

Pietro De Marchi, vocazione osservativa

Alberto Comparini

16 Agosto 2026

Per un vizio di famiglia, quando apro un libro di poesie, leggo sempre l'ultima poesia. Poi scorro l'indice, cercando non so bene quale verità nascosta tra i suoi titoli e i suoi paratesti, torno alla copertina, e comincio a leggere il libro. Del resto, se Wittgenstein, nelle sue *Lezioni di estetica*, sosteneva che non esiste un modo giusto di leggere una poesia, siamo autorizzati a procedere come meglio crediamo.



Radura nella foresta, Guillaume Anne van der Bruggen.

Gli inizi si assomigliano quasi sempre, in poesia come nel romanzo: segnano l'attraversamento di una soglia, collocano il lettore dentro il libro e al suo

argomento (o quantomeno al modo in cui viene presentato), dettandone il ritmo della lettura e circoscrivendo il nostro orizzonte d'attesa intorno a un verso ("uno scatto di tacchi adolescenti") o a una espressione ("ogni famiglia infelice è infelice a modo suo"). Ma se nel romanzo il movimento è per sua natura orizzontale, nel libro di poesia esso può assumere forme diverse. Alcune raccolte impongono una lettura verticale, riconducendo continuamente il lettore all'autonomia del singolo testo – è il caso, per esempio, di Paul Celan, la cui poesia produce un effetto di vertigine nelle sue raccolte. Altre costruiscono invece percorsi più trasversali, oscillando tra l'uno e il molteplice; altre ancora invitano a procedere, sia pure con soste e ritorni, da un testo all'altro. *Finestre alte* di Philip Larkin appartiene sicuramente a quest'ultima famiglia, nella sua sequenza di 24 testi senza divisioni paratestuali.

Pietro De Marchi
Alla giusta stagione

Poesie

Edizioni Casagrande



[Alla giusta stagione](#) (Casagrande, 2026) di Pietro De Marchi è un libro che oscilla tra il desiderio di verticalità e una costante tensione orizzontale. Un primo indizio di questa idea di poesia si trova proprio nella fine, intesa nella sua pluralità semantica e sintattica: come complemento di luogo, di tempo, come dativo di (s)vantaggio, e come limite. *Nei terrestri confini*, il testo che chiude, per l'appunto, il libro e la sua settimana, eponima sezione, ricorda al lettore che “siamo

tutti poco più di niente / e non c'è altro da dire / e va bene così". È un lascito, quasi testamentario, che ci lascia sospesi negli spazi bianchi di pagina 95, senza ulteriori appigli tipografici ai quali aggrapparsi per non precipitare in quel vuoto "interstellare" di cui facciamo parte come "minuscola materia pensante", né a un segno di interpunzione (un punto fermo, per esempio) che chiuda lo scacco dell'io al "cospetto delle remotissime galassie".

Vuoi per il titolo della raccolta, che richiama esplicitamente due versi delle *Opere e giorni* di Esiodo e di *Alla stagione* di Andrea Zanzotto (entrambi posti significativamente in epigrafe), vuoi per la lunga familiarità di De Marchi con la lingua e la tradizione poetica tedesca – Rilke, anzitutto –, *Alla giusta stagione* sembra fare i conti con gli effetti del tempo e con la sua circolarità: il *Zyklus*, per l'appunto, del Rilke elegiaco. E lo fa, De Marchi, attraverso una raccolta costruita secondo una precisa logica spaziale, che si manifesta tanto nei luoghi evocati ("E lì fuori il paese con le case e le strade") quanto nei suoi codici bibliografici: i titoli, dei testi e delle sezioni, le sette partizioni del libro, le due epigrafi, le ricche note in coda. In questo modo, ogni testo appare insieme un "mottetto" – un'occasione in cui "il tempo stringeva / e bisognava affrettarsi / ad amarsi" (31) – e, per riprendere il felice titolo della seconda sezione, un *fermo immagine*: un'unità compiuta, dove però "tutto intorno è sfocato per il tempo e la distanza" – con la memoria sfuggente delle "onde" (35) che gli altri testi sono chiamati a cristallizzare attraverso la scrittura. Ne nasce così un agone costante fra il tempo puntuale del singolo componimento e il tempo ricorsivo della raccolta, entro la quale il poeta dà forma a una molteplicità solo apparentemente dispersa, "mett[endo] in fila le parole / e ogni frase al suo posto, / come i pezzi di legna della catasta" (14).



A January Evening in the Woods of The Hague, Louis Apol.

La prosa *Bellezza*, che costituisce la quarta sezione (autonoma) della raccolta e ne occupa esattamente il centro, dividendo il libro in due metà che (quasi) si completano a specchio, tematizza questa distorsione del tempo entro lo spazio sospeso di una casa di cura: “non aveva paura di ciò che l’attendeva, tra un giorno o un mese o un anno, e pensò ancora una volta, con struggimento ma senza rimpianti, alla bellezza” (51). Questo soggetto, che compare e scompare tra i mottetti della raccolta, più che esprimersi attraverso il proprio potere fatico (“Non posso dire”, “Non so dire”, “Che cosa vuol dire”, “sarebbe troppo facile dire”, “non c’è altro da dire”), osserva, stando costantemente sulla ‘soglia’ degli eventi che il tempo, nel suo procedere intermittente e anacronistico, gli dispone davanti. Come nei sogni, la realtà della poesia non è “logic[a]” né “conseguenziale” (61), e la comunicazione si realizza come un dialogo mutilo, tra l’io e i suoi figuranti – come *una statua*, “che non vede / chi viene e chi va” (59). Analogamente, anche il campo della percezione risulta “alterato”: l’osservatore può fissare soltanto un elemento alla volta – un oggetto, un’immagine, una persona – mentre tutto “il resto / rimane fuori quadro, fuori scena” (77).

De Marchi chiama questa “strana” postura dell’io “sindrome di fissazione”, e mi sembra una formula particolarmente efficace, per la poesia. È una disposizione percettiva che appartiene a molta poesia moderna: basti pensare alla ricorrenza

quasi ossessiva di alcune parti del corpo nella lirica di Paul Celan – dita, mani, occhi, palpebre, labbra, bocca – oppure alla costellazione di oggetti quotidiani che organizza l’immaginario poetico di Philip Larkin (dalla pillola anticoncezionale agli album fotografici, dai tagliaerba agli armadi). In tutti questi casi, l’attenzione si concentra su un dettaglio che, lungi dall’esaurirsi nella propria materialità, finisce per assorbire e rifrangere l’intero orizzonte dell’esperienza.



Blossoming Tree in an Orchard Geo Poggenbeek.

Alla giusta stagione non è immune da questa vocazione osservativa della poesia, una disposizione che, a ben vedere, trova già nell’Ode ad Afrodite di Saffo (fr. 1 V.) uno dei suoi archetipi. Ma se Saffo osserva sé stessa nell’atto di osservarsi di fronte all’esperienza amorosa (di cui è soggetto e oggetto), De Marchi sembra sottrarsi alla seduzione dell’io. Il soggetto resta ai margini della scena, quasi schiacciato dal peso delle “reliquie” (89), oggetti e tracce che, nella loro “enumerazione caotica” (89), testimoniano insieme la dispersione dell’esperienza e la sua ostinata persistenza. Eppure qualcosa, in mezzo a questi elenchi, resiste; anzi, «sor[ge] dal nulla», come un suono pregrammaticale – “*dliin dliin*” (94) – che precede il linguaggio e insieme lo rifonda. È il segnale minimo di una presenza che sopravvive alla dissoluzione dell’io e ricorda al lettore che “caschi pure il mondo / noi oggi siamo qui”: nei terrestri confini, al cospetto delle remotissime galassie, quando e dove la poesia ricomincia, pagina dopo pagina, trasformando

la propria architettura in un ciclo, nel quale la *fine* del libro coincide con un nuovo inizio.

In copertina, Scena boschiva vicino a Oosterbeek, Maria Vos.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

