

Antonio Maria Pinto

Tutte le poesie

Questo volume è stato realizzato, su indicazione dell'autore, per iniziativa di Marcello Carlino, Michele Fianco e Francesco Muzzioli, con l'apporto decisivo di Cecilia Bello Minciachchi. Si ringraziano anche tutti gli amici che hanno aiutato a recuperare i contributi critici dispersi sui periodici. Un ringraziamento particolare va all'editore che ne ha preso la cura.

INTRODUZIONE

MARCELLO CARLINO

Una sfilata di carri allegorici: la scrittura in versi di Antonio Maria Pinto

Nell'ultimo scorso del Novecento, come è noto, non fu del tutto sporadico il fenomeno di una ripresa in area sperimentale, per conversioni radicali e contestualizzazioni estesamente rifondate, di moduli, forme e strutture di una tradizione letteraria lontana, da tempo uscita di scena, accantonata quando non bandita e rimossa. E sembrò pure che, lungo questa direzione di ricerca, potessero essere rinvenute postazioni, ovvero occasioni di invito, per un ritorno dell'avanguardia in una auspicabile, durevole terza sua stagione.

Tuttora è mio convincimento – è bene lo dichiari, a questo punto – che l'avanguardia non abbia davvero esaurito le funzioni che è abilitata a svolgere, né che la si debba credere irreversibilmente morta e sepolta, ma che configuri, al contrario, una scelta di tendenza buona e giusta, culturalmente e politicamente necessaria, dunque da riproporre, quantunque altre caratteristiche morfologiche e altri quadri operativi siano per essa da pensare e definire. E con altrettanta persuasione sostengo che una intertestualità da contrappello e una parodia (la si dice come comanda l'estimo) serratamente contendente – ed esfoliante, e tenacemente critica – vadano oggi considerate e recepite in vista di progetti a dismisura avanguardistica, e di conseguenti programmi antagonisti, quali fattori costitutivi e finanche irrinunciabili, in particolare dopo che un vecchio principio regolatore – la postulazione per assoluto del nuovo, messo siffattamente a rischio di investiture celebrative – è stato ri-

conosciuto in odore di semplificazione mitizzante e quindi opportunamente demistificato, destituito.

Il certo è che le coordinate della scrittura di Antonio Maria Pinto sono rintracciabili in questo novero di esperienze, in cui carotaggi e prelievi da tradizioni deliberate, convintamente determinate, sono di premessa a confronti, a conflitti, ad abboccamenti per storni con le fonti pregresse e i loro materiali; ed è certo che, per un'avanguardia potenziale, o per un'avanguardia da fare, se ne ottengono per ciò stesso suggerimenti utili da raccogliere, incentivi conspicui.

D'altronde va precisato, per segnalare la peculiarità e la forza aprente della poetica e della prassi di Pinto: che la base delle sue operazioni risulta da una puntuale selezione ideologicamente connotata e acutamente tendenziosa; che il rigore filologico (di provenienza da una acribia incrollabile) è lo strumento della sua posa in versi, non il movente che la origina e neppure il fine verso cui è rivolta; che l'autore esclude qualunque beanza nella autoreferenzialità delle stringhe testuali e scansa ogni autocompiacimento postmoderno, di riflesso dalla immotivata presunzione di una totalizzazione del linguaggio sostitutiva della realtà. Non v'è contaminazione da bricolage privo di scopo e non v'è allineamento secondo orizzontalità alla leggera nelle distribuzioni e nelle dislocazioni sintagmatiche di Pinto; e l'ordine prosodico, perseguito con una lena infaticabile, o la esposizione marcata di catene isotopiche, variamente impiegate per piani particolareggiati di costruzione, non distraggono davvero, semmai intensificano, una intenzione semantica che nasce forte; e la trama figurale non resta circoscritta in una camera degli specchi architettata come lo spazio di una dimensione parallela, con esenzione dal tempo, riservata unicamente al presente della finzione (cosicché è passata la scolorina sul tempo storico già stato, e

sui significati per esso inducibili, dei materiali rigovernati e ricomposti; cosicché del qui ed ora in esperienza pubblica e collettiva e di futuri in previsione o in ipotesi non si rinvengono sentori). In un ventennio, quello a cavallo dei due secoli, nel quale il postmodernismo arruola falangi e tanti volontari si fanno coscritti, Pinto si vuole renitente alla leva e non esita, in più di una circostanza, a dichiararlo con nettezza. Del resto non mancano alla sua poesia una intonazione polemica e una propensione alla denuncia e una energia combattiva che eleggono domicilio, per solito, negli acquartieramenti d'avanguardia, i quali sono lontani le mille miglia da siti dedicati, in piena acquiescenza ideologica, alla condizione postuma di storia e letteratura, giudicata conclusa, con sentenza mal congegnata e clamorosamente impugnabile, l'era della modernità.

Le carabattolle dei carabi, questo il punto d'abbrivo, lancia d'altro canto segnali incontrovertibili, che mai nel prosieguo saranno tacitati o ritrattati. Sopra il sistema allitterativo, preannunziato fin dal titolo, che produce innesti associativi e procura schiuse a grappoli sull'asse della combinazione, è il bestiario a svolgervi un ruolo centrale, di conduzione e di organizzazione del testo. E il bestiario, nel caso di specie, discende da una opzione profondamente motivata, che trova rinforzo in una analisi aggerrita di pratiche scrittorie relativamente recenti, nonché in una solida consapevolezza culturale.

Quello di Antonio Maria Pinto con Enrico Cavacchioli è molto di più di un incontro, magari risarcitorio, con un minore di letteratura, al quale la critica ha fatto torto, poco curandolo e quindi cooperando a che venisse coperto d'oblio. Cavacchioli è un futurista che, dentro il movimento di Marinetti, tenendosene comunque ai margini, occupa una posizione di estremo interesse: vi traduce un simbolismo ormai esaurito e come cristallizzato, schiacciato sulle

misure di un liberty esposto all'art déco, che fissa in una sospensione deformante le sue pose, che si carica di grottesco e che, riconvertendosi, può prestarsi a rappresentazioni metaletterarie, ma in un teatrino alquanto *fané* con molti squarci sul suo cielo di carta, dai quali prima o poi fanno capolino e si mostrano in azione figure della dialettica di società e cultura (Marinetti rilancia in altre guise il credo simbolista, Cavacchioli accompagna il simbolismo in una morte assistita, fino alle risultanze di una palese cadaverizzazione). E infatti non è un caso che Cavacchioli sarebbe stato autore-protagonista di *pièces* intonate al grottesco, che tra le due guerre fu in copione non di rado e non di rado calcò le scene europee, informando una drammaturgia anche italiana di ricerca e definendo una specifica tendenza; e non è pura coincidenza, in parallelo, che la poesia dello stesso Palazzeschi, futurista irregolare, anche lui amato da Pinto, riceva un impulso decisivo, per la sua produzione di comicità, da atti reiterati di cristallizzazione.

Enrico Cavacchioli, del quale per memoria occorre citare almeno *Le ranocchie turchine* – un nome all'anagrafe che è di per sé un programma –, è il “passi” per l'accesso nelle *Carabattole dei carabi* di un robusto bestiario.

In questo modo, e per siffatte interlocuzioni e per tali inserzioni o macerazioni sperimentali, una avanguardia finisce specchiata nel retrogrado di una sua radice (in Cavacchioli accade che in un futurismo minore d'eccezione si riversi un simbolismo congelato e raggrinzito, neppure in disgelo; in Pinto una sperimentazione ardua, anacronistica per la cultura e la letteratura di quegli anni, viene fatta esercitare sopra una tradizione d'area letteraria protetta, con i tratti però di una alterità costitutiva) così che, nell'andata in corto che si verifica, ironia e distanziamento critico sono effetti calcolati e macroscopici. E poi (daccché il bestiario di Cavacchioli, al quale guarda *Le carabattole dei carabi*, è

evidentemente una ripresa, del tipo delle riprese alla maniera preraffaellita, ma ironicamente corretta, dei bestiari medievali) si compone e prende ad agire sotto traccia una meccanica da scatole cinesi, che, sprigionando polisensi, presenta quello di Pinto come il bestiario di un bestiario di un bestiario. E ancora l'affioramento, da siffatte vie di risalita, di una filosofia sistemica della finzione libera il linguaggio e la struttura del testo, tanto appare da lessico in rovina, tanto consumato – e ormai sottratto ad ancillarità mimetiche, e risolto in pezzi o frammenti buoni per molteplici montaggi – è il repertorio favolistico adoperato, consentaneo al bestiario, lo stesso repertorio che, contemporaneamente, concede spazio all'apologo, alla possibilità del racconto morale, alla intelligenza combinatoria da estro linguistico alla Carroll, alla fantasticheria spaesante, al mélange su progetto articolato di tutte o di parecchie di queste modalità letterarie.

Infine bestiario è implicitezza di racconto ed è catalogo di figure attanziali, da conservare integre o da truccare altrimenti e da ribaltare alla bisogna; è precipitato in piccolo formato di grandi narrazioni, che possono intercettare questioni di gran momento, a deputazione collettiva: è un calcio sferrato tanto a minimalismi quanto a liricherie di ritorno. Che è quel che distingue la scrittura di Antonio Maria Pinto.

Al tirar delle somme, e per inferenza metonimica, il bestiario è nel mondo animale l'equivalente di un repertorio di immagini-tipo, di astrazioni determinate, per il che è d'obbligo convocare qui, con Palazzeschi e Cavacchioli, un altro irregolare di genio a cui piacquero infinitamente le maschere: Lucini. Pinto mette alle pagine del suo testo, e smette, maschere; e dalla parata delle maschere, di riflesso dalle canzoni amare e dai “drami” luciniani, si fa guidare in funzione di un’opera di solida coerenza, epica *sui generis*.

ris, tagliata sul cartamodello dello straniamento. Alla fattura, alla misura tipologica di maschere dei suoi animali va ascritta l'inquietudine irrigidita che s'apprezza lungo tutto il libro. Decostruzioni e montaggi, apparizioni folgoranti e metamorfosi, *mésailances* polimateriche – nel conquistarsi spazio degli attanti zoomorfi – e il vario repertorio di figurazioni inscenate nelle loro azioni (che subiscono blocchi, che procedono scazoniche, che deviano dalle rotte prevedute) recano lo stigma dell'inquietudine irrigidita. E così pure gli scenari che sanno talora di grafica da illustrazione nel segno stirato dello *charge* e che spesso si tingono del nero della notte.

Per distrazione ironica, per sequenze di inquietudini irrigidite, per chiamata favolistica da casting animale, l'habitat consono all'allegoria c'è tutto e dapprincipio. E l'allegoria prepara così esercizi che svolgerà in gran quantità nelle *Istoriette*: la logica del frammento, la misura breve (non dissimile da quella delle favole di Gadda) che millanta una sentenziosità spesso, poi, lasciata appesa ad un filo e trattenuta prima che vada a buon fine (e ciò nel pieno rispetto della dialettica aperto/chiuso), la filiera delle prosopopee e delle ipotiposi sono altrettante marche, sono segnali allegorici.

Non mi sembra sbagliato considerare che il passaggio di Antonio Maria Pinto attraverso questo specialissimo primo Novecento, dalle acque culturali particolarmente agitate, sia richiesto da un orientamento, da un pronunciamento per l'allegoria – è alla luce delle emergenze dell'allegoria, sebbene non perfettamente teorizzate e sistematate in poetiche, che quel momento di storia letteraria andrebbe ripercorso: per evidenziarne i non pochi valori e quanto tuttora ha da raccomandarci – in solido con la tendenza, allegorica tutta, a riattivare convenzioni (a galvanizzare esperienze morte, però riconoscendole morte) per portarle ad espres-

sione; ed è corretto, io credo, ricavarne in aggiunta che solo così, di traverso, distorcendo la voce e comunque facendola provenire da distante, straniata, egli ritiene possibile dotare di politicità la scrittura. A scopi di configurazione politico-polemica conviene, per questo, un approfondirsi dello scostamento linguistico dalla norma, tanto che lo straniamento ne esca accresciuto e la prossemica del dire, attraverso il gioco delle maschere, erompa come in protuberanze e appaia ingombrante, urticante; e conviene, al tempo stesso, il decorso a modalità incoativa – senza sviluppo certo, cioè – dell'allegoria.

Nelle *Carabattsole dei carabi* e segnatamente nelle *Istoriette*, infatti, l'allegoria è una forma procedurale a più uscite che slarga un ventaglio di accenni, una gragnola di mosse (di finte) ovvero di schiuse semantiche potenziali; e ricusa lo sviluppo lineare di un piano rialzato sopra il livello che identifica la lettera del testo (quel piano, piuttosto, lo disegna sghembo e lo presta a locazioni labirintiche). L'allegoria, più che un dire, nella poesia di Pinto è un poter dire attraverso la ridda delle maschere.

Intanto *Istoriette* ha portato a ratifica un altro contratto di collaborazione. È Palazzeschi, stavolta, ad essere ingaggiato come procuratore generale: lui che ha assorbito con sovrana leggerezza non poche suggestioni di provenienza primonovecentesca può mettere all'incanto il saltimbanco con le sue funambolerie. Pinto ne ottiene garanzia per arrivare allo *jongleur* e per assegnargli parti attoriali di sicuro rilievo, mentre il bestiario comunque rimane aperto al pubblico negli spazi del libro. Epperò questo suo – lo si raggiunga attraverso le carte del bestiario o, piuttosto, seguendo le orme dei giocolieri e dei giullari – è un medio-
evo di corpo, estroflesso, rumoroso, estroverso, ri-orientato sulle direzioni di un comico ritoccato dall'ironia.

In contraddizione con la rilettura romantica, che so-

praggiunge fino agli anni di scadenza del XIX secolo, distillandosi nel mito, variamente gestito, spesso corretto con sovrapprezzi patetici, spesso intinto in una dolciastra nostalgia, di una originarietà autentica, davvero rimpianta, Pinto chiama al proscenio un altro medioevo e il saltimbanco non ha la sindrome di una atonica separatezza né è soltanto leggerezza capace di sollevarsi da terra e di prendere il volo. La poesia giullaresca di cui qui si è avuta consegna non è temperata neppure un poco, è caricata anzi di umori aggiunti e diretta alla satira, talvolta al dileggio; e lo *jongleur* prende peso, non c'è dubbio, così da riempirne la pagina. Per ciò lo aiuta una scelta esecutiva di debordante corposità: in *Istoriette* come più ancora in *Sonàr* una lingua letteraria già stata, per lo più di fattura medievale, e quelli che si potrebbero definire oggetti lessicali desueti avanzano massicciamente nei versi. E vi stanno, rissando e ingaglioffendosi dentro la struttura chiusa del sonetto, non semplicemente come eruzioni sparse, come pomfi magari scomposti e spaesanti, non sistemici però; vi stanno, viceversa, con mandato di costruire le sequenze, spostati dunque su di un asse sintagmatico e così sottratti alla condizione di mere evenienze da *impromptu*, di prestiti citatori a concessione paradigmatica che fanno soprattutto colore. È un'altra sintassi, è un altro pensiero, a scriversi nei versi di Pinto.

Ciò, mentre sciorina e distribuisce con una oltranza barocca (è il reimpiego del sonetto e delle strutture chiuse a rendersi strumento di amplificazione barocca) un espressionismo di ragguardevole peso specifico e ad alta concentrazione, rincalza la forma del discorso con una retorica calcolatissima, tutta densità e tutto corpo (il corpo della retorica si fa tutt'uno, nutrendola e lasciandosene nutrire, con la retorica del corpo), sospinta dalla filosofia del carnevale, sollecitata dalle figure dal carnevale lasciate in legato.

Ecco il materiale corporeo con le sue fragorose evidenze; ecco, in Pinto, l'analogo del *risus pascalis* con animali non solo antropomorfizzati ma addirittura innalzati agli onori dell'altare (e intanto gli insetti hanno le loro rivincite e i più repellenti sono ingranditi in bella mostra); ecco la focalizzazione da punto di vista smagante del *fool*; ecco i diavoli multiplicarsi e prendere d'acido arrivando a riguadagnare troni e dominazioni (i diavoli sono le occasioni per sentiti omaggi a Dante; il parteggiare per la linea dantesca della letteratura nostrana s'avverte marcatissimo); ecco Dio e Madonne presentati male in arnese, degradati (in una rappresentazione tutt'affatto profana, alla bisogna blasfema); ecco una polifonia congruente con un plurilinguismo da escavazione di rarità idiomatiche, da enucleazione di frammenti di un italiano antico, che si può considerare morto; ecco le dinamiche del capovolgimento che accelerano ritmo e frequenze di *poussées* eversive fuori campo, ossia esiti parossistici di indignazione politica, culturale; ecco il *topos* rabelaisiano della locanda; ecco gli assoli della morte, riparatrice dei torti, destino ineluttabile senza promessa di risarcimenti o di premi al di là, leva materialistica per rimuovere qualunque fondamentalismo e promuovere la giusta coscienza del relativo.

È un teatro di strada (è una troupe da circo, come in taluni scorci narrativi di Volponi) ad agire con i suoi personaggi e i suoi copioni nei testi più recenti di Pinto, rimasti finora inediti (nell'*Albero del malamore*, per esempio). Vi compare lo schema della sfilata – una sfilata di carri allegorici – o della processione rituale a senso inverso, con funzione ribaltata; vi ritorna la passerella delle maschere o smascherate (quelle del sacro e delle confessioni religiose in particolare) o orientate a scorno della tipizzazione e della ideologizzazione avvenute.

Secondo carnevale, e teatro di strada, la scena s'affol-

la, plurale, collettiva e la recita fa centro su una varietà di pronunce, di autori in opera. Deliberatamente – è un suo pre-ordinamento, è una sua ragione costituzionale – la scrittura di Pinto si apre al commento (implicito sempre nelle astanze metalinguistiche del testo; esplicito, e *ab exteriore*, in *Sonàr*), prodotto per verificare la responsabilità del voler dire semanticamente forte e del prendere posizione dei versi; e introduce una voce altra dialogante in *Bussoribussi*, ad oggi inedito, per un batti e ribatti serrato e per una spicconatura della predittiva univocità autoriale, che ottengono una estroflessione e un potenziamento della politicità costitutiva dell'opera (spoglio con istruttoria e rinvio a giudizio della letteratura in corso; analisi della crisi ideologica e della deriva della sinistra; rassegna scuorante di economia e società con deprecazione della classe dirigente: il tutto per frammenti, tra ironia e autoironia, da giocatori da taverna e santi bevitori da leggenda), politicità in forma del contenuto e in forma dell'espressione. Una politicità in tiro con l'allegoria. In tiro con un'avanguardia possibile, auspicabile.

LE CARABATTOLE DEI CARABI
(1994)

EPIFANIA

Il serpente alato sorvola
l'albogatto,
i porci lo scrutano allibiti
scuffiando all'insù.
Ma l'alivolo rettile
rettifica il suo aspetto
e ridotto a lucertola
zampetta nello zillo lunare.
I cani e i corvi increduli
chiedono alla zingara
di dedurre un oroscopo
dall'orpello appena apparso.
Ma l'oniromanzia
manca d'impeto diavolesco
e non scalfisce
l'arcano arcavolo dell'arte.

BIBELOTS

BRICIOLA ESOTERICA

La luna strappata in brandelli
dal demone monello, démodé,
dondola nel canto della buffa teofania
che festeggia l'onomastico del sole.

PANDEMONIO

La sarabanda delle birbe brille
ribolle nelle favole ribelli:
l'orangutàn in tanga canta un tango
ai tangheri ungheresi nel bistrot
tra le ciacole cieche dei centauri,
rupicoli rumori.

RIFF FAUVE

Mentre balla il blues belluino
il solicello ciccone cingotta
nelle macchie magre del mare,
rovista nel cielo assetato di soul.
Le streghe travestite da stelle
strambellano sambe, rumbe, rondelli.

MALIA DEL CREPUSCOLO

Il mare è un granello di miele,
le onde danno un tocco d'anarchia
al monotono tramonto truité
mentre il soffio soffuso delle fate
scarruffa le nuvolette golose.

L'ANEMONE

L'anemone milleanime,
stella d'acqua sulfurea,
regala la corolla
all'esile euro.

RELAX

L'infinito sfinito
dalle ipotesi pop
del filosofo freak
riposa nei microgrammi
del sole micronesiano.

L'ENDECASILLABO BALLERINO

L'endecasillabo ballerino ama
le notti in re minore, il tamburello
à pois del mendicante sinfonista
e la girandola osée degli accenti,
ha la dieresi col diesis, il ritmo
irregolare e profumo d'arancia.

L'APE APRE APRILE

L'ape apre aprile appena può posarsi
sulla possibile bellezza primiziale
della brezza che zampilla dal mare.

L'UNICORNO HA IL MAL DI MAGGIO

L'unicorno ha mal di maggio, s'innamora
delle baruffe jazz della cocotte
bindolata dai biribissi dei rosolacci.

SETTEMBRE BRIZZOLATO

Sgrappola nel mosto settembre brizzolato,
farfuglierà la gromma e tornerà la neve
a sequestrare i tetti tutti abbottonati.

DERISIONI IRRIVERENTI

LA CORTE

La corte borbotta e bordella,
bofonchia blablablà
nelle viscere maltesseute
del viceré.

Viceversa la viceregina
è una nebbiolina libellista,
biliosa e bischerella,
cacciata a calci
nel caleidoscopio a scoppio
dagli intrighi intelligenti
dei visconti.

Il giovane giullare
gingilla il clero
con accenti acerrimi in rima.
E crepa a comando.
I cortigiani piluccano
il cuore di una chioccia,
squittiscono.

BRUCIA L'INVERNO E SVERNANO GLI INSETTI

Il pagliaccio srotola i rantoli
dell'ibrido motteggio che disarma
gli occhi del tiranno, tiriterando.
I ragni allevano lame d'erba bianca
tra le ossa sdurite dei popoli nudi.
Brucia l'inverno e svernano gli insetti
sgarbugliando bava nel buio sottosuolo
sui grappoli di scheletri introversi.

DOPPIO GIOCO

La pelle plastica
del filosofo fumido
riannoda i pensieri alle impronte
dei nullomani immortali
che si muovono sempre verso su
riempiendo l'Empireo di peti.
Sulla Terra intanto
gioca l'acquarugiola acrobatica
dei melanconici marxisti
xilofonanti in fili fitte
per far fronte al freddo afoso
della musica sferica.

LA FUGA DEI PETTIROSSI

I giganti gigioni
pasticciano cimbotti
nel pantano di burro
dove strisciano gli scheletri
delle folgori fradice.
I cattivi pettirossi
si afflosciano esausti
sugli astri fangosi
(fuggirono ai furori
dei famelici iconoclasti).
E il mondo s'avvinghia
alle unghie uraniche
degli acrobati americani.

BARBABLÙ

Barbablù strappa il pane
al popolo dei finti frati
e strilla a garganella
nelle favole più grasse.
Se una ragazza
coi pantaloni rotti lo rampogna
rompe tutte le trombe
e spreme uno strambotto ottagonale
nelle chiappe chiassosette
dei rubecchi cherubini.

IMMAGINETTE INNATURALI

FIGURINA ASTRALE

Spiando il planetario sorprendo
le Irregolarità in processione
disegnare geometrie trasgressive,
transennare le stelle e gli asteroidi
mentre il sole colloquia tranquillo
con Sirio e Procione.

LA MORTE DELLE MOSCHE

Un rospo tentacoluto
acchiappa le mosche isteriche
torcendo la proboscide,
scilinguando indovinelli.
L'armonia dell'artide
sogghigna invisibile
nelle morti bizantine
delle piccole bestemmie.

SOUVENIR

Il messaggio del Lete
allude alla neve illogica
di montagne spezzavento.
I gemiti delle tigri ariane
grondano dalle rocce cieche
delle foreste infernali.

LA CHIESETTA BENPARLANTE

Nella chiesetta benparlante
(tra i bruchi benfatti
sul muro colloquiale)
il Vecchio Dio pediluvia
nelle acque purificanti
dove annegano i misfatti
degli eretici tisici
e le opere pie dei porci.

LA VISIONE DEL LOMBRICO

Il vento vocalizza la visione
del lombrico (verruca molle,
germe di fango, cieco cilindro,
della terra spaventevole sposo,
silenzioso maniaco mnemonico):
i forti guardiaspalle di Gesù
sgozzano gli apostoli ribelli
e mutano gli storpi più cattivi
in buoni santerelli imbellettati.

I SEGRETI DEI VERMI

Nei sogni innominabili
dei coriacei lombrichi
Dio è l'esiliato
che racconta ai vermi
la verità del delitto.

L'ORCO

Orco radiosso, cannibale radicale,
fiore smargiasso degli incubi,
mangia pure ogni carne fetente
e tritura con il tuo candore
di paura amica l'immagine nemica.
Orco cocchiere, guida le idee
verso il limite possibile
dell'ebbrezza sanguinante
e liberale dall'eroe crocifisso
che le schiaccia e le sconquassa.
Orco spaccamorti, sgretola la notte,
fanne una polvere nera e soffiala
negli occhi delle vergini.

ATEI MISTERI SIBERIANI

I lupi slinguano
un teschio chiomato
nella tundra animica,
celebrano nel sangue
del santo pope
gli atei Misteri siberiani.
La Madre d'oriente
assorbe il plenilunio
e le grida isolate
delle betulle.

LA BOCCA DEL BRAGO

Allegri colombiani
strappano al fuoco
i prodigi della fiamma
(i messaggi dei morti),
poi ballano sulla lingua
della bocca spaventosa
che ne ospita la danza
e il grasso dei corpi
appetibile e soave.

LE CALENDULE DEI CADAVERI

I morti dinoccolati
schiumano, si grattano
maledicendo i bambini
che li bersagliano
di trastulli irriverenti.
Camminano sull'erba
come gatti disossati,
piangono la loro
eterna stiticchezza,
dimenticano il tempo
e aspettano un ricordo
che accarezzi
i loro cuori marci.

IL CANTO DEGLI IBRIDI

Le cicogne-sciacallo
cantano nel lago nero.
Immagina la musica negletta
smisurarsi nelle viscere.
Immagina l'andatura ubriaca
della melodia che urta
contro il cuore e lo rappezza.

LA VANITÀ DEI MORTI

I morti sono belli
Nell'arco di luna
screpolato dalla pioggia.
E il tintinnio desolato
delle monete d'oro
si tinge di sorrisi
rubati ai sepolcri.
Le anime lucide
ballano nei gigli
accanto alle cacche
delle pecore velenose.

L'EMICRANIA DI DIO

Il Mistero è l'emicrania
del Dio che indiavola
le vagine delle pecore.

IL BANCHETTO DELLE BESTIE

Avvoltoi, sciacalli
e vermi criminali
festeggiano la Morte
che li guarda trionfare
tra le carcasse dei fiori.

L'UCCISORE DI SERPENTI

Un gueriero di sale ed ombra
irrompe nel dominio dei rettili parlanti
e sconfigge l'esercito dei crotali
dissipandosi in fili inattaccabili
dalla forza malevola dei veleni.
I serpenti uccisi dalla stretta
dei sottili lacci infrangibili
saranno il pasto dei santi dimenticati.

INGANNI CELESTI

La bellezza furastica
delle femmine favolose
apparse nei segmenti
degli inganni celesti
sorprende gli uccisori
di piccole belve.

IL COLIBRÌ

Batte batte il colibrì
col becco bruciato
sul cuore della casta scintilla
e riceve il vezzo folgorante
di un sole femmina.

LA CORNACCHIA E L'IPPOPOTAMO

Cornacchia recidiva
autrice di sberleffi
roca rintuzzi
le accuse curiose
dell'ippopotamo.

BARBUTA COCCINELLA

Barbuta coccinella
sospirata dai languori
dei bambini
sospendi il futuro
e ti fermi nel cuore
bisbigliando
litanie preistoriche
con voce azzimata.

BELLA BISONTE

Bella bisonte
stranita dalle feste
dei liutai
annuvoli l'erba
e rincorri lumache
sulle corolle spinose
dei fiori fraudolenti.

BRUCO LNEO

Bruco leneo
adulato dai versi
delle mantidi
brilli sul legno
e componi sonetti
con le dotte formiche.

LUCIDO ELEFANTE

Lucido elefante
sognato dagli occhi
dei cetacei
ansimi sull'asfalto,
sbirci le vespe
e le città scomparse
nelle conchiglie.

LA CONDANNA

L'ape regina si è smarrita
sul prato di asfodeli
nel labirinto di murra.

DOLCI DELITTI

I vergini verri divorano
le mani mandorlate
da moloch
di marzapane.

I maiali infettati
diverranno re furiosi
stupratori di lumache.

IL BARDOTTO E L'ARPIA

Il bardotto ha il verme
della vermenella
nell'anima malfatta.
L'arpia lo impiaga
cacandogli addosso
dal ramo del sicomoro.

IL ROSPO

Il rosopo strappa
le ali alla farfalla
e s'invola sibilando
verso il Paradiso.

DIAVOLIO

BELZEBÙ BUSBACCO

Belzebù busbacco,
il tuo nome è burattino
e straballa nelle fiere
sul sofà del bevifuoco.
Cacciaserpi, schiacciamoscerini:
smungi mari, ammali monaci,
fabbrichi chili di cattivi sentimenti.
Mentre torni nelle trappole
del lessico impaurito
le cornacchie inchiodano
coi becchi ad un bignè¹
la beghina golosa.

LA BEGHINA BETTA

Il lupinaio pigola
tra le natiche di legno
e ignora l'ora eroica che ronza
nei carnivori pensieri
della beghina beat.
Betta combatte
il buzzo beffardo di Belzebù.

LUCIBELLO BELA

Gennaio germoglia
nel villaggio dei ciabattini giucchi,
transita nei ceppi dei lecci.
I camini soffiano trifumi a frotte
nel naso solito del cielolupo.
La neve inventa un talismano mantico
nel centro cenobitico della piazza zotica:
Lucibello bela.

FAVOLELLO

Io (orco) ti darò (fatina)
un occhio di fango
per farne farina
e poi per darne un po'
(però pochина)
ai figli di Febo
che affondano nei gigli,
si librano dai broccoli,
sbrindellano le corna
del Capro capriccioso
che zufola e bischizza.

LA VOCE DEL CAPRO

Se come una trottola urticante
questa voce caprina mi sfiora
fuggo dall'orto santo e tolgo
il mio nome dall'anagrafe
dei parolai scrocchiatopi e chiedo
rifugio all'albero sicuro
che nasce dalle nuvole rumorose.

EROTICA ERESIA

Tragici cantori eccoli come furbi ladri
accanto alle donne innamorate dei diavoli,
carezzano le natiche e spogliano i sogni,
arrivano dolcemente ai segreti velenosi,
mescolano l'inganno e i raggi sgraziati
dello sghembo sole che palpeggia l'alba.

DISPETTI DIAVOLESCHI

Melodia di mele cotte,
sprigioni arguzie zuccherine
e struggimenti medievali
stralunati nel calvario del tegame,
ispiri versetti smeraldini
seminando profumo furente.

La commedia intanata
nelle tue viscere viscose
ritarda l'insanabile infanzia
dei faziosi meridionali,
feriti cronici, furiosi comici
defecati dai diavoli burloni.

ESORCISMO

Sangue di stridula lingua
sbotta, non si rinselva,
s'espelle dalla carne
e strepita, piglia in faccia
il demone alipede
che scompare nel miscuglio
delle cose disfatte.

INCONTRI A MEZZODÌ

LE NOZZE DEI PAZZI

L'anello di fumo
delle nozze dei pazzi
(che sposano le teste d'acqua
perdute nei pozzi)
circonda il pollice
del ciccione estatico rapito
dalla zuppa eclettica:
cuociono i madrigali
coi sorrisi dei lombrichi
e il rumore armonico
delle formiche periferiche
nel sugo di jeans.

LA POETICA DEI TOPI

La rete rovente del sole
imbriglia il canto ossuto
nel vicolo incremato
di molluschi millantatori.
I topi poeti
impastano feci ed ombre
nei cunicoli verminosi.
Il sangue sudicio dei santi demoni
imbianca le zampette frettolose.

LE BURLE DELLE OMBRE

Ombre brute imbrogliano
L'astiosa statua imperiale,
deridono l'immobile bellezza
delle membra brigose
mentre il sole caracolla (innocente?)
morbosamente illanguidito.

LE MINUZIE DEL SILENZIO

Nei denti indolenziti
del silenzio insulare,
insaccato nei granelli gemmati
della sabbia sbrodolona,
la salamandra ingoia unguenti rubizzi
vorticando nelle visciole sciantose.
Mollichelle meloniche ammaliano
vispe vespe vespertine.

LA SERPE

La serpe assopita
tra la rughetta salvatrice
(tragicamente incorrotta)
è l'occasione extraurbana
che fiorisce nella fede floscia
degli orchi pettegoli
golosi di bolle d'aria.
È il segno insepoltto
del carburante arcaico
dei legni volatili.

SUADENTI FINZIONI

Il fantomatico fiabista
sedotto dai mille languori
della noia femminile
bisbiglia i battibecchi
delle vecchie farfalle
che assediano un fiore
maligno e sgraziato
(ma gonfio di miracoli
brucianti e bizzarri)
nell'eretismo passionale
del sole ficcanaso.

INCONTRI A MEZZODÌ

Le bisbetiche salamandre
slinguettano sui sassi tondi
e incantano l'arcobaleno
con risatine aureolate.
Passo dopo passo incontro
i grilli fanfaroni
che saltano a pizzicotti
sulle forti natiche dell'estate.
M'intrufolo curioso
nella tana ben curata della talpa
e ascolto il suo canto stonato.

IL MELETO

Il grillo gracile saltabecca
sui fili frivoli d'erba gatta,
canta sul praticello clericale
e sveglia i contadini addolciti
dalle radici dei piccoli meli.

LE ASSEMBLEE DEGLI INSETTI

Nel conclave delle mosche
gli armadilli ammogliati
divorziano dalle zanzare,
lo scarafaggio rompicollo
aggredisce le fragole ercoline.
Nell'assise delle farfalle
lo scarabeo ammosciato
dagli scartafacci dei poeti
rosicchia paroline metricate
e rigurgita acrostici aromatici.

ELISIR BISLACCO

La grammatica del grano
e la rumba delle mandorle
si elidono nell'elisir bislacco
del poeta paesano.
Il fraseggio bighellone
delle gibigianne infrange
l'assonnato bagliore dei minerali
e l'ombra breve delle farfalle.
Tutta l'erba barbuglia burlette,
ruzzi e barzellette.

RAPSODIA UMBRA

Lesto lesto sto nella storia del rovo:
more in amore, via vai d'api epiche,
cosche di mosche e lucertole cineaste.
Ridicoli lividi ti racconto in epigrammi,
mia serpe.
L'ombra corre sui rami ruvidi
nelle vulve veloci delle scoiattole.
Nel barverde mi diverto
a tagliuzzare il tempo in fiocchi
rubando i flirt dei fiori.

SATURNALE

Lo strano stormo di gracule greche
s'infila nella vacca villanella
(nelle viscere viola)
e gracchia nel crepuscolo del chimo
beccando dentro un'anima rotonda
che s'ingrassa, satùrnia satanassa!
La dragonessa zònzola
tra le metafore delle formiche,
intriga col trifoglio contro i vermi,
vive nei vivaci vilucchi.

IL MERCATO MAGNIFICO

La pantomima dei gatti assiepati
negli occhi dei pescivendoli ermetizza
il mercato magnifico.

La baby-sitter s'impiglia nei gialli
limonacci bozzuti.

Alcuni tordi cantautori (appena
fucilati dai ciclopi antiladri)
attirano le mosche spiritose
e sparano dei polli proverbiali.
Cerbero (di gomma) accalappa altezze
cavando dalle tasche dei vulcani
cartapestiferi fragori.

VELOCE GARBUGLIO

Appena appendo al fico il naso
della bestia obesa
al sapor di bibita bisillaba
brio di biro in libro brillo brilla.
Nanetti ittiti metto in letti matti.
L'ameba abbaia:
basta coi pioppicoli poeti panzuti!
Raro alloro a loro orna carne e corna.
Plato lumina sulla gonna di Gemma,
grattugia la materia sulle forme,
dipingue dinamiche alfabetiche.
C'è un ramarro nel rabarbaro al bar berbero
e un amaro aroma nella macro croma.
Ma Roma orma è ormai, mare di ombre,
moria di rime.

NOTTAMBULE GHERMINELLE

IL CROGIOLO DEL GIULLARE

Sgraziando le cose belle
che m'insegnarono i serpenti
mi muovo nello zero di zucchero.
Raggrinzito narciso
sgretolo case di ferro e sfido
le fanfaluche dell'ebbra luna
che ingozza sogni nel nero legnoso.
Sgattaiolando da un colore impoetico
recito un dilemma allegorico
agli allocchi coccoloni convenuti
a sgranocchiare bruscolini malcotti.

TENERE TENEBRE

Le notti ondose imbelliscono
i piccoli figli.
Le comete scodinzolano
nel firmamento farraginoso
zigzagando
tra le stelle partorienti.

L'OCCHIO DELLA STREGA

Oh quanti sonnellini tintinnanti
strimpellano tra le stelle strette
dal cielo timoroso della luna tumida
insaporita dai pollini notturni.
Gli angeli ciabattano nei buchi
imbionditi che brillano nel giallo
paradiso dei piccoli piselli.
La notte intona una nenia annerita:
tutti i bambini bisbocciano
nel blu bellissimo multigommoso
dell'incantevole occhione della strega
(sgraziata zoppa, mollicosa monocola).

IL MANGIABACI MUSICISTA

Nel soffice cielo cigliato
il suono serale burlò
il mangiabaci musicista.
Le note ribelli sbranarono
il brutto brancicone.

STRACCIATURE

Un grande suono pluviale
invade la notte atonale:
la nota ancheggia
nel nero burrascoso
sul pentagramma sgorbiato
del musicista moccioso:
entrando nelle trombe
introna le Naiadi
ritmando stracciature
(residui risibili
di seriche lussurie).

LA FAME DELLE FAVOLE

L'immagine minuscola
di un omino immangiabile
si gonfia nelle favole affamate.
E il nano angelico affonda
nell'onda nottambula.
Una donna misericordiosa
ricuce l'alba smembrata
dalle mascelle dei marosi.

LE MALEFATTE DELLE CICALE

Nella stella stupidita
dalle ciarle incielate
della cicala leggendaria
c'è la genesi genocida
dei camaleonti incanditi,
gongolanti linguacciuti,
che ingoiano i gorgheggi
delle rane in amore.

BUIO BARBOGIO

Le stelle stingono
il buio sospettoso
che le accarezza
fingendo amore
mentre schernisce
il brillare inconsapevole
che lo ferisce.

LE METAMORFOSI DELLA LUNA

Limacciosa isola selenica
appari in notti antipatiche,
scompari nell'onda biscazziera
come un sasso reciso.
Pasteggi le ombre rapite
alla memoria immobile dei pesci,
disfi i sogni dei vecchi feroci
allacciati agli incubi degli angeli.

L'AGONIA DELL'ARLECCHINO

Sassetto di mare morbido urtato
dal taglio dell'onda chiodata
scorri scorbutico sul fondo
accanto all'arlecchino moribondo:
sorpreso dai guerrieri bucacuori
a sbocconcellare ragni radiosì
fu gettato nell'acqua marzolina
legato ad una favola di ferro.

I VERSI DEI ROMANTICI

I versi pietrosi dei romantici rompipigne
storpiano il tempo, peloso polipo.
La luna s'ammala di lampanti tenie,
rotolando nei motori rattrappiti
inf nocchia le fanciulle sfibrate
dai racconti animati degli Dei dispettosi.

LA NOTTE LUNEDINA

La notte lunedina s'accartoccia
nei sogni sorgivi dei sassatili insetti,
ombrivori bruchi bruciano il tempo
nei dedali demonici del buio.
La lunicella infantile s'infrange
nell'universo ansioso delle femmine.

IL SORCIO MATTO E IL VENTO SVENTURATO

Il sorcio matto, re dei surmolotti,
slegò gli alberi dal suolo, li offrì
fradici e fessi ai sudditi fetenti.
Il tuono sgomitò nell'aria irata,
schiattò sotto la nebbia paraschiaffi.
Le ossa tonde delle stelle curiose
videro il vento (crollato in terra)
divorato da lesti insetti rosa.

RÊVERIE

L'alfabeto dei sogni flautati
cantilena i naufragi degli eroi,
i melodrammi glacés dei narcisi.
L'ottavino perlato del bagatto
ricama note di gianduia, culla
l'arcipelago naïf del sagittario
e la morte pagana del trifoglio.

IL GUIZZI DEL GUITTO

Cera d'api c'è nella notte tenue:
è l'effetto del sangue arancio, succo
d'ortiche assaporano i sogni rotti
dai ratti. Grettì assassini trafugano
in fretta la salsedine dal mare.
Una bufera di parole bolle
e balla nella notte talismanica:
ho un po' d'ingegno in gola: che mitraglia
d'insulti all'aglio, che paté di epiteti!
Un segreto cade – ohibò! – nel catrame
e poiché l'essenza è senza guinzaglio
quattro querule lune rubano il bar.
Or ora apro una porta cupa, dritta
come un ago, e la morte appare in jeans.
Domani non c'è, l'uva vale meno
dei gomitoli di gomma filante.
L'inferno ferisce le teste a tubo
e i versi spiritosi dei nasoni.
So che le stagioni sono sei, più
nove giorni grondanti inchiostro nero
dove scherzando guizza un guitto, imbratta
arcobaleni, balocca bambocci,
balbetta filastrocche e scaramucce.

NERO ONIRICO ROMANTICO KITSCH

Strabici insetti e stitici struzzi
strillano striduli stornelli:
nero onirico romantico kitsch:
cult movie in movimento
nel sogno novennale.
La torretoro reticola il re:
scacco, chicco!
Cocomerosa chimera,
i diavoli in volo
(tizzoni storti, isterici)
vogliono i tuoi semini neri.
Coriambi crollano nell'Ellade.
Devo trovare il trono trottatore
e la trottola troglodita.
Ciprìndi e turaccioli imburrati,
rudi brodi dry:
nel cenacolo alogico Giulebbe
ghiotto bigotto
s'abbuffa e si sbottona le ganasce,
grufola e mesce.
Devo trovare il labbro
del labirinto baro.
Barbylonia sbirilla
le bambine di bambù:
bugie alle mamme bulle,
baci alle ciambelle in bici!
il rabdomante rabbaruffa
il folclore dei fantasmi illuministi,
lustri spettri.

ISTORIETTE
(1999)

LES JONGLEURS

I

Gloria al canto ch'alto va tuonando e dal cocuzzo del ciel
me rintorzola insieme alla brutaglia ferigna appiè de lo Di-
monio assisa, per succiar su' magna sisa, dai saccenti fra-
tini cattatori d'anime malforti. Me scompiscia del Deo la
paroffia fida prega d'agnolini a spetezzare adusi, aduste
damigelle malinconiche, lazze e moccicose. Comecché la
comedìa me accamici con pelle di serpente, me gusta far da
coso senza scarpe, ché senza piedi, cosato longo longo intra
petre e fratte. O rospe, vostre linguelle stragne siano dalla
loia mea liberanza. Gloria, gloria sempiterna alla vociona
eterna! Faccio i mirallegri, m'inchino: a spirito di verme,
a misero diletto delle gatte m'ha Deo predestinato. Viole,
violini e cembali barocchi me scortano stonato nel coro de
li ciocchi.

II

O ritondastra stella, rostigioso astro, me rinsapora coi tuoi neri ragli. La vita m'ha nomato Scarafone e voi come pazze mosche assaporate le mie piaghe. Deforme giulleria, compagnevole combriccola, fora dal buciolo! Dici che il cancro ti storpia le budella, Grifo, eppure suoni la cennamella come un osesso e il tamburo percuoti con la testa e sradichi gli alberi sacri nella foresta elettronica di simboli stupidi, d'archetipi boti. Ammirevo il portamento del tuo passo, Straccone, e mi corico accanto all'astuta puttana che slunga il tuo bellore di sconcio cantalluscio. Mesci il sangue nelle coppe, Vampy! Cristo è invitato! Nocchini arcipotenti sui nasi dotti mena, Monster! Dirupali tutti dalle bigonce in bocca agli sciacalli, strappa le viscere lezzose dei mangiatori di carogne e fanne un elisir di lunga morte.

III

Il mio passo è il passo dello zoppo che ad ogni passo deraglia e inciampa col passo precedente nel passo successivo. Sì facendo aggrado alla lussuria vorace della primavera infame che m'odia e mi divora passo passo nel mentre i suoi birboni fiorellini solleticano le palpebre ché s'aprano di botto. E due chiodi del Cristo mi trafiggono gli occhi e il sangue cola nel cervello bifolco e corrosa la memoria si spalanca a un futuro di gloria laggiù all'Inferno tra i balli sucidi di lucertole gaudenti arrotolate alle verghe dei demòni. Vorrei gridar via l'orrore e la paura ma un sogno domenicale mi scarna la lingua: immagino neri pescatori di perle che sul fondo infetto del lurido mare s'accoppiano coi cadaveri putrefatti delle annegate. Scorgo sull'isola le donne in attesa, fidenti nella misericordia degli Dei antichi, e gli archibugi d'oro dei conquistadores puntati sulle loro belle teste esotiche. Mi sveglio nel bureau del bettoliere sgualcito come l'abito usato da uno zingaro o un lavavetri pachistano. E rattizzo il mio cammino sciancato.

IV

Brogio, scuoi l'anima delle formiche e le cicale bacchetti sulle ali trasparenti ché non cantino mai più. Passeggi sul mare, gorgoglia l'onda faonda e imperiosa si gonfia nei tuoi occhi bruchi. La vedi assalirti come un fiotto di vomito salmastro e cerchi di slancio la groppa dell'arcobaleno, trovi una lama affilata che sfregia la mano e il destino cucito sul lurido palmo. Sebbene tu sia sì malfermo, caro Brogio, non sei ancora pronto pell'Inferno, ti manca quella rabbia ottusa che intrappola la Morte. Bestemmia pure e spanzati col naso scappato dal tuo viso rinfrollito e loda vita tua verrucosa: così ti vuole il verme vernereccio.

V

Scarico la fionda armata con le mie chionze laudi e scapocchio i tafani festanti negli ani disfatti dei buoi mentre ingorde serpule golose degustano la scolatura del sole esciso dall'eclissi buggerona. Un sorbetto biascicotto il soprabbello berlicche m'offre e feritade squaglia le querimonie dei faminchioni chierchi pigliati a mattaccini. Guidato dalle lucciole, sbietto nei corridoi biesci del buio ché agone e teatro di burle è il bosco ma bare sono le grotte dove i cagnotti scareggiosi degli elegiaci minugiai agguattano acchiappatoi.

VI

Sul cirro smarrito dringola lo strummulo di Strummer Drunk, giullare forese impiccato alla luna dagli arieti alati dei ricchi pecorai traditi dalle ninfe, scapate pallerine rapite dalla ridda. Il croscio giallino di scortese chiarello inzuppa la cornacchia croia che tiene un comizio sulla testa cagnazza dello spaventapasseri smensito: “Innamoratucci bavosi di salamistrerie sopraffine, nemici del corpo che talvolta leppo emana e soprattutto quando la Vita lo ricaca nella tomba, abbiate compassione delle trucie storielle. Il canto s’inabissa nella terra concimata con le feci astiose dei versi assassinati e perde in quello stipo le sue belle maniere. I ratti grassi e rapidi del lirico liquame spargono sale sui marchingegni dei linguaggi inospitali e gli ingranaggi del Tempo disfano la Memoria.

Alors à la guerre, tués jongleurs! Vi accompagni dunque il clangore delle catene che vi legano a contadini muti e sans culottes. Santola Storia è l’orto rizappato dai Vaticoltori, difeso da morbuzzelli e da mitraglia. A voi non resta altro per vendetta che inocularvi il virus della barzelletta”.

BISTICCI, ROCCOLI E CAPRICCI

I POETI

Il carabo capriola
nel bric-à-brac caotico
delle bricche letterarie,
articola almanacchi
di allegre allegorie.

Il gallo si sgola
per radunare i numeri,
i nomi nomadi, i verbi bradi,
per dar ritmo all'aritmetica,
brio alla farandola poetica.

Il martin pescatore
l'allodola alluma:
coriandola il sole
nelle rime d'amore.

Il batracio bindolesco
dà un bacio alla cicigna:
s'arrotola la luna
nei sonetti delle blatte.

Il dodo dadaista
dileggia l'usignolo,
gli dice: "sei l'artista
più strullo e più pignolo,
i tuoi gorgheggi rari
già mischia nel paiolo
la musa dei giullari".

SPIGOLATURE

Nel mare mariolo è seppellita
la rimaiola luna.

La piangono le vongole,
la ninnano le balene bambine,
la pungono le spigole,
l'ammacca la marmaglia delle acciughe.

Del calamaro l'anima nera
nel calamaio dispera
la buca il becco cacografo
del grifone calligrafo.

La manta non ammira
il rambo delle rime,
non ha l'arte nella lisca
del rombo futurista.

Lo squalo è un qualunquista:
divora i gialli delle sardelle,
i rosa garbati dei gamberetti,
le sciatte appendici delle alici.

Il gusto dell'aragosta
è invece sopraffino:
ama l'epica del tonno,
la dolce lirica del nasello.

Un merluzzo zitellone
è aggredito dalle attinie.
Il granchio lo rincorre
per carpirne i racconti
e farne grappoli di versi
dagli acini malinconici.

IL PAVONE FARFANICCHIO

Il pavone farfanicchio
inferra le favole
nel fetido refolo
del fimo febeo.

Il ludico lupo
s'è perso nel luco,
un rosso serpentello
lo infuna nella forra.

Ma un elfo analfabeta
diserta la morte
e sfossa le fate.

SCARAMUCCE

La piscola pisiglia
begole e bagattelle:
il bruco si ubriaca,
la piscola lo beccola.

L'upupa e il pappagallo
brigando a chiapparello
disgarbano al sonnello
lurco del pipistrello.

Il gheppio si fa gabbo
del nibbio con la gobba.
Il nibbio si corruccia,
il gheppio è sulla gruccia.

La band dei rizzaculi
col riff del sassotromba
sbaraglia la quadriglia
del clan dei curculioni.

TOPO FA PIPPO

Topo fa pippo e spippola
i pippoli al pippione
del pan buffetto e spippola
il poggio del pippione
alla poiana e spippola
della poiana il pioppo
al pomo dello schioppo.

GIRELLE

Gira il ghiro la ghironda
e le note nella notte si stellano,
tremolando nel buio mar brumale
tonde e toniche intonano armonie,
mormorii folk in frac.

Il girino gira la Gironda,
zimbella la zanzara sanculotta,
a quattrocchi la inchioda,
ipnotizza la zizzania a zig zag
e arronciglia le larve.

ROCCOLI E CAPRICCI

L'aureola fosforella della lucciola
sfavilla nella notte un po' fru fru,
la disillumina la raganella
celando nella luna la linguella.

Monna mosca sculettta, fa mossette.
Il ragno fa alla mosca pulcesecca.
La mosca, neretto puntolino,
tra polvere e molliche rinsecchisce.

Scriccio, quinto ginnasio quattro in greco,
bracca un vermetto in jeans sul motorino
e tra un giombo ammaccato dall'hard rock
ed un sillo esiliato dal juke-box
fischietta alla fringuella in minigonna.

DAL CHIURLO CELLATO

L'arcobaleno liberty trasloca
dal cielo nella blusa originale
della cincia che balla il cha cha cha.
Brinda alle nozze delle puzzle
il cincillà, dà in ciampanelle!
Il merlo sbuffa zirli di caffè.

Dei passeri la brilla camarilla
la birra dei grilli ingolla.
Chiurlo cellaio ciambola e ciurla,
lambicca allocchi e gracchi burla.
Lo zigolo bezzica bacherozzi,
zecche, zeppole, zaffi sozzi.

Ghiottone il farlingotto
alla libellula fa un fanfalecco,
tira un ghiarotto alla ghiandaia
poi le ingemma con le mammole.
Il cuocco in lucco canta e gavazza.
Il gufo in gueffa sgozza la gazza.

CAPODANNO

L'anno scorso scorre sgomitando
miscugli di mesi e grumi di giorni
al pappalecco dei papiglioni.
Nel putiferio delle formiche
vanno a ruba il rum e lo zibibbo.
I coleotteri con la chitarra
divezzano il novello novellino,
con zufoli e zampogne gli zibetti
diesizzando disinfettano il bosco.

L'ALCHIMISTA

L'insalata di metalli si raffredda
nel crogiolo apollineo dell'apione.
Le molliche di mercurio ridarello
disombrano il misterico antimonio.

L'ESTASI DEL GECO

La boscia nella burella berlinga
col geco gesuita sospeso
nel surreale surplace delle visioni:
un acaro creolo crea l'uomo,
col brago nel trogolo impegola:
ombre dure di pietre parolaie,
guano di nottole, sangue d'iguana,
loffie di demoni e gemmule d'angeli.

IL MAGO MACACO

Il mago macaco, astruso astrologo,
astrae dagli astri oscuri oroscopi.
Il mago macaco predice alla bertuccia
che terrà a battesimo un blues bohémien.
Gabba il gibbone, bubbola il babbuino
col pimperimpèra pimpirimpì.

IL MESSIA

Il messia mesmerico galoppa nella nebbia,
cerca il molosso guaritore intorpidito
nei pensieri sussiegosi del topo presbite.
Fruga nella notte che rovina sulle foglie
delle querce rimbambite dal frastuono
eruttato dal bacheruzzolo scherzoso.
Una favilla indica l'estasi del tarsio
che assiste alle corse corroboranti
dell'ippopotamo sull'ippocampo.

LE INSIDIE DEL TRAMONTO

Le volpi meridionali
fuggono dalla pianura nemica,
maestrano mostri maleducati
che schizzano bava cremosa
sulla bella zambracca
storpacciata dal guitto nel gagno.

Il vento fiotta inorgoglitto
dalle robbie maldicenze
della buglia di Berlicche,
corre limpido e feroce
sulle cime indifese dei lecci.

Un vulcanico calabrone
sfreccia fastidioso
disturbando i racconti
crudeli dei corvi.

Ma l'avvicendarsi
della luce e del buio
(il velato vaticinio
del tempo di mezzo)
ne fa la caramella
del crasso croccolone.

Il baco abbacone
sbozza nel bozzolo
seriche chimere:
serpenti miti,
maggiolini mammoni
soffiano la notte
negli occhi barbini
del biotto barbagianni.

DARK CARNIVAL

I lemuri risucchiano
i fluidi fecali
delle cimici cenciose
nell'odioso carnevale
dei fuchi defunti.

Le scrofe in maschera
corrono festose
sotto l'acero riccio
dove frolle il fanello.

Sui rami marmorei della Morte
crocida la cornacchia.
Al crepuscolo il croco
dell'acridio il cadavere arrossa.

Nasce lo sciacallo
dai meandri dei sepolcri,
risplende nei miasmi
degli angeli storpi.

Sognano le iene
il ridente disamore
del demone scorbutico.

Lo scarabeo rabattino
rabido nello sterco
avvolge della rana
l'anima malsana.

FANFERINE E FALDELLE

Fanferine e faldelle
alla zeba zambracca
ricanta il codirocco,
falsardo facidanno:
sanarle rachialgia
con malva e marcarella
spergiura e lo strillozzo,
gobbino giocolare,
ammorza risarella.

COME CCHÉ SIA GRASSO

Comecché sia grasso
molto e spesso
le brigate di zebre
gli tendano escati
l'ippopotamo sopporta
e schiva le salaccate
delle zingare bianconere
mergendo la sua pena
nella mota amica.

LA MALENANZA DELLA GALLINA

Della gallina la malenanza
è l'ala inatta al volo
e d'esser morta a ghiado
nel chiostro caleffata
dai gretti scalabroni
e prima accaneggiata
dai perfidi volpini.

SORCIO GUALERCIO

Sorcio gualercio
e zoppo infiaschi
il sangue del rondone
stecchito dalla frombola
nell'orto dell'ostiario.
Il parlottio dei grilli paltonieri
tramanda il tuo misfatto,
il moscione stralunato
s'immischia nel delitto.

IL CAMALEONTE

Il camaleonte si raggruzza
nell'anima maltenuta
del poeta scampaforca
che con gruzzi di versi
e contrarte contrasta
i lirici ciancerelli.

L'animale mimetico
lanciotta i languori
e aggela i sospiri
dei giugnoli augelletti,
per celia schicchirilla
a crepacorpo
sui loro cuori rimorti.

CIANCIAFRUSCOLE E CIAMPANELLE

PROMETTO A VERMI, BACHEROZZI E SERPI

Gnaffe, sgraffignerei le fragolette
alle coccinelle cicciotte, fiamme
sui mosai farei raggrumare, ranno
aspergerei sui passeri in amore.
Odio odoroso al mondo devo dare
per scopettare Cristo. Mirabilie
prometto a vermi, bacherozzi e serpi,
a vespistrelli svinatori. Sono
il malarico animale malcurante
fiorito dai brogliacci dei talponi
che spalmarono il buio sulla laude
del lupo redento sperso nei sogni.
E sì che le cicogne fattucchiere
nel grembo crebbero l'incanto. Caute
dibassarono i becchi nella mota
dove alberga la sbaratta dei pesci
scacciati dal mare perché a brincelli
fecero i comandi del re salmone.

FOSSIMO NOI SERPENTI RAZZUMAGLIA

Se qualcuno di voi fosse più furbo
avrebbe già venduto a questi quattro
angelacci intontiti dai sospiri
dei futili filosofi collerici,
che mancano d'intuito poetico,
tutto il catalogo delle farfalle
fotografate in pose sconvenienti,
discinte e con le ali accavallate
mentre le antenne ammiccano lascive.
Ma che ruffiani siete, tordi e merli!
E tu, intrigante beccafico: stolto!
Scodato pigliamosche rimbambito!
Fossimo noi serpenti razzumaglia
capace di squillare oltre la luna:
che impazzare d'impiastri, che zizzaglia!
Qualcuno invece volle i nostri corpi
bislunghi corbelloni smanierati
commessi a rannerire malfatici
solo quaggiù quattoni sui marrani.
Fossimo noi serpenti razzumaglia
a razzo a sbaccanare in sacco al sole!

L'ORANGO CON RANCORE AL COCCODRILLO

Caracolla sul ramo cagionevole
la scimmia caffellatte lunarista
capace di rovelli madornali
e frugivori rinfrigni sui sogni.
Gli scimpanzé sciroppano, merlotti!,
banane fritte e fresie, innamorati!
Lei scodinzola al lepido zorilla
e lo trasforma in zucchero filato.
L'orango con rancore al coccodrillo
scribacchia poche righe scriteriate:
se la bertuccia mia aver non posso
ti do trenta barenghi e tu la mangi.

IL DUBBIO È CHE IO SIA ANCOR MANDRILLO

Il dubbio è che io sia ancor mandrillo
se non attizzo il foco alla cerbiatta.
Di certo so che il lurido coniglio
m'ha fatto becco sotto il sollo tiglio!
E se l'orsa che alla rosa assomiglia
è andata in bocca al verro begolardo?
Quel procione ravvoltola la zeba
nel nascondiglio discosto di felci!
Ehi tu, scorzone: rendi la capretta
a chi l'ha primo amata senza ragna!
Macché! Ma chi l'ascolta più, chi teme
questo vecchio playboy rinfrinzellato.

BRADILALIA M'IMPICCIA IL LABBRO BRINCIO

Bradilalia m'impiccia il labbro brincio,
manicar come vorrei raperonzoli
accordellati a cutrettole pinte
di sfumate rossure e gialli sfatti
non arrischio e piglia pieta e doglia
spella la fatta mia di bestia asmatica.
Un malardito proco alla mortezza,
sorico tisico puzzoso e zoppo,
sfidò con moscicone passo il rostro
che rota sulla zampa retroflessa
(arma matta, capriccio di matrigna)
e avvelenò il mio sangue col suo muco.

A CHI LELLA SUL BELLO STORTA SIA

Innanzi a rosignoli eletti, rose
canine, alaude accorte, albi narcisi,
ai lirici bell'anime dolciere
canta il coro degli stitici struzzi
e tanto appare il loro amor mogliaio
che Fedeltà li sbrutta con dovizia
d'aulenti piogge di verzura e vesce.
Così ha il giusto premio ruffiania:
a chi lella sul bello storta sia
la sorte e malferata abbia la via.
Poiché chi nasce strambo e boccalone
ferrato deve star nel baraccone.

ALLEGRO DA PIDOCCHIO

Allegro da pidocchio
sbicchiero nella ciocca
del ciombo pifferaro:
gli rendo il suono avaro,
la nota storta e tocca,
il canto tutto un ticchio.

Canzonelletta lesta
sermona a questa testa,
strappale perpescenza
e schiaffaci scemenza.

BUFFE, COMICHE CHICCHIRIATE

Buffe, comiche chicchiriate
dall'alba al mezzodì
compagne alle passerelle del sole,
che consorella estate
scapuzza quando vuole,
alla vacchella date calde foie;
suonar voi domandate
assieme alle cicale
sui pini cincinate,
suonar voi domandate
sulle albizzie a far zebo coi grilli:
siete della muriccia
l'eco che s'incapriccia.

O canzonella dai becchi dei galli
corri contro malinconie,
brustola brume, sbrana le calie
nelle paludi abbarbicate ai ralli.

INNARRO MATTINIERO

Innarro mattiniero
storto canto mattiero
col sole secutore
dell'albagia dell'alba.
Nell'albagia dell'alba
animalazzo attore
il lucore scombuglio,
inviscero il bargiglio.
Crestuto cantambanco
di certo non mi stanco
a dare felle stratte
all'albagia dell'alba.
Con l'albagia dell'alba
non faccio patti e tratte
ma trucchi e stregherie,
rocchiose sgarberie.

Ammusa, canzonella,
dell'alba l'albagia
e falte maccatelle,
rubesta villania.

CHISSÀ SE UN LOMBRICHETTO SUCCULENTO

Son bontadioso e borboglianza
del ventre mio il verme avverte
che del soprecellente uccello
sarà la cena e in sorte
avrà la parlatura del budello,
dura in cacatura la trasformanza.

Chissà se un lombrichetto succulento
al succiafiore donerà la sera?

La parcità non mi è di gradimento,
la voglia mi rinfarcia e nera
e amara è l'appetenza
che il periglioso becco appinza
quando il bruzzolo la fame rimpolsa
e l'albiolo attira l'alata bolsa.

Chissà se un lombrichetto succulento
al succiafiore donerà la sera?

Sussurra, canzonella, della morte
al verme la bellezza:
disgrava dalla vita e alla gaiezza
del nulla apre le porte.

DELLA DONNA PIÙ IN DISCORDIA CON DIO

Della donna più in discordia con Dio
capere vorrei capezzoli d'ambra
ché son serpente d'ombra
e lesto mi trasformo al tramestio
delle api ristucche, dei calandrini;
ché son serpente d'ombra
e ingarbuglio buricchi e ganzerini,
ho il nido nelle orecchie dei profeti
né il re dei busbi può rubarmi il trono.

Alla donna assetata
dell'angelico sangue offro le forci
affinché come ai polli tagli il gozzo
e dia delle ali loro l'oro a strozzo;
per la donna affamata
bassetto il più sbricio dei porci
perché del seno suo mi faccia dono
e nel suo ventre il mio dolor quieti.

Rivai dalla signora, canzonella,
e dalle in pegno la mia prima pelle
così che possa farne una gonnella
che infiori le sue anche lorde e snelle.

CIECO IL CUORE, L'ANIMA ACERBA

Cieco il cuore, l'anima acerba
dimentica del donna cupo,
mia lontra siccossa e superba,
t'arrendi incantata allo strupo:
sull'orrido cinghio il cinghiale
il tuo voto scarmiglia,
s'infusta e la canaglia
delle marmotte non lo striglia.

Esci dal mio castello di castoro
e porta, canzonella, un po' ristoro
a lei che non si mostra per vergogna
e toglile baciandola la gogna.

GUARDATO A STRACCIASECCO E FORBOTTATO

Guardato a stracciasecco e forbottato
ben bene dal frate il lupo gagliofo
ritorna addietro nel bosco crucciato,
s'accozza con un ragno balbo e goffo
che allotta riferisce trambasciato
febbroso che ricerca lo sceriffo
chi manicò il capretto affatappiato
per scavezzarne l'ossa e il fido zaffo
serrare le busecchie in beccheria,
moscando con mazzuola, a penzigliare
col fegato e col cuore ché "Maria!"
fantesca dica e scampi a sorte ria
chi azzardi, verbigrazia, a rinnovare
malfatto della bestia e grulleria.

IL CANE CHIERICHETTO SI DICOLPA

Il cane chierichetto si dicolpa,
il becco sagrestano si ubriaca,
il capro sacerdote si discarna,
l'oca beghina si sbarbica il cuore.
L'asino organista e il toro cantore
guinzagliano alle note le bestemmie
snudate sottovoce dai conigli
giovincelli e dalle vecchie giraffe.
Il gatto sconfessato il topo arraffa,
nell'ombra del peccato si rannicchia
e del dolore altrui non si rancura.
La iena vende corni e iettatura,
i gufi e le civette una fattura
al porco che vuol morto il salumaio.

MUNDIZIA SGRAFFIO E MATTACCHIONERIE

Mundizia sgraffio e mattacchionerie
contro trovieri ragliatori e cani
ciarafuglioni fans di fesserie
rinnovello millanta e mille nani
compagnano le mie chiappolerie
con crepiti di culo e ciarlatani
rattizzano sollazzi e scioccherie,
batacchiano i prelati e gli scherani.
Orbo gattaccio bifolco e scrignuto
il maritaggio con la talpaputta
afforzo mattamente del boccuto
trippaio leccasanti convenuto
di trombettini e buffoni alla combutta
tanto contento e tonto e già cornuto.

MENTRE MINUZZA IL RIGOGOLO L'ARTE

Mentre minuzza il rigogolo l'arte,
le mirabilie delle cantarelle
e ne cantilla i ritornelli e parte
compagnano i cucchi con cennamelle
la coccoveggia patatucca carte
a briscola scozza e gioca con felle
faine infingarde, di Bacco e di Marte
amiche malfusse, astute sorelle.
Mentre il fanello le rime affagotta
e flirta con la moglie del fringuello
maligna lo trarompe la marmotta.
Quando il picchio bacchillone borbotta
ai ciuchi uno strambotto il fatterello
della fine lo sbombone rimbotta.

SIBILA IL GRILLO, LA SERPE GRILLARE

Sibila il grillo, la serpe grillare
con l'oca che raglia si sente, il cane
zirla, starnazza l'asinello, il mare
rimbambisce dei pesci il cinguettare
e i passeri muti piccano rane
parolaie e dei tordi l'abbaiare
accide il gracido del giullare
che mazzica sirocchie stelle vane.

BALDANZOSE GAGLIOFFERIE

BECCHETTANO I POETI MALFERACI

Farciti di fantastici delitti
al banchetto dei fanfani fantocci
fatti di vermi molli e caramello
becchettano i Poeti malferaci.
Soavezza musicata da pagliacci
compagna i loro strilli e un pipistrello
pipisce nericando in voli rotti
dai dispettosi sputi dei batraci.

Manicar il cuore asfittico, sfitto
con le corrotte artistiche mascelle
ché sia alfine al ciciniello sfatto
delle madonne abbindolato e cotto
vuole discontentezza a catinelle
integamata anch'essa dallo scotto
di far da esca, melico biscotto,
per rimembranze lasche di zitelle.

Disperso nella crema di roselle
ecco il Cantore morto ciampicone
arrotolare i passi strascicati
contro brachesse gonfie a crepapelle;
nell'anima marciosa che Ragione
scasato ebbe dai tetti brillantati
da blatta scapestrata il pensar storto
poltrisce del cadavere risorto.

Baldanza di baldracche balbuzienti
corona degli Scaldi flatulenti
il rosichò di rime disocchiate,
lo strazio delle strofe arroncigliate,
cozzar le consonanze infrigidate,
attanagliar mottetti malfamati,
l'oliare novenari gratinati,
il rigirò dei ritmi inschidionati.

CARISSIMI DOLCIERI ADDORMENTATI

Scalpitamento di zoccole sozze
la morte annuncia mia e vacche pazze
perché sia lode a Morte e Morte scacci
guinzagli di demòni e scartafacci
di guitti lunarelli strappi e stroppi
neracchio al cuor di Dio strappano i tappi.

E sgorga sangue scuro e stupidito
da salmi di pinocchi leccasanti,
da satanassi astuti salmodianti
che sgozzano un somaro rimbambito.
Si chiede il sol lardoso incretinito
se debba ancor mostrare i suoi pesanti,
biliosi raggi all'alba d'Ognissanti
burlando un fraticello ammucidito.
Lebbrosi accoccolati nella bocca
carminia e lernia della chiesa sfitta
da mattità rapiti fan barocca
baldoria e festereccio canto scocca
da gole scostumate mentre allatta
mammella marcia il bimbo che si spacca.

Rallegramza dei pifferi assassini
vi chiama come tonti topolini
a scartocciar regali avvelenati,
carissimi dolcieri addormentati:
miniando celestiali schiferie
voi stessi assassinate le poesie.

DACCHÉ SON BELZEBÙ

Iuvencule e bagasce orsù scannate
padroni babbei
perché se dell'amor v'intendicchiate
or però vorrei
che intelligenza del dolore abbiate
nel budello dei
carceri buffi e carne goffa siate
violetta dalla forca a dondolare
scandendo il tempo che nel temporale
dal tuono scommezzato
va al fulmine screato.
Imburchio l'assassino alle uccisioni
a Pentecoste e scarzo
furfante è ostile all'ostia e al sangue sezzo.
E squaglio smannate di gobbi proni
a padri lesto fanti
innanzi rinflorando le canzoni
degli sbirri intriganti.
Sono i miei figli maschi i mangiadoni
mangiati dai pitoni
tra le baiate cupide
dei barbalacchi e delle stelle stupide.
Dacché son Belzebù impresto e affino
anime a bizzeffe, così dislesso
il loro sito strano: il deretano!

SIA L'ESSERE SCARNATO NEL CIELO TUMULATO

Se dall'Intelligenza della Suprema Essenza
son nati serpi e topi gabelle e grattacapi,
film porno e pappataci e morbi sconci e atroci
papali inquisizioni politici ladroni
tramonti nucleari pernizie industriali
pernacchie padronali e occhi d'operai
piangenti sangue e morgia cecati con la sgorbia:
sia l'Essere sgozzato nel guano sprofondato.
Se dall'Intelligenza della Suprema Essenza
è nato Satanasso col lungo sesso rosso
d'alldole specchietto spavento del vecchietto
raffaccio del morente terror dello scredente
cornuto traditore infesto mentitore
caprone sporco e negro zigano ladro e magro
moscardo pigliatore di passere di suore:
sia l'Essere scarnato nel cielo tumulato.

O FEMMINE ACCATTATE ABBAIO FIOCO

Nel vicoletto fete la carogna
bisulca e scostumata della cagna,
la lecca un gatto chiotto con la rogna
e un pappacchione suona la zampogna.
O Femmine, accattate abbaio fioco
e date questo spettro in mano al cuoco
perché lo triti e mischi al raglio roco
di zoppa ciucciaria e sterco broco.

QUAL UOMO PASSI NELLE FOLTE SELVE

Qual uomo passi nelle folte selve
dov'è celeste arietta pispinata
sarà ghigliottinato dalle belve
c'hanno zampe di capra e testa alata,
la coda a vite e ringozzanti vulve
marcite anguille e uccelli in insalata.
Qual donna s'addentrasse nelle fratte
dov'è terrestre lassa a far marchette
sarebbe all'amorazzo vellicata.

AMORE, SOAVE SII ALL'ANIMA MIA

Amore, soave sii all'anima mia,
carezza in silenzio il core smarrito
di martire aulente, d'amante sfinito,
sussurra alla terra di stringermi piano
ché il pianto s'avvia e piange l'umano
in fredda vagina di nera malia.
E sogno che sono nel cielo salito
e non come un fiore del ventre marcito.

QUANDO LA PIOGGIA MI BAGNA LA GNUCCA

Quando la pioggia mi bagna la gnucca
chiedo all'ombrelllo di aprirsi di botto,
quello mi guarda e mi dice "Fra locco!
L'acqua che casca su testa di gnocco
fresca le pineghe filtrando nel cranio
mentre mia seta strubbiata dal picchio
grugna alla grossa ché piova impatacca
belli arabeschi ch'adornan gli spicchi".

L'EROE DEI BAMBINI

Prima che il tramonto giunga a sepoltura
le jongleur leggero c'ha preso la stura
se dovrà salire sul carro dei morti
trainato da serpi e santi risorti,
guidato da preti sbronzi in minigonna,
scortato da grossi poeti con la rogna,
da zoili gobboni, martore, ermellini,
sarà nei giornaletti l'eroe dei bambini.

SCASTAGNO AL CROCICCHIO STREMO

Scastagno al crocicchio stremo
appeso al sia e non sia,
farfuglio un canto scemo
crucciato al crocevia
tra fare a contraffare,
tra vivere e sognare.

Treccando un farmacista
mi spalma i linimenti
sulla spergiura testa,
su fallo e coglia aulentì
la scabra e fosca figlia
la paprica sparpaglia.

Le Baron Samedì
mi ruba i Venerdì,
un rapper tartaglione
si cucca la canzone
c'ho scritto per le streghe
che bruscano le braghe.

Scastagno al crocicchio stremo
appeso ai forse e ai se,
aspetto un sorcio ameno
ché rida insieme a me
del sia e del non sia
dell'animaccia mia.

I BRINDISI DEL MENAGRAMO

Brindo alla Morte, scanfarda beccia,
ché l'ho sorpresa a fottere un becchino
nel mentre abboconava un buon tacchino
e le ho sputato fino nell'occhiaia.
Alla Morte brindo e plaudo affinché
cecata me non veda e fotta te.

Brindo con gioia e gusto a ghigna tua
perché presago della poca bua
che al cuore arrecherà tua dipartita,
o batacchione, della bella zita
prenunzio condoglianze e do gli auguri
a lei di tanti festi e sbronzi turi.

Alzo il calice sperando
nell'aiuto del buon Dio
ché di te, amico mio,
quando un santo disterrando
il tuo scheletro babbuasso
nel Giudizio Universale
t'avrà pronto al bene o al male,
faccia dono a Satanasso.

CAPPELLO VUOTO SENZA TESTA SOTTO

Cappello vuoto senza testa sotto
ahimè! capir non può l'allegoria
dei carabi barocchi e balordia
borbotta il berrettone loffio e dotto.
Cappello senza coccia, come hai fatto
(domanda sbalordita giulleria:
ricorso forse hai fatto a stregheria?)
a dir bazzoffie senza il cervelletto?
Cappello che scribacchia: che portento!
Correte a rimirarlo rane e nani
mutarsi in tuba, scoppoletta e tocco.
Cappello criticone: che talento!
Trombetti matti, guitti: un battimani!
Gallina nel cappello ha fatto un cocco!

MIA DOLCE POESIOLA INNAMORATA

T'ho vista mentre te ne andavi muta
come una puttanella sconfessata
dagli avancorpi capacciuti. E sputa
quel manicomio che t'ha dissecidata!
Mia dolce poesiola innamorata
di canterelle, d'ubriaca ruta,
di baccanelle e tutta disombrata
ma per i grimi bonzi pinocchiuta,
ché tu t'impipi dei logiosi gufi
c'hanno la panza piena di lombrichi:
scaracchia contro loro! E una pernacchia
spedisci alla rinfusa ai mastri bufi
sguerciati dal miau miau dei neri buchi,
restringi lor ganascia con mordacchia.

TE CANTERÒ COSÌ E COSÌ ARRAZZATO

Se l'invenzione del tuo corpo, porco,
è l'opra santa del Dio bardo e bello
con l'arpa, il corno, il flauto e il violoncello,
innanzi a Lui inginocchiato corco
di preghierine frittellose un carco;
di far fornicazione, d'esser quello
che a forosetta mostra il fiero uccello,
c'ha il becco rosso, tondo e pare l'orco
se nel bagordo è bene accarezzato,
prometto di restare finché morte
raccatterà il mio cuore rappezzato.
Te canterò così e così arrazzato
sgambetterò sghilemba e schifa corte
che vuole il mio cervello smozzicato.

VORREI CHE TU LADDOVE SEI RITROSA

Mia bella femminona, chi t'ha presa
col cor bacato e tanto maltenuto,
adunco e dunque storto e gnoccoluto,
rintuzza la sua voglia e ti fa resa.
Truccato verme molle da uometto
cristianamente intriso di puzzori
piccato come un pazzo t'accalori
raccando col tuo putto sul mio petto.
Vorrei che tu laddove sei ritrosa
– perché secretamente lì t'infiammi! –
pustierla fossi aperta e ladra e rosa.
Vorrei che tu laddove sei gassoso
– perché secretamente lì t'intani! –
scoppiassi come antrace canceroso.

PER QUANTO QUESTA NOTTE SIA SINCERA

Per quanto questa notte sia sincera
l'amante che all'amato si concede
la vulva si rattrappa e bersagliera
rifiuta il falso fallo e dice al piede
puzzoso del polputo e gonfio erede
di socialisticanti di brughiera:
“Tuo alluce cicciotto dammi in sede,
allunga fino all'ugola ciarliera
il vanto della pianta rampichina
che a scarpa scappa e sfonda la tomaia
tanto la brama sbraita birichina.”
L'amante da stupita si fa gaia
e il cuore di cattolica beghina
del toro dà la testa alla mannaia.

LA SCIMMIA DECIDE LA TRASFORMANZA

La scimmia decise la trasformanza
in omo sapiente ma il dotto porco
l'ammonì deciso a tenersi in panza
l'abbaiona stirpe del Sommo Chierco
ché esta razza mesta a gustar lo sterco
dannerà felice la fratellanza
tutta tranne chi con il gozzo lurco
nel mare di merda alla casta lenza
legato amo aurato, appiccata l'esca
fatta di nomi di santi e di soldi,
pescherà sorche con pelle di pesca.
La scimmia derise il porco, ai ribaldi
e drudi serpenti fidò la tresca:
l'omo pollina divezzi e riscaldi.

INTENEBRATA BRAMA DI DONZELLE

Intenebrata brama di donzelle
del triste bottegaro imbotta il core:
“Ampresso ncopp’ o jet ccà curri, Ammore!
Stu core zumpa e schiuppa dint’ a ppelle”.
S'affaccia alla finestra ma cavelle
non dà quella fanciulla che l'odore
dei mortaretti toglie dalle suore
fiammanti di preghiera nelle celle.
Il bottegaro sbotta e sputa un bacio
sulla guanciotta sorda della bella
distratta da celeste uccello aurato.
Riparte, ma sul tram, Amore e al cacio
pagnotta manducando si arrovella
se debba ritirarsi al pensionato.

E SEPPURE TU FOSSI UNA CONCHIGLIA

E seppure tu fossi una conchiglia
e dentro la perla preziosa avessi
ed io da pesce morto travestissi
e il corpo mio cretoso e la poltiglia
non doma della grande meraviglia
non nata che lo forma e tu boccassi
non finta fine ma folli fracassi
non probi di babbusca paccottiglia:
non nuoterei sghimbescio per ghermire
e tua virtù e ingorda tua fasulla
non rara brillantezza nel frinire,
non creperei davvero nella trulla
e lisa lucentezza del desire,
non cercherei l'amore del tuo nulla.

FOCO L'IMPIAGHI, LO SFORMI IL LAVORO

Foco! Allorquando arraffato io fui
dalle ghignate bacucche di lui,
preso da bulle, curiose manie,
ratto da turbe e da schife foschie,
kaki marciti, pollina di stie,
scarpe spaiate, le cacofonie,
spurgo di cozze, fetori di cui
pregni putiscono lai e luoghi bui,
bigio lanciai al ministro strozzino
che del tesoro fa uso e ristoro
per pelapiedi e camuso lecchino.
Foco l'impiaghi, lo sformi il lavoro
del verme ghiotto del giucco pipino
marcio che indura bagnandolo d'oro!

CACCHIO DI BACCO, SCAPOCCHIA TARPAÑI!

Disquisisco, se volete, anche altrove
stoico ristando col testo, biracchio
di teschio schioppato, al pepe e pistacchio,
miscuglio di crusca e crucci di bove.
Rinserro a chiavaccio le nane, nove
strapazzo con uova. Strillano: "Cacchio
di Bacco, briaco e ritto sul cocchio
arrota la feccia di Roma laddove
tu, discolo matto, sfreni le fole!
Cacchio di Bacco, scapocchia tarpani
dottori legati al carro del sole!"
Inquisisco, se volete, anche i cani
di razza padrona e scasso le gole
cecando papponi e gobbi scherani
coi colpi del bisbetico stiletto
nei chiassi limacciosi del sonetto.

AH! SI SFANFANA IL CORE, ANIMA E TRIPPA

M'appello a voi, Sire, che sotto il tacco
schiacciate con soverchia forza e lena
l'occhi briosi, furbi, anche – perbacco! –
le bifide cervella bolse appena
sfreddate dalla broccia e date scacco
al padroncello della testa oscena:
dite ai soldati dalle porche catti
di liberare dalla disgreganza,
là nella cella piena d'adunanza
di pulci e bacherozzi mentecatti,
la sposa che mi amò e fece becco
col figlio del cartaio sotto il prugno
ché voglio dispettarla e darle un pugno
anche se d'iracondia odiosa pecco.
Ah! Si sfanfana il core, anima e trippa
maleficioso incanto spella e scippa
al tocco dell'ardente nostalgia
se mi ritura e infonde sciatalgia
nell'anca che si curva e dole e scricchia,
in chiappa che si spaglia e spoglia gracchia.
Vi prego, o Re del Mondo, rida e vesta
di fili d'ori quella monda e mesta
dama smaccata dai brulazzi inchiostri
del qui presente artefice di mostri.

SIGNORI, SE LA RISSA DITE BESSA

Marciar le truppe vedi in verdi sbuffi
di figli filofessi e bombi buffi
fan folla che ribussa e spesso rissa
coi sudici ciucciari a man di bosso
e amor di Roma manca a destra bessa:
Berlòc la sbrutti con scoreggia lessa!

Ne tremi la Res pubica ch'è lessa
se in cesso dormitoso sbotta rissa,
ascosa al canto di pivetta bessa
tra rombi, squilli, squinci e squindi, sbuffi
di triventini e bardi culi buffi
sferzati da bosini e duro bosso.

Si lagna sulla tavola di bosso
con fisime da pollo chioccia lessa:
“Il primo piatto ormai, malgré io sbuffi,
è oliva vanitosa, rossa e bessa!»
E l'insalata russa intanto rissa
coi verdi cetrioli grassi e buffi.

La Polentonia impara l'arte bessa
del pugnettare finché verga di bosso
scapezzerà paysans territi buffi
in telemondo vista mega-rissa
da monna affamigliata e mona lessa
pitocchi cuor di palle e cacasbuffi.

E ridere si può di bimbi buffi
campani scarmiglioni e bimba bessa
chiodati allegramente a crux di bosso;
di nonna calabrotta cotta lessa
per brama di cagnotti che tra sbuffi
per caparrarsi l'ossa fanno rissa.

Lodar del Caporale che la rissa
comanda e guida la pattuglia a sbuffi
dei nordestini stitici e dislessa
il galateo bombé dei prodi buffi
dovrà dall'ombra di foglia di bosso
d'un Vate leccabruma strofa bessa.

Signori, se la rissa dite bessa
e i rami del boss bosso dite buffi:
attenti a ardenti sbuffi e Italia lessa!

RESUSCITI I MORTI, MASTRO RAMARRO?

Vorrei tra le carminie e gialle rose
trovar la bella sposa disamata
dai gigli idioti, dai garofanacci

ché – cara cocca! – fu dalle mimose
vista a voltar corolla sublimata
verso le sganasciate dei cagnacci.

Ma chi disturba queste mie penose
lagrime e gravi di farsa dannata?
Ohi catarrine, ché questi strillacci?

Resusciti i morti, mastro ramarro?
Marrano ranocchio si è raggranchito,
domani l'altro si fa il funerale:

è mesto il topo, il corvo ebbe il catarro,
scaracchia sulla bara l'arricchito
serpente che al ranocchio volle male;

discade la famiglia del buzzurro
tafano melanconico stecchito
dal grillo sordo: ha l'alito ferale!

Non so se sgraffignando il vostro amico,
di cui volete rammendar la pelle,
a sora Morte che lo tiene stretto

farei cosa gradita a lui. Vi dico
che ranocchietti al ghigno delle stelle
perché costava troppo il cataletto,

per meno consumar legno di fico,
tagliarono la testa e zampe snelle
al padre che fu avaro di borsetto.

A RITRARRE MORTI STORTI E CORBACCI

A ritrarre morti storti e corbacci
la polaroid domestica t'invoglia:
con bocche puzzolenti e denti stracci,

coi vermi giocolieri sulla soglia
degli occhi impressionati da visioni
d'angelici cancan di sexy spoglia,

cantillano putrendo le canzoni
dei Pooh e le bazzoffie natalizie
col naso che li segue a penzoloni.

La luna sbozzolata alla canizie
della sbraitona Morte fa mottetti
e ai morti sputa addosso le sporcizie

baiate da romantici muffetti
nel mentre una carogna cacadubbi
si chiede se sciacallo la confetti.

C'è chi tra scheletrini grida: "Rabbi,
dovrò mammoleggiare blatte ed ossa
finché resurressendo di nababbi

sarò l'orinazione nella fossa
comune, finché a me sui bancherozzi
verrà per picca mozza spiccia glossa?"

Malerba dalle foto fatte a pezzi
finisce nel pattume assieme ai lezzi
dei resti dei palombi e dei merluzzi
sbuzzati e del marciume dei cucuzzi.

LA LINGUA LERCIA DEL GIULLARE SCASSA

E v' ho narrato alfine d'animali
le favole bislacche, le favelle
e dei demòni forti saturnali

gli scherzi, le incacate bagattelle;
e riso avete o forse vomitato
sui versi sconci, sulle rime felle.

Tant'è, stronfianti gonzi, c'ho inchiodato
magliaro specchio sul bobolco naso
che sulla faccia avete appicciato.

E forse alcune penne sado-maso
di caciottari e torti pappagalli,
vorranno biscazzare in volo raso.

Sarà il silenzio dei caduchi falli
e delle monachelle in tuta rossa
a dire che son veri i versi folli.

La lingua lercia del giullare scassa
la testa dei professi sapientoni
che credono che il mondo suoni fesso.

Ma fesso è il loro cuore di santoni
lontano dai deliri delle folle
che crepano ingollate dai buzzoni.

E se il giullare a morte condannato
sarà da pere cotte e mandarini
suo spettro tornerà e a peperini
farà il lor melone infracidato.

CANTO DI SAN SILVESTRO

PARTE I

Acque scure di bettola, recapito concesso ai corpi resi pigri dalla Parca,
tempio di nera nortola; cecato tempo e gonfio fiore di pensamenti,
ruffiano dell'agire; sciancato mare, dire onde si sfanno i dolci sentimenti:
buiore e giusto ospizio offrite al doremì dell'orifizio.
Berreggia un rosso in frac il fatto che l'ingoffa, al gergo in gloria e contro lingua maga,
con sberle, elettroshock, smorfiette e qualche loffa di comico dialetto idillio sbraga.
Se la buiacca draga sorella che sciaguatta in ossa e senza ciccia: la bocca cionca e griccia,
coi labbri ancora uniti alla buatta, di fra bancarottiere ritrova e pianta a cianza nel verziere.
Giorno da qui è bandito, notte s'ingozza e sbrana, asfittica la luce banfa e goffa
becca dal malardito buio, sobborghigiana scanfarda abballatella fiera e goffa
ballonza sulla coffa puntando la baiaffa smaniosa contro il ratto; poi segue lesto scatto
del bigheraiogrillo e a ruffa a ruffa nel losco baruscaro del ratto cuoce il cuore il buiaccaro.
La ca' de' peti è in fiamme! Chiamate orsu i pompieri ché spengano l'incendio del profondo.
Motore d'arte è in pannel Meccanici versieri, con garbo frugacchiare nel re tondo.
Pregate qualche triste e viscido spione ché indagini se con danno c'è dolo e dallo scranno
pretore possa imporre impiccagione al folle affaccatore, babbaccio tirapiè del disamore.
Gianfrullo ciancicone disguida il bene e il male: morboso lacchezzino di catogna

affida allo speziale ché ne ammansisca il greve odor di fogna con rosso di Borgogna,
cumino e zafferano, mentuccia piperita, moscata noce trita.

Mentre scatricchia piume e penne vecchie, mortifero uccellaccio sul ronchio secchereccio
arrotta pe' l beruzzo il becco morbisciato. La cura radicale del bene capitale
pe' i poveri pischielli (venduti e poi squartati coi porcelli, polli, bacchi e vitelli)
di te, sor chiavacuori, necrofago negletto, fa l'angelo del ghetto.

PARTE II

Come l'odio c'è niente sì immutabile: d'ora in ora altro escremento
evade da ogni mente e mai la Candelora è senza pioggia e vento.
Ritrarre la paura in gnucca che spergiura fa l'istupidimento.
La gnucca fa dell'omo fra tante meraviglie la più meravigliosa:
offusca il d'oro pomo, sopporta radiosveglie sommessa e pazienziosa,
patisce la pazzia, soggiace all'abbazia se è stata licenziosa.

Prendo il pennello, bagno la stizza della punta fina nel guazzo vaio
ché forma di grifagno pensiero sia riassunta su tela dal beccao
composta con l'impasto d'inferto ematoplasto e sperma di porcaio.

Odio amo, amore stranio, dall'odio il cuore è carro e ingombra d'odio il sangue
che d'odio irorra il cranio; nell'odio mi dibatto, per odio il senno langue,
sull'odio pinga e abbricco con odio un colpo, dico all'odio cede esangue.

Acerrima acrimonìa della canatteria rinchiusa nel cervello
abbaio e zuffa conia; encefalopatia il cogito in bordello

trasforma, dei pensieri fa sgherri, masnadieri, compari dell'avvello.

Trarupano nei segni: le pere, il mercimonio degli organi posticci,
i cancheri, gli ingegni corrivi, il manicomio dei mostri di Scandicci,

rasate teste cotte (*sieg heill chi se ne fotte!*), massaci e stupri spicci.
I frutti, canzonaccia, sterrati nel carnaio orrendamente cantii
e dentro la bisaccia del nano che a Gennaio strascina il ceffo avanti
li insacchi con le preci, li celi sotto ai ceci, al lardo, al pane, al Chianti.

*ENVOI DU JONGLEUR
TRECCOLACCIO 'O PICCACOPPI*

L'AUCEGLIO DIMANDA

Deo domine, dimmi di chi son figlio
quando la sera sviene e arrubbo 'l miglio
per accampar ancor come 'n auceglie
lo cor intra 'no nido su lo tiglio;

dimmi se la tu' bucca soffiò 'n culo
meo 'no spirtarello babbio e bulo
ch' appena loffo forte paro 'n mulo
con dint' a rrecchia chionza 'n folle julo.

Allotta che 'na fionda acciderà
me 'n volo verso 'o sole stenterello
'ntrippato adunque llleento e imminchionito:

mi' alma 'n grembo tuo troverà
la pace pe 'l su' nimbo puzzerello
pur se lo naso tuo s'è 'ndolito?

CONTRAPPAZZI

Jettata 'n terra, coi capelli infangati,
'l cielo biasimava ché Deo
l'aveva al meretricio destinata.
Donna albanese il Domine suo rimbrottava
mentre li dèmoni tutti allegramente
abballavano sulla soglia dell'Inferno
scudisciando le chiappe linde dei ritardatari.
Justizia 'mbrodava l'accattanti, furfando sul peso,
ché la bilancia aveva pella bisogna truccato:
millanta e più lekki costava 'l riscatto
dell'anima d'uno parente morto 'n mare
senza pentimiento pei misfatti commessi 'n vita.
Come 'n orrendo cemeterio,
ove ll'ossa 'nsepolt'e abbronzavano
a uno sole schernente e mastacco,
appariva la valle lagrimosa; e lagrimevole era
la visione de li rejetti che s'azzannavano
per mejo posizionarsi intra li lerci avelli.

Uno diceva: "Meschino, non credetti
mai ne l'Altrove, né gramo né jocondo,
e in esto malo tempo di miserere
niuno puote darmi salvezza!
Donde vengo nettai le stie
coll'arte cortese di ramazzette smorfiose
e a li porchi chiatti grattai la groppa,
contemplandone lo grugno 'mpataccato,
e amai con core amato
le pendule zinne delle vacche pazienziose".
Diceva 'l farlocco, pleno di tristessa,
e 'ntanto gemea, piagnia, se torturrava

como preso da folle furòr,
digrignava li denti carriati, mordeva
sua lengua rasposa, e diceva:
“Me terrùn ’mpulciato bastardo,
bastunato siempre in vita, bastunato in morte!
Assistetti a li parti dell’asine snobbe,
li frati asinelli lavai dalle infezioni,
coll’asinini padri mi congratulai
’nchinandomi tutto innanzi a lloro.
Quanta mestizia porta esta sorte ’nfelice,
quanto ddollore rreca all’anima mea frascica
mentre la piova di fiamme ’nnaffiandomi me lorda”.

Non lontano da quello balordo,
'na masnada di froci curreva 'ncessantemente
'ncessantemente 'nseguita
da 'na squadra d'ommìni nero vestuti
colle croci uncinate a ffoco 'mpresse
sulle cappelle disiose e represse.
Esti bizzarri nazzi usavano li caazzi
a mo' di manganelli.
E 'na broda straccia di zingari,
da cagnacci rosci rincorsa,
fujiva a lo rovescio de li pederasti atterriti.
E uno de li neri gridava a uno de li rosci:
“Sta lì, 'n te ne ji, ché mo' lo toffo,
err culattùn, dint' a zzella tua!
Non pozza chiamarmi più
Bbentroppe Rientra'nchiùl!.
Allotta tutti li supplizianti polacchi,
auditò quello carogno nome,
accorrevano coll'unghie sguainate,
coi denti aguzzati a dilaniare entrambi,
lo nero e lo roscio loquenti;

equamente poi si spartivano
li pezzi de li corpi di quelli e quelli sbranavano,
colle papille gustative enfiate dalla gioja.

Lu Rre de li diaboli, 'l santo venerdì,
'ngozzava li judei di bboni savojardi,
'nzuppati nel mero sugo di seppia,
fino allo schiattò delle panze loro.
Kommanda 'a legge de lo Krande Kapro:
“Lassù chi è eletto quaggiù è dispetto”.

'A CANZUNCINA DE L'AUCEGLIO

Succose dee amiche de l'auceglio,
salvate me da foco
ch'abbrucia lo mi' meglio
sperduto nelle braghe dove ha loco
la pugna contra l'alma,
devota e 'n santa calma
assisa ncopp' a coglia, dell'impuro
spirtaccio che lo mollo cangia 'n duro.
Canzon, scorteccia 'a capa,
pertugia ll'occhi, schiatta
lo core della monna, su' pel gratta,
desire 'nchiova in ella ed ella arrapa!
Cantare fo l'auceglio
che ormai lo becco fora da la gueffa
ha miso e la su' ceffa
sbaccana mentr' imbigia 'l giorno veglio.

AU REVOIR NE L'ALDILÀ

Au revoir ne l'aldilà
frate e sora, pirulà!,
au revoir ne l'aldilà
mater, pater, baccalà!,
au revoir ne l'aldilà
capo e pope, alalà!,
au revoir ne l'aldilà
mastro, vate, quaquarà!

Au revoir servi e padroni
au revoir putte e cojoni,
au revoir assassinati,
pappa, in gueffa infracidati,
guappi, pirla e pelanibbi,
sputasenno e cacadubbi,
au revoir farabolani,
teleciucchi battimani.

Satanasso, sant'Iddeo
au revoir ne l'aldilà;
ché i giullari 'l cul di nero
v'hanno pinto, tralalà!,
'mploro Morte d'esimare
l'alme loro, per bontà!,
'ndegne tutte d'insozzare
di feteccie l'aldilà.

S O N À R
Allegorie dell'ombra
(2002)

ANDEMO, GALANTOMO

Andémo, galantomo,
que la pequeña barca
xe de martuffi carca,
xe stuffa e sbuffa como

el feo e viejo gnomo
gh'ha anelo da monarca,
cabeza aliegra e parca,
el graso sangre indomo.

Podemo in barca fare
le tour de la Serena
amata e cuando el sol

será picante amare
– bona polastra, in scena! –
dovrò finch'ela vol.

MADEMOISELLE, XE EL CARNAVAL!

Esta cara damina broca
oste in bara sbattè col drò.
Cómo está, sior lengualoca?
Puta xe annegata in Dio!

Can de Juda! Aquella boca
piase al verme, l'ojó pio
piase al verme, el verme zoga,
baila el verme che gh'ha frío.

Mademoiselle, xe el carnaval!
Finto tiempo, amour masqué,
botto osé del cul del re.

Mademoiselle, xe el carnaval!
Mal bonito, amour brûlé,
madre Morte che non c'é.

BACIO CIACCO CHE T'AMA AMATA TOSA

Bacio ciacco che t'ama amata tosa
langue nell'alma lassa della rosa
rossa cruccioso scrigno ove l'ascosa
pena novella latra. E la pietosa

donna notturna impegola saviezza
pingue signora insonne matta mezza
dopo buglione buffo che divezza
spirto pugnace. E intanto la cavezza

stringe gelosa il collo ché l'amore
vuole dar nulla e tutto invece amore
vuole così che duolo è al fine amore.

Luna falcata sornacchia sul core
locco del becco sbeffato nel core
ghiotto di sposa che liba altro core.

DI NOCI E PISTACCHI RIPIENA RANOCCHIA

Di noci e pistacchi ripiena ranocchia
ruffiana matrigna parliera manduca
nel mentre burino brunito sgrancocchia
del chierco la nasca con salsa di ruca.

Cicciotti cociori leccarda feluca
di casta giovenca gibbosa sconocchia
e zuppa di poppe con sugo di ciuca
divora in gargotta dell'orco sirocchia.

Abbacchio scortato da minchie a tocchetti
speziate trangugia bazzuta battona
che scruta la coglia farcita e le mele

cotogne compagne di truci cicchetti
amici dei cigni che cionca accattona
cucina giuliva bolliti nel fiele.

REZZO CADAVERE INFRESCA CHÉ ORA

Rezzo cadavere infresca ché ora
della maccaglia la ciucca svapora.
Satana al desco tranghiotta di Dio
sgombro del mondo finito a schifio.

Gronchio l'occhio della Bestia rabbrusca,
sbercia citrina la bocca di crusca
zeppa: pacciume del cielo, padroni,
della su' merda son fatti li troni!

A mazzastanga cogitosa cosa
strippa, biscazza pazziccia, caraffe
empite di niente miscida bùgia.

Lucciole munge del nulla la sposa
muta, malfide le fetide graffe
scorzan calappe, e l'albòre trangugia.

MADIDA DAMA DI BILE, COMARE

Su sta palla plorosa possedette
certa certanza dell'anima niuno,
niuno crepò non pavendo il digiuno
dei vermi nelle bare benedette.

Pipilia il pio se nella morte ingamba
ché sbraita ranca sora asprigna e spoglia
novella allatta nell'umetta tomba,
mucido il buio boccuto gorgoglia.

Madida dama di bile, comare,
rauca chitarra rabbercia e compagnia
lo sbaccanone terror dei tamburi.

La ciurma degli ignudi sgozza il mare
ravvinto al su' moroso che si ragna
pei pinzi impertinenti dei paguri.

GLI ZEBEDEI TARLATI E PISCULENTI

Gli zebedei tarlati e pisculenti
monsù lo zombi mostra alle madame,
tra l'ecstasyati bocia, americane
starlette e morituri macilenti.

Se dischioma la fantasima al bacio
col flato trafurello il ciullo macho
demònìa pascitrice alloppia il fello
e da l'oreglie suga il cerebello.

Le brigate dei morti, dei morienti
scapati, delle vacche la moria,
el sangre ch'era innanzi la sangria

alluma l'astro sordo dei serpenti
intorti nella gora. Dell'arpia
disocchia le carogne l'isteria.

CACHINNO DI MITRAGLIA IL RONCHIO ARROTA

Del camerata il racco, la frattaglia
nella trincea introia il fantolino,
'ntronato dal sergente che baccaglia
proietto piglia in fronte del cecchino.

Diserta, sorte fora dal pertugio
il branco delle idee: spazio bigio,
amente tempo, male, morte ardita,
mirando bello, bene, mencia vita.

Rigonfie di livore e d'alterigia
congaudano le forme ché la grigia
materia fu matrigna, mansa e solla.

Cachinno di mitraglia il ronchio arrota,
cacume si rannerà, l'arma sfolla,
caloscia carne putre nella mota.

DEL MALE FRA' SCORPIONE IL BUONGOVERNO

Ciarlone deserticolo in combutta
co' crotali e sciacalli mercatura
fa d'onde cancerose papaline,
pell' anime prepara la pastura:

'na fede massmediale figa e sduitta
che ai ragli degli ossessi dà la stura
intinta nei sudori e nelle orine
di chi straziato 'n gola sbava abiura.

Del male fra' scorpione il buongoverno
annunzia nel bazàr del battistero
e chiagnere fa il santo poltroniero.

Miraculaia buglia dell'inferno
non sgama la melliflua burbanza
né fiuta la mefitica fragranza.

SANTO OSSARIO SOTTOMARINO È IL GAGNO

Santo ossario sottomarino è il gagno
dei cristi buscherati a biribissi,
snudati nei bordelli e crocifissi
alle betulle e ai cedri, all'olmo e al fragno.

Con cauti guardamenti la giudecca
sommersa guata lemme la balena
incinta del venturo cielo, lena
medusa abrade la marina mecca.

Al vespero subacqueo l'ombrina
le viscere discisse del gesù
sbuzzato nello speco dal grisù

pilucca e nella requie serotina
berlòc 'o cattatore cava l'amo
dal maleolente gargarozzo gramo.

LE CIANCHE MOZZATE RISORTE SPAIATE

Le cianche mozzate risorte spaiate,
la destra s'intruppa e la manca si stroppia,
nel fedo gemmare del brolo immortale
tra chiatti cherùbi in sognosi marsupi

da orchi prelati a pariglie insaccati
e garruli crani ammorsati dai nani,
circense buessa, suicida confessa,
ha qui fidanzate co' chiappe esumate.

Messi di latrina grimi come prima,
caccole dell'ubbia rose dalla scabbia,
scarti del beccaio, servi col broccao

torrido sfregiati, gli ebeti bruttati:
l'orda degli offesi prega la Cosmesi
lauda, così sia!, santa Chirurgia.

CCHIÙ 'A BONITA PROMETIDA

Cchiù 'a bonita prometida
nun el jugo d' e cerase
sucerà dint' a stu core
que la playa de la mort

sulitario lorsque il sort
mmiez' a noche muy querida
il habite vattenno ll'ore
pe llamar da' e buie case

su estrella sapurosa
da zi' viento e cumma' ola.
encantada, en mar tombée.

Chilla mala agua espumosa
cruellement juga a la bola
cuando 'o sole turna 'o rre.

BUSSORIBUSSI
(2004)

Scrittura a quattro mani con Francesco Muzzioli

RECLAME DEL VIA E VAI

Mio caro Cesco, scocco l'ottavare
quando l'Hussein Saddam il Bush dal bucio
birbo ha strappato e appresso catturare
fatto dai superfantafanti. Cucio
li versi avversi ad ogni tirannare.
la storia della storia in versi brucio.
Da te, Cesco, ora vola il dimandare:
o munno è il Gran Viavai da bucio a bucio?
Tonio

Tra busci e Bush s'avvitò vita nostra:
non ha scopo ma scoop e ratio sciocca
di truce duce irsuto mostro mostra
fin di raìs dentro dentuta bocca.
Se astante fatto chocca masse in giostra,
ne senti il puzzo (vedi s'è tarocca
l'arma proibbita!). Ottava ti s'inchiostra
e da un buscio a quell'antro, a lazzo scocca.

Cesco

Dell'etere che dir? mandan faville
il gran bagaglio, schermo, pulsantiera
eroga sogni e spaccia l'imbecille
ammicco per identità. Chimera
dogma del pragma insegnà e le fibrille
(noi videenti, Tonio mio) in schiera
china invischia: oppure è, senza postille,
che alla merce la testa fa da cera?

Cesco

Lo schermo affoca fiera comburenza
del kamikaze: chicca, leccornia,
è nu babà! lacchezzo per l'audienza
pasciuta di pollina nella stia.
Scavizzola l'ossosa residenza
del cogito, l'ospizio, l'osteria,
chirurgo scalabrino ché alla scienza
mediale il cerebello ha l'allergia.

Tonio

LA CATTIVA DIALETTICA

Mao! Mao! Ti castro! Strilla l'orco lusco.
Mao! Mao! L'è nin ... nin mort! Gattaccio rosso!
Padana infoia il mar xenofobia,
l'orchessa sta lì 'ngroppa alla sartia
e l'albatro schiamazza ché percosso
col bacchio sulla coccia da orco brusco.
Tra il lusco e il brusco comunismi ascosi
scampare riusciranno alla narcosi?
Tonio

Spettro estrae esorcista! Nell'Impero
fa gioco ascoso, in realtà arreso.
Il baco in la revolugione, sai,
(esenti neanche li lenini e i mai)
militar manu del potere preso
che prende (e fa sgherro il guerillero).
Il rosso tocca adesso reinventarlo
daccapo: c'è rimasto scarso un carlo.
Cesco

Qui inoltro l'altro e dico non esista.
Se è, allora pur qualcosa "io sono"?
ma che, se il mio senso etnico è carente?
Tutt'una razza penso – rispondente
a sopruso è il divide – dunque stono
s'esco da Cesco o "io sono" è lista mista.
Ché identità qual mera differenza
non invita di critica a far senza?

Cesco

Scaracchi di Dio, boutades del Becco
il pavido pensiero fanno secco,
l'incretinitta critica collide
col senno e fa le fusa a chi la uccide
poi spot post-it consiglia, suggerisce
gli acquisti nella sera a stelle e strisce.
Co' e nasiche all'insù il Tonio e il Cesco
di San Lorenzo 'a notte stanno al desco.

Tonio

LE ORME DELLE OMBRE

Se la revoluzione è rivoluzionar
col santo nel cannone il pope eletto zar!,
ciantelle fa l'imano, risorge il papa re!,
del popolo sovrano, 'o tempo turna 'ndrè!,
Per giusta sospicione lo Stato di diritto,
ché ronfa la ragione, rifugge dal conflitto.
Ma il Primo dei Perché, Colui ch'è Uno e Tre,
è scritto, c'è? Non c'è? Che ne concetti, Ce'?
Tonio

Non c'è. Ma della mente umana il comprendonio
con compare demonio lo ritiene esistente.
Non può esserci niente ma solo il pandemonio
però ateo io, Tonio, tra miriadi di gente.
In pratica c'è. Fersi a propria somiglianza
immateriale oltranza che opprime gli universi.
Soldo e Sesso al vedersi or menano la danza?
Ma, odierni iddii, in sostanza non sono poi diversi.
Cesco

Il vaglio del valore il vero scevra e scerne
dal falso e per lanterne lucciole il cercatore
s'accorge; al bello fuore che brilla doti interne
prepone e in caverne a mezzo del buiore
scruta; tra i posticci vecchi e nuovi gli occhi
aguzza e dietro a blocchi mirante è sì che smicci
e smacchi. Eppure dicci: non son densi gli accrocchi?
Il più vero che tocchi non son proprio i feticci?

Cesco

Ingannevole abbaglio dell'ombra il luccichio,
illusorio barbaglio del buio il brulichio,
falsi baleni, biolco e dotto, chiaro e torbo,
(del male appare il solco) ognun occhio gnudo orbo
che li ora e adora fanno. Chi siede sullo scranno
nel tempio del serraglio, dove parola è raglio,
l'essenza del feticcio, dell'essere posticcio,
invera per editto e il vero è sì sconfitto.

Tonio

L'ANIMANIMALE

Quinc'entro stando, rappiccati
ancora al mistico, incarnati
dal karma in orso Tonio e Cesco
in gufo, piglio picresco
piglia l'andare in rime a zonzo.
Ebbro orso dice al gufo sbronzo:
in ommo me mutavo in sogno!
Presagio, oracolo o bisogno?
Tonio

Evviva l'anima dell'animale
che tanto i bimani ce l'hanno uguale.
In edifici più che in covili
(orso, che dici?) bestie civili
sono migliori? Forse in malfare
nel prender ori, nello scannare?
Di tali simili sono arcistufo:
per metamorfosi rimango gufo!
Cesco

Querulo volo e in piena notte
stridulo stuolo di voci rotte
stonano note secondo il male
cronico e scuote l'aura infernale
cosmico peggio ognor "gufando"
ululo e aleggio: ma algido bando,
monito stitico folto di uffa
(comico esito) è cosa buffa?

Cesco

Deriso, beffeggiato, offeso
l'andare goffo d'orso obeso
col passo bolso in soprappeso
fu da bertucce besse e cince,
fu da furetti felli e lince.
Qui scorza sore e frati infidi,
ti sgrugna il buffo se confidi
in bontà storta e a lei ti affidi.

Tonio

FANTASIA DI FANTASIME

Nel sogno il drago fa capolino:
la gaffe genetica di un dio bambino.
L'errore chimico che appesta il codice
è la sentenza del grinzo giudice:
condanna a morbo nel sangue è scritta:
nessuna colpa a pena dritta
porta. Del tempo pasto (sostanza?)
è ciò che d'incubi mena la danza?
Tonio

Come da incongruo estro preso
lo stesso e l'altro idem che andasse
(lisca, scala, asola, ala, classe)
corpo vibrante o esteso.
Stato strano dove (è espressione
somatica) il defunto ciba
e libera libido liba
a utopia-piena inclusione.
Cesco

Ma al fantasma il reale è arsi,
sbilenco atto onirico assilla,
al suo ombelico trauma reca,
ché l'aggancio non ne soddisfa,
sta per raggiungerlo e si disfa,
la linearità si reséca,
sbatte le porte – cosa strilla? –
tanto da volere svegliarsi

Cesco

Dadi o chemin, qualunque azzardo,
nessuna tattica né strategia:
nella fantasima (Ce', dici no?)
stai come i gonzi nel casinò.
E se del nulla la nostalgia
cova nel sonno dell'Io codardo,
pizzico erotico sveglia il dormiente
l'atomo lubrico lo strappa al niente.

Tonio

LA LUCE BUIA

La notte va in frantumi e la luce neonata
deambula incerta nella mente appena a riva
dalle tenebre comunque la disincaglia
quel tanto che basta ché ritorni in battaglia
dove l'istinto metafisico la priva
del possibile approdo all'atea pace (armata),
dei dubbi ne fa l'ostello, sfratta la fede.
La fine o il confine, in fine, Cesco che vede?

Tonio

Non voglio consolazioni. Neanche che giorno
e notte continuino a gennaio e agosto.
Tempo che ho è contato, non conosce ritorno,
lo so, si consuma. Se di piacere costo
è seccatura scomparire è maggior scorno
per l'invidia di vita. Tuttavia non osto
che la materia a fare e sfar si dia dattorno
con gli aggregati provvisori – serve posto.
Cesco

Sparire è facile, ci riescono anche i bruti:
ma lo sopporti che sia stato tutto inuti-
le il flusso interiore di pensieri, sì scruti-
nati poco, un po' automatici, forse futi-
li, ma sempre a contatto con concreto puti-
ferio di urti, così a costituirne glutine,
nell'esprimersi ridotti affatto muti-
lati, rimasti quasi del tutto sconosciuti?

Cesco

Si ritrae dalla foce, negli affluenti il fiume
rifluisce e risale, a stento accluso all'argine
smusando l'ansa quando barcollando deraglia,
alla sorgente dove nella comune origine
precipitano le acque che l'abisso riassume
mentre la pioggia abbevera la boscaglia,
le radici riarse in spasmodica attesa.
Nessuno è chino in preghiera in nessuna chiesa.

Tonio

SE FOSSI COSA

Chi pigia e perché, non so.
Mi spreme, che male! Ohibò!
Me da me ne stacca un po':
dalle setole sì scisso
sopra i denti vengo affisso,
dopo a struscio usato, muto
vengo espulso in uno sputo:
Ce', so' n dentricio! Aiuto!
Tonio

Cosa? un astuccio, una sciarpa,
un crick, l'ingresso d'un circo,
una stampella da storpio,
(To') una borsetta, un orcio,
una lattina da slurpo,
uno stecco sporco di sterco,
uno scarpone da sherpa,
un chiodo, eccetera, un arco (...)?
Cesco

To', ti giova l'esser cosa
ché ti libera dal caso:
non hai più da farci caso
ma sei certo della cosa.
Scisso in pezzi numerosi,
schizzi, sballi e non riposi,
ma se al massimo ti sviasi
nel gran moto trovi stasi?
Cesco

Contro la durata esigua,
e la precaria presenza,
all'eternità è contigua
la sfrontata permanenza
dell'essere io, solo, un sasso.
Non ho moto né appassisco,
non ricordo né capisco,
dunque resto, non trapasso
Tonio

CONIUNCTIO E CONGEDO

All'inerte intimità dei minerali, se rabbuia,
lei che ama non riamata aspira. Ricerca nei suoi lutti
un fantasma che rinserri le finestre e gli usci, tutti.

All'amore si può fare senza amore: in corpo sguazzi
che t'avvolge e che tu scavi, poi, satollo, lo rimpiazzi.

Della santità pelosa il solo amore è gattabuia.
Coatta coniunctio, culto del dramma, ruzzo di pupazzi:
non è bene voler bene senza inganni e cos'è pazzi?
Tonio

Guarda, “ardo al suo dardo!” ed arderò, tuttavia è almeno trina
la faccenda: c’è la meccanica sincrona di parti,
va all’apice, ma alla cieca; e c’è, dove desio inclina,
archetipo che manda raggi in mente; e poi le arti
del nucleo consocio, di produttiva centralina,
con affettività vitali e interessi, e via via parti.
Non c’è relazione? Ma felice se si tiene insieme
il seme della contraddizione ch’è già fin nel seme.

Cesco

Nel divenire della forma presa
dalla curiosa ottava rima eclettica,
in scambi e contraccambi, la dialettica,
disposta al gioco, al rischio, alla sorpresa,
da esplorazione, istanza nocchierosa,
s'è fatta accorta inchiesta scrupolosa.

Saluto i convenuti, l'oste freme.

Dai versi, Ce', a braccetto s'esce insieme?

Tonio

È detto tutto: finiamola qua
conversazione con rime e rimescoli.

L'ottava, Tonio, ha ben fatto, direi,
scambi, riscontri, carambole e sintesi
duali: ma adesso si chiuda perché
non tiri il pubblico torsi di cavolo.

In coro intoni palinodia, così:
vadan remenghi i poetici fronzoli.

Cesco

L'ALBERO DEL MALAMORE
(2006)

L'ALBERO DEL MALAMORE

Sotto l'albero del malamore riposano i demoni,
sui suoi rami nidificano gli angeli ubbidienti.

Nell'aspetto esteriore questa pianta severa
sembra un luogo di pace, una macchia benigna
sull'uniforme dell'austero assoluto.

Ma nel suo tronco cavo è prigioniera l'intera umanità.

Lo spazio inadeguato al moltiplicarsi degli individui
ospita una morte eclettica e veloce, madre devota
di metodici assassini, levatrice scrupolosa delle guerre
nate dall'orribile oscurità dove perdemmo gli occhi.

ALLEGORIE ELEMENTALI

I

Impalpabile trasparenza, l'aria
è il silenzioso eloquio dell'esistenza.

II

Si ritrae dalla foce, negli affluenti il fiume
rifinisce e risale, a stento accluso all'argine
smusando l'ansa quando barcollando deraglia,
alla sorgente dove nella comune origine
precipitano le acque che l'abisso riassume
mentre la pioggia abbevera la boscaglia,
le radici riarse in spasmodica attesa.

Nessuno è chino in preghiera in nessuna chiesa.

III

Contro la durata esigua,
e la precaria presenza,
all'eternità è contigua
la sfrontata permanenza
dell'essere io, solo, un sasso.
Non ho moto né appassisco,
non ricordo né patisco,
dunque resto, non trapasso.

IV

Negli interstizi pericolanti della chimera,
dove i ricordi degli uomini futuri
e dei grandi rettili estinti sono gli stessi,
il gesto astratto del fuoco
è il segnale sottile dell'assenza.

Al sognatore che le chiede chi sia,
una fiamma risponde:
“sono il tuo acerbo fantasma
fuggito dalle rovine dell'avvenire
per conservarti in vita”.

I LUOGHI DEL DISINCANTO

I

Se l'anima fosse un ritaglio dell'infinito,
un intaglio nel tronco dell'eternità,
una fisima dell'intelletto sarebbe la morte?

II

La notte va in frantumi e la luce neonata
deambula incerta nella mente appena a riva
dalle tenebre comunque la disincaglia
quel tanto che basta ché ritorni in battaglia
dove l'istinto metafisico la priva
del possibile approdo all'atea pace (armata),
dei dubbi ne fa l'ostello, sfratta la fede.

III

Condannati al confino negli ultimi pensieri
dei morti che infestano, incattiviti e disperati,
il riverbero di un lume sempre più fioco;

evasi da quella orribile prigione, dove
ci rinchiusero per aver rubato a Dio
ciò che trovammo in Lui di commestibile:

ceniamo coi suoi coriacei pidocchi,
conditi con la rabbia esausta dei poveri,
nella casa comune vuota di Grazia.

Domani sulla cronaca locale scriveranno
che il nostro suicidio era un atto dovuto.

IV

L'Osteria della Misericordia è il confine meridionale
dell'architettura celeste, è l'etereo luogo ideale
dove si medica col vino l'ansia ascensionale

dei pellegrini che dal basso salgono sorpresi
del persistere dei sensi non disfatti ma illesi
e, fosse anche del gusto immateriale mimèsi,

si godono il sodalizio dei corpulenti rossi,
le caute variazioni dei bianchi, appena mossi
alcuni dall'aria frizzantina da canzonetta estiva,

nell'illusorio incontro conviviale
con le grasse maschere della scarna diva.

V

Nel deserto della memoria, dove
ringhiano ombre gravide e scellerate,
il chiarore ottuso di uno specchio smunto,
ultimo orpello del corredo intimo del tempo,
dissimula le anomalie con pudore e garbo,
se manca la bellezza offre una luce impura
alla malinconia, non sazia lo sguardo
che cerca in lui il ricamo in contrappunto
del miraggio di un aldilà presunto.

VI

Al confine del nulla le terre
si dissolvono in nebbia e la nebbia
si disaggrega in atomi slegati.

Solitari residui dell'ordine geometrico
i punti sembrano teste di chiodi spezzati,
sostegni inadeguati dello spazio aggredito
dalla rabbia centrifuga del caos.

Con la cecità del tempo la memoria marcisce,
ogni possibile futuro tracolla e svanisce
nell'ironia che abita l'enigma della fine.

VII

Dopo aver di me gran parte bevuta
dal calice travasi nel ditale,
morte, quel poco che resta. O regina
l'ucciderti godrei se la ragione
ti avesse dato un corpo!

Rimestare nel tiritessi sporco
di ciò che fu rimosso o non creato
nello sprofondo dove l'assoluto
cacciò l'essenza marcia, l'immorale,
passata la sentenza in giudicato,

mi ha reso inviso a tutto il paradiso,
dai demoni scasato: ficcanaso!

Scarso dunque di vita
gonfiato dall'istinto
del soma a compensare
l'empire e lo svuotare

rattizzo l'assopita
arte e da lei sospinto
del fare versi abuso
li uso e li ricuso:

sfinito, di sicuro, finirò a fornicare solo in un refuso.

IL BENE OPACO

I

Chi sa tutto di Dio lo ignora, chi non sa nulla di lui lo adora: se il paradosso è vero, si sgretola l'enigma, muore il mistero.

II

Per umbratile iattura,
astenia dell'imperfetta
forma della natura
umana, disdetta,
distonia del mistero,
amnesia del divenire,
dama divina e bontà,
da ogni pensiero,
sentire, fare e dire
ignorata, sparsa
là dove le idee
si sfanno delle dee
pagane, lei diversa,
scompare, madre triste,
dal tempo, non esiste.

III

La preda consente, perché di sé l'offerta in ossa e carni
estrema si rinnovi, che escano dai covi della memoria aperta
dal bifido presente i cacciatori in armi, alfieri del serpente.

Quando dal mutare in parole dei suoni ingarbugliati
dei braccatori, della prole di toni concitati in dettati
di torture in punta di pugnale, giunge chiaro il segnale
della prossima cattura, un rambo arroventato è la paura
che sviscera la preda e la sveste della vita.

Il sole è un lugubre condominio di ombre.

IV

Una fede rafferma implora
l'impeto scorbutico e prepotente
della trascendenza di trascinarla ora
in vacanza nei cieli promessi
per crogiolarsi nella frugale metafisica
lontana dalle lusinghe spinose
dell'etica materialista.

E noi, agnostici, sperduti
nella misticanza degli interrogativi,
assecondiamo senza gioia
il delirio che precede l'agonia.

V

Il custode garante del moto perpetuo,

genitore delle forme in giostra
incessante nelle combinazioni concluse
in aggregati spesso incoerenti con l'assunto
che nell'insieme armonico dell'universo
sia ogni singolo elemento giustificato e giusto,

dovrebbe trasparire da un segno che conforti
chi crede in lui e smantelli i contrafforti
di chi ne mette in dubbio o nega l'esistenza,

mostrarsi e dimostrare come la discordia
comunque si traduca poi nel fine
dell'assoluto bene e ciò che appare
apatico sussiego o, peggio, indifferenza,

non è l'impronta indecifrabile rinchiusa
nella polvere dei mobili antichi, la chiusa
di un essere ridotto a pura rimanenza.

L'ANGELO

Costretto nella memoria immobile dei pesci,
tra le alte acque celesti, le conchiglie e gli astri,

a preservare l'immutabile ordine del cosmo
dai moti anarchici e i sovversivi impulsi,

non trovando uno spiraglio per la fuga
da quel nascondiglio di mute solitudini,

tagliò il filo che univa il cielo al mare
e scomparve nello spasmo dell'esistente.

Ne immagini l'interiore presenza quando
il frastuono dei traumi ciclici della materia

sfuma nel tintinnio di stille appena percettibile
dell'essenziale sinfonia, prossima al silenzio,

dove si può riempire la bisaccia con altra vita,
abbandonato il sogno di alate trascendenze.

LE METAMORFOSI DEL MALE

I

Il male adulto induce il criminale
a compiere il crimine che più gli assomiglia
sicché ami la condanna di quel crimine figlia.

II

La melodia del male apre in chi l'ascolta
inguaribili piaghe dove germogliano
tenebre carnivore capaci di metamorfosi
meravigliose e d'impossibili miracoli.

Le anime violente sembrano farfalle
(ma ogni battito d'ali è un delitto);
l'inganno rassicura i sensi e le cose
indifese si sfaldano nell'invisibile.

L'assassino del sole è uno come noi,
abitudinario e imprevedibile.

III

Il diavolo è per alcuni
un ardente florilegio
di oscene delizie, per altri
la costipazione dello spirito
o il disonore dell'Essere.

Qui è un soffio nero, altrove
una ferina foschia. Serico
sguardo, palpebre tumefatte:
è l'apologia dell'ambiguità.

IV

Sottovoce,
l'anima sonora dei colori insidia,
depaupera, cerca di sbiadirne i toni,
sfimirli, farne sfumature apatiche
del grigio, pelle sottile d'ombra.

Sottovoce,
perché lui è un mostro discreto,
un mastodonte di cristallo costretto
dalla sua fragile essenza a maniere
pacate, a tenui atti d'offesa.

Sottovoce,
tenterà di sciogliere il tuo nome
dal tempo, allora dovrai esplodere
per frantumarlo e dopo ricucire
con pazienza i tuoi brandelli.

V

Una pioggia di briciole d'oro
seduce la superbia pacata
dei rubini dolci del ciliegio,
svanisce della notte il sortilegio
nella prima onda disombrata.

Spegne il silenzio e guasta la magia
l'applauso morboso della loggia,
all'avvento lirico del toro
con le grandi ali d'alluminio.

Dell'indomabile bestia religiosa,
mutazione metallica del mito
che di servi e vittime è vogliosa,
si restaura il culto, si rinnova il rito.

La caricatura dell'angelo ribelle
incorna le nuvole e le stelle
nell'esercizio idiota di sterminio.

VI

L'acqua inquieta la forma rivela
del corpo che si specchia con cautela
prudente perché teme la bruttura:
svilita e sconsolata la figura
riflessa si rifugia nell'ospizio
lacustre dove annega nel solstizio
d'estate la corrotta primavera.

Non c'è tepore nell'aria quando assola,
l'imprigiona una ghiaccia ragnatela
mentre l'infido e strambo luccicore
dell'alba storpià balla sulle more.

Rigira all'inverso il tempo rotondo,
la storia a ritroso, a rovescio il mondo.

Il buio illumina, la luce annera.

VII

Con la ferocia mistica dell'asceta medievale,
seguendo nella prassi la via sperimentale,
il chirurgo procede all'escavazione del cranio
e accede alle stanze organiche del nominare
dove l'identità che agli enti accorda
riconoscibili ne rende la forma e la funzione.

Ha l'occhio percussivo dell'inquisizione
lo strumento che scandaglia il dominio
teorico dei neuroni sottili, del fare
della sostanza che conosce e ricorda:

l'opaco silenzio delle forme
che scivola nella pupilla e l'iride scolora
non è l'essenza inerte delle cose
ma la stasi spaventosa delle cellule nervose.

VIII

Se consolerai, superba serpentessa,
con le tue profonde carezze
la florida miseria del corpo assuefatto
ai rigurgiti degli occhi oltraggiati
dalla sua sagoma smodata, potrai
strisciare nell'intestino e deporvi le uova.

Sarai una madre orgogliosa quando
un groviglio sibilante di cattive intenzioni,
nel cervello dilatato a dismisura, diverrà
il motore immateriale dell'uragano velenoso
dissacratore della bontà vanitosa
e dell'estenuante bellezza dei santi.

IX

Appena l'ospite della notte diventò
tutt'uno col buio, il baro nell'osteria
sentì alle sue spalle un occhio ronzare
e, a capo scoperto, sul braccio il paltò,
vinta la partita, in fretta fuggì via.

Riverso nel brago, mentre la scrofa il grugno
affondava nel suo ventre ancora vivo,
morì ridendo e ridendo lo guardavano i bambini

chiamati dal sangue come mosche ammaestrate
nell'odiosa calura del pomeriggio estivo.

Dalla terra imbevuta degli umori
di quell'anonimo cadavere è nato
un bosco di gigantesche rose
con poderose spine e petali cremisi:

quando cadono nei sogni
sono i segni della predilezione,
l'invito a consacrarsi al gioco,
a perdersi nell'ebbrezza dell'azzardo.

X

Sulle pareti le ferite inferte dall'usura
del tempo sono le crepe dove l'eco si rintana
dei gemiti che chiedono una casta sepoltura.

Il maglio del dolore non permette che muoia
l'immagine del desiderio inappagato o, lontana,
ingombri meno gli occhi e si riduca di statura

L'ossessione così a lungo coltivata è il mistero
rinchiuso nelle stanze del privato cimitero.

XI

Per curare l'anemia della luna
svuota il nano innamorato
l'enorme suo cuore escoriato,
lo gonfia con l'elio e lui s'invola
dalla claue dei curiosi applaudito
come le bare dalla chiesa al carro:
triste maniera di salutare i morti
o cinico piacere dell'ultimo sgarro.

Al mercato dell'amore, mentre
l'accattone e il cane a morsi
si contendono le ossa dei baci,
libero da affetti e afflizioni,
nei rifiuti il nano abbandona
il suo sesso con cura incartato:
troppo nano per fare l'amore
troppo nano per essere amato.

XII

Nell'alto abisso annotta all'alba.

Il fiume s'addormenta arrotolato e russa
rauco come un vecchio gatto asmatico
in comunione coi sassi fustigati
dal via vai delle correnti, ora cessato.

Frugano nel suo letto i raggi
al calor bianco della luna,
indagano, poi sostano sul fondo
e bruciano i resti, brucati dalle anguille,
di un nano senza sesso e senza cuore.

La pietà è la nota stonata della melodia del male.

XIII

Al sabba transbatterico coi demòndiplococchi
stramballa il re dei virus ai dodici rintocchi,
cantilla 'l khan degli acari l'insano blues microbico
nel clan dei blastomorbi can rugge 'l rock liturgico.
Succia 'l mar Rosso e 'l Nero il demone assetato,
immane incontinente, bevone smisurato,

biglante sbrodoloso, l'enorme pendolone
giallino acido goccia: in Asia è l'alluvione.

Il suicida lavapiatti, parricida impiccagatti,
segue il demone padrino del suo spirto lecchino.
Battezzato all'infernale col fondaccio d'orinale
il galuppo preso a boffe nel delirio delle loffe
di suo padre già dannato viene immerso e inchiardato
ché il dileggio lo tormenti degli sbuffi virulenti:
“Nella puzza sei da morto come puzzerai risorto
puzzeresti, figlio odiato, anche se non fossi nato!”

Il kit da cattatore acciarpa l'Astarotte,
l'arcangelo segugio ne scorge la repenza,
la scia del lezzo fiuta schifata dalla notte
fin dove del demonio richiesta è la presenza.
Rigurgita le colpe scaccino segaligno,
nell'imbottato orecchio del prete scrofoloso
osceno pissipissa lo spirto maligno:
puttane e un papalecco promette strepitoso.

Perché nelle interiora s'intoppi il pentimento,
infesta la faringe del male lo scherano;
celeste maresciallo irrompe nel cimento
e sferra un sergozzone al lurco sagrestano.
Rincula nell'esofago il demone intronato
ma intanto il moribondo perisce soffocato
con l'anima incastrata nell'intestino crasso
col rischio di sortire dall'uscio ch'è più in basso.

Superbo Satanasso rivolge il proprio spregio
al Padre de li padri di cui subì lo sfregio,
gli grida: “Cieco Inverno, ascolta il Grande Impuro!
Già adesso è la tua prole mondezza del futuro!

Sfinita Onnipotenza, incarta il tuo infinito
discarnati e nel Nulla convertiti contrito”.
Er Più dei falsi insulta, in coro gli assassini
scorbacchiano la schiera di santi e serafini.

PICCOLA ANTOLOGIA DELL'ASSURDO

I

L'assurdo è l'abito che indossa
l'impossibile quando s'intrufola
nell'universo del probabile.

II

Per salutare la sua resurrezione
sono scesi dai monti in molti,
ritrosi, diffidenti, in difesa, attenti
ai movimenti minimi degli altri,
istrioni chiassosi arrivati
a cavallo delle lingue del mare.

Questo sogna la morte nel sogno
indistruttibile del burattino d'acciaio,
liquefatto nel manicomio criminale
perché bucava il cuore dei bambini
col suo lungo naso appuntito.

III

Muovendosi a sghimbescio, come i granchi,
s'arrampica il drappello dei pagliacci,
l'avanguardia dell'esercito circense,
sulle nuvole marmoree incastonate
nell'acido cielo d'ammonio.

Lo scopo dell'assalto è il ratto,
per esporle nelle fiere strapaesane,
delle *alterità deformi*: scarabocchi
la collezione tragica dei balocchi,

di un creatore bambino, le bozze
nascoste nel cono d'ombra obeso
dell'ipertrofico asteroide butterato
dove vive quell'essere mai nato,
il sito materiale di chi è condannato
(e non si è dato un corpo
che morto ne riscatti l'imprudenza)
dalla sua stessa essenza,
a essere il fattore del gioco degli eventi,
a farsi e sfarsi destino che, in potenza,
contiene della molla cosmica gli scatti,
dall'infinito all'infinito, gli atti
voluti o i semplici prodotti
del moto senza scopo dei puri meccanismi
impiantati nelle carni di tutti gli organismi.

I generali – l'illusionista e il domatore di leoni –
preparano la carica degli acrobati,
arringano la brigata degli equilibristi,
concertano coi nani artiglieri in quale occasione
armare a dovere la donna cannone.

Li zittisce improvvisa una pioggia di sangue,
li avvolge un turbine denso di polvere d'ossa.

Pierrot apre l'ombrelllo e annota sul taccuino:

“se alligna il male nell'inconscio primordiale
di un Dio impenitente che dell'uomo è parente:
fuggite dall'universo, perché tutto è perverso
e, sia anima o animale, tutto diventa sale.”

IV

Il capriccio delle molecole trasforma
le acque in liquido amniotico:
orate e squali ora hanno le ali,
le razze le zanne, le triglie gli artigli,
le balene il becco e le penne,
i piedi le carpe, le tinche le anche,
la schiena i molluschi, gli sgombri le gambe.
Un Dio stizzito starnazza e divora
ogni essere che a sua insaputa muta.

V

Trainato da una locusta e da un maiale
sul lungomare cigola, arranca il carro

dell'ultimo eroe vagabondo che vende
sotto le palme e i pini cartocci di lupini.

Il sole piange vino, ubriaco l'eroe si dispera:
non ha l'ali né sa farle con la cera.

Atterrito, al tramonto, l'eroe arreda
un albero di latta con lucciole e lumini

per non essere del buio che ammala
e al nulla prepara la preda.

ETICA DELLA RIVOLUZIONE

Nel sottosuolo una sommossa chimica
causa l'implosione delle abitudini.

Ognuno è inerme di fronte a se stesso.

La disperazione nel sentirsi prigionieri
della propria libertà radicale, imposta
dal connubio tra impulso e intenzione,
è l'ultima difesa dell'ipocrisia, l'ultima
vigliaccheria prima di cedere all'invasione
del vigoroso istinto della ragione.

LA FERREA REALTÀ DELLA SPERANZA

Gli alfabeti convolano a nozze.

I molteplici si uniscono in matrimonio,
trasudano la storia e istaurano
il comunismo perfetto dei segni.

Assurda come un miracolo,
l'armonia ideale sfida
la dittatura del pessimismo,
riduce l'errore a mero accidente
svia la devianza, afferma
la ferrea realtà della speranza.

EXIT

I

Raggrinzito narciso, sgretoli
le case di ferro della memoria
e l'insanabile infanzia del mondo
in urticanti favolelli rivelì.

Denudi le menzogne
degli imbonitori di bestie,
smascheri gli spacciatori
di fiori fraudolenti, reciti
le commedie dannate e i drammi
surreali dei piccoli animali.
Racconti le pene d'amore dei vermi,
ascolti la coccinella cantare litanie
preistoriche nel campo di asfodeli.
A mezzodì si placa la tempesta di lazzi
e il tuo ultimo motto s'imbatte
in un modesto battimani.

II

Quando pigola la prima stella,
stanco cantalluscio, ti addormenti
nel Vicolo del Sicomoro. In sogno,
nuoti controcorrente nel fiume
che nasce dalla vescica del diavolo,
scorre tra le rocce silicee e sfocia
negli incubi d'oro degli angeli.

Ma la tua anima posticcia
non è ancora pronta per l'inferno:
le manca quella rabbia ottusa
che intrappola la morte.

Ti svegli col sangue sgualcito,
riannodi i pensieri alle impronte
e riprendi il cammino sciancato.
Sei la vergogna dell'alba,
della primavera l'ospite sgradito.

III

Nel silenzio indolenzito del passato,
rivisiti le stazioni dell'esistenza,
consumi la nascita in dolorose repliche.
L'ombra lisa nei dedali del buio dolora:
l'affidi alla sartoria dei simulacri
perché giusti tagli e sapienti rattoppi
ne attenuino la consunzione e addolciscano
la malata vecchiezza del suo cuore nero;
la cedi a un collezionista di apparenze
in cambio di un'eternità fittizia
che ritardi ancora per qualche istante
la tua uscita di scena.

APPARATI

(a cura di Francesco Muzzioli)

LE CARABATTOLE DEI CARABI

Roma, Edizioni Scettro del Re, 1994.

Il testo è preceduto dalla *Presentazione* di Marcello Carlino:

Cosa sono questi “carabi”? Coleotteri che ti figuri, grosso modo, simili a scarabei (e sarà facile, allora, che le “carabatbole”, le quali nascono masserizie di scarso valore ma di qualche ingombro, prendano le rotondità dello sferoide di sterco, che il noto insetto stercorario suole spingere con lena infaticabile, quasi recasse *omnia sua secum*)? O piccole imbarcazioni da carico, tra gozzi e velieri (giusto ciò che si conviene a cosettine di poco conto, a minutaglie, appunto a “carabatbole” – a pinzellacchere, avrebbe detto Totò – che si vogliano affidare al mare, da sempre luogo eletto al viaggio e all'avventura, anche a quelli della scrittura)? A concedere l'uso è la scienza dell'entomologo, che già regalava “carabi” a Gozzano? o la storia della navigazione, un cui ampio glossario si ritrova in D'Annunzio e riporta la voce “carabi”?

Comunque la si volti, e per quanto il bestiario e il grottesco siano diffusamente della partita, il dilemma resta insoluto e il testo, nella sua intera complessione, non basta a sciogliere l'ambiguità contenuta nella marca paratestuale del titolo. Anzi, poiché “carabi” è un esemplare raro, che inceppa ogni automatismo attributivo e richiede tempo e concentrazione per essere attestato nella sua bilocazione semantica (sicché un dizionario sarà il benvenuto), altri lemmi hanno agio, intanto, di profilarglisi accanto per affinità sonora, accrescendone la quota di ambiguità (perché no, per esempio, un fiore del meraviglioso esotico come “carabi”?).

La *lectio*, insomma, rimane plurale nel nome e poi nella declinazione dell'opera. Non v'è nulla che determini esattamente cosa siano i "carabi" in questo specifico contesto. Si sa soltanto da dove provengano: "carabattole" li ha generati dal ventre capace della sua *phoné*, prim'ancora che ne sia deciso il significato, che è lasciato indeciso infatti.

Continuamente (nel pezzo d'apertura "arcano" e "arcavolo" giocano lo stesso gioco e in "arcavolo", di cui "arte" è il genitivo, l'accezione dotta si frammischia al sentore plebeo di una locuzione romanesca di irrigidione e di invettiva), e a ritmi davvero frenetici in taluni frammenti, Antonio Maria Pinto lavora manipolando la materia del linguaggio e così favorendo corteggiamenti impensati, promuovendo analogie azzardate, assecondando le relazioni adulterine che sono virtualmente implicate nelle parole. Un po' come si è fatto e si fa in regime di sperimentalismo, dispiega serie linguistiche che crescono per gemmazione, un nucleo dall'altro, e che, nella ragnatela di una ricorsività fonetica fortemente vischiosa, nascondono l'insidia dell'incongruo, dell'immotivato, dell'ambiguo, dell'altro da un discorso economicamente funzionale e socialmente legittimato. La ricerca intraverbale, che è la base operativa necessaria, non è finalizzata allo smembramento del segno e alla ipostatizzazione dei significanti, piuttosto è preordinata a pratiche combinatorie (ridistribuzioni anagrammatiche, scarti o aggiunte letterali e sillabiche, scambi consonantici, metatesi) che restituiscono le robe vecchie e smesse, le rovine della lingua e costruiscono con esse associazioni inusuali, sequenze sintagmatiche in eguale misura lineari e spiazzanti.

Il procedimento-chiave delle *Carabattole dei carabi* è di questa fatta: se ne ottiene un *passing* per il ritorno del represso linguistico e formale, quello che, *mutatis mutandis*, regolandole sui giochi di linguaggio, ispira filastrocche, tiritere, poesiole-*nonsense* ad uso dei bambini.

Qui, però, l'*intentio operis* si guarda bene dall'essere esclusivamente ludica. E non a caso il testo di Antonio Maria Pinto è occupato, pressoché per intero, da un bestiario di confezione grottesca: hanno cittadinanza nel grottesco, notturni gotici, da sottosuolo (sembrano in parte richiamati da Cavacchioli), gli animali selezionati in catalogo; e sono grotteschi pour cause – e fanno bestiario anche loro – i diavoletti che impazzano in una sezione del libro. Che i diavoli siano le maschere più adatte per rappresentare un mondo a testa in giù, dove alto e basso si scambiano il posto e il sacro sprofonda nel profano (e il mito perde l'aureola, fatto bersaglio di irrivenenza: Le *Carabattolle dei carabi* sono programmate anche per siffatte desacralizzazioni); che su di essi, come su un perno, ruotino carnevalizzazioni e dileggi e smodatezze di linguaggio: tutto ciò è noto e notoriamente sconfina dal regno del gioco innocente e assoluto, dai dominî di un gratuito *divertissement*. Il rito del carnevale ha una deputazione pubblica e sociale, allo stesso modo che il bestiario di specie grottesca, per consuetudine, ha una diatesi allegorica che lo riproduce dentro l'orizzonte storicamente determinato, come figura dello strano e dell'avverso alla norma, come evenienza dirompente, come polo attivo di demistificazione.

Le *carabattolle dei carabi* di quando in quando prestano le loro bestiole, più o meno immonde, per avviare una dissezione anatomo-patologica dei malesseri nostri contemporanei. Nel campo visivo del bestiario, che appare deformato visionariamente, reperti del qui ed ora ideologico e politico si mostrano di riflesso, in controluce, quasi sotto un effetto-notte. Si tratta di affioramenti subitanei, di *flashes* ‘mostruosi’, che il sistema combinatorio della scrittura e gli accostamenti spaesanti rifiutano alla continuità e alla durata del discorso e straniano, sottraendoli alla tutela virtuosa dell'apologo o del racconto morale. Alla puntualità di quei

riferimenti circostanziati fa da contrappeso una rarefazione che confina con lo svuotamento e inclina ad un astrattismo geometrico. Una sorvegliatissima linea aniconica, che risale alla manipolazione della materia del linguaggio senza cedere alla mistica dei significanti, riporta la bilancia in equilibrio. Un equilibrio, tuttavia, instabile e tutt'altro che consolatorio, perché sull'uno e sull'altro piatto, infine, le forme della scrittura stanno con la precarietà e l'inutilità anacronistica che è stata loro socialmente sanzionata. Stanno come masserizie di un qualche ingombro (e di una qualche capacità di scandalo). Stanno comunque come carabattolle o pinzellacchere. Con la coscienza, a tratti anche malinconica, di essere tali.

ISTORIETTE

Lecce, Manni, 1999 [Il testo di questa edizione è stato rivotato e corretto per volontà dell'autore]

Nel volume originale, la raccolta è preceduta dalla *Prefazione* di Massimiliano Manganelli:

Mai disinteressata: così è, comunque voglia atteggiarsi, l'operazione di recupero di una lingua morta, nella duplice accezione del restauro – nei casi migliori, *rarae aves*, ispirato a una poetica ironicamente neoclassica – o dell'attualizzazione, insegnata sotto la quale si iscrivono queste *Istoriette*, seconda prova poetica di Pinto. L'autore non ha, e si vede nitidamente, la vocazione dell'archeologo, non riporta alla luce materiali sepolti per esporli, una volta ricomposti, in un suo personale museo, né tanto meno, come fa sovente, certa lirica, intende tenere in vita artificialmente la lingua agonizzante della tradizione. L'intervento di Pinto va nella direzione opposta, appunto: ai residui del passato non è riservato il trattamento che si addice alle reliquie, essi sono invece sottoposti a un procedimento di ricombinazione e risignificazione scevro di ogni *intentio* filologica. Si riconosce, in questi tratti, la fisionomia del *bricoleur*, il quale utilizza materiali di riporto per fabbricarsi quanto gli occorre oppure – e questa dimensione non manca nemmeno nella poesia delle *Istoriette* – per giocare. L'autore non dà segno di voler rendere alcun ossequio a un lessico e a una metrica *d'antan*, anzi li brutalizza, gettandoli di proposito e senza troppi complimenti entro un orizzonte storico che non appartiene loro.

Tuttavia, va detto subito che quello delle *Istoriette* non è un lessico qualunque, adoperato magari unicamente in funzione ludica o per mero gusto del virtuosismo verbale:

il movente che anima opzioni lessicali così ben determinate risiede altrove, nelle peculiarità di quella lingua medesima. Il corpus all'interno del quale Pinto opera in massima parte i propri prelievi è costituito dalla linea comico-realistica della nostra poesia, seppellita non soltanto dall'azione ineluttabile del tempo, ma messa in minoranza dalla tradizione alta e sublime, che l'ha così ridotta in una condizione di marginalità. Quella «lingua lercia», colpevole di essere troppo vicina alla materialità delle cose, è stata oggetto, nel corso della nostra storia letteraria, di un imponente processo di repressione, nell'accezione psicoanalitica del vocabolo, il che rende lecito interpretare l'apparente anacronismo delle *Istoriette* come un ben calcolato ritorno del represso. Il significato tattico di una tale pratica della scrittura emerge in tutta la sua evidenza: impiegare una certa lingua implica un risarcimento verso chi, in quella battaglia delle idee che è la storia letteraria, è costretto a impersonare la parte dello sconfitto, ma, soprattutto, ridare voce a ciò che è stato frustrato, al corpo in particolare, con tutto quello che ne consegue.

Non c'è, in tutto questo, il rischio di una legittimazione "tragica" di quel repertorio, di un equivoco demagogico che ne asseendi una riformulazione ideologica, poiché, essendo già in partenza contrassegnato in senso comico e antisublime, il lessico delle *Istoriette* non può non dissentire aspramente da una concezione sacrale e autorevole della parola letteraria, qualunque *pedigree* essa ostenti. E, stando così le cose, è gioco-forza che la condizione preventiva e necessaria per l'uso di materiali dotati di un vistoso radicamento storico sia l'ironia, intesa qui come tendenza a dislocare incessantemente il senso su un piano diverso da quello, manifesto, del discorso, tanto che il meccanismo dello spostamento (con quello, connesso, della trasformazione) finisce per presiedere all'organizzazione dell'intero testo,

penetrando nelle sue pieghe più profonde. Ne fa fede, per portare un solo esempio, il reimpiego di moduli strofici canonici quali il sonetto o la sestina, quest'ultima convertita da un'originaria natura amoroso-dottrinale a una destinazione apertamente politica e satirica. Nel ritorno alle forme chiuse della prosodia – che trova riscontro in altri poeti contemporanei – e nell'utilizzazione di un vocabolario abnorme si scorge la volontà esplicita di collocare nella giusta luce il testo nella sua essenza di prodotto materiale, risultato finale dell'incontro tra tecnica e lavoro, determinazione dalla quale affiora un impulso polemico non secondario, contro ogni poetica spontaneistica o minimalistica. Nondimeno, ancor più rilevante è il ruolo di filtro ricoperto dalla strumentazione tecnica in relazione a quei significati forti con i quali la scrittura intende misurarsi: denunciando lo status del testo come finzione, come «gaglioferia» o «mat-tacchioneria», essa mette in atto l'indispensabile distanza critica per mezzo della quale è possibile eludere le trappole tese dall'ideologia da un lato e dal virtuosismo dall'altro. Precisamente in forza di tali ragioni, il gioco pirotecnico del significante non indebolisce il significato, ma, al contrario, lo rafforza, perché offre all'istanza etica una maggiore presa sul terreno dell'aggressività verbale (e anche perché dal corto circuito tra lingua desueta e contemporaneità scaturisce un senso ulteriore). In fondo, questa delle *Istoriette* è, prima di ogni altra cosa, una poesia che rispetta integralmente, fin nelle minime articolazioni, lo statuto della satira, dalla deformazione parodica e grottesca alla dislocazione del punto di vista.

Ed è pertanto ovvio che nell'armamentario retorico di tale scrittura sia contemplato il metodo dell'allegoria, la cui vitalità è attestata dalla presenza di uno dei suoi vettori più storicamente determinati, il bestiario, seppure alquanto stravolto e osceno, popolato da bestie tutt'altro

che nobili. L'animale è al contempo *autre* e *même*, giacché esibisce la propria alterità rispetto all'umano ma è pure, allegoricamente, umano, poiché dell'uomo possiede virtù e, soprattutto, vizi. Ma le «allegre allegorie» non si lasciano circoscrivere nel recinto di una variegata zoologia morale e satirica: allegorico è infatti in generale – almeno entro i limiti della modernità, dal barocco in avanti – il ricorso a materiali di riporto, a vere e proprie rovine, in questo caso di origine letteraria, alle quali restano incollati frammenti del senso primitivo. Così, se si ammette la valenza eminentemente morale del titolo, è possibile figurarsi le *Istoriette* come una collezione di *exempla*.

Il procedimento della dislocazione trova la propria piena incarnazione nella figura comica del giullare, la cui presenza ininterrotta – dalla sezione d'apertura al conclusivo *Envoi* – fornisce una compattezza di fondo all'intero testo, segnalando come esso non sia il frutto di una pura e semplice addizione di singoli componenti eterogenei. Inoltre, il giullare è il personaggio principale attorno al quale si strutturano, allo stesso tempo, la partizione interna in capitoli e il minimo, benché persistente, decorso narrativo delle *Istoriette* (titolo, dunque, anche metaletterario). In virtù di un paradosso, un siffatto travestimento concorre allo smascheramento di quel mito, doppiamente mistificante, che concepisce il testo letterario quale luogo privilegiato – e talora esclusivo – della confessione intellettuale e sentimentale. Parallelamente, facendo leva sulla radicale e ineluttabile ambiguità del giullare, Pinto si sottrae anche alle insidie di una eventuale riproposizione, magari in una versione *d'en bas*, del mito romantico – ancor oggi emergente qua e là – del buffone come rappresentante degradato del poeta stesso. Il difetto di rappresentatività del giullare, che ne pregiudica la possibilità di aspirare alla condizione di simbolo universale, discende dal suo essere, prima di tutto,

ioculator, per di più straniato dal proprio tempo.

Peraltro, l'etimologia richiama il carattere implicitamente teatrale dell'operato giullaresco, che si riverbera in pieno nelle *Istoriette*. La conferma di questa qualità della scrittura di Pinto mi è venuta assistendo a una sua pubblica lettura: al di là dell'immediata comprensione di una lingua che richiede spesso il soccorso del vocabolario, la reazione primaria degli ascoltatori si è concretizzata nel riso. Questa scrittura inocula in chi la fruisce «il virus della barzelletta», provoca cioè una risposta, quella del riso, che rappresenta il momento di assoluta compenetrazione tra attività dell'intelletto e pulsioni del corpo. E il sintomo di un'indole quasi fisiologica di questi versi, nei quali il gioco linguistico conosce momenti di delirio sonoro, laddove insiste sul ritorno costante, ai limiti dell'ossessività, di sibilanti, velari e palatali. Ed è, questa delle *Istoriette*, una poesia corporale, non tanto (e non soltanto) perché il corpo viene adottato e svolto in chiave rigidamente tematica, ma principalmente perché parla attraverso il corpo, reclamando la propria esecuzione orale. Il *tour de force* allitterativo sembra in effetti indicare come proprio naturale adempimento una sorta di vocalità gestuale, con il che si rivela, se ce ne fosse ancora bisogno, l'estrema significatività della scelta del giullare.

Nella sua veste di garante di quanto proviene dallo spazio del fisiologico, questi mira senza sosta ad attrarre tale scrittura verso il basso, sia in termini strettamente lessicali, quando esibisce tutte le risorse di una lingua cui mi pare si confaccia l'appellativo di *materica*, sia laddove provvede con solerzia a mettere la sordina al discorso se questo rischia di impennarsi a contatto con temi elevati o di particolare gravità. E il caso della morte, presenza durevole che pervade buona parte del testo, fino a costituirne una sorta di lato oscuro; ma si tratta di una morte che intrattiene stretti legami con la realtà corporale, a cui non sono accordate

scappatoie metafisiche. E forse è proprio da questo punto di vista, di un corpo che pesa, trasuda, mangia, si eccita e, soprattutto, ride, che si può guardare alla morte, parlarne e parlarle, seriamente.

Cappello vuoto senza testa sotto

È la risposta alla recensione che Angelo Piero Cappello aveva scritto a precedente libro di Pinto, *Le carabattolle dei carabi*, su “Oggi e domani” n. 10, 1995. Il Cappello che – replica Pinto – “non può capire l’allegoria” aveva scritto, tra le altre cose: «Ciò che lascia perplessi, nel libro di Pinto, è appunto un eccesso di virtuosismi verbali (...) Non credo che un tale bestiario abbia a che vedere con onirismi o metafore ossessive in qualche modo vietanti il ritorno del rimosso; e non credo vi siano da scorgere operazioni di scavo in ordine alle possibilità evocative di ctonie memorie attraverso combinazioni inedite di suoni e/o parole. Sono convinto, invece, della qualità indubbia di un poeta di grande interesse, ma che stavolta ha giocato male la propria competenza linguistica.

(...) è senza dubbio un abile manipolatore di materiale linguistico, un abile accordatore di registri linguistici, un poeta consapevole delle proprie possibilità espressive, uno scrittore a cui non si può che rivolgere un invito: smetterla di scrivere giochi verbali e produrre, infine, qualche verso».

SONÀR

Pubblicato nel 2002 nelle edizioni “Le impronte degli uccelli” di Vilma Costantini.

Con una introduzione di Francesco Muzzioli, *Di una poesia in ricerca*:

La formula della “poesia di ricerca” è adatta ad indicare le operazioni testuali che non si accontentano dei modelli acquisiti e che tentano strade alternative (pur nella consapevolezza che l’assolutamente nuovo non si dà, o è comunque giudicabile soltanto *a posteriori*); le operazioni, soprattutto, che rimescolano le carte fin dentro all’idea corrente di poesia, portandola a fare i conti con l’altro-da-sé. Non è quindi da intendere “ricerca” al modo del laboratorio scientifico che sarebbe neutrale e accuratamente distanziato dal disordine della vita. In queste proposte è, al contrario, incentivato il senso di una *vis esplorativa* che si addentra ben all’interno della “contraddittorietà” vivente, dell’antagonismo del reale.

Da qualche tempo abbiamo acquisito il fatto che la poesia è “fuori”: fuori del mercato (perché nessun editore vuole pubblicarla e nessun libraio esporla); fuori del canone (perché stabilire quali siano i poeti importanti oggi è un gesto squisitamente *soggettivo* e comunque arbitrario); fuori di testa (perché la poesia si dà come “forma di vita” illogica e intemperante). A suo conforto, l’essere “fuori” è *mal comune*, condiviso da tante altre facoltà *umane* che, nella logica dominante, sono ritenute inutile impaccio da eliminare o, a voler essere buoni, da deprimere. Ora, quanto più viene emarginata, e tanto più la poesia acquista i poteri della libertà. Una libertà patologica, certo, una libertà – mi

è occorso di dire – “spettrale”; nondimeno una pulsione anarchica è ormai il *proprio* della poesia, ed ha in gran parte e per fortuna scalzato quel lirismo sentimentale che se ne stava in vetta al senso comune, quando si parlava di poesia. Ho l'impressione che anche presso i giovani (i quali, malgrado l'ebetudine teleguidata, la frequentano più di quanto non si pensi), sia questa carica liberatoria a fare riconoscere, oggi, lo *specifico poetico*. Nell'apertura impregiudicata di un fare che prende posizione “contro la normalità” culturale – anche quando (come in vari casi) lavora, però a modo suo, sulle forme della tradizione – e cerca l'impatto ai danni della comunicazione standardizzata, sta il senso per noi delle ipotesi di “ricerca” in versi.

E un modello di “ricerca” può a buon diritto essere definita la poesia di Antonio Maria Pinto. Della ricerca ha non soltanto il carattere intenzionale – alcune parole che l'autore adopera non potrebbero essere messe in campo se non fossero state esplicitamente *cercate*, – ma anche l'andamento “aperto” di successive svolte. Una ricerca che si rispetti deve essere capace, infatti, di modificare il proprio percorso a seconda dei risultati raggiunti. Deve perciò essere organizzata per tappe che si tengano in relazione con le precedenti, ma allo stesso tempo contengano importanti elementi di ri-partenza. I tre libri che (comprendendo questo) Pinto ha scritto finora si configurano come altrettanti snodi di un itinerario che *saggia*, di volta in volta, l'efficacia di nuove direzioni e che si muove verso sempre più ardue scommesse.

Vediamo, nello specifico, di quali obiettivi si tratta.

Il nonsense animale

Il primo libro pubblicato da Pinto nel 1994, con una introduzione di Marcello Carlino, s'intitolava *Le carabattolle dei carabi* (Edizioni Lo scettro del Re) ed era impostato su

di un universo poetico di animali umanizzati. La favola, si direbbe, connota inizialmente il genere di questa poesia; anzi la favoletta, stante la propensione dell'autore a “farla breve” con componimenti che non riempiono del tutto lo spazio della pagina. La favola, già di per sé, tratta il tema stesso dell’animalità con il tono della immaginazione infantile che popola il mondo di bestie parlanti. Ma c’è di più: il clima ludico viene ribadito, nella raccolta d’esordio, con l’apporto del gioco linguistico. Attorno alla azione “curiosa” dell’animale fatto personaggio, si assiepa la trama della ripetizione sonora, con allitterazioni, paronomasie, persino bisticci e cacofonie. La catena che si genera dalla somiglianza del significante (sul tipo: «L’ape apre aprile appena può posarsi»; «il grillo gracile saltabecca»; ecc.) è sempre accompagnata da una connotazione di vitalità ed euforia, appare come un aspetto per sua natura inventivo e creativo, ma ha anche – altrettanto inevitabilmente – i tratti dell’assurdo. Ecco allora che si comincia a intravedere l’elemento peculiare di questa poesia: non è solo nell’impianto favolistico-allegorico, né solo nell’accavallamento sonoro, ma in qualcosa che si genera nella intersezione dei due piani. Il fatto che la poesia attribuisca all’animale messo in scena atteggiamenti e atti umani conduce nei paraggi della personificazione, della figura antropomorfa. Ma quelli che vengono fuori sono comportamenti ben strani, che non riusciamo più a sottoporre né alla logica del bene, né a quella dell’utile e che quindi non stazionano più in precisi e rassicuranti stati di senso. Come scrive Carlino, «le carabattole dei carabi di quando in quando prestano le loro bestiole, più o meno immonde, per avviare una dissezione anatomo-patologica dei malesseri nostri contemporanei». Non è soltanto e semplicemente l’indifferenza della natura; quando «Il rosso strappa / le ali alla farfalla / e s’invola sibilando / verso il Paradiso» notiamo un sovrappiù di sadismo

che estremizza la normale violenza di un rospo che mangia una farfalla. Non si tratta, infatti, qui, del ciclo della nutrizione, ma di un travestimento: il rospo indossa le ali della malcapitata farfalla e vince così la gravità («s’invola»), senza tuttavia trasfigurarsi del tutto, visto che l’elevazione paradisiaca è accompagnata da un preoccupante sibilo (è il verso del rospo? è il rumore dei suoi “motori”? è il preannuncio di una esplosione? non lo sappiamo). Il territorio del *nonsense* è attraversato con una irruzione particolarmente crudele e il “bestiario” perviene al parossismo del tutti-contro-tutti («Nel conclave delle mosche / gli armadilli ammogliati / divorziano dalle zanzare»). Se è un atteggiamento umano (*umano, troppo umano?*) a proiettarsi – con la debita dose di *straniamento* – nei “ludi” degli animali, è tale l’illogicità della sequenza che lo scherzo si trasforma in denuncia di un vivere condannato all’intrecciarsi di gesti ed eventi non programmati e non unificabili, ridda o pantomima di azioni scombinate e sconcertanti. Sembra che nessuna di esse sia guidata dalla ragione, ma soltanto riesca ad assestarsi in un sistema di spinte disordinate: la nostra società avanzata e la sua produzione di frammentarietà e di impulsi contraddittori si lascia leggere in trasparenza subito sotto il gioco dello *humour* e del *calembour*.

Il diabolico giullare

Fin dalla sezione *Diavolo* della prima raccolta, Pinto ha posto a latere dei suoi animali parlanti un ambito immaginario che – pur confermando la *verve* dispettosa e irridente – possiede una carica di maggiore e più esplicita istanza trasgressiva e rovesciamento ideologico: intendo dire l’ambito infernale e diabolico. Anche le “diavolerie” si tracciano sulla scia dell’eco sonora («il buzzo beffardo di Belzebù»; «Lucibello bela»; ecc.) e tuttavia sottendono un contenuto rilevante di alterità mitica legata alla corporeità, al sesso, al negativo.

Nella seconda raccolta, *Istoriette*, data alle stampe nel 1999 (da Manni editore) con la prefazione di Massimiliano Manganelli, questo registro corporal-diabolico emerge con più forza, attraverso la figura e il linguaggio del giullare. Il giullare serve ad introdurre in una dimensione assolutamente “bassa” e materiale del fare poetico e la sua parola è quindi pronunciata in antitesi ai poeti “alti” e la loro pretesa spiritualità, in alternativa a tutte le trasfigurazioni liriche e simboliche e ai vani vati vari, cantori o «Poeti malferaci» che siano. Non per niente queste non sono Storie con la maiuscola, atteggiate da Grande Racconto, ma diminutive *Istoriette*. E, dunque, qui arrivano *les jongleurs*, aggiornati con panno moderno, ma ancora nel ruolo dell’*altra voce*, dello scoronamento del potere e del controcanto parodico. Fino ad attualizzarsi in satira politica dei «figli filofessi e bombi buffi», cioè dei nuovi arrembanti conformisti e razzisti. Ed ecco allora che il gioco verbale delle allitterazioni e delle assonanze assume valore tendenzioso, per via della «lercia» lingua giullaresca, secondo le direzioni della gestualità e della oralità. Come scrive Manganelli, «è, questa delle *Istoriette*, una poesia corporale, non tanto (e non soltanto) perché il corpo viene adottato e svolto in chiave rigidamente tematica, ma principalmente perché parla attraverso il corpo, reclamando la propria esecuzione orale». Anche la scelta stilistica del lessico obsoleto, proveniente dalla antica tradizione letteraria, che Pinto *in primis* aveva praticato in ossequio alla ricerca di sonorità imprevedibili e stridenti, guadagna un più di senso, adesso, in quanto collegata alla figura del poeta-giullare: una figura originaria, posta com’è all’inizio della nostra tradizione poetica, ma nello stesso tempo dotata di tutta l’irregolarità e anti-ufficialità del disordine che precede l’istituirsi del canone. Ripreso alla radice è il compito comico e dissacrante della poesia

eslege: esso viene condotto al diametrale rovesciamento dell'ideale metafisico nella controparte materiale, rappresentata appunto dal demoniaco, dal corporale, dall'erotico. Nel riproporre *e contrario* i simboli del divino, del lacaniano grande Altro (in passaggi come: «Sia l'Essere scarnato nel cielo tumulato»; oppure: «Capivoltai d'Iddeo l'essenza intiera»), questa operazione poetica sottolinea la stretta unione delle scelte lessicali e tematiche, che si sommano nell'urto delle pulsioni di base contro le stratificazioni resistenti del valore consolidato.

Attorno alla base, nella precarietà

Sulla spinta dell'animalità favolistico-allegorica e della diaabolicità giullaresca, la poesia torna verso la *base materiale*. Una base non più interpretata in modo dogmatico e unico in termini di struttura economica, ma intesa in modo aperto (con i filtri della psicoanalisi e della antropologia) come soggettività corporea e come inconscio politico. Ancora: come identità precaria o produzione dell'"ombra". Già *Istoriette* si attestava volentieri sui temi di fondo dell'umano ridotto all'osso. E già lì, la materia si dimostrava ambivalente, passibile in ugual misura di vitalità (il giullaresco: esibizione oscena di un corpo refrattario alla civilizzazione) e di disgregazione (il pedale cupo del tema della morte che erode qualsiasi trionfalistico mito di eternità). Versanti diversi, ma anche solidali, come avveniva nel brindisi finale di *Istoriette*, nel saluto spernacchiante con cui si congedavano i giullari: «Au revoir ne l'aldilà». Mentre il *Canto di San Silvestro*, dove Pinto sperimentava il verso lungo mettendo in opera un impressionante meccanismo di rime interne, sanciva con la visione virata al nero (sono proprio le petrarchesche "dolci acque" a ritrovarsi converse in «Acque scure di bettola») l'immersione grottesca e priva di facili salvezze nei mali del nostro presente.

Su questa linea Pinto ha continuato a lavorare, nei dodici sonetti che qui si presentano. Ai temi dell'amore, del corpo, del cibo e della morte, si sono aggiunti altri argomenti di base: la guerra, la droga, l'incoscienza massmediale, la religione declinata in forme vecchie e nuove. L'uso del sonetto, messo in atto con qualche libertà (ve ne sono, ad esempio, con versi inferiori all'endecasillabo, come il settenario, l'ottonario e il novenario; o con un verso più lungo, come il doppio senario), ma sempre con una attenta perizia metrica, va intesa non tanto nel senso di una testimonianza di fede per la forma più canonica che ci sia nella nostra tradizione, bensì secondo altri due livelli di intervento: a) un ritorno all'origine, suggerito anche dal titolo *Sonàr*, che rimanda alla etimologia del sonetto stesso e con essa alla radice musicale della poesia e alla sua "risonanza" sonora, che tuttavia appare decisamente volta in ironia, se riferita al "ballo" che oggi dobbiamo "ballare"; b) una ricerca di sintesi, che corrisponde alla tendenza complessiva della raccolta che Pinto – mentre avrebbe potuto facilmente inzepparla o gonfiarla – ha dichiarato conclusa dopo aver elaborato soltanto 12 componimenti. L'atmosfera in cui, perciò, si trova il lettore è quella del "con questo è detto tutto". Una testualità *definitiva*. La cui "ultima parola" coincide però proprio con l'avvertimento dello *stato provvisorio* della materia, inesorabilmente connessa alla caducità, al divenire e alla trasformazione.

Un messaggio concentrato, insomma, dove neanche la titolazione ha altro da aggiungere, visto che elegge a titolo un verso, spesso e volentieri il primo. Ma la concentrazione non è una forma espressiva più rapida, che se ne passa del resto: è invece quella più compatta e complessa; ha bisogno di uno sguardo meno frettoloso e di ripetute letture. Se *Sonàr* ha anche qualcosa a che vedere con lo strumento tecnico del "sonar", il radar subacqueo, sarà opportuno

mettersi nella prospettiva di percepire i segnali provenienti dal profondo di queste enunciazioni poetiche. Una poesia fatta in sfida all'interpretazione: ecco allora che è diventato interessante rispondere alla sfida; e il numero ridotto dei componenti della raccolta ha dato il destro di corredare ogni testo con una pagina di commento, in modo da prolungare gli spunti di volta in volta rilevabili alla luce del discorso critico-teorico. Se si tratta, insomma, di cercare di rispondere ai messaggi "sottomarini" emessi dalla poesia, un buon sistema mi è sembrato seguirne le gli echi con un "testo a fronte", in modo da suggerire al lettore associazioni e ragionamenti su cui procedere poi liberamente. Con in più il paradosso di un commento fatto non a un classico consolidato e lontano nel tempo, ma ad un contemporaneo in corso d'opera e la cui "posizione" nella poesia odierna non è affatto data per scontata e riconosciuta. Qui – con tutta la consapevolezza della provocazione – la scrittura del commentario, modello principe dell'ermeneutica, si applica proprio dove, secondo gli ermeneuti ortodossi, non potrebbe essere applicabile, in quanto sulle barricate della contemporaneità non ha ancora aperto il suo ombrello rassicurante la "fusione di orizzonti" della storicizzazione e del canone.

Ma proprio questo è il punto che intendono rimarcare l'autore e il critico, occupando insieme le pagine di questo piccolo ma denso libro: l'esigenza di creare spazio per la poesia in *fieri*, e per quella "ricerca" che oggi è più emarginata proprio perché tocca da vicino, con un linguaggio di forte impatto, gli interessi e le conformazioni di fondo del "pazzo mondo" in cui insistiamo ad esistere.

Collocati come testo a fronte, l'edizione contiene i commenti ai singoli testi, a cura dello stesso Francesco Muzzioli:

Andémo, galantomo

La poesia si apre con un invito. Un invito che ha tutta l'aria di una promessa sostanziosa, visto che farà entrare in scena una «bona polastra»... Un invito a salire su una barca, quindi ad abbandonarsi a un percorso liquido, a un flusso (deleuzianamente desiderante?). L'invito è rivolto a un “galantuomo”, che sarà certamente onesto e probo – lo immaginiamo di natura schiettamente borghese, – ma appunto uno che ha bisogno di lasciarsi un po' “andare”, per tornare ad essere, secondo il nome, “uomo galante”. L'inserzione dello spagnolo suggerisce la pressione del «sangre»; il veneziano, invece, assicura l'appagamento del desiderio (Venezia è Serena per antonomasia). Il francese aggiunge la circolarità del “tour”. Il “tour” si declina nel “turismo”: l'invito al viaggio sfocia, così, nel percorso già previsto e scontato, in un giro che per giunta non pare destinato ad alcun approdo. Del resto, non c'è da aspettarsi di più da una barca che si muove con lo sbuffare di uno gnomo “brutto e vecchio”. Ed è carica di sciocchi e ridicoli «martuffi». Come in un imbonimento popolare, “venghino” dunque altri consimili “privi di senno”. L'incanalamento del desiderio e la sua sollecitazione presuppongono, insomma, l'inconsapevolezza. La messa in scena dell'imbarcadero (e l'andamento suadente della musicalità dei settenari) assume a questo punto una sfumatura derisoria. Non da ultimo: se – come è legittimo pensare – la poesia parla sempre anche di se stessa, l'invito è un invito al lettore. «Andémo, galantomo», Signor Lettore Illustrissimo, salga su questa barca testuale, aggiunga la sua testa bislacca a quelle dei «martuffi» già convenuti. Meccanismo di “presa” linguistica, la poesia (oltre a far versi) si fa qui il verso.

Mademoiselle, xe el carnaval

È ancora Venezia, luogo deputato del carnevale in maschera. E il carnevale – teste Bachtin – è il luogo del ribalta-

mento della cultura ufficiale, della emergenza del represso (vi avrà dunque sviluppo la linea giullaresca), del riso come assorbimento del negativo. Il mondo alla rovescia si esprime nel «botto osé del cul del re»: sia che lo si intenda come il rovescio della regalità (invece che parole, il re emette un suono sconciu dalla sua “bocca di dietro”), sia che il re in questione sia proprio il Re del Carnevale, sovrano provvisorio da burla destinato al suo proprio rogo (nel qual caso il «botto» sarà anche lo sparo apotropaico e il fuoco d’artificio che conclude la festa). Il carnevale, ci dice ancora Bachtin, riafferma l’indistruttibilità del corpo sociale, e con ciò sospende la morte del singolo (qui: «madre Morte che non c’è»). Ma la morte non è abolita: e solo inserita nel gioco dei contrari che svaria tra alto e basso, cibo e escremento, giovinezza e vecchiaia, secondo la logica dell’ambivalenza. Il tempo in stato di arresto della festa (qui: il «finto tiempo») non garantisce dai morsi del tempo lineare e dall’intervento del «verme» che anzi partecipa al gioco nella parte del polo negativo, addirittura “ballando”, sul ritmo della sarabanda generale. A sua volta, la maschera – che serve all’eros illegale per mettere in opera le sue trame al riparo dai censori – è anche la fonte dell’errore e dell’inganno (l’«amour masqué» è anche la maschera dell’amore, un amore non vero). Come l’allegria “grassa” della felicità sforzata, così l’euforia poetica si oscura. Il testo prende la via dell’osimoro, la figura di contraddizione. Il male è «bonito»; l’«amour» è «brûlé», cioè riceve la connotazione negativa del “bruciato”, nel mentre che per associazione finisce ad assomigliare a un dolce budino.

Bacco ciacco che t’ama, amata tosa

Sul tema classico delle “pene d’amore”, Pinto immette un discorso sulla dissimmetria del desiderio (e non va a finire lontano dal Lacan di “non c’è relazione sessuale”). Proprio

la ripetizione martellante delle rime (la stessa rima è ripetuta in ciascuna strofa; addirittura le terzine hanno una parola-rima, che quindi ritorna tre volte in una sorta di ipnotica iterazione – tanto più che si tratta delle parole-chiave della tradizione lirica: «amore» e «core»), fa pensare ad una ostinazione che nasconde (ma con ciò rivela) un’impossibilità. Ed esattamente l’impossibile chiusura del gioco del desiderio, dell’amare e dell’essere amato. Lo «scrigno» che dovrebbe contenere l’ambito gioiello è «cruccioso»; la notte imbandisce una brodaglia; la gelosia si stringe come «la cavezza» alla cavalcatura; infine, la sposa, golosa, appetisce però un «altro core». Il confronto scivola nell’affronto crudele. Qui la testura di Pinto pigia il pedale della allitterazione verso la sonorità più aspra che invade qualsiasi enfasi del patetico. L’apporto lessicale fa incetta della terminologia “letteraria” ad hoc, con tanto di «langue», «lasso», «spirto», «liba»; ma poi il testo va a incentrarsi sui termini espressivi, come «ciacco» (porco, ma è anche il personaggio del goloso di Dante) o «buglione» (una brodaglia), nonché «sornacchia» (onomatopea dal suono stridente, sia che indichi il russare oppure lo sputare). Soprattutto incidono sul senso alcuni termini “forti”, come «latra» (anch’esso memore dell’Inferno dantesco), che esce fuori con un grido animale dal nobile scrigno del sentimento; come «impego-la», che fa pensare a una mistura al nero di pece; come «cavezza», che indica la rigidità del rapporto di sopraffazione dietro il paravento delle blandienti attrazioni.

Di noci e pistacchi ripiena ranocchia

Che Pinto non abbia abbandonato il tema diabolico, è chiaro da questa variante in chiave di cucina stregonesca. Un locale dai cibi alquanto “irregolari”, se non improbabili, sempre con il carattere dell’eccesso. Eccesso di quantità, dove si simula una utopica abbondanza lavorando di

mascelle a tutt'andare (per la serie dello “sgranocchiare”, dello “sconocchiare” e del “trangugiare”); ma anche eccesso riguardo alla qualità, nel senso che le buone regole che separano il mangiabile dall’immangiabile, vengono allegramente trasgredite. Passi, magari, per la rana con ripieno di noce e pistacchio, che potrebbe trovare palati adatti... ma certo la narice di chierico condita con la rucola o la zuppa di mammelle in sugo d’asina, mancano di una apparenza confortevole, sono piatti piuttosto “piccanti” di un menu davvero alternativo. Più che alla “gran mangiata” di Cuccagna, essi rimandano a ciò che fa “senso”, alla impressione di disgusto collocata magari sulla soglia di un passaggio iniziatico attraverso l’“abietto”, di cui il «fiele» potrebbe vedersi come l’indice più certo. La cucina dei «cicciotti cociori» è altresì una scuola di frammentazione e mescolanza. Tanto più inquietante quanto più inserisce tra i suoi ingredienti la materia sessuale (le «minchie a tocchetti» o «la coglia farcita») in una sorta di furia “trifolatoria”, che spinge l’immaginario là dove l’incubo della castrazione non vorrebbe arrivare. Una scena dall’aspetto contraddittorio: non sappiamo, infatti, se dobbiamo intenderla come riscrittura del “sabba” romantico – “citazione” dell’anti-lirico (tra «ruffiana», « battona» e «accattona»), del brutto iperbolico e di maniera – oppure come specola d’orrore che ci spinge ai limiti dell’ominazione, fino a toccare il tabù del cannibalismo.

Rezzo cadavere infresca ché ora

L’ebbrezza, nel brano precedente addotta da «truci cicchetti», è qui invece il prodotto di una attività contro gli altri uomini: la strage (la «maccaglia»). Cosa resta quando si disipa l’eccitazione dello sterminio? Resta – dice il testo – una specie di animalità vuota. Un occhio intorpidito; una bocca che fa versacci nel mentre sente un insipido sapore. La

scena, fatta di alterazione e di confusione, passa attraverso oggetti vacui («caraffe» piene di niente; lucciole del nulla; una «sposa muta»). Su tutto, sta il sigillo della “teologia negativa”: il mondo si è ridotto così male che il diavolo può tranquillamente andare a pranzare con la divinità, visto che l’oggetto del loro contendere non esiste più... Certo, il nodo politico non è nascosto e nel bel mezzo della poesia parte l’invettiva contro il legame tra «padroni» e «tron», tra proprietà economica e potere repressivo, al cui vantaggio vanno le esplosioni della violenza. A ciò, si invalidano i cervelli (la «cogitosa cosa») e nello stesso tempo li si immette in un movimento troppo incalzante (senza tregua: «a mazzastanga») per consentire riflessione, discussione o sensata delibera. L’immagine finale del granchio (la “calappa”) che viene aperto per mangiarne il bianco potrebbe indicare il cervello ingurgitato dall’immaginario collettivo. L’enigmaticità dell’immagine è, in fondo, quella stessa della violenza (non ci domandiamo, ogni volta, da dove e come essa è venuta, visto che tutti siamo uomini civili?). Anche il lessico antiquario (tipo: «tranghiotta», «sbercia», «biscazza») sta qui a far da equivalente, nella sua persistenza attraverso il tempo, dell’immutabilità della violenza come motore sociale. Il ritmo stesso dell’endecasillabo, per solito vario, si blocca su accenti costanti (di 4^a e di 6^a), come se, attonito, non gli restasse altro che battere agli stessi intervalli.

Madida dama di bile, comare

A metà della raccolta, il testo tocca uno dei suoi punti centrali, un nodo decisivo del rapporto tra l’immaginario e la materia dell’uomo. Tutti gli uomini, da che mondo è mondo, sono morti con la consolazione di una ideologia che prometteva loro una “altra vita” ultraterrena. Ma questa maggioranza tanto sterminata di credenti si rovescia – suggerisce Pinto – se consideriamo il comportamento reale.

Se davvero ci fosse la certezza dell'immortalità dell'anima, allora la morte non dovrebbe essere affatto un evento terribile e doloroso; dovrebbe essere auspicata e addirittura cercata. Come mai, invece, malgrado la “benedizione” religiosa, nessuno è mai trapassato senza la percezione materiale del «buio», cioè della mancanza di senso del decorso ineluttabile del divenire? Quanto al comportamento reale, la maggioranza affetta dal terrore e dalla paura di morire denuncia la radicale mancanza di fede nella prosecuzione della vita. A partire da questo iniziale ribaltamento dell'ideologia, il testo prosegue recuperando l'allegoria della morte come donna («sora» o «comare») e conducendola a clamorosi ossimori (l'accoglimento del cadavere nella tomba è visto come se la morte “allattasse” una «spoglia novella»: ecco la cura materna della vita applicata a rovescio!). Alla sonorità (la «rauca chitarra» e il rullare di «tamburi»), che lascia pensare a un ballo e a un corteo in cui si viene trascinati, si aggiunge la liquidità: il «buio» gorgoglia ed è quindi attraversato da liquidi; la «comare» è descritta come bagnata e umida, una “dama madida di bile”; infine, si chiude con l'aggressione al mare di una «ciurma» di «ignudi». La liquidità funziona a sottolineare la precarietà dell'essere e nello stesso tempo immerge in un medium incerto e fluido anche una costante ideologica così “fissa” come la speranza nella vita eterna.

Gli zebedei tarlati e pisculenti

Accanto ai termini desueti (come «pisculenti», che allude alla puzza di pesce, o come «dischioma», «alluma») emerge adesso in evidenza il lessico dell'oggidì: «starlette», «macho», «sangria». E «ecstasyati» è una specie di figura etimologica che riporta ad aggettivo il nome della droga da discoteca. Siamo, appunto, nei pressi di ballo e sballo; e il verbo «alloppia» conferma l'uso di “oppio” per trattenere e

contenere in una trappola di incoscienza le energie dell'esercito di riserva giovanile. In pedana va lo «zombi», il morto vivente (attestato da un celebre film di Romero), che con movenze esibizioniste fa spettacolo della sua condizione intermedia, vivo ma morto, adatto a rappresentare i deprivati di scopo vitale. Il testo si apre, nelle terzine, alla visione di un annientamento di massa («Le brigate dei morti», ecc.) che si è ormai comunicato alla natura, nel suo impazzimento – il «delle vacche la moria» allude evidentemente al fenomeno della mucca pazza, l'innaturale esito di un allevamento abnorme. Anche in questo caso l'alienazione viene denunciata attraverso la figura della personificazione, come se alla riduzione della persona a cosa dovesse corrispondere il farsi persona della cosa. La droga è una «demònia»; più sotto l'isteria è una «arpia» grifagna. La loro presa viene descritta con immagini di suzione («da l'oreglio suga il cerebello») e di mutilazione («disocchia le carogne»). L'azione di strappare l'occhio trasmette l'idea di una perdita della vista, ossia della capacità di vedere, di rendersi conto della propria condizione. Altrettanto emblematica è la luce dell'«astro sordo», paronomasia che è insieme una sinestesia (vista/udito) e una figura di negazione.

Cachinno di mitraglia in ronchio arrota

È il sonetto sulla guerra. Per vari indizi – la «mitraglia», la «trincea» e anche quel «fantolino» che andrebbe inteso come “piccolo fante”, non già neonato, ma morituro – sembrerebbe trattarsi di una scena da Prima Guerra Mondiale. Ma il testo ha di mira la follia della guerra in genere, compresa la new war dei giorni nostri. Ed è una poesia sulle emissioni corporali: da subito il vomito (il «recco»), le budella («la frattaglia») schizzano da ogni parte all'impazzata, mentre alla fine rimane nel fango una carne «callosa» (cioè cascante). Nel rovesciarsi del corpo dall'interno

all'esterno, fuoriescono dal «pertugio» della ferita anche le idee: e si vede allora come l'essere umano sia stato abitato da esperienze senza eventi, irragionevoli pulsioni, ideali ferali e, insomma, una vita «mencia», miserabile, sgraziata e storpia. Ricondotto a una disordinata animalità, il pensiero («il branco delle idee») si dimostra incapace di guida e inutile a fermare il massacro e la dissipazione delle energie vitali. Di qui l'allocuzione sarcastica che si rivolge alle forme «rigonfie» (perché trionfanti nella cieca furia omicida della guerra) dell'odio e della sopraffazione, nella retorica concessiva dell'epitrope: possono ben essere soddisfatte del grado di ottundimento cui hanno ridotta l'attività mentale! La «grigia materia», addomesticata e privata delle sue punte più critiche, resa permeabile a tutto, è divenuta «matrigna», ovverosia cattiva consigliera convertita al peggio. Infine, l'ultima terzina rimane ferma sulle immagini del campo di battaglia – un rimanere ferma che dice tutta la tragica impossibilità di modificare il quadro. Dove il moltiplicarsi della sillaba “ca” («cachinno», «cacume», «caloscia carne») sembra intonare in una cantilena escrementizia la catastrofe di un disvalore generale.

Del male fra' Scorpione il buongoverno

Anche qui il rimando all'attualità è piuttosto trasparente; basti pensare a quelle «onde cancerose papaline» che sono un'allusione alle emissioni inquinanti delle trasmittenti vaticane. E in quel «chiacchierone» («ciarlane»), alleato con bestie alquanto infide e sordide, riconosciamo prontamente un uomo di governo (anzi, con ironia mordente: di «buongoverno») che ha sdoganato un ceto politico assai poco presentabile. E che dire della «fede massmediale»? Siamo nel cuore della nuova religione gestita dai canali del video, che neppure i sacerdoti della vecchia chiesa si permettono di trascurare – donde le benedizioni via etere con

le «onde cancerose» di cui sopra. La nuova fede si muove con gli strumenti dell'inglobamento e della massima duttilità: si apre come “casa degli esseri” alla espressione spontanea di chiunque e dei suoi patemi e problemi; dà il via libera ai «ragli degli ossessi», in un campionario di identità patologiche offerte al riconoscimento oppure al rigetto nel ridicolo. Vita in spettacolo, ancorché con molti consigli per gli acquisti (il «battistero» è trasformato in «bazar») e con non poche falsificazioni e trucchi, fino – dice Pinto – all'illusionismo di far piangere i santi. Non per niente «mercatura» fa rima con «pastura». L'ideologia quotidiana è il cibo del gregge: serve a produrre consumatori di merci ed è merce essa stessa. Nella sequenza terminale, La scarsa criticità della massa conformista (quella «buglia» infernale che è moltitudine e ressa confusa) rimane preda della «melliflu burbanza», forma soft dell'avvento di un nuovo dominio in disprezzo dei dissidenti; e nella «mefitica fragranza», dove una estetica diffusa contiene distorsioni etiche e ottundimento della sensibilità.

Santo ossario sottomarino è il gagno

Questo sonetto è dedicato ai poveri «cristi». Sono le vittime delle “leggi di ferro” imposte dalla società, sia che si tratti di incidenti nel lavoro (come potrebbe suggerire il «grisù», nefasto al minatore), sia invece che vengano sbalzati fuori dalla sorte, in un sistema economico che sempre più si affida al gioco e all'azzardo (al «biribissi»). I corpi delle vittime sono esibiti a monito come “nudi” corpi e «crocifissi». Ma non basta. Da subito, la scena della protesta morale è come ovattata, si direbbe “immersa”, in un panorama marino o sottomarino. Non tanto Venezia, però (nonostante la «giudecca»), quanto – per certe pronunzie – Napoli: non la città della liquidità estetica e malinconica, ma la città della liquidità esuberante e all’arrangiata. In questa scena, Pinto

richiama in servizio i suoi animali fiabeschi e affida loro le residue pulsioni utopiche (vedi «la balena / incinta del venturo cielo»). Ma nel finale il malcapitato pesce (è una «ombrina», che forse è anche una “piccola ombra”; dunque, un'anima innocente), fa una brutta fine, preso all'amo da un losco personaggio, il diabolico «berlòc 'o cattatore»: un “berlicche” prenditore. E l'esca usata per pescarla sono proprio le viscere delle vittime. Come dire che gli incidenti e gli effetti collaterali del “sistema” servono due volte: a eliminare inutili “esuberi” e ad offrire in pasto allo spettacolo di massa nuove immagini ad effetto, in un intreccio perverso di transfert e controtrasfert (o, se si vuole, di compassione e di sadismo; di facile commozione a buon mercato e nello stesso tempo di assuefazione alla violenza quotidiana), che deve catturare infine il pubblico al chiodo alla audience.

Le cianche mozzate risorte spaiate

La polemica contro l'illusione di eternità tocca qui il suo apice e con essa la parodia (che non è ipertesto di un ipotesto qualsiasi, ma nientemeno che del Giudizio Universale). Già in precedenza era stato sollevato il velo pietoso dell'immortalità dell'anima. Ma c'è una promessa ancora più impegnativa, da parte della religione, che è la resurrezione dei corpi. Pinto la mette alla prova, prendendola in parola. Se, alla fine dei tempi, i corpi riprenderanno vita, come faranno a recuperare le membra che la violenza umana ha staccato nel corso della sua crudelissima storia? Si dovrebbe ipotizzare un'enorme via vai di parti in cerca di corpo – appunto, di «cianche mozzate risorte spaiate» – una gran confusione, un proliferare un po' ripugnante (un «fedo gemmare») di «scarti» che provano a districarsi l'uno dall'altro e a ritrovare, a forza di tentativi, il posto giusto. A meno che la «Chirurgia» non faccia miracoli, nel luogo

dell'Ordine Definitivo si scatenerà il massimo disordine che mai si sia visto e, invece della trasfigurazione spirituale, avrà luogo una sorta di sconveniente e straripante Triumphum Corporis. Anzi, per essere più esatti un trionfo di frammenti (e sappiamo bene, a partire da Benjamin, che il frammento è per eccellenza allegorico). Oppure, ancora: un trionfo del grottesco, per via delle commistioni, delle enfiagioni, degli errori di montaggio, in quell'incredibile "circo" di organi. Anche dal punto di vista metrico, questo sonetto è particolare ed abnorme: al posto dell'endecasilla-bo presenta, infatti, il doppio senario e, al posto del sistema di rime, ogni verso rima con il proprio emistichio. Verso doppio e rima interna: dunque, ogni verso è fatto a pezzi, nella sua cadenza, né più né meno dei corpi degli «offesi». Dunque anche la metrica partecipa all'emergere del significato allegorico.

Chiù 'a bonita prometida

La collana di sonetti finisce, circolarmente, là dov'era cominciata, mettendosi a suonare. E, se si volesse cantarla, si consiglia di provare sull'aria de *La violetera*. L'impasto plurilingua, che unisce adesso allo spagnolo e al francese il napoletano, induce la sensazione di un gioco, confermata dalla musicalità dell'ottonario, verso per eccellenza della tradizione comica e "carnascialesca". Non che siano dimenticate «la playas de la mort» che i precedenti componimenti hanno attraversato con rigore, ma su di esse si stende l'"aria" e l'aura della voce amorosa (anche nei suoi sintagmi più usurati, come «dint' 'a stu core»). Il che, tuttavia, deve essere visto come un prolungamento della polemica per via ironica, quasi una costruzione e contrario: la costrizione a cantare, il movimento sublimante della poesia in quanto tale non può essere evitato; può, però, essere praticato nella "evidenziazione della sua fattura", appunto sottolineando

con i segnali dello stereotipo, che è la lingua poetica, adesso, che parla; che ci parla. E la poesia non può fare a meno di sonàr. A sua volta, la struttura dell'armonia musicale è il ritorno della “dominante”. In attesa di questo inevitabile ritorno (alla fine «'o sole turna 'o rre») c'è però lo spazio del gioco (tutta la «noche muy querida», con i suoi interscambi irregolari, le sue speranze, il suo sguardo sul buio). E questo gioco è tutt'altro che innocente, può essere esercitato «cruellement». Nella sua “chitarrata” finale, così, la poesia parla di se stessa, dei suoi limiti antropologici e storici, entro i quali si inscrive, con ironia apparentemente lieve e in realtà feroce, l'allegoria della sua specifica contraddizione.

BUSSORIBUSSI

Terminato nel 2004 e poi rimasto inedito, a parte una tiratura privata sotto la sigla delle fantomatiche “Edizioni d’arte e di parte”.

Con una introduzione di Marcello Carlino, *Continuo/discontinuo: responsori e contradditori della scrittura:*

Gioco con le carte di probabile origine napoletana, il tresette lo si giocava al meglio (altrove è tutt’affatto un’altra cosa) in osteria: un luogo deputato – di cui oggi non restano tracce evidenti e solo i più anziani serbano memoria – da calcolarsi oramai per luogo letterario. È là, su di una pagina di letteratura tra Villon e Rabelais, che ancora per davvero si beve e ci si ingaggiaffisce, si strologa e si gioca e magari si bara secondo un copione che ritrovi sceneggiato da Caravaggio; e puoi dirla un cronotopo *d’antan*, allora, la tua osteria, benedetta dalla tradizione comico-realistica, che comincia, controcorrente, da lontano, forse da un fescennino, e poi ricomincia, sempre *en moquant*, con una giullarata medievale.

Bussoribusi non manca di richiamarlo per illusioni, già nell’atto delle presentazioni, il cronotopo suo d’elezione: e infatti, nello spazio letterario che potresti ridisegnare sull’architettura di una taverna o sul modello di un’osteria (con i suoi oggetti e i suoi arredi, i suoi nomi e i suoi generi di riferimento), il testo fa mostra, subito in abbrivo, di volersi giocare la partita e di aver posto prima, stabilmente, laboratorio e domicilio. Si inscrive nello stesso cronotopo il logo che i coautori dichiarano, ciascuno scegliendosi cammin facendo, secondo antiche consuetudini di nominazione araldica, l’animale che lo identifica e lo spicca.

La partita è quella del tressette, ammettendolo senza possibilità di equivoci, fin dalla copertina, il titolo assunto. In forza del quale il gioco di scrittura che ci si accinge a giocare sembra caratterizzarsi come segue. Trattasi di un gioco che, come tutti i giochi i più seri e significativi, ha un sistema di regole ben precise; è un gioco che qui si gioca coppia contro coppia e suppone che i compagni abbiano una strategia comune; gli pertiene, segnatamente nei suoi usi da osteria in cui appare soprattutto esaltata, la pratica della dichiarazione, che è pure un invito perentorio a rispondere alla chiamata, così costruendo una trama di gioco coerente che riesca a valorizzare le carte possedute e sappia imporsi; questo gioco è tale che ha un suo fondamento e una sua ragione nella competizione, nell'*agon*, a cui per certo non era infrequente si accompagnassero, dentro l'osteria, canzonature più o meno mordaci ai rivali e risse più o meno violente; e infine una scrittura siffatta, in esplicita colleganza col tressette, non può tirarsi fuori – per quanto disputata con rigore, concentrazione e particolarissima attenzione alle regole e agli stessi codici convenuti della dichiarazione delle serie di carte, o “pali”, che si hanno più forti – dalla vita d'osteria, che la letteratura ci ricorda essere stato luogo pubblico e politico di socializzazione e di incontro, presidio multiculturale, punto di convergenza polifonica di una varietà di racconti che si davano in contemporanea rimbalzando di tavolo in tavolo, inseguendosi e incrociandosi tra le partite in corso, rinforzando. Anche per questo era gioco pubblico e sociale il tressette, come la scrittura.

Bussoribussi, per di più, contiene in pari dosi tanto di ottativo (e un po' apotropaico), quanto v'è di oggettivamente espositivo e d'ingiuntivo. Stando alla licitazione corrente, io ho il tre (così intende dire “busso”: e ritieniti informato, dunque, che è mia la carta dominante al tressette), ma tu è sicuro che hai il due (questo anticipa e promette, per

convenzione, il “ribussi”: è tua dunque, prescrivo, la carta seconda solo al tre nella scala di valori); e allora, dandosi un tre più due, è possibile lo schema per cui il gioco lo controlliamo noi da cima a fondo e la mano mai viene tolta alla nostra coppia (un cappotto è quel che alle lunghe s’indovina probabile) e la partita dei compari si svolge secondo un andamento da manuale (si definisce in gergo “prendo e torno”), regolarmente e ininterrottamente bustrofedico.

Dunque, questo libretto, come nel tressette a quattro, è giocato rigorosamente in coppia. Le due voci si distinguono; un nome e una figura di bestiario e un’intonazione di scrittura (più nervosa e come performativa la scrittura di Tonio, più distesa e argomentante quella di Cesco; e quella è lessicalmente scapricciata su falsarighe dei tempi letterari che furono, quanto questa è sintatticamente dubitosa e insinuante) segnano e caratterizzano l’identità degli autori. Ma le spire bustrofediche del discorso indicano una continuità (un chiamare e un rispondere a turno, un passarsi parola e gioco) che vale per lo meno ad indicare quanto il testo si voglia preso in una dinamica pubblica e comune (il privato non basta in una partita di coppia, né basta l’individuale perizia o talento: occorrono invece attente dinamiche di relazione e una accorta politica di alleanze), e non si voglia fatto da una mano sola (autorevole e perentoria perché sola; ma perché sola ad altissimo rischio di arrendersi d’immediato), e cresca e irrobustisca il suo corpo nello svolgersi e nel tessersi sul filo del confronto, della messa in relazione (e in discussione), del dialogo.

Ma il dialogo (e il tressette, e il gioco: va da sé) ha le sue strutture di tenuta e di articolazione, ha le sue *constraintes* senza le quali nessuna partita avrebbe fondamento (e nessun gioco di scrittura potrebbe essere giocato). Ecco allora l’ottava, che risponde ad una necessità narrativa e che è l’impianto che meglio sorregge una poesia e un gioco di-

chiarativi (e riesuma e riporta a lucido controcanto, in un'epoca di stolide ovvietà premiate e consacrate a mito, una forma di dizione tradizionalmente prescelta per l'epos). Ed ecco anche, nel rispetto delle leggi della comunicazione e in obbedienza alla scienza della progettazione e della pianificazione strategica, l'adozione deliberata di una prassi puntualmente determinata e ferreamente seguita: così come bussare a denari pretende che il compagno torni a denari, a turno un autore chiama una modalità di composizione (un tipo di verso o di ritmo, una qualità di rima) e l'altro risponde a dovere (e a colore). Secondo quanto esige una concertazione dialogica di temi ed enunciati, che sostiene una forte istanza comunicativa specificamente elaborata. O secondo quanto era solito nei cantari di una poesia popolare, prodotta ed eseguita a voce da poeti a braccio, tipi anch'essi da osteria come è noto.

E il dialogo però non è tutto. L'intreccio dichiarativo, e la profferta di una sequenza intenzionale, in questa scrittura da tressette sono parte di un gioco una cui parte essenziale, e nient'affatto escludibile, è la competizione. Una competizione per la cui disputa non sono pronunciati i nomi della coppia avversaria; ma i convitati di pietra, i giocatori senza nome contro cui si conduce la partita, e si spende la polemica, sono comunque identificabili. Sono coloro che soffrono una licitazione letteraria consapevole e argomentata e finalizzata al di là di ogni autoreferenzialità; sono quanti predicano l'ineffabilità per la poesia e dunque scansano e disdicono una poesia dichiarativa. Una poesia che interviene, che prende posizione, che trae dal confronto a due voci e dalle *constraintes* (a cui sono affidate alcune delle sue specifiche regole di comunicazione) la spinta per parlare con più forza. Parlare in *Bussoribussi* – prendendo e tornando, giocando il tre e rigiocando il due senza cedere mai la mano – delle luttuosissime orge del potere che a

nessuno e per nessuno è dato assolvere. O di quel roveto di contraddizioni che è la globalizzazione, pure spacciata avventatamente, solo qualche anno fa, come una prodigiosa panacea. O dell'utopia che ci si è affrettati a rottamare, per altro seppellendola alla stregua di una scoria pericolosa per la salute pubblica. O delle ideologie della liberazione, scomparse di scena e da nessuno più neppure lontanamente menzionate. O della logica di persuasione al consumo che ci cosifica per bendisporci alle merci. O della gabbia e della greppia massmediatica.

Parlare senza rinunciare al potenziale della lingua della letteratura, ai suoi giochi, alla sua retorica, alle sue strategie. Parlare prendendo e tornando tra forme e tradizioni d'altro segno,icontestualizzate in funzione di un discorso che è e non rinuncia a comunicare nel presente. Parlare infine con ironia, per straniamento.

Perché lo straniamento non manca in *Bussoribussi*. Dietro i nomi di penna scelti, entrambi antirealisticamente e implausibilmente popolareschi, e preordinatamente rétro, e dietro la voglia di dire, rimarcata ed esibita al punto che sembra presentarsi come una brusca e letteraria coazione a dire, c'è un che di eccessivo e quasi di teatrale, di sforzato e di falotico che richiama il cronotopo d'elezione e rimanda alla vita d'osteria. Che mima cioè, straniandola, la condizione di chi dopo tanto silenzio, magari dopo un lungo viaggio in altre terre e straniere, riprende a dire con foga golosa, con ingenua tenacia, con voluta evidenza, e lo fa nel luogo socialmente deputato a dire, in quello spazio di incontri, crocevia di culture e di racconti, che in letteratura è un'osteria. Una condizione non poi dissimile da quella della poesia, che il comune sentire pensa nel letargo e nel silenzio, dimessa e sottomessa nelle parole e nei modi, e che qui, svegliata, giocando un gioco comune e collettivo, torna sfrontatamente a dire.

In fondo al testo compariva questa breve *Noticina degli autori*:

Bussoribussi è un lavoro che nasce da un progetto semplice, ma anche ambizioso, perché esorbita dall'officina di un singolo autore. Si tratta, qui, di un'opera in collaborazione tra due: uno scambio di testi fondato su un meccanismo di domanda e risposta, che ricorda, per certi versi, taluni giochi di carte, come indica il titolo complessivo, *Bussoribussi*, tratto proprio dalle modalità di richiesta previste nel popolare tressette. Uno di noi interroga, l'altro risponde e poi interroga a sua volta, dopo di che il primo chiude il giro. L'esperimento ha un suo carattere giocoso, quasi che avvenga a un tavolo d'osteria, e non a caso vi indossiamo i nomignoli di Cesco e Tonio. È anche, però, serissimo: la forma metrica che abbiamo scelto è l'ottava, per costringerci a un esercizio di sintesi ancora più in stretto rispetto al modello principe del sonetto e i temi di questo “circolo dialogico” sono anch'essi assai stringenti.

F. M. & A. M. P.

L'ALBERO DEL MALAMORE

Pubblicato su “Avanguardia” n. 31, 2006, con una introduzione di Aldo Mastropasqua, *La poesia di Antonio Maria Pinto: dalle figurazioni ideali alle immagini terrene*:

Poeta non di certo torrenziale, se in poco più di un decennio ha al suo attivo tre raccolte di versi (*Le carabattole dei carabi*, con prefazione di Marcello Carlino, Roma, Edizioni Scettro del Re, 1994; *Istoriette*, con prefazione di Massimiliano Manganelli, Lecce, Manni, 1999 e *Sonàr*, con introduzione e commento di Francesco Muzzioli, Roma, Le Impronte degli Uccelli, 2002) alle quali si aggiunge nel 2004 la plaquette *Bussoribussi*, un ping pong poetico (e polemico) in ottave con Francesco Muzzioli, introdotto da Marcello Carlino, un’edizione *samizdat* sostanzialmente inedita, Antonio Maria Pinto offre ora ad “Avanguardia” una *suite* poetica assai strutturata dal titolo complessivo *L’Albero del Malamore*. Le caratteristiche della sua opera, che ancorché distillata e tenutasi accuratamente appartata dalla profluvie di versi che quotidianamente alluviona le patrie lettere ha smosso l’interesse e l’attenzione di una critica selezionata e agguerrita, sono state esemplarmente analizzate – di recente – da Cecilia Bello Minciaccchi, presentando una selezione di testi di Antonio Pinto nella ponderosa e nodale antologia *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, curata insieme a Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena per l’editore romano Luca Sossella. Una metrica chiusa che sperimenta forme desuete come ottave, sestine e strambotti – particolarità questa che raccorda la sperimentazione di Pinto a quella di altri poeti à peu près della sua generazione

che hanno fatto parte del Gruppo 93 come Baino, Berisso, Durante, Frasca, Frixione, Ottonieri e altri; una particolare predilezione per giochi allitterativi e fonici e per bisticci, calembours e slittamenti semantici; un conseguente lessico poetico che attinge sia dal parlato quotidiano che da quell'immenso e inesauribile patrimonio verbale antico che costituisce il corpo sommerso della lingua italiana e che fa la fortuna e la ricchezza dei nostri scrittori plurilinguistici (Gadda *docet*); un repertorio di immagini poetiche che fa tesoro sia dell'immaginario zoomorfo e fitomorfo medievale, che delle sue rivisitazioni in chiave post-baudelairiana e modernista di un'area o zona di produzione che va dagli scapigliati ai futuristi di ascendenza liberty (Cavacchioli, Govoni, Palazzeschi) senza dimenticare i non futuristi (ma quanto moderni!) Lucini e Rubino. A tutto questo però va aggiunto un aspetto che tende a differenziare alquanto la poetica di Pinto da quella di altri sperimentatori della sua *couche* generazionale, vale a dire – e questo è evidente proprio nei testi *dell'Albero del malamore* – il graduale sganciamento da quell'ideosimbolismo che caratterizza i suoi primi testi per avvicinarsi sensibilmente a un modo di poetare più concettuale e allegorico. Si sa che il dibattito teorico su allegoria e simbolo, centrale anche se non sempre rilevato nei suoi termini corretti in tutto il secolo scorso, ha ripreso quota negli anni tra gli Ottanta e i Novanta del Novecento, intrecciandosi strettamente con quello su moderno e postmoderno e influenzando nelle scelte di poetica più di un autore – almeno qui in Italia – tra quelli nati negli anni Cinquanta. Il problema è che spesso, nel passaggio dalle impervie asperità di una corretta definizione teorica della possibilità stessa e del senso di un procedimento allegorico nell'epoca della modernità alla sua commutazione nei termini di una poetica e di una pratica testuale conseguente, si viene a perdere, per un troppo frequente deficit di con-

saevolezza teorica, la specificità stessa dell'allegoria. Non è dato sapere quale sia il *background* di Pinto sulle questioni di estetica e di teoria della letteratura, ma l'attenzione critica che gli hanno rivolto critici avvertiti e implicati nel dibattito su simbolo e allegoria come Carlino e Muzzioli, Bello Minciachì e Manganelli, depone a favore di un assai ben calcolato aggiustamento di tiro, in queste sue ultime scritture, nella direzione di un iconismo concettuale assai prossimo allo statuto allegorico. E del resto, *L'Albero del Malamore* sembra disegnarsi secondo uno *skyline* costruito prevalentemente su materiali baudelairiani e danteschi, In alcuni casi, come in *Allegorie elementali*, ottenuto anche attraverso il montaggio in sequenze accuratamente progettate di tasselli testuali prelevati da contesti precedenti (come è il caso delle strofe II e III, provenienti da *Bussoribussi*). La cartografia mentale di Antonio Maria Pinto si sforza di perimetrire un territorio arido e desolato, vera e propria *waste land*, che tende ad assumere i connotati di quel paesaggio infernale che transita metamorficamente dalla *Commedia* a *Les Fleurs du Mal*. Il paesaggio del male che riconosciamo nei *Luoghi del disincanto* è – in effige e in termini concettuali – quello del mondo globalizzato dal rapace e onnivoro capitalismo contemporaneo. L'io poetico vi si aggira come in un luogo di esilio e di pena e la triste e mesta elegia che ne consegne rischia – a contrappasso – di rovesciarsi in ogni momento in sarcastico cachinno della propria inadeguatezza e pochezza: «rattizzo l'assopita / arte e da lei sospinto / del fare versi abuso / li uso e li ricuso: / sfinito, di sicuro, finirò a fornicare solo in un refuso». Soffia attraverso queste poesie di Antonio Maria Pinto un vento infernale, quel tono apocalittico da *dies irae* che avvertiamo nelle *Metamorfosi del male*, dove, sinesteticamente, «la melodia del male apre in chi l'ascolta / inguaribili piaghe dove ger-mogliano / tenebre carnivore capaci di metamorfosi / me-

ravigliose e d'impossibili miracoli». Impietosamente — la pietà è baudelairianamente la nota stonata e discorde nella malefica melodia *L'Albero del Malamore* di Antonio Maria Pinto promette, se coltivato, sarchiato e accuratamente potato tanto da poter crescere e svilupparsi, di darci assai presto frutti poetici avvelenati, antidoto oggi indispensabile per tentare di mitridatizzarsi contro tanto buonismo poetico imperversante.

La raccolta ha avuto una complessa elaborazione, fin dal titolo che inizialmente era *Cronache dell'alto abisso*, poi *L'albero di cartapesta*, prima di assestarsi su *L'albero del malamore*. Per un progetto di edizione in volume erano state approntate due postfazioni, rispettivamente di Giorgio Inglese e Giorgio Patrizi. Ne riportiamo qui il testo, rimasto inedito.

Quella di Giorgio Inglese s'intitola *Per Antonio*:

Come la statua nel blocco di marmo, la poesia è già nella lingua. Ma solo il poeta sa estrarne la, guidato dalla felicità di una scoperta interiore. Antonio Maria Pinto è un poeta, perché del male di vivere si è fatto una scuola d'arte.

La dimensione storico-letteraria di Pinto è stata, a lungo, il “comico”, il rovesciamento di un “sublime” ormai usurato, perché da ciò nasca una conquista di verità. Come ha ben spiegato Muzzioli (introduzione a *Sonàr*), ogni conquista di verità passa oggi per una qualche forma di resistenza linguistica. Pinto ha trovato la sua linea di resistenza nel ricorso agli “scarti” del letterario – e insomma nell’ampissimo territorio della lingua non petrarchesca. Sfogliate *Sonàr*, e ritroverete Bonvesin (*leccardo*); Guittonne (*congaudere*), naturalmente il padre Dante (*cherubi*), e Cente (*ranco*), Pulci (*gagno*), il giovane Buonarroti (*sbac-caneggiare*), fino a Giusti (*buscherato*) e Pasolini (*mecca*).

Ci sono coincidenze con un gran frequentatore di vocabolari, quale D'Annunzio (*cocio*, *boccuto* ...), ma anche diretti e concorrenziali prelievi dal Tommaseo (*gronchio*, *maccaglia*).

Pinto ritrova nel singolo lemma una carica espressiva primaria, e lascia poi che la più elementare e antica fra le spinte associative, l'allitterazione, generi il nucleo di frase, la combinazione aspra e sottile, che bisogna decifrare con fatica e lentezza (altro che “consumo”!). Solo alla fine comprendiamo il senso del gioco e ne scopriamo l'amara, desolata veridicità: «...niuno crepò non pavendo il digiuno / dei vermi nelle bare benedette». Bisogna aggiungere che nelle ultime raccolte il *furor* lessicale di Pinto si è attenuato, direi sconsolatamente, come se la gravità dei sentimenti avesse più bisogno di musica che di provocazioni, di confessioni più che di geroglifici («La pietà è la nota stonata della melodia del male»).

Nelle cose di Antonio, mi piace il sogno ricorrente di un Verbo che si serve del caos come strumento, o utensile, per creare una Natura nuova e sorprendente, in cui il nostro caos interiore finalmente si rispecchi. Come quando si riavvolge una pellicola cinematografica, il mondo creato retrocede sconvolto: «Si ritrae dalla foce, negli affluenti il fiume / rifluisce e risale, a stento accluso all'argine / smusando l'ansa quando barcollando deraglia, / alla sorgente...» (*Allegorie elementali II*). In realtà, la sconfitta è irrimediabile, sì che il poeta, obbligato a rovesciare il segno degli archetipi, recita a sé stesso (e, incidentalmente, a noi) un giudizio universale in cui Satana trionfa su Dio, gli rinfaccia come la sua «prole» umana si sia ridotta a immondizia, e gli intima di togliere via l'infinito stesso, rinunciare all'incarnazione, e addirittura annullarsi pentito: «Sfinita Onnipotenza, incarta il tuo infinito, / discarnati e nel Nulla convertiti contrito» (*Le metamorfosi del male XIII*).

In un “contrasto” medievale, l’empio bando di Satana sarebbe stato smentito e ridicolizzato; qui, invece, è cupamente ultimativo. In una variante d’altro tono (elegiaco, quanto il precedente era “comico”) la fine del mondo è demandata a *L’angelo*: stanco di «preservare l’ordine immutabile del cosmo / dai moti anarchici e i soversivi impulsi», questi «tagliò il filo ideale che univa il cielo al mare / e svanì nello spasmo sismico dell’esistente».

Sembra che il tempo nostro si risolva tutto nello «spasmo» in cui Mondo e Natura si dissolvono, un attimo prolungato, o meglio dilatato dalla capacità di sognare, dalla magia di parole-pensieri che sussistono anche senz’altro fondamento che il proprio dirsi. Tutto è mente, ma tutto può dirsi. Chissà se davvero, al «confine meridionale celeste», troveremo – invece del Lete – «l’Osteria della Misericordia... l’etereo luogo ideale / dove si medica col vino l’ansia ascensionale / dei pellegrini che dal basso salgono sorpresi / del persistere dei sensi non disfatti ma illesi».

Quella di Giorgio Patrizi s’intitola *Un’utopia disillusa*:

Il percorso di Antonio Maria Pinto, che da anni frequenta la creazione poetica con un’assiduità che si nutre di sapiente *furor* sperimentale, è significativo, a guardare i tempi e i modi della sua scrittura, di un drammatico confronto che è tipico dell’epoca, della lingua, del genere del discorso in atto. Il suo approccio alla poesia va collocato all’interno di un rapporto non subordinato, né passivo con la lingua, ma anzi inscritto all’interno di una capacità fecondante, proprio come dice quell’aforisma di Karl Kraus che ricorda come solo a chi è capace di fecondarla, la lingua sveli i propri segreti e conceda le proprie grazie. Ma qui la fecondazione, la forza che investe la materia del linguaggio per trarne, risonanze e suggestioni inusitate, da un lato

conferma la sua derivazione da una sensibilissima auscultazione delle risorse espressive della parola, dal riconoscimento delle sue potenzialità foniche e ritmiche; dall'altro riannoda, in termini irrevocabili, la consapevolezza e la perentorietà delle soluzioni formali allo svelamento di un universo denso di dolore esistenziale che urge dietro l'efficacia dell'onomatopea o del *calembour*.

Occorre proprio guardare alla consapevolezza di cui si è detto, per cogliere il movente iniziale dei testi di Pinto: è lo sguardo ad una tradizione lessicale inusitata, segnata dalla rarità, dall'arcaicità, dalla patina popolaresca dei vocaboli, a dar forma ad un universo linguistico in cui si muovono le voci – e direi i ritmi, le movenze dell'antipetrarchismo e del dantismo esasperato in ossessioni bruniane (il vocabolario fluviale, inventato o deformato dal Giordano Bruno dei dialoghi italiani). Sulla motivazione storico-letteraria di questa scelta stilistica primaria – l'opzione per il filone comico-realistico, antilirico – si innesta l'opzione ideologica e culturale destinata ad enfatizzare la matrice materialistica di una comicità che si sostanzia di suoni rudi, impervi e si vota a raccontare le storie quotidiane di un'umanità folengiana, brulicante di picari e *dropout*, in un ritratto senza tempo di bizzarri, asociali, diversi.

Ma progressivamente la prospettiva di Pinto è andata mutando, ripensando la propria vocazione linguistica e i temi della sua pittura del mondo. «La pietà è la nota stonata della melodia del male»: il linguaggio diviene più secco e perentorio, non più divertito/divertente, ma essenziale, di un disincanto che non dà scampo. Ed anche la visione del mondo che esso organizza si fissa in una sorta di malinconica dichiarazione di impotenza e di sconfitta. Il male di vivere si accampa senza possibilità di resistenza, se non in una fantasia che disegna contrasti di stampo medievale tra il bene e il male, tra Dio e il Diavolo, o che sogna luoghi

di confine – di confino – da dove si possano guardare con tranquillità e distacco, le sofferenze, fisiche e fatiche, di chi si dibatte nelle bolge quotidiane.

Questo di Pinto, nella mescolanza abilissima di voci, registri, suoni, è un universo in cui si giocano partite fondamentali: tra il mondo divino e quello diabolico, tra la sanità e la malattia, tra la parola che parla dei corpi e quella che i corpi vuole nascondere, tra la salvezza e la dannazione. Al di là delle forme ludiche e delle asserzioni provocatorie, traspare come un sentimento di utopia disillusa, di “via di fuga” intravista e poi perduta. Rimane solo – e non è poco – la capacità di continuare a dire perdite e delusioni, e di continuare a fabbricarsi le parole per dirlo.

Nella presente edizione il testo è stato rivisto dall'autore in via definitiva, integrandovi anche altri brani (come *La ballata grande dei demoni*, pubblicata sull'“Almanacco Odradek” 2006, ora divenuta sezione XIII di *Le metamorfosi del male*).

CONTRIBUTI CRITICI

Francesco Muzzioli

Le chances dell'allitterazione nella poesia di Antonio Maria Pinto, “Poiesis” n. 6, 1995

Senza scontare né impacci né incertezze da esordio, la poesia di Antonio Maria Pinto si presenta con *Le carabattole dei carabi* (pubblicato per le Edizioni Scettro del re) felicemente armata di una tutta propria cifra di scrittura che, non concessa in appalto a movenze di volta in volta casuali ma sorretta da un sempre vigile autocontrollo, vale a perimetrire una zona di precisi procedimenti tecnici e, con ciò, indica la scelta intenzionale di una tendenza di fondo.

Di questa cifra di scrittura mi sembrano da sottolineare, prima ancora dei singoli risultati e riuscite, alcuni aspetti dell'impostazione complessiva, tra cui il primo e più evidente (non a caso leggibile fin nel titolo della raccolta) è il ricorso alle tecniche della allitterazione e della paronomasia per collegare le parole e quasi per farle generare una dall'altra sulla base della loro somiglianza sonora. Scartando l'interiorità e i suoi aloni psicologici e così derogando dalle principali norme del “poetes” comunemente accettato, Pinto decide di costruire un “discorso” in versi passando attraverso l'esteriorità dei *corpi* delle parole, ma non per ricavarne una pura musicalità di suoni armonici o suadenti (si apra pure a qualunque pagina: eufonia non ve n’è), quanto piuttosto per ottenere dallo “scioglimento” della lingua l'insorgere inatteso di immagini e figure (o “figurine”, secondo il suo termine, quasi fossero da collezione) fatte di segni verbali, nelle quali predominano, con una campitura in qualche modo araldica sebbene erosa dall'irriverenza (*Derisioni irriverenti* è un esplicito titolo di sezione), soggetti animali e materiali mitici e fiabeschi, vitalmente chia-

mati in ballo (e, all'occorrenza, proprio sottoposti all'esag-
tazione della "sarabanda") al posto della "pappa già fatta" di
soggetti autobiografici o di occasioni esistenziali.

Tale uso manipolatorio che "tratta le parole come cose" (per dirla con Freud) rimanda certamente al gioco infantile e alle pratiche "divertenti" del motto e del *calembour*; ma va precisato subito che in questo caso il gioco si contrappone, più che alla serietà, alla "seriosità" del caricamento sulla poesia di un potere rivelativo. Negandosi al culmine drammatico che propone soluzioni compensative ai mali del vivere come pure alle suggestioni di *nuances* simboliche, la poesia di Pinto inclina semmai a nutrirsi dell'utopia di un possibile recupero dell'infanzia e, di conseguenza, di una reinvenzione creativa del linguaggio strappato al suo trito "scambio" strumentale, con un tiro e un taglio non distanti dalla ricerca dell'avanguardia e in particolare dalla linea dada-surrealista. Un gioco, dunque, non esaurito nel "gastronomismo" del puro divertimento, oggi dominante; al contrario notevolmente polemico fino alla invettiva: «ba-
sta coi pioppicoli poeti panzuti!»; e all'ancor più significativa tirata contro i «versi pietrosi dei romantici rompipigne». Un gioco che, nelle sue «gherminelle», è sostanzialmente "serio", e giustamente Marcello Carlino nel dare, in sede di presentazione, le coordinate del testo per la navigazio-
ne del lettore, afferma che «*l'intentio operis* si guarda bene dall'essere esclusivamente ludica» e propone di riguardarla *sub specie* di «confezione grottesca».

Il gioco delle ricorrenze sillabiche e delle rassomiglianze esteriori delle parole ha la funzione di predisporre il mate-
riale, spogliato dell'equivalenza con il vissuto, alla costitu-
zione sorprendente di nuovi significati, con un forte *excur-
sus* della contraddizione. E, anche qui, è utopia: l'utopia che il linguaggio stesso lasci scoprire dentro di sé la pista che conduce al proprio rinnovamento. Ma questa istan-

za utopica non può non recare, nel regime dell’alienazione imperante, lo stigma della precarietà: le immagini che vengono a configurarsi grazie agli accostamenti “sonori” si pongono nel loro presente (è questo il tempo verbale pressoché esclusivo della raccolta) per essere subito scomposte e ricomposte quasi come da caleidoscopio. La misura, messa in opera da Pinto, ha anch’essa il suo valore e non è inutile riflettere sulla “brevità” costituzionale di questa poesia, talvolta già soddisfatta dopo pochissimi versi e quasi sempre inquadrabile nello spazio di una singola pagina: è dunque per frammenti che si procede qui, ridotta la tensione architettonica o sinfoniale dell’arco poematico a coesistenza di elementi (quasi a “gettata”) che si dispongono tutti al medesimo livello grazie anche alle non trascurabili risorse di un verso decisamente prosaico e privo di artate accensioni o trattenimenti del ritmo, piuttosto risolto nella reiterazione cantilenante della filastrocca.

La trama delle omofonie non impedisce di scorgere l’ordito delle connotazioni semantiche che punta sull’effetto sorpresa di accostamenti indebiti e *décalages* repentini, mescolando in un tendenziale pandemonio attori, azioni e contesti. Anzi, quanto più l’“assonante” ritorno della materia fonetica conferisce al verso il carattere dell’assoluta necessità e della insostituibilità delle parti, tanto più risaltano la incongruità degli accostamenti e prendono forza gli attentati al senso comune prodotti dall’assurdo e dal grottesco. In tale prospettiva trovano la loro funzione le deviazioni lessicali di parole rare e desuete, spesso dal notevole tenore onomatopeico, come le stesse “carabattole” del titolo, per altro associate a non immediatamente identificabili “carabi” (da accentare sdrucigli: voce dotta, contesa tra le diverse accezioni dei granchi, degli insetti e delle barche), i quali ultimi valgono da subito ad avvertire il lettore di munirsi, a scanso errori, di strumenti di consultazione per

orientarsi nel circolante plurilinguismo vuoi dei registri interni alla lingua, vuoi di lingue straniere.

Ma a che pro questo *tour de force*, questa dimostrazione di abilità e di funambolismo verbale? Se proprio si richiedesse una definizione dell'impasto linguistico della poesia di Pinto, direi che la sua tendenza di fondo risiede nell'applicare il massimo di "artificialità" (rappresentato dalla ripetizione allitterativa) a una scena naturale, sprigionando nella apparente innocenza del "quadretto" scintille di casi eccezionali e composti dinamici ed additando tendenzialmente, negli inopinati comportamenti antropomorfi, insieme lo specchio deformato dei nostri atti coatti e l'insubordinazione della natura "ribelle" al ruolo passivo che l'uomo vorrebbe attribuirle. Non a caso il materiale adoperato proviene in gran parte dall'area semantica dell'animalità e da quella delle creature favolose, mostruose e diaboliche (per queste ultime, basta vedere la sezione intitolata, per l'appunto, *Diavolio*). Diavoli, mostri, animali, orchi rimandano tutti in stretta parentela alle zone del "represso", il cui ritorno -sorvegliato ma, proprio perciò, intensamente osservato- disegna i contorni della trasgressione. A questo punto, tuttavia, l'istanza autodiminutiva (direi precisamente: autocritica) presente nel gioco e nella ripresa dell'infanzia salva la poesia di Pinto dal "gonfiare le gote" con gli eccessi trasgressivi. Lo stesso fatto di affidare alle infime e bistrattate creature la proprietà delle funzioni spirituali "alte" (si vedano titoli di poesie quali *La visione del lombrico*, *I segreti dei vermi*) conduce per la strada della parodia. Di più: *Le carabattolle dei carabi* recano fin dal titolo una sfumatura che (anche a non voler tener presente l'insinuarsi per assonanza dell'evocazione dei "caraibi", luogo della evasione esotica, piratesca o vacanziera che sia; che qui si troverebbe ridotto a ripostiglio) abbassa drasticamente al rango dell'inezia il prezioso carico che la poesia si illudesse di trasportare.

E, infatti, non solo il *clinamen* delle deroghe impatta su un sistema che non si “disturba” mai più di tanto (ad esempio, la «processione» delle «irregolarità» può coesistere con un «tranquillo» colloquio tra i corpi astrali maggiori, in *Figurina astrale*), e non solo l’antichità dell’archetipo finisce degradata nella banale quotidianità dell’oggi (come accade agli «struggimenti medievali» messi con le «mele cotte» nel «tegame», in *Dispetti diavoleschi*), ma si può a buon diritto osservare che qualsiasi *irriverenza* o *irrisione* si trova subito confrontata -come contraddizione vuole- con l’*irrisorietà* della poesia, a fare stridore e contrasto, con una efficace scossa alla nostra elasticità mentale.

Così, nella sua costruzione dell’inatteso e nel suo consapevole anticlimax, la poesia di Pinto si situa autonomamente (convincendo soprattutto quando raggiunge il più pungente humour noir) in una linea di sperimentazione per vari aspetti vicina alle più interessanti tendenze del movimento attuale della scrittura.

Aldo Mastropasqua

Lo zoo di carta di Antonio Maria Pinto, "l'immaginazione"
n. 118, 1995

Non è frequente, di questi tempi, segnalare un esordio poetico che non si muova nella direzione dell'intimismo poetico, dell'interiorità più che espressa, esibita spudoratamente, tutti *exempla* linguistici di un'ideologia rampante dell'individualismo egotico, segno di mala tempora sullo sfondo di risibili lamentazioni, financo istituzionali, sul "destino" della poesia nell'era della comunicazione massificata. Antonio Maria Pinto raccoglie, al contrario, in questo suo primo volumetto di versi, i frutti di un lavoro poetico di alto artigianato contraddistinto da un'intelligente rivisitazione attualizzante di temi e procedure del liberty primovenentesco. Puntare tutto, già dal titolo ironicamente allitterante, *Le carabattolle dei carabi*, sulle potenzialità surreali di un bestiario grottesco, gli consente di muoversi agilmente sul terreno di una poesia al secondo grado, esorcizzando il rischio dell'inautenticità, in agguato, oggi più che mai, per ogni velleitario poetese in presa diretta. Del crepuscolarismo, così suggestivamente pericoloso soprattutto se fainteso, Pinto privilegia quella linea dell'ironia e del grottesco che ne contraddistingue gli esiti testuali più convincenti e recuperabili, di Palazzeschi, di un certo Govoni, ma soprattutto poi di Enrico Cavacchioli, poesia che andrebbe, soprattutto adesso, rimessa in circolo, a dispetto di un'editoria spesso pigra e colpevolmente disattenta. E quanto a produttività e ad incidenza della linea della demistificazione crepuscolare anche nel secondo novecento, vanno ricordati almeno i nomi di Spatola, della Niccolai e di Scialoja, ma soprattutto quello del più recente San-

guineti. Così che non si può non dissentire con l'estensore del risvolto di copertina del libro di Pinto (Giorgio Linguglossa) che ne riduce il significato a quello di una meccanica operazione di entomologia verbale: “operazione gelida e lucidissima che non ha nulla in comune con l’epifania dello sperimentalismo che ha imperversato negli ultimi trenta anni”, per tirare in ballo poi una sottesa “metafora della condizione umana” che si rivelerebbe poi essere quella del “poeta moderno” che “ha perduto l’arma dell’ironia” e che soffre “offeso e indifeso come tutti gli uomini” e che “ha nostalgia della primavera”. Per fortuna di Pinto, la Presentazione di Marcello Carlino, lucida quanto precisa, ci fornisce una chiave di lettura ben più calibrata ed esatta osservando che Pinto “lavora manipolando la materia del linguaggio e così favorendo corteggiamenti impensati, promuovendo analogie azzardate, assecondando le relazioni adulterine che sono virtualmente implicate nelle parole”. E all’esorcismo antisperimentalista di Linguglossa si può contrapporre la sua acuta osservazione che il poeta “un po’ come si è fatto e si fa in regime di sperimentalismo, dispiega serie linguistiche che crescono per gemmazione, un nucleo dall’altro, e che, nella ragnatela di una ricorsività fonetica fortemente vischiosa, nascondono l’insidia dell’incongruo, dell’immotivato, dell’ambiguo, dell’altro da un discorso economicamente funzionale e socialmente legittimato”. Non si sarebbe potuto dire meglio a proposito di una scrittura poetica che esplora quasi sistematicamente le inesauribili risorse fonetiche del materiale verbale, senza però lasciarsi irretire nel cerchio magico della “mistica dei significanti”, utilizzando freddamente tutte le risorse del nonsense senza scivolare nel baratro del ludismo verbale gratuito e fine a se stesso. Anche sul piano della resa cromatica e visiva, la ricerca di Pinto sembra sapersi muovere sia sul versante solare, diurno che ricorda, anche tecnicamen-

te, la proliferazione di immagini e l'analogismo di Govoni (e si vedano le sezioni “Immaginette naturali” e “Incontri a mezzodi”), sia su quello gotico, notturno e ironicamente demoniaco che raccorda sapientemente Boito a Cavacchiali (ed è il caso delle sezioni “Diavolio” e “Nottambule gherminelle”). Le pratiche combinatorie di Pinto (per citare ancora Carlino: “ridistribuzioni anagrammatiche, scarti o aggiunte letterali e sillabiche, scambi consonantici, metatesti che restituiscono le robe vecchie e smesse, le rovine della lingua e costruiscono con esse associazioni inusuali, sequenze sintagmatiche in eguale misura lineari e spiazzanti”) non mirano alla mera costruzione di un bestiario che allinei specie comuni, rare o fantastiche, richiamandole spesso dall'estinzione, e nemmeno all'accumulo eclettico in chiave postmoderna, ma, a ben vedere, spesso piegano nella direzione di una corrosiva verve metapoetica: “Nell'assise delle farfalle / lo scarabeo ammosciato / dagli scartafacci dei poeti / rosicchia paroline metricate / e rigurgita acrostici aromatici”. E l'utile e attualissima lezione che il troppo trascurato grottesco può ancora oggi impartire ad ogni pretendente alla “bella poesia”: “Il rosopo strappa / le ali alla farfalla / e s'invola sibilando verso il Paradiso.”

Andrea Cortellessa

Recensione a *Istoriette*, “Poesia”, 142, 1999

Istoriette, recente Premio Feronia 1999, è opera seconda di Antonio Pinto (Caggiano [SA] 1955), messosi in luce già nel '94 con la raccolta *Carabattole dei carabi* (Edizioni Scettro del Re, introduzione di Marcello Carlino). L'autore si mette direttamente in scena, come *jongleur*. Un buffone ma in primo luogo un giocoliere, un prestidigitatore: e virtuosistica è la spregiudicatezza allitterativa nonché la ricercezza filologica di un lessico collezionato lungo i sentieri della tradizione comico-realistica e appunto giullaresca. Tutto ciò – già nella prima produzione di Pinto strumento di straniamento sliricante –, si è fatto ora insistenza ossessiva e ribalta (nella *Prefazione* Massimiliano Manganelli parla di una lingua «materica»): a meglio precisare il rinnovato anèlito alla contraddizione che ne è movente.

Nella tradizione dell'ironia poetica novecentesca, nel crepuscolarismo più corrosivo e atrabiliare, prossimo a precipitare entro l'abbacinante fucina futurista – ambiente caro a Pinto, che ha metabolizzato lezioni consuete (Palazzeschi) e meno (Cavacchioli) entro il panorama protoneovecentesco – frequente è la prosopopea del poeta come saltimbanco. È una tradizione lunga, come ha dimostrato Jean Starobinski in un saggio famoso. Il Saltimbanco di Palazzeschi, parente prossimo dell'Incendiario, sorridendo dissacrava miti e convenzioni della borghesia: che contemplava terrorizzata le guitterie che, ridendo e scherzando, stavano inventavano il Novecento. Ovviamente ben altro sarà il senso di smorfie e carambole all'altro capo del secolo. In *Istoriette* si nota per esempio una spiccata attitudine di satira metapoetica, che strappa all'acre fustigatore satirico

– nei confronti del “poetes” di sanguinetiana memoria – estri di icastica neoburchiellesca («Baldanza di baldracche balbuzentì / corona degli Scaldi flatulenti / il rosichò di rime disocchiate, / lo strazio delle strofe arroncigliate, / cozzar le consonanze infrigidate, / attanagliar mottetti mal-famati, / l’oliare novenari gratinati, / il rigirò dei ritmi inschidionati»). La teatralizzazione animalesca, poi, che nelle *Carabattole* già aveva adito esiti di grottesco espressionista (i «carabi» essendo una sorta di coleotteri aggressivi e male-odoranti – le loro «carabattole» un lettore dell’*Adalgisa* può immaginare di cosa fossero sostanziate...), è qui oltranza allegorica che, nel contesto satirico, si può ascrivere a una linea che ha come nume tutelare il Leopardi dei *Paralipomeni*.

Proprio quel modello supremo dimostra come il can nocchiale visceralmente ulcerato del moralista non possa puntare solo entro le mura del proprio orticello. Il verso-ingettiva di Pinto dimostra, nella pirotecnica sestina antileghista, di poter aspirare a rivestire un ruolo “civile” – perché no?, “politico” – al quale la poesia italiana nella sua quasi unanimità, probabilmente pour cause, dimostra di aver abdicato da tempo: «Marciar le truppe vedi in verdi sbuffi / di figli filofessi e bombi buffi / fan folla che ribussa e spesso rissa / coi sudici ciucciari a man di bosso / e amor di Roma manca a destra bessa: / Berlòc la sbrutti con sco-reggia lessa!»

Francesco Muzzioli

I nuovi Jongleurs nell'età del silicio (1999)

Nella situazione attuale, praticamente espunta dalla comunicazione mediatica e dal mercato, che anzi le ha sottratte le sue funzioni (parallelismo, omofonie e quant'altro sono presi in servizio dal linguaggio più pragmatico e legato alle merci che ci sia: quello della promozione pubblicitaria), la poesia – è di lei che si parla – parrebbe respinta verso il passato; essa stessa una cosa del passato, da essere curata soltanto da antiquari, da professori o da custodi museali. La poesia parrebbe spinta, anche, ad usare il linguaggio del passato: una volta che qualcuno sia così “abnorme” da volersi cimentare in questa pratica *obsoleta*, sarà allora alla Poesia con maiuscola, alla Grande Tradizione trascorsa che farà riferimento, gioco-forza, cioè per forza di *regressione*. Che questo sia un movimento diffuso, lo dimostra il ritorno alle famigerate “forme chiuse”, compresi certi esiti paradossali degli stessi autori di avanguardia trovati a scrivere sonetti e a inanellare rime. Bisogna allora concludere, come fanno frettolosamente alcuni, che l'avanguardia non ha più senso? Oppure, con un ragionamento un tantino più sottile, che è l'avanguardia oggi – in quanto alla fine di tutte le somme è l'unica autentica difesa del “valore d'uso” della letteratura – l'ultimo baluardo della tradizione? Per quanto mi riguarda risponderei di no: ciò a cui si assiste (anche in molti degli autori che hanno di recente dato vita al movimento antagonista della Terza Onda) è piuttosto un *uso d'avanguardia della tradizione*. Il linguaggio del passato non è rivisitato a scopo nostalgico, ma è fatto rimbalzare contro le barriere del presente. Un paradosso che contiene una forte dose di polemica.

Per approfondire questo discorso, basta prendere in mano le *Istoriette* di Antonio Pinto (pubblicate da Piero Manni). È una raccolta di poesie, ma nient'affatto isolate ciascuna nella propria ambizione estetica; è, invece, un libro costruito da un preciso percorso che costituisce, tra l'altro, la consapevole modificazione della poetica stessa dell'autore. La cifra di Pinto, emergente dalla sua precedente raccolta *Le carabattolle dei carabi*, era quella del “non sense con animali”: di una tessitura verbale, cioè, giocata sul ritrovamento di termini “bizzarri”, sul loro accostamento in base alla composizione fonica (fosse per somiglianza o per cozzo, è lo stesso), e sull'addebito delle situazioni enigmatiche così risultanti ad agenti tratti dal mondo animale. Qualcosa che aveva a che fare con la favola, ma che soprattutto valeva — attraverso la proiezione delle contraddizioni nella natura antropomorfa — allo spostamento straniante e alla allegoria. Questo procedimento non è stato affatto dismesso nel nuovo testo e si trova inscritto ben dentro nel terreno delle *Istoriette* (basta vedere la sezione significativamente intitolata *Bisticci, roccoli e capricci*). Ne costituisce, direi, la base. Ma su questa base si appoggia un progetto che tenta un passo in più. Un passo che, certo, appare orientato verso il passato, visto il recupero della lingua medievale del giullare. Ma il passato, si vede subito, non è ripreso né con l'attenzione del culto di un mirabile e irripetibile “dono dei morti”, né come rifugio a vivere all'indietro — se il qui-e-ora è inospitale — in un mondo scomparso. Il giullare è, invece, la figura di un intellettuale scomodo e dissenziente; è quindi l'indice non già di una cultura universalistica e pacificante, oggi messa a mal partito dalla disintegrazione sociale, quanto piuttosto della linea divergente e insubordinata messa a tacere dai Valori indiscutibili della tradizione ufficiale. È, insomma, l'anti-tradizione che ritorna. Scrive molto bene Massimiliano Manganelli nella sua introduzione:

ne che «quella “lingua lercia”, colpevole di essere troppo vicina alla materialità delle cose, è stata oggetto, nel corso della nostra storia letteraria, di un imponente processo di repressione, nell’accezione psicoanalitica del vocabolo, il che rende lecito interpretare l’apparente anacronismo delle *Istoriette* come un ben calcolato ritorno del represso». Il giullare dà un segnale di *abbassamento*, di scoronamento bachtiniano. E, difatti, Pinto gli attribuisce i temi materialistici del corpo, del sesso e della morte. E, nondimeno, gli commette un alto grado di energia combattiva. Allora, davvero, quella direzione che la poesia sembrava aver preso nostalgicamente verso il passato si rivela, al contrario, riversata conflittualmente verso il presente e anzi — visto che polemica vuol dire insoddisfazione per ciò che c’è — verso il futuro. Sicché, quanto sarebbe potuto apparire collaterale e futile (favola infantile, gioco ozioso, glossalalia fine a se stessa), assume un consistente spessore politico. Di politica “letteraria”, nei conti fatti con le varie tendenze “mistiche” dei «poeti malferaci»; ma soprattutto di politica sociale. Non che si dettino per filo e per segno i contenuti di un mondo esterno, che pure preme alle porte della poesia con tutta la serietà dell’emergenza. L’impegno sta nella poesia come tensione, precisamente nella curvatura che deforma in modo radicale e inderogabile ogni tratto lirico verso il grottesco e che porta anche l’allegria del gioco e la pulsione alla manipolazione verbale al tono cupo di una parodia “nera”, costretta al negativo (si apra il *Canto di San Silvestro* a quell’attacco, «Acque scure di bettola...», che è il ribaltamento diametrale delle acque “chiare e fresche” di petrarchesca memoria, fondamento dell’intera nostra tradizione lirica). Nasce da quanto detto un linguaggio che si muove continuamente: e dove si segnala per il suo suono, che più cacofonico non si potrebbe; e dove prende invece l’aria di un reperto riemerso per capriccio della sorte dallo scheda-

rio disordinato di un filologo folle; e dove schiocca come un colpo di fonda tirato contro l'idolo della sacralità vecchia e nuova (e dio ne scampi — scusate l'assurdo — dal teocratico che viene); e dove fa invece perno sull'inverosimile surreale e prende in contropiede il senso comune ricombinando a piacere in metamorfosi gli ambiti del mondo e facendo le bestie uomini, dati uomini così bestie...; e dove, ancora, infila rime in filastrocca e cantilena e rifa i metri con perizia in eccesso e dove con la debita dissonanza ritmica; e dove, infine, rinuncia all'accapo e si attiene alla prosa per sottolineare la nessuna cantabilità dell'attualità solo in apparenza fantasmagorica e della storia per adesso invisibile: «il canto s'inabissa nella terra concimata con le feci astiose dei versi assassinati e perde in quello stipo le sue belle maniere».

Inoltre, il libro è strumento di collegamento e di intervento tendenziale. Di recente Pinto (insieme ad altri autori: lo stesso Massimiliano Manganelli, Michele Fianco, Alessandro Trionfetti), ha animato una serata al Detour di Roma, dove la lettura poetica si è accompagnata alla proiezione dello storico film *Freaks*. I poeti come mostri? Sia pure; rivendichiamolo in positivo: mentre la comunicazione imperante fa proliferare l'ottusa normalità del già noto, la comunicazione “mostruosa” della poesia è ancora viva nella “rete dal basso” dei segnali di contraddizione e di rottura.

Cecilia Bello Minciachì

«La lingua lercia del giullare»: Istoriette di Antonio Maria Pinto, “Anticomoderno”, dicembre 2001

Con la sua seconda opera di poesia Antonio Maria Pinto offre un modello di libro esemplare, fatto di apologhi, di storie allegeriche, di messinscene sarcastiche: *Istoriette*¹ è un volume di *exempla* fortemente coeso, tanto nella struttura e nella materia, quanto nello sviluppo e nel trattamento stilistico che quella materia governano. Non è, questa, una raccolta poetica più o meno coerente di testi sparsi e nati, magari, da occasioni diverse, ma è piuttosto un libro unitario, articolato in sezioni e guidato da vere linee narrative; un libro con una sezione d'apertura, *Les Jongleurs*, e una di chiusura, a mo' di congedo, *Envoy du jongleur*. All'interno il tessuto si mantiene compatto: brevi storie esemplari come fiabe sghembe, agite da personaggi laidi o da animali che con il loro comportamento inducono al riso violento e beffardo. Queste laiche parabole sono scritte in forme metriche chiuse (sonetti, canzonette, strambotti, sestine) e in una lingua bassa dalla sonorità dura e chioccia, che ben si adatterebbe alla teatralità e ben si gioverebbe di una dizione aggressiva e ricca di smorfie e soprattoni, una lingua tramata di scurrilità, di «puzzori» (p. 82) e di «fetecchie» (p. 114), di «crepiti di culo» (p. 61) d'eco dantesca e di «fluidi fecali» (p. 38), di «cacca molle» e «dispettosi sputi» (p. 67); una lingua fisiologica, dunque, solida e straniante, che recupera termini dialettali, obsoleti, francamente arcaici.

¹ Antonio Maria Pinto, *Istoriette*, Prefazione di Massimiliano Manganielli, Lecce 1999. L'opera d'esordio è *Le carabattole dei carabi*, Presentazione di Marcello Carlino, Roma 1994.

Qui i testi poetici hanno valore di fiabe fulminanti o di *fictiones*; espongono vizi morali camuffati da animali, stigmatizzano, nelle forme del mascheramento e della teatralità, comportamenti sociali ipocriti, superstizioni, soprusi, atteggiamenti di acquiescenza, di compromesso o di connivenza. Anche l'autore che questi vizi mette in piazza sceglie per sé una maschera, sceglie la *persona* del giullare, del cantastorie senza fissa dimora, dell'uomo pubblico che campa la vita raccontando versi, lazzi e storie buffe dal retrogusto acre. *Istoriette* è sicuramente un libro atipico nella poesia italiana dei nostri recentissimi anni, perché, se è vero che il reimpiego di forme metriche della tradizione non è cosa nuovissima, è pur vero che l'integralità, la radicalità dell'operazione compiuta da Pinto non sembrano avere plausibili termini di confronto. Assistiamo qui ad una doppia riesumazione, e della figura del giullare, e dei suoi codici e stilemi espressivi; si vuol dire, insomma, che Pinto recupera ed esibisce con ghigno velenoso un doppio *cadravre exquis*: tanto la maschera autoriale del cantastorie che mette – e si mette – alla berlina, quanto i generi – recitabili, cantabili – dei componimenti e la lingua non attuale, “datata”, ed intessuta di trivialità. Questa duplice riesumazione spiega bene il senso globale dell'opera, paleamente finalizzata e aspramente polemica.

La prima sezione, *Les Jongleurs*, ha funzione proemiale, di autopresentazione dei cantori (e attanti) di questa nuova «comèdia»: cantimbanchi dalla vita «verrucosa», cantallusci sconci o «accamiciati con pelle di serpente», bestemmiatori rosi dal cancro, storpi e zoppi; una «deforme giulleria», tutta insieme, che ama frequentare bettole e chiassi oscuri, che vuole strappare «le viscere lezzose dei mangiatori di carogne», che racconta allegorie macabre, intessute, a volte, sul filo della visionarietà o del delirio (testo III, p. 15):

Il mio passo è il passo dello zoppo che ad ogni passo deraglia e inciampa col passo precedente nel passo successivo. Sì facendo aggrado alla lussuria vorace della primavera infame che m'odia e mi divora passo passo nel mentre i suoi birboni fiorellini solleticano le palpebre ché s'aprano di botto. E due chiodi del Cristo mi trafiggono gli occhi e il sangue cola nel cervello bifolco e corrosa la memoria si spalanca a un futuro di gloria laggiù all'Inferno tra i balli suicidi di lucertole gaudenti arrotolate alle verghe dei demòni. Vorrei gridar via l'orrore e la paura ma un sogno domenicale mi scarna la lingua: immagino neri pescatori di perle che sul fondo infetto del lurido mare s'accoppiano coi cadaveri putrefatti delle annegate. Scorgo sull'isola le donne in attesa, fidenti nella misericordia degli Dei antichi, e gli archibugi d'oro dei conquistadores puntati sulle loro belle teste esotiche. Mi sveglio nel bureau del bettoliere sgualcito come l'abito usato da uno zingaro o un lavavetri pachistano. E rattizzo il mio cammino sciancato.

Testo profondamente stratificato, questo, così come la lingua in cui è espresso: su una base di violenta fisicità si sovrappongono e si intrecciano elementi stridenti, simbologie religiose divelte e rovesciate dalla propria sostanza teologica («due chiodi del Cristo»), squarci laidi di commedia infernale (i «balli suicidi delle lucertole», scaglie d'esotismo fiabesco («neri pescatori di perle») ed estremizzazioni di motivi tardo decadenti («cadaveri putrefatti delle annegate»), rigurgiti della memoria storica che affiorano col portato del loro rimosso culturale («gli archibugi d'oro dei conquistadores»), la desolazione di un presente che lascia irrisolti problemi di razze, di immigrazione e di integrazione (l'abito di «uno zingaro o un lavavetri pachistano»). La forma scelta, per i testi di questa prima sezione, è quella della prosa compatta, dalla punteggiatura rarefatta e “senza a capo” (unica eccezione nel sesto ed ultimo testo), ma si tratta, anche qui, di una sorta di camuffamento stilistico: un incedere prosastico che comunque rivela al suo interno svariate strutture ritmiche, finalizzate di volta in

volta a rendere i caratteri e l'agire dei diversi giullari, come nel testo sopra citato l'avvio lutulento dello zoppo, incespiceante sulle iterazioni.

I giullari si presentano senza grazia alcuna, e senza grazia saranno i componimenti che canteranno nelle altre sezioni di *Istoriette*, libro di fielle, strutturalmente e programmaticamente privo di *lepiditas*. La figura dell'*histrio turpis*, dello *joculator* che intona versi in cambio di monete, abiti, cavalcature o cibo, mentre deprime al massimo grado la liricità, facendo della poesia merce di scambio priva di aure sacrali, rimette bellamente in gioco l'io poetico, ma al riparo, si badi, da nuove mitizzazioni². Pinto non annulla, non azzeera, di fatto, l'io autoriale, piuttosto lo traveste e lo azzoppa, lo rende deformi ma non lo tira via dalla rappresentazione, anzi, in quella rappresentazione lo scaglia senza riguardi, a fare i conti con la malattia e con la morte, con le ingiustizie sociali, in mezzo a uomini ingannatori e turpi, a chierichetti perversi, a donne dissolute e tentatrici, ad animali dai caratteri fin troppo umani. Nei testi di *Istoriette* vediamo agire vermi, bacherozzi, serpenti, e poi uccelli di varie famiglie, le volpi, il «cane chierichetto», il pidocchio, il «geco gesuita» (p. 33), i «grilli paltonieri» e il «sorcio gualercio» (p. 42), il camaleonte, il carabo, il calabrone, i «maggiolini mammoni» (p. 37), i lemuri, le «scrofe in maschera» e le «cimici cenciose» (p. 38), le iene, lo sciacallo, il «ragno ballo» (p. 59), il «picchio bacchillone» (p. 62), le «coccinelle cicciotte», le «cicogne fattucchiere» e i «vespistrelli svina-

² Scrive Massimiliano Manganelli alla pagina 8 della Prefazione: «facendo leva sulla radicale e ineluttabile ambiguità del giullare, Pinto si sottrae anche alle insidie di una eventuale riproposizione, magari in una versione *d'en bas*, del mito romantico – ancor oggi emergente qua e là – del buffone come rappresentante degradato del poeta stesso».

tori» (p. 47). Ognuno ha caratteri perfettamente definiti, ogni animale agisce - nel proprio essere, come è ovvio, allegorico - secondo un canovaccio che lo mette in luce e lo ritaglia icasticamente nelle sue bassezze, nel suo male agire, nei suoi punti deboli. Così il "topo fa la spia", *Topo fa pippō* (p. 27), sperimentale componimento di sette settenari, tutto giocato sulle allitterazioni, al limite del bisticcio fonico, con schema rimico ossessivamente ribattente sulla doppia "p", e realizzato anche con rime identiche:

Topo fa pippo e spippola
i pippoli al pippione
del pan buffetto e spippola
il poggio del pippione
alla poiana e spippola
della poiana il pioppo
al pomo dello schioppo.

Ancora, tra i caratteri che gli animali mettono in luce, notevole per il tono disinvolto e per la *vis* canzonatoria appare *I poeti* (pp. 21-22), testo che apre la seconda sezione, *Bisticci, roccoli e capricci*, e che ironicamente stigmatizza i diversi modi di praticare la poesia, quello del «carabo» che recupera cianfrusaglie e rifiuti per costruire «allegre allegorie», quello del «gallo» che «si sgola» per cantare «alto» e con brio, quello del «martin pescatore» che «coriandola il sole / nelle rime d'amore», quello del «dodo dadaista» che deride il lirismo, «dileggia l'usignolo, / gli dice: "sei l'artista / più strullo e più pignolo, / i tuoi gorgheggi rari / già mischia nel paiolo / la musa dei giullari».

Se la dimensione del riso e la figura del poeta saltimbanco rimandano, naturalmente, al Palazzeschi più scanzonato, al Palazzeschi provocatorio del *Lasciatemi divertire*, o dell'*Incendiario*, la messa in scena di pantomime d'animali, oltre a riecheggiare la lunga tradizione di fiabe classiche e

morali con animali protagonisti, e di bestiari alto medievali rimasta poi vivissima nella letteratura, può rimandare al futurista Enrico Cavacchioli, autore di *Le ranocchie turchine* e di *Cavalcando il sole*, un poeta che non solo ha messo in campo i piccoli animali - rane, girini, ragni, rondini, sorci - che compaiono pure in *Istoriette*, ma che ha pure composto i propri versi con una particolare attenzione alla struttura metrica ed alle tramature foniche insistentemente usate con effetti di sottolineature ironiche. Cavacchioli, poeta peraltro culturalmente carissimo ad Antonio Pinto, ha usato metri vari, con costruzioni di rime complesse, con rime al mezzo incrociate, basti pensare alla celebre *Ballata degli gnomi nella notte di San Pietro*. E li ha usati sempre in antitesi al lirismo, al sentimentalismo che colpiva, ad esempio, in *Maledetta Luna!*, luna che nei versi di Pinto è detta «rimaiola» e seppellita «nel mare mariolo», pianta «dalle vongole» e ninnata dalle «balene bambine», punta dalle «spigole» e ammaccata dalla «marmaglia delle acciughe» (*Spigolature*, p. 23). Lirismo e forme metriche chiuse sono trattati da Pinto con forte disillusiono ed ironia: lo stesso recupero di alcune misure di versificazione tradizionale ha una valenza sia sperimentale, sia provocatoria. La cura formale e metrica, la quasi ossessiva limatura dei versi, l'uso rigoroso di settenari e di endecassillabi, la costruzione di numerosi sonetti, anche ritornellati come è *Cacchio di Bacco, scapocchia tarpani!* (p. 88), di quartine, di ottave, di canzoni in forme ridotte ed essenziali, quasi scarnificate ma sempre provviste di congedo, come *Chissà se un lombretto succulento* (p. 56), *Cieco il cuore, l'anima acerba* (p. 58), di strambotti negli schemi brevi dell'ottava 'toscanà' o 'siciliana' come *Sibila il grillo, la serpe grillare* (p. 63), di terze rime come *La lingua lercia del giullare scassa* (p. 96) e di sestine liriche, il *repêchage* della rara nona rima nei nove endecassillabi incatenati di *Qual uomo passi nelle folte selve*

(p. 73), fa sì che tra i personaggi del libro figurino ovviamente tanto il poeta e le maschere che chiama in scena, quanto la stessa scrittura poetica, personaggio *critico*. Uno dei temi importanti di questo libro è la riflessione e la derisione caustica della scrittura poetica laureata. La poesia di Pinto esibisce tutto il suo essere frutto di un'erudizione notevole, di una competenza tecnica rara e di un lavoro accanito su una lingua «lercia», non fatta di neologismi, ma solo di termini storici, magari disusati ma comunque attestati; una lingua agitata da furore allitterante, tessuta di bisticci e paronomasie, rime equivoche, rime dotte o preziose, «aspre e chiocce» (-asso, -orco, -ichi, -acchia, -ippa, -acci, -affe, -uzzi), lingua che in modo sprezzante mescola livello colto e livello plebeo, facendoli stridere e mettendoli in frizione. È una poesia che, rifiutando la normalizzazione attuale ed esibendo il suo alto grado di artificiosità, finisce, di fatto, per mettersi essa stessa in teatro, e recitare la propria parte esponendosi nei suoi meccanismi, nelle sue regole e nelle sue strutture. Alla cultura letteraria medievale o alto umanistica Pinto non guarda solo in riferimento alla adottata figura del giullare, o alla neosperimentazione di forme stabilite: l'eco rovesciata di poesie canoniche della nostra tradizione sostanzia il *Canto di San Silvestro* (pp.101-102) componimento complesso e bipartito, costruito tutto sul ribaltamento di due ben note canzoni della nostra tradizione, la petrarchesca *Chiare, fresche e dolci acque* nella prima parte e la “siciliana” *Maravigliosamente* di Giacomo da Lentini, nella seconda. Gli echi delle due canzoni sono pressoché puntuali, valgono tanto per le strutture metriche (alternanza di settenari ed endecasillabi, qui disposti in successione a formare versi lunghi, eccedenti), quanto per i nuclei semantici: le fresche acque che accolsero Laura, divengono in Pinto «Acque scure di bettola, recapito concesso ai corpi resi pigri dalla Parca, / tempio di

nera nottola; cecato tempo e gonfio fiore di pensamenti»; la forza che in *Maravigliosamente* era forza d'amore e portava il poeta a dipingere nel cuore la figura della donna amata, diviene qui forza dell'odio che porta a bagnare il pennello «nel guazzo vaio» e a comporre figura di «grifagno pensiero» su tela «dal beccajo / composta con l'impasto d'infetto ematoplasto e sperma di porcaio». Non più una canzone o una canzonetta d'amore, dunque, ma una «canzonaccia», come è chiamata nel congedo, che canta senza remore gli orrori del presente, «il mercimonio degli organi posticci, / i cancheri, gli ingegni corrivi, il manicomio dei mostri di Scandicci, / rasate teste cotte (*sigh heil! Chi se ne fotte!*), massacri e stupri spicci».

All'interno della infernale rappresentazione allestita dal libro, l'autore-istrione, la giulleria, gli animali e, insomma, i personaggi tutti, finiscono per scandire quasi un percorso narrativo. Questo libro acre, attraversato da un riso distorto di bocca dignignata, questo libro che ha punte molto amare raggiunte attraverso le soluzioni del grottesco, procede inesorabile, scivola verso la morte. Anzi scivola verso la forza di attrazione, la seduzione sinistra della morte. È, nel suo complesso, un libro che molto risente della dicitomia tra pulsione di vita e pulsione di morte, esattamente nei termini in cui queste pulsioni sono state messe in luce e spiegate da Freud in quel suo anomalo saggio che è *Al di là del principio di piacere*³. Anche a voler prescindere dal trasparente congedo del volume, *Au revoir ne l'aldilà* (p. 114), c'è in *Istoriette* una inquietante e forte presenza della morte dei suoi attributi – bare, funerali, danze macabre, ca-

³ Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), compreso nell'edizione italiana delle *Opere*, Torino 1989 [I ed. 1977], vol. IX, pp. 187-249.

daveri più o meno marcescenti – e delle sue varie, temibili raffigurazioni già tanto care all’immaginario medievale. Ma è soprattutto nell’alternanza e nella frequente sovrapposizione o ambivalenza tra gioco erotico e gioco macabro, tra pesante allusione sessuale e incoercibile attrazione per ciò che è guasto e putrido, che si ravvisa lo stato di perenne tensione individuato da Freud tra principio di vita, di conservazione, *Eros*, e principio di auto-distruzione, tendenza a ritornare materia inerte, *Thanatos*. La teoria avanzata da Freud nel suo saggio del 1920 è generalissima e di carattere piuttosto biologico che psicoanalitico, spiega cioè le componenti sadiche, gli impulsi verso la morte, che si alternano o si sovrappongono a quelli verso la vita, come una tendenza a cercare di guadagnare nuovamente il *primitivo stato di equilibrio della materia inerte*. Nella poetica di Antonio Pinto, per sua stessa indicazione, questo saggio riveste un’importanza significativa, per il materialismo integrale su cui appare fondato. Per la prima volta Freud parla di vita che prende avvio dalla sostanza inerte e che inesorabilmente tende a tornare materia inerte, e spiega queste pulsioni – *Todestrieben* – come «l’aspirazione più universale di tutti gli esseri viventi, quella di ritornare alla quiete dell’inorganico»⁴. Ora, in *Istoriette* si avverte tutta la forza attrattiva dell’annullamento, della morte che «disgrava dalla vita e alla gaiezza / del nulla apre le porte» (p. 56). Si avverte l’incontrastabilità di ciò che Giorgio Manganelli aveva definito «natura discenditiva» dell’essere umano. Questo di Antonio Pinto è un libro che si incunea verso il basso (o anche il fondo) del corpo, della carne, della scala biologica, dei comportamenti sociali, della vita materialisticamente e beffardamente chiusa; un libro tanto inesorabile da non

⁴ Ivi, p. 247.

lasciare spazi, per paradosso, neppure al pessimismo. Si sofferma sul male, protagonista con la morte di numerosi componimenti, dà vita a blasfeme o rovesciate sacre rappresentazioni, come nel caso della canzonetta *Della donna più in discordia con Dio* (p. 57), testo esemplare del riuso capovolto di tanta simbologia religiosa e cattolica, pronunciato da un «serpente d'ombra» frequentatore ed emissario delle tenebre del maligno, serpente seduttore e ingannatore, allegoria della tentazione, del vizio e del peccato:

Della donna più in discordia con Dio
capere vorrei capezzoli d'ambra
ché son serpente d'ombra
e lesto mi trasformo al tramestio
delle api ristucche, dei calandrini;
ché son serpente d'ombra
e ingarbuglio buricchi e ganzerini,
ho il nido nelle orecchie dei profeti
né il re dei busbi può rubarmi il trono.

Alla donna assetata
dell'angelico sangue offro le forci
affinché come ai polli tagli il gozzo
e dia delle ali loro l'oro a strozzo;
per la donna affamata
bassetto il più sbricio dei porci
perché del seno suo mi faccia dono
e nel suo ventre il mio dolor quieti.

Rivai alla signora, canzonella,
e dalle in pegno la mia prima pelle
così che possa farne una gonnella
che infiori le sue anche lorde e snelle.

Attraverso un lessico truce in cui sonorità stridenti si accompagnano a termini regionali come i toscani «ristucco» (annoiate, nauseato) e «sbricio» (povero, malandato), o il latineggiante e raro «buricchi» (asini), o il diminutivo poco usato «ganzerino» (damerino, dal toscano “ganzo”, amante,

furbacchione), o gli arcaici e disusati «busbo» (impostore) e «bassettare» (ridurre in fin di vita), Pinto ha costruito una poesia che, riecheggiando il tema classico della debolezza femminile di fronte alla tentazione, a bella posta “dimentica” la vittoria della Madonna – donna in perfetto accordo con Dio – sul serpe insidiatore; poesia che colpisce la superstizione e mette in dubbio gli annunci dei profeti che, invece di avere orecchie pure per intendere la parola di Dio e per restituirla agli uomini, nelle proprie orecchie lasciano annidare il male.

Del resto, come era tradizione nella poesia comica e giullaresca, nelle beffe volgari da taverna o da strada, tra i motivi polemici più ricorrenti, insieme alle battute misogine d’obbligo, compaiono i testi irridenti del sacro, gli attacchi contro la chiesa, le beghine e i chierici corrotti, ai cui caratteri e vizi prestano le loro maschere animali (p. 60):

Il cane chierichetto si diconda,
il becco sagrestano si ubriaca,
il capro sacerdote si discarna,
l’oca beghina si sbarbica il cuore.
[...]

Ed è, questo sarcasmo, motivo davvero canonico, essendo ben noto, peraltro, che spesso la Chiesa ha accomunato alle meretrici, nella sua condanna, anche i giullari, accusandoli di gestualità e di parola oscena, perché troppo accattivante potere avevano sulla folla, sì da rasentare un “predicazione diabolica”. Nella sua commedia salace e amara del mondo, guardato e rappresentato criticamente secondo un’ottica stravolta o stralunata, Pinto, poeta senza serti d’alloro, piuttosto figura solitaria di giullare e saltimbanco, sferza i costumi beceri dei nostri anni, le ipocrisie sociali e politiche a cui forse troppo spesso facciamo mostra d’acquiescenza. *Istoriette*, attraverso un’adozione molto lucida, pro-

grammatica e funzionale – mai esornativa – dell'allegoria, aderisce straordinariamente ai drammi della nostra storia recente e recentissima. Nella sezione chiamata *Baldanzose gaglioofferie*, una canzone sestina, *Signori se la rissa dite bessa* (p. 90), con una fittissima tramatura di sibilanti giocate su «bessa», «bosso», «lessa» mette letterariamente alla gogna le bossiane «truppe verdi», la rissosa «Polentonia» e le sue pattuglie di «nordestini stitici» desiderosi di separatismo dal resto della Penisola. Un componimento notevole e per il mordente politico e per la soluzione stilistica virtuosa: canzone sestina o sestina lirica (sei sestine più un congedo) con le sei parole rima ruotate, secondo il principio della retrogradazione incrociata, in ciascuna delle sei sestine: *sbuffi, buffi, rissa, bosso, bessa, lessa*, e poi ripetute nei canonici tre versi del congedo, tre in rima e tre all'interno dei versi. Si palesa con trasparenza, in questo caso, come il livello mordace dell'ironia e della critica politica emerga dall'attrito tra la forma letteraria canonica e il becerismo degli argomenti sociali, politici e culturali di Bossi e dei suoi seguaci che rischiano di fare «l'Italia lessa». Qui veramente Pinto scarica «la fionda armata con le sue chionze laudi» (p. 17): mentre provoca il riso liberatorio nel suo uditorio, di questo stesso uditorio castiga i costumi, colpisce le inadeguatezze e le soperchie. La sua è la voce discorde di chi non canta più sentimenti o encomi, drammi d'amore o poemi fantastici, ma piuttosto la voce di chi, non rientrando nei ranghi, le griglie ferree del sistema si propone di svellere.

E nell'ultima sezione, *Envoi du Jongleur*, scritta in una lingua ancora più guasta, con punte espressionistiche dialettali, ha luogo un testo, *Contrappazzi* (p. 106-109), che inscena un episodio da fulminea commedia infernale, da dantesca baruffa tra diavoli crudeli, sanguinari, sconci e lordi: episodio di campo di concentramento regolato da leggi demoniache siglate anche ortograficamente dalla let-

tera kappa – le leggi «de lo Krande Kapro» – in cui grottescamente «nazzi» infoiati rincorrono omosessuali e zingari e tormentano ebrei. E davvero grotteschi, esemplificati sullo stravolgimento della esibita tematica del mito nazista della virilità, sono i caratteri di questa ridicola «squadra d'ommìni nero vestuti / colle croci uncinate a ffoco 'mpresse / sulle cappelle disiose e represse. / Esti bizzarri nazzi usavano li caZZi / a mo' di manganello» (p. 108).

Uno stravolgimento che è una disumanizzante e durissima carnevalizzazione di una tragedia storica che ha già avuto in sé, nel suo abominevole verificarsi, molto di disumano. Carnevalizzazione che anche in questo caso corrisponde al rovesciamento di una qualsiasi sacra rappresentazione che delle incongruenze e delle soperchierie mondane voglia tentare una metafisica giustificazione ed un risarcimento spirituale.

Un universo capovolto nei suoi registri, è questo di Pinti, universo di «favole bislacche», di «incacate bagattelle», di scherzi e di «rime felle» (p. 96), popolato di inquietanti figure diaboliche, suadenti e ributtanti, sibilanti e strisciante come rettili, raccontato in una lingua eccedente e anacronistica, che rifiuta gli stilemi del tempo suo per cercare il dismesso e l'obsoleto, ma che con impressivo atto di adesione al presente, nel momento in cui ritrae «morti storti e corbacci» (p. 94), inchioda «sul bobolco naso» degli «stronfianti gonzi» uno «specchio magliaro» e dice il vero «in versi folli».

Marcello Carlino

Recensione a *Sonàr*, “l’immaginazione” n. 193, 2002

È fuor del comune che un’opera di oggi, per di più alla sua prima di stampa, si valga di un commento che la accosta e la corteggia, diffuso e avvolgente tanto che, al dunque, converrebbe parlare di una sonata a quattro mani (il titolo è *Sonàr*, appunto; ai versi Antonio Maria Pinto, al commento Francesco Muzzioli). Ma con tutta evidenza, restando al lessico musicale, per la plaquette apparsa nelle straordinarie edizioni delle Impronte degli Uccelli non si tratta di capriccio o di virtuosistica variazione sul tema. I fatti sono, piuttosto: che questa scrittura ha un margine di “liquidità” teorico-critica alla quale consentono, in forma di esigenza strutturale, e di invito e di impulso all’agire comunicativo, e insomma di “esazione” per investimento, il confronto e il dialogo interpretativo; che poi, sotto la superficie dei dodici sonetti di *Sonàr*, a vista così chiusa e impermeabile e quasi in sé risolta, vi hanno correnti profonde e complicanze di senso da percepire, individuare e restituire; che infine, clamorosamente in questi tempi, la poesia è “straniera”, bandita dal mercato non per caso, ed è “altra”, anacronistica per logica e per impianto, la sua lingua – e “altra” si presenta in specie la lingua di *Sonàr*, come assegnandosi la funzione di una calcolatissima antonomasia –, talché abbisogna di una mediazione e, prima o poi, di commentari e cioè di discorsi a fronte, in parallelo, che suggeriscono e svolgono una linea di lettura, raccomandando nel mentre che ciascuno se le trovi, le sue chiavi di lettura, per disserrare e penetrare l’inconsueta compagine del testo (e verrebbe da dire, in aggiunta, che forse sarebbe buona norma, e certamente avrebbe del segnale per di più

provocatorio, che un po' tutti i libri in versi fossero corredati dai loro commentari, come se, contemporanei all'anagrafe, risalissero invece – ed è quanto in buona sostanza capita loro per forza di destino culturale – a poco manca ad un millennio fa).

Ora, detto *Sonàr* il titolo, che richiama l'etimo del sonetto e pure, ritraendosi l'accento, lo strumento di scandalo – ovvero, all'incirca, una protesi dell'occhio che “vede” negli abissi e nell'oscurità –, il sottotitolo recita: *Allegoria dell'ombra*. Per il che, l'ombra essendo a sua volta un'allegoria ad alto tasso di enigmaticità – l'ombra circoscrive il regno della morte; ed è il doppio, prolungamento o evanescenza, simulacro o copia sghemba, del corpo; ed è spettro o fantasma; ed è maschera dal profilo stilizzato e deformе o attore in controluce, e in contrappunto, di una pièce teatrale –, detto *Sonàr* il titolo, il sottotitolo, tracciando la rotta del testo, indica in breve, per chiave, l'allegoria di un'allegoria, ossia una pratica senza termine certo di scavo e di costruzione nella e colla materia dei significati, un lavoro di intrattenimento e di intreccio, e di riattivazione consapevole e tendenziosa, che fa centro sulla loro (dei significati) declinabilità e interazione.

Quindi, sullo sfondo, a frammenti e a intermittenza, e per emergenza, relitti che il sònar ravvisi e segnali (e molto più inquietanti per il loro affiorare imprevisto e per il loro mostrarsi ad un'altra vista, ripescati dal buio sottomarino che è la nostra assuefazione ad averli accanto senza vederli: è scuro l'*habitat* di *Sonàr*), stanno le figure e i figuri, gli obietti concreti del nostro presente. Stanno: il potere televisivo che ha devastato in lungo e in largo e fatto prona e ottusa la coscienza collettiva, dopo averla sedata e mitridatizzata; i circhi del sabato sera dove, sotto il segno allegorico di un teschio, chi cerca di anestetizzarsi è proprio colui che si è dato in pasto ai leoni; la quantità industriale di

morti ammazzati, prodotti dalla catena di montaggio del sistema globalizzato della società e del lavoro; la chirurgia “estetica”, mito e simbolo contemporaneo dei più prensili, che vorrebbe riparare e riassettare gli uomini come ormai non si riparano nemmeno le bambole e che pronostica l'avvento dell'immortalità, mistificato e millantato credito di un'epoca che puzza di cadavere in lande sempre più vaste e desolate.

In primissimo piano fa vetrina e suono lusco e brusco di sé, quasi corazza che chiude e rimanda compatte fragor di metallo, il sonàr della forma-sonetto, una gabbia solidamente piantata, schierata in ostica tensione. Tanto più: che sono dodici i sonetti, un numero “rituale”, il quale convalida la sensazione di un organismo risolto, di un libro compiuto dalla prima all’ultima pagina, come un almanacco ordinato mese per mese; che i sonetti sono regolarissimi, rigorosi oltre misura, e sembrano eleggersi a modello che non teme infrazioni o peggio smentite (un modello, strutturalmente “fastoso” e di “festa”, che si ispira ad una pomposa, autoironica esagerazione barocca); che il ritmo è battente al punto che estrae e performa, in una catena di entr’actes, sonorità aspre ed eccedenti, le quali o danno nel sabba infernale, o stroppiano, e scoppiano, soprattutto quando la materia del contenuto sia in predicato di patetico; che la lingua è plurima tra italiano e spagnolo, veneziano e napoletano, rarissimi neologismi e frequenti arcaismi di esclusivo e remoto uso letterario; che sulla restituzione di una tradizione sconfitta e inattiva (una tradizione di certo antipetrarchesca) cresce, quale trama sull’ordito, una teatralità fitta, fatta consistere su di un lessico “territoriale” pronunciato alla bisogna, su quinte di scena da cantata settecentesca o da canzone napoletana, su décors e gravures di brulicanti figurazioni fiamminghe prese da Bosch o da Bruegel, su qualche mossa o stilema da rappresentazione

“libertina” con cicisbei e casanova in mascheroni, sul ludo forte e trasgressivo del lazzo osceno e del comico perturbante (eppero gli sono ai confini i territori del tragico), con sedizioni, sorprese fragorose e pantagrueliche deiezioni del linguaggio.

Tra lo sfondo e il primo piano, tra gli affioramenti larvati, a sprazzi, del tempo in cui siamo gettati e la dura scorza e unitaria della teatralità che li gioca, e tra sònar e sonàr, agendo per allegorie dell’ombra, è all’opera una spola in disarmonico moto perpetuo. Passa e ripassa, tesse e ritesse, e porta spaesamento e contagio, prendendo e spostando, come nel gioco delle tre carte, alcune forme del contenuto. In particolare le forme del contenuto: della morte (è una morte senza resurrezione, vuoto abitato densamente da corpi, riempito di materie sparse e debordanti), dell’amore (un amore delusivo, che è inganno e turbolenza, insopportabile impulso e meccanica di profitto e di sfruttamento), del corpo (che è senza spirito neppure latente e senza forme, materialità irredenta di dissezione, di frantumazione e di spreco), del cibo (che s’abbina spesso ad una pratica di cannibalismo ed ha facies e sapore inusuali, eccessivi, da non soddisfare i palati: un cibo che contravviene al gusto).

Sono forme del contenuto da carnevale, ma giocate in maniera tutt’affatto diversa: non per evocare la rigenerazione e propiziare la rinascita, non per profilare utopicamente un libero mondo all’incontrario, ma per farsi piuttosto lente focale, strumento di lettura. E cioè per mettere in movimento il pendolo della critica e del giudizio, avendo attivato il campo di tensione tra il polo del sònar e il polo del sonàr e avendone ottenuto di caricare di una funzione antagonista e demistificante la scrittura in versi, pur clandestina e straniera, e come fuori tempo nel tempo nostro.

Michele Fianco

Il paradosso “vero”: un vero paradosso. Sonàr di Antonio Maria Pinto, “Almanacco Odradek” 2003

Brevemente – e dunque senza ripercorrere quanto così nel dettaglio e con acume estremo già scritto nell'introduzione e nei commenti da Francesco Muzzioli – vorrei provare una lettura del testo in questione partendo da alcune considerazioni magari un po' eccentriche (che peraltro sfiorano nella titolazione il gioco linguistico, e dunque teorico) e da queste – le prime, in verità, a raggiungere il testimone che qui vi parla – giustificare un ragionamento.

Ribalta come ribaltamento

L'allestimento della ribalta, ecco. Una ribalta certo che un lessico tanto debordante pretende e si prende stirando il tempo e smagliando lo spazio – andate a vedere fin dove Pinto arriva a dare la caccia alle parole. Ma ancor più una ribalta che riesce persino a prescindere dalla cifra stilistica e filologica all'autore tanto cara. Un azzardo forse, una riduzione della portata e della complessità dell'opera intera, ma un accento da qualche parte deve pur cadere e ora va a cadere sul battito popolare della messa in scena. La frase di per sé non vuol dire nulla e di conseguenza risulta provocatoria: infatti chi vorrà leggervi un nonsocché di socio-politico facile sappia di non essere sulla strada giusta.

Di noci e pistacchi ripiena ranocchia/ruffiana matrigna parliera manduca/nel mentre burino brunito sgranocchia/ del chierco la nasca con salsa di ruca ad esempio: l'effetto da cantilena grottesca, da duro scioglilingua con cadenza infantile – è il virtuosismo, sì il virtuosismo di Pinto ad operare e a rendere tale effetto – è ciò che è scritto nel Dna,

è strutturale, è popolare infine perché assoluto e comune. In sintesi è l'esplosione delle energie corporee, tutte, anche quelle ludiche, ferocemente ludiche e quelle più crudeli, giocosamente crudeli. Ecco che la ribalta è l'esistenza stessa e strumento occasionale è la parola; interprete brava e applaudita questa, tuttavia anch'essa attrice che passa e che va di una legge che invece permane. Una legge sempre in via di definizione nelle precedenti opere (*Le carabattolle dei carabi* e *Istoriette*) e, alfine, compiuta con i 12 sonetti in questione. Il teatro non ha più le *phisiique du rôle* del teatro ma è il passo stesso dell'individuo, lo scavo teso a dar voce alla materia più recondita, e cioè al paradossale microequilibrio della vita. Di più, è un'azione costante agita a pieno fiato nei confronti della radice umana per smascherare il batterio della passione (*esta cara damina broca...*, alla fine, *piase al verme*), il virus dell'amore (così che, tanto per evitare equivoci e pìe illusioni, *duolo è al fine amore*), l'anticorpo della morte (del resto *Mademoiselle, xe el carnaval! / Mal bonito, amour brûlé / madre Morte che non c'è*). È qui che si dibatte. E se questa è la ribalta, la ribalta viene a coincidere necessariamente con un ribaltamento. Il luogo della messa in scena, della finzione è anche il luogo dell'intimità più profonda dell'io, quella biologicamente viva e ideologicamente critica. Il paradosso dunque non è che la sua verità: la ribalta è la legge.

Più maschere, più verità

Laddove si scrive maschera si intenda ricerca linguistica, così, per semplicità. Estrema quella di Pinto che in *Sonàr* raggiunge il suo culmine: *andémo* in Veneto poi facciamo un *tour* in Francia, mentre nella *cabeza* sogniamo la Spagna ecc. Ed ecco dunque che anche qui più sale la tensione e più il senso appare per quello che è. Si diceva in precedenza di una ribalta popolare e cioè strutturale, comune. Poten-

zialmente comune, intendiamoci, perché alla fine l'azione allegorica mette a nudo la sterilità, la barbarie, l'asfissia dell'ormai storicoizzato vivere (in)civile attuale. E *gli zebedei tarlati e pisculentì / monsù lo zombi mostra alle madame, / tra l'ecstasyati bocia, americane / starlette e morituri macilenti*. In questo senso anche l'ipertrofia lessicale e il rigore stilistico (e per contiguità, la complessità umana e l'etica) sono polari in quanto potenzialmente comuni, ma di fatto non riconosciute come tali, anzi. Ed è qui che si collocano questi 12 sonetti. Il lavoro di Pinto con quest'opera compie la messa a fuoco definitiva, proprio *cuando 'o sole turna o'rre*: la maschera si stacca ed è nudo, troppo nudo quel che resta. Innanzitutto – se ce ne fosse ancora bisogno – la ricerca linguistica va ad esplorare campi che pertengono alla radice, alle energie primarie dell'individuo. Massima finzione sovrastrutturale, massima verità strutturale, e di conseguenza massima espressione dell'allegoria. La divaricazione sarà pure un po' forzosa, quasi da manifesto, ma *Sonàr* conduce dritti dritti a questo estremo. Pinto in maniera ostentata scrive di amore, guerra, morte. E non indulge a civilismi e/o lirismi. Piuttosto è lessico desueto, forzatura dell'espressione e, al contempo, messa a fuoco conoscitiva. La maschera di Pinto è un incremento di coscienza e i due elementi – maschera e coscienza - sono in rapporto direttamente proporzionale.

Chiudere è sempre un po' aprire...

Volutamente accantonati nell'ordine: una minuziosa analisi filologica che pure il testo rivendica, una chiave dantesca per un'operazione così congegnata (e giù a cascata, Pinto e Muzzioli come Dante e Virgilio?, il contrappunto di Muzzioli ai sonetti di Pinto: una nuova Vita nova ecc.), un'interpretazione politica e sociale diretta di questo testo. Volutamente sbattuti in vetrina invece: l'esistenza, l'intimi-

tà più profonda dell'io, le energie primarie dell'individuo. Tutto ciò al preciso scopo di portare a dimostrazione un fatto almeno: se questa può considerarsi un'opera conclusiva (è la terza di Pinto) ha quale evidente merito quello di riconsiderare tutto nuovamente daccapo (il fare poetico, il rapporto esistente tra arte e vita, i fermenti critici e i nuovi versanti di applicazione degli stessi) e dunque di suggerire numerosi sviluppi a venire. È il nuovo starci dentro la realtà, realtà che Pinto non fugge né manipola "a freddo" ma respira, digerisce e alla fine mette in scacco nella sua complessità paradossale. E' sempre qui che nasce un nuovo pensiero critico, un "nuovo metodo di uomo". La distanza oggi come oggi è un privilegio e gli spazi concessi per costruirne una sono sempre meno. Una rivoluzione che si compie giorno per giorno, è questo? È questo, forse, sicuramente ben oltre le definizioni.

Fabio Zinelli

Recensione a Sonàr, “Semicerchio” n. 1, 2003.

È noto come Gide rifiutando la definizione di *roman* alla maggior parte dei suoi romanzi (con l'eccezione dei *Faux monnayeurs*) abbia sottotitolato *Les caves du Vatican, une sottie*. Così facendo, un genere comico medievale veniva suscitato per descrivere una (ma fosca, dostojevskiana) commedia di caratteri e costumi. Il traguardo era sempre quello di agganciare il comico alla morale, e oggi ancora il problema, dopo gli abbondanti recuperi di 'stile chioccio' operati soprattutto nell'area della cosiddetta 'letteratura di ricerca' (o ex-avanguardia, dato che tutto prende avvio dalle *Malebolge* di Sanguineti), si pone nei termini di preservare all'impiego di tale gamma stilistica l'intenzione comica, schivando le secche del moralismo-e-basta (ammettendo però che ciò che per Dante era 'comico', è ormai per noi il più delle volte stile 'tragico'). Questo per dire che la corona di dodici sonetti (declinati metricamente secondo figure anche extracanoniche) allestiti da Pinto con la collaborazione di Francesco Muzzioli autore di commenti insieme liberi e puntuali, disposti pezzo per pezzo come un testo a fronte, pur affrontando temi di macelli e corruzioni del mondo contemporaneo, se ne esce in sostanza in buon equilibrio tra invettiva e carnevale. L'idea è quella di rovesciare una lingua fatta di gergo burchiellesco, e degli accostamenti pre-boschiani (Hieronymus Bosch) delle *fatrasies*, alla ricerca di un senso attraverso il nonsense. Sembra infatti che nel breve volgere di questo poetico carnevale che intreccia alle pieghe più inattese della lingua di tradizione abbondanti sortite veneziane (tra Giorgio Baffo, ma soprattutto il Casanova di Fellini/ Zanzotto, vedi an-

che «Con cauti guardamenti la giudecca / sommersa guata lemme la balena») e impasti ispano/franco- maccheronici, secondo i modi del *descort* plurilingue medievale, l'autore giochi una partita più libera di quella ingaggiata, nel segno di una articolata dimensione giullaresca, nella raccolta maggiore, *Istoriette* (Lecce, Manni 1999), dove il ‘tremendismo’ giunge a sfregi quasi pasoliniani, con le petrarchesche «Chiare, fresche e dolci acque» profanate dalle «Acque scure di bettola». L’*invitation* al viaggio testuale prende così avvio dalla melodica barcarola veneziano-spagnola: «Andémo, galantomo, / que la pequena barca / xe de martuffi [idioti, ma fools?] carca», e prosegue dopo tanto anche fieristico invito («venghino signori venghino », commenta Muzzioli, e pensiamo anche alla scena della grande *Mòuna*, sempre nel Casanova, per la penna di Tonino Guerra), tra mostri sessuali, scatologiche buccine («botto osé del cul del re»), rumorosi notturni («Luna falcata sornacchia sul core»), sfide iperboliche («Mademoiselle, xe el carnaval! / mal bonito, amour brûlé, / madre Morte che non c’è»), diaboliche ricette («Di noci e pistacchi ripiena ranocchia», e l’«abbacchio scortato da minchie a tocchetti» uscito, si direbbe, da un film di Greenaway). La barca contorna invenlenita gli scogli difficili degli inferni militari e massmediali per finire nuovamente in musica e serenata, sulla «playa de la mort». Sul medioevo è passato il barocco, sul carnevale una metafisica paura: «Su sta palla plorosa possedette / certa certanza dell’anima niuno, / niuno crepò non pavendo il digiuno / dei vermi nelle bare benedette».

Cecilia Bello Minciachì

Antonio Maria Pinto, AA. VV., Parola plurale, Roma, Sossella, 2005

I tre libri di poesia – libri strutturatissimi, non semplici raccolte – pubblicati da Antonio Maria Pinto tra il 1994 e il 2002 costituiscono un percorso coerente e compatto, un discorso poetico che in forza di apologhi, di mobili immagini surreali e di visionarie quanto scanzonate allegorie, elabora un'analisi dell'umano ad amplissimo spettro. Per umano intendendo, come è naturale, inclinazioni e caratteri tipici degli uomini nella loro più esaustiva completezza: vizi e virtù, dubbi esistenziali e dogmatiche certezze, profondanti e atavici timori epseudosublimanti speranze, mores et afflictiones, superstizioni d'antan e oggidiane futuribili mode. La sua è una poesia che ha gioco e molto serie tentazioni enciclopediche, come tanta letteratura medievale, di un medioevo che Pinto conosce a fondo e riconvoca al presente nel lessico, nella metrica chiusa, nei modelli letterari – bestiari, in primis, ma anche conti morali, rasciugatissimi exempla, burlesche e pungenti mise en scène da trivio –, e nelle figure d'autore di finzione, a partire da quella scaltramente iocularia del giullare cui tutto è permesso dire. I toni dei suoi testi sono variegati: dalla levità delle fiabe minime con lessico e immagini che nuotano tra il liberty e il surreale, alla grevezza ammiccante dei lazzi carnascialeschi e degli echi etilici da bettola, all'acredine delle invettive contro papato e potere, contro chierici, beghine e ruffiani, fino all'ironia ruvida delle tirate misogine tipiche della poesia da strada. Poeta, nei versi di Antonio Maria Pinto, è fustigatore di costumi riprovevoli stigmatizzati in lampanti favolette; è ghignante cantore dal lessico

sguaiato e truce, histrio turpis come maschera che, senza azzerare l'io autoriale, tuttavia lo scianca e lo traveste. La caratura morale dei testi si propone alta già nella prima opera, *Le carabattole dei carabi*, titolo smaliziato nell'allitterazione ricca e nel riferimento al ciarpame, a tutti i possibili ciarpami – oggettuale, affettivo, poetico, esistenziale –, che siamo spinti a raccogliere e trasportare o a cui non possiamo, per innata coazione, non concedere udienza. Interpretazione, questa, cui ci autorizza lo stesso “carabi”, stante la sua ambivalenza semantica, valida tanto per un tipo d'imbarcazione leggera, quanto per una famiglia di insetti stercorari, sorta di carnivori, aggressivi scarabei. Tra i rifiuti da mettere insieme, appallottolare e trasportare, possono esser considerati, anche, autoironicamente, sia le poesiole che compongono il libro sia gli stilemi – culturali, letterari, esperienziali – da queste evocati e messi in burla. Nei brevissimi aploghi, balenanti come squarci d'icone smaltate o ghiacciaiture di gesti, eppur dotati di infrenabile moto, compaiono personae antiche, ancestralmente fascinatrici: “La luna strappata in brandelli / dal demone monello” (*Briciola esoterica*), “Le streghe travestite da stelle” (*Riffave*), o, nella sezione intitolata *Diavolio*, mostri come “Belzebù busbacco” (poesia omònima) e orchi che a fatine promettono occhi di fango da trasformare in farina (*Favolello*). Ma vi appaiono anche, in forza e per virtù d'allegoria meta poetica, minute animalizzazioni: scarafaggi rompicollo, mosche in conclave, scarabei ammosciati “dagli scartafacci dei poeti” (*Le assemblee degli insetti*). Se Il sorcio matto e il vento sventurato sono spettatori e coprotagonisti di una surreale miniatura d'apocalissi in cui “lesti insetti rosa” sbranano un vento di sé e dei suoi effetti consustanziato tanto da materiarsi, crollare a terra e farsi inusuale cibo; e se per converso le favole sono “affamate”, tessute di levità, scarne per digiuno d'immagini masticabili, falsamente sa-

ziate dall’ipertrofia montante dell’“immagine minuscola di un omino immangiabile” che in loro si gonfia, a una donna – “misericordiosa” – si dovrà il tentativo di ricucire gli orli strappati del sempre nuovo/sempre uguale inizio di ogni giorno, “l’alba smembrata / dalle mascelle dei marosi” (*La fame delle favole*). E tuttavia non c’è salvezza, né autentico desiderio irenico, in questa raccolta che, evocando tra le sue ascendenze Cavacchioli, Palazzeschi e Govoni, avvignchia lutto e leggerezza, riso mite e riso beffardo. E la donna poi, come è stigmatizzato in un testo di Istoriette, il secondo libro di Pinto, può essere “donna assetata / dell’angelico sangue” come una popolare lamia e avere “anche lorde e snelle” da rivestire con pelle di serpe, quale figura diabolicamente rovesciata della Vergine (*Della donna più in discordia con Dio*). In un mondo in cui il “serpente d’ombra” per eccellenza fa “il nido nelle orecchie dei profeti” (*ibidem*) mondo di cui è allegoria un “bosco” quale “agone e teatro di burle” (*Jongleurs V*) i travestimenti parodici e amari possono fiorire e moltiplicarsi esponenzialmente: da quelli propri dell’autore/giullare, alle personificazioni – maschere beffarde – dei vizi, all’espressionistica animalizzazione dell’umano, alla insistita artificiosità – mascheramento non ultimo – della lingua e delle strutture metriche adottate. Dato l’ippopotamo come immagine dell’uomo grasso privo di agilità e timoroso di sberleffi, confidente solo nelle onde lutulente del fango che lo nasconde e l’invischia (*Comeché sia grasso*); dato il macaco “astruso astrologo” come immagine d’ominide scaltrito, primo tra altri primati che gustosamente gabba con profezie (*Il mago macaco*); data la gallina come emblema biologico dell’inettitudine, perché provvista d’ali inutili, di grandezza forse proporzionata ma atrofiche nell’uso (*La malenanza della gallina*), d’altri meno immediati, più strutturali e pervasivi travestimenti occorrerà tener conto. Sostanza lessicale e metrica costituiscono

attanti allegorici – in maschera – temprati ed esibiti. Pinto scrive in forme metriche chiuse, compone sestine, sonetti, canzonette e strambotti forbiti di lima. virtuosistici come il periodo unico, ininterrotto da cui è costituito il sonetto *Guardato a stracciasecco e forbottato*; esercita e affila rime aspre e chiacce, frequenta le obsolescenze, introduce un lessico fisiologicamente connotato al basso, a “puzzori” e “dispettosi sputi”. Proprio l’adozione di forme metriche chiuse, che, al di là dei manierismi, possono “veicolare un’esigenza di rigore compositivo, di corporeità testuale, favorendo la resistenza materica contro le derive virtuali” (Niva Lorenzini, *Le nuove modalità della forma chiusa*, “il verri”, 9, maggio 1999), garantisce alla poesia di Pinto il suo carattere ferreamente ipercostruito e la sua altrettanto ferrea, costrittiva e tangibile vocazione all’abisso. Abisso del corpo, dei grumi opachi della storia, delle brutture della cronaca spiccia. Lingua e versificazione incarnano e ostentano anche l’attrazione verso la morte, verso il primitivo stato di quiete inorganica cui, secondo il Freud di *Al di là del principio di piacere*, tendono tutte le forme di vita. Smaccatamente connotate in senso anticlassico, lingua e versificazione rovesciano le confortanti e coronate “Chiare, fresche e dolci acque” nelle parodiche “Acque scure di bettola” del *Canto di San Silvestro*, canto antilirico per eccellenza, ricettacolo nella sua rigorosa tramatura di assonanze e rime interne, di luoghi e personaggi bui, dai malauguranti animali notturni, all’oscurità del basso corporale della “musica dell’orifizio”, al rosso antropomorfo vestito a festa, alle bancarotte fraudolente, agli incendi dolosi, alle tante facce dell’odio personale e politico, patologie di criminali di provincia e deliri di dittatori. Sempre intorno a un nucleo nero – ostico e orrifico – è costruito il penultimo libro di Pinto, i dodici sonetti – foscoliani nel numero e nella lucidità argomentativa, antipetrarcheschi nella loro

mossa fisicità testuale e nella loro statutaria guerra al monatematismo – che compongono *Sonàr. Allegorie dell'ombra*, là dove per ombra possa intendersi “un loco d'ogni luce muto”, il nostro quotidiano inferno di perfetta marca dantesca nel buio ammutolirsi delle speranze, nelle sonorità stridenti e nell'espressionismo della lingua (dai neologismi rari – “ecstasyati” – ma tessuta di arcaismi e di termini regionali e popolari: “rabbrusca”, “gargotta”, “sirocchia”, “ronchio”, “stroppia”, “cianche”, “nasca”, “frío”, “zebedei”). Un inferno da scandagliare nell’imo col canto (*sònar* e *sonàr*), per portare enigmaticamente in superficie, a una, i relitti sbocconcellati che ci circondano e i temi fondanti delle esistenze: amore, morte, guerra e massacri di massa o di trincea, sentimento/inganno religioso, desiderio d’eternità pasciuto di corpi chirurgicamente rinnovellabili, martorio del lavoro, sfruttamento di “cristi buscherati a biribissi”, affioramento del represso individuale e collettivo – il libro pullula di cadaveri, membra e gesti putrescenti, rivoltanti manicaretti – in carnevalesche, ‘veneziane’, estreme e tutte profane rappresentazioni.

Ancora diverso per la sempre crescente concentrazione del dettato poetico e, al tempo stesso, per la messa in scena di un popolare gioco di carte – il tressette – su un tavolo da taverna, è il più recente libro di Pinto, *Bussoribussi*, di cui è coautore Francesco Muzzioli. In un vivace dialogo di ottave, pronunciate una per ciascuno, ‘botta e risposta’, i due poeti stigmatizzano tutte le più invereconde e “luttuosissime orge del potere” – così Carlino nell’introduzione –, ribadiscono l’inutilità (e a ogni buon conto l’infondatezza) di ogni consolazione religiosa, ed esprimono, con proiezioni figurative inusuali quanto elaborate e ben contornate, il disagio esistenziale, la malafede politica, il dolore e l’inspiegabile male quotidianamente esperi da uomini, animali e cose.

Massimiliano Borelli

Recensione a *L'albero del malamore*, “l'immaginazione”, n. 225, ottobre-novembre 2006

A leggere *L'albero del malamore* si rileva immediatamente un consistente cambiamento nel percorso linguistico della poesia di Antonio Maria Pinto. Alla lingua deformata, al turbolento ribollire di termini arcaici e “bassi”, neologismi e funambolerie onomatopeiche, all’impasto eterogeneo di suoni e cadenze ritmiche e immagini “diavolesche” dei libri precedenti (specie *Istoriette* e *Le carabattolle dei carabi*), risponde ora un registro linguistico più appianato, apparentemente più leggibile. Il fuoco dell’azione di Pinto sembra qui concentrarsi sulla riflessione e sull’intento conoscitivo, in un’indagine attraverso un panorama di immagini tutte legate a disegnare un percorso che prende le mosse proprio dall’”albero del malamore”, prima icona posta a incipit del cammino. Qui subito compaiono alcuni degli elementi chiave: angeli e demoni, posizionati i primi ubbidienti tra i rami, gli altri dabbasso. L’albero pare a prima vista “un luogo di pace”, un’edenica immagine di equilibrio (“una macchia benigna / sull’uniforme dell’assoluto”); ma presto si scopre quel che è sotto la corteccia, la realtà dietro l’apparenza: il tronco è la prigione dell’umanità, che vede nel proprio spazio, reso esiguo e insufficiente dalla concorrenza del “moltiplicarsi degli individui”, organizzarsi forme varie e altrettanto metodiche di esclusione, secondo la bestiale legge del più forte.

Questa allegoria d’esordio spiega bene il movimento proprio del percorso dei testi che seguiranno: un viaggio teso alla demistificazione e alla demitizzazione di un “al-dilà presunto”, con tutto ciò che ne consegue: disincento,

coerente cinismo, inestinguibile bisogno di enigmatici interrogativi.

Il punto centrale dell'indagine seguita è il rapporto tra gli uomini e un mondo altro, declinato tra aldilà, eternità, fede di una trascendenza, morte. Ma a guardar bene, il vero obiettivo è il mondo tutto concreto della terrena esistenza sociale, del nostro vivere comune in un tempo storico e determinato nelle sue precise storture. I posizionamenti descritti da Pinto di aldilà, aldi là e “alti abissi” sono da riferirsi allora ai movimenti storici dell’umanità, sono vere allegorie del nostro mondo presente, e insieme della condizione finita, non soggetta a riscosse in paradisi ultraterreni di futura giustizia.

Ecco così che il disincanto dello sguardo di Pinto permette di rivolgere lo sguardo alla periferia, al “confine del nulla” dove “le terre / si dissolvono in nebbia e la nebbia / si disaggrega in atomi slegati”, luogo del caos (e luogo fondamentale della catena delle rappresentazioni “visionarie” di Pinto) dove sono condannati gli “evasi da quella orribile prigione” che custodiva chi rubò “a Dio / ciò che trovammo in Lui di commestibile”. Luogo della condanna, dell’oblio, della disillusione, fatto di frammenti, dove “la memoria marcisce” in un “deserto”, e in cui l’unico appiglio si aggruma nell’“enigma della fine”. La periferia è un luogo estremo, una gabbia per chi non ha potuto che “rimestare nel tiriteSSI sporco / di ciò che fu rimosso o non creato”, colpa maggiore tra le colpe contemplate nel nostro sistema economico-produttivo, poiché comporta la presa di coscienza della fasullità del nostro “paradiso” globale. Il “ficcanaso” viene così scansato e “scasato”, costretto ad essere clandestino, randagio, “inviso” ai dominatori della collettività addomesticata. E il confine finirà per essere anche il luogo della poesia, del suo sguardo straniante e spietato, quando essa si faccia vera contestazione dell’ordine dato e

delle bene impacchettate apparenze di prosperità comune senza conflitti; e allo scrittore non resterà che perseverare negli angusti spazi di una periferia abbandonata ma vitale e reattiva: “Scarso dunque di vita (...) / rattizzo l'assopita / arte e da lei sospinto / del fare versi abuso / li uso e li ricuso: / sfinito, di sicuro, finirò / a fornicare solo in un refuso”, ovvero negli intervalli di rottura, negli errori che fanno deragliare il cammino spedito dello sviluppo accumulativo, nelle esplosioni di contraddizione che vengono alla luce negli anfratti delle catene del sistema.

Nella terza sezione, intitolata a “Il bene opaco”, si chiama in causa direttamente Dio, colui che dovrebbe essere “il custode garante dell'universo”, e del suo ordine complesso, della sua giustizia assoluta; giustizia che racchiudebbe in un disegno più alto i conflitti inconciliabili e anzi alimentati dagli interessi affatto virtuosi propri del vivere storico. Se non che la fede si fa “rafferma”, e ogni possibilità di redenzione viene scartata, e la metafisica dell'esistenza, la sua da molti invocata trascendenza, si annulla, “lontana dalle lusinghe spinose / dell'etica materialista”. Materialismo che è coerente condotta di vita di chi non distoglie la vista dalle reali condizioni degli uomini di oggi, dalle disparità che li separano. Non resta così che una posizione di continuo rovello, di indagine senza scampo, agli “agnostici, sperduti / nella misticanza degli interrogativi”; quella di chi “asseconda senza gioia / il delirio che precede l'agonia”. La storia, il susseguirsi delle vicende umane è quindi “delirio”, insieme di slanci ed errori senza uno scopo redentivo; il ruolo di Dio è per l'occhio del disincanto è quello “di un essere ridotto a pura rimanenza”.

Il male va strisciando nelle pieghe del nostro vivere, e si raggruma metamorfico in visioni allegoriche che significano le sue determinazioni odierne, più che una sua essenza sovratemporale. Così alla fallace chirurgia militaresca di un

aereo si dedica un nuovo “rito” colonialista, che si ricopre del mantello religioso per estinguere la voglia di “servi e vittime”: “Spegne il silenzio e guasta la magia / L’applauso morboso della loggia, / all’avvento lirico del toro / con le grandi ali d’alluminio”. L’“esercizio idiota di sterminio” viene attuato anche attraverso “la stasi spaventosa delle cellule nervose”, e viene condotto “sottovoce”, da un “mostro discreto” che proprio per la sua evidente potenza deve agire coi modi invisibili, accattivanti, e apparentemente innocui che ha imparato ad affinare; modi che richiamano proprio quelli della riproduzione del sistema capitalistico, dei suoi obiettivi di profitto, alimentati dall’azione invasiva quanto subdola della pubblicità, del marketing, e dell’omologazione dei consumi e dei cervelli, tinteggiati di un unico color grigio adatto all’usa e getta del pensiero. Il “depauperamento” organizzato dal “mastodonte di cristallo” mira in definitiva a “sciogliere il tuo nome / dal tempo”, a cancellare le individualità per sostituirle con un grande supermercato dove ognuno è ridotto a ingranaggio ben oliato e funzionante, ed è allora “che dovrai esplodere / per frantumarlo e dopo ricucire / con pazienza i tuoi brandelli”. La speranza sta quindi in una rottura seppur provvisoria dell’ordine stabilito, nella ricomposizione di un orizzonte di azione (esistenziale e letteraria a un tempo) formato dai rottami, dagli scarti dell’esperienza collettiva; la poesia sarà creazione di una prospettiva alternativa, per forza oppositiva rispetto a un meccanismo dove “rigira all’inverse il tempo rotondo / la storia a ritroso, a rovescio il mondo”.

E proprio a una esposizione dei reietti, degli esseri incongrui, enigmatici, è dedicata la quinta sezione, “Piccola antologia dell’assurdo”; secondo un percorso coerente con le parti precedenti del libro, qui sembrano trovare posto coloro che mettono in crisi l’ordine edenico, la presunta armonia dell’esistente, gli emarginati sberleffi a “un Dio

stizzito” che “starnazza e divora / ogni essere che a sua insaputa muta”. È inoltre la manifestazione esplicita di quella “apologia dell’ambiguità” che è la poesia allegorica. Troviamo dunque l’immagine in movimento di una spedizione circense guidata dall’avanguardia (che sia pure intesa in senso letterario?) dei pagliacci, tesa a rapire le “alterità deformi” “nascoste nel cono d’ombra obeso / d’un ipertrofico asteroide butterato” (caratteristiche che fanno pensare al nostro ecosistema saturo di grassi nocivi, alimentari e non, gravido di scorie ineliminabili che avvelenano i nostri polmoni) per sottrargliele e per esporle “nelle fiere strapesane”. Ma quando l’assalto sta per essere sferrato, e i generali hanno preparato “la carica degli acrobati”, ecco che “li zittisce improvvisa una pioggia di sangue, / li avvolge un turbine denso di polvere d’ossa”; sta allora a Pierrot, disilluso e acuto, freddamente malinconico, trarre il succo del fenomeno inaspettato, e constatare l’impossibilità di una fuga dall’assurdo che fermenta fin negli interstizi del cosmo: “se Dio ha l’inconscio e lì alligna il male, / fuggite dall’universo perché / tutto è perverso, tutto diventa sale”.

L’albero del malamore conclude il suo percorso con “La ferrea realtà della speranza”, che lascia infine intravedere un sottile spazio di riscossa, praticabile, per quanto “assurdo”. Approdo che tuttavia è visibile solo se non viene scansata la sabbia che è incastrata negli occhi, solo se lo sguardo non cerca sollievi dal dolore dato dall’attrito dei granelli, se le scorie non vengono occultate, come danni collaterali inevitabili quanto irrilevanti. Quello che ci propone Pinto è allora, si è visto, un discorso unico, compatto, chiuso in un libro organicamente strutturato, e al tempo stesso aperto a molteplici prospettive, spunti di interpretazione, richiami polisensi della parola ambigua.

INDICE

Introduzione di <i>Marcello Carlino</i>	5
Le carabattole dei carabi	15
Istoriette	109
Sonàr	203
Bussoribussi (<i>Scrittura a quattro mani con Francesco Muzzioli</i>)	217
L'albero del malamore	235
Apparati	263
Contributi critici	309

Finito di stampare
nel mese di maggio 2018
presso DeP-Industria grafica, Bracigliano (Sa)