

Mattia Tarantino, L’età dell’uva (Giulio Perrone, 2021) – Recensione di Giuseppe Martella

Descrizione

L’ombra lunga dei morti: Mattia Tarantino, *L’età dell’uva* (Giulio Perrone, 2021)

Recensione di Giuseppe Martella

Fin dalla sua prima precocissima uscita con *Tra l’angelo e la sillaba*, ad appena sedici anni, Mattia Tarantino è apparso, forse troppo in fretta, come un predestinato e battezzato come il Rimbaud italiano. La precocità dell’esordio, alcune immagini e sinestesie fulminanti, possono giustificare questo accostamento col grande poeta francese. Da cui però lo stesso Tarantino ha cercato per tempo di prendere le distanze, sottolineando in una bella intervista rilasciata a Silvia Castellani su *Satisfiction* che il suo poeta d’elezione è piuttosto Dylan Thomas.[1] In realtà nella poesia del nostro, nel coro di voci del passato, spiccano quelle di entrambi questi due maestri dai temperamenti peraltro diametralmente opposti, come fosse tra Apollo e Dioniso, il nume della visione e quello dell’ebbrezza.

Rimbaud è un ribelle, una saetta proiettata verso il futuro, un cittadino del mondo che rompe i ponti con la propria tradizione e poi con la stessa poesia per immergersi a capofitto nel magma della vita. Come Prometeo egli è un “ladro di fuoco” e la sua vocazione è quella di scontare la propria veggenza senza alcun tentennamento o nostalgia. Dylan Thomas, al contrario, è un neoromantico, ripiegato su se stesso come un embrione nel liquido amniotico, in quel *Bosco di latte* (titolo del suo trasognato radiodramma), dove si mescolano tutti gli umori e i pettegolezzi di una cittadina gallese d’invenzione, *Llaregub*, palindromo di “bugger all” (che si può tradurre “bagattelle”, “cose da nulla”, ma che evoca nel prefisso “ll” la toponomastica gallese del sacro), nelle voci dei cui bizzarri abitanti echeggiano quelle dei bardi e degli eroi della letteratura gaelica e inglese del passato, a partire dall’eccentrico *Capitan Gatto*, cieco dall’udito sopraffino (che vive chiuso in una casa arredata come un brigantino), incarnazione bonaria e domestica dell’Antico Marinaio di Coleridge che funge da alter ego dell’io poetico, ipostasi corale in cui convengono il cicaleccio cittadino e quella “storia di fantasmi” che ha costituito secondo Joyce l’intera tradizione letteraria europea. E come tale fa da interlocutore della voce narrante, in un

contrappunto che fonde la chiacchiera quotidiana e l'immaginario universale in un unico fantasmatico flusso di coscienza.

Un po' come avviene, su ben altra scala, nell'*Ulisse* e nella *Veglia di Finnegan* dello stesso Joyce, dove la storia della civiltà occidentale si condensa in quella di una giornata dublinese o nel dormiveglia di un antico bardo. Tutto questo per dire come la tradizione si riversi nelle vene del talento individuale e come a ciascun poeta tocchi di costruirsene una propria, per atti di elezione e di omaggio, in un esercizio di umiltà e di compassione, di espropriazione reciproca, per una composizione di luogo o edificazione di una dimora, di un testo-territorio che sia la versione individuale di quella "casa dell'essere" dove "poeticamente abita l'uomo". (Heidegger) Anche Mattia Tarantino ha i suoi numi tutelari, i suoi lari, custodi dello *Heimat*, suolo e sangue, a partire appunto da Rimbaud e Dylan Thomas, ombre lunghe e voci antifonali, che ne nutrono le radici e il cui intreccio costituisce la linfa della sua poesia, il retroterra dei suoi temi e delle sue figure.

La poesia di Tarantino fonde le voci di questi due maestri, temperando la veggenza con l'ebbrezza e il vaticinio con la confessione. Ciò fin dall'inizio, fin dai primi vagiti del bambino prodigio, sospesi "Fra l'angelo e la sillaba", fra l'annuncio e la pronuncia, fra l'urgenza poetica e l'esercizio di lima. In questa indicibile "breccia" o ferita della carne del mondo che può lasciare solo traccia nella definizione di uno stile individuale, abita da sempre la parola di Mattia Tarantino, cui non fa certo difetto la coscienza critica.

Ma in lui fino alla precedente raccolta, *Fiori estinti*, ha dominato nettamente l'urgenza sul controllo, generando un flusso torrenziale, una colata di sangue e fango, una poesia magmatica e talora ipertrofica, in cui luminose e sparse, appaiono le gemme dei versi. Una colata lavica che rischiava però talora di incenerire per inflazione tutti i fiori del discorso appena nati.

L'età dell'Uva segna una svolta netta nella poesia di Tarantino e ne annuncia una nuova stagione: lo fa nel segno dell'amico scomparso, Gabriele Galloni. Nell'evocazione del suo nome e nell'allocuzione diretta della sua *persona*, ombra e maschera gigantesca in cui convengono in chiaroscuro tutte le ombre dei ricordi e le voci dei poeti estinti, sicché egli funge da mentore e da guida, il Virgilio di questa discesa agli inferi, l'interlocutore eletto, il "tu" costantemente interpellato, che sta anche nel contempo per il lettore ideale dei suoi versi.

La maschera danzante e la voce corale che segnano lo spazio di esperienza e aprono l'orizzonte d'attesa dell'io poetico, scavando nelle pieghe del suo discorso e nelle piaghe del suo vissuto, intessendo in costante controcanto la nuova ricucitura dei suoi versi. Dettandone le misure ben al di là della singola lirica per costituire un progetto di vita e di discorso, un *ethos* inteso sia come carattere che come intonazione della voce poetica. La quale subisce qui davvero una inflessione significativa, che tempera il tono oracolare delle sue prove precedenti, incrinandone la perentorietà del senso, abbassandone il volume e l'altezza del suono a livello del parlato quotidiano e della confessione intima fra coloro che si conoscono e si amano.

Cantando i giochi, gli scherzi e le risate che punteggiano i dialoghi fra bambini, adolescenti e giovani, e introducendo così la nota nuova della ilarità che per lo più mancava nella voce del nostro, e che ne amplia il registro vocale e la gamma percettiva, introducendo la dimensione audiotattile in un dettato a dominante visiva.

L'età dell'uva è questo: un autunno in cui fermenta il mosto e l'annuncio di una nuova primavera in cui le voci della tradizione lirica verranno vagliate e rimescolate, per trarne del buon vino a giusta gradazione alcolica, affinché l'ebbrezza stimoli la visione senza però offuscarla. Si tratta dunque di un annuncio e di un programma poetico, contenuto in un offertorio, nel cerimoniale di un atto d'amore nei confronti dell'amico scomparso. Con cui instaura un dialogo serrato e commosso che taglia la lingua e incrina la voce, espropriando l'io poetico della sua visione per porlo di fronte all'enigma dell'Altro vicino e perturbante, ubiquo e irraggiungibile: il morto che raccoglie tutti i morti che in noi ancora vivono.

L'ipostasi della vita nella morte e viceversa, di questo anello ontologico che fonda la finitudine dell'esserci, piegando e ripiegando il trauma della nascita e diramandolo in modo diverso nelle pieghe della mano di ciascuno dove si può leggere il destino che lo attende. Questo anello fondante, che si trovava già espresso nella immagine dei due angeli capovolti che compare sulla copertina di *Fiori estinti*, condensandone icasticamente i temi e le figure, diviene ora qui esplicitamente il tema dell'annuncio dell'avvenire, la sua rituale messa in forma, nel nome di Gabriele Galloni, poeta affatto diverso e complementare rispetto al nostro. Maestro del lavoro di lima, di ritaglio e prelievo, del montaggio aperto a molteplici riusi, sia dei propri temi così come dei *topoi* della tradizione lirica, trasportati però in uno spazio intermediale[2], con quella sorta di enorme unica metafora che è la sua intera produzione poetica e che culmina anch'essa nell'annuncio di una nuova stagione, di una "Estate del mondo", colorata però di nostalgia e di una tacita premonizione della fine. Tutto il resto è silenzio.

Un silenzio che rimbomba, un'onda d'urto che ora si diffonde negli echi della voce di Mattia Tarantino, dando luogo a questo responsorio che viene messo a punto specialmente nel dialogo col libro dei morti di Galloni, *In che luce cadranno*, la sua opera forse meno nota ma che ora rivela tutto il suo significato di comunione sacra dei vivi e dei morti, di dialogo del poeta con la propria tradizione, ormai assimilata nel sangue e restituita in forma di grottesca, umbratile pantomima di quella storia di fantasmi che è la nostra memoria individuale e collettiva. Una lettura in parallelo delle due opere sarebbe estremamente istruttiva ma non è certo qui il luogo per farla. A noi basterà fare pochi scarni rilievi di ordine strutturale e dipanare alcuni fili conduttori, sbrogliando la matassa di vene e nervi, di sangue e linfa, che lega le due voci in un controcanto che fa testo, e che non dimenticheremo tanto facilmente.

L'architettura della silloge è molto semplice: due sezioni nettamente distinte da un intermezzo, e tenute insieme dal filo conduttore della "breccia" (fra cose e parole, fra suono e senso) da cui scaturisce la parola poetica, e che viene infine messo a tema in una lirica bellissima: "E poi diciamo che la lingua è inaffidabile, / ferma i nomi delle cose; si aggroviglia/ al suono e lo attraversa. Ma sappiamo che qualcosa ci rimane:/ una breccia, una ferita/ sempre aperta nella voce."[3] (77) La prima parte inizia con una dedica all'amico, ribadita all'inizio della seconda da una citazione dei suoi versi (entrambe in esergo), e finisce con l'annuncio di una nuova stagione della loro poesia: "Ci sembrava rimanesse solamente/ una parola impronunciabile per dire/ il fremito, l'angoscia, oppure i giorni/ che giravano e tremando sostenevano/ questa stagione sconosciuta in ogni casa." (83) Il tutto costituisce pertanto un accorato omaggio all'amico scomparso e una promessa rivolta a tutti i lettori.

Il tema centrale è dunque quello della crepa madre, il trauma (*Riss*) della nascita che si dirama a rizoma nelle ferite del vissuto e si curva a perimetro (*Umriss*) della finitudine dell'esserci. Piega/piaga che costituisce l'origine della dizione poetica come atto fondante del mettere su casa e abitare un mondo. (Il tedesco *Dichtung* deriva infatti dal sanscrito *Tichtein*: costruire un tetto, abitare) Questo tema di fondo ha un suo sviluppo autonomo che attraversa in sottotraccia l'intero testo, apparendo fin dall'inizio come ripresa della voce dell'Altro che abita l'io poetico: "Io inizio dove la tua voce si

interrompe.” (20) Il tema viene poi declinato come “linea tra il mondo/e la sua conclusione” (28) e come solco tra la lingua e la parola, tra la legge e la grazia del dire, discorso crepato dall’interno, dia-logo col prossimo assente (41), diramandosi poi nelle linee della mano dove appare l’ombra dell’altro fraterno: “Non leggermi la mano. Tra le linee/ troveresti soltanto la tua sagoma, (43) e come “crepa tra le leggi,/ dove i nomi usurano la voce”, soglia che i morti varcano ubriachi come in un rito di passaggio, ridendo “in cerchio attorno al fuoco”. (74) Incrinatura della voce, ferita fra il suono e il senso: “una breccia, una ferita/ sempre aperta nella voce.” (77) E infine come “rito che separa le stagioni” e “anello per legarci all’aldilà.” (80) Così il tragico dissidio tra la vita e la forma si compone e riapre ciclicamente a ogni nuova stagione.

Dal tema della cesura nascono poi gli altri due principali, quelli della parola e dei morti, della parola dei morti. Prima quello della parola che sillaba il nome dell’amico, dell’io poetico che fa offerta di sé, si umilia e si svuota, invocando l’Altro fraterno che lo abita. Lo prega di fargli da guida nel mondo dei morti, nella casa della memoria e nei meandri della tradizione lirica: “Vorrei conoscere il mondo dei morti,/ reclamarlo in una lingua senza storia/ che non abbia una grammatica, ma possa/ avverare tutto ciò che si pronuncia.” (13) Gli chiede “una parola/ onesta, che risolva/ la brevità del mondo e delle cose (14), in una preghiera indecifrabile, rovesciata nel sangue, rappresa nelle vene (18) che racchiude “mille/ voci in una sola lingua” (28). Lo prega di insegnargli “a incendiare gli alfabeti” (30), di donargli una lingua “che faccia estate e non vacilli” (32). E poi con voce spezzata, in una tenerissima apostrofe e meditata promessa lo invita a dormire ancora e a non parlare, perché – gli dice – “sarò/ io la tua ultima parola.” (49) Da ora in avanti il tema della parola modula così in quello della preghiera, in un continuo responsorio, e la voce si fa nel contempo più intima e gioiosa: “Sottovoce insegnami il mistero/ che agita le cose e l’invisibile” (69), ma poi: “Non credere alle parole dei morti:/ hanno preso la mia voce./ C’è un pegno da pagare…Brucia tutto: da oggi/ non esiste sepoltura.” (70) Attraversando così il confine tra la vita e la morte, trovando “una lingua nuova e chiara”, una nuova pacata e ilare inflessione, “un varco sotto ai segni perché possa/ accennare all’invisibile e poi riderne.” (75) Una voce stralunata fra il sublime e il grottesco, che “invisibile governa le stagioni” (78) esprimendo l’ebbrezza che decifra gli alfabeti (82), “parola impronunciabile” che contiene infine l’annuncio di una “stagione sconosciuta in ogni casa”. (83)

E parallelo, intrecciato col tema della parola, si avverte il richiamo ossessivo delle voci ebbre dei morti, con cui il poeta ha siglato un patto (35) e alla cui festa non può più mancare (36) perché la “musica dei morti è il contrappunto/ dei passi sulla terra” (così Gabriele Galloni), sicché ci rubiamo le voci a vicenda (59), così come fanno i poeti con i loro maestri (70). Quelle voci dei morti che echeggiano nella memoria individuale e collettiva (chiedendoci “se esista una parola/ per tornare tra di noi” (55), infestando il nostro linguaggio fin dall’infanzia (68), fungendo da lari e custodi della casa dell’essere) che qui si fondono tutte con quella dell’amico scomparso, eletto a guida di questa intima e domestica discesa agli inferi di un novello Orfeo che vuole trarvi il dono del canto e la promessa di una nuova stagione della nostra poesia, correndo volentieri il rischio di essere sbranato dalle menadi di turno, perché all’età dell’uva sempre basta solo “un soffio per marcire/ in fretta e diventare una preghiera.” (67) A tale preghiera tutti noi siamo chiamati a prestare ascolto, fiduciosi che i frutti oltrepasseranno la promessa dei fiori.

[1] Lì Tarantino dichiarava: Dylan Thomas “nel tempo ha assunto le sembianze di un doppio, in me, di una figura siamese oscura e comica.”

[2] A tal proposito, vedi i miei interventi su Gabriele Galloni in Poesia Blog Rainews.

[3] Nella stessa intervista menzionata prima, con estrema consapevolezza della propria specificità poetica, Tarantino afferma: “sono una crepa; una contraddizione nella materia stessa; sia questa delle cose o del poetico.”

* * *

Mattia Tarantino (Napoli, 2001) codirige *Inverso – Giornale di poesia* e fa parte della redazione di *Atelier*. Collabora con numerose riviste, in Italia e all’estero, tra cui *Buenos Aires Poetry*. I suoi versi sono stati tradotti in più di dieci lingue. Ha pubblicato *L’età dell’uva* (2021), *Fiori estinti* (2019),*Tra l’angelo e la sillaba* (2017) e tradotto *Verso Carcassonne* (2021), di Juan Arabia e *Poema della fine* (2020), di Vasilisk Gnedov.

© Fotografia di Antonio Verde per RUFA – Rome University of Fine Arts

Categoria

1. Critica
2. Poesia italiana
3. Recensioni

Data di creazione
12 Gennaio 2022
Autore
carlo