

Monsieur Sonnet c'est encore à la page

Capoversi critici dal notaro Jacopo a Salvatore Martino

1. *Con un chiaro intento apologetico.* Confinato nella suburra della letteratura con l'accusa infamante di *passatismo*, stritolato nella morsa dell'avanguardismo, il vituperato sonetto (ABBA ABBA CDE CDE *et similia*) non è mai del tutto morto, anzi nel 1957 per i tipi di Mursia, a cura di G. Getto, viene data alle stampe un'impegnativa antologia dal titolo *Il sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento*: che alla rastremazione di questo florilegio abbia collaborato un giovane Edoardo Sanguineti, editore l'anno precedente del freudo-marxista *Laborintus*, non mi pare un dettaglio da tralasciare alla stregua di *margaritas ante porcos*, tanto più che attorno alla sanguinetiana rivista *il verri* comincia la fase di gestazione del famigerato Gruppo '63, l'ultimo vagito dello sperimentalismo italico. Ancorarsi allo studio delle forme chiuse e destrutturare con violenza ogni genere poetico non implicano una debordante schizofrenia, piuttosto rivelano il *valore formale* attribuito da Sanguineti al sonetto, la cui rigida geometria quartinata e terzinata per endecasillabi viene posta quale argine contro l'inarrestabile irrazionalità e caoticità del presente, pur preferendo egli stesso lavorare in quel momento storico alla critica radicale dello stato di cose capitalistico, attraverso la dissoluzione del monolinguaggio tecnocratico e la negazione dello scambio essenzialmente astratto e manipolato delle parole.

Tra il 1975 e il 1978 Franco Fortini e Andrea Zanzotto si scambiano in qualità di proponente e risponditore un sonetto (*Per l'ultimo dell'anno 1975*)¹ e un ipersonetto (*Postilla*)²; in entrambi i casi si rivela il fastidio di sottomettersi a un metro dispotico, avvertito come condanna e limite per l'agire poetico, al tempo stesso traluce la forza attrattiva della sfida a spezzare il carcere metrico e a verificare il vero e il falso della creatività poetica. La cristallografia dei versi viene infranta e il sonetto risulta strappato alle bigotterie e ai baciapilismi della società letteraria: minotaurizzato nel contenuto, perde la sua originaria colloquialità per farsi investigazione del profondo, in assoluta eterodossia nei confronti del passato (si pensi al primo ragionare d'amore di *Jacobus de Lentino domini imperatoris notarius* alla metà del XIII secolo).

Trovo oziose le discussioni su *grande stile* e *piccolo stile*, *canone* e *anticanone*: conta la fermezza nell'allontanare da sé con disgusto il brodo del poetichese; conta la

¹ F. Fortini, *Paesaggio con serpente*, Einaudi, Torino 1984.

² A. Zanzotto, *Postilla dell'ipersonetto* in *Tuttolibri*, 12.8.1978.

capacità di torcere a fini innovativi l'ineliminabile residuo di tecnicismo e scolasticismo presente in ogni opera. Quanto a dispersione e dissipazione dell'ovvio scritturale Fortini e Zanzotto, ciascuno con la propria *praxis* inesausta, hanno aggiunto corollari affilati e acutissimi alla storia della poesia, senza fare mai la figura dei tristi epigoni in cerca di affermazione.

Nel prosiegua di queste tesi apologetiche la vera sorpresa giunge dal *werk* sanguinetiano³, nel quale compare la sezione *Ecfrasi* (1981-1990) con due inopinate collane di sonetti per i pittori Guido Biasi (1933-1982) e Emilio Scanavino (1922-1986): il rigoroso atonalismo delle precedenti uscite in volume non è abbandonato, semmai mescolato con il recitativo arioso e tonale del sonetto, che si presenta agli occhi e alla mente del lettore come un riuscito mosaico del frammentismo musicale di Luciano Berio (1925-2003) e John Cage (1912-1992), delle pulsioni informali di Jackson Pollock (1912-1956), del diarismo e dei registri parodico-ironici della tradizione realistico-giocosa (*Burchiello in primis*). L'impegno di Sanguineti sull'ottava, sulla canzonetta, oltre che sul sonetto, non cambia il compito che dagli esordi si è assegnato, vale a dire quello di definire sul filo del rasoio marxista il profilo ideologico della sua epoca:

gli occhi desertizzati (urbanizzati
nei reliquari orografici e organici)
dormono qui, tra i fantasmi meccanici
dei lotto lottizzati, gonfi, a strati;

gli occhi macchiati (archetipi scavati
in faccia ai feti fragili e botanici)
fertilizzano i fanghi ai funghi cranici;
succhiano in seno i venti mandorlati

gli occhi barocchi, che mi hanno guardato,
sono le mie rovine rassegnate,
marmi di melma, i miei mosaici veri:

gli occhi in rivolta, che mi hanno sognato,
sono gli uteri, i laghi, le colate
dei nodi e nastri, i nostri cuori neri:⁴

³ E. Sanguineti, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Feltrinelli, Milano 2004.

⁴ Ivi, p. 244.

La dialettica proponente-risponditore si ri-attualizza nella ferale opposizione individuo-mondo, mediante un'estrinseca provocazione linguistico-stilistica in direzione di nuovi e più stimolanti nuclei tematici.

Né si interrompe qui la ri-generazione del sonetto, vale almeno la pena di citare la sezione *I sonetti del male in cuore*, inserita da Marco Lodoli in un volume di vent'anni fa⁵, e i sonetti dell'amore cupo di Patrizia Valduga⁶: si tratta di due scrittori radicalmente diversi, ma nei quali ritorna in forma più o meno mascherata il canzoniere amoroso, scandito da accenti realistici e disillusi, dolorosi e visionari, quotidiani e extravaganti.

Descrittività evoluta e accresciuta autocoscienza poetica permettono a Giovanni Raboni (1932-2004) di evitare con i suoi *Sonetti di infermità e convalescenza*⁷ il *canto trito*, il linguaggio desueto e le figure un po' datate di certa lirica d'acatto: a compendio di una degenza ospedaliera, divagante dalle cannule postoperatorie al recupero dell'autonomia nutritiva e deambulante, le misure cantabili del senario, ottonario e novenario originano inaspettatamente una forma scaltrita, una versificazione nuova e diseguale, voce e accento non di un converso del Trecento, ma di uno dei *maiores* delle patrie lettere.

Nel regno novecentesco (e anche duemillesco) del verso libero, ormai sciatto e dissanguato, non si fa molta fatica a capire che senza la tradizione la poesia è vuota e che senza il giusto respiro metrico la scrittura è cieca.

2. **La bussola ontologica (questioni & definizioni).** Dal rimatore padovano Antonio da Tempo (fine 1200-1339) che fa discendere l'etimo della parola sonetto (in provenzale *sonet*) dal "quia bene sonat auribus audientium" al poeta, tragediografo e linguista Gian Giorgio Trissino (1478-1550) che attribuisce al sonetto il significato di piccolo canto, fino al poeta, linguista e scrittore Niccolò Tommaseo (1802- 1874) che ritiene il sonetto la fusione di due strambotti (due ottave con la caduta del distico finale), il sonetto non ha mai variato la sua struttura di quattordici versi endecasillabi, raggruppati in due quartine (*fronte*) a rima alternata o incrociata e in due terzine (*sirma*) a rima varia. Più probabilmente è stato l'inventore del sonetto, il notaio Jacopo da Lentini (ca 1210 – ca 1260), a trasformare una stanza isolata di canzone, formata appunto da quattordici versi, in quattro strofe, le stesse che sono giunte fino a noi e che, pur tra miriadi di variazioni, vengono ancora strutturalmente utilizzate come ottocento anni fa. Se la scuola poetica siciliana preferisce la rima alterna nelle quartine e nelle terzine (ABABABAB CDC DCD), i dolcestilnovisti introducono nelle quartine la rima incrociata (ABBA ABBA), ma dal Duecento in poi il sonetto mostra una tale flessibilità e poliedricità di forme da risultare uno dei componenti più abusati dell'agone poetico. Per completezza storiografica si ricorre all'eponimo dantesco (schema ABBA ABBA CDE

⁵ M. Lodoli, *Ponte Milvio*, Roptundo, Roma 1988.

⁶ P. Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Einaudi, Torino 1989.

⁷ G. Raboni, *Ogni terzo pensiero*, Mondadori, Milano 1993.

EDC), rintracciabile in qualsivoglia regesto, senza bisogno di indicazione bibliografica a piè di pagina:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi non l'ardiscan di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova:

e par che de la sua labbia si mova
uno spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.

Nel corso del suo divenire storico il sonetto si è ingarbugliato in *corone* (unione di più sonetti sullo stesso argomento), si è *caudato* con una triplice protuberanza (un settenario in rima con l'ultimo verso e un distico di endecasillabi a rima baciata), fino a cambiarsi il sesso in *sonettessa*, quando il numero delle escrescenze finali si è moltiplicato a iosa come accade nello stile comico-realistico (vedasi l'arcinoto *Sonettin col covon/Sonettino col codone* del setteottocentesco poeta milanese Carlo Porta, con cui il medesimo dichiara la sua adesione al movimento romantico, per mezzo di 177 versi aggiunti ai 14 del sonetto regolare). Altre metamorfosi sonettifere concernono la *rinterzatura*, ossia l'aggiunta di versi settenari dopo ogni verso dispari delle quartine e dopo il primo e il secondo verso delle terzine, in ossequio allo schema AaBAaB AaBAaB CcDdC DdCcD. Di una larga fortuna nel Novecento hanno goduto il sonetto *minore* (settenari al posto di endecasillabi) e il sonetto *minimo* (quinari al posto di endecasillabi). Il sonetto *continuo* (ABBA ABBA BAB ABA), il sonetto *misto* (endecasillabi e settenari disposti simmetricamente secondo lo schema aBbA aBbA CdC DcD), il sonetto *ritornellato* con l'aggiunta di uno o due endecasillabi in rima con l'ultimo verso, o in rima propria (ABBA ABBA CDE DCE FF) aggiungono poco alle capacità espressive della *forma maior*, addirittura fastidiose e superflue appaiono le varianti del sonetto *retrogrado* (le terzine al posto delle quartine) e del sonetto *palindromico*, assurdo sforzo mentale di scovare a tutti i costi parole palindrome per leggere i versi in senso normale e al contrario.⁸

⁸ Cfr. Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 2002.

Da una simile catalogazione ecco premere verso di noi le forme vuote, indifferenti, i simulacri letterari, che sembrano non avere nulla in comune con i frutti avvelenati dei nostri tempi, con le speranze e le meditazioni nelle quali compenetrare lo spirito a venire: ammessi alla nostra confidenza, i sonetti mostrano tutto il loro declino, ma non possono essere sostituiti, almeno fino a quando qualcuno ne riconosce il senso. Di certo ci compete la responsabilità, non solo di conservarne la memoria, ma soprattutto di rispettare il loro *valore umano*, avendo una qualche dimestichezza con la falsità della conoscenza pragmatica, che si perde senza rimedio l'essenza delle cose. D'altronde lo schema metrico del sonetto funziona solo se non esorbita, se non eccede in eccentricità, altrimenti rimane un esercizio retorico stucchevole e fine a se stesso. In quanto schema il sonetto può contenere tutto il poetico e l'impoetico della realtà, e in quanto schema riuscito sa che cosa gli sfugge, o gli manca: la mia tesi di fondo è presto spiegata e riguarda la possibilità di riconciliare nel sonetto la *voce individuale* e il *linguaggio collettivo*, l'*io* e il *mondo*, attraverso un passaggio non indolore, ovviamente, dalla categoria estetica alla categoria etica, come dire che *l'art pour l'art* interessa poco, meno che mai all'estensore del presente saggio, da sempre sostenitore della natura teoretica e non solo emotiva dell'esperienza artistica.

3. **Microstoria inorganica del sonnet.** L'espressione *Zeitgeist* (lo spirito del tempo) rimanda alla concezione hegeliana contenuta nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* (1823-1824) e allude alla strutturazione politico-economica, nonché alla sovrastrutturazione culturale di una determinata età storica. In ogni epoca il sottile spirito della vita si incanala in rivoli più o meno visibili e va a sfociare, per esempio, nel grande alveo della poesia, dove si palesa come necessità stilistica e linguistica, di volta in volta determinata da congiunture di lungo periodo e occasionalità dell'immediato e quotidiano esistere. Le due tendenze affermatesi nel Novecento sono comparse nella seconda metà dell'Ottocento e risultano ascrivibili, la prima, a Rimbaud (libertà formale, logicismo, visionarietà), la seconda a Baudelaire (forme rigorose, se non addirittura chiuse, sfrenata intellettualità, fino a declinare con Mallarmé nella più inconcussa cerebralità).⁹

In entrambi i casi si registra l'abbandono di modelli declamatori, veterosentimentali, naturalistici, proprio perché si è ritenuto che la poesia non dovesse riprodurre (*mimesis*) normalità e consuetudini, quanto costituirsi come un mondo a parte, osservatorio privilegiato dal quale scardinare le limitatezze e le incomprensibilità del presente. Alla *poiesis* si affida, in ogni tempo storico, l'impaccio di riscrivere la qualità del rapporto tra cose, fatti e individui.

Dal sacco molle e melmoso della civiltà feudale fuoriesce la mentalità comunale, modello nuovo di organizzazione culturale e antropologica: lo sgretolarsi della piramide medievale (la gerarchia dell'essere riflessa nel verticismo del Potere) produce *orizzontalità sociale* (gli ordinamenti assembleari comunali) e soprattutto nuovi bisogni legati alla rappresentazione del proprio status e alla comunicazione di un differente universo di significati e enunciati. Lingua, letteratura e società

⁹ Cfr. H. Friedrich, *La lirica moderna*, Garzanti, Milano 1958.

letteraria sono portati a definire un microcosmo di comportamenti dentro al quale il sonetto serve a riempire le case di Parnaso, riesce a far prendere coscienza del dato interiore in un ininterrotto colloquio con interlocutori reali e metafisici. Suonati i corni poetici, intere generazioni cercano nella scrittura i sintomi di immunità dall'infezione generale del male, della malattia e della morte.¹⁰

Nel corso del Quattrocento, ovvero *il secolo senza poesia* (Benedetto Croce), gli intellettuali voltano e rivoltano pagine abbruciate, si danno a cercare il nuovo che non si profila e intanto preparano il tempo a venire: si tratta di moralisti alquanto queruli, al servizio della sopravvissuta nobiltà feudale della terra e della sopraggiunta aristocrazia borghese del denaro, oppure risultano compositori occasionali di cacce, rispetti, frottole, serventesi, madrigali e, infine, sonetti, all'ascolto leggeri, elegiaci, privi di profondità e originalità, in sostanza il cinetv dell'epoca, tra feste all'aperto e incontri al chiuso per riparare alle raffiche e ai geli dell'inverno.

Ancora un secolo dopo Benedetto Varchi compone nel 1563 *I sonetti per le infermità e guarigione di Cosimo I dei Medici*, dimostrando come continui l'inabissarsi della scrittura poetica nell'encomio mellifluisco, nel petrarchismo più deterioro e epigonico. Nel corso della civiltà dell'assolutismo e della controriforma il sonetto brucia come uno sterpeto d'estate, inaridito e rinsecchito; il crepitio che accompagna la sua consunzione non smette di essere fastidioso e cacofonico, con qualche sparuta eccezione femminile, Isabella Morra (1520-1546) e Gaspara Stampa (1523-1554) e pochissimi apporti maschili, fra tutti il neoplatonismo michelangiolesco, intenso, dilaniante, assai commendevole (non vi è chi non ricordi il magnifico incipit, *O notte, o dolce tempo, benché nero*)¹¹.

Superate le insipide radure arcadiche, popolate di filli, amarilli e finti pastorelli, ci si imbatte nel tardosettecento, incunabolo del movimento romantico, con il quale si assiste alla netta divaricazione tra *esprit de géométrie* e *esprit de finesse*: si cerca di opporre le forze arcaiche del mito all'avanzare di una civiltà scientifica e tecnologica, razionalistica *tout court*. In questo quadro di tremenda tensione spirituale la poesia sposta la sua attenzione sulla società civile, sugli ideali politici e utopici, lasciando alla sfera privata del sentimento un'ispirazione casuale, registi lirici privi di una robusta architettura intellettuale, un inesauribile piagnisteo dell'io schiacciato dalla realtà. Il filo sottilissimo dell'assoluto viene annodato con l'intuizione empirica, troppo debole e troppo fragile rispetto ai supporti logici e oggettivi forniti dalla ragione. L'arte romantica nella sua dimensione anacoretica (perennemente in lotta con il presunto deserto spirituale imperante) cade sovente in un monologismo della coscienza, a fronte del quale la forma e lo stile retrocedono a decorazione e ornamento. Non a caso il Gran Recanatese (1798-1837) prende le distanze dalla maniera romantica per approntare una sua canzone libera, detta per l'appunto leopardiana, caratterizzata da rime irrelate e da un'anticanonica disposizione delle stanze.

¹⁰ Cfr. G. Petronio, *La letteratura italiana*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995, voll. III, IV, V.

¹¹ Cfr. G. Contini, *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974.

A qualche anno precedente risale la storia editoriale dei sonetti di Ugo Foscolo (1778-1827), pubblicati fra il 1798 e il 1803, erroneamente interpretati come sintesi perfetta di romanticismo (drammaticità, intimità, *sehnsucht*/struggimento) e classicismo (compostezza, equilibrio, ricerca del Bello Assoluto). La misura stilistica di Foscolo campeggia solamente nel classicismo, secondo un'originale impostazione metrico-stilistica, per la quale al movimento solenne delle quartine (l'andante maestoso delle sinfonie) succede il ritmo incalzante delle terzine (il *presto*): sono i valori formali a inverare i contenuti (l'esilio, la patria greca, le illusioni, gli affetti). Basti osservare la dieresi di *quiete* nel verso incipitario di *Alla sera* (*Forse perche della fatal quiete*), per capire come si costituisce l'eponimo di ogni dilatazione spazio-temporale, di ogni sospensione e indugio tra il nulla terreno e il nulla eterno. Nessuna concezione filosofica, nessuna intuizione linguistica avrebbe potuto esprimere con tanta precisione il parallelismo *sera-morte*. Dopo la stagione bolsa del tardo Ottocento (Prati, Aleardi *et similia*), un poeta di confine ha saputo restituire il sonetto alla più alta ispirazione letteraria:

Mio padre è stato per me "l'assassino";
fino ai vent'anni che l'ho conosciuto.
Allora ho visto ch'egli era un bambino,
e che il dono ch'io ho da lui l'ho avuto.

Aveva in volto il mio sguardo azzurrino,
un sorriso, in miseria, dolce e astuto.
Andò sempre pel mondo pellegrino;
più d'una donna che l'ha amato e pasciuto.

Egli era gaio e leggero; mia madre
tutti sentiva della vita i pesi.
Di mano ei gli sfuggì come un pallone.

"Non somigliare - ammoniva - a tuo padre":
ed io più tardi in me stesso lo intesi:
Eran due razze in antica tenzone.¹²

Si tratta di un sonetto classico (ABAB ABAB CDE CDE), nel quale Umberto Saba riporta la scissione Io-Mondo al proprio lacerato universo interiore, alle innumerevoli pene causategli dall'abbandono del padre, conosciuto successivamente quando ha ormai compiuto vent'anni. Sul piano stilistico rivive la medesima contrapposizione tra registro colloquiale (*amato* e *pasciuto*) e le forme antiche della tradizione letteraria (*pel*, *ei*, *tenzone*): ritmo grave a tonfi (*tutti sentiva della vita i pesi*) per descrivere il carattere della madre, ritmo gaio e leggero quando riferisce del padre (*Aveva in volto il mio sguardo azzurrino*). Sono dunque ritmi

¹² U. Saba, *Il canzoniere (190-1954)*, Einaudi, Torino 1978.

discordi, mossi da differenti stati d'animo, splendidamente resi nella gabbia molle del sonetto, in Saba strumento di straordinaria duttilità, capace di lenire quel suo sentimento ebraico del dolore e della solitudine. Il sonetto non rappresenta per il poeta triestino un *nero budello affollato di spettri* (così definisce la libreria antiquaria aperta nel 1919), piuttosto si configura come un *magazzino* capace di raccogliere il passato letterario e la rivoluzione freudiana, un'interpretazione totale della propria epoca e una tormentata e nascosta sensualità. Chiave di volta della poesia novecentesca, Umberto Saba ha saputo abitare una singolare *no man's land*, ircocervo di vigoroso classicismo e rastremata modernità: attraverso i suoi recitativi drammatici e una pronuncia percussiva, niente affatto flebile come ancora qualcuno si attarda a sostenere, il Nostro ha dimostrato che il sonetto può essere inteso come una tradizione in perenne esplosione.

4. *L'individuo metrico.* A raccogliere i frantumi eliotiani di questo primo scorcio di secolo, a puntellare le nostre rovine letterarie, sopraggiunge un cavaliere della scrittura, un Alonso Chisciano di origine siciliana, il quale intraprende la folle operazione di mettere insieme 122 sonetti¹³, incatenati al rimario ABBA ABBA CDE EDC, imponendo a se stesso un ascetico rigore, per riuscire a un'epica quanto maniacale rivitalizzazione del sonetto. Fingendosi attore in un teatro vuoto, Salvatore Martino affida al suo uditorio sei stazioni purgatoriali e paradisiache (*Meditatio mortis, L'officina della guarigione. Il viaggio, Politeismi del dio unico, Locus Amoenus, Nel tuo aggrovigliato labirinto, Meditatio Erotikè*) per lasciarci ascoltare nel *pathos* delle strofe assonanze e dissonanze della nostra malandata esperienza, il costituirsi faticoso di memoria e divenire. La forma chiusa richiama costantemente la responsabilità etica dell'autore, il quale costringe liberamente il suo respiro a scandire con profonda consapevolezza le undici battute endecasillabiche, a rispettare il rigido variare delle rime e a dimorare all'interno delle quartine e delle terzine come nei luoghi più avanzati della postmodernità. Altro che passatismo, Salvatore Martino infiamma i territori poetici numerando ogni suo passo, proprio perché non può ignorare l'ossessione numerologica dell'attualità (siamo costantemente indicati e limitati da numeri, attraverso carte bancarie, d'identità e quant'altro). I numeri organizzano l'esistere e i numeri rappresentano una trista prigione, allo stesso modo il sonetto esplica la sua natura carceraria (l'impossibilità di sfuggire al suo schema) e il suo bisogno di rompere la monotonia dell'uguale per avversare il nichilistico eterno ritorno di marca nietzscheana. Se la postmodernità sacrifica l'armonia al rumore, rendendo afasica la voce e infondato il linguaggio, se la postmodernità annega l'individuo nel conformismo e nella ipermassificazione, all'estetica spetta il dovere di avversare l'impero del falso e di ripristinare le condizioni per riappropriarsi della fisicità delle parole e della significante concretezza delle persone:

¹³ S. Martino, *Nella prigione azzurra del sonetto*, Lietocolle, Faloppio (Co) 2009.

A mezzanotte l'ospedale chiude
s'accettano soltanto moribondi
le porte i corridoi sono profondi
una gabbia che tutto cui preclude

La bonaccia che al porto ci conduce
col vento immaginario la confondi
il futuro è avvitato nei ricordi
Per seguire la chiglia che ci illude

Aspetteremo a torcere la brina
a coprire di nebbie la ragione
la vita immersa dentro il suo ritorno

Verrai con me nell'alba di quel giorno
che i malati saranno un'illusione
una fiumana scesa alla collina¹⁴

Salvatore Martino ri-musicalizza una lingua prosaicizzata, detonalizzata: dal suono-rumore al canto si dispiega l'evento-voce che partecipa della realtà intima dell'essere. Musicalità come significazione matura, riflessione sulle regole della composizione, fenomenologia dell'armonia possibile fra la carne dell'individuo e le pulsioni collettive astratte.

Salvatore Martino concede poco al lettore disattento, né tenta di fornire salvezze di comodo; come Prometeo si espone alla rupe caucasica per farsi divorare il fegato e assumere su di sé tutte le ingiustizie che subiamo. Se ricorre a *eros* non è per macerare il dolore nell'estasi sessuale, ma per evidenziare le forze oscure che possono parlare solo attraverso la poesia: *eros* come potenza in lotta con se stessa e con il desiderio che sale dalle viscere e attraverso la gola si fa canto; *eros* con le sue sonorità oscure, ombrose, palpitanti, che graffiano rabbiosamente la coscienza e il corpo (chi crede di denigrare il sonetto come edulcorata poesiola in rima per anime belle, è servito); *eros come necessità dolorosa* di uscire da sé, di negare se stesso nel vasto corpo della realtà ("le tue labbra o il torace o le parole/l'incontro delle cosce o il tuo sorriso?/erano il mio perverso paradiso")¹⁵. Tutto pur di sfuggire al desiderio agonizzante e contiguo alla morte e alla cancellazione, tutto pur di portare ancora una volta con le mani bianche del poeta lo slancio invocatorio che nella corporeità cerca la bellezza distrutta.

Abile fabbricatore di stanze, aggettivabili come epiche e narrative, amoroze e parnassiane, mai statiche, in virtù di un aspro e rotondo uso dell'*enjambement*. Di strofa in strofa si intrecciano rime e discorsi, fonicamente, lessicalmente e metricamente vincolati a determinare la *conciliatio oppositorum* di artificio prosodico

¹⁴ S. Martino, cit., p. 41.

¹⁵ Ivi, p. 136.

e libertà espressiva, di didascalie esplicative e oscure allusioni alla maniera andalusa, di sequenze ineccepibili e ambigue indicazioni narrative. L'intento poematico si rivela da sé, *ça va sans dire*, in una corona di significati tragicamente composti e regolari, secondo il progetto di un *parlato alto*, che raccoglie un coerente impegno etico, una dolente ripresa metafisica e una caduta pilotata nella purpurea buca di *eros*. Salvatore Martino non vatesca, né gluisce, nemmeno barigatta strofe come se fosse a una commemorazione dei defunti, al contrario vivifica e rinnova: in mezzo ai succhi gastrici delle sue quartine e terzine digerisce e assimila un'epoca intera. *Nella prigione azzurra del sonetto* possiede la forza propulsiva per un nuovo inizio della poesia.

Nereidi, 24 dicembre 2009

Donato di Stasi