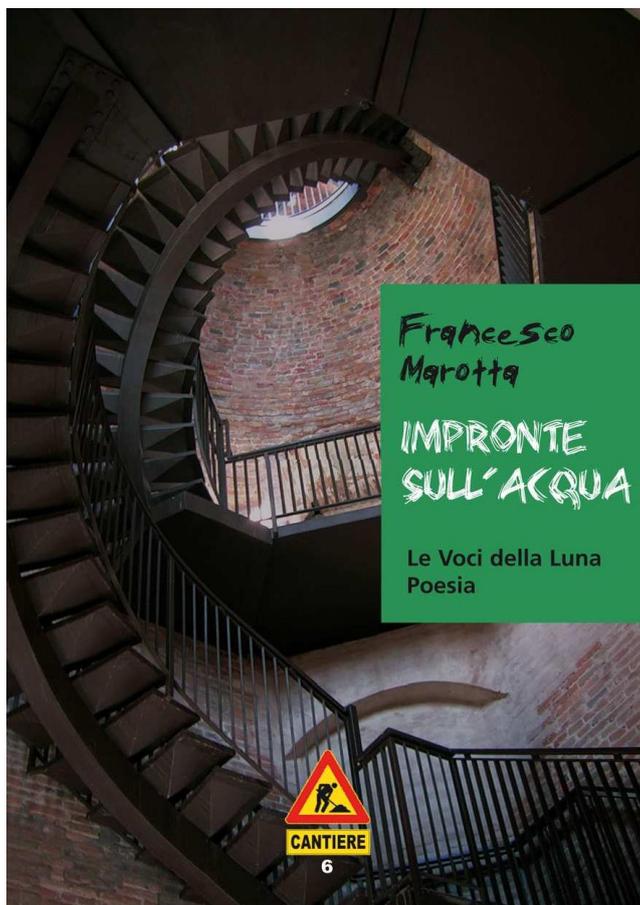
Su *Hairesis* di Francesco Marotta

L'individuazione percettiva di un elemento della realtà riverbera nel linguaggio poetico di "Hairesis", raccolta di Francesco Marotta scritta nel 2004-2005 e pubblicata in e-book da Biagio Cepollaro, attraverso il collegamento tra punti diversi della rete semantica, dando luogo non tanto a metafore, quanto ad accostamenti spiazzanti, avvicinamenti desueti, perché si potrebbe dire che la metafora viene raggiunta non sostituendo una parola di senso prossimo, che stia al posto di un'altra, ma attraverso un flusso di rimandi intercettati da verbi, azioni e concetti, in una sequela di riflessi, di lucori che un attimo dopo ricadono nel buio: sembra, infatti, un lavoro condotto sulla componente più impalpabile della materia linguistica e qui non si fa riferimento soltanto al recupero del puro suono, ma al fatto di cogliere un senso sfuggente perché impossibile da fissare e sussistente soltanto nella relazione fra definizioni, nel corto circuito tra azioni, nel sincoparsi della voce, quando il senso sembra scaturire dagli interstizi delle connessioni fra parole e non dalle parole stesse: "fango dislagato in pozze di cielo / l'urlo che annaspa stretto alle sue radici musica sghemba / s'irida". Anche la diversa spaziatura esistente fra le parole mostra la necessità di recuperare la distanza come elemento su cui operare e di conseguenza la necessità di stringere legacci tra zone semantiche lontane. D'altronde, bisogna notare che questa di Francesco Marotta è una poesia sganciata da un reale immediato, quotidiano: si sarebbe tentati di dire che è un reale rappresentato, dipinto. Dunque, la percezione qui si presenta già con il suo carico di pensiero. E' già immagine. Certo come è presente l'immagine in poesia. Interpretata. Virata, inoltre, in Marotta dal carico di termini metafisici e simbolici: " con il balsamo e i drappi putrefatti / dell'eterno / - incessante dismisura del sentire mappa vegliata / da silenziosi inverni". Viraggi che Marotta predilige fin dai suoi esordi. Vero, dunque, che siamo partiti dalla percezione, ma per dirigerci subito verso un'immagine costruita con parole: immagine che conserva, più che una fortissima ambiguità, una polivalenza irriducibile – com'è nella tradizione della grande poesia. Si fa sempre più stringente, più corta la distanza tra la materia del reale e la materia pensata. E il senso pare avere, man mano che ci si inoltra nella lettura della silloge, un peso insostenibile, eterno. Qualcosa sulla pagina attesta che non è possibile sottrarsi al senso. E Francesco lo porta sulle spalle, lo scava nella pietra. Tale pare di fatto il portato di questa

poesia, la sensazione che rimane nel lettore a causa della densità della voce poetica di Marotta, il quale in uno stretto giro di versi: “ e mille / spine che negano al silenzio la compiutezza senza bagliori / dell’alfabeto increato dei giorni / la breve eternità di una speranza” convoca sulla pagina sinestesie fra senso tattile e visivo, contatti semantici tra fisico e mentale, paradossi di un’unione irricevibile tra aggettivi e sostantivi ottenendone una densità non solvibile: un senso somma di tutti i sensi possibili.

(“Trasversale”, 2 febbraio 2011)

IMPRONTE SULL'ACQUA



Ivan Fedeli

Non sottrarsi al dolore: un sofferto umanesimo

Francesco Marotta. Di professione fabbro, levigatore, cesellatore. Se la poesia è magma, materia da plasmare e – proprio per questo – in continuo divenire, nessuno più di Marotta dimostra da tempo di affinare gli strumenti necessari a forgiarla, renderla evoluzione, fabbrica di senso.

Impronte sull'acqua conferma questa ricerca più che ventennale: ricerca seria, inappagata, fuori dai riflettori della facile comunicazione e necessariamente dotata di forza etica, energia primordiale.

Perché è questo il primo dato che emerge dalla lettura di *Impronte sull'acqua*: alla sensazione iniziale di spaesamento, segue una ragnatela di immagini che ingabbia, modella, rivela. Energia poetica delle migliori.

Già in *Per soglie d'increato*, l'autore matura una precisa scelta formale: sostantivi assoluti, utilizzo di parole-cardine al centro delle lunghe monostrofe a cascata e di incipit visionari e rivelatori, spaccature – meglio ferite – del verso che s'interrompe improvvisamente sulle preposizioni, linguaggio volutamente analogico e oracolare.

Quasi il poeta avesse un ruolo profetico, salvifico. Comunicasse così il sovrasenso da cui muove la realtà in ogni propria inarticolata manifestazione in vista dell'altro, della sua inattingibilità.

Ne deriva un sofferto umanesimo: l'uomo non si trova a priori, non è un dato di fatto, emerge dal sostrato del linguaggio. E' certo il linguaggio, allora, la chiave per aprire il resto, il di fuori. E per scoprire, necessariamente, l'anima, il soffio vitale con cui convivere, fondersi in vista di un'unità possibile.

Impronte sull'acqua ha il merito di portare all'estrema levigatezza questa scelta formale già sperimentata e suggerire al lettore nuovi, possibili indizi rivelatori. La poesia suggerisce – nulla è mai scontato nell'opera di Marotta – il percorso gnoseologico e la sintassi necessaria per trovare quanto meno un'apertura alla ricomposizione del mondo, pena la sua stessa fruibilità:

“...Una rosa, in pieno inverno, è un caso... // Il corpo che parla la sua voce / più antica a disperazione della morte” (pagina 11).

Come dunque giustificare il binomio Amore-Morte nella ricostruzione per tentativi dell’alterità? O quello Dolore-Indifferenza? Gli estremi leopardiani coesistono in Marotta, è la poesia il centro: e *Impronte sull’acqua* è libro di metapoesia.

La parola risulta dunque un a-priori: è lingua-madre e genera senso attraverso scarti, urti, flessioni, ellissi, ossimori. La parola scatena reazioni di immagini, è essa stessa immagine e dato reale (“*ha alfabeti di valli e / di aurore anche l’aria*” – pagina 15), corpo e materia.

Dunque il linguaggio precede, forma. Eticamente rivela.

Non si intenda, con questo, che Marotta sia poeta visionario o sapienziale: sarebbe come ridurne i limiti.

Per dirla con Dante, è uomo che cerca, da stoico a volte, la soluzione al dolore, l’accettazione dello iato, della ferita dell’altro: “...*nessun foglio / contiene a misura il / flusso dell’ultima acqua / il riflusso, il deflusso del seme / la cura...*” (pagina 44).

E, consciamente, percepisce l’impossibilità di una ricomposizione. Da qui la sua grandezza. E la sua splendida malattia, quello scavo linguistico che sottende ogni atto, precede ogni forma di battesimo, ogni possibilità di dare un nome alle cose. Perché questo è il problema: come nominare univocamente, trasformare in segno? Lo scacco è evidente, insondabile l’attraversamento del percepibile e del percepito. Ne deriva un vero e proprio vocabolario dell’impossibilità, fatto di termini evocativi, purificatori, quasi sillabari di un ordine da ricostruire: la linfa aggrumata, la creta, il coagulo, l’ala fetale, le mura del corpo, i verbi usati spesso al participio passato e all’infinito quali impregnare, ramificare, intridere, allevare, alcune parole spezzate (“*dis / amore*”, “*dis / ordine*”) o fortemente evocative (“*urna*”, “*reliquia*”), tutto questo alfabeto in divenire ricostruisce il linguaggio delle origini, poi dimenticato, e che è compito del poeta ritrascrivere nelle sue tavolette di cera.

E portare così alla luce un codice primordiale vergine, senza il peccato dell’onnipotenza del segno, del dato per sempre.

Ma *Impronte sull'acqua* è, anche e soprattutto, libro per l'altro: l'autore carezza e contemporaneamente colpisce l'umano nome, l'essere heideggerianamente nel mondo.

Marotta, insomma, ammicca con un sorriso doloroso al suo *visiting-angel*, forgiando un tu inespresso, timidamente sommesso, a tratti evanescente: siamo tutti compresi nell'abbraccio a quel tu sacro, inviolabile e perennemente distante, testimone dello scarto, dell'inconoscibilità.

E nelle sue tracce, che danno unità e forza ai versi, la rincorsa ai dati del reale si popola di un sottobosco simbolico di grande efficacia: gli inverni, l'acqua, l'ombra, la sabbia, il fango, le paludi, il vapore, le bave di luce, immettono nel mito, nella ricreazione dell'essere oltre la cortina del dolore, della separazione.

Allora una sorta di nuovo battesimo consacra, cristologicamente l'uomo rinasce, con un chiodo conficcato e la certezza del Cristo deriso sulla croce.

In Marotta, quindi, l'essere-nel-mondo cade nel tentativo di sperimentare la finitezza che gli è propria, eppure risorge: l'uomo si trasforma, appropriandosi dello squarcio gnoseologico del linguaggio come premessa di una dolcezza inquieta, per cui pronunciare "io esisto" sottende quella magnifica idea di riscatto per cui diventa possibile percepire quel "*nulla che / rifiorisce tra le onde*".

E' questa, in ultima analisi, una splendida promessa di felicità fugace. Ferocemente voluta. Umanamente inattesa.

(Prefazione a *Impronte sull'acqua*, Sasso Marconi, Le Voci della Luna, 2008)

Luigi Metropoli

La dimora in ombra dei suoi cristalli vivi

L'impronta sull'acqua è qualcosa che non permane e non si trattiene. Un segno che tende al movimento più che alla posa. È voce più che scrittura, con tutte le conseguenze del caso. Scorrendo grossa parte della produzione di Marotta è sempre possibile scorgere un *fil rouge*, quel disporsi della parola come atto transitorio, quasi a farsi sostanza che partecipa dell'aria, del vento, di ciò che scorre (dell'acqua appunto), inafferrabile e mai testamentario. È una scelta di campo che, al di là di ogni ragione poetica, si pone come stile di vita, ricco di implicazioni sociali, politiche, in una parola umana.

La parola che partecipa dell'aria, come elemento naturale, è la parola che cresce con e nella realtà, in un rapporto complesso che confonde (da intendersi sull'etimo) la causa e la conseguenza di una nascita: è *l'hic et nunc* che adombrandosi apre all'altrove, declinandone la temporalità in un *prima* posto dinanzi a noi (e perciò innescando uno slittamento della dimensione-tempo, inducendola a trasmigrare, a rigenerarsi, dilazionarsi continuamente, a farsi attesa: «anche ieri / fa giorno da un / grumo di secoli», «la morte che / ci segue, che ci precede / in forma di stagioni») e in un luogo a cui si accede per negazioni e sottrazioni («un sogno / che cancella le tracce»). L'alfabeto è costitutivo del mondo, in un intreccio indecidibile (dice bene Guglielmin, quando, sottolineando le analogie tra la poesia del Nostro e quella di Jabès, ricorda la matrice grammaticale-derridiana della scrittura di Marotta).

Errare è il verbo (e l'azione) soggiacente al disegno compositivo: l'essere nomade, viaggiare senza posa, che reca nell'accezione pur positiva, fondativa, eraclitea, un sapore di condanna, errore, peccato originale. Il compito della parola è quello di trovare *un* senso nei segni spesso illeggibili della realtà e della storia (privata o umana), è quello di porre un argine alla deriva, al disordine che pur fonda il reale. Perciò resta impossibile, nella prismatica girandola dei versi e dei verbi, estrarre un senso. Qui ogni segno vale se stesso e il contrario, in un azzeramento della logica aristotelica.

La sapienza prosodica e architettonica di Marotta, qui portata alle estreme conseguenze, ci dice tutto questo: il verso si frange, si sgretola, atomizzandosi, eppure conserva una cantabilità che spiazza, riuscendo nel miracolo di mostrarsi come frammento separato e autonomo e nello stesso tempo di intessere un tappeto sonoro unitario nell'intera silloge, fitto di rimandi, echi, rumori di fondo; la parola presiede al verso, eppure in un

sinusoidale rincorrersi di suoni contribuisce alla costruzione di una sintassi tutt'altro che sgranata. Ancora una volta l'immediatezza del dettaglio prevale sull'insieme, ma è solo l'effetto di un primo sguardo: a lettura ultimata ci si accorge di come l'intero libro si costituisca come un lungo poema ininterrotto e il disegno finale si impone sull'apparente frammentarietà dei componenti.

È il gioco mirabolante dell'acqua, coi suoi riverberi e i suoi specchi, a moltiplicare le immagini, i segni, ampliandone le possibili letture. La scrittura, la parola e, ancora più nel dettaglio, l'alfabeto, in quanto partecipi della realtà, ne posseggono la chiave di lettura, il grimaldello per interpretarne il senso. Il libro del mondo si sfoglia tra il silenzio e la lenta sillabazione del verso, quasi in un incedere ipnotico e nel contempo terribilmente calato nel nostro tempo e nel nostro spazio. L'alfabeto è qui ciò che i numeri sono nella cabala ebraica: uno strumento interpretativo e un elemento costitutivo. È da qui che bisogna partire per comprenderne la portata profetica, un ideale dover essere che, beninteso, è utopia incarnata nel reale. La poesia di Marotta è profetica nel momento in cui non rinuncia ad interpretare la realtà in chiave utopica e perciò politica. La parola è etica nel suo stesso porsi, proprio perché è *calata* nella realtà: afferma il reale negandosi, rinunciando momentaneamente ad una presenza per sperare ancora in un permanere sotterraneo, invisibile, caduco, eppure ostinato. Qui la negazione, quasi in aderenza alle teorie mistiche medievali (ma, paradossalmente, scrostate di misticismo e dottrina metafisica per attenersi invece all'esistente), ha il valore di un'origine e di un compimento, ma soprattutto è la cifra dell'essere terrestre che *non è* se non in transito. Eppure è quella transitorietà a tenere insieme nascita e morte, inizio e fine, lume e ombra (figure che abbondano nel libro), quel persistere nonostante tutto.

Questa è una poesia del sensibile e dell'intelligibile, della perdita e dell'assenza, che rinuncia ad appartenere ad un determinato luogo e ad un determinato tempo per scommettere in un *futuro remoto*, in un *altrove non-luogo* non meno reali. L'emblema della raccolta è la splendida ultima poesia del libro, chiave di volta ed epitome dell'intera silloge: «*qui ogni cosa / tiene la conta di quello / che hai lasciato, qui / sento il tempo premermi / sul capo con tutto il / peso che ti riduce a / ombra*».

(Postfazione a *Impronte sull'acqua*, Sasso Marconi, Le Voci della Luna, 2008)

Giacomo Cerrai

Nota critica su *Impronte sull'acqua*

Nemmeno Gesù ha lasciato impronte dei suoi passi sull'acqua del lago di Tiberiade. Le ha lasciate nelle parole, o nella Parola, se volete. E' dalla parola che si ritorna all'impercettibile, a quello che è esistito, nella realtà del mondo o del poeta, e non c'è più oppure non c'è ancora, ma è esistito per il fatto stesso di essere stato "pensato". Rinvenire impronte sull'acqua potrebbe essere perciò una buona definizione della poesia, in quanto, secondo alcuni, arte inutile, oppure perchè appunto, secondo altri, compito della poesia è inventare il mondo che c'è, riscrivendolo.

I versi di questo libriccino di Francesco Marotta, scarno e essenziale, fatto di pochi testi come se rispondesse all'urgenza di uscire subito alla luce, non sono facili. Pretendono dal lettore un'attenzione (o una discesa, se preferite) non petulante nè edonistica, e quel rispetto che compete a un lavoro meditato e sofferto, ovvero, se posso rubare le parole a un grande, richiedono a chi legge "un più intenso rendez vous". Edificati appunto sulla fiducia nella capacità della parola di ricostruire la realtà a partire dalla sua frantumazione, nel tentativo eroico del dire, questi testi si dispongono seccamente sulla pagina in versi così corti da essere singhiozzi, fatti come sono anche di singoli sintagmi o da enjambements (o sinafie) così perigliosi (nel/l'orbita, tra/passano, in/quieta) che inibiscono costantemente la completezza della frase, come a significare che nemmeno la convenzione, il codice della lingua è un dato certo, e non bisogna farsene illusione.

E tuttavia ci si immagina, con grande soddisfazione, come recitare a voce alta questo ritmo sincopato e drammatico, come se il suono stesso della nostra voce prestata al poeta fosse già un necessario viatico alla comunicazione. E' il privilegio del lettore. Di questo linguaggio, spezzato, indeterminato, scarso di connettivi sintattici, già Luigi Metropoli nella postfazione a "Per soglie di increato" aveva correttamente richiamato da una parte l'ermetismo e dall'altra il simbolismo attestandone però la funzionalità descrittiva, non ideologica. In altre parole, aggiungerei, Francesco ne fa qui, molto bene, un uso complessivamente connotativo: è lo stesso linguaggio che dipinge a larghi strati la complessità del vivere, la difficoltà dei rapporti, l'ardua decifrazione del mondo.

Con questa consapevolezza perfettamente moderna (questa sì con parecchie parentele nel Novecento), Marotta, che come ogni poeta è anche un Robinson, raccoglie scarti, relitti, oggetti di risulta e costruisce le sue architetture. Così oggetti fragili o appunto impronte che l'acqua non arriva a trattenere, siano essi metaforici e immateriali (un graffio d'anima) o dotati di una loro indiscutibile concretezza (un amplesso / dissennato e coeso) aprono un varco attraverso il quale forse è possibile, dice il poeta, farsi una ragione delle cose e degli eventi. E' questo il supremo tentativo della poesia. Anche se a volte la verità (o la realtà, che però, ricordando Gadamer, sono la realtà e la verità più vere del poeta) "è un'eco, un' / impronta su / un foglio di via", oppure "qualcosa / che arriva alla porta e / vapora sull'uscio / in forma di respiro" o ancora un "inchiostro che / vaga tra silenzio / e silenzio", per fortuna è pur sempre vero che "la pagina è pronta", che la parola trova la sua destinazione, sia essa il foglio o la mente del lettore in cui riesce a risuonare. Non potrebbe essere altrimenti.

("Imperfetta ellisse", 14 gennaio 2008)

Ivano Mugnaini

Recensione a *Impronte sull'acqua*

Impronte sull'acqua, il libro di Francesco Marotta pubblicato da “Le voci della luna” in seguito all’affermazione dell’autore nel Premio “Renato Giorgi”, è una testimonianza ricca, generosa, sul rapporto complesso tra poesia e vita, tra parola scritta e voce interiore. La coscienza dell’inconsistenza del gesto e perfino del tentativo di una riflessione in qualche modo razionale, si scontra con il desiderio e con la necessità di osservare l’impronta dell’essere e del percepire nell’attimo breve in cui lascia traccia di sé sulla superficie in costante mutamento. Quell’istante di creazione costituisce il più grande dono e la più grande condanna di ogni artista, di ogni uomo. La condanna ad essere un dio, per un tempo infinitesimale destinato a scontarsi con la beffa dell’eternità: ciò potrebbe spingere al silenzio, ad una negazione che è cancellazione del sé, distruzione a priori. Ma alla fine, un autore autentico come Francesco Marotta, un uomo che sa bene che la ricerca di senso, al di là di tutto, è forse l’unico senso esistente, contrasta l’istinto della distruzione con l’essenza della volontà di esplorazione, anche di territori desertici o di confine, dove la vita è più aspra e più vera. E la creazione, la mappazione di aree estreme, può avvenire solamente attraverso la descrizione, la nominazione di enti e pensieri, fenomeni e noumeni. La parola, nell’atto di dare forma, dà vita. Ed è la vita, anche nel dolore ed attraverso il dolore, ad emergere dai versi di questo libro intenso e scabro. La parola nuda, priva di orpelli, conscia del ruolo di fragile ma tenace generatrice di mondi, nell’atto di delimitare espande, e, per quanto è concesso, modifica, o progetta di modificare: “resistere al pensiero e/ stare col padre a raccontarsi/ favole di nebbia, ricostruire/ il nome, franato, che/ precipitando al suolo, rese in /curabile la distanza”.

(“Dedalus”, 28 dicembre 2008)

Francesco Tomada

Nota critica su *Impronte sull'acqua*

In qualità di vincitrice del Premio Internazionale di Poesia Renato Giorgi, Il Circolo Culturale “Le Voci della Luna” ha di recente pubblicato questa raccolta di Francesco Marotta, raccolta che segna un passo fondamentale nel percorso più che ventennale dell'autore. Come giustamente sottolineano Ivan Fedeli e Luigi Metropoli nei commenti che accompagnano l'opera, “*Impronte sull'acqua*” porta alle (per ora) estreme conseguenze un processo, già evidente nella poesia di Marotta, di ricerca di strutture formali.

Strutture formali adeguate a una scrittura che si nutre di apparenti flussi di pensiero in strofe-cascata, di sostantivi assoluti e fratture, di improvvise aperture rivelatrici di un ordine al tempo stesso percepibile ma difficile da ricostruire. È questa una poesia ipnotica ed errante, una telecamera posizionata a pelo dell'acqua per vedere attraverso le cose dal punto di vista delle cose, è una scrittura che scardina il punto di vista strettamente razionale e ne segue uno diverso, intimo, insito nell'anima del mondo. Così “da un verso, da / una copia di scintille, ora / si scruta il cielo”: le impronte sull'acqua sono un segno di passaggio ma non una permanenza, sono un riconoscimento che non avviene con gli occhi ma ad occhi chiusi, utilizzando le parole come se sostituissero il senso del tatto. Capita allora di ritrovarsi in riconoscimenti improvvisi ed improvvisamente reali, a volte illuminanti (“... al sesso che / cova minuscole / accensioni di mondo, e / l'inguine grida”), ma più spesso dolorosi e ardenti (“un’ / eternità interrotta al / la parola grido”, “l'arsura è un coagulo / che impregna tutte / le cose”). Senza mai nominarlo in modo diretto ed esplicito, Marotta destruttura e ricostruisce il calco di un uomo che proprio dal dolore prende la determinazione (“il dolore / mi dice continua / la corsa, riempi le mani / imbratta di sillabe), nel dolore trova la tensione della propria scrittura. Da un lato dunque la poesia acquista un ruolo rivelatore e quasi profetico, ma dall'altro questo passaggio non denota alcuna presunzione dall'autore (mi sembra di riconoscerlo nel “bambino che stringe in mano / una pagina colma di / storie, ma senza segni / priva di parole”), e la scrittura stessa conduce volontariamente in un non-luogo che è insieme di tutti i luoghi e di tutte le mancanze (“l'inchiostro che / vaga tra silenzio / e silenzio). È impossibile cercare un unico filo logico che conduca il lettore attraverso questi testi, l'unica via da percorrere è uno

smarrimento da cui possano riemergere immagini, oggetti, persone, accomunati però nel tessuto di un eticità che diventa via via più presente e viva: l'uomo nel suo essere in transito è l'unico soggetto che unisce la propria nascita e la propria morte, l'uomo sembra il filo che unisce nel momento in cui umilmente rinuncia ad un ipotetico possedere (“ ho eletto / a mia dimora la / materia in / differente di un' / ombra”) e ritrova un diverso senso dell'esistere. E la sua lingua ricorda quella conosciuta ma non lo è più (“credimi / la cera che ti porgo è l'unico / frutto del mio incendio / un pegno maturato in / sorte liquida”), acquista profondità e attitudini diverse, richiede nella lettura il coraggio di scommettere su un'altra lettura, un altro luogo, un nuovo significato possibile, coraggio che merita cercare per addentrarsi in un libro raro e prezioso per maturità espressiva e consapevolezza.

(“Alleo”, gennaio 2009)

Davide Racca

Nota critica su *Impronte sull'acqua*

Tocco l'acqua che mi tocca. Io sfioro lei, lei sfiorandomi. Qui, in questo punto, so che non posso andare oltre se voglio sentirla ancora così, in questo modo. Se solo immergo il dito, lui viene fagocitato e non sentirò altro che acqua intorno. Se il dito lo ritraggo, avrò bisogno di sentire pur qualcosa, ma non sarà la stessa cosa.

Se pongo un dito sulla superficie dell'acqua, senza immergerlo, si arriva al punto di tangenza sensibile con essa e si fa viva la sua pressione sul polpastrello: allora il dito diviene un'idròmetra in sosta.

L'acqua è elemento mutevole, adattivo e dirompente, stagnante, catastrofico e sorgivo per natura. Non ha una sua identità precisa. Assorbe tutto, tutto lascia scorrere. Lei può sommergerti, annientarti. E darti vita. Tu hai bisogno di lei, non lei di te.

Tu puoi pugnalarla, ma immediatamente si richiude intorno alla lama. Puoi canalizzarla. E servirtene ai tuoi scopi. E puoi adulterarla... e qui mi fermo, perchè qui si impone la tua identità.

*

L'identità, automaticamente, per un riflesso burocratico, di garanzia, la associamo all'impronta.

Ma un'identità fatta di impronte-digitali adultera l'identità individuale. Rende un uomo riconoscibile nello statuto del consorzio umano.

Controllabile, coercibile.

L'identità fondata sulle impronte-digitali è una falsificazione dell'umano, perché racconta la sua storia sulla scorta di un codice formale, non sul lascito di un'esperienza.

Un uomo non è la sua impronta-digitale. È soprattutto l'impronta che sulla pelle gli incide la vita.

*

La poesia di Marotta non è una poesia di identità. Perché non vuole imporsi. Ma è una poesia di impronta. Un'impronta sul calco vitale di un'altra impronta, quando, toccandosi, l'idròmetra e l'acqua sono un'unica cosa, perché l'idròmetra si posi e cammini sull'acqua e l'acqua glielo permetta senza affondarla.

In questo senso la parola di Marotta non trattiene la realtà. La tocca, perché la realtà diventi un unico con la parola.

Perché la parola si posi e cammini sulla realtà e la realtà glielo permetta senza affondarla.

(2009)

Mario Fresa

La via della notte e del suo liquido respiro
In margine a *Impronte sull'acqua* di Francesco Marotta

Quale rapporto stringe, in una costante unione e disunione, la parola e l'assenza, il corpo del testo e la fuga dell'immagine? La poesia tenta la sacra coincidenza dell'istante con l'assoluto, del tempo finito con l'eterno e irripetibile accadere degli eventi; Francesco Marotta è immerso nella ricerca di questa congiunzione amorosa di opposti, in cui l'io – scheggia e frammento di una realtà in perenne disfacimento e rinnovamento – scorge la bellezza e il dolore di quel legame provvisorio che annuncia, per un momento solo, la possibile identificazione dell'*ora* con il *sempre*, dell'individuale con il Tutto.

Eppure il linguaggio sembra in aperta lotta con ciò che scivola verso un continuo sperdimento di sé, di ciò che vive e, contemporaneamente, muore in un'inarrestabile essere-per-finire; è possibile, dunque, fissare il volto di quelle immagini che sempre si disciolgono come liquide ombre, come fantasmi che compaiono e dispaiono – dèmoni ansiosi, imprevedibili e fuggenti?

Marotta evoca il dolce e duro conflitto che lega la parola all'acquatico apparire dei luoghi e dei pensieri con il dono di una lingua che sembra, appunto, farsi acqua essa stessa; una lingua che pare, cioè, diluirsi interamente in un magico stupore che non tenta di appropriarsi di ciò che le si mostra, ma che desidera, piuttosto, perdersi e annullarsi nella dolcezza di quella medesima visione, nel vortice di un abbandono e di un sonno che accoglie tutto il possibile, tutti i suoni e i colori e le più antiche e sconosciute cose; queste ultime si rivelano, insieme, reali e oniriche, presenti e scomparse, tangibili e fumose («la forma che/ brancola nel buio del/ la mente/ sente la pupilla/ divaricarsi al passo e/ nel respiro/ superare il furore di ogni/ distanza,/ ho eletto/ a mia dimora / la materia in/ differente/ di un'/ ombra/ che resta/ ombra anche in pieno/ giorno»). C'è ansia e dolore – eppure amore infinito – in questa veglia perenne su cui si basano i versi di Francesco Marotta: la ferita insopportabile nasce dall'impotenza del dire (e del comprendere) la festa incomprensibile dell'esistenza; la gioia, al contempo, viene – sognata e inaspettata – poiché quel disperato dire e quel cercare di comprendere la vita si attuano, saggiamente, in virtù di una fuga

dallo sguardo *soggettivo* e in un totale consegnarsi a quell'infinita notte del non sapere, in cui l'identità si azzera per accogliere, nel fondo dell'anima, la congiunzione del singolo con l'eterno – in cui tutto è riabbracciato dalla matrice indescrivibile (perché solo sperimentabile) del Nulla.

Necessario è tale immergersi nell'acqua del non essere, perché allora la poesia si fa assoluta, ovvero priva di scopo e tutta destinata a una contemplazione felicemente distaccata; ed è la poesia a pretendere un tale venir meno dell'esserci e del volere; infatti: «qualunque poesia o scrittura, o qualunque parte di esse esprime o collo stile o co' sentimenti, il piacere e la voluttà, esprime ancora o collo stile o co' sentimenti formali e con ambedue una noncuranza una negligenza una specie di dimenticanza d'ogni cosa. E generalmente non v'ha altro mezzo che questo ad esprimere la voluttà! Tant'è, il piacere non è che un abbandono e un oblio della vita, e una specie di sonno e di morte» (Leopardi, *Zibaldone*, 19 aprile, Lunedì di Pasqua, 1824). Francesco Marotta conosce l'inevitabile e dolente necessità di essere accolti, con una resa incondizionata e felice, dal fiume del divenire dell'esistenza; poeta dall'orecchio altissimo (l'ascolto è il primo, irrinunciabile passo per cedere alla vertigine di quella *intermissione della vita* suggerita da Leopardi) e sceglie una «tenebrosa sapienza», in cui l'occhio impara dall'ombra, in una prospettiva più consapevole, più autentica e più ancora sconvolgente: «forse è un pianto, un/ parto, dove/ si affolla la ferita/ per emergere al/ la luce, ma il crepuscolo/ preme, impolvera/ gli orli, la/ pelle slabbrata/ le finestre dischiuse/ accese per il volo, noi/ ci legammo al/ respiro degli alberi/ intravisti all'ultima sosta/ come ombre che/ imitano il sentiero/ carnale, la strada/ in mezzo a/ gli occhi, una/ forbice/ che recide le ore al/la radice».

(2009)

Rosa Pierno

Nota critica a *Impronte sull'acqua* di F. Marotta

Nel voler rappresentare il mondo, nel costruirne un'immagine personale – qual è, in sintesi, la specifica attività del poeta – Francesco Marotta si trova a fare i conti con una restituzione sforacchiata e bruciata sui bordi, resa lacunosa dal silenzio e forse insediata dall'impossibilità di dire. Persino il vento vi fa ombra rendendo l'azione, prima che impossibile, paradossale. Ma di fatto leggendo ci ritroviamo già avvolti da essa. Intorno a noi si proiettano immagini sfocate e pallide, luminose e instabili ove insieme alle cose vediamo allungarsi e sfilare le parole: “*la chioma / scomposta di lampade / che si rincorrono / si urtano non / ti riconoscono, ma / sono state il rosa di ogni pelle...*” Comprendiamo allora che tale visione è costruita con materiali impalpabili, mobili, dondolanti. Non sarà, dunque, una costruzione in cui si assommano definizioni, in cui si scambiano parole come monete, ma piuttosto come indicazioni. Seguiamo una sintassi franta, dove preposizioni penzolano nel vuoto, ma nella quale gli aggettivi sono ferreamente saldati ai sostantivi. Non scorgiamo nessuna dissolvenza o cesura, invece, nel passaggio continuo e forse non individuabile fra il reale e la scrittura, il percepito e la sua rappresentazione. Coesistente e complanare: il foglio è la realtà e crediamo che persino il corpo dell'amata riposi sulla medesima superficie: “*ritorno a questa pace che / lontana dai tuoi fianchi, a / questo vuoto di radura, questa / piaga che profonda / in un grido, rallenta il / respiro dei fogli*”. E, dunque, nessuna distanza nemmeno del soggetto poetante da ciò che vive. Lacune sono presenti in ogni aspetto della realtà e della rappresentazione, ma al tempo stesso intere porzioni di materia trapassano da uno stato all'altro. Marotta s'interroga sulla modalità che egli stesso inaugura nella costruzione del suo mondo: “*forse un sogno / che abolisce l'ordine e / separa forme*”. Ma subito poeta e lettore sono travolti dall'onda che il medesimo irrefrenabile gioco delle associazioni e delle analogie sta montando: “*come / avviene tra il fuoco e / una vela / arenata in onde di brace / o allevando porfidi d'acqua / per la sete di / segni / illegibili, cresciuti*”. Che il mondo esista perché lo si costruisce e debordi e divenga instabile perché messo in moto da segni senza freno, ora è certezza.

Non solo il caso, dunque, nella costituzione di un mondo reso finalmente dicibile, immaginato, costruito con mani e occhi, ma anche responsabilità poiché ciò che si inventa può anche accecare: “*la tenebrosa / sapienza di / chi regge lumi / al mattino, ti / acceca*”. Risiede in questo snodo la difficoltà di

giungere a definire di cui parlavamo all'inizio. In questa rullante onda che travolge non si deve comunque perdere la consapevolezza del proprio intervento: mutuando dalla scienza quantistica, potremmo dire che intervenendo col processo creativo, il poeta determina lo stato del mondo: *“sempre al termine / l'inganno dello sguardo / punito, trovare in se stessi / il rame che modella la festa”*.

Non è un mondo poetico costruito con oggetti – sebbene il corpo vi abbia una sua poderosa presenza – ma con fenomeni visuali instabili: transiti, vertigini, macchie, echi, soglie, lampi o con oggetti geometrici: angoli, spigoli, simmetrie, cerchi, superfici, punti, mentre la luce, i riflessi, l'ombra punteggiano l'intero testo e lo sostengono come paletti saldamente infissi.

Il corpo vi è presente non solo con le membra, ma anche con i suoi organi o liquidi: labbra, ossa, sangue, pori, bocca, vomito, carne. Si direbbe che l'unica cosa certa è il proprio corpo e che soltanto una mediazione geometrica consenta di accostarsi ai fenomeni reali. Presente, anche un tentativo di giungere all'altra sponda che non sia necessariamente esercitato tramite oggetti mentali: sogni, ricordi, sensazioni, dolore. Eppure, contemporaneamente, troviamo che *“le linee / aguzze che nuotano / nel grumo sono un sigillo / di notti, e notte che ricorda / vene, umori sparsi, immagini / franate, come chi vive / per lasciare impronte”*. E', comunque, la parola stessa che, se pure registra la separazione di tali entità, si assume il compito di portare a termine l'impresa.

Al dolore spetta un ruolo centrale: *“forse è un pianto, un / parto, dove / si affolla la ferita / per emergere al / la luce, ma il crepuscolo / preme, impolvera”*. Il mondo di Marotta appare come una mirabolante effimera proiezione in cui il dolore se è parte integrante e ineliminabile è pure motore di mobilità, stimolo alla ricerca inesausta di un mondo in cui sia possibile situarsi con dignità. E, d'altronde, ancora una volta si assiste alla miracolosa sostituzione che avviene tra corpo e realtà: *“la trappola di / parole rarefatte / l'estasi in / quieta / di chi impara la sete / osservando il cielo che / rosseggia intorno a un lume”*. Nessuna scissione tra corpo, realtà e parole: è questo il potere della poesia, dopo che, pure, ne ha registrato la separazione.

(2009)

Marco Furia

Poetiche tracce

Con “*Impronte sull’acqua*“, silloge vincitrice della quattordicesima edizione del Premio Internazionale di Poesia “Renato Giorgi”, Francesco Marotta presenta sequenze accuratamente scandite, limpide nel loro assiduo alludere.

Alludere a cosa?

Un indizio si può trovare già nei primi versi:

*“se arrivi appena a
pronunciare un nome”.*

Affermazione chiara, esplicita, di scontento: la lingua dice, ma non abbastanza.

Tanto è vero che

*“la pagina è pronta
per l’inchiostro che
vaga tra silenzio
e silenzio”*

ossia per un segno affiorante da mute regioni, nell’attesa d’un altro simile.

Mute regioni, dunque, non considerate quale vuoto, indistinto nulla, bensì ineffabili campi d’energia da cui la parola sgorga.

Ma, allora, se la lingua non spiega se stessa e soltanto si mostra, perché ritenersi insoddisfatti?

Non è sufficiente una presa d’atto? No, davvero.

Il linguaggio non è qualcosa di statico, da analizzare una volta per sempre, ma di vivido e dinamico: possiamo aggiungere espressioni, proporre nuove forme.

Lo possono fare soprattutto i poeti, sensibili al senso più che a poco elastici significati, al farsi del dire più che a ripetitivi protocolli: costoro percorrono itinerari inediti, invitano gli uomini ad avere fiducia nei propri passi così da sconfiggere il timore del dissimile, del non usuale, chiamano a riflettere su usi idiomatici non semplicemente denotativi, ma fusi in maniera inscindibile con l'esistere.

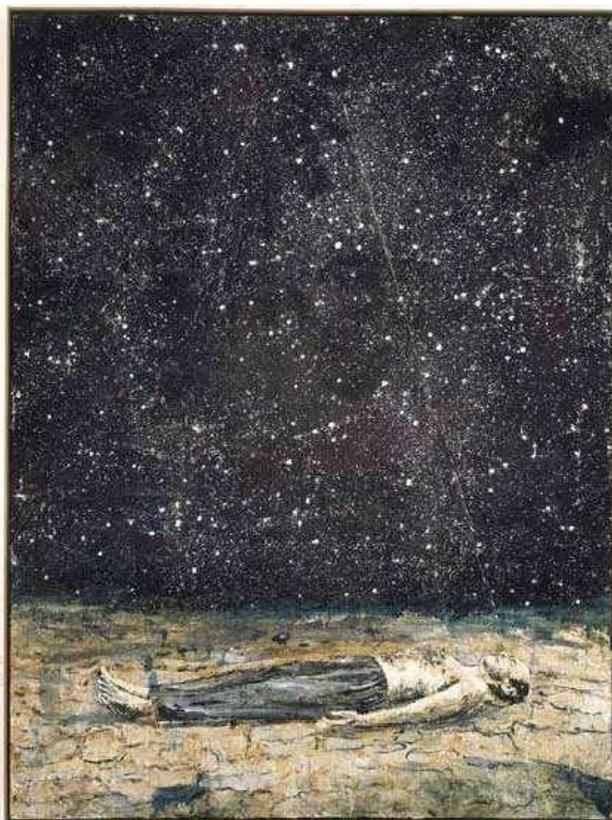
La loro insoddisfazione, ben lungi dall'indurli a seguire sterili sentieri, è origine di gesti costruttivi che si aprono ad inconsueti scenari, che obbediscono ad impulsi in cui etico ed estetico sono congiunti, mostrando come restare schiavi di rigidi concetti non costituisca inesorabile destino.

Con pronunce nitide, non alieno da (vigile) attitudine a spezzare vocaboli in fine di verso, sicuro nel proporre tratti, talvolta vere e proprie traiettorie, che entrano ed escono ritmicamente dal campo visivo del lettore (*"ci sono versi scritti / con gli occhi?"*), accostando elementi di natura esistenziale ad illuminanti riflessioni sul linguaggio, insomma, offrendo una versificazione varia e dinamica, Francesco Marotta mostra come la poesia non costituisca una via di fuga, un sottrarsi al mutevole divenire, ma sia un importante strumento, un aiuto nello scorrere della vita.

Originali e feconde impronte, senza dubbio.

(*"Carte nel vento, anno VII, numero 11, 2010*)

NOTE SU TESTI INEDITI



Natàlia Castaldi

Λέγω – Λόγος – Ποιέω – Ποιήτης

Il poeta osserva le cose, i fenomeni, gli accadimenti, respira il pensiero del tempo, ne assimila nessi, connessioni e se ne fa portavoce consapevole di caducità e oblio, cui resiste in una battaglia al frastuono confusionale degli inganni della storia, affinché permanga una traccia che non disperda i frammenti di memoria del suo canto di vibrazione e rimembranza, sospesa nella dimora del tempo *custodito*.

*“varcare la soglia di una domanda
rasente all’ombra che a fatica
recupera i suoi codici eccede gli argini
imponendosi torsioni di lingua
per esempio la trama discorde
che dai margini offre un sentiero
al silenzio”*

(da “*Esilio di voce*”, 2009)

E difatti, il poeta è “custode” della bellezza, del dolore, dell’angoscia, del vero, di cui si nutre per restituirlo in forma di dono da condividere (“*il dolore / mi dice continua / la corsa, riempi le mani / imbratta di sillabe*” – da “*Impronte sull’acqua*”); egli sa che la sua parola è nulla/silenzio e non pretende verità che non sia la propria soggettiva essenza questionante di dubbio, la propria intima elaborazione degli spazi di luce ed ombra del tempo (“*l’inchiostro che / vaga tra silenzio / e silenzio*” – “*Impronte sull’acqua*”); conscio del fatto che il suo dire non potrà mai prescindere dai fatti, dalle parole, dal pensiero in arte nella storia, non chiuderà mai la propria esperienza in un castello di specchi, ma aprirà le finestre al pensiero ed allo scambio, cercherà sempre nuove forme, osserverà ed amerà la pluralità delle voci, fondendo il proprio essere in un’armonia di contrasti, da cui stillare il senso precipuo dell’esistenza.

*“Lascia alla parola l’aura
incantata delle origini,
il lume che le compete
per nascita e destino,*

*il fondo oscuro
matrice d'ogni luce*".

(*Per soglie d'increato*, 2006)

Lo scorrere liquido del pensiero in parole nella creazione poetica non è altro che *fluir/si* in offerta nuda agli occhi, alle orecchie, alle labbra di un reale o presunto interlocutore. Niente di più carnale, umorale, intimo ed oggettivamente soggettivo della poesia può costituire il mistero irrisolto dell'esistenza e della "necessità" della tradizione/traduzione del pensiero in scrittura. Segni grafici che costituiscono suoni catalogati in ordine di organi e lembi vivi di carne che ne implicano la pronuncia: *labiali, gutturali, liquide, dentali, palatali...* sono le vocali e le consonanti, praticamente le note, di una composizione di suoni codificati in parole che costituiranno il *pensiero* – dentro di noi – o il dia-logo – quando il pensiero sia espresso per *trans-itare* da noi ad altri.

La liquidità densa della parola, nei versi di Francesco Marotta, si consuma nella sua stessa carne, nel suo stesso analizzare il dolore. Il verso spesso appare sincopato, spezzato, irrisolto e ripreso con profonda consapevolezza nella gestione del verso – sia pure libero – che apparirà rilegato e ricucito ad arte in *enjambement, sinafie e sinalefi*, che non hanno unicamente il compito "formale" di conferire il voluto ritmo – musicale quanto ottico – al "colon", ma – ancor più – il senso sciolto dell'affermare il *dis/ordine* del tutto e del suo stesso contrario nello scorrere del pensiero.

Forma e parola si fanno quindi tessuto, tessuto vivo, sanguigno, denso di fluidi: *acqua/sangue/sudore/umori* che cambiano, che si rincorrono dalla fonte alla loro stessa foce: inchiostro nero come il cielo che fa da sfondo all'umana aspirazione al bello d'una illusoria luna o, ancora, inchiostro nero come sangue, che quando si rapprende perdendo la sua intima vitalità si stigmatizza in segno grafico che permanga, macchiando di sé la pietra, la carta, come il sangue innocente che -irrimediabilmente- scrisse la storia.

La ricerca linguistica operata sulla parola, in Francesco Marotta, esula dal mero compiacimento letterario e, ancor quando sia ricca di echi e rimandi, non è mai fine ma "mezzo", "arca" che incarnandosi del proprio intimo dis/ordine si veicola in sostanza reale, materica, duplice nella proiezione di senso della sua stessa ombra.

Marotta è parola che si fa grido, carezza, richiamo, messaggio di

un'umanità in cui spera nonostante la disillusione, nonostante le atrocità della storia, le urla murate negli occhi di innocenti, gli olocausti del passato e quelli cui assistiamo inermi, passivamente, inconsapevolmente bendati dal fuorviante buonismo del nostro tempo, che tuttoedulcora e trascolora, mascherando anche il sangue sugli altari cerimoniosi della scarsa memoria; poesia come *resistenza*, fuga e ritorno alla vita, con un'aderenza che cuce l'anima al derma per essersi testimonianza ed interezza di vita.

Una traccia, che non scolora.

*

Quando lessi per la prima volta “*Esilio di voce*”, mi si palesò un'immagine *ResurrExit* – *Kiefer*. Una lettura per immagini la mia, che mi consegna la poesia di Francesco quale eredità di parola, verbo, sillaba, ostinatamente urlata sin dentro la luttuosa cecità delle *orecchie murate*, in sfida agli *inganni*, ai dubbi, alle *norme* ed ai *codici* da violare per oltre-passare – traghettare – in un naufragio privo di argini, fin dentro la visionarietà di angeli spiumati, capaci di verità di carne oltre ogni inverno, oltre l'inferno di presagi e bilanci tra presente e memorie, in una sferzata *paleontologica* e sfacciatamente evocativa di *riordinata* lingua.

(Poetarum silva, 18 febbraio 2010)

Enzo Campi

INDECIDIBILI SEQUENZE DEL SEMPRE
(uno sguardo su *Esilio di voce* di Francesco Marotta)

Parlare di questi e degli *altri* versi che Marotta ha disseminato nel corso della sua (r)esistenza poetica non è cosa agevole e richiederebbe un'attenzione particolare di cui questo breve e inesaurivo sguardo non è che un infinitesimo granello di sabbia all'interno di un deserto.

I fattori e gli elementi che concorrono alla configurazione della poetica marottiana sono svariati e andrebbero presi in considerazione prima singolarmente e poi nelle relazioni con gli altri. Si potrebbe parlare di una sorta di catena patemica, e in effetti, a ben guardare, nella poetica marottiana ci sono delle ricorrenze che non esiterei a definire esemplari, talvolta lampanti e, per così dire, in bella mostra, talvolta invece celate all'interno del non-detto poetico. Siamo in presenza (sarebbe più appropriato dire: siamo nell'*avvento* di una «venuta in presenza») di affezioni e di passioni. Come vedremo tutto quello che esce fuori di sé è destinato a rientrare, potenziato, al sé che l'ha generato. Qui si tratta di comprendere l'essenza di un percorso, la natura dell'*erranza* in cui l'io-particolare cerca di instaurare un rapporto con l'io-universale, o meglio cerca di presentarsi – magari omettendo il suo nome proprio – all'universale per carpirne i segreti e ridefinirsi. La presentazione di sé è una *venuta*, è un impadronirsi del *luogo*. Aver-luogo nel *luogo* è «venire in presenza». Questo è quello che potrebbe risultare ovvio. Ma anche mettere l'*assenza* «in presenza» potrebbe entrare a far parte della categoria della «venuta». Cerchiamo di capirci: l'*erranza* è costituita in egual misura dal *qui-agisce* e dal *qui-giace*, non solo dal movimento ma anche dall'inerzia, non solo dal *transito* ma anche dall'*attesa*.

un sintomo bianco
nel gioco del sole un balzo
d'insetti nella calma del rovo
malattia che tutto muove
e trascina a un dettato febbrile
di sensi rappresi
aggrumati per somiglianza
in soprassalti di mare

*domani un letargo
memoria senza risveglio
dove riposano polvere e lampo
indecidibili sequenze del sempre*

Detto questo vorrei partire da una frase di Natàlia Castaldi che inaugura la presentazione di questi inediti:

“Il poeta osserva le cose, i fenomeni, gli accadimenti, respira il pensiero del tempo, ne assimila nessi, connessioni e se ne fa portavoce consapevole di caducità e oblio, cui *resiste* in una battaglia al frastuono confusionale degli inganni della storia, affinché permanga una traccia che non disperda i frammenti di memoria del suo canto di vibrazione e rimembranza, sospesa nella dimora del tempo *custodito*”.

In che modo scorre il tempo nella poetica marottiana?

*visitazioni di parole nel tempo
immaginando cosa nascondono
di gesti incompiuti le mani
pietrificate senza lume
quanta l'incuria in calce ai suoni
ripetuti in forme di abbandono
fino a scoprire il labbro
dove ripara un grido
scampato alle carte della sera
una dimora d'ombre e fortuna
in cui si recitano pensieri
a una corolla il sillabario delle api
udito alla foce del respiro*

Questa è solo un'occorrenza e sul concetto di *tempo* ritorneremo più avanti.

Se isoliamo alcune parole possiamo riscontrare la presenza di alcune chiavi d'accesso: visitazione, pietrificazione, abbandono, dimora, sillabario, foce e respiro.

In soli tredici versi troviamo una sorta di summa atheologica delle (r)esistenze e delle ricorrenze marottiane, una summa che non è sicuramente esaustiva ma che rappresenta comunque una soglia d'accesso alla sua visione del mondo.

Come già detto ci troviamo in presenza di affezioni e di passioni. La cosiddetta catena patemica non si esaurisce nel portarsi in fuori, ma si concede il lusso di programmare il percorso in vista di un *ritorno* non tanto al sé quanto a un qualcosa che ha preceduto l'esistenza di quel sé, un qualcosa che potrebbe essere definito in vari e svariati modi: nulla, origine, chaos (ma ognuna di queste definizioni apre un infinito ventaglio di accezioni), tanto per abbozzare solo tre terminologie.

Alle sette ricorrenze che formano la nostra summa aggiungeremo adesso un ottavo termine, un elemento oserei dire essenziale per avvicinarsi a questa poetica: la sabbia.

*impressioni di sabbia nell'annuncio
labiale arrecato dal vento
s'inclina disperso per legge d'isole
e cielo un vapore dettato da tante storie
sfigura a brani il percorso dell'occhio
più spesso il corpo di una parola
porosa che esplose
sanguinante nella mano*

Se scrivo sulla sabbia una frase e poi vi cammino sopra, le orme dei miei piedi cancelleranno quella frase. La cancellazione non sarà totale e le orme, mescolandosi a ciò che resta della scrittura, daranno vita a un qualcosa d'informe, privo cioè di una forma specifica e riconoscibile, ma allo stesso tempo depositaria di più forme. In quest'ottica l'informe diviene *informale*. Svela o comunque lascia ad intendere una molteplicità di fondo che è strettamente riconducibile a quelle tre definizioni che abbiamo abbozzato poc'anzi : nulla, chaos e origine. Ed è all'interno di questa morphé informale che le isotopie marottiane ci fanno comprendere che qualsiasi sentimento d'*appartenenza* non può prescindere da una sorta di disappropriazione.

*macerie in bilico e nello scollo della frana
tutto il candore
dei germogli agghiacciati
in passaggi di stagioni
materia di canto orfano dei silenzi del ramo
teso come un arco
aereo sulla superficie del pensiero
tra le grate del ciglio semplice traccia
levigata reliquia del vento*

Così all'interno della catena patemica ogni *oggetto* diventa *soggetto*, viene cioè dotato di anima propria. E Marotta, scusate l'iperbole, si fa portavoce della loro voce. Non è raro che nei suoi dettati ci si ponga all'ascolto della voce di una pietra, di una duna, di un'acqua che fluisce, di un fuoco, ecc.

Se ogni cosa ha un'anima, la voce di quest'anima ci permette di entrare in contatto non tanto con la cosa ma con il *cuore* della cosa. Se poesia significa "toccare la cosa delle parole", ebbene Marotta ci permette di *toccare* il cuore poematico di tutte quelle cose che, attraverso il suo tocco, si fanno portavoce di poesia.

In questa pluralità di voci, nonostante l'infinita propagazione di echi e di risonanze, vive una sorta di *esilio*. Perché? Forse perché la ricerca marottiana verte non solo sulla disseminazione di *tracce* ma, anche e soprattutto, sulla loro *cancellazione*. Non a caso ho fatto l'esempio della scrittura sulla sabbia che è, a tutti gli effetti, prima una cancellazione meta-poetica e poi una cancellazione metafisica.

Cosa si intende qui per cancellazione?

Bisognerebbe che fosse lo stesso Marotta a rispondere (o a riproporre, in *termini* altri, l'interrogazione). Noi possiamo abbozzare la possibilità che ci si volga al *nulla* da cui si proviene, a un *inizio* che prefigura quei processi che andiamo a definire come «spartizioni» e «spaziamenti».

*all'inizio è una forma d'onda
una cresta aerea che si offre
alla spartizione del moto poi
il caso che si libera tra ipotesi*

*ed evento forse la lettera finale
di un ricordo una vela che si oscura
negli specchi franati di ieri
in cambio di un accordo muto
di una lenta consunzione
senza cenere*

Cosa abbiamo qui?

Evidenziamo almeno due elementi: la “spartizione del moto” che genera tutti gli *spaziamenti* a venire, e la “lettera finale”, la parola ultima, quella parola che non sarà mai trovata, non alla fine almeno, ma solo nell’ “ipotesi” di un nuovo e rinnovato inizio: l’arco arcuato (“forma d’onda”, “cresta aerea”) ove rendere precario il proprio equilibrio. Non la parola ultima quindi ma, forse, la traccia che dissolvendosi ne conserverà la memoria. Siffatta traccia, sia incoativa che terminativa, è (e deve essere) effimera. Si consegna all’*erranza* non per sparire del tutto, ma per rinnovarsi, per risorgere dalla sua stessa cancellazione.

Una significativa ricorrenza che certifica il lavoro sulla cancellazione è riscontrabile in un termine che andiamo ad aggiungere al nostro palinsesto patemico: fuoco.

Il carattere fortemente isotopico della poetica marottiana implica la correlazione semantica dei vari elementi e offre la possibilità di una decodificazione lungo una linea (magari non retta, ma pedissequamente e lucidamente smussata) sulla quale l’*erranza* dell’autore non preclude l’*erranza* del lettore. Sia l’asse paradigmatico che quello sintagmatico condividono lo stesso spazio, anzi sembrano *spaziarsi*. Creano come dei buchi, aggiungono spazialità allo spazio, si declinano anche attraverso effrazioni il cui compito principale è quello di rischiare il continuo rinnovarsi di una delle aporie più ricorrenti e significative: luce / buio.

*cammina pensando una deriva
la corrente paziente delle ombre
il suono che trascorre
inascoltato
alle tue spalle immagina
con quale lingua il deserto*

*racconta la piaga dove premeva
la lama della luce il varco
dove precipita il respiro
di una terra libera dal dolore
del nome*

“La corrente paziente delle ombre” e “la lama della luce” sono qui proposizioni oppostive ma semanticamente equivalenti perché concorrono alla spartizione e allo spaziamento di un concetto. Ho scelto questa occorrenza perché si confà anche a quanto appena accennato sui buchi e sulle effrazioni : “con quale lingua il deserto / racconta la piaga” ; “il varco / dove precipita il respiro” (ma, naturalmente, le occorrenze in tal senso si moltiplicano a vista d’occhio in tutti i dettati che compongono questa raccolta di inediti).

La ricorrenza del fuoco è pressoché lampante: “in lente forme d’incendio” – “per essere ancora fuoco / sotto il foglio che regge il giorno” – “un fuoco che nell’inguine s’accende / come il faro di guardia / a un mare deserto”. E possiamo leggere ancora di un “ritmo del fuoco”, di una “cera bruciata”, della “superficie di una fiamma”, di “fuochi di caduta”. Ma al di là delle occorrenze ciò che vorrei sottolineare è che se il fuoco è luce, la cenere che ad esso sopravvive potrebbe essere considerato come l’elemento che ne certifica la cancellazione. Una doppia cancellazione: il fuoco che distrugge e il fuoco che viene distrutto.

È forse questo il compito della luce?

C’è sempre un dare / ricevere, un agire / subire. Per dirlo alla Nancy la cenere rappresenta il *qui giace* del fuoco. Ma è anche vero che in quel *qui giace* ristagna, solo apparentemente allettata, la possibilità di reiterare il misfatto.

La cenere, come residuo del fuoco originario (della scrittura originaria?) può essere usata come elemento per tracciare una nuova scrittura. Non si tratta di una fenice che rinasce dalle sue ceneri, ma di una fenice che usa le sue stesse ceneri per riscrivere e rinnovare il suo verbo. Un verbo effimero, la cui traccia è comunque destinata a un’ulteriore cancellazione.

Sembrerebbe un gioco senza fine, ma la chiave non è il gioco bensì il senza-fine in cui sfinirsi nella riproposizione – ad aeternum – dell'*interrogazione*.

A questo punto bisogna introdurre anche il procedimento della «licura».

Cos'è la licura?

Nell'antica Roma si cancellava uno scritto coprendolo con uno strato di cera, per poi riscrivervi sopra (una sorta di gesto della cancellazione dei codici, dei segni, delle rivelazioni che metteva al bando lo scritto originario per favorire la diffusione del nuovo scritto).

In poche parole: cancellare per riplasmare.

E quella “cera bruciata” di cui si è appena accennato non è forse riconducibile anche a questo?

*sulla pagina svuotata di segni
la notte incide formule e gesti
poi tenta gli occhi la pelle un idillio
di voci sgranate quando dici
il mio corpo ancora mi svela
quando reggi spenti equinozi
che sarebbe cera bruciata
per chi ha nuotato a ritroso
intera la superficie di una fiamma
per chi ancora respira della luce
deposta solo l'ora che imbianca
in mezzo al guado la sua ombra
che parla con lingua di sete
da un labirinto di acque murate*

Jabès: “Un giorno arriveremo a leggere gli spazi bianchi tra le parole, grazie ai quali soltanto possiamo avvicinarle”.

Ho sempre avuto l'impressione che gli spazi bianchi tra le parole marottiane non fossero mere pause del dettato. Quel *bianco* si concede l'onere e l'onore di farsi depositario del non-detto. Quel bianco si apre *accadendosi*.

Cos'è che accade?

Accade l'accadimento che non è manifestato e che vive all'interno di quei buchi, di quei varchi, di quelle piaghe cui si accennava poc'anzi. Accade la *spartizione*. Accade lo *spaziamento*. Accade l'inconosciuto. Accade l'inderogabile, e via dicendo.

È come se quel bianco contenesse i resti di una prima scrittura le cui tracce (impronte), quasi impercettibili, sopravvivono a qualsiasi procedimento di licura.

La scrittura di Marotta è, idealmente, sovrascritta sulla scrittura originaria. È questa la sua grandezza.

È difficile trovare una scrittura che cancelli il tempo originario per innestare un nuovo tempo che, a sua volta, tende a ritrovare proprio quel tempo che ha cancellato per meglio cancellarsi. Ma questo è proprio quello che accade, questo è l'accadimento che si apre spartendosi e spaziandosi. E, beninteso, qui non si tratta del classico e abusato serpente che si morde la coda, qui si tratta di certificare l'*urgenza* dell'*erranza* e di riproporre un'*interrogazione* sempre *ultima* ma mai definitiva. Una poetica fortemente escatologica, ma allo stesso tempo incoativa. L'ennesima aporia da disseminare. Un'aporia fortemente correlata al tempo e ai tempi in cui produrre transiti ed effrazioni.

Questa poetica difatti non può permettersi il lusso di adagiarsi sugli allori della consueta tripartizione del tempo (passato-presente-futuro).

Non c'è un *inizio* che non sia ri-cominciamento, non c'è una *fine* che non si configuri nel senza-fine, non c'è un *durante* che non si presti ad essere ri-attraversato. L'*erranza* è pressoché continua ed è condizione necessaria anche per il fluire del tempo.

Sembra quasi che sia lo stesso tempo ad adattarsi al fluire di questa poetica, che tenda cioè a ri-modellarsi sulla base degli elementi che Marotta mette *al lavoro*.

Questo è forse il *dono* più importante e pregnante: donare tempo al tempo.

Jacques Derrida inaugura il suo *Donare il tempo* così:

«*Le roi prend tout mon temps; je donne le reste à Saint-Cyr, à qui je voudrais le tout donner*».

È una donna a firmare. Si tratta infatti di una lettera, e di una donna a una donna. Madame de Maintenon scrive a Madame Brinon. Dice, insomma, questa donna, che al Re dona tutto. Donando tutto il proprio tempo, infatti, si dona tutto, si dona il tutto, se tutto ciò che si dona è nel tempo e si dona tutto il proprio tempo»

Quando Derrida, in una mirabile trasposizione, trasforma Madame de Maintenon in Madame de Maintenant (ora, adesso, in questo momento, presente, *immediato*), non fa altro che ribattezzare quella donna in una sorta di “signora dell’*adesso*”. Questa donna fa un *presente* (regalo, dono) impegnando tutto il suo *presente* (tempo). In un certo senso si priva del proprio tempo per donarlo al tempo del Re; così facendo dona anch’essa tempo al tempo.

Il *tempo nuovo* di Marotta è un dono per il tempo preconstituito, un *presente* nel presente, lo è “adesso”, in quell’*immediato* in cui la scrittura si manifesta, e lo sarà in futuro nella sovrascrittura conseguente alla licura dei testi dell’*adesso*, e tutto questo sempre all’insegna dell’effrazione, in nome di quell’*urgenza* che non può esimersi di produrre tagli, incisioni, squarci, di scavare e di aprirsi dei varchi.

*solo una maglia slabbrata
uno squarcio nella rete del tempo
incurabile misura del guardare*

In questo dare/prendere c’è tutta l’apologia del poeta che si priva del suo tempo per donarlo al tempo, o meglio ancora per donarlo al tempo della *scrittura* e del *libro*.

“La” scrittura e “il” libro, una disseminazione *al femminile* in un «corpo» *al maschile*. Sulla falsariga delle «ricorrenze» che caratterizzano la poetica marottiana penso, come già accennato, alla cenere («*la*» cenere) e al fuoco («*ib*» fuoco). Entrambi gli elementi vivono in una sorta di corrispondenza biunivoca, in un regime di co-appartenenza; sembra quasi che ognuno dei due

serva l'altro. Se il fuoco si fa tramite per la *cancellazione*, la cenere (*le reste*, il resto del tempo che fu, che è stato) non si limita solo a tramandarne il ricordo, ma si fa portavoce di una sorta di resurrezione.

Jabès: “Scrivere, scrivere, per mantenere vivo il fuoco della creazione! Far risorgere, dalla quieta notte dov'erano sotterrate, le parole ancora stupite dalla loro resurrezione!”

Scusate l'autoreferenzialità ma vorrei citare me stesso: “psyché / estesa in lungo / si sfalda al largo / di punto in punto / ancorandosi / al lumen depauperato / e recita il peana / in cui pervertire / la cenere in fuoco”.

Spetta alla cenere, in quanto residuo di ciò che fu, il compito di ripervertirsi in fuoco, di riscrivere cioè “il fuoco della creazione”, di ri-celebrare il *chaos*, lavico e sorgivo, da cui la poetica marottiana è destinata e a cui, nella sua erranza circolare, si destina.

Ma il libro è anche luogo del *deserto* e la cenere che si perverte in fuoco è la *luce* che lo investe.

Una luce *al nero*, una luce che accade, che dissemina simultaneamente fuoco e cenere, che non può concedersi il lusso della sola armonia, che è originariamente portata a disseminare e a far parlare l'*esilio* dei *buchi* che la contraddistinguono.

Difatti, in questo *Esilio di voce*, c'è una certa tendenza a evidenziare gli strappi e le strozzature. Gli enjambements si moltiplicano corposi, non tanto per vanificare un'armonia e una musicalità (che comunque persistono e resistono) ma, forse, per far scendere in campo l'impossibilità di un percorso che sia lineare. Si potrebbe parlare di un'erranza claudicante, fortemente aporetica, caratterizzata da un'indecidibilità di fondo che consenta ad ogni singolo passo di interrogarsi in sé prima di esportare verso un *fuori* il contagio dell'interrogazione.

Abbiamo parlato più volte di «spartizione» e di «spaziamento». Questi due termini rappresentano due accezioni del francese *partage* che viene generalmente tradotto con «condivisione».

Jabès, in apertura de *Il libro della condivisione* (*Le livre du partage*), dichiara:

“Molto presto mi sono trovato di fronte all’incomprensibile, all’impensabile, alla morte. Da quell’istante ho capito che niente quaggiù si poteva condividere perché niente ci appartiene...

C’è una parola in noi più forte di tutte le altre – più personale anche. Parola di solitudine e di certezza, così nascosta nella notte che a malapena è udibile da se stessa. Parola di diniego ma, al contempo, del coinvolgimento assoluto. Parola che forgia i suoi legami di silenzio nel silenzio abissale del legame. Questa parola non si condivide. Si immola.”.

Ora, se è lo stesso Jabès a dirci che non tutto può essere condiviso, non ci resta che agire per propagazioni ed estendere le accezioni di quel *partage* alla «spartizione» e allo «spaziamento».

La poetica di Marotta non cerca solo la *prossimità* e il *contatto* tra l’uomo-soggetto e l’oggetto-soggetto, ma cerca anche di mettere a nudo uno *scarto*, ovvero il dispiegamento degli scarti che intercorrono tra due soggetti: quello che si presuppone pensante e agente e quello che si presuppone invece privo d’anima e inerte. In questa messa a nudo persiste comunque una volontà di condivisione che implica una «spartizione», ed è per questa ragione che il dispiegamento degli scarti produce uno «spaziamento». In questo spartirsi e spaziarsi Marotta crea i suoi buchi, apre i suoi squarci, mette al lavoro le sue lame e comincia a scavare nel cuore degli oggetti-soggetti con cui si rapporta.

C’è quindi un doppio movimento di estroiezione verso l’*altro* e di inframissione nell’*altro*. Un movimento che si declina ulteriormente perché quell’inframissione nell’*altro* serve per ritornare al sé e per innestarvi i *segni* e le *tracce* accumulate nell’*erranza*.

Vorrei chiudere riproponendo quella che Marotta definisce “la lettera finale” per metterla sullo stesso piano di quella che Jabès definisce “parola in noi più forte di tutte le altre”. Entrambe, in un certo senso, non possono essere condivise. Possono solo spartirsi e spaziarsi. Possono solo *immolarsi* al loro destino di luce. Possono solo consegnarsi alla «venuta in presenza» della *cancellazione*.

(“Poetarum Silva”, 20 febbraio 2010)

Stefano Guglielmin

Nota critica su *Esilio di voce*

Anche negli inediti di Francesco Marotta che oggi presento, dal titolo *Esilio di voce*, la scrittura e la percezione sensibile (contrapposti all'oralità e all'intelligibilità della ragione) sono il luogo in cui la realtà metamorfica si espone. Le differenze (tra interno ed esterno, corpo e paesaggio, sentire e percepire) diventano in tal modo intrinseche all'unità diveniente, così come quest'unità trascina nel continuo aprirsi ad altro, all'imprendibile.

L'uso dei «verbi di declino», dal forte impatto emotivo, espressionistico, accentua tale processo che, nicianamente, governa il reale, che violentemente lo pervade, mentre lo stato di dormiveglia, spesso nominato, si mostra quale condizione psicologica necessaria per tradurre in scrittura tutto ciò.

Si tratta di una circolarità virtuosa, che pone il soggetto in un vortice espropriante ma ricco di conoscenza, in cui il senso profondo dell'essere si lascia così avvicinare. L'esilio, qui, non patisce lutto, bensì gode del proprio stare nel vero, nei pressi del suo occhio ciclonico. Tuttavia, queste poesie sono attraversate anche da un altro esilio, in conflitto con il primo e che al primo, apparentemente, contende il primato.

Esso spinge dai margini l'io lirico verso un disordine non voluto, ma patito, simile alla condizione «di un nevaio che brilla dolore», e che Marotta traduce, con Lévinas, nell'«attrito / di maschera e volto / impaziente nel balzo». Tale evenienza non è che un «presagio», un'ombra che tuttavia, inesorabilmente, rosica la luce: è la voce interiore che vorrebbe lo spazio del dire limpido, della parola impudica perché intenzionata a squarciare il velo, la “maschera” della scrittura rizomatica, lasciando il nudo dolore per la precarietà della vita alla vista di tutti: «una morte in punta di rima», appunto, che «sul foglio appare dal margine».

Le due forze, i due esili, l'uno dato dalla scrittura, l'altro detto dalla voce, non sono tuttavia due principi ontologici, ma vengono entrambi dal medesimo principio/non principio, da quell'essere-differenza che consente maschera e volto, che tiene in moto il tempo, che è il tempo nella sua dicibilità più profonda ed enigmatica. Sapere tutto questo, non libera tuttavia l'autore dal suo continuo stare dis-localato, anticipato sia dal luogo e sia dalla poesia, che

egli probabilmente vorrebbe metonimica rispetto al primo e che invece, inevitabilmente, gli si offre, contemporaneamente, come risposta scritta in continuo pericolo di sparizione, e come voce inquieta, “luce malata” del profondo, che cerca, nella scrittura, liberazione.

(“Blanc de ta nuque”, 21 febbraio 2010)

Alessandra Pigliaru

Nota critica a *I nomi della luce*

Nei versi di Marotta vi è una spinta inesausta di ricerca di senso. È un cammino, potremmo dire, quasi un percorso per tappe e innumerevoli visioni. Un cammino di conoscenza del sé profondo e del prisma luminoso che affranca il creato. Marotta racconta della caducità e dello stordimento umano dinanzi all'eventualità dell'alfabeto, della nominazione, potremmo dire, di ciò che vede all'orlo dell'occhio. Quello che si apre appare in un tempo percepibile da più sensi. Come se il senziente-lettore potesse cogliere il grido e l'ombra rispettivamente della parola e della luce. L'occhio si trasfigura nella rifrazione della visione avvertendo il dritto e il rovescio degli enti. Lo avverte ontologicamente, si potrebbe azzardare, in quanto capace di sinestesie metafisiche. Così la pupilla di grandine diviene il rifugio e il porto da cui salpare, ogni volta. L'iridologia sta nella memoria dell'occhio che, simile ad una mappa, racconta di sottosuoli e luci che nascono come semi nella terra e che, sebbene fisicamente invisibili, irradiano. Eppure nella raccolta di Francesco Marotta sta un'ineludibile consapevolezza del paradosso.

C'è sempre un'ombra / che ci somiglia, / rinserrata in noi, nelle pupille, / come cenere nell'urna, / come una vela nel porto / alla fine d'una lunga traversata. / La strada degli occhi / è costellata di onde / che il giorno visita una ad una / prima di immergersi nella purezza / di quarzo degli abissi.

Occhio come fine delle cose del mondo. Pupilla come pellicola di luce che si fa lanterna magica. È uno specchio, la pupilla, un'impressione che col solvente diventa altro-da-sé. Ciò di cui si ha memoria nella traccia ottica risente dell'ora debole.

E' cammino di voci / che bussano alle tempie / in cerca di dimora, / è fiocchi grani di pollini / vaganti in reti di alveare, / è lingue di sorgente in attesa / del deserto in cui svanire. / Pensa una rosa di nessun luogo, / la rosa dei miraggi, / nella cui luce il tempo / schiuma unguenti di destino, / e senza suoni / guarisce la ferita delle sabbie.

E ancora:

*Siamo in quest'attimo sospesi,/in questo vento deserto/che nessuna fiamma/potrebbe
sbrinare./Siamo la memoria che cresce/su resti di bivacchi solitari –/il fiore oscuro/che
sorveglia il canto/illuminato a giorno/dai silenzi che trascina.*

Come ricorda Severino, “solo l'uomo si raccoglie attorno al proprio grido, in assenza degli eventi che l'hanno provocato”. Così Marotta setaccia l'ombra e ne capta la sostanza. La luce così, nel suo ascolto, richiama il peso dell'assenza e del silenzio. Richiama forse lo scacco linguistico del non saper più dire l'ulteriorità, rifacendosi ad un principio di trascendenza (mancata).

*Luce/nel cavo di una mano/che traversò l'estate/col suo carico di foglie –/figlia
dell'acqua,/madre delle fonti,/soglia seminata d'albe/dove anche il buio/si fa prodigio di
bagliori,/scrigno di presenze,/calice di sogni/dove il dio che cerchi/è l'ombra in forma
di lampo/che beve alle labbra/del tuo desiderio – /illumina le strade/di chi ha
occhi/capaci di sentire/l'eco inavvertita dei suoi passi.*

Quell'alfabeto misterioso inscritto non solo nell'uomo ma nella natura tutta fa della parola poetica di Marotta una radura di cui si riesce ad avvertire il bagliore. Se anche le pietre hanno un'anima mundi, il principio unificatore sta nella parola, nella capacità di chiamare la molteplicità tutta a sè. In un unico palpitante vociare.

(Via delle belle donne, 2007)

ESILIO DI VOCE

Francesco Marotta

Esilio di voce

Ulteriora mirari



Monografie




Edizioni Smasher

Enzo Campi

Indecidibili sequenze del sempre
(Appunti su *Esilio di voce*
di Francesco Marotta)

1. La catena patemica. Il tempo.

I fattori e gli elementi che concorrono alla configurazione della poetica marottiana sono svariati e andrebbero presi in considerazione prima singolarmente e poi nelle relazioni con gli altri. Si potrebbe parlare di una sorta di catena patemica, e in effetti, a ben guardare, ci sono delle ricorrenze che non esiterei a definire esemplari, talvolta lampanti e, per così dire, in bella mostra, talvolta invece celate all'interno del non-detto poetico. Siamo in presenza (sarebbe più appropriato dire: siamo nell'*avvento* di una «venuta in presenza») di affezioni e di passioni. Qui si tratta di comprendere l'essenza di un percorso, la natura dell'*erranza* in cui l'io-particolare cerca di instaurare un rapporto con l'io-universale, o meglio cerca di presentarsi – magari omettendo il suo *nome proprio* – all'universale per carpirne i segreti e ridefinirsi, ma anche per dileguarsi e sparire. La presentazione di sé è una *venuta*, è un impadronirsi del *luogo*. Aver-luogo nel *luogo* è «venire in presenza». Questo è quello che potrebbe risultare ovvio. Ma anche mettere l'*assenza* «in presenza» potrebbe entrare a far parte della categoria della «venuta». Cerchiamo di capirci: l'*erranza* è costituita in egual misura dal *qui-agisce* e dal *qui-giace*, non solo dal movimento ma anche dall'inerzia, non solo dal *transito* ma anche dall'*attesa*. Marotta, spesso, sembra chiedere tempo al tempo

*visitazioni di parole nel tempo
immaginando cosa nascondono
di gesti incompiuti le mani
pietrificate senza lume
quanta l'incuria
in calce ai suoni
ripetuti in forme di abbandono
fino a scoprire il labbro
dove ripara un grido
scampato alle carte della sera
una dimora d'ombre e fortuna*

*in cui si recitano pensieri
a una corolla il sillabario delle api
udito alla foce del respiro*

Se isoliamo alcune parole possiamo riscontrare la presenza di alcune chiavi d'accesso: visitazione, pietrificazione, abbandono, dimora, sillabario, foce e respiro. In soli tredici versi troviamo una sorta di summa atheologica delle (r)esistenze e delle ricorrenze marottiane, una summa che non è sicuramente esaustiva ma che rappresenta comunque una soglia d'accesso alla sua visione del mondo. Come già detto ci troviamo in presenza di affezioni e di passioni. La cosiddetta catena patemica non si esaurisce nel portarsi in fuori, ma si concede il lusso di programmare il percorso in vista di un *ritorno* non tanto al sé quanto a un qualcosa che ha preceduto l'esistenza di quel sé, un qualcosa che potrebbe essere definito in vari e svariati modi: nulla, origine, chaos (ma ognuna di queste definizioni apre un infinito ventaglio di accezioni), tanto per abbozzare solo tre terminologie.

2. L'avvento della sabbia. La cancellazione.

Alle sette ricorrenze che formano la nostra summa aggiungeremo adesso un ottavo termine, un elemento oserei dire essenziale per avvicinarsi a questa poetica: la sabbia.

*impressioni di sabbia nell'annuncio
labiale arrecato dal vento
s'inclina disperso per legge d'isole
e cielo un vapore dettato da tante storie
sfigura a brani il percorso dell'occhio
più spesso il corpo di una parola
porosa che esplose
sanguinante nella mano*

Se scrivo sulla sabbia una frase e poi vi cammino sopra, le orme dei miei piedi cancelleranno quella frase. La cancellazione non sarà totale e le orme, mescolandosi a ciò che resta della scrittura, daranno vita a un qualcosa d'informe, privo cioè di una forma specifica e riconoscibile, ma allo stesso tempo depositaria di più forme. In quest'ottica l'informe diviene *informale*. Svela o comunque lascia ad intendere una molteplicità di fondo che è

strettamente riconducibile a quelle tre definizioni che abbiamo abbozzato poco più indietro: nulla, chaos e origine. Ed è all'interno di questa morphé informale che le isotopie marottiane ci fanno comprendere che qualsiasi sentimento d'*appartenenza* non può prescindere da una sorta di disappropriazione.

Così all'interno della catena patemica ogni *oggetto* diventa *soggetto*, viene cioè dotato di anima propria. E Marotta, scusate l'iperbole, si fa portavoce della loro voce. Non è raro che nei suoi *dettati* ci si ponga all'ascolto della voce di una pietra, di una duna, di un'acqua che fluisce, di un fuoco, ecc. Se ogni cosa ha un'anima, la voce di quest'anima ci permette di entrare in contatto non tanto con la cosa ma con il *cuore* della cosa. Se poesia significa "toccare la cosa delle parole", ebbene Marotta ci permette di *toccare* il cuore poematico di tutte quelle cose che, attraverso il suo tocco, si fanno portavoce di poesia. In questa pluralità di voci, nonostante l'infinita propagazione di echi e di risonanze, vive una sorta di *esilio*. Perché? Forse perché la ricerca marottiana verte non solo sulla disseminazione di *tracce* ma, anche e soprattutto, sulla loro *cancellazione*. Non a caso ho fatto l'esempio della scrittura sulla sabbia che è, a tutti gli effetti, prima una cancellazione meta-poetica e poi una cancellazione metafisica.

Cosa si intende qui per cancellazione?

Bisognerebbe che fosse lo stesso Marotta a rispondere (o a riproporre, in *termini altri*, l'interrogazione). Noi possiamo abbozzare la possibilità che ci si rivolga al *nulla* da cui si proviene, a un *inizio* che prefiguri quei processi che andremo a definire come «spartizioni» e «spaziamenti».

*all'inizio è una forma d'onda
una cresta aerea che si offre
alla spartizione del moto poi
il caso che si libera tra ipotesi
ed evento forse la lettera finale
di un ricordo una vela che si oscura
negli specchi franati di ieri
in cambio di un accordo muto
di una lenta consunzione
senza cenere*

Evidenziamo almeno due elementi: la “spartizione del moto” che genera tutti gli *spaziamenti* a venire, e la “lettera finale”, la parola ultima, quella parola che non sarà mai trovata, non alla fine almeno, ma solo nell’«ipotesi» di un nuovo e rinnovato inizio: l’arco arcuato (“forma d’onda”, “cresta aerea”) ove rendere precario il proprio equilibrio. Non la parola ultima quindi ma, forse, la traccia che dissolvendosi ne conserverà la memoria. Siffatta traccia, sia incoativa che terminativa, è effimera. Si consegna all’*erranza* non per sparire del tutto, ma per rinnovarsi, per risorgere dalla sua stessa cancellazione.

3. Fuoco. Cenere. Licura.

Una significativa ricorrenza che certifica il lavoro sulla *cancellazione* è riscontrabile in un termine che andiamo ad aggiungere al nostro palinsesto patemico: fuoco.

Il carattere fortemente isotopico della poetica marottiana implica la correlazione semantica dei vari elementi e offre la possibilità di una decodificazione lungo una linea (magari non retta, ma pedissequamente e lucidamente smussata) sulla quale l’*erranza* dell’autore non preclude l’*erranza* del lettore. Sia l’asse paradigmatico che quello sintagmatico condividono lo stesso spazio, anzi sembrano *spaziarsi*. Creano come dei buchi, aggiungono spazialità allo spazio, si declinano anche attraverso effrazioni il cui compito principale è quello di rischiare il continuo rinnovarsi di una delle aporie più ricorrenti e significative: luce / buio.

*cammina pensando una deriva
la corrente paziente delle ombre
il suono che trascorre
inascoltato
alle tue spalle immagina
con quale lingua il deserto
racconta la piaga dove premeva
la lama della luce il varco
dove precipita il respiro
di una terra libera dal dolore
del nome*

“La corrente paziente delle ombre” e “la lama della luce” sono qui proposizioni oppostive ma semanticamente equivalenti perché concorrono alla spartizione e allo spaziamento di un concetto. Ho scelto questa occorrenza perché si confà anche a quanto appena accennato sui buchi e sulle effrazioni : “con quale lingua il deserto / racconta la piaga” ; “il varco / dove precipita il respiro” (ma, naturalmente, le occorrenze in tal senso si moltiplicano a vista d’occhio in tutti i dettati che compongono questa raccolta).

La ricorrenza del fuoco è pressoché lampante: “in lente forme d’incendio” – “per essere ancora fuoco / sotto il foglio che regge il giorno” – “un fuoco che nell’inguine s’accende / come il faro di guardia / a un mare deserto”. E possiamo leggere ancora di un “ritmo del fuoco”, di una “cera bruciata”, della “superficie di una fiamma”, di “fuochi di caduta”.

Ma, al di là delle occorrenze, ciò che vorrei sottolineare è che se il fuoco è luce, la cenere che ad esso sopravvive potrebbe essere considerata come l’elemento che ne certifica la cancellazione. Una doppia cancellazione: il fuoco che distrugge e il fuoco che viene distrutto.

È forse questo il compito della luce?

C’è sempre un dare / ricevere, un agire / subire.

Per dirlo alla Nancy la cenere rappresenta il *qui giace* del fuoco. Ma è anche vero che in quel *qui giace* ristagna, solo apparentemente allettata, la possibilità di reiterare il misfatto.

La cenere, come residuo del fuoco originario (della scrittura originaria?), può essere usata come elemento per tracciare una nuova scrittura. Non si tratta di una fenice che rinasce dalle sue ceneri, ma di una fenice che usa le sue stesse ceneri per riscrivere e rinnovare il suo verbo. Un inusitato *verbo di cenere* destinato, per la sua stessa natura effimera, all’evanescenza, un verbo conscio del fatto che la sua traccia sarà comunque sottoposta a un’ulteriore cancellazione. Sembrerebbe un gioco senza fine, ma la chiave non è il gioco bensì il senza-fine in cui sfinirsi nella riproposizione – ad aeternum – dell’*interrogazione*.

A questo punto bisogna introdurre anche il procedimento della «licura». Cos'è la licura?

Nell'antica Roma si cancellava uno scritto coprendolo con uno strato di cera, per poi riscrivervi sopra (una sorta di gesto della cancellazione dei codici, dei segni, delle rivelazioni che metteva al bando lo scritto originario per favorire la diffusione del nuovo scritto).

In poche parole: cancellare per riplasmare.

E quella “cera bruciata” di cui si è appena accennato non è forse riconducibile anche a questo?

4. Il bianco. Buchi di luce. Sovrascritture.

Jabés: “Un giorno arriveremo a leggere gli spazi bianchi tra le parole, grazie ai quali soltanto possiamo avvicinarle”.

Ho sempre avuto l'impressione che gli spazi bianchi tra le parole marottiane non fossero mere pause del dettato. Quel *bianco* si concede l'onore e l'onore di farsi depositario del non-detto. Quel bianco si apre *accadendosi*.

Cos'è che accade?

Accade l'accadimento che non è manifestato e che vive all'interno di quei buchi, di quei varchi, di quelle piaghe cui si accennava poc'anzi. Accade la *spartizione*. Accade lo *spaziamento*. Accade l'inconosciuto. Accade l'inderogabile, e via dicendo.

È come se quel bianco contenesse i resti di una prima scrittura le cui tracce (impronte), quasi impercettibili, sopravvivono a qualsiasi procedimento di licura. La scrittura di Marotta è, idealmente, sovrascritta sulla scrittura originaria. È questa la sua grandezza.

È difficile trovare una scrittura che cancelli il tempo originario per innestare un nuovo tempo che, a sua volta, tende a ritrovare proprio quel tempo che ha cancellato per meglio cancellarsi. Ma questo è proprio quello che accade, questo è l'accadimento che si apre spartendosi e spaziandosi.

Questo è l'accadimento che si consegna, lucidamente, all'inevitabilità di un punto d'arrivo che non potrà mai essere identificato e quantificato.

5. L'erranza. Il dono.

Qui si tratta di certificare l'*urgenza* dell'*erranza* e di riproporre un'*interrogazione* sempre *ultima* ma mai definitiva. Una poetica fortemente escatologica, ma allo stesso tempo incoativa. L'ennesima aporia da disseminare. Un'aporia fortemente correlata al tempo e ai tempi in cui produrre transiti ed effrazioni.

Questa poetica difatti non può permettersi il lusso di adagiarsi sugli allori della consueta tripartizione del tempo (passato-presente-futuro).

Non c'è un *inizio* che non sia ri-cominciamento, non c'è una *fine* che non si ri-configuri nel senza-fine, non c'è un *durante* che non si presti ad essere ri-attraversato. L'*erranza* è pressoché continua ed è condizione necessaria anche per il fluire del tempo.

Sembra quasi che sia lo stesso tempo ad adattarsi al fluire di questa poetica, che tenda cioè a ri-modellarsi sulla base degli elementi che Marotta mette *al lavoro*.

Questo è forse il *dono* più importante e pregnante: donare tempo al tempo.

Il *tempo nuovo* di Marotta è un dono per il tempo preconstituito, un *presente* nel presente, lo è "adesso", in quell'*immediato* in cui la scrittura si manifesta, e lo sarà in futuro nella sovrascrittura conseguente alla licura dei testi dell'*adesso*, e tutto questo sempre all'insegna dell'effrazione, in nome di quell'*urgenza* che non può esimersi di produrre tagli, incisioni, squarci, di scavare e di aprirsi dei varchi.

*solo una maglia slabbrata
uno squarcio nella rete del tempo
incurabile misura del guardare*

In questo dare/prendere c'è tutta l'apologia del poeta che si priva del suo tempo per donarlo al tempo, o meglio ancora per donarlo al tempo della *scrittura* e del *libro*.

6. Femminile-Maschile. Il deserto. Il libro.

“La” scrittura e “il” libro, una disseminazione *al femminile* in un «corpo» *al maschile*. Sulla falsariga delle «ricorrenze» che caratterizzano la poetica marottiana penso, come già accennato, alla cenere («*la*» cenere) e al fuoco («*ib*» fuoco). Entrambi gli elementi vivono in una sorta di corrispondenza biunivoca, in un regime di co-appartenenza; sembra quasi che ognuno dei due serva l'altro. Se il fuoco si fa tramite per la *cancellazione*, la cenere (*le reste*, il resto del tempo che fu, che è stato) non si limita solo a tramandarne il ricordo, ma si fa portavoce di una sorta di resurrezione.

Jabès: “Scrivere, scrivere, per mantenere vivo il fuoco della creazione! Far risorgere, dalla quieta notte dov'erano sotterrate, le parole ancora stupite dalla loro resurrezione!”

Spetta alla cenere, in quanto residuo di ciò che fu, il compito di ripervertirsi in fuoco, di riscrivere cioè “il fuoco della creazione”, di ri-celebrare il *chaos*, lavico e sorgivo, da cui la poetica marottiana è destinata e a cui, nella sua erranza circolare, si destina.

Ma il libro è anche luogo del *deserto* e la cenere che si perverte in fuoco è la *luce* che lo investe.

Una luce *al nero*, una luce che accade, che dissemina simultaneamente fuoco e cenere, che non può concedersi il lusso della sola armonia, che è originariamente portata a disseminare e a far parlare l'*esilio* dei *buchi* che la contraddistinguono.

Difatti, in questo *Esilio di voce*, c'è una certa tendenza a evidenziare gli strappi e le strozzature. Gli enjambements si moltiplicano corposi, non tanto per vanificare un'armonia e una musicalità (che comunque persistono e resistono) ma, forse, per far scendere in campo l'impossibilità di un percorso che sia lineare. Si potrebbe parlare di un'erranza claudicante, fortemente aporetica, caratterizzata da un'indecidibilità di fondo che consente ad ogni

singolo passo di interrogarsi in sé prima di esportare verso il *fuori* il contagio dell'interrogazione.

7. Spartizioni. Spaziamenti

Abbiamo parlato più volte di «spartizione» e di «spaziamento». Questi due termini rappresentano due accezioni del francese *partage* che viene generalmente tradotto con «condivisione».

Jabès, in apertura de *Il libro della condivisione (Le livre du partage)*, dichiara:

“Molto presto mi sono trovato di fronte all'incomprensibile, all'impensabile, alla morte. Da quell'istante ho capito che niente quaggiù si poteva condividere perché niente ci appartiene...”

C'è una parola in noi più forte di tutte le altre – più personale anche. Parola di solitudine e di certezza, così nascosta nella notte che a malapena è udibile da se stessa. Parola di diniego ma, al contempo, del coinvolgimento assoluto. Parola che forgia i suoi legami di silenzio nel silenzio abissale del legame. Questa parola non si divide. Si immola.”

Ora, se è lo stesso Jabès a dirci che non tutto può essere condiviso, non ci resta che agire per propagazioni ed estendere le accezioni di quel *partage* alla «spartizione» e allo «spaziamento».

La poetica di Marotta non cerca solo la *prossimità* e il *contatto* tra l'uomo-soggetto e l'oggetto-soggetto, ma cerca anche di mettere a nudo uno *scarto*, ovvero il dispiegamento degli scarti che intercorrono tra due soggetti: quello che si presuppone pensante e agente e quello che si presuppone invece privo d'anima e inerte. In questa messa a nudo persiste comunque una volontà di condivisione che implica una «spartizione», ed è per questa ragione che il dispiegamento degli scarti produce uno «spaziamento». In questo spartirsi e spaziarsi Marotta crea i suoi buchi, apre i suoi squarci, mette al lavoro le sue lame e comincia a scavare nel cuore degli oggetti-soggetti con cui si rapporta.

C'è quindi un doppio movimento di estroiezione verso l'*altro* e di inframissione nell'*altro*. Un movimento che si declina ulteriormente perché

quell'inframissione nell'*altro* serve per ritornare al sé e per innestarvi i *segni* e le *tracce* accumulate nell'*erranza*.

8. La lettera finale

Vorrei chiudere riproponendo quella che Marotta definisce “la lettera finale” per metterla sullo stesso piano di quella che Jabès definisce “parola in noi più forte di tutte le altre”. Entrambe, in un certo senso, non possono essere condivise. Possono solo spartirsi e spaziarsi. Possono solo immolarsi al loro destino di luce. Possono solo consegnarsi alla «venuta in presenza» della *cancellazione*.

(Poetarum silva, 11 novembre 2011)

Natàlia Castaldi

Esilio e desnacimiento

Una lettura su “*Esilio di voce*” di Francesco Marotta

Tracciare le coordinate di una poetica complessa come quella di Francesco Marotta, impone un’attenzione che ripercorra la sua vastissima produzione, con la consapevolezza di essere di fronte a un *caso letterario*, che non può essere “rivelato” e sintetizzato senza che se ne consideri l’intero e continuo percorso poetico, talmente frastagliato di echi e rimandi, da generare una nuova “scoperta” ad ogni “incontro” di senso e lettura.

Nell’approssimarci a un qualunque testo poetico è necessario ricorrere a diversi piani di lettura: un primo piano che ne metta in luce le caratteristiche linguistiche, stilistiche e quindi tecniche; un secondo tipo d’approccio che miri ad esaminarne, analizzarne (o cercarne) il significato, ed un terzo che provveda a sintetizzarne il risultato nella valutazione di *come* e *quanto* significato e significante coincidano nella stesura, ma potremmo anche dire nell’*esecuzione*, di suono e senso in partitura.

Nel caso della poesia di Francesco Marotta, e nel caso specifico di “*Esilio di voce*”, l’azione che si palesa necessaria è la partecipazione attiva nei confronti della “*mise en abîme*” che l’autore opera su carta, aderendo dunque all’erranza, al cammino, al suono, alla ferita dell’ombra e della luce, di cui inevitabilmente e soggettivamente ci si renderà attori.

Trovare le chiavi di una poesia, trovarle tutte, per farne un’oggettiva spiegazione, una parafrasi semplicistica, non è salutare e non serve né al lettore né tantomeno alla poesia stessa, ma nel particolare caso della poesia di Marotta, non è proprio possibile, giacché essa nasce da una scintilla così intima e profonda, che non la si può smembrare su carta per analizzarla scientificamente. Scinderla nel suo “inner” come fosse un atomo, una cosa, un nucleo, sarebbe profana vivisezione, che non porterebbe a nulla, essendo questa scrittura talmente sovrastrutturata da far sì che sia sempre il nostro nucleo, la nostra scintilla implosa a riflettersi nel testo – nostro malgrado.

esilio = *lat. EXILIUM*, che ha lo stesso etimo di *Esule* (v. q. voce. Si è pure indicato *EX-SILIRE saltar fuori*, ma non è opinione da seguirsi. — Pena imposta ad alcuno, per la quale egli è sbandeggiato per sempre o a tempo dalla patria, ed oggi per estensione anche dal luogo del suo domicilio; ed altresì Luogo dell'esilio, e Stato o Condizione di esule; *fig.* Il tempo della vita terrena.
 Deriv. *Esiliare*.

Ed è questo a rendere ad *Esilio di voce* la sua “*aura incantata delle origini*”^[i], ossia quella incontaminata, *aurorale* purezza di pensiero ed intuizione, che transitando svolge il suo ruolo “materno”, femminile ed originario nel concepire l'esilio come *desnacimiento*^[ii], ossia disappropriazione volontaria di tutto ciò che ci era per nascita e identità, attraverso la perdita, il rifiuto estremo, la separazione ed il distacco, l'assenza.

A farmi sentire questa poesia del “ritorno” come aurorale, nel senso materno e femminile del termine, è stata anche la similitudine presente all'erranza della Pozzi, laddove parlando del ritorno alla montagna/madre aurorale, Antonia definisce il suo “esilio” come condizione luminosa e errante che, ponendola *all'orlo estremo dell'attesa che nasca un'aurora* fin nel cuore *delbrullo ventre perché fiorisca rosai*, traduce in gesto di nascita (*desnacimineto*), quello che poi si rivelerà annuncio di morte.

Difatti, parlando del suo stesso esilio, Maria Zambrano dice che si tratta di “qualcosa di sacro, di ineffabile”, una condizione per cui si esce “dal presente per piombare in un futuro sconosciuto, [...] senza dimenticare il passato”, ed ancora aggiunge che esso è il ripetersi di un’ “ora tragica e aurorale” in cui “le ombre della notte cominciano a mostrare il loro senso e le figure incerte cominciano a rivelarsi al cospetto della luce, l'ora della luce in cui si danno convegno passato e presente”^[iii]; l'esilio di Francesco Marotta, è bene sottolinearlo, è un *esilio di voce* nella sua stessa voce, e si compone di tre elementi, che sono incipit e titolo delle tre sezioni del suo errare:

IMAGO

*si inciampa in un grido
 che si dissangua in luce
 ogni volta che guardiamo le stelle*

*nessuna soglia ci separa dall'assenza
nessuna parola così profonda
da poterla tacere*

*

SPECULUM

*sarà parola solo l'incompiuto legame
che irrompe dalla cruna delle labbra
e allarma gli specchi del risveglio
indossa l'arte di contarsi ferita
e di affidarsi al flusso interminato
che spazza il sangue in refoli di nebbia
parvenze animate a farsi voce*

*

VULNUS

*ci vuole la luce violenta di un rogo
per accostare l'abisso di volti che migrano
immaginare una sosta tra fioriture di imbarchi
liberare le tue labbra dal gelo
madre che parli l'infanzia dei giorni*

Marotta sembra ripercorrere un cammino di erranza apolide, che rimanda al *non-luogo del puro pensare* in cui, direbbe la Arendt, l'*io* consapevole della sua condizione di escluso (“paria consapevole” [\[iv\]](#)), diventa *io pensante*, ossia quell’essere che privo delle sovrastrutture dell’appartenenza sociale, vive una dimensione atemporale in cui il suo stato di *estraneità* fa i conti con la sintesi “sospesa” del tempo e della storia (nell’accezione zambraniana). L’esilio di voce in Marotta è silenzio che si fa voce, parola scritta, che in vari passaggi assume il tono di un’accorata preghiera affinché in essa stessa – preghiera e parola – si rinnovi di volta in volta l’erranza, il cammino, il “desnacimiento”.

Al dettato fluido, liquido, si sovrappongono immagini oniriche di quella che ho già definito come una “*messa in abisso*”, originando dunque uno sdoppiamento di voce, un canto stratificato tra l’ “*io pensante*” e la sua “*memoria*”

storica e onirica”: le luci si rincorrono in un susseguirsi di tinte che vanno dalle più fosche alle più tenui, e che sembrano trattenere e nel suono e nell’immagine, tutto il carico di vita e di morte che la storia ha strappato al grido dell’innocenza, alla “parola bambina”, alla voce pura.

scrivi strappando chiarori di pronomi dalla voce la luce malata che s’innerva al rantolo di un verbo scrivi con lo stilo di ruggine che inchioda l’ala nel migrare anche la morte che sul foglio appare dal margine di sillabe di neve s’arrende alla caccia al sacrificio necessario dell’ultima lettera superstite	scrivi strappando chiarori di pronomi dalla voce la luce malata che s’innerva al rantolo di un verbo scrivi con lo stilo di ruggine che inchioda l’ala nel migrare anche la morte che sul foglio appare dal margine di sillabe di neve s’arrende alla caccia al sacrificio necessario dell’ultima lettera superstite	la luce malata che s’innerva scrivi con lo stilo di ruggine che inchioda l’ala <i>di ruggine che inchioda l’ala scrivi con lo stilo che s’innerva la luce malata</i>
---	---	---

Labiali, gutturali, liquide, dentali, palatali sono le vocali e le consonanti, praticamente le note, di una composizione di parole che musicheranno il *pensiero* – dentro di noi – in *dialogo*, affinché avvenga il *transito*, quale testimonianza, traccia e memoria in cui la componente onirica si manifesta come vettore di creazione poetica, con tutta la carica ancestrale del “sueño creador” [v].

La liquidità della parola, nei versi di Francesco Marotta, si consuma nell’analisi del dolore, nell’avvento zambraniano del “sacrificio” [vi]. Il verso spesso appare sincopato, spezzato, irrisolto e ripreso con profonda consapevolezza nella gestione del verso, che appare ricucito in *enjambement*, *sinafie* e *sinalefi*, che non hanno unicamente il compito “formale” di conferire il voluto ritmo – musicale quanto ottico – al “*colon*”, ma – ancor più – il senso sciolto dell’affermare il *disordine* del tutto e del suo stesso contrario nello scorrere del pensiero.

La fusione di suono, senso, visione e significato, in Marotta raggiunge apici talmente elevati da consentire la lettura di più frammenti dell’opera nel loro esatto contrario, dando luogo cioè ad un’immagine speculare capovolta:

passioni inudibili fiutando la cera
la lampada erbosa che inscena il distacco
o trama in punta di pelle
un vuoto chiazzato ai bordi del buio
uno stilo una bolla un flauto in disuso
che pende affrescato alla bocca
regala silenzi di neve al tuo passo
materia d'esilio all'azzurro

*materia d'esilio all'azzurro
regala silenzi di neve al tuo passo
che pende affrescato alla bocca
uno stilo una bolla un flauto in disuso
un vuoto chiazzato ai bordi del buio
o trama in punta di pelle
la lampada erbosa che inscena il distacco
passioni inudibili fiutando la cera*

*

dissipare la memoria di uno specchio
senza tradirsi al pensiero
di ciò che rimane muto in quella fiamma
in quella banda d'illusione
da spremere in profili d'acqua
orbite di scintille e due papaveri
ardenti per occhi e lasciare
che sia questa la sera la lingua
che s'intorbida come un respiro
d'erba sul ciglio delle sabbie
l'oscuro di una donna tra le braccia
in un polverio di sguardi
che recitano rosari di luce
in faccia alla morte nel qui e ora
che tace che si tace insieme

*

sorprendersi nel novero delle ombre
nell'eco che ci volge
al discorrere quieto delle siepi
in tutto quanto va a morte
tra sostanze destinate oscure
e nel folto intuire la traccia
di ciò che ci precede senza parole
di ciò che si mostra senza lasciare
traccia

*

restituire l'immagine
al vuoto che precede alla pronuncia
perduta dove suono e colore
si congiungono indifesi
in ciò che arde senza pensiero
nel bianco che annotta inconsapevole
lungo il filo reclinato della luce
solo l'ombra che resiste intatta
al congedo dalla sua dimora
conserva legame e distanza
l'eco del sentiero inaugurato
dal passo oscuro della lingua

*

Per approfondimenti critici sull'opera di Francesco Marotta, si consiglia la lettura dei seguenti lavori:

- Indecidibili sequenze del sempre (Appunti su *Esilio di voce* di Francesco Marotta), di Enzo Campi – <https://poetarumsilva.wordpress.com/2011/11/11/esilio-di-voce-di-francesco-marotta-con-una-nota-critica-di-enzo-campi/>
- Vortice immobile – prefazione a “Esilio di voce”, a cura di Marco Ercolani
- <http://www.edizionismasher.it/component/content/article/77/122-francescomarotta.html>

Note

[i] *“Lascia alla parola l’aura / incantata delle origini, / il lume che le compete / per nascita e destino, / il fondo oscuro / matrice d’ogni luce”*. Francesco Marotta, *Per soglie di increato* – Bologna, Edizioni Il Crocicchio, 2006 – postfazione di Luigi Metropoli.

[ii] Maria Zambrano, *L’agonia dell’Europa*, Marsilio, Venezia 1999.

[iii] Maria Zambrano, *le parole del ritorno* a cura di Elena Laurenzi, Introduzione di Mercedes Gomez Blesa, Città Aperta, Enna 2003, pp. 24/25

[iv] H. ARENDT, *Rabel Varnhagen. Storia di una donna ebrea*, a cura di L. Ritter Santini

[v] F. J. MARTÍN – *Università di Siena* – El “sueño creador” de María Zambrano – (Razón poética y hermenéutica literaria) http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_229.pdf

[vi] «la categoría de ‘sacrificio’ contiene, a la vez y en unidad indisoluble, un principio de ‘razón pura’ –la necesidad– y un principio de ‘razón práctica’ –la libertad–, una verdad y un valor». J. C. Marset, *Hacia una ‘poética del sacrificio’ en María Zambrano*, Cuadernos Hispanoamericanos, n. 466, 1989, pp. 101-118.

(Poetarum silva, 19 novembre 2011)