

DUE PERCORSI DI LETTURA NELL'OPERA DI STEFANO DAL BIANCO

Claudia Crocco

Secondo molti commentatori *Paradiso* è il libro con il quale Stefano Dal Bianco raggiunge una piena maturità poetica, visibile, in particolar modo, nell'equilibrio fra definizione della voce poetica, da un lato, e grande stile, dall'altro. Si è parlato anche di classicismo.¹ Mostrerò come questo sia confermato dalla rappresentazione lunare all'interno dei testi, basandomi su tre poesie tratte dagli ultimi libri, cioè *Ritorno a Planaval* (2001), *Prove di libertà* (2012), *Paradiso* (2024). La seconda parte del saggio torna indietro, in quanto ha come punto di partenza i due libri precedenti (*La bella mano* e *Le stanze del gusto cattivo*, entrambi del 1991), e mostra alcune convergenze fra la poetica di Dal Bianco e quella di Mario Benedetti, con il quale in quegli anni veniva condivisa l'esperienza di «Scarto minimo».

Lune

Nelle prime due raccolte di Stefano Dal Bianco, *La bella mano* e *Le stanze del gusto cattivo*, la luna non compare mai. Non che manchi la rappresentazione del paesaggio: non siamo neanche lontanamente nei pressi della rilevanza che questo ha in *Paradiso*, ma vengono rappresentati svariati elementi dello spazio naturale. La luce, in particolare, e il sole sono molto presenti in *Le stanze del gusto cattivo*; la luna, invece, non viene nominata in nessun verso. La situazione cambia nel libro successivo, cioè *Ritorno a Planaval*, che esce esattamente dopo un decennio. Qui almeno cinque poesie hanno come punto di partenza l'osservazione lunare: *Luna e*

¹ Cfr. Niccolò Scaffai, *Recensione a Stefano Dal Bianco, Paradiso*, in «Allegoria», 90, luglio-dicembre 2024, pp. 208; Andrea Afribo, *Su «Paradiso» di Stefano Dal Bianco*, in *Come fare storia della metrica contemporanea? Tradizioni, metodi, esperienze*, a cura di Amelia Juri e Fabio Magro, Pisa, ETS, 2026, in corso di stampa.

antenna, Alfabeto, Luna d'inverno, Notte di luna, Luna di Planaval).²

Consideriamo il testo di *Luna d'inverno*:

Se questa luna bassa e verde di Milano
fosse una vera luna e non un sogno in via di sparizione o rifrazione
la staremmo a guardare per ore
senza seguire le nuvole intorno
e le finestre sotto con le figurine
negli uffici rimasti luminosi
e quelle buie imperscrutabili

come la nostra della nostra cucina
spenta per chi vedesse dal cielo
ma vivida di noi per qualche giorno ancora
e qualche sera,
quando il giorno a parole si vivifica
e in parole si allontana
dietro la luce della luna.³

Luna d'inverno si trova nella terza sezione di *Ritorno a Planaval*, intitolata *La distrazione*. È una sezione fatta per lo più d'interni, domestica; quasi ogni poesia rappresenta un uomo all'interno di una casa milanese, la cui attenzione è catturata da particolari in apparenza insignificanti (un rumore in un appartamento vicino, un pezzo di vetro, un insetto, delle vecchie lenzuola, una parete). È un soggetto irrequieto, che sembra abbandonarsi alla confessione autobiografica, ma in realtà la mette in discussione, sottolineando di continuo il carattere quotidiano e non eccezionale dell'esperienza. La costruzione di questa voce deve più di una suggestione a Ponge, a Char, e a Magrelli. È un io incerto, desublimato: anche quando si cala in situazioni apparentemente tipiche della contemplazione lirica più autentica, ne mostra il cortocircuito, la non autenticità. In alcuni testi lo scetticismo diventa esplicito, si traduce in titoli e versi metatestuali («E così ho parlato, | perché volevo dire addio, arrivederci [...] Ma non so bene a chi, se non al buio»),⁴ o in locuzioni rivolte al lettore («Nell'incertezza di volere che tu | che non conosci questo posto | che non ci sei mai stato| e che ora leggi il mio diario»).⁵ È un io, inoltre, che vorrebbe concentrarsi e rimanere in ascolto delle cose, intese sia come

² La luna viene definita uno dei «pedali lirici» di *Ritorno a Planaval* da Afribo (Afribo, *Stefano Dal Bianco*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 161-182, cfr. ivi, p. 164).

³ Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, con una postfazione di Raffaella Scarpa e due interventi di Stefano Dal Bianco e Fernando Marchiori, Faloppio, Lietocolle, 2018, p. 50.

⁴ Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, p. 101.

⁵ Ivi, p. 86.

mondo naturale sia come oggetti creati dall'uomo: «Adesso io starei qualche secondo in silenzio, pensando ai sassi» si legge, non a caso, nel testo conclusivo del libro.⁶

Da quando è uscito *Ritorno a Planaval*, quasi un quarto di secolo fa, Dal Bianco ha parlato più volte di quello che possiamo definire il percorso di poetica descritto, in filigrana, nei suoi tre libri del ventunesimo secolo: la rinuncia a un soggetto lirico tradizionale, in linea con la riflessione avviata negli anni di «Scarto minimo», in *Planaval*; la fatica e la ricerca di equilibrio, ma anche l'apertura alle voci interne, in *Prove di libertà*; il nuovo rapporto con il paesaggio e la poesia «in presa diretta»⁷ di *Paradiso*. Come è ovvio, questa sintesi è il risultato di interviste, seminari e dichiarazioni di poetica – culminati in *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea* –, ma anche di ipotesi e acquisizioni critiche. Va tenuto a mente, però, che si tratta pur sempre di una (utilissima) schematizzazione, e che le fasi del soggetto poetico di Dal Bianco possono essere compresenti all'interno dei tre libri. È già stato segnalato da Afribo, ad esempio, che la prima sezione di *Paradiso* (*Appuntamento al buio*) è una specie di “purgatorio”, caratterizzata dal lessico della negatività, in continuità con il libro precedente più che con le sezioni successive.

In svariate poesie di *Planaval*, invece, l'io si pone in ascolto e osserva ciò che lo circonda. Da questo punto di vista, *Luna d'inverno* rappresenta quasi un passo indietro, ovvero una momentanea sconfitta nel processo di apertura e di ascolto del mondo che culminerà in *Paradiso*, ma che senz'altro prende avvio nel libro del 2001. La luna in quanto ente fisico, satellite terrestre che si può osservare ogni sera in cielo, qui scompare subito dopo essere stata nominata. Non è neanche la luna personificata, e quasi intrecciata a una antenna parabolica, di uno dei primi testi dell'opera (*Luna e antenna*); né quella che illumina solo una parte dell'ambiente e lascia in ombra il resto, seguendo il *topos* leopardiano della parzialità della visione,⁸ verso la fine del libro (*Luna di Planaval*). Che quella di *Luna d'inverno* sia una luna diversa lo intuimmo già dai primi due versi, perché il secondo dei suoi attributi ci pone in una dimensione non referenziale (viene definita «bassa e verde»), e perché è il soggetto di una protasi dell'irrealtà: non si tratta di una vera luna, ma piuttosto di un sogno, che però sta svanendo («in via di sparizione o rifrazione»), come

⁶ Ivi, p. 106.

⁷ Stefano Dal Bianco, (comunicazione orale) *Presentazione del libro Paradiso* (Garzanti 2024) di Stefano Dal Bianco, in dialogo con Guido Mazzoni, introduce Roberto Barzanti, Siena, Accademia senese degli Intronati, 8 maggio 2024.

⁸ Cfr. al riguardo Andrea Cortellessa, *Paradiso*, in «Antinomie», 23 settembre 2024: «la “visione ristretta” che, leopardianamente, è l'unica specola dalla quale si possa traguardare il concetto di “infinito” (e, con esso, l'orizzonte d'ogni possibile trascendenza) implica, nella sua partizione, un dualismo coscienziale (diciamo cartesiano, con approssimazione consueta) che invece l'ideologia animistico-panpsichista del poeta nega con decisione: insieme negando l'alterità del soggetto coatto a chiedersi il come e il perché delle cose».

suggerito dal doppio endecasillabo del secondo verso.

Cos'è una «vera luna»? È quella che la voce del testo potrebbe «guardare per ore» (v. 3), della quale ci si potrebbe mettere in ascolto, per una distrazione intesa come «attenzione massima e contemporanea verso tutte le cose del mondo».⁹ La luna bassa e verde, invece, comporta una dispersione dello sguardo, che segue le nuvole e scruta le sagome ancora visibili attraverso le finestre illuminate («le figurine»), per poi passare alle finestre buie e da lì, nella strofa successiva, all'interno della casa che appartiene alla voce principale del testo. La seconda strofa è legata alla prima, da un punto di vista sintattico: *Luna d'inverno*, infatti, è una delle poesie monoperiodali 'pseudopetrarchesche' tanto tipiche di Dal Bianco, il cui numero e la cui fluidità sintattica aumentano in *Paradiso*, come notato ancora da Afribo.¹⁰ In questo caso – ed è tipico di *Planaval* – il periodo è spezzato dal brusco *enjambement* fra le due strofe. L'inarcatura di *Luna d'inverno*, però, è sia un modo di sovvertire la tradizione (petrarchesca), sia una maniera di alludervi, in quanto divide il testo in due strofe di sette versi, cioè la metà di quattordici. Salta agli occhi, quindi, che la poesia ha lo stesso numero di versi di un sonetto.

Torniamo alla dispersione dello sguardo, che prende avvio al quarto verso e prosegue fino alla fine di *Luna d'inverno*: la visione immaginaria (il sogno) passa dalle finestre di sconosciuti a quella della casa di chi parla, che però è comunque tratteggiata come in un sogno: è «spenta» se vista dall'alto, ma «vivida di noi», dove il «noi» è evidenziato dalla ripetizione di «nostra» all'ottavo verso. L'illusione di vita è prolungata: ripetizioni e allitterazioni creano legami continui fra un verso e l'altro, rallentando la lettura, come se la seconda strofa ricreasse la fine di un sogno, quando le immagini sfumano via lentamente, e i collegamenti logici fra le cose sono ancora più deboli (il giorno che si allontana «in parole» dietro la luce della luna). La seconda strofa della poesia, infatti, è quella più densa, dal punto di vista fonico e retorico: si notino il poliptoto «nostra» (v. 8), prolungato dalla figura etimologica «noi» poco più avanti (v. 10); «vedesse», «vivida» e «vivifica»; «qualche», «qualche», «quando»; «a parole», «in parole»; «giorno», «giorno»; «allontana», «luce», «luna». Il finale di questo sonetto scomposto – che si conclude con un novenario con accenti di quarta e ottava (v. 14) – sembra ricreare, attraverso lo stile, la «sparizione o rifrazione» annunciata al secondo verso.

Luna d'inverno si conclude con un tentativo di desoggettivizzazione da parte dell'io riuscito solo a metà, perché l'osservazione della luna riattiva una memoria che coinvolge in profondità l'io, e che impedisce una vera introiezione dell'oggetto. Sarebbe riduttivo e inesatto, però, concludere che c'è un cedimento

⁹ Stefano Dal Bianco, *Il suono della lingua e il suono delle cose*, in *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 75-84, cfr. *ivi*, p. 83.

¹⁰ Afribo, *Su «Paradiso»*.

all'autobiografia: come ha giustamente notato Scarpa, la poesia di Dal Bianco intrattiene con l'esperienza biografica «uno dei rapporti più complessi e meno pacificati che la letteratura contemporanea possa annoverare».¹¹

Passiamo a un'altra luna, quella di *Prove di libertà*:

Fare ora, da non più viventi,
ciò che per noi fu fare l'amore,
con tutti i sentimenti e la fiducia
dell'essere, tra noi, due splendidi mortali
calati qui secondo il caso,
sarebbe come attraversare il bosco ciechi
con la luna alta
per arrivare ai gerani di casa;

oltrepassare il rosso e il rosarancio,
inoltrarci tra i rami
fino alla terra nel vaso e lì scavare
un destino adeguato, più fondo
della nostra presenza supposta,
un sorriso di terra calato,
tanto calato nel vaso
da intimidire il rosso e il rosarancio:

un'esistenza complicata di lombrichi
che respirano alla luna
in questa notte nostra e profondissima.

Si tornerà così all'amore puro, imperituro
che non tocca il vivente e custodisce
ciò che viene dall'alto, a tutto raggio
millesimando con la stessa indifferenza
i due corpi avvinghiati, la terra, i rami,
il rossorosa dei gerani.¹²

Il titolo di questa poesia è *I morti*. Ci troviamo nella sesta delle nove sezioni di *Prove di libertà*, che si intitola *Sol. Una vita già vista*. Il numero delle sezioni è quello delle sette note musicali, più due intervalli, in aderenza alla "Legge del Sette" del

¹¹ Raffaella Scarpa, "Ritorno a Planaval": congetture e confutazioni, in Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, pp. 109-144, cfr. ivi, p. 112.

¹² Stefano Dal Bianco, *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 73-74.

filosofo armeno Gurdjieff, che è un riferimento fondamentale di tutta la raccolta.¹³ È, questo secondo capitolo della trilogia di Dal Bianco, quello più difficile: chi scrive dà conto di fatiche e lavoro, per citare due parole molto presenti nel libro; lotta contro sé stesso e contro le varie parti di sé (in questa stessa sezione, ad esempio, si legge «Tu contro tutti e contro te» e «Considera che siamo in molti») ¹⁴; si sforza di «coltivare una pazienza attiva», ¹⁵ come è scritto nella poesia successiva a *I morti*. Il riferimento alla morte permette di collegare questo testo al precedente, *Terra di paradiso*, dove viene descritta una pausa, seppur precaria, nell'interazione fra l'io e il mondo («non sarà da cantare l'amore | o la vita o la morte nel nostro giardino», ma si veda anche il riferimento alle «fosse» nella seconda strofa), ¹⁶ e al successivo, *Autolavaggio*, dove vengono elencate azioni che potrebbero essere d'aiuto nel lavoro su di sé di cui è oggetto il libro («Io morirò per qualche cosa di circolatorio. | Tu morirai per qualche cosa di cardiaco»). ¹⁷ In entrambi i testi la morte viene presagita, mentre ne *I morti* chi scrive immagina di essere già morto («Fare ora, da non più viventi», v.1). La morte è presente anche nell'unico altro testo di *Prove di libertà* in cui figura la luna, *Età della vita*: «Contemporaneamente come cani | si fanno banali e sempre più innocenti | le morti degli anziani: | maestri parenti genitori ignari | a diventare cibo per la luna». ¹⁸

I venticinque versi di questa poesia sono divisi in quattro strofe: due più lunghe, formate da otto versi ciascuna, seguite da una strofa di tre versi, e una di sei. Nelle prime tre strofe, che costituiscono un unico periodo, si immagina un incontro sessuale fra due persone non più vive, e lo si paragona all'attraversamento di un bosco, senza poter vedere («ciechi»), ma alla luce della luna («con la luna alta»), che conduce a casa (con la sineddoche «ai gerani di casa», v. 8). La seconda strofa è incorniciata dal parallelismo fra due versi costruiti in modo analogo, sia dal punto di vista metrico sia dal punto di vista sintattico, uniti anche dall'epifora «il rosso e il rosarancio» (v. 9 e v. 16), alla quale si affianca, all'interno della strofa, l'anadiplosi dell'aggettivo «calato» (fra v. 14 e v. 15). Qui l'incontro fra i morti viene immaginato – in versi resi più concitati dai molti *enjambements* – mentre prosegue «tra i rami | fino alla terra nel vaso» (v. 11), dove si confonde con l'immagine di «un destino adeguato» (v. 12), che però sembra coincidere con la morte stessa, e con la fusione fra corpi e terra. Proseguono, dunque, le allusioni alla convergenza

¹³ Cfr. al riguardo Simone Burratti, *La libertà dopo Planaval. Una lettura di "Prove di libertà" di Stefano Dal Bianco*, in «404: file not found», 22 novembre 2012; Giacomo Morbiato, *Stefano Dal Bianco alla ricerca (2001-2024)*, in «Moderna», XXVI, 2, 2024, pp. 43-51, cfr. ivi, p. 47.

¹⁴ Dal Bianco, *Prove di libertà*, p. 71 e p. 68.

¹⁵ Ivi, p. 75.

¹⁶ Ivi, p. 72.

¹⁷ Ivi, p. 75.

¹⁸ Ivi, p. 93.

di desiderio e morte, già presenti in *Terra di paradiso*: il destino dei due amanti viene “scavato” nella terra, e nella strofa successiva diventa «un’esistenza complicata di lombrichi» (v. 17), i quali «respirano alla luna» (v. 18). Come in *Luna d’inverno*, all’immagine della luna segue un rallentamento ritmico, che corrisponde all’evocazione di un “noi” («in questa notte nostra e profondissima», v. 19). Nelle ultime due strofe prosegue il rallentamento causato dalla densità accentuale e da fenomeni fonici (come la rima ribattuta *puro: imperituro*); la poesia si conclude, come già in *Luna d’inverno*, con una immagine «dall’alto»: in questo caso consiste nella fusione fra «due corpi avvinghiati» (v. 24) e alcuni degli elementi naturali nominati nei versi precedenti (la terra, i rami, i gerani). *I morti* termina con un novenario contenente una figura etimologica, dove si fondono i colori già ripetuti nella seconda strofa («il rosso e il rosarancio»), che qui diventano «il rossorosa dei gerani» (v. 25).¹⁹

Consideriamo, infine, un testo di *Paradiso*:

Non capita spesso che dalla mia finestra
 la luna bassa abbia quel colore
 tra il giallo e l’arancione
 esattamente quel colore
 che ha il lampione qui sotto,
 i due molto più simili tra loro
 grazie anche all’indulgenza
 di una notte serena, non turbata
 da silenzi fittizi e considerazioni
 che premono talvolta
 dal profilo umano della vita,
 vita che di per sé invece insiste
 a voler farsi riconoscere
 in certe casuali risposdenze di colori.²⁰

L’ultimo libro di Dal Bianco comprende tre sezioni: *Non capita spesso che dalla mia finestra* si trova circa a un terzo della seconda, eponima rispetto al titolo del libro. Non è l’unico testo di questo libro, però, nel quale viene nominata la luna, che compare almeno in altre tredici poesie della raccolta.

Anche in questo caso ci troviamo davanti a quattordici versi, che fanno parte di

¹⁹ Quest’ultimo verso può ricordare quello conclusivo di *I suoni giunti*, cioè il primo testo di *Somiglianze* di Milo De Angelis («il verde scuro del limone»): cfr. Milo De Angelis, *Tutte le poesie. 1969-2015*, postfazione e nota bibliografica di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 2017, p. 9. Entrambi i versi sono costruiti con un attributo cromatico seguito da un elemento naturale. Anche *I suoni giunti*, inoltre, si conclude con un novenario ritmicamente simile a quello di Dal Bianco, cioè con accenti di quarta e ottava, dunque con ritmo endecasillabico.

²⁰ Stefano Dal Bianco, *Paradiso*, Milano, Mondadori, 2024, p. 68.

un unico periodo, stavolta senza interruzioni (si tratta di una strofa unica). Vi si notano i consueti rimandi interni, anche se meno numerosi, rispetto a *Luna d'inverno*: ad esempio l'epifora di «colore» (v. 2, v. 4, v. 14) e l'anadiplosi di «vita» (vv. 11 e 12). La luna, in *Non capita spesso che dalla mia finestra*, è di nuovo connotata innanzitutto visivamente, con l'aggettivo «bassa» (già presente in *Luna d'inverno*), quindi dal punto di vista cromatico, in quanto viene definita «tra il giallo e l'arancione» (v. 3). Analogamente, la luna è «illuminata dal basso» in un testo di poco successivo,²¹ dopodiché si alternano poesie in cui la luce lunare è intensa («la luna di febbraio è abbagliante»; «È il riflesso bianco della luna piena»; «Trasformati in parole luna piena rossa di gennaio», «si rivolga alla sfera della luna tra le nuvole | e poi a tutto quello che la luce della luna copre»)²² ad altre in cui è scarsa o appena visibile: («Non c'è nessuna luce che riesca a illuminare | la vera fonte di questi rumori animali nel bosco | e non credo che per farlo basterà la luna | che è ancora troppo lenta ad innalzarsi; «[E quel chiarore] Per giunta non può essere la luna | che in questi giorni è nuova | e comunque non esce mai da lì»; «Quando la luna nel suo primo quarto | è una falce sottilissima | illuminata dal basso»; «e del riflesso tenue circonfuso della luna»; «Dal momento che anche uno specchio di luna | [...] dove ora anche il bagliore della luna | osa farsi intermittente»)²³. Inoltre, il suo colore cambierà ancora («È il riflesso bianco della luna piena»; «Trasformati in parole luna piena rossa di gennaio»)²⁴.

Nella prima metà di *Non capita spesso che dalla mia finestra* il colore aranciato della luna fa venire in mente alla voce del testo la luce di un lampione (vv. 4-6). Se la situazione tipica dell'io di *Planaval* era quella di chi osserva particolari insignificanti (soprattutto di interni, ma anche di paesaggi naturali, in particolare nelle ultime sezioni) e quindi si sofferma sul problema della rappresentazione, in *Paradiso* il pensiero ha una connotazione in prevalenza negativa – come già notato da Villa –²⁵ in quanto rumore del mondo, che allontana da una più intensa connessione con l'ambiente naturale. In questo caso, infatti, il paragone fra luna e lampione – che può ricordare quello fra luna e antenna in *Planaval* – sembra essere favorito dalla notte «serena, non turbata | da silenzi fittizi e considerazioni | che premono talvolta | dal profilo umano della vita» (vv. 9-11). Il silenzio è una parola-chiave di *Paradiso*,²⁶ e normalmente è associata al polo positivo dell'esperienza, ma in questo caso viene esorcizzato quello «fittizio», associato alle considerazioni

²¹ Dal Bianco, *Paradiso*, cit., pp. 77.

²² Ivi, p. 42, p. 107, p. 11, p. 58.

²³ Ivi, p. 64, p. 73, p. 77, p. 80, p. 94.

²⁴ Ivi, p. 107 e p. 111. Il secondo testo citato è l'unico in cui la voce poetica si rivolge direttamente alla luna (come avviene anche in un testo di *Ritorno a Planaval*).

²⁵ Marco Villa, *Recensione a "Paradiso" di Stefano Dal Bianco*, in «Semicerchio», 1, 2024, pp. 109-111.

²⁶ Cfr. al riguardo ancora Morbiato, *Stefano Dal Bianco alla ricerca* e Villa, *Recensione a "Paradiso"*.

pressanti, e dunque intrusive, della mente. All'opposto, c'è la vita con le sue «casuali rispondenze di colori» (v. 14), dunque nel suo aspetto tautologico e non trascendente: le cose significano solo se stesse, al di là di qualsiasi proiezione del pensiero individuale.

Con *Paradiso* l'esperienza diretta della realtà e la scrittura di poesie si avvicinano, e idealmente si fondono, come avviene in un'altra poesia lunare del libro: «Una terza illumina il parcheggio e anche qualche ulivo | ed è la più vicina | se facciamo astrazione dal mio cellulare | che suppongo stia rendendo spettrale la mia faccia».²⁷ Una luce artificiale mette in scena la voce lirica mentre usa il registratore del telefono, al quale vengono dettate le poesie che formeranno il libro, quasi realizzando una osmosi fra individuo, spazio naturale e sua verbalizzazione.

Anche in *Ritorno a Planaval* il punto di partenza del testo è la percezione della luna da parte di chi scrive, ma in quel caso si tratta di una visione alterata, per cui le parole della poesia non hanno a che fare con la «vera luna», quanto piuttosto con una sorta di sogno; l'attenzione del soggetto si sparpaglia e ricade sull'io stesso. In *Prove di libertà*, invece, la luna è lo sfondo in cui «respirano» i due amanti morti, che da lei sono guidati: è come se la luce della luna permettesse una relazione che va oltre il mondo fisico, e che intreccia la vita e la morte, attraverso l'eroticismo. Dal piano metafisico si passa nuovamente a quello percettivo in *Paradiso*. Qui ritorna la visione della luna da parte dell'io, ma stavolta si tratta di una percezione non turbata dall'umano, e che quindi lascia trasparire un ordine cosmico, basato su corrispondenze semplici – come quella che l'io coglie tra i colori – e sulla accettazione delle cose per quello che sono. Questo esito, però, è possibile solo dopo il percorso compiuto dall'io nei libri precedenti. La conclusione al dilemma della percezione, in un certo senso, è quella petrarchesca dell'«andare fra la gente»:

Delle volte nel bosco è obbligatorio
pensare alla scrittura e dunque immedesimarsi
in una voce non tua
che su di te decide di sostare
e sulla luce del mattino
che filtra tra le fronde
e tu ti senti veramente il nulla
e incredibilmente piangi
non tanto di bellezza ma per l'incapacità
di stare nella lingua di tradurre
quella sosta in parole per non perderla,
dato che non è dato
prolungare l'ascolto più di tanto
e tanto vale allora mutamente

²⁷ Dal Bianco, *Paradiso*, p. 64.

uscir di bosco e andare fra la gente.²⁸

Tra Dal Bianco e Benedetti

Preparando la scheda di presentazione a *Le stanze del gusto cattivo*, Dal Bianco mette a confronto i suoi primi due libri, e scrive che, all'interno di *La bella mano*, è quasi completamente assente un soggetto poetico: «l'io era altrove, più in alto o più in basso, per poter *vedere*. Era un percorso tragico e pericolosissimo, nel senso che, se si fosse protratto nel tempo, avrebbe rischiato da un lato la *frantumazione*, [...] dall'altro il manierismo».²⁹ È un discorso che riecheggia gli articoli di poetica che, nei cinque anni precedenti, Dal Bianco aveva pubblicato su «Scarto minimo». L'impossibilità della letteratura di rappresentare la realtà senza mediazioni e, *ciononostante*, la necessità di costruire un soggetto credibile, contemporaneo, sono senz'altro le due questioni di poetica più importanti affrontati da «Scarto minimo», nonché i due lasciti maggiori della rivista. I suoi redattori, a partire dagli anni Ottanta, sperimentano diverse soluzioni in risposta a questi problemi.

Una delle strade intraprese da Dal Bianco e da Benedetti è la riduzione della prospettiva: a questo proposito si è parlato di «stile semplice».³⁰ La categoria di Scarpa ha alimentato alcuni equivoci, eppure poggia su punti in comune oggettivi, che riguardano sia posizioni di poetica – soprattutto una certa concezione «etica» della poesia –³¹ sia lo stile della versificazione.

Se si riprende *La bella mano*, ad esempio, ci si imbatte in versi come: «Stringevano le ombre dove non potevano. | Ci sono tante cose simili, | questo sale difficile, io | come una cosa salda | fin dove non potevano | no»;³² «Le foglie cercano di entrare, come i fiori | sono dentro io sono qui un effetto | e giocano sempre. L'albero mi porta via».³³ La presentazione del mondo avviene a partire

²⁸ Ivi, p. 102.

²⁹ Stefano Dal Bianco, *Su Stanze del gusto cattivo*, in Id., *Distratti dal silenzio*, pp. 35-37, cfr. ivi, p. 36.

³⁰ Cfr. Raffaella Scarpa, *Gli stili semplici*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra I due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Roma, Sossella, 2005, pp. 307-320, poi in Ead., *Secondo novecento: lingua, stile, metrica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 147-164.

³¹ Ivi, p. 164: «Una tale apertura al destinatario, si è visto, implica una dichiarata presa di responsabilità nei confronti del pubblico convocato. Proprio in questa urgenza civile e morale sta la ragione di profondità che lega, fuori da estetiche di gruppo e unioni di cordata, esperienze poetiche di così diversa discendenza. In tanta «poesia della vergogna», che alza cortine di riparo, gli «stili semplici» nascono dalla volontà individuale di «svergognarsi» – e dunque forzarsi a un sovrappiù di coscienza».

³² Stefano Dal Bianco, *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991, p. 63.

³³ Ivi, p. 171. Questa poesia è dedicata «a Mario».

dalla percezione individuale, come evidenziato dalla presenza dei deittici («questo») e dall'elencazione di ciò che è oggetto della percezione attraverso la sintassi paratattica e il lessico piano, talvolta quasi regressivo, con aggettivi di grado zero («tante cose simili | questo sale difficile»). La predominanza della paratassi e l'aspetto regressivo dell'aggettivazione (nonché, più in generale, della selezione lessicale) si notano nei primi due libri di Dal Bianco, molto più che nei successivi, mentre caratterizzano tutta l'opera di Benedetti («i pochi soldi, la tua piccola felicità»; «fuori i cortili corrono piano, le foglie vanno piano sotto le mucche. | Il cielo gira verso Cividale, gira la bella luce | sulle manine che avevamo, che è stata la vita essere vivi così», in *Umana gloria*; «Abitato. Qua. Un sole, una pioggia. | Le scarpe, le scarpe ricordate. | I corpi, i due corpi, i tre», in *Pitture nere*).³⁴

Dal Bianco e Benedetti sembrano mettere in pratica quel che, negli anni della rivista, anche Fernando Marchiori aveva teorizzato su «Scarto minimo»:

Basta qualche indicazione: un oggetto, un colore, un attributo, una sensazione. Ed è subito scena. È evidente in teatro, ma è un meccanismo presente da sempre anche in poesia e che si basa sulla capacità di attivare le categorie da cui dipendono la nostra conoscenza e la nostra rappresentazione della realtà (tempo, spazio, causalità, ecc... ma anche le categorie dell'inconscio, del sacro, gli innumerevoli filtri ideologici intersecantisi).³⁵

La matrice delle poesie di entrambi, infatti, è (e rimarrà) quasi sempre viva: l'io cerca di inglobare e trasporre nei versi ciò che lo circonda; per questo spesso le poesie danno spazio a percezioni primarie (la luce e l'ombra) e ad elementi naturali (la pioggia, la notte, una foglia e, nel caso di Benedetti, la luna – che invece comparirà solo più tardi nei versi di Dal Bianco, come già visto), ma anche un'unghia e degli spilli, all'interno de *La bella mano*. Quello che manca, rispetto al campionario del reale dei libri successivi di Dal Bianco, è la ricchezza di dettagli contemporanei e domestici.

L'altro aspetto rilevante è che la trasposizione letteraria, per gli autori di «Scarto minimo», deve avvenire rimanendo il più fedele possibile agli oggetti della percezione, dunque ricorrendo il meno possibile ad alterazioni della lingua «naturale»³⁶ attraverso lo stile. Al tempo stesso, lo stile cerca di ricreare anche

³⁴ Mario Benedetti, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi, Gian Mario Villalta, Milano, Garzanti, 2017, p. 43 e p. 162.

³⁵ Fernando Marchiori, *La scena consapevole: due esempi*, in «Scarto minimo», 00, novembre 1986, pp. 47-50, cfr. ivi, p. 47. Gli autori commentati da Marchiori, in questo articolo, sono Cesare Viviani e Stefano Cucchi.

³⁶ Stefano Dal Bianco, *Lo stile classico* [1993], in Id., *Distratti dal silenzio*, pp. 43-46, cfr. ivi, p. 44: «Questa tensione all'azzeramento dello stile non è certo facile da attuarsi, poiché alla fine della parabola ritroviamo pur sempre, malauguratamente, uno stile. Allora lo spartiacque sarà fra coloro che avranno conservato una qualche forma di attaccamento a se stessi, al proprio stile, e coloro il cui

quelli che Marchiori definisce «filtri», i quali si intersecano alla pura percezione ottica. Si consideri, a questo proposito, un verso come «questo parlare uguale della pioggia»,³⁷ ancora tratto da *La bella mano*: l'accostamento fra il deittico e il verbo, seguiti dalla specificazione, ma anche la presenza dell'aggettivo «uguale» dopo «parlare» – che ricordano da vicino la scrittura di Benedetti (non solo dei primi libri) –³⁸ permettono di creare un cortocircuito tra visione e parola, e di riprodurre due concetti centrali nella poetica di entrambi gli autori. Questo tratto stilistico permane nei libri successivi di Benedetti, mentre è molto più raro nelle opere degli anni Duemila di Dal Bianco.

L'altra categoria alla quale fa riferimento Marchiori è il tempo. Viene in mente, a questo proposito, un commento di Benedetti a De Angelis, pubblicato sullo stesso numero di «Scarto minimo»: qui si legge che «l'uso arbitrario dei tempi in una stessa frase» è un modo per comunicare nei versi «perplexità circa un'oggettività presunta del referente senza però, per questo, accanirsi a negarlo».³⁹ La non concordanza dei tempi, dunque – così come la giustapposizione paratattica, aggiunge Benedetti, ed è un altro aspetto comune agli «stili semplici» di questi due autori – non soverte del tutto la comunicazione, mentre questo avviene con l'accanimento fonico e grafico dei continuatori della Neoavanguardia. L'alternanza temporale è soprattutto tra presente e imperfetto, come nei versi già citati da *La bella mano* («stringevano... sono...») o ancora in «Calpestavamo i cani per il nostro bene. | Forse finisco, cosa | si tratta. | Non so niente, non so niente veramente | Domani ricostruisco, per favore, ti prego, per favore».⁴⁰

Proprio da questi ultimi versi emerge un'altra caratteristica già presente nei primi libri, e che rimarrà nelle opere successive di entrambi gli autori, ovvero la costruzione di un soggetto caratterizzato da dubbi e perplessità, evidenziate dalla

esito stilistico finale sarà il risultato di una necessità pura, svincolato quindi da ogni volontà di auto-identificazione o auto-conferma nella scrittura. [...] Si tratta, alla fine dei conti, di quello che resta dell'ideale petrarchesco di una *medietas* della lingua».

³⁷ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 41.

³⁸ Nei versi di Benedetti spesso si trova il dimostrativo «questo» in prossimità dell'infinito di «parlare» o di «guardare» (nonché dei loro sinonimi). Qualche esempio: «Ma a volte è soltanto che si vuole dire di questi maglioni, | come sono stati pieni nei cassetti, farne un'immagine» (Mario Benedetti, *Tutte le poesie*, p. 120), «questo restare, questo sentirci noi» (Ivi, p. 89), «penso a come dire questa fragilità che è guardarti» (Ivi, p. 79), «Questo guardare le mani» (Ivi, p. 73), «il preciso parlare non è la minestra» (Ivi, p. 249), «anche questo dire» (Ivi, p. 307). La visione e la parola sono al centro di tutta l'opera di Benedetti: cfr. Claudia Crocco, *Per un commento a «Con il sole nel muro grande di casa», da «Umana gloria» di Mario Benedetti*, in «L'Ospite ingrato», 10, 2021, pp. 309-321.

³⁹ Mario Benedetti, *Dinanzi al nulla*, in «Scarto minimo», 00, novembre 1986, pp. 25-26, cfr. ivi, p. 25.

⁴⁰ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 65.

frequenza di locuzioni del tipo «non saprei dire»⁴¹ o, nel caso del testo appena citato da *La bella mano*, «Non so niente», ripetuto per due volte; altre espressioni di incertezza si trovano in vari punti del libro («Non so», «credo»)⁴². Il soggetto, d'altronde, viene definito un «Io apparente io»⁴³; oppure è ridotto a un'ombra, come nei primi versi che abbiamo citato da quest'opera («io | come una cosa salda | fin dove non potevano | no»), dove l'allusione al verso di Dante («trattando l'ombra come cosa salda», *Purg.* XXI, 136) crea una diminuzione doppia: l'io non solo è reificato, ma, tentando di stringere le ombre, diventa egli stesso un'ombra. Le espressioni di incertezza – ancora una volta – caratterizzano tutta l'opera di Benedetti, e forse un aspetto peculiare di *Umana gloria* («come non saprei dire», «non so come dire», «forse potrei dire», «Ho le mani, vedi | come spiegarmi, il polsino» e infine, in una delle poesie più belle della raccolta, «Penso a come dire questa fragilità che è guardarti»)⁴⁴.

Ritornando, ancora per un attimo, al commento di Benedetti a De Angelis, va considerato anche il ruolo di quest'ultimo nella formazione poetica sia di Benedetti sia di Dal Bianco, come d'altronde entrambi hanno riconosciuto.⁴⁵ Se l'influenza di De Angelis nelle prime prove poetiche di Benedetti è già stata ipotizzata,⁴⁶ *La bella mano* offre alcuni esempi che fanno pensare a qualcosa di simile anche per Dal Bianco: ad esempio, nell'unico testo del libro in cui il punto enunciativo sembra non essere quello predominante nell'opera, bensì quello di un soggetto femminile. Qui si legge «Fammi del male. Vienimi dentro»,⁴⁷ che ricorda da vicino il verso conclusivo di *Dovunque ma non*, qui quasi rovesciato: «sì, ti voglio dentro, ti voglio bene».⁴⁸ Altrove la memoria di De Angelis traspare nell'allusione a incontri erotici: «Nasceva dall'osceno di una vena flaccida di sangue | trapassando in casa di Maria che lo donava. | Incrociata la schiera degli eletti il liquido | stagnava sulla gola».⁴⁹

C'è aria di famiglia, fra Benedetti e Dal Bianco, anche nella disposizione dei versi nello spazio tipografico all'interno dei primi libri: una volta di più, il tratto comune

⁴¹ Su questo aspetto nella poesia di Benedetti, cfr. ancora Crocco, *Per un commento*.

⁴² Dal Bianco, *La bella mano*, p. 33.

⁴³ Stefano Dal Bianco, *Stanze del gusto cattivo*, in *Poesia contemporanea. Primo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e associati, 1991, pp. 11-45, cfr. ivi, p. 44.

⁴⁴ Benedetti, *Tutte le poesie*, p. 52, p. 36, p. 53, p. 77, p. 79.

⁴⁵ Cfr., ad esempio, Stefano Dal Bianco, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso* [2013], in Id., *Distratti dal silenzio*, pp. 119-142, cfr. ivi, pp. 140-141.

⁴⁶ Cfr., al riguardo, Claudia Crocco, *Mario Benedetti da "Moriremo guardati" (1982) a "Il cielo per sempre" (1989)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 139-168; e Andrea Afrìbo, *Mario Benedetti*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, pp. 205-221.

⁴⁷ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 43.

⁴⁸ De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 30.

⁴⁹ Dal Bianco, *La bella mano*, p. 22.

è il minimalismo. Siamo lontani sia dai lunghi testi monoperiodali e ragionativi che caratterizzano Dal Bianco negli anni Duemila, sia dalla sintassi lunga e dalle poesie (e prose) che sfiorano la pagina in *Umana gloria* e in *Tèrsa morte* (ma anche in *La casa* e *Moriremo guardati*; un discorso a parte andrebbe fatto per *Pitture nere su carta*). Sia *La bella mano* e *Stanze del gusto cattivo*, sia *Il cielo per sempre* e *I secoli della primavera* sono caratterizzati da pagine dove lo spazio bianco è maggiore di quello in cui si è fermato l'inchiostro: versi più brevi, dunque, ma soprattutto poesie fatte di al massimo una manciata di versi, o anche solo da un distico («La salute una cosa come un'altra, vorrei | chiamare le persone con un solo nome»⁵⁰).

I libri di Benedetti e Dal Bianco, inoltre, si incontrano nell'aspetto metaletterario dei versi, cioè quando si servono della poesia per parlare dell'inefficacia della stessa, a causa della non coincidenza tra realtà e linguaggio. La discrasia tra percezione del mondo e sua trasposizione letteraria viene affrontata da entrambi, sia nelle poesie dei libri successivi, sia nelle dichiarazioni di poetica. Per quanto riguarda Dal Bianco, si consideri, ad esempio:

Mettersi a scrivere di una cosa significa perderla, perdere l'esperienza di quella cosa, perché il momento della scrittura non può essere il momento vissuto. Per scrivere mi devo allontanare dall'esperienza sensibile che sto vivendo. E allora quella "cosa" descritta forse non è più vera, o comunque nella scrittura è un'altra da quella che è nella realtà.

Inoltre, il problema della rappresentazione coinvolge il rapporto tra chi scrive e chi legge: non è possibile porsi il problema di come dire una cosa, un'esperienza, senza occuparsi di chi sta dall'altra parte, cioè di chi ascolta.⁵¹

Poesie metaletterarie sono presenti sia in *Ritorno a Planaval*, sia in *Prove di libertà*, sia – in misura minore – in *Paradiso*. Già in *La bella mano*, tuttavia, si leggono questi versi: «e ho scritto delle cose rotte»; «Sono vicino e scrivo | sono vicino e la paura di mancare il nesso | fra me e me non ci ricorda niente».⁵² Il timore di non cogliere il nesso fra parole e cose esplode, in un certo senso, in *Poesia che ha bisogno di un gesto*; ma l'epilogo, l'approdo provvisorio raggiunto da Dal Bianco è senz'altro in *Paradiso*, dove la mediazione del registratore permette di avvicinare visione immersiva del mondo e sua verbalizzazione poetica, e quindi di allontanare la distrazione "imperfetta":

Ma se non ho con me il registratore
sono costretto a ricordare

⁵⁰ Ivi, p. 40.

⁵¹ Stefano Dal Bianco, *Un autocommento* [2005], in Id., *Distratti dal silenzio*, pp. 97-102, cfr. ivi, p. 98.

⁵² Dal Bianco, *La bella mano*, p. 66 e p. 45.

e ricordare nella distrazione
fa sì che la memoria si confonda
con quella di altri tempi, con o senza dèi
e nella sovrapposizione delle cose qui e ora
e di quelle passate altri silenzi si intromettono e allora
tanto diversa è la relazione scritta
che nessuno sa più cosa sia meglio
se l'ascolto diretto o quello differito.⁵³

L'approdo di Benedetti, invece, è più cupo: già in *Materiali di un'identità* viene teorizzata l'idea della non continuità fra individuo e mondo esterno; solo attraverso l'esperienza della morte può esserci un superamento del limite umano. Ma è con *Tersa morte* che viene messa in crisi la stessa necessità della letteratura: «il mio nome ha sbagliato a credere nella continuità | commossa, i suoi luoghi intimi antichi, la mia storia. [...] Le parole hanno fatto il loro corso»; «Futilmente presente è la parola, anche questo dire».⁵⁴ Benedetti ripropone il problema del rapporto fra linguaggio e percezione («Il preciso mangiare non è la minestra | Il mare non è l'acqua dello stare qui»)⁵⁵ e mette in dubbio la possibilità che la poesia possa rappresentare una parte fondamentale della realtà, cioè la morte («le parole non sono per chi non c'è più»)⁵⁶.

Dopo la vicinanza degli esordi, Dal Bianco e Benedetti prendono strade artistiche diverse: uno degli aspetti per i quali divergono consiste proprio nelle diverse risposte date al problema – di matrice husserliana e heideggeriana – della percezione e della rappresentazione della realtà attraverso l'arte. Eppure, sorprende come i loro ultimi libri si avvicinino, per altri aspetti. Il primo è la rappresentazione del soggetto poetico: se l'io di Dal Bianco diventa frammentario e sdoppiato in *Prove di libertà*,⁵⁷ Benedetti sviluppa la figura di un «sospeso» in *Tersa morte*. Questa replica dell'autore ritorna in varie pagine e prende la parola nella quarta sezione («Il sospeso guarda»), dove dialoga con il fratello e con la madre. La frammentazione del soggetto, dunque, è per entrambi una tappa del processo di definizione della voce poetica.

L'altro punto in comune ha a che fare con la temporalità. Attraverso i luoghi, all'interno di *Paradiso* il soggetto riesce a stabilire un contatto con chi li abitava in passato («Ritournerà pertanto, e riconoscerà | i segnali del vento, quello che non possiamo | non chiamare ricordo, | ricordo di qualcosa che un giorno | aveva mosso

⁵³ Dal Bianco, *Paradiso*, p. 89

⁵⁴ Benedetti, *Tersa morte*, p. 14 e p. 73

⁵⁵ Ivi, p. 15.

⁵⁶ Ivi, p. 19.

⁵⁷ Cfr., al riguardo, Pietro Cardelli, *Un nuovo modo di compiersi. La supplica all'azione di Stefano Dal Bianco/1*, in «formavera», 1 giugno 2015.

l'erba, come adesso, | aveva soffermato un cane in un pensiero»⁵⁸). È una visione del tempo e dello spazio diversa, rispetto a quella dei libri precedenti. Se già in *Ritorno a Planava* | gli amanti morti «respiravano alla luna» (*I morti*), in *Paradiso* i lanci di sassi nell'acqua per il cane Tito, compagno e alter-ego dell'autore,⁵⁹ portano a un torrente la presenza di «tutti quelli del pianeta, da che mondo è mondo | ritornati alla terra»,⁶⁰ e in questo modo «il respiro dell'acqua» diventa «condiviso». ⁶¹ Spesso, nei testi di Dal Bianco, la riflessione sul tempo viene innescata dalla presenza di un elemento naturale: il torrente, ma anche la terra («si diradano i pensieri | nell'aderire al suolo | dove ogni storia che trova un inizio | a ogni passo rinnova la sua fine in sé | in sé soltanto»),⁶² il vento («L'aria che si respira in questo bosco nuovo | sembra la stessa di quella portata dai lecci | [...] e quelle che liberamente si confondono | a un pensiero di noi, | però come se fosse stato già pensato | da qualcuno che forse era passato»),⁶³ o l'erba:

Sotto le foglie secche cresce l'erba
e le solleva di quel tanto
che basta a farle star sospese,
loro nel loro inverno che diviene un limbo
lei che rinasce a ogni primavera
ultima prova del grande disegno
che tiene conto di tutto ciò che muore
e lo restituisce al vengo, e a chi resta.⁶⁴

Questa idea di ciclicità dell'esistenza e di temporalità condivisa, nella quale il rapporto con un luogo permette il contatto momentaneo con persone che vi si trovavano secoli prima,⁶⁵ si avvicina a quella di Benedetti in *Umana gloria e Tersa morte*.⁶⁶

⁵⁸ Dal Bianco, *Paradiso*, p. 31.

⁵⁹ Sul rapporto fra la voce lirica e il personaggio di Tito, cfr. Afribo, *Su «Paradiso»*.

⁶⁰ Dal Bianco, *Paradiso*, p. 66

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 119

⁶³ Ivi, p. 132.

⁶⁴ Ivi, p. 120

⁶⁵ Cfr., al riguardo, anche le dichiarazioni di Dal Bianco stesso in alcune interviste e presentazioni; ad esempio Stefano Dal Bianco, *Intervista con Stas' Gawronski*, (Più Libri più Liberi, 2024), in «Rai cultura».

⁶⁶ L'idea di temporalità ciclica, che mette in contatto con altre voci, a partire da una geografia, avvicina Dal Bianco e Benedetti anche ad altri autori, ad esempio Antonella Anedda. Cfr., al riguardo, Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, soprattutto pp. 38-46 e pp. 56-65.

Bibliografia

- Afribo, Andrea, *Su «Paradiso» di Stefano Dal Bianco*, in *Come fare storia della metrica contemporanea? Tradizioni, metodi, esperienze*, a cura di Amelia Juri e Fabio Magro, Pisa, ETS, 2026, in corso di stampa.
- Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.
- Alighieri, Dante, *Purgatorio*, a cura di Saverio Bellomo e Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2019.
- Benedetti, Mario, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Antonio Riccardi, Gian Mario Villalta, Milano, Garzanti, 2017.
- Crocco, Claudia, *Per un commento a «Con il sole nel muro grande di casa», da «Umana gloria» di Mario Benedetti*, in «L'Ospite ingrato», 10, 2021, pp. 309-321.
- Ead., *Mario Benedetti da «Moriremo guardati» (1982) a «Il cielo per sempre» (1989)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 139-168.
- Dal Bianco, Stefano, *Paradiso*, Milano, Mondadori, 2024.
- Id., *Il suono della lingua e il suono delle cose*, in *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Id., *Ritorno a Planaval* [2001], con una postfazione di Raffaella Scarpa e due interventi di Stefano Dal Bianco e Fernando Marchiori, Lietocolle, Faloppio, 2018.
- Id., *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012.
- Id., *Stanze del gusto cattivo*, in *Poesia contemporanea. Primo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e associati, 1991, pp. 11-45.
- Id., *La bella mano*, Milano, Crocetti, 1991.
- De Angelis, Milo, *Tutte le poesie. 1969-2015*, postfazione e nota bibliografica di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 2017.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.
- Marchiori, Fernando, *La scena consapevole: due esempi*, in «Scarto minimo», 00, novembre 1986, pp. 47-50.
- Morbiato, Giacomo, *Stefano Dal Bianco alla ricerca (2001-2024)*, in «Moderna», XXVI, 2, 2024, pp. 43-51.

- Scaffai, Niccolò, *Recensione a Stefano Dal Bianco, Paradiso*, in «Allegoria», 90, luglio-dicembre 2024, p. 208.
- Scarpa, Raffaella, *“Ritorno a Planaval”: congetture e confutazioni*, in Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, cit., pp. 109-144.
- Ead., *Gli stili semplici*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra I due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Roma, Sossella, 2005, pp. 307-320, poi in Ead., *Secondo novecento: lingua, stile, metrica*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2011, pp. 147-164.
- Villa, Marco, *Recensione a “Paradiso” di Stefano Dal Bianco*, in «Semicerchio», 1, 2024, pp. 109-111.

Sitografia:

- Burratti, Simone, *La libertà dopo Planaval. Una lettura di “Prove di libertà” di Stefano Dal Bianco*, in «404: file not found», 22 novembre 2012.
<<https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2012/11/22/la-liberta-dopo-planaval-una-lettura-di-prove-di-liberta-di-stefano-dal-bianco/>>
- Cardelli, Pietro, *Un nuovo modo di compiersi. La supplica all’azione di Stefano Dal Bianco/1*, in «formavera», 1 giugno 2015.
<<https://formavera.com/2015/06/01/un-nuovo-modo-di-compiersi-la-supplica-allazione-di-stefano-dal-bianco-1/>>
- Cortellessa, Andrea, *Paradiso*, in «Antinomie», 23 settembre 2024.
<<https://antinomie.it/index.php/2024/09/23/paradiso/>>
- Dal Bianco, Stefano, *Presentazione del libro Paradiso (Garzanti 2024) di Stefano Dal Bianco*, in dialogo con Guido Mazzoni, introduce Roberto Barzanti, Siena, Accademia senese degli Intronati, 8 maggio 2024.
<https://www.youtube.com/watch?v=7_1WnshBJc0>
- Id., *Intervista con Stas’ Gawronski*, (Più Libri più Liberi, 2024), in «Rai cultura».
<<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2024/12/Stefano-Dal-Bianco-Paradiso-f2fe04b6-f04d-45b4-8e4c-9384f284b6fd.html>>