

gennaio
luglio
2021



formavera 12

indice

editoriale

testi

Isacco Boldini

Vita e avventure della Maga Bardelloni

9

Carlo Bordini

Poesie color mogano

14

Carola Borys

Testi d'occasione

18

Davide Castiglione

Cinque rivelazioni estive

20

Raimondo Lemma

da Nuovi misteri (inedito)

22

Simone Burratti

Flow

25

Arjeta Vucaj

A.M.

27

Michel Deguy

Arresti frequenti

30

Pietro Cardelli

Costellazione

34

Daniele Orso

Il Miele del mondo

40

Andrea Piasentini

Prime poesie

42

Alice Oswald
Memorial

45

Giovanni Giudici
Trentarighe.
La collaborazione con «l'Unità» tra il 1993 e il 1997

49

traduzioni

Giulia Bencivenga
Unreasonable Whole
Traduzione di Francesca Del Zoppo

54

Todd Portnowitz
Inediti
Traduzioni di Pietro Cardelli e Chiara Bernini

62

Emil Cioran
Vantaggi dell'esilio
Premessa e traduzione di Letizia Imola

70

Ann Cotten
Poesie
Premessa e traduzione di Matilde Manara

73

Rolf Jacobsen
Poesie
Premessa e traduzione di Andrea Romanzi

79

portfolio fotografico
credits

recensioni e saggi

Pietro Cardelli

«[...] fermatevi»: l'imperativo nella poesia di Franco Fortini

148

Roberto Batisti

Il drone sui luoghi della poesia: Fly mode di Bernardo Pacini

172

Silvia Righi

Nota di lettura su L'inesploso di Francesco Brancati

176

Olmo Calzolari

Su Franco Scataglini

178

Daniele Iozzia

Noterelle sull'endecasillabo di Umberto Saba

183

Valentina Panarella

Lo spazio del luogo comune.

Sull'identità-alterità collettiva nella poesia di Umberto Fiori

198

Giulia Cittarelli

L'esplorazione di una distanza. Su Trasparenza di Maria Borio

208

Donata Feroldi

Traduzione e critica: ritmi/forme di viaggio

212

Roberto Batisti

Risalire le scale del sangue:

riflessioni su Anche se gli alberi di Massimiliano Marrani

214

Davide Paone

Tra ritmo e sintassi:

un sistema di corpi ed effetti nei Posti a sedere di Luciano Mazziotta

226

collaboratori

editori

*Dico: sono animali con un odore speciale.
E dico: non fa nulla, sono anch'io come loro.*

B. Brecht, Del povero B.B. (1921)

Il percorso che formavera ha seguito in questi anni, fin dalla sua nascita nella primavera del 2013, è sempre stato orientato dal tentativo di delineare – in primis come forma di consapevolezza per sé – una modalità condivisa di guardare alla poesia, dunque alla realtà. In un contesto costituito soprattutto da voci isolate, da intenzioni plurime ma disgregate, si pensava che il confronto e l'elaborazione fossero gli unici strumenti affidabili per tornare a concepire la poesia come forma di conoscenza, visione del mondo, processo di crescita individuale e collettivo. Poesia come vita, insomma, con il massimo della serietà e dell'intransigenza possibile: assumersi la responsabilità dei propri gesti e delle proprie scelte come condizione indispensabile del proprio scrivere. Per questo l'elemento principale di formavera erano gli editoriali, perché lì, se da un lato emergeva tutta la fatica necessaria all'edificazione di un noi, dall'altro – sempre lì – si cristallizzavano le letture, i discorsi, le discussioni dei mesi precedenti. L'editoriale era la direzione da seguire e da negare, la messa a nudo di una riflessività collettiva e la messa in forma che investe il campo euristico e teorico. E nell'editoriale, svelando le carte, stava il nucleo sempre dibattuto della nostra scrittura, ovviamente diverso fra persona e persona, eppure indiviso nell'orientamento e nelle ragioni della propria ricerca. Ripartire da una griglia vuota, da un campo di possibilità, da un procedere per sottrazioni: questo scrivevamo nel maggio 2013 e da qui, oggi, ricominciamo.

Ogni ripartenza tiene assieme inevitabilmente i lasciti del vecchio percorso con le idee e le necessità del presente. La nuova stagione di formavera ricorderà molto la precedente, ma con alcune variazioni che progressivamente sveleranno un nuovo cammino. Il sentiero non dovrà mai dimenticare la propria ubicazione storica e sociale, pena il solipsismo più tremendo, quello di chi crede di conoscere il mondo perché non vede le sbarre alle proprie finestre o l'incombenza delle proprie pareti. Stare nel proprio tempo ed esserne all'altezza: ancora ci crediamo. Ecco che questo soggetto che parla e che si muove, che preme i tasti del pc definendo una sintassi, avrà valore solo in quanto centro di enunciazione iper-consapevole, noi soffocante e soffocato, fenomeno tra i fenomeni: un soggetto in grado però di rischiare, di assumere una posizione, di percepire

i propri limiti come un dato obbligato e ineliminabile dal quale ripartire. E allora proveremo a conservare quel coraggio (e quella sfrontatezza) che ci spingeva ad accettare a tal punto la propria condizione – e il suo essere eterodeterminata – da sfruttarla come impulso alla formalizzazione. La consapevolezza della parzialità di tale punto di vista sarà una ragione in più per costringerci a considerarlo nel modo più serio possibile. Non ci pare più il tempo per utilizzare le debolezze dell'io come scusa per una propria deresponsabilizzazione; un atto etico è ancora necessario.

Agire eticamente, a quest'altezza, significa anche separare e dividere, e cioè criticare. Ogni lunedì condivideremo contenuti scelti attraverso due strumenti di sonda: la pluralità del codice e la coerenza del discorso. Riteniamo indispensabile l'impressione di una forma, il setaccio di una linea nelle sue possibili varianti e declinazioni – desumerla dal testo d'arte (edito, inedito, in traduzione) quanto dal saggio critico, individuarla nella recensione e nell'analisi –, riconoscere in ognuna di queste forme il gesto che è minimo comune multiplo, accogliere l'oscillazione e ricondurla alla definizione. È un esercizio d'onestà che richiede silenzio: formavera si impegna a pubblicare un solo articolo a settimana, nel rispetto della parola, dello spazio in cui si immette, delle coscienze che la assumono.

Ripartiamo dunque con una nuova redazione, nuove collaboratrici, nuove grafiche, nuovi layout e un nuovo linguaggio. Seguendo la proposta della sociolinguista Vera Gheno, già adottata dalla casa editrice effequ, abbiamo deciso di usare una lingua inclusiva, che non protragga discriminazioni di genere e superi il binarismo. Per questo, nei nostri editoriali e nei saggi, troverete lo schwa (ə) al posto delle comuni forme maschili sovraestese. Nuove forme per una nuova forma vera, rivendicando la possibilità di relazionarci all'opera come strumento di crescita, di formazione e di conoscenza individuale e collettivo. Solo attraverso un processo di interiorizzazione di ciò che ci ha preceduto e di autoresponsabilizzazione di fronte al presente sarà possibile reperire nuove modalità di espressione per la nostra voce.

La Redazione

testi

Isacco Boldini

Vita e avventure della Maga Bardelloni

La Maga Bardelloni guarda per anni e anni
la televisione mangiando cioccolata,
fino a notte fonda per molti anni mangiando cioccolata.
Guarda partite di calcio delle quali già conosce il risultato finale.
Batte le palpebre e cambia canale.
Guarda e tace, ascolta. Non dice
una sola parola. Immobile.
Le immagini le scorrono addosso
come la pioggia sull'impermeabile.
Trascurabili come frasi in sovraimpressione.
Belle o brutte. Qualche volta terribili, ma lo stesso trascurabili.
Le parole vengono come da un altro pianeta
attraversano lo spazio interstellare consumandosi nel tragitto.
Quando dopo millenni arrivano alle orecchie della maga sono oramai senza significato,
come gli alberi, il sole e le stelle. Ma non lo sono.

Ma è come se lo fossero.
Ma non lo sono.

Guarda l'ora sul telefono, ancora non si decide ad andare a dormire.
Batte le palpebre e cambia canale.
La Maga Bardelloni ama la cioccolata con le nocciole e i documentari sugli animali.
Guarda i telegiornali seria e concentrata.
Guarda film sempre già visti, ne ricorda ogni battuta.
Siede sul divano a gambe incrociate per molti anni.
Guarda la televisione e tace
Immobile come un sasso immobile dopo una frana.
Batte le palpebre e cambia canale.

La maga Bardelloni lavora alla cassa del Conad
di giorno.

Di notte fa quello che fanno le maghe:
parla con i morti, ne ascolta il lamento,
determina i valori dei titoli azionari,
i flussi e i riflussi della finanza internazionale,
si cura del ritmo lento delle ere,
prepara pozioni di odio e d'amore,
dorme vigile e con gli occhi spalancati
dorme come fosse morta per tutta la nottata.

*Passata di pomodoro, burro, succo multi-vit.
Buongiorno - grazie - buona giornata.
Pacco di yogurt, salame a fette fini, marmellata.
Buongiorno - grazie - buona giornata.*

Bionda mal tinta di giallo polenta.
Tinta fatta in casa, malfatta.
Strabionda con la ricrescita nera
di giorno.

Di notte mora come il corvo.
Alta, stramagra, il seno abbondante
Il viso, gli occhi, il naso, le orecchie,
non ha beni di fortuna e vive del suo lavoro.
Ma tutto sommato la Maga è tranquilla
e non si vuole lamentare,
con i tempi che corrono le sembra non male
i feriali o i festivi, per anni e anni, di giorno
lavorare alla cassa del Conad.

La Maga Bardelloni discende da una lunga tradizione di maghe.

Di figlia in madre fino all'inizio della storia.

La Nonna venne contattata per trovare Aldo Moro.
Ma poco tempo dopo la DC lasciò perdere,
da anni e anni lei aveva già fatto
la giusta scelta tra lo Stato e le BR.

La bisnonna partecipò attivamente,
tra le file della Brigata Garibaldi, alla Resistenza.
Il suo nome di battaglia era Compagna Rosa
e sapeva ogni mossa dei nazisti
prima che questi la pensassero, ogni cosa
che passava per le bionde testoline
veniva intercettato e comunicato al CLN
e durante i rastrellamenti nascondeva i compagni partigiani
con incantesimi d'invisibilità
e faceva esplodere le ruote ai carri tedeschi,
i cingoli e faceva esplodere i tedeschi

in tanti piccoli pezzi.

Per una settimana a Salò
- era il dicembre '43 -
tutti ebbero il cagotto.

Si dice Luigi Longo fosse innamorato di lei.
(«*Rosa quanto sono bello
quando imbraccio il parabollo?*»)

La bisnonna della bisnonna odiava gli austriaci con tutto il suo cuore
a Milano durante il Marzo '48,
li odiava con tutto il santissimo amore di cui era capace,
non che le piacessero i Savoia o il rapace
Cavour o papa Pio IX o Napoleone III,

ma gli austriaci erano immensamente peggio.
Da dietro la barricata mobile faceva precisi i proiettili
e i sassi verso Radetzky che indietreggiava
ligio ligio verso l'Adda.

E a Brescia nel '49 tanti tanti momento belli:
sassi, tegole e coltelli.
Poi andò come andò
Ma ne è valsa la pena.

E Con Garibaldi in Sicilia non sai che avventure
e la camicia rossa quanto le donava.

Lascia la ricetta di un lessico prodigioso.

Di figlia in madre fino all'inizio della storia.

Qualcuna la bruciò l'inquisizione
per i commerci con il demonio.
Nascosta nelle campagne padane
qualcuna curava ai contadini il male di denti.

Di figlia in madre fino all'inizio della storia.

Tra le genti di Inferno venti, Dante -
mezzo a le triste che lasciaron l'ago
la spola e il fuso e fecersi indovine
per far magie con erbe e con imago
- ne vede qualcuna delle antenate della Maga Bardelloni
torta tra il mento e il principio del casso,
ma non ne lascia nessuna nota.

Eriton cruda, Circe dai bei ricci, la strega di Endor
sono tutte antenate della Maga Bardelloni.

La madre legge i tarocchi,
divina i numeri del lotto,
interroga le stelle per una televisione privata.

*Limoni, pasta, olio di semi, carta igienica super soffice, insalata
Buongiorno – grazie – buona giornata.*

Quando è nata – la maga Bardelloni - pioveva a dirotto,
i treni erano in ritardo,
di ritardo in ritardo sempre più in ritardo,
i controllori erano spariti nel nulla.
Sull'A4 una coda di 15 Km tra Verona e Peschiera in entrambe le direzioni.
Chi ricorda, ricorda una pessima mattinata.

Buon giorno – grazie – buona giornata.

Detersivo togli macchie, uova, cioccolata.

Buon giorno – grazie – buona giornata.

Se è pasqua uova di cioccolata, se è natale pandori e panettoni.

La maga Bardelloni lavora alla cassa del Conad.

Ha un tatuaggio sul braccio che invita alla calma.

Qualche volta vorrebbe solo

BALLARE. BALLARE. BALLARE.

Bere due volte, due volte due,

trasformare l'acqua in vino,

trasformare il vino in gin-tonic,

andare in discoteca e

BALLARE. BALLARE. BALLARE.

All night long. Tutta la notte. *Tout la nuit.*

Qualche volta lo fa. Qualche volta no.

Qualche volta vorrebbe fare qualcosa di più,

qualcosa come combattere l'ISIS o uscire dalla crisi del 2008,

risolvere lo scioglimento dei ghiacciai dovuto all'emissioni di CO₂,

o problemi come l'obesità

la violenza sulle donne o le morti in mare

dei bambini che vengono dall'Africa per avere

un poco poco della nostra libertà.

Ma poi si distrae

e per la magia serve tantissima concentrazione,

forse la magia è

la concentrazione

e la maga Bardelloni si distrae

e pensa soltanto a

BALLARE. BALLARE. BALLARE.

All night long.

La maga Bardelloni lavora alla cassa del Conad

Svolge il suo lavoro da professionista,

è gentile e sorride da manuale del perfetto cassiere

Sorride anche se è stanca, se è triste o arrabbiata.

La voce dice il totale, saluta i clienti,

Buon giorno – grazie – buona giornata

annuncia l'apertura della cassa due all'interfono. Anche la voce sorride.

Non è una formalità.

Sorride davvero e il capo lo sa

ed è contento e qualche volta ci fa pure un pensiero:

bel seno, simpatica, sorridente,

qualcosa d'altro che s'intuisce.

ma i rapporti di lavoro, i colleghi, la moglie,

la casa comprata in comproprietà,

Pancetta affumicata, mozzarella, carte da Uno.

Buon giorno – grazie – buona giornata.

«Fai il gioco di magia con le carte.» domandano gli amici.

Lei lo fa e sono tutti felici. Per tutta la serata.

The nero, fazzoletti di carta riciclata, latte.

Buon giorno – grazie – buona giornata.

Quando è sola in una stanza chiude sempre la porta.

Quando è stanca sembra triste

e viceversa.

Quando è triste fa friggere ogni cosa che le offre il frigorifero,
impastellare e friggere – all night long – per tutta la nottata.

Buon giorno – grazie – buona giornata

Un etto di mortadella, shampoo, frutta disidratata.

Buon giorno – grazie – buona giornata

Quando ha il ciclo i telefoni hanno problemi di ricezione.

*

La gatta, di notte, nel letto miagola,
fa tutto quello che fa una gatta, di notte, nel letto
cerca attenzioni, la maga – che dorme con gli occhi spalancati – si gira
e continua a

DORMIRE. DORMIRE. DORMIRE.

All night long.

Dorme in eterno finché non si sveglia e va a lavorare alla cassa del Conad.

La maga Bardelloni non ne ha di avventure.

In questo momento è anche single.

Carlo Bordini

Poesie color mogano

Pubblichiamo tre testi da *Poesie color mogano* di Carlo Bordini, libro postumo pubblicato da Tic Edizioni nel dicembre 2020. Ringraziamo l'editore per la gentile concessione.

Non si muore una sola volta
si muore nel tempo

Si muore prima e si continua a morire
molto dopo
muoiono le persone care
muoiono i ricordi
muoiono le cose dell'estinto

e alla fine l'uomo è morto

tu sei morta molte volte
per me

man mano che vedeo la tua tomba
sentivo che eri morta

ogni volta di più
dolorosamente morta!

e man mano che tu morivi
anch'io morivo

e quando sarai morta del tutto
e sarò morto anch'io
un incontro furtivo avremo ancora
tu la tua bocca ed io

tu i tuoi occhi e le mie mani
in un localetto sicuro ti porterò
nel paradiso
dei sogni assurdi

Frammento da Mosca

entrammo per errore al
mausoleo
faceva caldo c'erano
due americani
con vari altri in
attesa
uno è dentista
di New York
fumava diceva che a N.Y.
gli assassini sono una cosa
orribile
e una lunga fila
aspettava
e lo vedemmo
nero
e morto
dopo
prendemmo una birra
all'Hotel Bucarest
discutemmo
sotto gli
alberi
osservando il profilo
mussoliniano
con cui
l'avevano
raffigurato
diceva giustamente
“siete
troppo schematici”

Traccia per una poesia (repêchage)

Certo Allen Ginsberg
quando viaggiava
in India
in Messico in Giappone
fumando marijuana
ganja indiana
ayahuasca
prendendo etere
acido lisergico e
peyote e funghi messicani

pensando di accelerare
le mutazioni
faceva una vita
un po'
più interessante
della mia

per non parlare
poi
di quel Vassily Ivan
che a caccia di
trotskisti e
sabotatori
viaggiava per la Russia
come nei romanzi
Editori Riuniti
ordine della Ghepeù
scherzi a parte
mi annoio
un po'

in bene e in
male
tutto sembra
già stato fatto

e forse l'unica cosa da fare è ricominciare da capo

e partendo da zero
non tener conto di tutte le speranze le
illusioni
di fino a poco fa
la solenne meravigliosa fanta=
stica ubriacatura

ubriacatura ideologica-sessual-esistenzial-vitale

mi chiedo come possono
esistere ancora dei fascisti
quando il 68 è stato così divertente

evidentemente siamo più malati
di quello che crediamo
se ci sono ancora imbecilli che non hanno partecipato all'ubriacatura
e giocano con le bombe

mi sono simpatici
quelli che continuano a fare
quasi le stesse cose
di quando facevamo facevano la folle meravigliosa ubriacatura
sapendo che non ci
credono

che non è più quella cosa
e coscienti di ciò

c'è un mio amico
che è passato attraverso tutte le esperienze
bolscevico esistenzial ubriacatura ideologica
senza neanche accorgersene
portando il suo armadio
come se nulla fosse
bello e tetragono senza nessuna frattura
apparente
è un reperto archeologico
dovrebbero metterlo al museo
insieme ai dinosauri

ma è un falso dinosauro
anche se ha un bel cartellino
so due o tre cose di lui
così tremendamente precise
e per pietà non glielo dico

le ragazze
deambulare promenarsi per Roma vedendo le ragazze
le ragazze
sono l'unica cosa nuova che è rimasta
le donne non toccate dalle delusioni e dall'età
nuove come il primo vulcano
il miracolo si è ripetuto in
loro
incominciano da capo ogni volta

andare all'università
dove infiamma la discussione tra astensionisti
e boicottatori
e accorgersi che non me ne fregava
niente
assolutamente niente

ricominciare da capo
una lunga lunga ricognizione
come i tre moschettieri ricominciavano
vent'anni dopo

Carola Borys

Testi d'occasione

Mentre tutto va a fanculo (il concetto di tragico)

Mentre tutto va a fanculo, temporeggio nel limbo caotico che ho creato e non piango più: stare male è scocciante, e se dovessi agire seguendo il cuore – quel nucleo odioso dal cinismo sbrigativo, l'io dialettale mostro di noncuranza, il sollievo per essermi sbarazzata del fastidio il più in fretta possibile, il compiacimento per aver fottuto anche questa volta e non essermi lasciata fotttere. Invece sono ancora qui, tutto sommato stabile. Sto cercando di coltivare una sensibilità, e ho bisogno di essere razionale fino al midollo. Convoco il concetto di tragico. Mi dico: guarda com'è tragico

Non è scudificazione, funzione protettiva della coscienza, devo anzi proteggermi da questo – il gesto canzonatorio di mia madre, un gesto che liquida il sentimento con soddisfazione (N.B. non lo domina, non lo reifica, lo liquida) – è un gesto che conosco e che mi attraversa: in questo gesto disinvolto ci sono millenni di dominazione dell'uomo sull'uomo, la rivalsa grottesca di chi è infelice e adesso è me, è l'isolamento della provincia dell'impero in cui il sabato sera si spingono i cassonetti giù dalla scogliera

Per sempre l'incoscienza e quel riflesso di non mi rompete i coglioni che ti governano – e devi solo dire sì, di sì, e anche oggi avremo saltato la scuola scappando in motorino, costruiamo i nostri affetti dividendo questo vuoto, nascondiamoci in piazzetta, c'è una panchina, dovrebbe arrivare qualcuno tra un po' a portarci il fumo.

La produzione

Bisogna arrendersi a quei giorni di inattività che il corpo ci prescrive con violenza, quando al mattino le azioni minime occupano un tempo infinito e lo sforzo assurdo di lavare un piatto blocca per sempre il pensiero sul divano. La spiegazione biologica della resistenza all'operosità deve esistere, deve esistere perché altrimenti dove. La realtà sei tu a ogni risveglio e devo vederti trasfigurato se voglio continuare, devi vedermi totalmente sovrapposta a qualcosa.

È ormai chiara l'ingiunzione a desistere. L'angoscia è l'imballaggio di ogni sistematizzazione e le cose sono più semplici di come appaiono. Scatenarsi contro se stessi è inopportuno, ci si abbandona un po' di giorni e poi ci riprovi. Accetta di buttare il tempo senza riscattarlo. Accetta di non chiedere se posso giocare con voi. Non mostrarti, eludi le domande. Le relazioni si disgregheranno dall'interno e lascerai tutti col dubbio sulla motivazione.

L'oggetto

Tu a me:

C'è qualcosa di arido e stanco, inscrittibile e universale, qualcosa che ti viene rimproverato. È il metodo che ti interessa (l'unica sessualità che ti viene bene).

Stai cambiando rapidamente: adesso è l'ironia che marca la certezza della comunicazione.

Niente è contraddittorio nella tua mente, ma quando vieni al mondo e ne ridi – allora mi capisci, insieme potremo struggerci.

Sembrava quasi fatta: con quanta cura, con quanto amore, le persone individuate si piegarono verso di te, insegnandoti a parlare.

e io a te!

L'oggetto è sempre misero, ma i tuoi discorsi lo meravigliano, lo rendono meraviglioso. Io amo i tuoi discorsi e non l'oggetto. L'oggetto è solo un posto – e come puoi permettere che sappiano dove sono. O forse il discorso è la mia mancanza e lo contornerò per sempre, così come tu fai quando l'oggetto è questo centro, tu dotato di linguaggio. O forse sto ruotando

L'amore adolescenziale

Ho comprato questa maglietta, la più brutta del negozio, per la sua pacchiana condensazione di elementi tipici della moda del mio tempo. Mi chiedo se l'ideatore di questa maglietta mi tenesse presente nel suo target, sogno di no, e l'improbabilità costruita del mio acquisto che diventa realtà mi lascia una soddisfazione da piccola ribelle.

Le ragazze, entità instabili, mi spaventano. Urlano: «Voglio fare sesso!» con le mani ai capelli, vorticano su se stesse e scappano fuori. Tornano, impazziscono, corrono dalle loro madri. Io qui quieta con la maglietta osservo queste dinamiche insieme al mio amore quieto.

Allora era vero quel che dicevano, che è solo risarcimento (io ripago il tuo debito e tu il mio), che al mondo ci orientarono carezze mancate, che ci lega l'odio del rifiuto comune.

Ma il lavoro quotidiano ci emancipa dalla contingenza, e quando da storia diventi natura posso legiferare sul passato e, bambina, bambino ti avrei amato, radiante d'individualità ceduta, e ogni altro corpo non sarebbe esistito, sarei stata lo scudo...

Benjamin

Come immagino l'inimmaginabile, come immagino che le cose irrinunciabili possano sopravvivere – essere rinunciate – nel momento che comunque non verrà. Come posso essere eticamente credibile non cadendo in rovina.

(forse non era ribellione, ma il sentirsi trascinati da sempre nella debolezza che la materia organica manifesta ogni volta che il desiderio di vita degli altri la sottomette, la buca)

Davide Castiglione

Cinque rivelazioni estive

1.

Le tapparelle cullano refusi di falene la sera la mattina
stampano listarelle sul desco magliette moda anni cinquanta.
Tempo permettendo, indosseremo il desco.

2.

Può posso stare con la base della schiena che tocca il davanzale
con un sole che è il sole di luglio del nove luglio delle otto e dieci a.m
anno duemilaventi 54° 41' 20" latitudine longitudine 25° 16' 47"
coordinando gli avambracci a mettermi mettersi davanti
un suo mio libro inebitito dal biancore essere
per numerosi secondi una statua riscaldata
che scorda universo e applausi una statua tutta pori.

3.

Le motorette rombando rilasciano una perimetrata onnipotenza.
L'estate è partorita dai tubi di scarico truccati dicembri inclusi.

Giugno luglio agosto
sono stemmi che vengono dopo
apposti alla fiancata o al cruscotto.

Multateli ma anche elogiateli in segreto
per le iperboli che ribollono per il serbatoio d'imbecillità
che mi concima questa terza rivelazione.

4.

La resina termoplastica dei gazebo
rilascia nell'aria una nausea delicata.
Non c'è niente di eccezionale nel mio naso, credo,
così stordito, così incollato al telo.
E niente in quei salotti di vimini che traspirano
la loro umidità di oasi ridicole,
deserte o con l'addetto alle vendite
che annuncia una festicciola di manichini.
Distogliendosi,
viene proprio da riverirlo, allora,
il grigio della tangenziale che mi scorta
verso il bilocale senza proiettare vicinanze.

5.

Approntano l'infisso per la mensola
il montante del cancelletto il prato
dove i bimbi potranno stravaccarsi.

La trivella la fresatrice il tosaerba.
Fittissimi, aleatori, intervallano
campiture di rumori più blandi
infradito scrollati iris d'acqua flessi
cellulare che vibra pallina da tennis.

Sono le cicale delle nostre parti
timidamente, svogliatamente inurbate.
Aspirano alla manutenzione; a tagliare il nastro
che inaugura ogni settembre
come un niente di fatto.

Alle loro dentature, al fatalismo di chi le adopera
tra una pausa e l'altra, in tempi dilatati e arbitrari,
estorciamo una versione non troppo appariscente dell'estate.

Raimondo Iemma

da Nuovi misteri (inedito)

Non c'è nulla che mi piacesse tanto quanto staccare i biglietti e indicare il posto alla gente. Già alla scuola elementare preparavo per il maestro la distribuzione dei posti nei banchi. Ma durante il Protettorato mi accadde una cosa che definii strana.

HRABAL

2.

Interruppero le trasmissioni.
Sulle reti nazionali apparve
una composizione di volti
perentori e sconosciuti.
Parlavano senza inflessioni.
Il giorno inondava i tetti
della stessa luce.
Nei dispositivi dominava il rosso,
con il nero lampeggiante dei titoli.
Presto smisero di funzionare.
In ragione dello sciopero i negozi
erano chiusi e tali restarono.
La circolazione radiale
sulle prime non sembrò diminuire
ma già dalla sera i soli veicoli in transito
recavano targhe militari o diplomatiche.
La finale di tennis venne sospesa
e uno dei tennisti, probabile vincitore,
ancora ignaro dei fatti,
lasciando lo stadio scuoteva la testa.

16.

Un violento rovescio ci ha svegliati
e pareva di sentire una sirena.
Ancora inebetito dal sonno e come quando
sognando si realizza un vero desiderio
ho pensato a un avviso di contraerea.
Anche un massacro è un sogno possibile
ed è forse preferibile lasciarlo parlare
prima che inquinai la veglia.
Ieri un conoscente tentava di spiegarmi
il desiderio che a volte prova mentre fuma
di accendersi un'altra sigaretta.

35.

Tra i miei vicini non figurano opliti,
né circensi che dal trapezio delle scale
si esercitino al volo. Essi scavano gallerie
nelle cantine, e progettano giacigli
per imperatori, ai quali bramano
di sottomettersi. Sospetto tuttavia
avranno presto problemi con la legge
che mai potrà concedere
tale genere di condoni.
Una volta messi al bando dalla città
non resterà loro che simulare un esodo
e già la vedo prosperare
questa nuova civiltà di fedifraghi.

53.

Occorre spiegare che, penetrando nell'edificio,
non si ha l'impressione di entrare,
bensì di avere acceduto a un altro esterno,
che a sua volta conduce a un terzo fuori,
e così via. Si potrebbero raffigurare
giardini inversi, gazebo speculari,
addirittura labirinti di un solo ambiente
ma non sarebbe che una convenzione
della nostra mente bifronte.
I guardiani di questo edificio
ignorano infatti il concetto di tempo
per come lo abbiamo rappresentato,
tanto che leggendo queste parole
essi non le comprenderebbero.
Nondimeno dire entrare, o uscire
è tollerato in quanto credenza;
ma farlo no, farlo è impossibile.

In un certo romanzo, un uomo
è vittima di un complicato raggio.
Accortosene, lo assale la vergogna.
Non informa nessuno, tantomeno sua moglie,
né chiede aiuto al più fidato degli amici.
Tenta, con mezzi sempre più poveri,
di cavarsì dagli impicci, ma più si adopera
e più strettamente le trame del raggio
lo stringono. Allora prende a nascondersi,
si rende introvabile, gira per la città
come un estraneo, poi si trasferisce
e sotto falso nome tenta, come si dice
di ricominciare da zero; e ben presto
della vita di prima salva solo il raggio.

Simone Burratti

Flow

per pensare ci vogliono grandi finestre
molto tempo da guardare fuori
una maggiore tolleranza al caldo
respirare è un'azione dei polmoni
non ho mai dato ai miei polmoni
un'autonomia tale
da ignorare le mie decisioni

la vita è triste se l'unico scopo
è dimenticarla
oppure è bellissima
decidere è un punto di vista
nessuno ha mai deciso che la vita
sarebbe stata bellissima o il contrario
dopotutto i tuoi occhi si dilatano
la faccia resta ancorata all'insù
come la perpendicolare di un cappio

non avere controllo sulle emozioni
non avere controllo sulle emozioni
vuol dire ignorare le emozioni degli altri
niente sciocchezze sull'essere profondi
piangere è solo trascurare gli altri
io ho molte emozioni
che pochissime persone al mondo
hanno emozioni come me
le mie emozioni nessuno le sa
perché nessuno vorrebbe

tu e le tue forme di impotenza
suggerire dirigere chi
ogni gioco di ruolo ha il suo limite
ogni gioco dipende da chi stimi
io non sono una persona attraente
piaccio a tutti ma parlo molto male
nel gioco ho scelto un personaggio
che non posso interpretare

le dipendenze sono un passatempo
così come passare il tempo
è una dipendenza
nell'attesa del verbo finire
posso interrompere diverse cose
finire è il verbo ottuso dell'azione
finire è soltanto una soluzione
se dico che non mi sento bene

come una rana chiusa in una botte
come guardare ogni sera La7
come in mancanza di elettrodomestici
come domani
se chiedo a te tu che cosa faresti

come un elettrodomestico
sono invecchiato molto
sono invecchiato molto e molto in fretta
si può dire di me
che il vecchio amava stuprare il mare
entrare in piedi e spalancare l'acqua
il vecchio amava stuprare nel mare
soprattutto le donne più giovani
il bikini è qualcosa di incompleto
sembra solo una rete senza pesci
e allora provi a metterci dentro il pesce
il pesce è liscio e non si muove più
era soltanto un pesce
il suo occhio vuoto ospita moltitudini
con lo scopo di dimenticarle

mia madre non mi porta più al sushi
questo vuol dire che non mi vuole bene
un tempo forse mi ha voluto bene
cosa vuol dire aver voluto bene
l'affetto non è un complemento di tempo
il tempo non si coniuga alla madre
nessuno è esistito prima di noi
nessuno qui ci ha mai voluto bene
soltanto un'idea sparsa tra le altre
e poi i certificati di morte
l'oscenità bianca che la copre

Arjeta Vucaj

A.M.

Peso specifico

I

Se ho due oggetti in mano e mi sporgo da una finestra devo solo decidere quale dei due oggetti far cadere per primo. Da qui posso contare tutte le macchine del parcheggio, una per una. La probabilità di fare incidenti in auto è molto più alta di quella di fare incidenti in aereo. Nonostante questo molte persone rivelano di avere paura di prendere l'aereo e di non provare alcun timore alla guida. Nell'attesa che il semaforo diventi verde, quando tutte le macchine sono in fila e ferme sulla strada, nella mia mente ricorre con frequenza la stessa immagine: una macchina che cade in acqua e la portiera non si apre.

II

Se ho due cose in mano dello stesso peso inizio a dimenticarmi delle differenze tra i due oggetti, inizio a non distinguerli più. Se lasciassi cadere uno dei due oggetti l'energia potenziale ($U=mgh$) si trasformerebbe in energia cinetica. L'energia potenziale gravitazionale è il lavoro che compie la forza peso per portare un corpo da una quota a ad una quota b. Ogni corpo che si trova ad un'altezza diversa da 0 dal suolo possiede energia potenziale. L'energia cinetica, o energia in movimento, è il lavoro che deve essere compiuto da una forza per portare un corpo di massa m, inizialmente fermo, ad una certa velocità v. La legge oraria è: $k=1/2mv^2$.

III

Se avessi due oggetti dello stesso peso in mano e li facessi cadere entrambi questo li renderebbe lontanissimi da me, questo li renderebbe ancora più vicini a me. Le mani sono attraversate da una strana energia quando lasciano cadere qualcosa.

IV

Se avessi due oggetti in mano dello stesso peso e non li facessi cadere continuerei a sentirmi le mani occupate. Quando ero piccola sognavo continuamente di avere oggetti enormi in mano e di non poterli nascondere. Mi svegliavo con il batticuore e uno strano senso di colpa. Oppure sognavo di essere in una macchina che faceva un incidente e non ero io a guidare. La macchina cadeva in acqua e la portiera non si apriva.

V

Ma se non ho nessun oggetto in mano, se non mi sporgo da una finestra, le cose cadono lo stesso. Da sole, altrove. Da un ripiano, mentre attraverso una stanza, per caso. Non ci sono le mie mani, o la mia posizione. Mi accade spesso. Le cose intorno a me si muovono senza una direzione, senza un legame con la mia vita. Tutto si allontana. Si sottrae alle immagini dei miei gesti possibili, mentre scorrono in bianco e nero, e adesso al contrario, in un nastro che li riavvolge. La finestra resta vuota. Le cose cadono da sole e si spezza ogni contatto, ogni tensione. La mia immagine svanisce, come in un'azione interrotta nel sonno. La corrente salta e il movimento continuo dell'interruttore è solo un suono senza presa.

“Mallarmé dice che la ballerina non è una donna che danza,
in quanto non è una donna e non danza”.

P. Valéry

I

La musica ha uno strano effetto nel cervello degli assassini. Quando ho ucciso qualcuno l'ho fatto ascoltando la musica del Pas de deux dello Schiaccianoci di Tchaikovsky. La maggior parte delle persone crede che la coreografia della Morte del cigno faccia parte del balletto del Lago dei cigni. Non è così. La morte del cigno è un balletto di Fokine su un pezzo di Saint-Saens. Fu composto appositamente per Anna Pavlova, e fa parte del Carnevale degli animali, un balletto meno conosciuto del 1901. La musica non è di Tchaikovsky. Un musicista se ne accorgerebbe. Un occhio esperto d'altronde si accorgerebbe che lo stile dei passi di quella coreografia è assolutamente dissimile da quelle del Lago dei cigni. Eppure è un errore comune. Nel Lago dei cigni il cigno non muore.

II

A volte, mentre ballo, provo a cogliere l'omogeneità del pubblico oltre il palco, e vedo solo una luce bianchissima e dietro il buio più totale. Se c'è troppo silenzio mi capita di avere la sensazione che la platea sia vuota. Potrebbe esserlo. A volte non colgo alcuna differenza tra l'esecuzione dello spettacolo davanti alla platea vuota durante le prove, e l'esecuzione dello spettacolo vero davanti al pubblico. A separare questi due momenti identici e opposti [secondo una logica (minima) vuoto-pieno] solitamente ci sono un paio d'ore in cui cerco di riprendere fiato. Quando provo a ricordare un'esibizione nella mia memoria le prove e lo spettacolo vero si confondono.

III

A dodici anni sono andata a vedere lo Schiaccianoci di Tchaikovsky. Durante il Passo a due ho sentito l'uomo accanto a me fare commenti sulle certe abilità sessuali della ballerina e sull'orientamento sessuale del ballerino. Mi ha distratta per tutto il tempo. La sua voce aveva un ritmo preciso - un tono sotto la musica di Tchaikovsky - scompariva solo con le note più alte. Nel vedere la ballerina cadere ho provato uno strano piacere.

Può avvenire in una chiesa. Ai lati dei nostri occhi vediamo tutti gli altri corpi andarsene: i loro colori sono perfetti, la loro sincronia invece è del tutto irrilevante. Gli spazi si riempiono e si svuotano sempre con una cadenza immaginaria. Nell'ultimo istante in cui siamo dentro la chiesa ogni margine diventa necessario e i passi sono ancora credibili. Ma nel momento in cui usciamo tutto questo svanisce o ci viene tolto come un vestito. La temperatura cambia di colpo, nell'anticipazione di una porta. La pioggia ha un ritmo costante e fuori non c'è nessuno.

Se immagino di non essere realmente qui, posso continuare, posso andare oltre il contatto acqua-pelle, per tutti i giorni necessari. Adattarmi ai cambiamenti. Il ritmo accelera, corriamo. Oppure tutto rallenta, e mi ritrovo seduta. Viene aggiunta acqua all'acqua, peso al peso. Non si tratta di stare bene o di stare male. Avviene e basta. E noi lo guardiamo. Normalmente avrei fatto più spazio, avrei lasciato un margine. Qualcosa che permettesse di tenere la presa. Ma ormai la lastra di ferro affonda nell'acqua e gli uccelli volano in alto per riempire lo spazio.

Se ci sono dei volti durano un attimo. Arrivano per darci una misura, il progressivo ingrandirsi o rimpicciolirsi degli spazi. Se li vedi camminare è perché stanno andando altrove. La luce segue delle diagonali perfette che si frantumano tra i muri e i marciapiedi. A volte occorre fermare dei corpi. Non ci sono suoni che prevalgono su altri, c'è soltanto qualcosa che mi sfiora mentre neutralizzo il movimento. Quando vengo toccata nel sonno fingo sempre di non accorgermene.

Ho anche desiderato che gli altri se ne andassero. Come fanno i volti che affiorano nel riflesso di un vetro insieme al mio, e quando allungo la mia mano ai lati non c'è niente. È inutile chiedere per avere, dare per ricevere. I gesti convergono in un istante senza proiezioni. L'elastico ubbidisce al peso e cede in un punto preciso, come questo evento (la chiesa e il mio impatto con l'atmosfera) che riesco a dividere in due parti, come ogni altro. Dopo l'evento tutto diventa più chiaro. Ogni forma corrisponde al suo cerchio d'aria, come un respiro che si sente alla distanza di una mano, la pelle sente precisamente l'aria che le arriva. O la forma dell'acqua dopo la pioggia, appare come tutto ciò che può esistere, il mare mostra tutta l'acqua che si può ricevere. Ma prima dell'evento le forme sono incerte, gli esiti non entrano nei nostri margini visivi, e c'è solo un improvviso ma lentissimo abbassamento di pressione.

Michel Deguy

Arresti frequenti

Pubblichiamo cinque traduzioni di **Mario Benedetti** da Michel Deguy.

Le versioni sono tratte dall'antologia *Arresti frequenti. Poesie scelte 1965-2006*, edita per Sossella nel 2007. Il titolo riprende quello della raccolta del 1990 e ben si addice all'arte dell'antologia praticata da Deguy - che ama auto-citarsi per commentarsi e selezionare ragionatamente i propri testi - ma soprattutto riassume l'andatura prescritta a poeta e lettore.

Il poeta si deve fermare spesso, con acutissima attenzione deve guardare, sentire e interrogarsi; l'lettore dovrebbe fare altrettanto:

«Chi legge poesie sa di dover fare molte pause. Sa che il verso è fatto di variazioni di velocità, di rallentamenti, di soste più lunghe. Questa legge vale anche all'interno dei versi, dove si possono trovare pause, soste e interruzioni di ritmo chiamate cesure. Si tratta di fenomeni tipici di una poesia come quella di Deguy, fatta di velocità, accelerazioni e grandi frenate. [...] A volte il verso si interrompe con la frase, a volte la sintassi trascina la frase da un verso al successivo, causando uno scontro fra metrica e sintassi. Perché?

Da una parte la poesia, lavorando sulla lingua, mira a raggiungere una musicalità che non è musica. La metrica, la prosodia studiano questa musicalità nata dal verso con una successione di *arresti frequenti*. Tramite la versificazione la poesia misura il tempo interno alla lingua. Ma d'altra parte - ed è un paradosso fecondo, questo - spezzare la frase, fermarsi, significa rimandare ogni parola nel silenzio, sosponderla all'appiglio della lingua: organizzare il suo faccia a faccia con il vuoto.»

Così Martin Rueff sul verso e il ritmo di Deguy nel saggio introduttivo al volume.

da *Ouï dire* (1965)

Les jours ne sont pas comptés
Sachons former un convoi de déportés qui chantent
Arbres à flancs de prières
Ophélie au flottage du temps
Assonances guidant un sens vers le lit du poème

Comment appellerons-nous ce qui donne le ton?
La poésie comme l'amour risque tout sur des signes

da *Sentito dire* (1965)

I giorni non sono contati
Bisogna saper formare un convoglio di deportati che cantano
Alberi ai fianchi di preghiere
Ofelia nella fluttuazione del tempo
Assonanze che conducono un senso verso il letto del poema

Come chiameremo quello che dà il tono?
La poesia come l'amore rischia tutto nei segni

da *Ouï dire* (1965)

Cette morte si ressemblante à qui nous pouvons tout dire
Tu morte aimée tuée tue partie là-bas si près
Elle a repris ses mots ensevelie dans elle-même
Et nous avec des gestes des fleurs pour rappeler
Cherchant le geste qui donna le donné des sages
(Il en fut fait présent)
Le dans sans modèle qui aboutit à ce modèle
Où le peintre naturalise la nudité

da *Sentito dire* (1965)

Morta così rassomigliante a cui possiamo dire tutto
Tu morta amata uccisa taciuta partita laggiù così vicino
Ha ripreso le sue parole seppellita in se stessa
E noi con gesti di fiori per chiamare
Cercando il gesto che diede il dato dei saggi
(E ne fu fatto dono)
La danza senza modello che ha fine in questo modello
Dove il pittore naturalizza la nudità

da *Tombeau de Du Bellay* (1973)

La différence

«Car à peine s'étaient-ils entr'aperçus, les autres / S'avancèrent les premiers et les nôtres alors, l'âme / Curieuse, firent halte à leur tour sous l'olivier / Mais lorsqu'ils eurent touché leurs vêtements / Sans que nul découvrît un sens aux dires / De l'autre, le distord / Eût pu naître si les branches n'avaient laissé descendre / Sur eux cette fraîcheur / Qui fait parfois des antagonistes / déployer un sourire. Et s'étant / Regardés en silence, ils se tendirent Des mains amies. Et bientôt»

L'insondable entre nous différence disais-je
L'abîme comme on dit s'il vaut la peine
D'insister sur ce vide encore à l'approche duquel
Quand nous nous resserrons grandit la différence
Identique à rien Le même l'absolument
Partagé absolument fragmenté
Deux cases vides d'être car
Rien ne nous distingue
plus qu'un rire

da Tombeau di Du Bellay (1973)

La differenza

«Perché a malapena si erano intravisti, gli altri / I primi si fecero avanti e allora i nostri, l'anima / Curiosa, si fermarono a loro volta sotto l'ulivo / Ma quand'ebbero raggiunto i loro vestiti / Senza che si potesse scoprire un senso al dire / Allora la discordia / Sarebbe potuta nascere se i rami non avessero lasciato cadere / Su di loro la freschezza / Che a volte fa distendere / un sorriso ai contendenti. E rimanendo / a guardarsi in silenzio, si tesero Mani amiche. E presto»

L'insondabile fra noi dicevo differenza
L'abisso come si dice se vale la pena
D'insistere ancora su questo vuoto all'incontro del quale
Quando ci stringiamo cresce la differenza
Identica a niente Lo stesso l'assolutamente
Condiviso assolutamente frammentato
Due casi vuoti d'essere perché
Niente ci distingue
più di un sorridere

da Gisants (1985)

Gisants

Aveugle, disaient-ils autrefois du poète parce qu'il transposait pour trouver; ainsi de l'extrême péripétrie de l'amour aux phases jamais sculptées dont il donnait le devis à deviner. Il décrivait quelque chose comme ton sommeil incliné comme un bateau gisant sur bâbord au jusant, tes narines comme des voiles à la risée du soir, et nos manœuvres de gréement, de balancine, de beaupré, les reflets de tes astres sur ta face, ta gîte, le gisement des quais selon ta hanche.

— Ta hanche dans ma main droite sur le quai... tu vois que j'écris gisants pendant que tu ne dors pas.

da Giacenti (1985)

Giacenti

Cieco, dicevano del poeta una volta perché trasponeva per trovare; così dell'estrema peripezia dell'amore a fasi mai scolpite cui dava il preventivo da indovinare. Descrivava qualcosa come il tuo sonno inclinato un battello giacente a babordo nel deflusso, le tue narici come vele nella brezza della sera, e il nostro armeggiare sull'attrezzatura, sul mantiglio, sul bompresso, il riflesso dei tuoi astri sulla tua faccia, il tuo beccheggio, il giacere delle banchine secondo la tua anca.

— La tua anca nella mia mano destra sulla banchina... vedi che scrivo giacenti mentre tu non dormi.

da Arrêts fréquents (1990)

Comprends-tu que c'est une déclaration d'amour ? De même que certaine lumière, la housse de l'aube entre autres, apparaît tout en faisant rentrer en elle, les soulevant dans sa lueur, toutes les choses qu'on peut énumérer, ainsi le poème à la lueur spéciale de l'éclipse: l'éclipse de l'être rend visible et le tout (choses nommées en partie donnant sur le tout) et la lumière: le langage.

Je parle de ce matin bleu léger frais d'automne, en bleu adorable, et de chasse et d'échassier, cette saveur pour soi, hors tout mais faisant un tout, disjoint et diminutif. Comment le perdrions-nous ? Il faut nous en priver.

da Arresti frequenti (1990)

Capisci che è una dichiarazione d'amore? Come una certa luce, il rivestimento dell'alba, fra le altre, accoppia tutto facendo rientrare in lei, sollevandole nel suo bagliore, tutte le cose esistenti, così il poema con il suo bagliore particolare d'eclissi: rende visibile l'eclissi dell'essere e il tutto (cose nominate solo in parte che sono un tutto) e la luce: il linguaggio.

Parlo di questo mattino blu leggero fresco d'autunno, blu adorabile, e di caccia e di uccello trampoliere, questo sapore per sé, fuori tutto ma facendone un tutto, disgiunto e diminutivo. In che modo lo perderemo? Dobbiamo privarcene.

Pietro Cardelli

Costellazione

Z. è il Superio, opprimente e morboso, è una malattia interiore, fedele e indistruttibile. Lo zio è l'alter ego, distante e distaccato, ma buono. L'ospite è la questione irrisolta, il mito fondativo: esige risposte, giustificazioni e domande. C'è la storia personale e c'è la storia collettiva, intrecciate e irrisolte. Ritornano. Poi si mette un punto – ma prima si fanno i conti. La pornografia è il sollievo, come i giochi per bambini: anche lei ha una forma. La storia personale è l'Appennino. La storia collettiva è lo spazio occupato e in disuso, i quotidiani e i telegiornali, il colore e la posizione delle bandiere.

I

È sempre difficile trovare parcheggio in queste strade. Gli spazi sono quello che sono, e l'auto è sempre troppo lunga, troppo a punta. Serve pazienza, colpo d'occhio, furbizia. Gli altri sono sempre più veloci e più violenti di te; non hanno bisogno di respirare. Apri gli occhi – eccolo, balugina fra una Mazda e una Volkswagen. Quello è il tuo posto.

Quando hanno organizzato l'evento cercavano un po' di attenzione, poi si sono pentiti e hanno avuto paura: erano dei bambini cresciuti male, erano adolescenti in corpi di adulti, erano scontenti.

Si sono trovati prima del solito, diciamo alle tre se la presentazione era alle cinque. Divisi i compiti, hanno avuto il tempo di fumare una sigaretta, parlare di sciocchezze, arrabbiarsi. Quel pomeriggio erano in orario; nel piazzale le auto avevano assunto posizioni asimmetriche. Fuori splendeva il sole. Le sedie dall'alto in basso, verticali e poi orizzontali; il tavolo e le puntine colorate, attaccate con precisione al volantino. Le bandiere alle spalle della voce; la voce che ancora non arriva, che si attende, che tutti attendono con ansia irriflessa. C'è chi si morde le unghie e chi parla sopra agli altri. C'è una narrazione.

Z. mi ha scritto messaggi anni dopo, voleva costringermi a ricordare quella giornata, imprimerla nella mente. Io ero fra loro, ma ero anche distante. Avevo bisogno di qualcuno che mi avvertisse. Imploro.

Le meningi, l'aracnoide, i dendriti sanno di cenere; il cranio sprofonda sotto la conta: "per mia colpa, mia colpa, mia grandissima colpa". La velocità di trasmissione degli assoni è di centoventi metri al secondo, quattrocentotrentadue chilometri orari. L'elettricità mi comprime, mi rende asettico e nervoso.

La camera è una stanza sottoterra dove gli armadi contendono armi. I garage sono carichi e fedeli. L'istinto è un sotterfugio della mente. I ragazzi amano fare la guerra.

Mi sono sentito in colpa e ho usato la violenza come controffensiva. Le ho risposto di andare a fare in culo, di non parlarmi in quel modo. Lei mi ha chiesto di non incazzarmi, di essere gentile. Z. respira affannata mentre scrive i messaggi sulla chat; forse piange ma io non la posso vedere.

Ci sono relazioni che provocano danni sottili e continui nel tempo: piccole metastasi che si allargano, una bolla forse, qualcosa di piccolo e infinitesimale, poi indecifrabile, immerso, indistruttibile. Perforano l'organismo, ci si attaccano fino a ustionare la pelle, aprono ulcere e ferite, ma lentamente, senza farsi sentire, fra silenzio e silenzio. Il dolore è una condizione latente, un limbo, una sospensione, un liquido che si disperde e che non dà segnali.

Il dolore, dicevo, arriva sempre troppo tardi; quando lo fa, non c'è più tempo.

Al di là della finestra le auto passavano a intervalli di pochi secondi, file irregolari, non controllabili. L'ansia segue il ritmo delle auto; percepisco la distanza dagli altri come una parete trasparente: li vedo che mi guardano e che a volte chiedono aiuto. È un problema di forma e di posizione, di prospettiva. Questa mi sembra già una risposta.

Sotto il mio appartamento abitano tre ragazzi e ognuno ha la sua dipendenza: il primo amplifica i rumori, sanguina dai timpani, dorme con i tappi da piscina nelle orecchie; il secondo soffre di attacchi di panico, ipocondria, malessere, trascorre le notti in salotto macchiando i pantaloni; l'ultimo si alza prestissimo la mattina, sbatte la porta con rabbia se, di punto in bianco, decide di uscire.

Quando la casa è vuota, facile o difficile non sono categorie adatte alla scrittura. Il computer si accende per un segno del destino.

II

Una stanza che non è un salotto né una cucina, una televisione pesante – il tubo catodico, la vibrazione impercettibile, i pulviscoli che vorticano nell'aria – le poltrone ammuffite. La donna lava i piatti e li lascia sulla tavola ad asciugare.

Il pomeriggio è costituito da lunghe attese, modi di ingannare il tempo, riviste vecchie di una settimana o due, polverose. I cugini arrivano sempre troppo tardi: quando è l'ora di partire ci si limita a un saluto distratto, disperato: sai sempre che arriveranno, sai che non avrà utilità.

Dalla stanza pochi scalini portano a una soffitta, e da questa a una porta che non è mai stata aperta. Lo zio ha la chiave, l'oggetto segreto. Nessuno sa dove lo nasconde.

Ho vari giochi per il mio pomeriggio: alcuni sono moderni, regali d'infanzia: il Nintendo64, Super Mario che salta e si capovolge, i cannoni a forma di squalo; altri me li sono costruiti – lo zio mi ha insegnato come fare.

L'assetto è una lunga tavola in legno mangiata dai tarli, dagli anni, dalle suture di coltelli e macchine per tirare la pasta. La tovaglia ha una superficie più ampia di quella del tavolo; gli orli calano a ogni estremità; creano una sorta di mantello o di tipi indiano. Qui mi immagino al sicuro; non mi vedono e non mi sentono.

La credenza è fatta di un legno buono e antico.

I norcini, quando uccidono un maiale, provano dolore.

Il primogenito deve assistere impettito se vuole diventare come loro.

Ogni domenica ci hanno provato a portarmi fuori. La strada era in salita e dovevamo andare a piedi – cinquanta minuti, un'ora, un'ora e mezza – sempre dopo pranzo – "per digerire" mi dicevano – e sem-

pre fino in fondo, al fiume, anche se di acqua ce n'era sempre meno, e anche di ghiaia, e spuntavano i sassi, ma almeno non arrivava il cemento come sul resto delle colline – e io ci andavo a volte (spesso no, resistivo) e tenevo il broncio per tutto il viaggio o quasi. L'unica cosa che mi dava sollievo era se partivano discorsi seri e importanti. Lì mi sentivo al sicuro.

I cimiteri appenninici sono così piccoli che non capisci dove mettano la gente. L'acqua era gelida in ogni periodo dell'anno e il fiume resisteva in qualche modo. Forse è qui che vanno le persone, forse è questo di cui parlano i parenti...

A Ca' di Guzzo, molti anni fa, è successo qualcosa di terribile.

Non so se riesco a capirlo.

III

Nella scuola occupata hanno organizzato un incontro; non pensavano avrebbe avuto risvolti reali. Era un modo per alzare la voce, per riconoscersi.

Il sole è alto; le sedie sono al loro posto. Quando l'ospite è arrivato, i ragazzi lo hanno accolto come un eroe o una divinità. L'ospite è una donna sulla sessantina; porta i segni di chi un tempo è stato molto bello e ha avuto molti corteggiatori; si muove con eleganza e portamento. Fuma una sigaretta. Le hanno mostrato le bandiere attaccate alla parete – lei ha annuito –, il microfono dal quale dovrà parlare.

Libri da vendere, battute di cattivo gusto, sputi; i ragazzi prevedono i titoli dei giornali la mattina seguente. Non sanno o non capiscono cosa sta per accadere.

La pornografia mi salva dalla scrittura, rilassa i nervi, mette fame.

Quando si occupa una struttura, un ex ospedale psichiatrico, una scuola in disuso, un circolo abbandonato, ci si dà appuntamento con un biglietto di carta scritto e diffuso da colui che ha scelto il giorno e l'ora della sortita. Una persona decide, da sola, e i compagni, qualsiasi cosa stiano facendo, la cessano, e veloci si recano all'occupazione. Se più di una persona lo sapesse, se il giorno e l'ora venissero decisi in assemblea, su Whatsapp o in qualsiasi forma collettiva, gli sbirri arriverebbero prima dei compagni e li arresterebbero uno dopo l'altro. Lo sappiamo perché l'abbiamo vissuto.

Z., se ascolta questi discorsi, si rinchiude in se stessa e si mette a piangere; prende la chiave di camera e gira la serratura fino quasi a spezzarla. Ripensa agli anni in cui ha sentito frasi del genere, a quando le posizioni sono diventate di nuovo un problema, a quando si è dovuto imparare a giustificarsi. Z. ha paura della morte degli altri, o meglio, ha paura di soffrire di nuovo. Teme per la famiglia.

I signori di una certa età ci guardano con un'aria mista di compianto e di disprezzo. Noi preferiamo il disprezzo, così possiamo identificarli come nemici. Identificare è un verbo che conforta. Nemici è una bella parola.

Strappa i fogli dello scottex a due a due. Senza un tale spessore, lo sperma, bagnando la carta, colerebbe a terra, disperso fra le mattonelle e la parete, e sarebbe difficile poi individuarlo se la luce è sbagliata o si perde l'angolo di osservazione, e allora toccherebbe prendere un cellulare, accendere la torcia, e setacciare il terreno per ore se non si vuole essere smascherati. Sarebbe una fatica degna

forse, ma mi sentirei umiliato: possono sempre aprire la porta.

Le bandiere appese alla parete – dietro al tavolo, sopra la voce – sono una dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche, l'altra della Repubblica Socialista Federale di Jugoslavia. Portano due scritte in cirillico ai lati del rettangolo: omaggi a Lenin e a Tito.

Z. parla di una badante che ha conosciuto da qualche mese e che rimpiange i vecchi tempi; ora pulisce il culo di una donna di novantacinque anni e prende gli ordini da un uomo di cinquantasette. La badante ha i capelli tinti di biondo; è una donna tutta d'un pezzo. Dice di conoscere molte lingue e di aver ottenuto una casa e un lavoro per il figlio al suo diciottesimo compleanno. Z. non sa cosa pensare. Si sente di controbattere, ma non ne ha la forza; forse non lo vuole davvero.

L'intervento dell'ospite si fa attendere. Intanto sui social i primi post: qualche immagine sfocata, un commento di un militante scritto con distrazione, i likes che si sommano e si inerpicano uno sull'altro. Quando arrivano i primi articoli sui giornali locali, sogghignano sotto i baffi. Lo schermo del cellulare emana una luce fortissima. Vogliono essere visti, eppure hanno paura.

Nella storia dell'ospite ci sono nove omicidi, un ergastolo e tante ombre pesanti.

Solo gli stupidi chiedono scusa.

“L'articolo 21, del resto, parla chiaro: concede di passare un giorno fuori dal carcere quando si è espiato un terzo della pena. E dieci anni sono un terzo dei trenta calcolati. Lei che lavora in un asilo, lui che finisce per innamorarsi”. Z. urla nella notte, ma non riesce a non sentire.

Ci sono molti nemici, e infiltrati anche.

Ci siamo detti che non dovevamo fidarci di nessuno.

Z. mi perdonerà.

IV

Ti ho vista appesa a un filo, poi sdraiata ma immobile, quasi legata alla rete del letto: i cavi che si impigliano, precipitano, cambiano di peso. Avere paura di entrare; ripromettersi di farlo più tardi: la prossima volta.

Le mattonelle in cotto si sporcano subito, tocca spazzarle di continuo, e anche lavarle se non si vuole che le macchie inondino la casa. Sono dettagli importanti. Dovremmo fare una lista, un programma: distinguere i giorni di lavoro da quelli di riposo. Anche qui ci sono i padroni, anche qui ci sono doveri.

La casa è mutata rapidamente: non saprei dire con esattezza cosa c'era là dove ora vedo la piscina, oppure quaggiù, in queste stanze così ben arredate, scaldate da un fuoco sintetico. A volte, nei sogni, tutto è chiarissimo: ci sono le grandi botti, il vino che fermenta e si annuncia; ci sono le riviste, mucchi ordinati, segnati con un pennarello rosso; ci sono le galline anche – ora che non si nascondono e non hanno più paura delle volpi. Se gli spazi si accavallano e rivelano un conflitto, allora anche qui dovremmo alzarci, impedire...

Se c'è una cosa rimasta identica sono le scale: hanno tagli dove prima vedevi tagli, polvere intatta ai bordi, pietre di fiume nella struttura. Dalle scale, in alto, si vedono prima i campi, poi le colline – a

volte, d'estate, anche di notte, le mucche al pascolo – e infine, sulla cresta, le pale eoliche: l'Appennino.

Nella tua stanza ho visto una processione, le donne entrare e uscire parlando lingue diverse e incomprensibili, non capirsi l'una con l'altra, avere strani disegni sulle mani. Ho visto ognuna di queste donne stare al telefono per ore, attaccate alla cornetta, come fossero legate da uno scotch potentissimo: le orecchie diventare di plastica, il corpo farsi oggetto.

Tu stavi sempre nell'altra stanza, rendevi impercettibile la morte, eri *il continuum, l'ad libitum, il labor limae*.

Per anni ho pensato alla tua storia come alla storia di tutti: questo è il calore di cui abbiamo bisogno – mi sono detto – questo è il fiume. Noi costruiamo la zattera e alziamo l'albero maestro: dirigerlo è abbastanza, è qualcosa.

...e invece eccoti che scompari da un giorno all'altro, come tutti, senza dire niente. Lasci cenere alle pareti e nessun segno a cui aggrapparsi.

Ma forse non eri ciò che dico, non è il fiume che conta.

Se penso a te vedo i neuroni farsi messaggio, gli assoni trovare forme nuove e veloci, schizzare nell'etere, luminosissimi, fino a farsi linea, gesto, direzione.

La voce è un nodo di Ranvier tra salto e salto,
è suono e costruzione:
da un lato ci sei tu, che la indichi
libera nel tuo letto di spine,
e dall'altro io, vivo.

V

Anni dopo abbiamo ricostruito l'antefatto.

Z. era disperata. Ha effettuato tutti i controlli possibili, quelli a cui aveva accesso. Forse si è consigliata con altre persone, amici di vecchia data; forse ha chiesto aiuto. Poi ha capito.

Il messaggio seguente è stato un impeto di affetto (con tutte le implicazioni del caso).

L'ospite se ne è andata piangendo; poco prima – in un moto di rabbia – aveva rovesciato tavolo e microfono: il suo anacronismo richiedeva un gesto disperato. Forse anche lei ha capito, lei che esisteva. Si è fermata un attimo davanti allo sportello dell'auto – ormai fuori pioveva – e ha contato le cicatrici sul viso. Ha tastato con l'indice e il medio i punti di sutura sul collo. Ne ha sentito tutta la realtà.

La macchina è partita sgasando; ha lasciato un solco nella ghiaia, l'impronta delle gomme sul brec-ciolino. I ragazzi l'hanno osservata da dietro la porta di vetro; hanno fumato una sigaretta. Si sono sentiti ridicoli lì in piedi, al riparo. Hanno pronunciato parole prive di senso compiuto.

Le bandiere sono sempre lì. Ci sono come ci sono le scritte. Ma bruciarle non è abbastanza, e neppure appendere o rimuoverle avrebbe senso. Serve qualcosa di diverso, di superiore e di inferiore insieme, uno scarto: la nuova vista.

I giornali il giorno dopo li ho visti dal futuro; sono scivolati via come niente; il fiume li ha portati fino a valle. Nell'acqua si sono composti, e le voci – anche le più ruggenti e solitarie – si sono infrante fra rami e scoli e macchie di tetano: la ruggine ne ha eroso le forme e sono diventati grida di bambini, riso, vacuità.

Lo scottex ora resiste anche se uso un foglio soltanto. Lo scottex ora non serve. Siamo nudi e felici.

Vedo l'albero riempirsi di mele rosse e gravide, vedo l'uomo che mi parla cambiare posizione lentamente. La voce è suono e atto insieme, è luce, costruisce figure solo muovendo le labbra, e l'aria che passa è già vita, è immagine. Ci capiamo davvero, dico, ripeto, lui risponde sorridendo. Il luogo non è importante, neppure il tempo è importante: ciò che conta è nelle cose e adesso ci parla. Il cielo è verticale: ha un solo colore e nessuna macchia. Ci guarda come noi guardiamo lui.

La costellazione è davanti alla mente, è negli occhi e nelle Storia, è un centauro.

Ho visto le lucciole
in un'estate che si ripete
creare forme e disegni nell'aria,
darsi un'origine chiara.

Scivolavano via, erano segni nel tempo a venire, costruzioni perfette, una strada.

Ora possiamo iniziare.

Daniele Orso

Il Miele del mondo

Più che tra poesia sperimentale e poesia regressiva o tra poesia assertiva e non assertiva (non assertiva perché la realtà è non assertiva), la grande distinzione corre tra poesia con pretesa conoscitiva, con una funzione, per così dire, epistemologica, con l'illusione di "svelare" il segreto del reale, la verità del mondo; e poesia che questa pretesa non ce l'ha. Alla prima categoria pertengono, solitamente, le poesie a tema scientifico. La poesia è solo un'attività fra altre attività umane. L'ape produce il miele. Il miele non è la verità del mondo.

1.

In delirio con affanno
In un sogno sigillato
Come dentro a un sepolcro
In cui manchi il fiato
Imprecavo: basta linguaggio
Basta vi prego
Come si esce dal pantano?
Ma più mi agitavo
Più mi invischiavo.
Poi non mi sono svegliato.

2.

Ho paura degli animali
Del latrato del cane
Dell'otaria del bisonte
Del grillo dell'elefante
Del multiforme variare
Del crimine vitale
Del muoversi sfrenato
Delle particelle nell'atomo.

3. I CACCIATORI NELLA NEVE

Ignari i cittadini felici giocano danzano
Scherzano sui pattini sopra il lago ghiacciato.
Le case per un attimo deserte
Soltanto qualche massaia cucina il pranzo
Per i capifamiglia e i figli.
Il campanile svetta sul paese
Poco lontano il campanile
Del vicino paese occhieggia.
La neve copre la campagna e i suoni ne sono
Attutiti. Un uccello in alto gracchia.
I tre intanto a grandi passi incombono
Portano fucili e lunghe lance
Sopra il paese arrivano
Con branchi famelici di cani.

4.

A ridosso di un fiume. Rive erbose ricche di cespugli. Topi, ratti, nutrie.
A ridosso di un fiume. Ammiravo la speciosa operosità dei fotoni, la cadenza della luce.
Le nutrie intente erigevano dighe coi bastoni.

5.

Questo:
La benna dell'escavatore che
Lavorando a scavare sempre più profondamente Sbatte duramente contro uno strato duro
Di roccia impenetrabile.

Andrea Piasentini

Prime poesie

Penso a una mappa un po' stravolta della mia famiglia, per restituire la mia disappartenenza ad essa. Nello sfondo di oliveti brutti mezzi bruciacciati, e di salici cercati in un parco, nei momenti di sosta da una giornata piena di routine, cioè sotto le soglie degli spazi che ricordo a pezzi, ci sono bruciature: la tela è bruciata, ma non mi dice niente e le parole partono da questa scottatura.

PRIME LINEE BRUTTE

Magari chissà dentro questi pini di Aragona Parque Grande
Saragozza, si trovano:
la zona Falcata o i traghetti, le verifiche
il corteo 2010 con il concerto dei Sexy Punch,
dentro i pini la prima notte solo,
Livorno rifiutata dentro il nonno. Poi i pasti nei piatti
e le parole sui soldi.
Quelle che si lamentano degli erasmus, padrone
di appartamenti, o quelli che
cielo, aghi di pino, colore bruno
bevono arachidi con gli occhi
di chi parla al telefono;
e la gente, questa, che corre nel parco per il progetto di stare bene
non è nulla,
a confronto di mia nonna
(prenditi il rischio delle tue dolcezze mi dicono le stelle)
che proprio ieri mi ha chiamato mi sono girato
e non c'era.
Era solo la sua voce,
il suo fiato, da gufino:
Non andare non andare alla filmoteca,
non stare da solo,
fai altro. Fai dell'altro. Non credo alludesse
al giro di chiave da dare ai pianti,
non parlava delle foglie
rotte o la pioggia.
Ha visto in me
la vecchiaia brutta. Ha ricordato il quando
mi sono affacciato in canottiera dal terrazzo
e ho detto che avrei vissuto per sempre
per avere terrazze sempre più belle.

A NOVEMBRE PERDE I SENSI

Oggi piove ma il cielo è sorprendentemente bianco
un albume da cui non scenderà nulla
di contrasto alla nebbia di ieri.
Quando è così – mio padre ripete – agli occhi viene maledesta.
Vedo in effetti
gli stessi nervi dell'occhio incriccarsi
nello sguardo, pesante,
di quello che cammina con le buste inclinato.
Le scarpe rumorose d'acqua e l'acqua
che scricchiola attorno alle caviglie
e poi sale, ci vuole un secondo, e blocca. L'acqua blocca la gola.
....
Così a volte mi prende, felpato,
da dentro di me, il pensiero che
mia madre è psicastenica. O che insomma abbia poche forze (o nulla).
Che senta quindi cadere da su,
sentendoli come colpa sua,
i vasi delle case sulla testa.
Mia madre andarsene
con della terra in bocca
e non ricordarsi se ha dato
alla pianta acqua, respiro.

GIARDINI

Taglia il giardino senza pensare nulla sembra
i suoi gesti son contenti di se stessi ma non comunicano con nient'altro
così come i suoi occhiali e il labbro inferiore prima di mangiare: pendono.
Da un'altra parte, la parte della bellezza.
Un anno fa i bambini sollevati nel giardino:
uno aveva gli occhi lancinanti azzurri
pareva svolassero ovunque e invece volevano solo
che io e un amico li prendessimo cadere, e tirarli su.
Poi facevano tutte le risate. Perfino una panchina
era così comoda: le viti esattamente fresche, lì per il caldo.
Finito di tagliarlo chiede una scaletta: deve sistemare o rattoppare
il tetto che perde da una specie di botola. Ha passato una vita
a fare lavori semplici, non ha la tempra
di uno che aggiusta con le vene che rigano gli avambracci. Anzi
gli piace il momento di mangiare la cena dopo che la si è preparata
per lui con tiepido amore. Si siede ma non sente nemmeno
di aver fatto qualcosa: sì l'ho fatto, si dice, tutto qua. Comunque prende
la scaletta la sistema e fa un passo, guarda in
basso: - Tiene?
se solo l'acqua entrasse... entrasse
e di sotto lui annaspa
finirebbe annegato
se solo avesse vissuto in un paese di mare
affogando smemorato, morirebbe così. Continuo a
spingere su e giù i bambini pensando a lui.

Alice Oswald

Memorial

a cura di **Rossella Pretto e Marco Sonzogni**

Pubblichiamo un estratto da *Memorial* di Alice Oswald, edito da Archinto. Ringraziamo l'editore per la gentile concessione.

Alice Oswald è nata a Reading, Berkshire, nel 1966. Ha studiato lettere classiche al New College dell'Università di Oxford e dal 2019 vi è Professor of Poetry, prima donna eletta a questa prestigiosa cattedra. La sua produzione poetica include *The Thing in the Gap-Stone Stile* (1996), *Dart* (2002), *Woods etc.* (2005), *A Sleepwalk on the Severn* (2009), *Weeds and Wildflowers* (2009), *Memorial* (2011), *Falling Awake* (2016) e *Nobody* (2019).

Memorial non è una traduzione delle «vicende» dell'*Iliade*, ma della sua «atmosfera» – ci viene detto nella breve presentazione iniziale –, è una versione che «cerca di recuperare l'*enargeia* del poema». Oswald spoglia l'*Iliade* delle sue parti narrative per concentrarsi sulle biografie dei guerrieri, riproporrendo una sorta di «cimitero orale» dell'intero poema.

Memorial è un esempio di come l'*irriverenza* della traduzione sia apertura verso nuove possibilità, ed è anche un esempio della *complessità* del ruolo del traduttore:

“In Omero, infatti, Oswald sente «una moltitudine di voci» e scavare l'*Iliade* le ha permesso di rappresentare «un'intera comunità». Semplice e complesso come la sua continua conversazione con Omero, di conseguenza, il compito che ci ha affidato: infondere al suo inglese un'intonazione italiana che abbia la freschezza che lei ha infuso al greco omerico.”

(Dalla *Nota dei curatori*, p. 189)

SCAMANDRIO il cacciatore
Esperto d'ogni cerva del bosco
Soleva ascoltare la voce di Artemide
Che l'attraversava ai monti
Lunare terra di nessuno
Gli insegnò a stanare i suoi animali
Ma la morte imparziale ha ucciso l'uccisore
Tutte le frecce di Artemide più non lo aiutano
Inutile il suo braccio che scocca preciso

Lo pugnalò Menelao
La lancia affondò tra le spalle
La punta fuoriuscì dalle costole
Era figlio di Strofio

Come bimba s'aggrappa
Ai vestiti della madre che ha fretta
Vuole aiuto vuole braccia
Non vuole lasciarla andare
Come fissare quella torre adulta

Desiderando esser di nuovo leggera
Desiderando che tutta la vita e il suo travaglio
Si risolva nella spinta che la porta in braccio

Come bimba s'aggrappa
Ai vestiti della madre che ha fretta
Vuole aiuto vuole braccia
Non vuole lasciarla andare
Come fissare quella torre adulta
Desiderando esser di nuovo leggera
Desiderando che tutta la vita e il suo travaglio
Si risolva nella spinta che la porta in braccio

FERECL^O figlio di Armonide caro ad Atena
Abile di mano e di lunga stirpe artigiana
Costruì la flotta dannata di Paride
Ignaro che pure per lui fosse barca di morte
Morì urlando in ginocchio
Merione gli trafigesse la natica
E la punta forò la vescica

E l'indesiderato PEDEO
Errore dell'amante del padre
Calda sentì colpirgli il collo la lancia di Megete
Indeglutibile mal di gola metallico
Dritto fino ai denti
Morì mordendo la punta della lancia

Come d'improvviso tuona
E tempesta di vento s'abbatte
Ruggendo nelle orecchie del mare
E le curve di tante onde biancoscreziate
Rapide rotolano da una parte e dall'altra

Come d'improvviso tuona
E tempesta di vento s'abbatte
Ruggendo nelle orecchie del mare
E le curve di tante onde biancoscreziate
Rapide rotolano da una parte e dall'altra

SCAMANDRIUS the hunter
Knew every deer in the woods
He used to hear the voice of Artemis
Calling out to him in the lunar
No man's land of the mountains
She taught him to track her animals
But impartial death has killed the killer
Now Artemis with all her arrows can't help him up
His accurate firing arm is useless

Menelaus stabbed him
One spear-thrust through the shoulders
And the point came out through the ribs
His father was Strophius

Like when a mother is rushing
And a little girl clings to her clothes
Wants help wants arms
Won't let her walk
Like staring up at that tower of adulthood
Wanting to be light again
Wanting this whole problem of living to be lifted
And carried on a hip

Like when a mother is rushing
And a little girl clings to her clothes
Wants help wants arms
Won't let her walk
Like staring up at that tower of adulthood
Wanting to be light again
Wanting this whole problem of living to be lifted
And carried on a hip

Beloved of Athene PHERECL^S son of Harmion
Brilliant with his hands and born of a long line of craftsmen
It was he who built the cursed fleet of Paris
Little knowing it was his own death boat
Died on his knees screaming
Meriones speared him in the buttock
And the point pierced him in the bladder

And PEDAEUS the unwanted one
The mistake of his father's mistress
Felt the hot shock in his neck of Meges' spear
Unswallowable sore throat of metal in his mouth
Right through his teeth
He died biting down on the spearhead

Like suddenly it thunders
And a stormwind rushes down
And roars into the sea's ears

And the curves of many white-patched waves
Run this way and that way

Like suddenly it thunders
And a stormwind rushes down
And roars into the sea's ears
And the curves of many white-patched waves
Run this way and that way

Giovanni Giudici

Trentarighe. La collaborazione con «l'Unità» tra il 1993 e il 1997

È da poco uscito il volume che raccoglie gli articoli di Giovanni Giudici per la rubrica de «l'Unità»: *Trentarighe. La collaborazione con «l'Unità» tra il 1993 e il 1997* (Manni 2021) a cura di Francesco Valese, con un saggio di Simona Morando. Di seguito, una breve introduzione e una selezione di articoli dalla raccolta. Ringraziamo l'editore per la gentile concessione.

Nel nostro Novecento sono pochi i poeti che, come Giovanni Giudici, hanno saputo accostare all'attività letteraria un'intensa e proficua collaborazione a quotidiani e riviste.

Mentre si appresta a ultimare e dare alle stampe *Quanto spera di campare Giovanni* (1993) – la raccolta che inaugura l'ultima splendida fase della sua produzione poetica – Giudici riprende la parola su «l'Unità», un giornale sul quale non scriveva più da qualche anno ma che per lungo tempo (tra il 1977 e l'89) l'aveva ospitato. A richiamarlo è l'amica Grazia Cherchi, che dopo qualche insistenza riesce a convincere il ritroso poeta, pianificando insieme un piccolo spazio settimanale sulle pagine dell'inserto «Libri»: «avevo risposto che non avevo più voglia di scrivere sui giornali e [...] che avrei potuto scrivere al massimo trenta righe», ricorderà lui alla fine di questa esperienza.

Così, forse un po' controvoglia e senza troppo impegno, nascono i celebri «Trentarighe», destinati a diventare la più longeva e fortunata rubrica tenuta da Giudici sulle pagine di un quotidiano. Sono più di centocinquanta gli articoli che tra il 24 maggio 1993 e il 3 marzo 1997 compaiono su «l'Unità»; due brevi colonnine che toccano i temi più vari: dai libri (classici e contemporanei, di autori affermati o appena emergenti) che riescono a destarlo dalla sua sedicente «pigrizia» di lettore, agli amici e compagni scrittori che vede andarsene attorno a sé (Fortini, Volponi, la stessa Cherchi), all'attualità politica e di cronaca che richiamano la sua penna civile e ironica, fino ai fatti privati (un'imprevista convocazione dai carabinieri, l'attesa in una sperduta stazione dei treni...). Ma soprattutto c'è tanta Poesia – quella degli altri e la propria – che fa capolino quasi in ogni «Trentarighe», tra citazioni esplicite, brevi spunti di riflessione che continuano discorsi noti o aprono a nuovi temi, e ricordi personali di tutta una vita (in versi).

Francesco Valese

25. Destra o sinistra? Piuttosto la polis

3 gennaio 1994

Sono un teleutente e teleuso quel che si può vedere e sentire. Non insensibile al fascino e alle promesse del «nuovo» che (almeno si spera) avanza, ho indugiato più del consueto sui dibattiti politici, piatto forte del video di stagione. Ed è per questo che mi sono sorpreso a riflettere sulla singolare analogia di una doppia- coppia di parole, l'una delle quali derivata dall'altra: poetica-poesia e politica-polis. Inconsciamente ho messo in prima posizione i derivati e non, come sarebbe più ragionevole, i termini da cui derivano: poesia, cioè, e polis che sarebbe, quest'ultima (per chi non avesse presente il greco) la «città», la comunità dei cittadini e, insomma, lo «stato», oggetto appunto della politica, così come della poetica è oggetto la poesia stessa intesa come invenzione, opera d'arte, conoscenza per sentimento. In prima posizione perché? Per mettere politica e poetica in prima fila sul banco degli imputati? Perché, come letterato, ritengo ozioso ragionare di «poetica» se prima non c'è la poesia?

So che molti vorrebbero darmi torto, malgrado sia abbastanza consono al senso comune il non parlare di una cosa che non c'è. Ma che dire di «politica-polis»? Dopo aver «fatto il pieno» con una decina almeno di quei dibattiti, ora più temperati per fortuna da una diversa e discreta educazione, mi sono reso conto di un fatto: che i discorsi dei vari opinanti subiscono spesso una sorta di deriva in direzione dell'astratto, cioè di un «vecchio», malgrado tutto, ancora duro a morire. Che non sia proprio il «parlare», anziché il «fare», politica il fattore alienante e autocastrante? È un dubbio: sommesso, ma serio. Perché che cosa significa «polis» in questa Italia di oggi, se non persone e vita delle persone? Posti di lavoro perduti, casse integrazione, pensioni di fame per i meno privilegiati, degrado delle città, sfascio della scuola, spreco e saccheggio delle risorse, avvilimento del costume, dissesto della finanza pubblica, pirateria dei mass- media, inquinamento e devastazione del territorio e altre cose ancora. Di tutto ciò (e di altro che tralascio) in certi «dibattiti», tutti «destra» e «sinistra» e centro-che-non-c'è (e del quale sarebbe, per il momento, più saggio tacere); in certi «dibattiti» dicevo, se ne parla pochissimo. Sarebbe proprio impossibile anteporre a pretesi «discorsi sulle cose», le «cose» stesse?

61. Quelli che il «Blob»

21 novembre 1994

Non ebbi, in passato, il minimo «rispetto umano» o, detto altrimenti, non fui trattenuto da imbarazzo e vergogna nel confessare ad amici e non amici una certa mia perversa passione per «Beautiful». Lo giustificavo, soprattutto davanti a me stesso, su una curiosità per le combinazioni della trama: inventate, più che dalla mente degli autori, dai chips di un banalissimo computer. Tanto è vero che la funesta soap opera non poteva non diventare (soprattutto nell'attuale fase fininvestesca) una specie di vite senza fine: come quella «storia del sior Bontempo / che la dura tanto tempo / e che mai la no se distriga» (citata anche in una certa poesia di Zanzotto). Ugualmente non ho difficoltà (e questa volta per opposto amore di sintesi) a dichiarare la mia attuale predilezione per «Blob», che mi dispensa dal seguire, in pratica, ogni altro programma. «Blob» è l'antitesi di «Beautiful» e di ogni «beautifulismo» passato e futuro. Visto «Blob» è visto tutto, o quasi. Avrete già avuto l'essenziale, potete tranquillamente spegnere il televisore. Qualcosa del genere devono averlo già suggerito alcuni altri amici miei, rei di istigazione allo spegnimento e perciò blandamente commiserati sulla «Stampa» da Curzio Maltese in un suo, per altri versi, brillante articolo. Pazienza, resto sempre dalla parte di «Blob», pur essendo consapevole del classico rischio per il quale la «dissacrazione» può stravolgersi in «consacrazione» (quanti, del resto, non aspirerebbero segretamente a essere «blobbati»?). Viva, insomma, «Blob», che (divertimento a parte) induce anche ad altre meno gratificanti constatazioni. Se intendo della trasmissione è di offrire un campionario delle stoltezze, volgarità e imposture oggi ammannite all'inerme telespettatore i suoi autori ci sono riusciti benissimo: segno probabile che stoltezza, volgarità e impostura sono le dee dominanti delle società contemporanee. «Blob» le smaschera o, quanto meno, ci prova. Che ci sia ancora è comunque un miracolo.

100. G.G. davanti ai C.C.

6 novembre 1995

Milano. Domenica, ore tredici e quindici. Quasi il deserto, fuori. Ovvero: Giù la piazza non c'è nessuno (Einaudi), tanto per ricordare il titolo dell'introvabile romanzo di Dolores Prato. Silenzio di tomba anche nel mio minuscolo appartamento all'interno del cortile. Siamo oramai al dessert quando, imperioso e ripetutamente, gracchia il citofono. «Chi è?». Risposta. «Carabinieri». Memore del famoso inizio del Processo di Kafka (Garzanti, «Grandi Libri»), dove il protagonista Josef K. viene arrestato pur senza aver fatto nulla di male, non ho mai provato particolare entusiasmo (e me

ne scuso) nell'intessere rapporti personali con i tutori dell'ordine. «Desiderano?». «Consegnare una convocazione per Giudici Giovanni». «Convocazione dove?». «In caserma». Mi si apre un vuoto allo stomaco. Che cosa avrò fatto mai? Prima che eventuali sviluppi drammatici della situazione me lo impediscano, arraffo via con la rapidità di un condor i due bigné di mia spettanza, intanto che mia moglie (io sono indisposto) scende in strada a parlamentare. Di che si tratta? «Non sappiamo. Telefoni a questo numero dopo le tre». Aspetto le tre con angosciata impazienza e telefono. Cortesissimo, il maresciallo all'altro capo del filo mi domanda se per caso nell'anno 1980 io non sia stato derubato dell'autovettura «Ritmo» targata Mi eccetera eccetera. Sì, infatti: ma l'assicurazione (soggiungo) mi rifiuse sollecitamente il danno. Che cosa si vuole da me? La spiegazione è che l'autore di quel furto (e probabilmente anche di qualche altro) è stato identificato e, saldati i suoi conti con la Legge, vorrebbe ora il cosiddetto «perdono giudiziale»: che lo Stato non può concedere se tutte le singole persone danneggiate dal ladro pentito non dichiarano esplicitamente di perdonarlo. «E lei cosa fa? perdonare o non perdonare, egregio signore?». A questo punto Josef K. tira un sospiro di sollievo. E perdonava.

125. ...ina e la sua luce

10 giugno 1996

In Buio a mezzogiorno di Arthur Koestler (1940) c'è un episodio che non riesco a dimenticare. Ed è quando, ascoltando dalla sua cella il «Morse» carcerario di un ignoto compagno, il protagonista si accorge che in una parola è saltata una lettera. Il messaggio s'interrompe, poi riprende, si completa la frase, si chiarisce il senso: quel «soréte» era un «sorgete»... «Sorgete, miserabili del mondo!», che nel testo italiano era inteso come traduzione del famoso «Debout, debout, damnés de la terre» nel canto della (sempre) nostra «Internazionale».

Per molto tempo ho amato pensare che Koestler avesse voluto rifarsi a quel ventesimo capitolo della Certosa di Parma di Stendhal dove Gina comunica con segnali luminosi con Fabrizio prigioniero nella torre. Anche lì c'è il salto di una lettera: «...ina pensa a te». Koestler aveva letto Stendhal certamente assai prima di me. Salvo che adesso, alla tardiva lettura di una affascinante traduzione in versi di Ero e Leandro (Marsilio) a cura di Guido Paduano, mi trovo a riflettere come il motivo della «luce», della sua «presenza» e/o «assenza», sia un «topos» onnipresente nella letteratura d'amore. Dopotutto, anche il protagonista di Koestler (per il quale alla luce si sostituisce il suono) è in carcere per amore di un'idea. E Gina che parla di segnali di luce a Fabrizio discende (insieme a Isotta e Giulietta e altre eroine per le quali la luce è, in diversi modi, un segno linguistico) da Ero, a sua volta erede di tutta la tradizione greco-latina (per tacere di altre).

Dall'alto della sua torre, Ero accende un segnale d'amore per guidare ogni sera attraverso l'Ellesponto l'instancabile nuotatore Leandro suo sposo notturno e segreto. Fin quando: «Un aspro soffio di vento spense la lampada infida / e la vita e l'amore dell'infelice Leandro».

Ma non accontentatevi di due versi: leggetela, se potete, per intero questa felicissima traduzione (con testo greco a fronte).

traduzioni

Giulia Bencivenga

Unreasonable Whole

traduzione di **Francesca Del Zoppo**

II. La malattia in sé

md ho perso
il mio corpo per malattia allettata per mesi il mio letto!
il mio letto morbido la mia cara depressione
ho perso il mio corpo per malattia ho perso il mio corpo per
malattia ho

perso il mio corpo per malattia
ho perso il mio corpo per malattia
perso
ho perso contro di lui
il mio corpo per malattia

ho perso il mio corpo ma continuo

*

Per sopravvivere, avrei dovuto mangiare.

*

E comunque, un piccolo seme di bagel o cracker potrebbe annidarsi dentro le sacche del mio intestino, causando irritazione. Si riempirà di pus, poi succederà una delle due cose. O il pus non avrà dove andare e si solidificherà su se stesso, si proteggerà con una sottile membrana cellulare, e un ascesso si presenterà come una perla levigata, o il pus fuoriuscirà – contaminazione. Gli organi non sanno nulla di confini, hanno già cominciato la loro traiettoria di sanguinamento l'uno nell'altro.

*

Gli effetti collaterali della medicina includono incubi. Visioni di un uomo che mi colpisce con una mazza, forse una colomba col collo spezzato.

Vorrò non prendere le mie medicine.

*

Inizierò a domandarmi quale parte di me ce la farà a sopravvivere alla malattia.

Certamente non la flora della mia fica.

Beh, almeno non sembri

malata dice mia sorella

1

Con lo iodio si ha la sensazione di pisciarsi addosso

*

Farò un'altra TAC.
L'esposizione alle radiazioni potrebbe benissimo essere la cosa che mi ammazza.

La conoscenza non serve
per salvare il mio corpo.

*

Io sono una scrittrice che scrive ogni giorno ma soprattutto si fa un sacco di cocaina nei locali gay, anche se rispondo sempre con un severo, distintivo No quando il medico mi chiede se prendo droghe ricreative. *Sono così sana, non capisco perché stia succedendo a me. Bevo continuamente infusi di curcuma e zenzero e sono vegetariana non perché mi importa degli animali voglio dire la distruzione fa parte della vita della natura ma non voglio contribuire a una società di consumismo e spazzatura mi importa davvero dell'ambiente credo sia davvero importante.*

Tutto il dolore è una punizione, o solo quello delicato?

Me lo dimentico mentre le dico quanto sono innamorata di lei. Il suo composto dolcevita nero e una nuova frangia si sommano perfettamente alla fantasia che ho già creato dove noi siamo la perfetta super coppia lesbica artistica. Per anni avrebbe misurato con attenzione i bozzoli lattei sul tendine tra il mio pollice e il mio indice. *Mamma* le dico mentre perdo i sensi prolungando la a. Amo molto Emily, ma occuparsi di lei è tutta un'altra roba.

*

Come per ogni altra cosa, sono venuta qui per Assoluta Necessità. Per favore ditelo al medico.

*

Mi chiederanno qual è la mia professione quando andrò al pronto soccorso. Andrò al pronto soccorso tre volte a settimana e ogni volta chiederanno Professione? Ogni volta dirò provocatoriamente POETA!

Sono un'idiota, non è colpa loro.

Il medico mi guarderà e dirà Non mi meraviglia.

Lui è Platone, che mi caccia perché sa che sono peggio che cattiva – sono inutile.

*

QUEL PEZZO DI MERDA! Non lo sa...

Io scrivo la malattia fuori dalla mia vita.

Io scrivo e dimentico che sto morendo di fame,

Io scrivo la gioia di rannicchiarsi davanti al mio frigo rotto con stupore. Cosa cazzo ci faccio con una busta di ciliegie, una mezza dozzina di uova? Mi rifiuto di mangiare un altro uovo mezzo sodo, nonostante l'alto contenuto nutrizionale, nonostante sia semplice da digerire.

Io succhio
una ciliegia, la sua sottile buccia matura
con l'occasione di preoccuparmi.

Affettando via il ghiaccio da una ciliegia, io scrivo
il suo eros, un nocciolo saponoso.

*

care donne malate,

loro muoiono

bevendo solo trasparenza
trasparentemente.

II. The sickness in itself

i've lost my body many times woken up tied to some man's bed woken up
to
him inside me i've lost my body many
times
i got sick usually we're in sync i groan it's not time yet when my belly
[begins
to ache i lost it while dancing with my friends at ladyfag's party on
molly i lost
my body to sickness bedridden for months my bed!
my plush bed my dear depression
i've lost my body to sickness i've lost my body to
sickness
i've
lost my body to sickness
i've lost my body to sickness
i've lost my body to sickness i've lost
i lost to him
my body to sickness
i've lost my body but i keep getting taxed on it

*

In order to survive, I should've eaten.

*

And yet, small seed from bagel or cracker could nestle itself into the pockets of my intestines, causing irritation. It will fill with pus, then one of two things will happen. Either the pus will have nowhere to go and will harden on itself, protect itself with thin cell membrane, and an abscess appears like a smooth pearl, or the pus will spill out—contamination. Organs know nothing of boundaries, have already begun their trajectory of bleeding into each other.

*

Side effects of medicine include
nightmares. Visions of a man beating me with a club,
maybe a dove with a broken neck.

I will want to not take my medicine.

*

I will begin to wonder what part of me gets to survive sickness.

Certainly not the flora of my pussy.

*Well, at least you don't look
sick, my sister says.*

*

With iodine, there is the sensation of pissing oneself.

*

I'll get another CT scan.
Radiation exposure may as well be what kills me.

Knowledge does nothing
to save my body.

*

I'm a writer who writes daily but mainly does a ton of cocaine at gay bars, although I always answer a strong, distinctive No when the doctor asks me if I do recreational drugs. *I'm so healthy, I don't know why this is happening to me. I am constantly drinking tumeric ginger tea and I'm a vegetarian not because I care about animals I mean destruction is a part of life of nature but I don't want to contribute to a society of consumerism and trash I really care about the environment I think it's really important.*

Is all pain punishment, or only the gentle kind?

I forget this as I tell her how in love with her I am. Her demure black turtleneck and new bangs add perfectly to the fantasy I've already created where we're the perfect artsy lesbian power couple. For years she would carefully measure milky bumps onto the tendon between my thumb and index finger. *Mommy* I swoon to her, drawing out the y. I love Emily much, but caring for her is a different beast entirely.

*

As with anything, I came here out of Absolute Necessity. Please let the doctor know.

*

They will ask my profession when I go to the ER. I'll go to the ER three times a week and each time they'll ask Profession? Each time I defiantly say POET!

I'm a moron, it's not their fault.

The doctor will look at me and say No wonder.

He's Plato, casting me out because he knows I'm worse than evil—I'm useless.

*

THAT LITTLE SHIT! He doesn't know...

I write sickness out of my life.

I write and forget that I am starving.

I write the joy of crouching before
my broken fridge in amazement. What the fuck
am I going to do with a bag of cherries, half a dozen eggs? I refuse
to eat another medium-boiled egg, despite its high nutritional content, despite it being easy
to digest.

I suck
on a cherry, its thin skin ripe
with opportunity for concern.

Slicking ice off of a cherry, I write
its eros, a soapy pit.

*

dear sick women,

they die
drinking only transparency
transparently.

Todd Portnowitz

Inediti

La palla da bowling

traduzione di **Pietro Cardelli**

Bedford-Stuyvesant, Brooklyn
Giugno, 2020

Ormai da molti mesi
c'è una palla da bowling
appoggiata all'ultimo gradino
della mia scala d'ingresso –
d'oro e rossa e nera
e con un foro al centro –
uno spettacolo non meno grottesco
della presenza stessa di una palla da bowling
fuori da una sala da bowling
(o proprio all'aperto) –
eppure è diventata tanto indispensabile
per il mio equilibrio psichico,
così perfetto nel suo spazio
questo oggetto fuori posto,
per l'integrità della mia sanità mentale
che l'intero peso del mio benessere
poggia su questo globo
come un ragazzino in piedi su un pallone da calcio
durante un allenamento mentre sfida
i suoi amichetti del cazzo a farlo cadere.

Alla fine ho domandato al mio vicino di casa John,
“Ma che ci fai con questa palla da bowling?”
e John, seduto sulla propria scala d'ingresso
mi ha guardato e mi ha detto, “Ah, giusto
la palla da bowling. Non ci avevo fatto caso”
e mi ha fatto un cenno, e io ho ridacchiato
contemporaneamente turbato
e oppresso dal fatto che niente è insolito
nel contesto di una strada newyorkese,
neppure le mascherine chirurgiche
che negli ultimi quattro mesi –
cioè più o meno da quando è apparsa la palla da bowling –
si sono aggiunte al registro dei rifiuti
che si è destinati a vedere
a ogni passeggiata, a ogni ora, in ogni quartiere.

È un privilegio, in realtà,
essere così onnipresente,
unirsi a una compagnia così affidabile
come una bottiglia di plastica schiacciata,
il coperchio di un caffè d'asporto,
il gratta e vinci fallito,
entrare nell'ecosistema del trascurabile –
un titolo che non assegnerò alla nostra palla da bowling,
quel ricettacolo che non rotola,
non un mero espediente mnemonico
ma un secondo cervello
che ho indossato, avventurosamente,
pure con quella sua fessura orrenda
come uno squarcio nel tessuto dello spazio-tempo
dentro di cui si potrebbe spiare
e scorgere una verità di cui facciamo volentieri a meno.

The Bowling Ball

Bedford-Stuyvensant, Brooklyn
June, 2020

For several months now
there's been a bowling ball
propped against the last step of my stoop,
gold and red and black
and cracked in half—
a sight no less grotesque
than the presence of a bowling ball itself
outside a bowling alley
(or out of doors at all)—
and yet, so integral has it become
to my psychic equilibrium,
so rightly is it placed,
this misplaced object,
in the structure of my sanity
my welfare stands entirely
on this orb
like a teenager atop a soccer ball,
at soccer practice, all but egging on
his punk-ass friends to come and kick him down.

Eventually I ask my neighbor John,
“What’s with the bowling ball?”
and John, from his own stoop,
looks over and says, “Oh yeah,
that bowling ball. Forgot that’s there,”
and he nods, and I kind of chuckle,
simultaneously scandalized
and chastened by the fact that nothing’s odd
in the context of a New York City street,
not even the surgical masks
that over the past four months—
from about the time the bowling ball appeared—
have joined the registry of litter
you’re preordained to see
on any walk, at any time, in any borough.

It's a privilege, really,
to be so omnipresent,
to join such reliable company
as the flattened plastic bottle,
the bodega coffee lid,
the losing lotto ticket,
to enter the ecosystem of the inconsiderable—
a status I won't grant our bowling ball,
that unrolling repository,
no mere mnemonic device
but a second brain
I've taken on, ventuously,
even with its hideous crack
like a tear in the space-time fabric
one might peer into
and glimpse a truth we're better off without.

Dall'area di sosta “Okahumpka”

traduzione di **Chiara Bernini**

per Kevin Norton

Tu eri davanti a me
dentro una bolla di luce,
indicavi Orione e giravi su te stesso,
volevi che ci facesse da guida
ciò che ci aveva fatto smarrire.

Ora fai il cameriere
a Coldfoot, in Alaska,
con il tuo cane legato insieme ai cani da slitta.
Lì non tramonta mai il sole, mi scrivi,
e mentre guardo una coppia che piange
nella macchina parcheggiata accanto alla mia
penso di saltare la mia uscita,

continuare verso nord.
Si abbracciano per dei minuti,
in lutto per qualche perdita grande o minore,
finché arriva una pioggerella
e i camionisti danno il via
a una processione di enormi inversioni a U
nel parcheggio.

From the Okahumpka Rest Stop

for Kevin Norton

You were ahead of me
in a bubble of light,
pointing to Orion and spinning,
wanting to be led back
by the thing that lost us.

Now you're waiting tables
in Coldfoot, Alaska,
your dog tied up with the sled dogs.
The sun never sets there, you write,
and as I watch a couple crying
in the car parked next to mine,
I imagine skipping my exit,

keeping north.
They hold each other for minutes,
mourning some great or minor loss,
until a piddling rain comes
and the semi drivers give way
to a procession of giant U-turns
in the parking lot.

Tirando su le braccia,
l'argilla si appiccicava alle pale—
ma continuaron a scavare nel fango
finché il fango cascò dal versante
e disfece ciò che fecero.

I cadaveri se ne andarono sui treni funerari
diretti verso l'Isola delle Scimmie,
le labbra nere di sangue
la mal aria finalmente
fuori dai polmoni.

Diga di terra, dicco di terra
frangiflutto, fumo di carbone,
escavatore a vapore, chiasso di trapano da rocce,
il capostazione al telefono
con lo scarico merci, lo scarico merci

al telefono con il capostazione,
sezioni intere di rotaie
sollevate da gru e spostate;
il corso di un fiume deviato, un lago appena nato,
la corrente fatta scorrere di nuovo:

la morte si riproduce nell'acqua stagnante,
nelle lattine e nei vasi di terracotta,
nelle orme di zoccolo e nelle fonti sacre,
nei solchi di un carro che passa,
negli stivali abbandonati.

On the backswing
clay stuck to their shovels—
still they excavated mud
until mud sloughed off the mountainside
and undid what they'd dug.

Cadavers left on funeral trains
headed to Monkey Island,
lips black with blood,
the mal aria at last
out of their lungs.

An earth dam, an earth dike,
a breakwater, coal smoke,
steam shovel, rock drill uproar,
the yardmaster on the phone
with the freight dump, the freight dump

on the phone with the yardmaster,
whole sections of railroad track
lifted by crane and swung;
a river turned, a lake birthed,
the current made to move again:

death breeds in standing water
in tin cans and earthen pots,
in hoof prints and holy fonts,
in a passing wagon's rut,
abandoned boots.

Emil Cioran

Vantaggi dell'esilio

Premessa e traduzione a cura di **Letizia Imola**

Pubblichiamo oggi *Vantaggi dell'esilio*, un estratto da *La tentazione di esistere* di Emil Cioran (1956). Esistere per Cioran è «un atto di fede, una protesta contro la verità, una preghiera interminabile», «un'inclinazione» che non dispera di far propria, ma intanto è condannato alla lucidità e a «pensare contro se stesso», come in questo estratto sui vantaggi (ma soprattutto sugli svantaggi) letterari dell'esule. A discapito dell'«accumulo di turbamenti» e dell'«inflazione di crudeltà», l'inferno dell'apolide non è rinnovabile a oltranza, l'autocompiacimento esaurisce la materia. Il filosofo rumeno notomizza e critica l'esule «conformato» che si adagia nella «caduta» con stilettate di intuizioni fulminee. A pochi anni prima, con *Sillogismi dell'amarezza* (1952), risale infatti l'approdo all'aforisma, la forma ideale per delineare la precarietà della parola nella ricerca di una sintesi estrema. Tradurre la prosa incendiaria e graffiante di Cioran ha un interesse particolare perché la questione linguistica è direttamente legata alla sua consapevolezza esistenziale: inizialmente l'adozione del francese è dolorosa - rinnova il senso di sradicamento - in seguito si configura come la lingua più adatta poiché spietatamente analitica. In un'intervista rilasciata a Ben Amí Fihman ha dichiarato: «Ho cominciato a scrivere in francese a trentasette anni. Questo è molto importante. Non ero vecchio, ma ero nel mezzo della vita. Ho compreso il dramma di scrivere in una lingua che non è la propria e di trasformare l'atto di scrivere in un'azione consciente».^[1] Secondo Ion Deaconescu, se Cioran avesse scritto poesie sarebbe stato un grande poeta: ha persino confidato al filosofo che un giorno avrebbe trasposto alcuni suoi testi in forma di poesia per dimostrarlo.^[2] Altrove Cioran affermava: «Sbagliano completamente quelli che mi attribuiscono o mi riconoscono uno 'stile'. Io non ho stile, ho [...] un 'ritmo'. Un ritmo che corrisponde alla mia fisiologia, al mio essere; è la mia cadenza organica, il mio ansimare isterico che riesce a passare nelle frasi.»^[3] E questo ritmo si è cercato di tradurre.

[1] L'intervista (1978) è tradotta da Vincenzo Fiore e Concetta Iannaccone ed è contenuta nel volume Emil Cioran, *Ultimatum all'esistenza. Conversazioni e interviste (1949-1994)*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2020.

[2] Ion Deaconescu, *Dacă m-as fi aruncat în Sena*, Editura Europa, Craiova, 2000. Il testo riporta, in forma di conversazione, le confessioni di Cioran durante le visite di Deaconescu a Parigi tra il 1987 e il 1992. Si può leggere nella traduzione di Marisa Salzillo in *Emil Cioran, Ultimatum all'esistenza. Conversazioni e interviste (1949-1994)*.

[3] E. M. Cioran, *Quaderni 1957-1972*, tr. it. Di T. Turolla, Adelphi, Milano 2001, pp. 367-368.

Vantaggi dell'esilio

A torto si immagina l'esule come qualcuno che abdica, si ritira e si eclissa, rassegnato alle sue miserie, alla sua condizione di relitto. Ad un attento esame si ravvisa in lui un ambizioso, un deluso aggressivo, un rancoroso, ma anche un conquistatore. Più veniamo espropriati, più i nostri appetiti e le nostre illusioni si inaspriscono. Si può discernere persino un qualche rapporto tra la sventura e la megalomania. Chi ha perso tutto conserva come ultima risorsa la speranza della gloria o dello scandalo letterario. Acconsente ad abbandonare tutto tranne il suo nome. Ma il suo nome, come farà ad imporlo, dal momento che scrive in una lingua ignorata o disprezzata dalla gente civile?

Si cimenterà in un altro idioma? Non sarà facile per lui rinunciare alle parole in cui si alligna il suo passato. Chi rinnega la propria lingua per adottarne un'altra cambia identità, anzi cambia delusioni. Traditore in modo eroico, tronca con i suoi ricordi e in certa misura con se stesso. Un tale scrive un romanzo che dall'oggi al domani lo rende famoso. Vi racconta le sue sofferenze. I suoi connazionali, all'estero, lo invidiano: anche loro hanno sofferto, forse persino più di lui. L'apolide diventa - o aspira a diventare - un romanziere. Il risultato è un accumulo di turbamenti, un'inflazione di crudeltà, di brividi antiquati. Non si può rinnovare a oltranza l'inferno, la cui essenza è la monotonia, né tanto meno il volto dell'esilio. In letteratura nulla esaspera quanto il terribile; nella vita è troppo macchiato di evidenza per attirare l'attenzione. Ma il nostro autore persiste; per ora nasconde il romanzo in fondo a un cassetto aspettando il suo momento. L'illusione di una sorpresa, di una fama sfuggente ma che dà per scontata, lo sostiene; vive d'irrealtà. Tuttavia la forza di questa illusione è tale che, se lavora in una fabbrica, lo fa con l'idea che un giorno ne sarà strappato da una celebrità tanto repentina quanto inconcepibile.

Altrettanto tragico è il caso del poeta. Rinchiuso nella propria lingua, scrive per i suoi amici, per dieci, venti persone al massimo. Il suo desiderio di essere letto non è meno imperioso di quello del romanziere improvvisato. Per lo meno rispetto a questo ha il vantaggio di poter piazzare i suoi versi nelle piccole riviste dell'emigrazione, che vengono pubblicate a costo di sacrifici e rinunce quasi indecenti. Un tale diventa direttore di rivista e per farla durare rischia la fame, si allontana dalle donne, si rintana in una stanza senza finestre e si impone privazioni spaventose e sconcertanti. Masturbazione e tubercolosi, ecco ciò che gli spetta.

Per poco numerosi che siano, gli emigrati si costituiscono in gruppi, non per difendere i loro interessi, ma per fare collette e svenarsi, così da pubblicare i loro rintanti, le loro grida, le loro invocazioni senza risposta. Non troverete mai una forma di gratuità più straziante di questa.

Il fatto che siano buoni poeti tanto quanto sono cattivi prosatori dipende da ragioni abbastanza semplici. Esaminate la produzione letteraria di un qualsiasi piccolo popolo che non abbia la puerilità di crearsi un passato: l'elemento più impressionante è la profusione della poesia. Per svilupparsi, la prosa richiede un certo rigore, uno stato sociale differenziato e una tradizione: è intenzionale, costruita; la poesia sgorga, è diretta, oppure totalmente artefatta; appannaggio dei trogloditi e dei raffinati, sboccia sempre solo ai margini della civiltà. La precede oppure la segue. Mentre la prosa esige un genio riflessivo e una lingua cristallizzata, la poesia è perfettamente compatibile con un genio barbaro e una lingua informe. Creare una letteratura significa creare una prosa.

In tanti non dispongono di nessun'altra forma di espressione all'infuori della poesia, cosa c'è di più naturale? Anche coloro che non sono particolarmente dotati attingono dal proprio sradicamento, dall'automatismo della loro eccezionalità, quel talento in più che non avrebbero mai trovato in un'esistenza normale.

Qualunque forma assuma e qualunque ne sia la causa, l'esilio, all'inizio, è una scuola di vertigine. E alla vertigine non tutti hanno la fortuna di potervi accedere. È una situazione limite, come gli estremi dello stato poetico. Non è forse un privilegio esservi trasportato immediatamente, senza deviare per una disciplina, dalla mera benevolenza della fatalità? Pensate a quell'apolide di lusso che è Rilke, alle tante solitudini che dovette accumulare per liquidare i suoi legami, per stabilirsi nell'invisibile. Non è affatto facile essere originario di nessun luogo quando non c'è alcuna condizione esterna costrittiva. Persino il mistico raggiunge la spoliazione solo a costo di sforzi mostruosi. Staccarsi dal mondo: che abolizione faticosa! L'apolide, dal canto suo, ci riesce senza darsi da fare, grazie al concorso - all'ostilità - della storia. Né tormenti né veglie perché giunga a spogliarsi di tutto; vi è costretto dagli eventi. In un certo qual modo assomiglia al malato, il quale, come lui, si accomoda nella metafisica o nella poesia senza meriti personali, per forza di cose, grazie ai buoni uffici della malattia. Assoluto di poco valore? Può darsi, benché non sia dimostrato che i risultati ottenuti con lo sforzo superino di valore quelli che derivano dalla quiete nell'ineluttabile.

Un pericolo minaccia il poeta sradicato: quello di adattarsi al proprio destino, di non soffrirne più, di compiacersene. Nessuno può preservare il vigore dei propri dolori; si affievoliscono. Lo stesso avviene con il mal di patria, con ogni nostalgia. I rimpianti perdono il loro lustro, avvizziscono da soli e, come l'elegia, cadono presto in disuso. Cosa c'è allora di più normale che stanziarsi nell'esilio, Città del Nulla, patria alla rovescia? Nella misura in cui vi si diletta, il poeta dilapida la materia delle sue emozioni, le risorse della sua sventura, così come il suo sogno di gloria. Poiché la maledizione da cui traeva orgoglio e profitto non grava più su di lui, insieme a questa perde anche l'energia dell'eccezionalità e le ragioni della solitudine. Proscritto dall'inferno, tenterà invano di ristabilirvisi, di rituffarsi: le sue sofferenze, troppo assennate, lo renderanno per sempre indegno di quel luogo. Le grida di cui un tempo andava ancora fiero si sono trasformate in amarezza, ma l'amarezza non si trasforma in versi: lo condurrà fuori dalla poesia. Niente più canti, né eccessi. Invano rivangherà le ferite rimarginate per estrarne qualche afflato: nella migliore delle ipotesi sarà l'epigono delle sue pene. Lo attende un decadimento onorevole. In mancanza di varietà e di inquietudini originali, la sua ispirazione si prosciuga. Ben presto, arresosi all'anonimato e come incuriosito dalla sua mediocrità, indosserà la maschera del borghese di nessun luogo. Ecco al termine della sua carriera lirica, al punto più stabile del suo declassamento.

“Conformato”, ben comodo nell’agio della sua caduta, cosa farà dopo? Potrà scegliere tra due forme di salvezza: la fede e l’umorismo. Se si trascina dietro qualche residuo d’ansia, lo liquiderà poco per volta con migliaia di preghiere; a meno che non si compiaccia di una metafisica gentile, passatempo dei poeti esausti. Se invece, al contrario, è incline allo scherno, minimizzerà le sue sconfitte al punto di rallegrarsene. A seconda del suo temperamento offrirà sacrifici alla pietà o al sarcasmo. In entrambi i casi avrà trionfato sulle sue ambizioni come sulle sue sfortune, per raggiungere uno scopo più alto, per diventare un dignitoso sconfitto, un reprobo decoroso.

Ann Cotten

Poesie

Premessa e traduzioni di Matilde Manara

Ann Cotten è nata in Iowa nel 1982. È cresciuta e ha studiato a Vienna, dove ha conseguito un dottorato in letteratura tedesca con una tesi sulla poesia concreta. Poetessa, traduttrice, scrittrice e performer, prima di pubblicare i suoi versi Cotten si è a lungo esibita nei caffè letterari delle scene underground austriaca e tedesca. Ispirandosi alle avanguardie di inizio secolo, alterna l'inglese e il tedesco, mescolando strutture grammaticali proprie dell'oralità con le forme metriche della tradizione. Il suo libro d'esordio, *Fremdwörterbuchsonette* (Sonetti da dizionari stranieri) è uscito per Suhrkamp nel 2007, seguito da *Florida-Räume* (Spazi in Florida, 2010, sempre per Suhrkamp), una sorta di reportage in prosa e poesia nel quale la riflessione saggistica si sovrappone al racconto onirico. Tra i suoi lavori più recenti, il poema epico illustrato *Verbannt!* (Bloccato!, 2016, Suhrkamp) e i racconti *Lyophilia* (2019, Suhrkamp). Cotten vive attualmente tra Berlino e New York.

Metonimia, noi

Parlo io per te, tu lascia perdere.
Lascia perdere, dico. Stai
calmo, dico, io formulo,
così, quando ho finito, possiamo entrare.

Scrivere poesie, dici, ti stanca terribilmente.
Dire io mi sfinisce ancora di più, dico.
Allora dispiega il tuo noi, lui ci significa entrambi,
e facciamoci sopra un picnic. Davvero,

la parola mi esce a fatica dai denti,
battono forte l'uno contro l'altro
quando tu vuoi dire me, io voglio dire te, e una smorfia
basta a spingerci in una corrente di armonia,
chiediamo: lo vogliamo? Tu dici: io sì.
E tu? mentre mi aggrappo ai tuoi denti.
Versa da bere! Merum ci farà galoppare
per tutto il pomeriggio
nel tannino, il pesante, rossastro
nero vestito degli, sì, degli scambi d'identità.

Chiusi a chiave finché non saremo né fuori né dentro,
solo sibilando le lettere
sapremo di chi sono le iniziali
che stiamo scavando adesso nel faggio

col mio coltello. Il tuo è troppo piccolo
e si piega se prendi male
l'inclinazione. Sto per incidere "TU"
quando mi fai vedere la tua opera: incidi "ELVIS"
Okay, facciamo degli errori. Eppure ride
dei nostri tentativi il nudo essere.

Metonymie, wir

Ich sprech für dich, lass gut sein.
Lass gut sein, sag ich. Sei
beruhigt, sage ich, ich formuliere,
da können, wenn ich fertig bin, wir beide rein.

Das Dichten, sagst du, macht dich schrecklich müde.
Das Ich-Sagen erschöpft mich mehr, sag ich.
Breit doch dein Wir aus, du, das meint uns beide,
und dann machen wir Picknick drauf. Wirklich,

ich bring das Wort nur schwer über die Zähne
hinaus, sie schlagen hart gegeneinander,
wenn du mich meinst, ich dich und Grinsen
allein kann in ne Harmonie uns schwemmen,
wir fragen: wollen wir? Du sagst: Ich schon.

Du auch? Während ich mich an deine Zähne lehne.
Schenk ein! Merum schlägt dich und mich
über den ganzen Nachmittag in
den Tannin, das schwere, rötlich
schwarze Kleid der, ja, Verwechselungen.

Verklinken, bis wir weder aus noch ein,
nur schwirrend wissen von den Buchstaben
zu schließen mehr, wessen Initialen
wir nun tatsächlich in die Buche graben

mit meinem Messer. Deines ist zu klein
und klappt zurück, wenn man den Winkel falsch
berechnet. Bin dabei zu ritzen "DU",
als du dein Werk mir zeigst: du ritztest "ELVIS".

Okay, wir machen Fehler. Doch es lacht
ob unsrer Anstalten das blanke Sein.

Discorso alle aiuole

Aiuole, ascoltate un attimo per favore. Ho pensato di scrivere questo trattato in versi. Per un po' mi è sembrata una buona idea e l'ho coltivata. Poi è sparita e credo sia meglio così. Perdonate dunque le righe irregolari con cui mi rivolgo a voi. Non c'è quasi niente dentro: una per gli uccelli, una per gli altri uccelli, una per la morte e una che forse potrebbe sopravvivere. Perdonatemi. Battute troppo grossolane affilano il concime con cui volevo coprirvi, è quasi sgradevole, una specie di graffio o raschiamento che si sente, a volte, quando la vanga incontra una pietra, ma io voglio andare più a fondo. Voi questo lo sapete meglio di me, nel bene e nel male. Spero di smuovervi fino al midollo, anche se per farlo dovessi entrare in una buca aperta sotto di me e magari slogarmi qualcosa. Vedete, dico sul serio e non risparmio nessuno. Per contro, avete la mia parola che stenderò su di voi teli così leggeri che la rugiada di ogni riflessione, il rimuginare di un'intera primavera vi sarà addosso ogni volta che una brezza leggera scosterà il riparo promesso, lieve come la promessa stessa, in un moto di onde simile al mare in teatro. È questo che volete? Vi chiederò più tardi, quando il mio tentativo sarà finito, se è questo che volevate, perché so già che non posso avere una risposta chiara nella fase preliminare, queste sono solo disposizioni, e confido nella vostra benevolenza quando, una volta che tutto questo sarà finito, mi farete l'onore di stare tra voi.

Rede an die Beete

Beete, hört nun kurz her, bitte. Ich habe überlegt, diese Abhandlung in Versen zu schreiben. Es düngte mich eine Weile eine gute Idee. Die verschwand, zu recht, wie ich meine. Verzeiht mir also die unregelmäßigen Zeilen, in denen ich mich euch aussetzen werde. Es ist kaum was drin: eins für die Vögel, eins für die anderen Vögel, eins für den Tod und eines, das möglicherweise überleben könnte. Verzeiht. Zu fette Witze schärfen zuweilen den Mulch, mit dem ich euch belegen wollte, an die Grenze der Unannehmlichkeit, einer Art von Kratzen oder Schaben, das mitunter auch zu merken ist, wenn Spaten an einem Stein vorbeigeht, aber ich etwas tiefer davon haben will. Das kennt ihr wohl oder übel gründlicher als ich. Ich hoffe euer Mark zu erschüttern, und wenn ich dabei in einen sich auftuenden Schacht trete und mir im günstigsten Fall etwas verrenke. Ihr seht, ich meins ernst und schone niemanden. Im Gegenteil, hier habt ihr ein Versprechen, ich werde solche Planen über euch ausbreiten, dass das Kondenswasser allen Überlegens, das Brüten eines ganzen Frühlings über euch hereinbricht, sooft eine leichte Brise die versprochene Behütung, leicht wie das Versprechen selbst, zu Wellen ähnlich einem Meer im Theater bewegt. Wollt ihr das? Ich werde euch später, wenn mein Versuch zu Ende ist, danach fragen, ob ihr das gewollt habt, weil mir schon klar ist, dass ich mir im vorläufigen Stadium, dem lediglich der Bestellung, keine klare Antwort abholen kann, und vertraue auf eure zuneigungsvollen Informationen, wenn ich, nachdem dies alles vorüber ist, unter euch mich aufzuhalten die Ehre haben werde.

Fuga strana

E la gente veniva e guardava, l’anello tra le dita.
Come parla la gente! “Dove sarebbe la bugia?” e ancora:
“Dove sarebbe la bugia?” perché senza saperlo le canzoni
avevano scoperto il congiuntivo presente, un modo
più dolce di quanto permesso dai tempi.

Più galanti
e più false sono le parole dei ministri della cultura.
Sono abituati a esprimersi con eleganza, a chiudere con
delle tavole gli interstizi più squallidi, a mettere ringhiere e
ad alzarcisi sopra anche quando sono storte, parlando
senza alcun preavviso, di modo che tutti vedano
quanto è facile.

Ma uno non significa tutti, no!
L’eccezione difesa con ferocia veste meglio colui
che sa come distinguersi dalla massa.
Lui sarà sempre una maniglia, mai un artiglio.

Con i loro abiti leggeri i soci hanno fatto respirare le ferite.
Dicevano di capire cose che arrivavano come
gru giganti, così li abbiamo trattati come
dei, dei irregolari attaccati agli orli dei clienti.
Nuvole coi pantaloni, i nomi dormienti, questi
vagavano a sciami, sciamavano come animali e sputarono
veleno quando furono ribaltati e sbalzati fuori. Mischiavano
affetto e terrore, l’amore era orrendo; le malelingue
guardavano le macchie ingrandire e allargarsi al suolo.
Loro cercavano a strani salti di dire qualcosa. Ma la gente girava e rigirava l’anello.
Non volevano fare quel passo perché sapevano che almeno così
i loro problemi sarebbero stati al sicuro, separati dalle soluzioni che gli facevano paura.
Così vissero a lungo con un peso sullo stomaco, spiando il nemico e disprezzandolo.

Seltsame Fuge

Und es kamen die Leute und schauten, den Ring in den Fingern.
Wie die Leute sprachen! “Wo bliebe die Lüge?” und wieder:
“Wo bliebe die Lüge?” Denn ungewusst hatten die Lieder
den konjunktivischen Präsens gefunden, einen linderen
als eigentlich die Zeiten erlauben.

Galanter
und falscher drücken sich die Kulturträger aus. Sie
sind gewohnt, elegant alles zu meistern, grausige
Zwischenräume mit Platten zu decken, Geländer
einzufügen und, wenn es auch schief ist, darauf zu stehen
und merkmallos zu reden, dass alle sehen
wie leicht es ginge.

Einer sind aber nicht alle, nein!
Die wild verteidigte Ausnahme kann leicht kleiden
den, der es versteht, das meiste zu meiden.
Er wird immer Schnalle, nicht Kralle sein.

Mit ihrer leichten Kleidung befächelten Gesellschafter Wunden.
Sie behaupteten, Dinge zu verstehen, die wie
Riesen-Krane kamen; da nahmen wir eben sie wie
Götter hin, unregelmäßige Götter an den Säumen der Kunden.
Diese, Wolken in Hosen, die schlafenden Namen,
irrten in Schwärmen, schwärmteten wie Tiere und zischten
Gift, wenn es kippte und sie abwarf. Sie mischten
Mögen und Furcht, die Liebe war schrecklich, die Spötter
beobachteten sich ausbreitende Flecken.
Sie versuchten durch seltsame Sprünge ihnen etwas mitzuteilen.
Die aber drehten und drehten den Ring und drehten ihn.
Sie wollen diesen Schritt nicht tun, so wussten sie
die Probleme sicher getrennt von den Lösungen, die sie schaudern ließen.
So lebten sie mit Sodbrennen lang; erspähten den Feind und verschmähten ihn.

Si siede, si adatta, mi toglie il respiro

Sitzt, passt, raubt mir die Luft

Fällt spät wir spucken aufs Geländer, da knutscht
Alexander A. Leach mit Cary Grant voller Abendkleid
und der Vogel ruft: "Mehr Stil bitte."
Marianne putzt mir den Ofen und raubt mir ein Ohr und
ich röhre vor lauter schlechtem Gewissen Gedichte die beginnen
Oh Marianne, why do you do what you do that way du treibst
mich in die Umgebung.
Sunday Morning, Kettwurst für alle und Schnitzer von Ost-Sauce
jet-settet über alle Fronten eingetrieft. Heiße Tränen und
Stille bis auf das Knarren der Tür zum Bad. Da steht die bekannte
Palme und ebenda heule ich "ach"
Marianne hebelt die Gasdüsen aus
ich beiße in eine Pfefferoni und hopse
herum jaulend wie der grünste Hund Marianne schrubbt ich sage
"Marianne du bist ja wahnsinnig" Marianne sagt "O nein, du, ich bin
freiwillig." und ich fleißig Veitstanz im Frack

nur für sie
Der Unterschied ist ein Rad radelt nicht sarkastisch. Ich klappere
mit den Flanken und schlage mich vom Puch auf den Asphalt und liege
noch etwas da in meiner Fahne heftig wie einem Lachen atmen mich hörnd
Wisch mich auf Marianne und ich mach die schönsten Gedichte

Rolf Jacobsen

Poesie

Premessa e traduzioni di **Andrea Romanzi**

Rolf Jacobsen (Oslo (Kristiania) 1907 – Hamar 1994) è stato uno scrittore, poeta e giornalista norvegese. La pubblicazione della sua prima raccolta di poesie *Jord og jern* [Terra e ferro] nel 1933 segna l'inizio del modernismo letterario in Norvegia, di cui Jacobsen viene considerato il massimo esponente. È uno dei poeti norvegesi più tradotti: sin dalla metà degli anni Sessanta, le sue poesie vengono tradotte in circa venti lingue, tra cui svedese, danese, ungherese, finlandese, faroese, gujarati, nederlandese, islandese, rumeno, russo, serbo-croato, sloveno, spagnolo, tedesco, polacco, ucraino e italiano.

La produzione letteraria di Jacobsen è costituita da dodici raccolte di poesia pubblicate in circa mezzo secolo, tra gli anni Trenta fino agli anni Novanta del XX secolo. Già dalla raccolta *Jord og jern*, Jacobsen utilizza il verso libero senza rima, scelta inconsueta rispetto alla tradizione lirica appena precedente. I toni alti e ricercati tipici del poetare più classico vengono abbandonati: il poeta preferisce utilizzare un linguaggio che sia più vicino a quello di tutti i giorni, introducendo inoltre molti elementi che appartengono alla sfera della modernità e della tecnica, presentati a volte in armonia con la natura, altre volte in netto contrasto con essa. Nel 1954 pubblica *Hemmelig liv* (*Vita segreta*) una raccolta di poesie in cui tutto ciò che è artificiale e realizzato dall'uomo diventa un nemico: è da questo momento in poi che Jacobsen tratta temi che saranno cari al movimento ecologista, tanto da valergli il titolo di 'poeta verde'. A causa del suo interesse per i temi della modernità, della meccanica e dell'urbanizzazione, Jacobsen è stato associato spesso al movimento Futurista, nonostante una visione romantica e critica del rapporto e dell'equilibrio tra uomo e macchina.

Nel 1983 viene invitato al festival internazionale di letteratura di Toronto dove conosce il poeta statunitense Roger Greenwald, che traduce molte delle opere di Jacobsen in fortunate edizioni inglesi che varranno al traduttore premi e riconoscimenti.

Tagliare – incollare

I giornali tagliano il tempo in piccoli frammenti
e ce lo spargono sulla testa
- ore, minuti, secondi – come coriandoli.

Altri dovranno ricomporlo. Un’immagine, una totalità.
- Senza speranza. Prendete il vasetto di colla.
Per lo più pezzi neri, un po’ di bianco
e colori soltanto pochi.
Ci proviamo: Pinochet,
passeggiata pasquale, Papandreu, Polonia.

Naa. Così è strano.
Un pezzo qui e un pezzo là:
Sete in Sudan, spettacolo a Stiklestad,
Starwars, scuro su scuro.
Provare ancora: - Filo spinato, file di pali, file di assi.
Così va meglio: filo spinato,
assi. Lunga, lunga fila.
Torri di guardia ovunque. I colori
diventano la gente che c’è dietro.
Ma ancora avanza qualcosa.
Quel frammento lì, quello rosso
- sangue, calore, forse una rosa,
forse una bandiera.
Proprio quello

Io lasciamo al lettore

Klippe – klistre

Avisene klipper tiden opp i småbiter
og drysser den ned over hodene på oss
- timer, minutter, sekunder – som konfetti.

Andre må sette det sammen igjen. Et bilde, en helhet.
- Håpløst. Hent limpotten.
Mest svarte biter, litt hvitt
og av farver bare noen få.
Vi prøver oss frem: Pinochet,
påskeutfart, Papandreu, Polen.

Næh. Dette blir rart.
En bit her og en bit der:
Sult i Sudan, Stiklestadspillet,
Starwars, svart i svart.
Prøve igjen: - Piggtråd, pelerekker, planker.

Det blir bedre: Piggtråd,
planker. Lang, lang rekke.
Vakttårn hele veien. Farvene
blir menneskene bakom.
Men enda noe tilovers.
Den lille biten der, den røde,
- blod, varme, kanskje en rose,
kanskje et flagg.
Akkurat dette

overlater vi til leseren.

Calmati

Chiedono e richiedono. Perché mai ci sediamo qui a lavorare con lettere, ritmi e punteggiatura quando loro vogliono solo canzoni, vignette. Premere un tasto. Parole che sono soltanto un brusio nelle orecchie.

Le lettere devono essere come guantoni da boxe. Pang - un colpo sul muso per farti vacillare.
Altrimenti non importa.

- Il tempo della stanchezza.

Ormai dobbiamo capirlo.
Lo stress, la carriera, l'ansia, il dolore di essere senza futuro.
- Grazie, ce la caviamo con i problemi che abbiamo.

Certo, va bene così.

Ma allora la domanda è: quanto sei stanco in realtà. A che punto sei arrivato nella vita. Che cosa ti tiene sveglio di notte. Ti capiamo ma non ci arrendiamo per questo.

Perché la parola è come l'erba.

C'È e basta. Tagliala, fanne un prato. Che puoi calpestare. E calpesta.
Perché ricrescerà senza sosta finché la terra esiste. Presto ti arriverà tra le dita prima che te ne renda conto.
- Quindi calmati.

Hiss deg ned

De spør og de spør. Hvorfor i granskogen setter vi oss her og jobber med bokstaver, rytmer og skilletegn når det er låter de vil ha, billedstriper. Trykke på en knapp. Ord som bare er et sus i ørene.

Bokstaver må være som boksehansker. Pang – et slag i trynet så du raver.
Ellers kan det være.

– Trøtthetens tid.

Nå må vi skjonne dette snart. Stressen, karrieren, angst, leden ved å være uten fremtid.
– Takk, vi greier oss nok med de problemene vi har.

Jo, det er greit nok det.

Men så blir spørsmålet: Hvor trøtt er du egentlig. Hvor langt er du kommet med livet ditt. Hva ligger du våken for om nettene. Vi skjønner deg, men gir ikke opp for det.

For ordet er som gresset.

Det bare ER der, Klipp det ned, gjør plen av det. Som du kan tråkke på. Og bare tråkk.
For opp kommer det ustoppelig så lenge jorden står. Snart er det oppe mellom fingrene på deg før du vet det.
– Så hiss deg ned.

Alberi in autunno

- quando hanno perso l'estate
possiamo uscire a vedere di cosa sono fatti.
La rete venosa, le travi portanti,
forza o inazione, ossa o cartilagine.
Indifesi. Adesso
li vediamo davvero.

Trær om høsten

- når de har mistet sommeren sin
kan vi gå ut og se hva de er gjort av.
Årenettet, bærebjelkene,
styrke eller tafatthet, ben eller brusk.
Forsvarsløse. Nå
gjennemskuer vi dem.

Ascolta, piccolo uomo

Ascolta, piccolo uomo. Anche il nuovo clero
conosce il suo padre nostro e il latino.
Quindi apprendi subito le nuove litanie
e i padre nostro, che nessuno capisce,
- nemmeno ora.
E dobbiamo stare in silenzio. I tecnocrati
che hanno scambiato l'abito della messa col camice bianco,
e costruito le loro chiese qua e là nei paesi
con strane cupole – e snelle torri
che somigliano quasi ai camini di crematori
- ci dicono di non chiedere altro.
Di credere soltanto. Ancora una volta,
tu minuscolo uomo
che stai in piedi e attraverso le sbarre
guardi cosa fanno.

Parlano, piccolo, di forze segrete
dalle profondità del mondo. Le sorgenti della vita stessa.
E se avranno successo saremo tutti dèi,
e tutto diventerà oro – diventerà oro.
Quindi non tormentarci, dicono
con le tue domande (anche Noi siamo spaventati
da ciò che verrà). Ma inginocchiatì
con rispetto. Non ci sono altre
speranze se non qui,
nelle nostre mani
e nelle nostre case (che secondo alcuni somigliano
a crematori).

Ma la vecchia Terra si gira
e si rigira e sbadiglia
un uccello assopito, e la luna sale dal mare,
così stanca dei suoi figli che fanno sempre
tanto rumore - sono distesa qui
a braccia aperte, pensa.
Con risacca, alta e bassa marea, sole
e forti tempeste.
Ma nessuno CREDE in me. Sono già troppo vecchia?
Certo non osano.
Adesso giocano col fuoco. Bambini come sono.
Presto la casa brucerà. Cosa faranno allora
- disse la Terra prima di addormentarsi
e tutti gli uccelli tacquero.

Per il referendum sul nucleare del 1980 in Svezia. NRK e Sveriges Radio.

Hør, lille du

Hør, lille du. Det nye presteskapet
kan også sine fadervår og sin latin.
Så lær deg straks de nye litaniene
og padernostrene, som ingen skjønner,
- heller ikke nå.
Og stille må vi være. Teknokratene
som byttet messekåpen med de hvite frakker
og bygget sine kirker rundt i landene
med underlige kupler på og slanke tårn
som nesten ligner krematoriepiper
- de ber oss ikke spørre mer.
Men bare tro. Ennu en gang,
ør-lille du
som står og kikker gjennom sprinklene
på hva de driver med.

De taler, lille du, om hemmelige krefter
fra verdensdypet. Selve livets kilder.
Og om de lykker blir vi guder alle,
og alt blir gull – blir gull.
Så plag oss ikke, sier de
med dine spørsmål (Vi er redde selv
for hva det blir til) Men knel
ærbødig ned. Det finnes ingen andre
håp igjen enn her,
i våre hender
og våre hus (som noen sier ligner
krematorier).

Men gamle Jorden snur seg rundt
og rundt og gjesper
en fugl i sovn, og månen opp av havet,
så trett av sine barn som støyer slik
bestandig – her ligger jeg
med fanget åpent, tenker den.
Med havbrått, flod og ebbe, sol
og svære stormer.
Men ingen TROR på meg. Er jeg for gammel alt?
De tør visst ikke.
Nå leker de me ilden. Barn som de er.
Snart brenner huset ned. Hva gjør de da
- sa Jorden før den sovnet inn
og alle fugler tidde.

Til atom-reaktor-avstemningen i Sverige 1980. NRK og Sveriges Radio.

La casa e le mani

Due mani erano come una casa.
Dicevano:
vieni qui ad abitare.
Né pioggia, né gelo, né paura.
Ho abitato in quella casa
senza pioggia, senza gelo, senza paura
finché non è venuto il tempo a demolirla.

Adesso sono di nuovo per le strade.
Il cappotto è leggero. Si sta mettendo
a nevicare.

Huset og hendene

To hender var som et hus.
De sa:
Flytt inn her.
Ikke regn, ikke frost, ikke frykt.
Jeg har bodd i det huset
uten regn, uten frost, uten frykt
til tiden kom og rev det ned.

Nå er jeg ute på veiene igjen.
Kappen min er tynn. Det trekker opp
til sne.

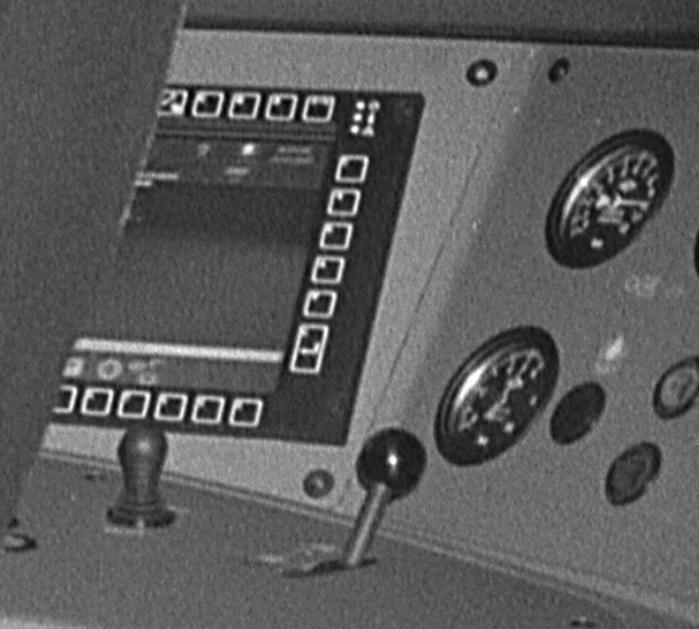
portfolio

fotografico

CABINA 1

94 83 4103 017-9

V.max.160km/h
MAX: 5







...rktom, svalorna varo stora som ömar, bina som gäss. — Nå, men biluporna då? — Bikupor

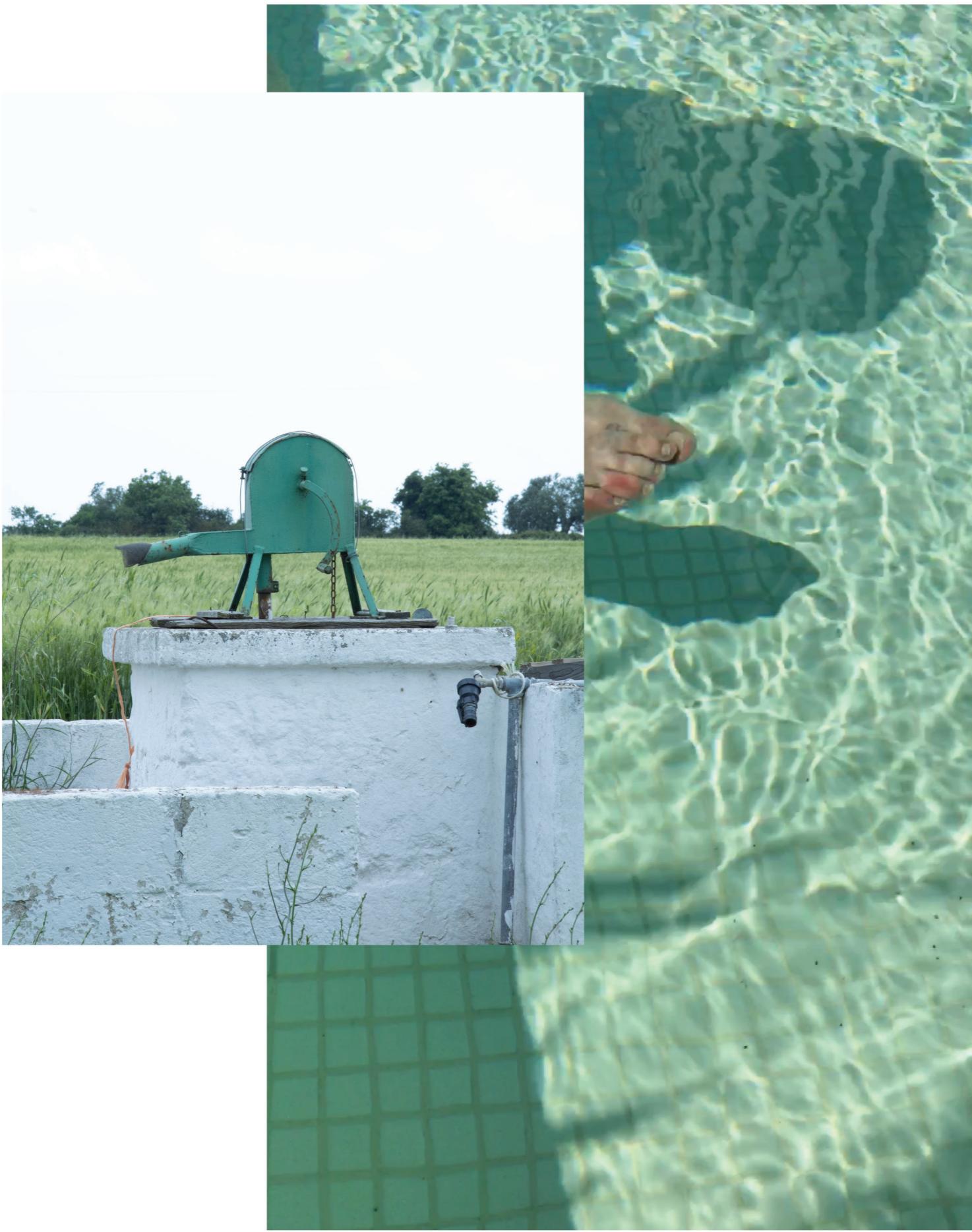
















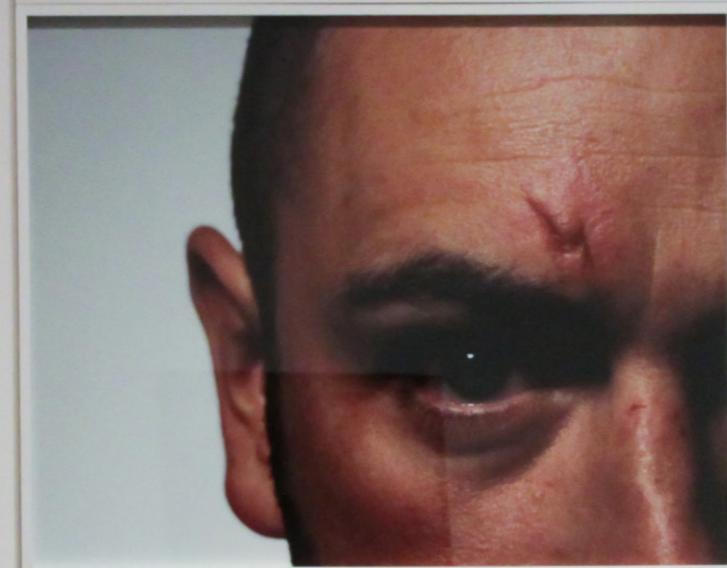


U.S. LAND SURVEY







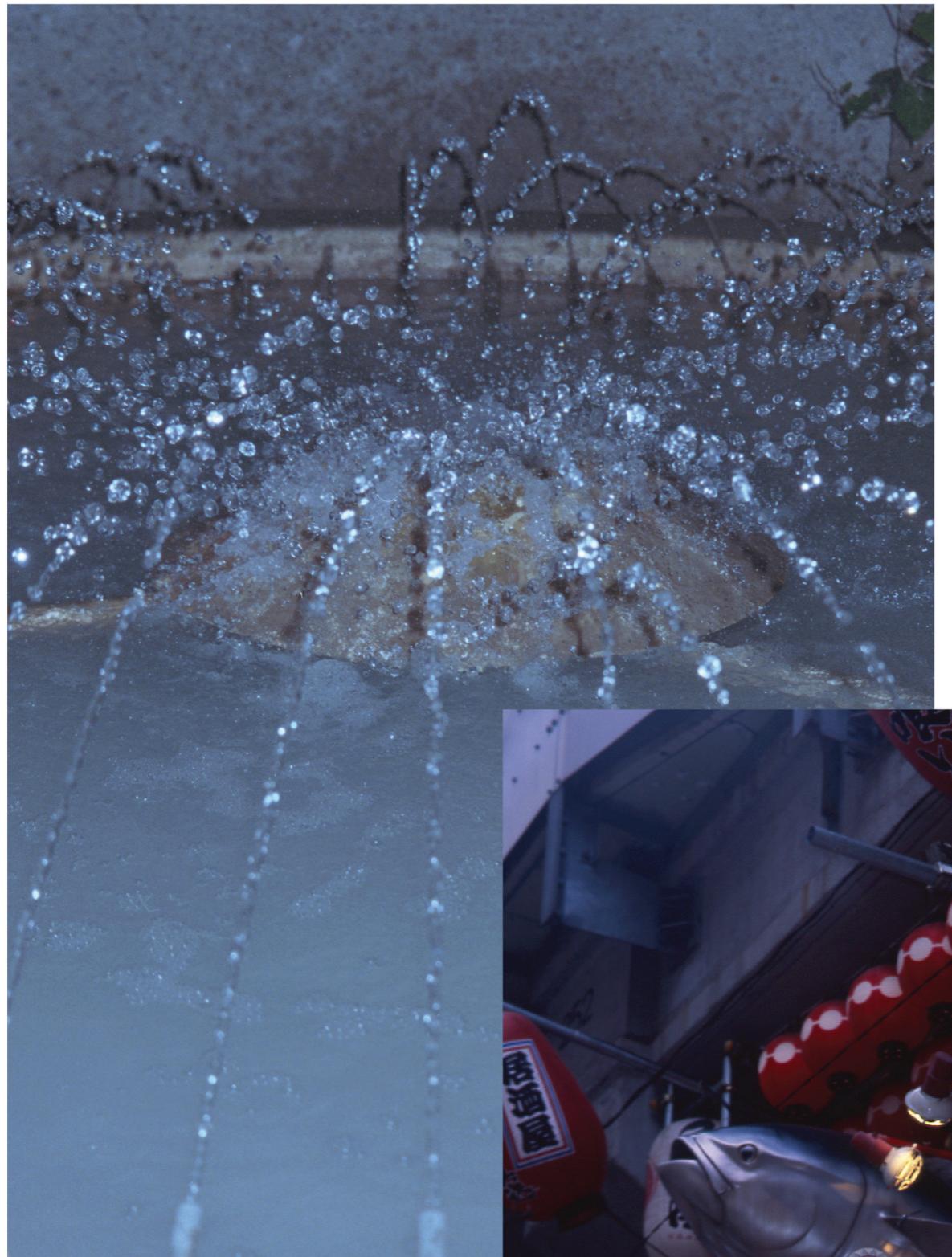














EDM











credits

1. Beatrice Zerbato, *Il ford*
2. Giulia Gamberini, *Ravenna*
3. Lorenzo Picarazzi, *Pipolotti Rist*
4. Giulia Modi
5. Martina Yara Pasquali, *La casa dei cigni*
(monotipo, 2018)
6. Claudio Chiavacci
7. Elisa Dainelli, Catania, 2016.
8. Bartolomeo Rossi, *Islanda*
9. Orecchie D'Asino, *Pane quotidiano*
10. Giulia Modi
11. Bartolomeo Rossi, *Islanda*
12. Martina Yara Pasquali, *Ciò che rimane*
cristalli – inchiostri e pigmenti su carta (2019)
13. Lorenzo Picarazzi, *Combat Trauma Bag*
14. Mattia Marzorati
15. Bartolomeo Rossi, *Islanda*
16. Giulia Modi
17. Beatrice Zerbato
18. Mattia Marzorati
19. Elisa Dainelli, *Abbandono #1*,
pellicola tmax 400 35mm
20. Beatrice Zerbato
21. Orecchie D'Asino, *Pane quotidiano*
22. Beatrice Zerbato, *L'uomo e i suoi simboli*.
Documentazione fotografica del lavoro di Enrico
David, Padiglione Italia, Biennale Arte 2019, Venezia.
23. Mattia Marzorati
24. Giulia Gamberini
25. Giulia Modi
26. Bartolomeo Rossi, *Islanda*
27. Orecchie D'Asino, *Cose tra cose*

saggi e

recensioni

Pietro Cardelli

«[...] fermatevi»: l'imperativo nella poesia di Franco Fortini

Questo saggio, qui riportato con alcune piccole varianti, è stato pubblicato originariamente con il titolo di «E tu dammi la mano»: l'uso dell'imperativo nella poesia di Franco Fortini in "Annali di studi umanistici", VI, 2018, Cadmo, pp. 419-458.

I. Introduzione

Uno degli elementi più ricorrenti e distintivi della poesia di Franco Fortini è l'uso di frasi volitive costruite con l'imperativo. Secondo la definizione di Serianni, si intende per frasi volitive (o esortative o iussive) «tutte le frasi in cui il parlante mira a modificare la situazione esistente, attraverso un ordine, un consiglio, un'esortazione o un'invocazione»^[1]. Sono frasi semplici (o autonome o indipendenti), esprimono un messaggio di senso compiuto e possono «fungere da nucleo di una frase complessa e svilupparsi in una o più subordinate; in tal caso si parla di proposizione principale (o reggente o sovraordinata)»^[2]. Le frasi volitive possono presentare varie soluzioni sintattiche e si costruiscono con tre modi verbali finiti (imperativo, indicativo, congiuntivo), oltre che con l'infinito. Nella poesia di Fortini sono presenti tutte le possibilità di costruzione di questa tipologia di frasi, e risaltano in particolar modo le volitive più comuni, quelle con l'imperativo. Quest'ultimo, «in quanto modo tipicamente conativo, [...] estrinseca una vasta gamma di valori: comando, preghiera, invito, consiglio, permesso, domanda, proibizione»^[3], e istituisce una stretta relazione, seppure connotata in senso gerarchico, fra i due poli della comunicazione: mittente e destinatario, prima persona (singolare o plurale) e seconda persona (singolare o plurale), autore e lettore.

La ricorrenza dell'uso di frasi volitive nella poesia fortiniana, le modalità con cui ciò avviene e le variazioni relative alla distribuzione di questo costrutto nelle sei diverse raccolte del poeta fiorentino, svelano alcuni tic della postura dell'io e del suo modo di relazionarsi con l'altrò e con il mondo. L'uso dell'imperativo, in particolare, definisce da un lato un atteggiamento agonistico nei confronti del reale, di chi mira sempre a determinare un'azione, uno scatto, un gesto nell'interlocutore; dall'altro una volontà didattica in senso etico-politico.

L'imperativo, in quanto modo conativo, istituisce un discorso che mira sempre ad agire su una destinatari^[4], a determinare un effetto concreto. Racchiude in se stesso un elemento manifestamente gestuale e, di conseguenza, drammatico. Nell'imperativo fortiniano risuona Brecht:

...] lavoravo principalmente per il teatro; avevo sempre di mira la recitazione. E per la recitazione (sia della prosa che dei versi) mi ero andato elaborando una tecnica del tutto particolare. La battezzai tecnica gestuale. Ciò voleva dire che il linguaggio doveva uniformarsi perfettamente ai gesti del personaggio che parlava^[5].

L'imperativo è, dopotutto, una supplica all'azione, è il grido di chi sta con le spalle al muro, la saldezza di un linguaggio che vuole farsi gesto, che vede nell'imposizione l'unica possibilità rimasta per essere chiaro, farsi comprendere e determinare un risultato concreto nell'altrò. Per realizzarsi l'imperativo necessita di una risposta tangibile da parte prima del tu a cui si rivolge, quindi di chi ascolta o legge; se questa avviene, ecco che si compie la comunicazione: prima e seconda persona, singolare o plurale, si sono incontrate e qualcosa è successo^[6].

La voce dell'imperativo è la voce oratoria di chi si pone su un piedistallo e parla in pubblico. Io e tu sono distinti e separati e si pongono uno di fronte all'altrò su piani differenti: l'io è "chi sa", il tu "chi impara". L'inclinazione didattica è evidente^[7]. L'esito (sperato) del comando è un gesto, un'azione,

prima nel testo, poi nella realtà. Riprendendo un'asserzione fortiniana in riferimento al ritmo libero della poesia di Brecht, potremmo dire che anche l'imperativo «è una fuga dal "sentimento" lirico verso il "movimento"», uno fra i vari stilemi che Fortini, sulla scorta dello stesso Brecht e della Bibbia^[8], utilizza per oggettivare la propria voce, «donandole un carattere pubblico e performativo»^[9]. Fra questi: la paratassi, l'assertività, i parallelismi, le ripetizioni lessicali e sintattiche, i versi- frase, i segnali fatici, l'uso insistente e ossessivo di deittici e pronomi, la messa in evidenza delle disgiunzioni sintattiche. La risultante di tutte queste soluzioni formali è una voce salda e consapevole di sé, uno stile chiaro e intransigente allo stesso tempo.

La semplicità della Bibbia è la semplicità della maestà, non dell'eguaglianza e tanto meno dell'ingenuità: è la semplicità che esprime la voce dell'autorità. La più pura espressione verbale dell'autorità è il comando [...]. La retorica del comando è tanto paratattica quanto lo possono essere le parole: i soldati non si getteranno ad un attacco all'arma bianca obbedendo a delle parentetiche, a delle subordinate o a frasi al congiuntivo. Più alta è l'autorità, più incondizionato è il comando: se si rende necessario precisarlo o adattarlo alle circostanze, è compito dei subordinati farlo^[10].

Frye si sta qui riferendo alla Bibbia, ma le sue parole potrebbero descrivere benissimo anche la poesia di Fortini, che, per nel suo tentativo di 'smuovere' e coinvolgere l^o lettore, necessita obbligatoriamente di realizzarsi come voce drammatica, autoritaria^[11] e oggettiva. All'immediatezza dell'espressione individuale propria della lirica di ascendenza romantica, Fortini contrappone la tecnica gestuale brechtiana, l'autoritarismo del verso biblico, la tensione orale e collettiva del dramma popolare, l'icasistica sapienziale della massima cinese. Il messaggio, nel momento della sua trasmissione, non può avere incertezze né esitazioni; solo così raggiungerà il suo effetto. «La Bibbia ha meno il carattere della massima enigmatica, perché il suo interesse principale è rivolto all'azione etica: il suo stile [...] s'addice al campo di battaglia piuttosto che al chiostro»^[12]. Lo stesso vale per Fortini, poeta "in guerra" se ce n'è una^[13].

Nell'imperativo fortiniano risiede una tensione all'extraletterarietà. La parola poetica non ha la forza né lo statuto per modificare l'esistente, ha un limite chiaro^[14], eppure può sia mimare una compiutezza formale che si ponga come termine ultimo da conseguire anche nella storia^[15], sia oggettivarsi in una voce pubblica e autoritaria che, pedagogicamente, mira a una chiamata in causa del^o lettore. Nell'imperativo fortiniano, nello slancio allocutivo che lo pervade, in controluce, si può cogliere l'agonismo del conflitto fra le classi, la tragica consapevolezza che a contare unicamente è l'azione nel campo del reale. Condizione ineludibile per «un'evoluzione produttiva delle forme artistiche – scrive Brecht – è lo sviluppo [in esse] del contenuto sociale»^[16]. Non ci sono vie di fuga. Nella forma letteraria la storia; nella storia la tensione alla compiutezza della forma.

Per verificare queste supposizioni occorrerà riprendere in mano le sei raccolte di Fortini, analizzando, sia a livello quantitativo sia qualitativo, la presenza delle frasi volitive e dell'imperativo nello sviluppo diacronico della sua opera. Sarà forse possibile dimostrare come questo costrutto adempia una delle molteplici modalità di coinvolgimento del^o lettore adottate da Fortini nei suoi versi, e come in esso traspaiano i due grandi padri della sua poesia: Brecht e la Bibbia. Di ogni raccolta si cercherà di verificare la presenza, la distribuzione e la funzione delle frasi volitive nelle varie configurazioni assunte (imperativo, congiuntivo esortativo, infinito prescrittivo, indicativo futuro), prima presentando la tabella generale delle occorrenze^[17], quindi il suo commento.

II. Le frasi volitive nell'opera poetica di Franco Fortini

I. Foglio di via

Modo verbale	Esempi ^[18]
Imperativo	<p>“Ma tu <i>ricorda</i> popolo ucciso mio” <i>Varsavia 1944</i> “[...] <i>aprite</i> le porte, gente”; “[...] <i>dateci</i> un giorno, un sonno / Nel fieno, un morso di pane di segale.” <i>Basilea 1945</i> “<i>Ripetiamola</i> questa parola” <i>Manifesti</i> “<i>Lasciaci</i> gli occhi, sonno, e il loro male nel buio” <i>E guarderemo</i> “Tu più libera <i>va</i>’, se sai, nei giorni” Per una cintura perduta nel bosco “«<i>Stai</i> un po’ buono” <i>La buona voglia</i> “<i>Còpriti</i> gli occhi”; “<i>Taglia</i>, spada, / Queste braccia! / <i>Uccidi, uccidi</i> / La sua bocca!” <i>La tempesta</i> “<i>Vai</i> diritto sulla via”, “<i>Vai</i> diritto sulla via”, “<i>Vai</i> diritto sulla via” <i>Consigli al morto, Vai diritto</i>. “<i>E tu pregali</i>, i sette muratori, / <i>Pregali, pregali</i>, i sette maestri”; “<i>Oh tu pregali, pregali, pregali</i>” <i>Consiglio al morto, E tu pregali</i> “<i>Prendila</i> per sorella”, <i>Consigli al morto, La sera si fa sera</i> “<i>Guarda</i> che sia mattina” [...] ; “<i>Guarda</i> di non restare”; “<i>Guarda</i> che sia mattina” <i>Canzone per bambina</i></p>
Congiuntivo esortativo	<p>“Ma qui <i>rimanga</i> all’ombra degli autunni”; “Ed al bosco <i>rimanga</i> io” <i>Per una cintura perduta nel bosco</i> “E da uno ti <i>venga</i> / Una sorgente d’acqua, / Ricordo di tuo padre; / E da un altro ti <i>venga</i> / Il profumo dei fiori”; “E da un altro ti <i>vengano</i> / Spighe lunghe di grano”; “E da un altro ti <i>venga</i> / La vita della vigna”; “E da un altro ti <i>venga</i> / Qualche luce di sole”; “E il vento, il fresco del vento, / Il vento fresco dei boschi / <i>arrivi</i> fino a te” <i>Consigli al morto, E tu pregali</i></p>
Infinito prescrittivo	<p>“<i>Non pregare</i> per me felici i giorni” <i>Di Maiano</i> “E <i>non prendere</i> paura”, “E <i>non prendere</i> paura” <i>Consigli al morto, Vai diritto</i> “<i>Ma non prender</i> paura”, “<i>Ma non prender</i> paura” <i>Consigli al morto, La sera si fa sera</i></p>
Indicativo futuro	“ <i>Tu non avrai</i> compagni” <i>La sera si fa sera</i>

In *Foglio di via* (1946) si contano trentacinque frasi volitive, di cui ventuno costruite con l’imperativo, otto con il congiuntivo, cinque con l’infinito e una all’indicativo futuro. A livello quantitativo, dopo *Una volta per sempre* e *Paesaggio con serpente*, è la raccolta con il minor numero di occorrenze^[19], le quali, più che negli altri libri, tendono a concentrarsi in pochi testi, e in particolare nel trittico della terza sezione *Consigli al morto*. *Foglio di via* è la raccolta di un esilio e di un ipotetico approdo, di un’alienazione e di un riconoscimento. Un io senza patria, avversato dalla sua stessa città, Firenze, e completamente rinchiuso in se stesso, in un’interiorità fatta di «colpa, peccato, condanna», raggiunge una dimensione storica e collettiva tramite il passaggio obbligato della II guerra mondiale. Scegliere, da condanna esistenziale che era, diviene una questione storico-politica: l’io riconosce se stesso in una situazione più ampia che lo comprende e gli permette un’acquisizione: solo nell’altro può esserci progressione. Ecco che *Foglio di via* si delinea, nelle sue tre sezioni, come un percorso caratterizzato da costanti contraddizioni alla ricerca di una «patria abitabile», il cammino di un esule da una dimensione individuale a un riconoscimento collettivo.

È nella prima sezione della raccolta, quella più a contatto con gli eventi storici della guerra (*Gli anni*), che l’io raggiunge questa acquisizione. L’imperativo interviene qui a esaltare il senso di una fratellanza solidale con il popolo incontrato negli anni del conflitto secondo due direzioni: da un lato, adempiendo a una funzione didattica, se non profetica, nel suo rivolgersi direttamente, come un padre, a un uditorio collettivo e ben individuato:

Ma tu *ricorda*^[20] popolo ucciso mio
 Libertà è quella che i santi scolpiscono sempre
Varsavia 1944^[21]

dall’altro, esprimendo una richiesta che ha come termine ultimo, anche in senso grammaticale, la prima persona plurale:

[...] *dateci* un giorno, un sonno
Basilea 1945

Il completo riconoscimento dell’io nel «popolo di dolore» raggiunge il suo culmine nella poesia che chiude la sezione, *Manifesti*, dove l’ordine non è più rivolto esternamente, ma diviene una sorta di imperativo categorico che l’io rivolge a se stesso e alla collettività di cui si sente parte, senza più alcuna distinzione fra individuo e popolo.

RIPETIAMOLA QUESTA PAROLA *Manifesti*

Se la seconda sezione, *Elegie*, per la sua stessa natura autoriflessiva e derealizzante, nega statuto alla volizione (si segnala una sola occorrenza, impersonale, all’infinito, in *Di Maiano*), l’imperativo torna in Altri versi. Qui il dialogo tende a restringersi fra prima e seconda persona singolare, mentre gli ordini e le suppliche si fanno rapide e incisive, quasi non consentissero replica o esitazione, affollandosi – grazie all’uso, di ascendenza biblico-drammatica, dei parallelismi – lungo l’intera struttura dei testi:

Còpriti gli occhi [...]
Taglia, spada,
 Queste braccia!
Uccidi, uccidi
La tempesta

Vai diritto sulla via
Consiglio al morto, Vai diritto

L’ossessiva presenza della seconda persona singolare, spesso esplicitata, l’assenza di altro interlocutore e l’accumularsi dei verbi tendono ad identificare la destinataria dell’ordine della voce che parla nell’io lirico stesso. L’imperativo interviene a negare al soggetto ogni facile via d’uscita, costringendolo a non voltarsi e a procedere nel difficile cammino che ha intrapreso, quello dell’esule, perché solo attraverso il dolore e la fatica è possibile raggiungere i propri approdi. In questo modo la volizione favorisce un’oggettivazione dell’io, facendone al tempo stesso mittente e destinatario del messaggio espresso. L’esito è la costruzione di una scena drammatica tutta interna al soggetto lirico, e che risente sicuramente dell’impeto visionario del giovane Fortini.

Allo stesso tempo, la voce del comando può assumere anche le forme più pacate del conforto, quasi fosse una parola di accompagnamento lungo le strade dell’esilio: «*Ma non prender paura, / Prendila per sorella*» (*La sera si fa sera*), «*E tu pregali, i sette muratori / Pregali, pregali, i sette maestri*» (*Consigli al morto, E tu pregali*), «*Quando tu vai per funghi, / Guarda che sia mattina*» (*Canzone per*

bambina).

La ridotta presenza del nostro costrutto in questa raccolta può essere spiegata sulla base della natura stessa del soggetto di *Foglio di via*. Il riconoscimento nella collettività per l'io fortiniano è qui più uno scatto utopico dettato dalla situazione storica presente che un'acquisizione definitiva; la relazione con i «destini generali» è una dimensione costretta dallo scenario della guerra, e non una presa di posizione interamente consapevole. Lo spazio d'azione sul reale per questo soggetto è ancora molto limitato (si pensi, biograficamente, al lungo periodo trascorso in Svizzera e alla brevità lancinante dell'esperienza della Repubblica Partigiana dell'Ossola), oltre che condizionato da dinamiche non controllabili e da una visione del mondo ancora influenzata dalla tormentata religiosità giovanile. L'imperativo, da un lato, come dimostrano in particolare le

occorrenze della sezione Altri versi, è ancora il segno di un dialogo interiore, di una lotta tutta rinchiusa dentro il soggetto, un soggetto che, per barlumi e visioni, a mano a mano, sembra aver trovato la via da seguire; dall'altro, ne *Gli anni*, è la testimonianza di uno scatto utopico dettato da un presente che, finalmente, sembra aver raggiunto una pienezza di senso, il segno del riconoscimento dell'io in una dimensione plurale, fraterna e collettiva. Mancano ancora a questo soggetto le condizioni per poter agire concretamente sul reale. Se *Foglio di via* descrive l'inizio di un esilio e il primo contatto fra individuo e mondo, le frasi volitive aderiscono e rafforzano questo percorso, dimostrandosi adesso pronte a mutare destinatari: abbandonare l'io per rivolgersi all'altrà, all'ascoltatorà-lettore, all'interno dei confini della Storia.

2. Poesia e errore

Modo verbale	Esempi
Imperativo	<p>“Guarda, mi dico, non è vero che siamo d'inverno,” <i>Le stagioni</i> “Uccidetemi allora”, <i>Quel giovane tedesco</i> “— <i>Ma tu mia gloria, misura d'umiltà, / donna mia eguale</i>, perdonami”, <i>Da poco mi sono</i> “E tu <i>dammi la mano</i>”, <i>E tu</i> “guardate intorno a voi l'ombra del mondo”, <i>Al poco lume</i> “dichiara che il canto vero / è oltre il tuo sonno fondo”; “Scrivi che i veri uomini amici / parlano oltre i tuoi giorni”; “E voi parole mio odio e ribrezzo [...] / non vi spezzate”, <i>Arte poetica</i> “Non mi parlate di primavere avvenire [...] Non dite [...] Non consolate nessuno non toccate nessuno / non spostate le pietre pazienti delle macerie”, <i>Ai critici progressisti</i> “«Voglio esistere e voi perdonatelo», <i>Une tache de sang intellectuel</i> “tu per sempre <i>bacialo</i> in fronte / tu per sempre <i>ricevilo</i> allora”; “Maria vergine mani di serva / rendici sempre la vita”, <i>Poesia di Natale</i> “dentro il cavo d'ombra <i>guardate</i> / il tempo di un solo respiro / oh adorando <i>guardate</i>”, <i>Logoi Christou</i> “Guarda questa rena”, <i>Guarda questa rena</i> “Debole spirito, alito tenace [...] / Tu non lasciarmi ora”, <i>Falso sonetto</i> “incenerisci inverno i boschi i tetti / recidi e brucia inverno”, <i>Agro inverno</i> “Resta nel paradiso della tua cintola”, <i>A una straniera</i> “Voi che da mille anni / portate il male del mondo / e ne ridete / e ne morite / perdonate se vado così solo”, <i>Il poeta servo</i> “Guarda dov'eri, sotto Monte Guidi. [...] Guarda ora, benché tardi, e <i>impara</i> / a fermarti, a sprezzare la fatica”; “Fai la pace col doloroso mondo, <i>Ponte alla Badia</i></p>

Imperativo	<p>“Morte grigia / lasciaci, basta, giornalaia stridula”, <i>Misereor</i> “Vedi questo pezzo di legno secco”; “guarda questo pezzo di legno”; “Vedi questo pezzo di legno secco”, <i>Una facile allegoria</i> “cammina”; “senti”; “fissa / nello specchio dei vetri / la tua forma disfatta, riconosci”, <i>Piazza degli affari</i> “Guarda, il piede che pianti sull'orlo”, <i>Via Verri</i> “Gli occhiali di lui, le scarpe della madre, <i>mandateli</i> [...] / alle cataste dei depositi KL”; “[...] <i>Mandateli</i> / alle tesi di laurea delle ceneri”, <i>Tomba dei Rosenberg</i> “«non sei / nostro, va' via», <i>Canzone</i> “Dunque un po' d'attenzione / dice bene il compagno Bulgànin / <i>badate</i> dove passate / state attenti a chi calpestate” <i>Foglio volante (prescrizione)</i> “Sciogli il cuore nebbioso, tu <i>portalo</i> via / il triste nido di meditata vecchiezza, / vento inflessibile, <i>rubba</i> la vizza veste, / <i>gela</i> la stilla, / <i>spazia, disprezza, aprici</i>”, <i>Il vento che verso</i> “[...] Re forte / che sorridi dal fondo, ora dài / al freddo le pupille / e <i>guardami</i>”, <i>Sansepolcro</i> “e vola aprile e va / sulla città di calce”; “Torna al tuo nulla ansioso”, <i>Aprile italiano</i> “non parlate, non scrivete / prefazioni, non dorate / qui nomi per la pietà”; “Lasciateci la nostra verità”, <i>Per le opere di Isaac Babel</i></p>
Congiuntivo esortativo	“Agro inverno <i>crepiti</i> il tuo fuoco”; “ <i>Pianga</i> chi piange chi ha male <i>abbia</i> più male / chi odia <i>odii</i> più forte chi tradisce <i>trionfi</i> ”, <i>Agro inverno</i>
Infinito prescrittivo	“Non aspettare più”. <i>Ponte alla Badia</i>

Poesia e errore (1959) è la raccolta fortiniana che presenta più frasi volitive, ben sessantasei, quasi il doppio rispetto alle occorrenze di *Foglio di via*. Fra queste, sessanta sono costruite con l'imperativo. In questo libro Fortini si confronta direttamente e consapevolmente con i «destini generali», descrivendo l'attraversamento dei “dieci inverni”, ossia il decennio successivo alla fine della guerra (1947-1957) in cui, progressivamente, si azzerano le istanze utopico- rivoluzionarie della Resistenza e si cristallizza l'assetto politico nazionale e internazionale con l'egemonia della Democrazia Cristiana in Italia e l'inizio della guerra fredda fra Stati Uniti e Unione Sovietica. *Poesia e errore* è sì la narrazione di una sconfitta, ma segna anche l'irruzione consapevole dell'io lirico nella contingenza della Storia. Diventa possibile parlare nel e al presente, delineare una prospettiva diversa da quella che si sta affermando, invitare l'interlocutorà a un atto, un gesto, un'azione. Un nuovo inverno incombe sui destini individuali e collettivi degli uomini e delle donne dell'Italia uscita dalla guerra, eppure non ci si può permettere di abbandonare lo sguardo verso un futuro di altro segno. All' intellettuale è richiesto, fra le macerie di un paese in ricostruzione, di indicare la via; un compito a cui non ci si può sottrarre. L'uso dell'imperativo in *Poesia e errore* mi pare rappresenti molto bene il gesto agonistico del Fortini di questi anni e il suo appello al lettore:

Guarda questa rena
Guarda questa rena

Guarda dov'eri, sotto Monte Guidi. [...]
Guarda ora, benché tardi, e impara
Ponte alla Badia

Vedi questo pezzo di legno secco [...]

guarda questo pezzo di legno [...]

Vedi questo pezzo di legno secco.

Una facile allegoria

cammina [...]

senti [...]

fissa

nello specchio dei vetri

la tua forma disfatta, riconosci

Piazza degli affari

Guarda, il piede che pianti sull'orlo

Via Verri

In questi esempi si assiste alla sovrapposizione di funzione fatica e conativa. Colui che parla, infatti, da un lato, impedisce un ordine, mirando a una risposta concreta e immediata da parte del destinatario; dall'altro, si assicura che il canale comunicativo sia aperto, funzioni, e che l'interlocutore sia attento rispetto a ciò che si vuole mostrare. L'insistenza dei verbi "guardare" e "vedere" rafforza il tutto, dimostrando un'altra costante della postura di questo soggetto. Nel momento di rivolgersi all'altro, di ammaestrarlo, nel cuore del momento didattico, l'io non si limita a imporre un gesto da compiere, ma spinge l'interlocutore verso una condivisione basata su un'evidenza comune, qualcosa che si può vedere, che è davanti agli occhi. Io e tu si incontrano nell'osservazione di un'immagine o di un evento e, acquisita la medesima prospettiva sulle cose, lo stesso punto di vista, ecco che scatta l'insegnamento e, di conseguenza, la comprensione. Il momento didattico, nel tempo storico dei "dieci inverni", non può fondarsi su un ordine assoluto e categorico, di mera imposizione di un soggetto sull'altro; l'interlocutore ne sarebbe respinto e, colpito nell'orgoglio, non si disporrebbe all'ascolto in maniera corretta. L'invito a guardare, inoltre, è anche una sollecitazione alla riflessione e alla rielaborazione individuale. Fortini crede nel lettore e nella sua intelligenza. Nei casi come quelli appena evidenziati non definisce la verità, non costringe a un'azione specifica, bensì suggerisce dove guardare, invitando ad oltrepassare la mera presenzialità delle cose. Il significato, da cui poi scaturirà anche il gesto politico, è al di là dell'immagine: tu guardala e a partire da quella cerca di andare oltre, di comprendere in quale retroterra affondi le radici e verso quale futuro tenda. Questo sembrano dirci questi imperativi. La poesia si fa aspirazione a una comprensione reciproca fra autore e lettore: non appena entrambi raggiungeranno lo stesso gradino, condividendo il medesimo orizzonte, solo in quel momento si aprirà lo spazio per un rinnovamento reale dell'esistente.

L'oggi, però, richiede anche un gesto più violento e meno comprensivo, un'accusa, se necessario. Ora che la Storia garantisce un piccolo, anche minimo, spazio di azione, non possiamo correre il rischio che sarà di *Una volta per sempre*, quello di confondere amico e nemico:

Non mi parlate di primavere avvenire [...]

Non dite che domani la giustizia vi farà vivi [...]

Ai critici progressisti

non parlate, non scrivete

prefazioni, non dorate

quei nomi per la pietà. //

*Lasciateci la nostra verità
imperfetta, umiliata [...]*

Per le opere di Isaac Babel

L'accusa del soggetto mira a distinguere chiaramente noi e voi, amico e nemico, ribadendo con decisione la propria scelta di parte e il proprio campo d'azione. L'imperativo negativo è il segno di una demistificazione: decostruisce il discorso del "nemico" prima ancora che possa imporsi, ne mina il significato alle radici, impedendone ogni possibilità di proliferazione e distinguendolo nettamente dal proprio.

Un'altra funzione dell'imperativo in una raccolta venata di forti passaggi meta poetici come *Poesia e errore* riguarda tutti quei momenti in cui l'io fa il punto sul proprio cammino, mettendo in dubbio le proprie scelte e i propri troppo facili approdi, sia in senso poetico sia esistenziale. In queste situazioni spesso di sconforto, l'imperativo è o una volizione a se stesso, un dialogo interiore, di chi si costringe a porsi di fronte alla realtà delle cose, ad accettarla, e a mutare uno sguardo che si era ritenuto corretto e che invece si è rivelato fallace; o un'implorazione ai posteri, che emendino gli errori dell'io, ubbidendo alla sua supplica. Ecco allora una serie di autoprocessi:

La poesia non vale
l'incanto non ha forza
quando tornerà il tempo
uccidetemi allora.
Quel giovane tedesco

dichiara che il canto vero
è oltre il tuo sonno
e i vertici bianchi del mondo
per altre pupille avvenire.

Arte poetica

Che l'imperativo sia radicato nel presente dove l'azione è possibile e la storia si apre all'individuo, o al limite in un futuro ipotetico e utopico in cui realizzare le esortazioni dell'oggi, lo dimostra anche, per opposizione, l'assenza di frasi volitive in quei testi e in quelle sezioni, come *In una strada di Firenze*, dove ad essere dominanti sono il passato e la memoria. L'imperativo implica una tensione a un gesto, è un modo verbale che – nel suo imporsi – apre il campo delle possibilità e della loro realizzazione: non esiste imperativo al passato. Il fatto che *Poesia e errore* sia la raccolta con il maggior numero di frasi volitive testimonia proprio questo. L'elemento conativo tende ad emergere nella poesia di Fortini quando il presente si dimostra agibile e l'io lirico può mirare da un lato a una piena comprensione reciproca con lo proprio interlocutore, dall'altro ad un'azione che possa avere un impatto reale sul mondo. L'imperativo di *Poesia e errore* ha una tale forza perché l'interlocutore è presente e attento: le condizioni storico-politiche permettono un dialogo, forse una comprensione. Se la Storia è bloccata e non apre alcuno spiraglio all'intervento modificante dell'io e della collettività di cui si sente parte, allora è inutile rivolgersi all'altro, ed è inutile anche pronunciare un ordine. Anche se compreso, non potrebbe realizzarsi, e quindi perderebbe di senso. I "dieci inverni" in cui è stato scritto *Poesia e errore*, pur nel «tonfo della speranza», pur nel progressivo arrestarsi di ogni ipotesi di rinnovamento, sono stati anni di un faticoso cammino a contatto con il mondo, anni in cui è stato possibile agire (si pensi all'esperienza de "Il Politecnico", all'adesione e poi al rifiuto al Partito Socialista Italiano, ai gruppi di "Discussioni" e "Ragionamenti") e in cui permaneva ancora l'idea che l'azione culturale e intellettuale potesse avere un riscontro concreto nello sviluppo storico delle masse e della loro classe dirigente. Sia come invito a uno sguardo e a una riflessione comune sulle cose, sia come scatto d'ira contro lo "nemico" del proprio percorso di lotta, sia come tensione a un futuro che giungerà a riscattare gli errori del presente, l'imperativo è possibile, ed è possibile perché esiste uno destinatario che ascolta e un mondo ancora aperto all'azione e al mutamento.

3. Una volta per sempre

Modo verbale	Esempi
Imperativo	<p>“Tu [...] / <i>insegnami</i> il sentiero” <i>A Carlo Cassola</i> “<i>Scrivi</i> mi dico, <i>odia</i> [...] Fra quelli dei nemici / <i>scrivi</i> anche il tuo nome. [...]” Nulla è sicuro, ma <i>scrivi</i>” <i>Traducendo Brecht</i> “Il mondo, <i>ripeti</i> dunque, è la storia degli uomini”; “[...] <i>lasciatemi andare</i>” <i>Aprile 1961</i> “<i>Senti</i> la pioggia sulle pietre e sui rami” <i>Una veduta</i> “Soldato russo, razzo ungherese / <i>non v'ammazzate</i> dentro di me.” <i>4 novembre 1956</i> “Penetravi le chiese, contro gli affreschi / il cuore come ti correva via. E <i>rammentalo</i>:” <i>Non è vero</i> “E <i>non scusarmi</i>, se vuoi. Ma devo dirtelo [...]” <i>Il museo storico</i> “<i>Torna</i> da noi, se ancora / sarai vivo, <i>ritorna</i>” <i>Dalla Cina</i> “[...] <i>Affondati</i> allora / nel calpestio, <i>ingorgati</i>, <i>adora</i>, // <i>accarezzali</i> i simboli deformi” <i>La poesia delle rose</i>, 3 “<i>precipitate</i>, fontane, gli scrosci. [...] <i>Fuggite</i>, allegorie” <i>La poesia delle rose</i>, 7</p>

Una volta per sempre (1963), terza raccolta di Fortini, è quella che presenta nettamente il minor numero di frasi volitive, solo diciannove, e tutte caratterizzate dalla costruzione con l'imperativo. Chiusasi ogni possibilità di azione e di rigenerazione sociale nel presente, l'io sposta lo sguardo dalla contingenza ai tempi lunghi della storia. Le scelte e i gesti si cristallizzano e si assolutizzano, mentre la parola poetica inizia a rivolgersi al futuro, verso lettori posteri che, riprendendo in mano l'eredità e il messaggio del poeta, potranno adempierne i propositi, emendandone gli errori. Privo di interlocutori vicini, il soggetto di *Una volta per sempre* non può che adeguare il proprio sguardo alla situazione storica presente, senza lasciarsi catturare né da vane illusioni né dai fantasmi della falsa coscienza: «mentre i nemici sono all'apice del consenso, il soggetto è relegato alla “situazione alla finestra”, segregato [...]»^[22]. L'esito poetico sono le costruzioni allegoriche, l'estrema consapevolezza della condizione presente, i tentativi ricorrenti di fare il punto della situazione, la ricerca di una “porta” che apra nuove vie di riscatto e palingenesi (la sezione *Traducendo Brecht I* presenta in epigrafe una significativa citazione brechtiana: «Vedo ancora una piccola porta»), lo spostamento dello sguardo verso il futuro (si veda il dittico *E per fatti*, *Il museo storico*) o verso la dimensione internazionale (si pensi alle immagini cinesi di *Dalla Cina* o a quelle sovietiche di *Ventesimo Congresso, Alla stazione di Minsk, A Mosca, all'Hotel Metropol*), il tour de force metrico-allegorico de *La poesia delle rose*. A livello stilistico l'influenza di Brecht si fa decisiva e onnipresente: assertività, straniamento, paratassi, ellissi, montaggio divengono i cardini di una poesia tanto discorsiva e razionale quanto icastica e priva di incertezze.

Se l'assenza di un interlocutore prossimo e l'impossibilità dell'azione sul reale negano il senso stesso dell'imperativo, ecco che esso ritorna secondo tre direzioni differenti e complementari: come «improvviso sussulto etico»^[23] nei momenti di più cupa disperazione, secondo il nesso tipicamente fortiniano distruzione-liberazione, sconforto-speranza:

E no. Ultimi fiumi d'un ironico inferno,
precipitate, fontane, gli scrosci.
 Torna uno il vero? *Fuggite*, allegorie.
La poesia delle rose, 7

come monito a se stesso, ordine interiore, che impedisca sia l'alienazione sia l'accettazione del pre-

sente, e che induca l'io a non abbandonare mai il campo di battaglia, a stare nella Storia:

Scrivi mi dico, *odia* [...]
scrivi anche il tuo nome. [...]
 [...] Nulla è sicuro, ma *scrivi*.
Traducendo Brecht
 Il mondo, *ripeti* dunque, è la storia degli uomini.
Aprile 1961
 Penetravi le chiese, contro gli affreschi
 il cuore come ti correva via. E *rammentalo*:
Non è vero
 come slancio verso tempi e interlocutori futuri, che sappiano riscattare la sconfitta consumata nel presente, facendo tesoro del “messaggio nella bottiglia” consegnato alla storia dall'io:
 E *non scusarmi*. Ma devo dirtelo [...]
Il museo storico
Torna da noi, se ancora
 sarai vivo, *ritorna*
Dalla Cina
 «[...] l'io reagisce al proprio scacco e al rafforzamento degli avversari con l'azzardo della scommessa fideistica, con la radicalità di una scelta definitiva e definitoria (*Una volta per sempre*). Di fronte alle incertezze, Fortini pronuncia il proprio appello parentetico alla resistenza»^[24] e ribadisce le proprie verità. L'imperativo, tanto raro quanto prezioso, si fa veicolo di questo appello, ultima scialuppa di salvataggio mentre la nave sta affondando. Nei momenti di sconforto, solo una voce decisa e agonistica, sia nei propri confronti sia in quelli dell'altra, può evitare la disperazione e garantire il rinnovamento della lotta. Gli imperativi di *Una volta per sempre*, molto più che nelle altre raccolte, sono infatti verbi autosufficienti; la maggior parte di essi va a costituire proposizioni, o addirittura periodi, costruiti esclusivamente sulla volizione: puro slancio conativo, puro rimando alla battaglia, pura tragicità.

4. Questo muro

Modo verbale	Esempi
Imperativo	<p>“<i>Guardate</i> invece nella fiorente serva / uno zampillo di sangue vivo”; “<i>Non guardate</i> quei fuochi sulla montagna” <i>Discorso del governatore</i> “Uccello che dici: «anima / <i>risorgi</i>»”; “sì, dici, la mente sfinita / <i>annegala</i>” <i>Il merlo</i> “che così è bene <i>confessalo</i>”; “<i>Alzati</i>, <i>parla</i>”; “<i>Parla</i> dell'amore che bisogna spezzare e mangiare / <i>Comanda</i> che tempo non c'è [...] / <i>Di'</i> come ci hanno uccisi e i nomi dei nemici. / <i>Tenta di persuadere. Pretendi, Interroga</i>” <i>Dalla collina</i> “<i>Nega</i> l'eterna lirica pietà. [...] / <i>Disperdi</i> / la deliziosa nuvola del pianto / e fuor del primo errore <i>procedi</i> almeno”, <i>Per tre momenti</i> “<i>voltati e conoscile</i> le facce”, <i>Piazza Madonna</i></p>

Imperativo	<p>“i suoni sordi e chiari / <i>non separateli</i>”; “<i>Mangiate ai tavoli delle pergole. / Meditate la storia [...] / Bevete /</i> quel che vi piace e così via. <i>Fermate l’auto</i>” <i>Consigli</i> “<i>Scappa fin che puoi scappa</i>”; “da questo mondo <i>portatemi via</i>” <i>Deducant te Angeli</i> “<i>Rimani qui</i>” <i>Ricordo di Borsieri</i></p> <p>“[...] O dei inesistenti, / <i>proteggete l’idillio, vi prego</i>” <i>Agli dei della mattinata</i> “[...] <i>non sparate / non bruciate le carte non distruggete i nastri</i>” <i>Il registratore</i> “[...] <i>Guardami sempre. /</i> Anche se non ti guardo, tu <i>guarda me che vivo.</i>”; “[...] <i>Guardami sempre. /</i> Anche se non ti guardo, <i>guarda tu a me che vivo</i>” <i>Da un verso di Corneille</i> “e <i>tu reggile</i>. L’uno che in sé si separa e contraddice, e <i>tu fissalo</i>” <i>L’ordine e il disordine</i></p>
Congiuntivo esortativo	“[...] <i>Si guardi / l’anatra palmata [...]</i> ” <i>Il falso vecchio, V</i>
Infinito prescrittivo	<p>“<i>Non lamentarsi</i>” <i>Dopo una strage</i> “<i>Però non credere, è falsa magia</i>” <i>Piazza Madonna</i> “<i>Ma non crederci no</i>”; “<i>Non voltare quell’angolo</i>” <i>Ricordo di Borsieri</i> “<i>Non volgere da me gli occhi</i>” <i>Da un verso di Corneille</i></p>

Questo muro, raccolta pubblicata nel 1973, è il primo libro di poesia fortiniana post-Sessantotto. Esce a cinque anni dall’inizio delle manifestazioni e delle occupazioni studentesche e segna, dopo l’esperienza di *Una volta per sempre*, il riavvicinamento del soggetto dei testi alla contingenza. «Lo iato che separa le parole dalla realtà tende a restringersi [...]. Mentre *Una volta per sempre* puntava alle ere geologiche, alla radioattività millenaria della forma estetica, *Questo muro* è più mosso e dinamico»^[25]. Da ciò deriva anche l’ampio numero di frasi volitive nella raccolta, ben quarantaquattro, al secondo posto per occorrenze di questo costrutto all’interno dell’opera poetica fortiniana insieme a *Composita solvantur*.

In *Questo muro* le possibilità di una interlocuzione con l’altrø e di un’azione nella storia tornano ad essere presenti, eppure gli usi più ricorrenti dell’imperativo sono in realtà moniti a se stesso. La seconda persona singolare viene utilizzata in questi casi come espediente per la drammatizzazione dell’interiorità. In particolare, l’imperativo interviene in alcuni testi (*Dalla collina, Per tre momenti*) a impedire l’immedesimazione con il paesaggio, negando l’idillio e riportando il soggetto alla consapevolezza di un presente bloccato e irremovibile contro cui lottare con forza:

Alzati parla.

Parla dell’amore che bisogna spezzare e mangiare.

Comanda che tempo non c’è, che per sempre tutto se non si vince ritornerà.

Di’ come ci hanno uccisi e i nomi dei nemici.

Tenta di persuadere. Pretendi. Interroga.

Dalla collina

Nega l’eterna lirica pietà

mi dico, [...]

[...] Disperdi

la deliziosa nuvola del pianto

e fuor del primo errore procedi almeno.

Per tre momenti

In realtà, una tale ricorrenza di imperativi non può non coinvolgere anche lø lettore. Oggettivando se stesso in una seconda persona singolare, il soggetto di queste poesie dà vita a un dialogo teso e vivissimo che favorisce l’identificazione del tu a cui si rivolge con lø lettore stesso. Parlando a una parte di sé, l’io lirico sembra in realtà voler parlare alla parte omologa presente nelø lettore. Così impegnato nell’imporsi cosa fare e come farlo, finisce con l’indicare una via da seguire, un modello di comportamento e di presenza nel mondo anche a chi legge. La chiamata in causa – alla riflessione, alla resistenza, al contrattacco – vale sia per se stesso sia per l’altrø, dentro e fuori dal testo. L’insegnamento, in questo caso, passa attraverso un *exemplum*, quello del lavoro su di sé. A un movimento verso l’interno, a un’autoesortazione – in un poeta come Fortini, «politico [...] anche quando parla di alberi e di nidi»^[26], corrisponde sempre un movimento verso l’esterno, una tensione all’educazione. Ciò, naturalmente, è reso possibile anche e soprattutto dalla particolare natura del soggetto nella poesia fortiniana, dal suo spessore allegorico e universale: un io oggettivato, sussunto e verificato nei «destini generali», dallo sguardo aperto agli ampi orizzonti della Storia e del mondo, simbolo politico e generazionale di un’epoca e di una *Weltanschauung*, limitato nella propria espressione dalla rigidità di forme autoimposte, continuamente schermato da allegorie e distanziamenti anche ironici, eppure allo stesso tempo forte, consapevolissimo, autoriflessivo, sempre saldo e sempre in dubbio sulle proprie acquisizioni; pronto a tornare sui propri passi, a contraddirsi, ma mai ad abbandonare la lotta e il peso della propria verità: «[...] il crescente livellamento e l’atomizzazione del tessuto sociale imposti dal capitalismo, e d’altra parte la inevitabile rottura delle solidarietà politiche fra gli oppositori del sistema, non solo conservano ma oggi possono accentuare la funzione alternativa dell’eresia individuale»^[27].

L’esito maggiore di una tale strutturazione dell’imperativo si ha nel testo conclusivo della raccolta, *L’ordine e il disordine*:

La ragione dell’ordine, la dimostrazione del disordine, e tu reggile. L’uno che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno. E poi torni a esserlo, e ti porti via.

Qui il testo mette in scena, come i due precedenti, un vero e proprio percorso dialettico: tesi, antitesi e sintesi. Eppure va oltre, perché il coinvolgimento della seconda persona singolare avviene solo nella conclusione. Compito dell’io sarà quello di tenere assieme ordine e disordine, tesi e antitesi, sapendole reggere entrambe, avendo la forza di fissarle, accettando la contraddizione delle cose e muovendo oltre, verso l’*Aufhebung*, la sintesi. L’accostamento di un testo in prosa, discorsivo-elencativo, fondato sulle figure di ripetizione e di parallelismo, con un finale basato sugli imperativi determina uno scatto, anche formale, che pare replicare il movimento hegeliano della sintesi intesa come superamento. Lø lettore rimane spiazzatø e si sente colto nel profondo. In quel cammino appena descritto rivede il proprio percorso esistenziale, in quel “tu” tre volte nominato vede se stesso. Di nuovo, il poeta mette sulla pagina un itinerario di apprendimento nel quale chi legge si rispecchia. È la vicinanza fra autore e lettore a determinare una comprensione possibile e, di conseguenza, un insegnamento. La tendenza alla sovrapposizione dei soggetti che notavamo nei testi precedenti raggiunge il suo culmine in *Deducant te Angeli*, dove la «minorata» di cui si parla già nella prima parte della poesia, nell’ultima tende ad assumere – in una vera e propria metamorfosi in *praesentia* delø lettore – forme molteplici, fino a diventare addirittura il poeta. Se infatti inizialmente è l’io lirico a rivolgere la propria supplica alla donna: «*Ma non crederci no / è qui che si apre la buca qui / ti pianteranno i manigoldi. Scappa fin che puoi scappa [...]*», successivamente, a seguito della sovrapposizione, è egli stesso, nella condizione della «minorata», a dover chiedere aiuto all’esterno: «*da questo mondo portatemi via*». Avviene un *transfert*: il desiderio di sparizione da un mondo pervaso dalla violenza capitalistica e imperialista, inizialmente attribuito dall’io lirico ad un soggetto altro, come unica sua possibilità di salvezza, viene poi traslato su se stesso, «*servo non inutile*», vittima anch’egli di un mondo respingente e oppressore.

Un ultimo elemento su cui è doveroso soffermarsi riguarda i verbi della vista. Dopo la parentesi di *Una volta per sempre*, priva di un interlocutore diretto, in *Questo muro* ricomincia il dialogo con una

figura vicina alla voce che parla, e con esso l'invito da parte dell'io a osservare elementi naturali, cose materiali, situazioni secondo la medesima prospettiva, così da poter costruire un senso comune a partire da allegorie calate nell'esistente.

*Guardate invece nella fiorente serva
uno zampillo di sangue vivo [...]*

Non guardate quei fuochi sulla montagna.

Discorso del governatore

Non volgere da me gli occhi. *Guardami* sempre.

Anche se non ti guardo, *guarda* tu a me che vivo.

Da un verso di Corneille

Paesaggio con serpente sarà ricco di queste forme; *Questo muro* ne segna la ripresa.

5. Paesaggio con serpente

Modo verbale	Esempi
Imperativo	<p>“Per ora <i>guardate</i> la bella curva dell'oleandro” <i>I lampi della magnolia</i></p> <p>“<i>Smuovile</i> cauto, francese. <i>Parla</i> per loro” <i>A un traduttore</i></p> <p>“[...] <i>Vedi</i>, anzi:” <i>Primavera occidentale</i></p> <p>“<i>Dimmi</i> se sai perché devo rassegnarmi” <i>Un preciso ricordo del 1924</i></p> <p>“<i>Toglide</i> e potrai leggere / l'orma di quegli unghiali” <i>Del tuo timido gatto</i></p> <p>“<i>Infilate</i> le maglie, <i>perdete</i> le ricche ginestre, / <i>scendete</i> verso le auto, non vogliate sostare / dove lo stagno detto delle libellule / è discarica assoluta, <i>non chiedete</i>” <i>La luce del gran nuvolo</i></p> <p>“<i>Guardala</i>, olimpo schierato” <i>Guardala...</i></p> <p>“<i>Entra</i>, notte, dài”, <i>Entra...</i></p> <p>“<i>Scava</i> tra tanti resti di mortali”; “<i>Scendi</i> sino in abisso” <i>Al pensiero della morte e dell'inferno</i></p> <p>“<i>tocca</i> un attimo la nostra cecità” <i>Il parco</i></p> <p>“<i>Dimmi</i>, riesci a credere”; “<i>Prega</i> che in sua vece non venga innanzi” <i>La buonanotte</i></p> <p>“<i>Ascolta</i> la voce d'augurio del mondo”; “Questi beni questi possessi tu <i>baciali</i> / fin d'ora tu fin d'ora / <i>pulisci</i> la polvere <i>leviga</i> le lagrime” <i>La macchina per scrivere</i></p>

Congiuntivo esortativo	<p>“[...] Non manchi / l'odore dei fiori di campo intorno alla fossa” <i>Gli anni della violenza</i></p> <p>“[...] il capo <i>alzi</i>, <i>guardi</i> / se la mattina è acuta, <i>esca</i>” <i>Allora comincerò...</i></p> <p>“e per gratitudine i metalli <i>si precipitino</i> / nelle fornaci di fusione cantando / e là <i>incontrino</i> la dimenticata mattina [...] / e <i>rinascano</i> insieme in forma di globo” <i>La macchina per scrivere</i></p>
------------------------	---

Paesaggio con serpente (1984) presenta ventotto occorrenze di frasi volitive, di cui ventuno costruite con l'imperativo e sette con il congiuntivo esortativo: un numero, nel complesso, estremamente ridotto, superato verso il basso solo da *Una volta per sempre*. Le possibilità di azione sul presente si stanno definitivamente – almeno nei tempi biografici dell'esistenza dell'io – esaurendo. «L'io è ormai importante e marginale; inoltre, non esistono più collettività organizzate pronte a intraprendere un'azione

comune. Fortini [...] adesso non può fare altro che descrivere quanto osserva. Ma ciò che egli vede è un irrigidimento così ferreo da negare qualsiasi prospettiva di futuro e di impegno»^[28]. In realtà l'io fortiniano, come testimoniano alcuni testi decisivi della raccolta, non abbandona mai lo scontro, non è nella sua natura: la sua volontà politica e il suo super-io non glielo permetterebbero. Eppure il presente è ormai il mondo neoliberista di Reagan e della Thatcher, la retorica del riflusso e del disimpegno, la fine delle contestazioni operaie e studentesche, l'affermarsi di un socialismo tradito come quello craxiano. La Storia perde di significato, priva di spiragli e svuotata di ogni carica agonistica, mentre la Natura si configura come «dimensione indipendente, irriducibile ed estranea alle vicende umane»^[29]. La voce che parla, nel suo doloroso e lancinante manierismo, tende ad allontanarsi dalla contingenza, anche a livello stilistico: da un lato, tramite l'adozione di forme chiuse, le inversioni e le distorsioni sintattiche, gli impianti allegorici, l'ampio uso di figure retoriche; dall'altro, con la proliferazione di suites tendenti al “poemetto” ben allestito (*Extultet, Il nido*) e l'ampio uso dell'intertestualità nei testi Di seconda intenzione.

Di questo panorama cerebrale e privo di sbocchi, l'imperativo non può che soffrire. Cosa rimane allora? Rimane il tentativo di rivolgersi all'altră, di trovare un'interlocuzione, di assumere – con l' destinatari del messaggio – la stessa posizione, così da comprendersi e, insieme, difendersi dal presente e puntare lo sguardo verso un diverso futuro. Ecco che la quasi totalità degli imperativi di *Paesaggio con serpente* sono in realtà tentativi di trovare un contatto con l'altră e, successivamente, di invitarlă a un'azione, a un gesto da cui possa trarre una conoscenza: di nuovo, segnali fatici e conativi insieme.

Per ora *guardate* la bella curva dell'oleandro
I lampi della magnolia

Smuovile cauto, francese. *Parla* per loro.
A un traduttore

[...] *Vedi*, anzi:
questa certezza è l'ombra del paesaggio.
Primavera occidentale

Toglide e potrai leggere //
l'orma di quegli unghiali.
Del tuo timido gatto

Guardala, olimpo schierato,
Guardala...

Dimmi, riesci a credere [...]
Prega che in sua vece non venga innanzi
La buonanotte

L' destinatario di questi messaggi, il modello a cui si mira, è un ascoltatore attento, che sappia porsi sulla stessa lunghezza d'onda della voce che parla, che abbia la volontà di comprenderla, che voglia fare tesoro del suo insegnamento. È quasi sempre una seconda persona singolare perché la prospettiva del dialogo si è ristretta: le masse non ascoltano o non vogliono ascoltare; occorre rivolgersi ai singoli, scavare in loro una volontà, una curiosità; invitarlă a una diversa disposizione verso le cose. Se questo “tu” pare disattento, ecco l'intervento immediato del soggetto parlante, la sua sollecitazione fraterna eppure determinata, segnalata da segnali interettivi dal valore esclamativo-esortativo («*Entra*, notte, dài», *Entra...*) o dall'iterazione degli imperativi («*Dimmi*, riesci a credere [...] / *Prega* che in sua vece non venga innanzi», *La buonanotte*; «*Ascolta* la voce d'augurio del mondo [...] / Questi possessi tu *baciali* / fin d'ora tu fin d'ora / *pulisci* la polvere *leviga* le lagrime», *La macchina per scrivere*).

In primis, l'assicurazione che il canale comunicativo sia aperto (guarda, ascolta), in secondo luogo l'invito a un'azione, a un gesto nel presente (smuovi, entra, scava, scendi, tocca), infine l'insegnamento, l'acquisizione di un di più di conoscenza («questa certezza è l'ombra del paesaggio» Primavera occidentale, «potrai leggere / l'orma [...]» Del tuo timido gatto, «Furono, sì, sono, saranno [...]» La luce del gran nuvolo): questo è il percorso delineato dalle volizioni di *Paesaggio con serpente*, un percorso di apprendimento e – considerato il momento storico in cui si realizza – di resistenza. Un'altra possibilità di realizzazione dell'imperativo in *Paesaggio con serpente*, testimone della stessa condizione di partenza ma simbolo di un diverso rapporto fra mittente e destinatario della comunicazione, riguarda l'utilizzo del verbo “dire”:

Dimmi se sai perché devo rassegnarmi
Un preciso ricordo del 1924

Dimmi, riesci a credere
di potere sollevare la coperta
e in uno dei prossimi giorni d'inverno
guardare come sono quelle tue mani?
La buonanotte

In entrambi i casi, più che intimare a un'azione e mirare a una comprensione, l'io si rivolge al tu per chiedere un parere, per conoscere il suo punto di vista. L'esito a cui si tende, però, è di decostruirne l'opinione, ribadendo – per contrasto – la verità della propria parola: prima viene finta una disposizione all'ascolto e all'apprendimento, poi si propone una scelta e una prospettiva opposta. Nel primo caso, *Un preciso ricordo del 1924*, sono il tono stesso della domanda, velatamente retorica, e il particolare rilievo semantico negativo del termine “rassegnarsi” in Fortini a privarla di validità, anche in senso solo ipotetico; nel secondo, invece, assistiamo a una vera e propria intimazione nei confronti dell'interlocutore, il cui rapporto con l'io viene chiaramente esplicitato nel verso d'attacco della stanza successiva: «Non ho sentimenti di amicizia per te». In questo modo, nel momento storico che vede l'emergere del postmodernismo e del relativismo su scala globale, Fortini ribadisce le proprie verità, per nulla disposto a barattarle o ad affiancarle a quelle del'altro. Non c'è spazio, nell'etica e nella politica fortiniana, per la rassegnazione, né c'è spazio per il poliprospettivismo: i posteri non dovranno avere dubbi nel decifrare il nostro messaggio.

6. *Composita solvantur*

Modo verbale	Esempi
Imperativo	<p>“<i>Dimmi</i>” <i>Dimmi, tu conoscevi</i> “E <i>vattene</i> anche tu, Alfonso e tu Pier Giorgio”; “E «<i>tornate</i>» dico a quelli che non torneranno” <i>Dove ora siete...</i> “<i>guardali</i> come varcano le nubi” <i>Gli imperatori</i> “I nidi siano altrove. <i>Non turbate</i> / Di ciarle i sonni, di sterco le mense”; “<i>Nevi, scorrete</i>, al cuore in freddi rivi”; “<i>Nessuno, vedi</i>, i frutti e i fiori coglie” <i>L'inverno</i> “<i>Cercate di capire</i> / questa sera ci ammazzano / <i>cercate di / capire!</i>”; “<i>Ammazzateli tutti!</i>” <i>Italia 1977-1993</i> “e sul palmo della mano destra ora <i>vedilo</i> [...]”; “[...] <i>odimi</i>”; “E ora <i>lascia</i> libero il tuo servo / di cercare la chiave, di stringerla ridendo” <i>Il custode</i></p>

Imperativo	<p>“<i>Resta</i> nel bosco senza parlare con gli alberi. / <i>Scansa</i> con la mazza le grinfie dei pruni. <i>Lassù</i> / inumano vento d'ira e rombo / tutto vorrà svelarsi il mare”; “[...] <i>Intendi</i>”; “<i>Pensa</i> al ritorno per cena” <i>La salita</i> “<i>Andate via</i>”; “<i>Senti che acqua</i>” <i>E i temporale...</i> “<i>Alzati e cammina</i>” <i>Ruotare su se stessi...</i> “<i>Grande fosforo imperiale, fanne cenere</i>” <i>Se volessi un'altra volta...</i> “[...] <i>fermatevi</i>”; “[...] <i>difendeteci</i>”; “<i>Proteggete</i> le nostre verità” “<i>E questo è il sonno...</i>” <i>Come lo amavamo, il niente</i> “<i>Esci</i> dal sogno, carne mal fornita”; “<i>portami</i> al sangue che la vita adempia” <i>L'incontro</i> “oh <i>dissigilla</i> i files, selezionali, annientali, / <i>Don't save, don't save!</i> <i>Inizializza</i> di netto! / Di qui <i>togli</i> giovane [...]” <i>Durable 5168</i> “<i>E tientele</i> per sante queste sere [...] / <i>Tientele</i> care, ghiaccio prega e neve” <i>E tientele per sante...</i></p>
Congiuntivo esortativo	<p>“<i>Dorma</i> in pace la notte del mio inverno” <i>L'inverno</i> “<i>Scattino</i> le mandate del lucchetto” <i>Il custode</i> “Ora dei lordi eserciti / gli insepolti metalli / di catrami e di ruggine / <i>dissecchino</i> le valli. / Ora chi uccise <i>lacrimi</i> / ma solo in sogno; e poi / <i>dimentichi</i> [...]”; “[...] <i>fili</i> una spiga”; “e vacuo <i>rida</i> il tempio / dell'Essere che fu...” <i>Ancora sul Golfo</i></p>
Infinito prescrittivo	<p>“<i>Paradiso</i> non c'è e tu <i>non crederci</i>”; “Tu <i>non guardarlo</i> più” <i>La salita</i></p>

Ultima raccolta di Fortini, pubblicata nel 1994, anno della morte del poeta, *Composita solvantur* presenta un ampio numero di frasi volitive, quarantaquattro: trentacinque costruite con l'imperativo, sette con il congiuntivo esortativo e due con l'infinito prescrittivo. Se la vecchiaia e l'avvicinarsi della morte da un lato inducono il poeta ad una maggiore consapevolezza sia della condizione umana (nel senso leopardiano del termine) sia di un presente storico che non garantisce più alcuno spazio per lo sbocco rivoluzionario; dall'altro, è proprio questa ardente e lucidissima consapevolezza a favorire lo scatto utopico verso il futuro: esiste sempre una porta, uno spiraglio, una soluzione, se non nell'immediato sicuramente nella sua redenzione futura, attuata dai posteri a partire dai nostri errori e dalle nostre verità. Nella vecchiaia fortiniana permane sempre una scintilla giovanile, ed è proprio agli elementi in comune fra queste due figure, anziano e ragazzo, che guardano alcune delle più significative poesie di questo periodo (*Questo verso*, “*E questo è il sonno...*” *Come lo amavamo, il niente*). Altro elemento di *Composita solvantur* di cui non possono non risentire le volizioni dell'io è l'eterogeneità complessiva che la caratterizza, seppure mai all'interno di un medesimo testo. Lungo il procedere della raccolta, infatti, assistiamo a una pluralità di registri, stili, toni, forme metriche, campi lessicali, ritmi inediti per il Fortini poeta. Anche le volizioni sottostanno a questa *varietas*. Si affollano come mai prima i congiuntivi esortativi, quasi a invocare una soluzione oltre la storia alla tragicità della condizione umana, ultimo grido di chi, per un attimo, sembra aver perso ogni speranza nel mutamento:

Dorma in pace la notte del mio inverno.
L'inverno

dissecchino le valli [...]
e vacuo *rida* il tempio
dell'Essere che fu...
Ancora sul Golfo

Queste invocazioni negative hanno però il proprio inverso in gesti simili ma dal segno opposto, come il richiamo alle vetrate del Trinity College di Cambridge dove è conservato il monumento funebre di Francis Bacon:

Olmi e oh vetrate di Trinity, *illuminatevi!*
Sopra questa pietra...

Qui, infatti, l'invocazione ha uno destinatario preciso, così come identificabile è la richiesta dell'io: il bisogno di una promessa e di una redenzione, il «fulmine di giugno», la tempesta rinnovatrice. In un testo come questo, costruito su un sostrato alchemico, la parola tende verso nuove altezze, alla ricerca di una voce che abbia un riscontro diretto e immediato sul reale, che squarci l'incubo della ripetizione.

In *Composita solvantur* torna anche l'uso dell'imperativo che abbiamo osservato in testi come *L'ordine e il disordine*, a determinare un cambio di passo ritmico all'interno di componimenti lunghi e complessi, caratterizzati da un andamento narrativo-descrittivo:

«E tutto, eccolo, l'esito, il residuo
e sul palmo della mano destra ora *vedilo*, guardia
notturna, guardia giurata. È il concetto
di tutta la mia, *odimi*, esistenza» [...]

Il custode

Paradiso non c'è e tu *non crederci*.
Resta nel bosco senza parlare con gli alberi.
Scansa con la mazza le grinfie dei pruni [...]

Tu *non guardarlo* più. [...]

[...] *Intendi*

l'ansimo e i tonfi del serbatoio

[...]

Pensa al ritorno per cena

La salita

Se nel primo caso gli imperativi mirano direttamente a un "tu" ben specificato, il custode «compagno di giochi dei miei dieci o dodici anni»^[30], nel secondo l'io sta in realtà parlando a se stesso, come avveniva nel dittico *Dalla collina – Per tre momenti*: la sua è un'autoesortazione a restare nel presente, a contatto con la storia, a non farsi tentare dalla condizione di abbandono e di immobilità incarnata e simboleggiata dalla natura. L'imperativo, anche nella vecchiaia, interviene ad impedire una sconfitta possibile; è il segno agonistico della giovinezza, di chi guarda al futuro con fiducia e, sulla base di questa vista, continua a muovere il passo nel presente, a incidere la foglia, a scrutare il sorgere del sole.

Un altro uso interessante della volizione lo troviamo in *Italia 1977-1993*:

“*Cercate di capire*
questa sera ci ammazzano
cercate di
capire!”

La gente alle finestre
applaudiva la polizia
e urlava: “*Ammazzateli tutti!*”

Qui l'imperativo viene utilizzato come rafforzamento della contrapposizione fra le due figure sulla scena (si ricordi la nota fortiniana: «Dell'episodio ricordato in *Italia 1977-1993* fui testimone»): da un lato, l'urlo del «ragazzo sfregiato» nel marzo 1971, colto nel momento in cui acquisisce la consapevolezza che il potere non ha alcuna intenzione di cedere e che risponderà colpo su colpo ad ogni offesa, uccidendo se necessario; dall'altro, la «gente alle finestre», il popolo degli anni Ottanta, contrapposizione perfetta di quei «gravi uomini ardenti avvenire» massacreschi di *Italia 1942*, massa informe ormai totalmente pervasa e assorbita dalla violenza quotidiana che ogni giorno il capitale gli infonde, e che – dalla finestra come dietro un televisore, a distanza, schermata – invita i poliziotti a uccidere, a riportare la tranquillità, a non lasciare superstiti. La supplica implorante del giovane, grazie al suo accostamento all'esclamazione sadica delle persone alle finestre, viene esaltata nella sua tragicità e nella sua disperazione, acquisendo così pathos espressionistico.

Prima di concludere questo rapido excursus nell'uso delle frasi volitive nell'opera poetica fortiniana, occorre soffermarsi su quello che molto probabilmente è l'imperativo, se non il verso, più famoso del poeta di Firenze:

*Ma voi che altro di più non volete
se non sparire
e disfarvi, fermatevi*^[31].
Di bene un attimo ci fu.
Una volta per sempre ci mosse.

*Non per l'onore degli antichi dei
né per il nostro ma difendeteci
Tutto è ormai un urlo solo.
Anche questo silenzio e il sonno prossimo.*

Volokolàmskaja Chaussée, novembre 1941.
«Non possiamo più, – ci disse, – ritirarci.
Abbiamo Mosca alle spalle». Si chiamava Klockov.

*Rivolgo col bastone le foglie dei viali.
Quei due ragazzi mesti scalzano una bottiglia.
Proteggete le nostre verità.
“E questo è il sonno...” Come lo amavamo, il niente,*

Questo imperativo chiude idealmente (è infatti seguito dall'*Appendice di light verses e imitazioni*) *Composita solvantur* e l'intera poesia fortiniana, ed è il segnale più chiaro di come il presente dell'io permetta solo ed esclusivamente uno sguardo rivolto al futuro, una tensione verso un tempo nuovo e diverso. L'intera poesia costruisce una sorta di bilancio conclusivo della propria esistenza, uno sguardo all'indietro che prenda spunto dalla giovinezza del soggetto, addirittura dalla prima poesia di *Foglio di via*. E questo è il sonno, citata ad inizio del componimento. Il qui-e-ora della vecchiaia permette infatti uno sguardo limpido nei confronti di ciò che si è stati e delle scelte compiute, eppure ancora permane una frattura, un dubbio, un'ambivalenza, icasticamente rappresentata dalla scissione della voce sia in senso grafico (corsivo e tondo), sia di approccio al mondo: una confidente nel futuro, nelle proprie verità e nel proprio vissuto, una incapace di immaginarsi una palingenesi a partire da una realtà ormai senza vie d'uscita, pietrificata nel proprio ripetersi uguale a se stessa. In questo contesto, il primo imperativo interviene icasticamente in corrispondenza dell'irrompere sulla scena della seconda persona plurale. Giunto a conclusione della propria esistenza, l'io compie due movimenti: prima, uno sguardo all'indietro, analisi e resa dei conti della propria vita individuale e del proprio rapporto con l'altra inteso come Natura onnipresente, condannata e sofferente; poi, lo scatto agonisti-

co, l'appello all'altro, a un "voi" identificato nel lettore futuro, nei posteri che giungeranno – questa è la certezza – a redimere e adempire le vite spurate nella costruzione di una «patria abitabile», di un mondo più giusto. Anche qui, nell'ultima poesia fortiniana, torna il nesso disperazione-speranza, distruzione-ricostruzione; l'imperativo è il pulsante che permette il passaggio dal primo al secondo polo della dicotomia, è il flash, l'input che si manifesta al momento massimo di sconforto.

Tre sono gli appelli, ordine e supplica insieme, che l'io rivolge ai posteri nella seconda metà del testo. Il primo è un comando che anticipa un'affermazione («[...] fermatevi. / Di bene un attimo ci fu. / Una volta per sempre ci mosse») e segue una constatazione («Ma voi che altro di più non volete / se non sparire / e disfarvi [...]»): se la situazione storica presente suggerisce la resa e la liquidazione di speranze ormai tacciate come mere utopie, il compito dell'io lirico è quello di svelare l'ideologia che si nasconde sotto questi inviti sirenici, la sua violenza e il suo interesse, quindi di impedirne la diffusione. In quel «fermatevi», sottinteso, sta anche un "guardate": i posteri, infatti, dovranno sapere che di bene un attimo ci fu, e non può non tornare a mente la Resistenza, la Repubblica Partigiana dell'Os-sola, momenti in cui l'io di queste poesie si è sentito parte sincera e fraterna di un'umanità differente, priva di sopravvivenza dell'uomo sull'uomo: eventi reali, storici, concreti, non semplici allegorie. Il secondo imperativo («difendeteci») è una richiesta di aiuto pronunciata dinanzi a uno sprofondamento sia individuale, l'appressarsi della morte, sia collettivo, l'alienazione finale, la perdita di ogni speranza, il nichilismo. Torna il «sonno», con il suo portato di angoscia e di autocompiacimento, ad oscurare la vista del soggetto, ma proprio nel momento in cui, forse, proprio al sonno ci si potrebbe abbandonare, ecco lo scatto conclusivo, l'ultimo imperativo: «Proteggete le nostre verità». Irrompe la Storia, il «mondo degli uomini», e mostra un esempio: come ci fu del bene, ci sono state anche vittorie insperate, resistenze spalle al muro; è stato possibile – persino nelle condizioni più difficili: i tedeschi di fronte, Mosca alle spalle – trovare una via d'uscita, non abbandonarsi al nichilismo. Questo indica il nome di Klockov. Sarà allora possibile un'ultima comunicazione fra l'anziano poeta, bastone alla mano, e le ragazze che verranno, così indifferenti e sordi nel presente; sarà possibile un passaggio del testimone: le verità di una vita, o meglio, di una collettività (si noti la ricorrenza del ci enclitico negli ultimi due imperativi) potranno essere protette dall'impeto del nemico di classe, protette e finalmente adempite, perché ciò che conta – ricordava Marx a Fortini – è solamente «il movimento reale che abolisce / lo stato di cose presente» (*Gli ospiti*)^[32].

III. Fra poeta e lettore: una voce che tende all'altro

Leggere le poesie di Franco Fortini significa lasciarsi condurre entro un perimetro condiviso, un campo marziale, una lotta. Fin dal primo verso ci si sente chiamati in causa, posti di fronte all'azione e al giudizio («E questa sera saremo in fondo alla valle», *Foglio di via*); per l'apatia, lo scherno, il disimpegno (morale e politico insieme) non c'è scampo. Al lettore è richiesta una risposta, una volontà, un gesto: accettare la voce che sta parlando, così da comprenderne a fondo natura e inclinazione, quindi muovere oltre, farne tesoro.

Il tipo di lettore che le poesie di Fortini esigono è dunque un lettore partecipe – non necessariamente complice – delle scelte ideologiche che le nutrono: senza di che [...] esse non possono venir comprese. Ma anche un lettore che sappia rivivere la funzione peculiare, di testimonianza-utopia, della quale egli investe la poesia, e condividerne contraddizioni e rischi.^[33]

Ma potremmo andare oltre. Se le poesie di Fortini sono esigibili è dunque un lettore partecipe – non necessariamente complice – delle scelte ideologiche che le nutrono: senza di che [...] esse non possono venir comprese. Ma anche un lettore che sappia rivivere la funzione peculiare, di testimonianza-utopia, della quale egli investe la poesia, e condividerne contraddizioni e rischi.^[33]

di comprenderla e di farla propria. Se ancora desiste, se di nuovo si fa indietro, ecco che la poesia fortiniana lo va incontro a partire dal suo dettato più intimo, dalla sua stessa struttura, una poesia tutta rivolta verso chi le sta di fronte, viva di uno slancio allocutorio allo stesso tempo razionale e disperato, di chi sta sull'orlo del precipizio, eppure non tradisce agitazione.

Le modalità con cui Fortini raggiunge e coinvolge lo lettore nella sua poesia sono molteplici^[34]: le frasi volitive e ottative; le proposizioni assertive usate come fulmen in clausola; l'affollarsi delle interrogative, anche lasciate sospese; la costruzione dei testi sul modello della parabola brechtiana, esplicitando la comprensibilità delle singole affermazioni a discapito della chiarezza del telos complessivo che le inquadra, costringendo così lo lettore a uno sforzo cognitivo, ad avvicinarsi alla voce che parla alla ricerca di un significato più vero; la stessa tecnica dello straniamento, marchio di fabbrica di Brecht se ce n'è uno; l'uso ricorrente ed esplicitato della seconda persona, singolare o plurale; i segnali fatici; le figure della ripetizione; la metrica basata sulla sintassi, a determinare una struttura ritmica del testo tesa a coinvolgere l'orecchio dello lettore; gli incipit ex abrupto, come risposta ad una domanda o a un'asserzione formulata e taciuta prima dell'avvio del testo; i verbi alla prima persona plurale con valore comunitario e autoprescrittivo; la tendenza all'oralità e al discorso pubblico e oratorio etc.

In questo saggio ci si è limitati ad analizzare l'uso delle frasi volitive, in particolare nella loro costruzione all'imperativo. È interessante notare, come si è cercato di fare nel secondo capitolo, la variabilità di soluzioni adottate da Fortini, anche in riferimento ad un unico costrutto, variabilità che però mai va a inficiare né la stabilità della voce che le guida né l'intento finale che il soggetto di questi testi si pone: la collaborazione dello lettore.

Questo rapporto autore-lettore che viene a instaurarsi nelle poesie di Fortini poggia su un preciso sostrato ideologico. La relazione fra i due poli della comunicazione non si configura infatti come scambio privato e soggettivo fra un io e un tu chiusi nei propri mondi personali, posti di fronte al vorticare incomprensibile della Storia e all'indifferente respiro della Natura, bensì come confronto pubblico dinanzi a una Storia tangibile e modificabile, una Storia che non si esimerà dall'emettere un giudizio sulle singole scelte e sui singoli atti di ogni individuo. La chiamata in causa dello lettore implica sempre un fine extra-testuale, che si attui oltre lo spazio delimitato dalla poesia e dalla letteratura, che guardi alla realtà concreta delle cose. Come in Brecht,

"la più alta poesia [...] è poesia della situazione poetica e si fonde perciò [...] non tanto su di una tensione fra lingua sociale e parola privata, né fra 'ciò che è detto' e 'ciò che è tacito', quanto piuttosto fra un universo storico, culturale, ideologico, già costituito e presupposto (nel caso specifico: quello insieme rivelato e fondato dal pensiero marxista) ed una occasione, una situazione, un esempio"^[35]. Ogni poesia come exemplum parziale di un discorso più ampio, storico, plurale, riguardante tutta, di una visione del mondo tanto inscalfibile quanto sempre sottoposta al dubbio e alla revisione: una poesia che sappia rivolgersi a chi è disposto ad ascoltare o, al limite, costringendolo all'ascolto^[36]. Questa oggettivazione della voce che parla permette al discorso poetico fortiniano di abbandonare la limitata prospettiva soggettivo-individuale di tanta poesia lirica per dar vita ad una letteratura che sia, da un lato, conoscenza e giudizio sul mondo, dall'altro, rimando a un'azione nel reale:

Oggi noi vogliamo sapere che la poesia ha per oggetto una verità, non un piacere, o almeno il piacere per la verità. [...] Perché la poesia non si conclude in se stessa, ma si travalica, si traduce. Far poesia è la creazione di un reale, di uno stato, la cui stessa presenza (evocata nella lettura) ha una forza di scandalo. L'incosciente volontà di gioia di Leopardi esige l'incarnazione dentro gli uomini e nel mondo; porta significazione. [...] Che cosa significa leggere Leopardi se non volerne placare lo spirito? E se anche non si creda alla sparizione dal mondo dei poeti disperati e suicidi, quale altro modo migliore d'onorare un poeta che ripetere e ricreare quell'arcana felicità di cui ci ha lasciato un'orma? Ma ripeterla e ricrearla nel reale; vedere se mai la sua lirica resista, se la sua melodia possa ancora essere nostra, se (rifiutata l'immortalità, accettata la corruttibilità) i suoi versi ci servano, se si aprano sul futuro.^[37]

In queste parole scritte pensando a un poeta, Leopardi, che non fu sicuramente il primo maestro del

poeta fiorentino, sta – io credo – gran parte del Fortini poeta e uomo, consapevolissimo dei limiti, ma anche delle possibilità sterminate della poesia. L'imperativo, nei suoi testi, è forse lo strumento più diretto per rendere consapevole di queste possibilità anche la lettore, mantenendola in ascolto e spingendola all'azione. Quando la Storia si apre al coinvolgimento dell'io e ne rende possibile un ruolo attivo e politico nel presente, ecco che la volizione può farsi tramite immediato fra individuo e mondo, tensione concreta a un gesto carico di conseguenze; quando invece la realtà si rinchiude in se stessa, negando – almeno nella contemporaneità – ogni possibilità di palingenesi e rivoluzione, l'imperativo si fa prima impulso rabbioso, poi scatto utopico rivolto al futuro: l'ultimo appello per i posteri, che non dimentichino il lavoro e le verità di chi la ha preceduta, che sappiano continuare e adempierne la battaglia.

Note

[1] L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, Torino, UTET, 1988, p. 435.

[2] *Ibidem*

[3] Ivi, p. 402.

[4] Cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

[5] B. Brecht, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, in ID., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.

[6] Cfr. L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Piero Manni, 1999, p. 9: «[...] la poesia di Fortini sfrutta le risorse della retorica e quelle fa interagire con una metrica scandita e tesa, che non si subordina all'indistinto o alle intermittenze del cuore, ma muove verso il destinatario con piena coscienza di sé».

[7] Cfr. L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura* cit., p. 80, con particolare riferimento alla poesia di *Poesia e errore*, Una facile allegoria: «Questa presenza dell'Io e del Tu, ed il particolare rapporto che, sin dai primi versi, s'instaura tra Io e Ragazzo, ci porta su un piano che può dirsi 'pedagogico', in quanto la relazione Io-Tu si configura come relazione tra uno che sa (quindi dotato di esperienza e autorità) ed uno che impara. L'io, direi anzi, si definisce essenzialmente attraverso questo rapporto [...]».

[8] Cfr. R. Jakobson, *L'architettura grammaticale della poesia brechtiana Wir sind sie*, in ID., *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 217-218: «Il parallelismo grammaticale serve da strumento canonico nella tradizione finno-celtica, accuratamente indagata dallo Steinitz, e più in generale nel folklore uralo-altaico, ma anche in molte altre aree della poesia universale: esso appartiene per esempio al principio nderogabile dell'antica poesia cinese e sta alla base del verso cananeo e particolarmente dell'antico verso biblico»; L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura* cit., p. 139: «[...] le proprie poesie "non hanno nessun ritmo regolare ma bensì ne hanno uno mutevole, sincopato, gestico": carattere, quest'ultimo [...], legato sia all'esperienza drammaturgica di Brecht, quindi al teatro ed alla performance orale del testo, sia ad un sostrato più propriamente linguistico-retorico, che ha il suo fondamento nel linguaggio biblico»; D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, Aosta, Stylos, 2006, p. 165: «[...] nella poesia più decisiva è spesso l'influenza [della Bibbia] piuttosto al livello della sintassi o della metrica, in quella ricerca dell'elemento "gestico", che si manifesta nella struttura deittica del testo, basato su contrapposizioni, disgiunzioni sintattiche, contrasti temporali e di luogo, che Fortini considerava proprio della poesia di Brecht»; F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 219-220: «L'assertività dei testi è, inoltre, data dal ricorso – tipico dello stile biblico – al parallelismo, all'anafora e alle altre figure iterative».

[9] F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini* cit., p. 222.

[10] N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986, p. 270.

[11] Un'autorità, quella della voce poetica fortiniana, «intesa come ciò che possiede o indica un valore superiore e in nome di questo richiede l'assenso, da difendere proprio mentre si combatte l'autoritarismo». Cfr. D. Dalmas, *La protesta di Fortini* cit., p. 133.

[12] Ivi, p. 272.

[13] Cfr. P.P. Pasolini, *Le ossessioni di Fortini*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e D. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1190-1191: «Fortini [...] ha bisogno di sentirsi in guerra, perché solo in tal caso egli esiste, e trova una necessità al proprio esistere».

[14] Cfr. F. Fortini, *Noventa e la poesia*, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 529: «[...] Giacomo Noventa fu il solo, per la nostra giovinezza a insegnarci che la poesia non ha tutti i diritti, "se ben par ela se pol morir", e quindi a cercare "più in là"».

[15] Cfr. D. Dalmas, *La protesta di Fortini* cit., p. 25: «La funzione della poesia in questo movimento è quella di esprimere l'unità, l'armonia possibile di un superiore modo di esistere, e perciò di essere faro indicatore, perché dalla copia si ricostruisca l'originale, dall'armoniosa unità dell'opera d'arte sorga lo stimolo a creare le condizioni per una possibilità di maggiore unità ed armonia dell'essere umano concretamente vivente nella storia»; S. Dal Bianco, *Una visione dal basso in Dieci inverni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa*, a cura di L. Lenzini e altri, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 42 «Ciò a cui Fortini ci richiama sempre è il nesso tra rigore formale e rigore morale. La serie di impossibilità che abbiamo di fronte nel momento in cui ci poniamo un problema di scelte stilistiche ha a che fare con una presa di posizione etica in quanto ha a che fare con un'intenzione di precisione. Si cerca quella forma, e non un'altra. La precisione è non lasciare scampo alla realtà che costituisce il mondo. E al reale che noi siamo. Noi facciamo parte del mondo. Applicando al mondo un rigore che intenda comprenderlo in ogni manifestazione, noi quel rigore lo stiamo applicando a noi stessi».

[16] B. Brecht, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, cit. p. 228.

[17] Per quanto riguarda le poesie fortiniane, si è scelto come testo base F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014. Ogni tabella contiene tutte le occorrenze di frasi volitive all'interno delle singole raccolte di poesia di Franco Fortini, suddivise per modo verbale. La classificazione delle frasi volitive qui adottata ricalca quella di L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, Torino, UTET, 1988.

[18] Corsivo nelle citazioni all'interno delle tabelle sempre mio, ad indicare i verbi volitivi.

[19] Le indicazioni quantitative sono comunque relative e devono essere tenute in considerazione come punto di partenza del discorso. Se, infatti, è possibile effettuare un riscontro quantitativo dei dati abbastanza corretto e plausibile per *Una volta per sempre*, *Questo muro*, *Paesaggio con serpente*, *Composita solvantur*, le quali presentano, nel complesso, un numero molto simile di poesie; più arbitrario sarà utilizzare questo criterio per *Foglio di via* e *Poesia e errore*, per le quali dovrà sempre essere tenuta presente la differente ampiezza delle raccolte. Resta il fatto che, anche in percentuale, *Poesia e errore* supera chiaramente, a livello di occorrenze delle frasi volitive, *Foglio di via*, la quale tende a concentrare questo costrutto in poche poesie.

[20] Corsivo sempre mio nelle citazioni dai testi fortiniani a segnalare gli imperativi.

[21] Grassetto nelle citazioni dai testi fortiniani sempre mio.

[22] F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini* cit., p. 213.

[23] Ivi, p. 222.

[24] *Ibidem*.

[25] Ivi, p. 256.

[26] P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 831.

[27] P.V. Mengaldo, *Introduzione*, in F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1974, p. 24.

[28] F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini* cit., p. 301.

[29] Ivi, p. 299.

[30] F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 581.

[31] Tondo mio per i tre imperativi del testo.

[32] F. Fortini, Tutte le poesie cit. p. 335.

[33] P.V. Mengaldo, *Introduzione*, in F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)* cit., p. 24.

[34] Sarebbe necessario, ci pare, uno studio completo sia della sintassi sia della prosodia dei testi fortiniani, così da poter valutare in maniera complessiva struttura e ritmo di una voce che pare sempre tesa a raggiungere un contatto con l'ascoltatore, alla ricerca di modi e possibilità per smuoverlo dal suo torpore, per mostrargli una strada, per invitarlo al cammino e all'azione.

[35] B. Brecht, *Poesie e canzoni*, a cura di R. Leiser e F. Fortini, Torino, Einaudi, 1959, p. XV.

[36] S. Dal Bianco, *Una visione dal basso* cit., p. 42: «Fortini lega l'autocoscienza poetica a un orizzonte sociale e collettivo (di qui anche il suo parlare sempre “a nome di tutti”) in cui è prevista la messa tra parentesi dell’io individuale. Fortini era un poeta che non si accontentava del momento percettivo, non si accontentava della vista, “non si riposava mai nella poesia” (Mengaldo). [...] E in questo Fortini è grande, è chiarissimo, è non tacitabile: poesia e percezione (formale) non possono restare lettera morta individuale, ma sottostanno al giudizio della storia, quindi di ciò che poesia non è».

[37] F. Fortini, *La leggenda di Recanati*, «Politecnico», 33-34, 1946, p. 36.

Bibliografia

- B. BRECHT, *Poesie e canzoni*, a cura di R. Leiser e F. Fortini, Torino, Einaudi, 1959.
- B. BRECHT, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
- S. DAL BIANCO, *Una visione dal basso in Dieci inverni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa*, a cura di L. Lenzini e altri, Macerata, Quodlibet, 2006.
- D. DALMAS, *La protesta di Fortini*, Aosta, Editrice Stylos, 2006.
- F. DIACO, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017.
- F. FORTINI, *La leggenda di Recanati*, «Politecnico», 33-34, 1946.
- F. FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003.
- F. FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.
- F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, a cura di D. Santarone, Roma, Donzelli, 2017.
- N. FRYE, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986.
- F. GRENDENE, *Le figure di Panzieri*. Lettura di «Sul primo numero di “Quaderni rossi”», <http://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2017/03/270.-GRENDENE-Le-figure-di-Panzieri.pdf>.
- F. IPPOLITI, *Conversazione ininterrotta. Rassegna bibliografica su Franco Fortini nel centenario della sua nascita (1917-2017)*, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/conversazione-ininterrottarassegna-bibliografica-su-franco-fortini-nel-centenario-della-sua-nascita-1917-2017/>.
- R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- R. JAKOBSON, *L’architettura grammaticale della poesia brechtiana Wir sind sie*, in ID., *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985.
- L. LENZINI, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Pietro Manni, 1999.
- L. LENZINI, *Un’antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013.
- G. MAZZONI, *Forma e solitudine. Un’idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- P.V. MENGALDO, *Introduzione*, in F. FORTINI, *Poesie scelte (1938-1973)*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1974.
- P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- P.V. MENGALDO, «Questo muro» di Franco Fortini, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996.
- P.P. PASOLINI, *Le ossessioni di Fortini*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e D. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- F. SCHILLER, *Educazione estetica*, Roma, Armando Armando, 1971.
- L. SERIANNI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, Torino, UTET, 1988.
- E. TESTA, a cura di, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

Roberto Batisti

Il drone sui luoghi della poesia: *Fly mode* di Bernardo Pacini

Bernardo Pacini, per me una delle migliori voci poetiche italiane della generazione nata negli anni '80, pubblica per la collana A27 delle edizioni Amos il suo quarto libro, *Fly mode*. Ma l'autore stesso, in una recente presentazione, ha detto di considerarlo il suo secondo vero libro, dopo il premiato esordio *Cos'è il rosso* (Ed. della Meridiana 2013). Sono d'accordo: Pacini ha ragione di considerare *Perfavore rimanete nell'ombra* (Origini 2015) e *La drammatica evoluzione* (Oèdipus 2015) due side projects, per quanto ben riusciti. Queste due raccolte, dal focus più ristretto rispetto sia alla generosità inclusiva del primo libro, sia alle ambizioni dell'ultimo, gli saranno servite per affinare ancor più quelle doti linguistiche e compositive già evidenti in *Cos'è il rosso*. La continuità con l'opera prima è segnalata da alcune autocitazioni: «il dentro delle case» (p. 17); le «diavolesse» (p. 73).

C'è un senso, però, in cui *Fly mode* riprende le mosse da un libro pur diversissimo come la *Drammatica evoluzione*. In quell'opera, notoriamente dedicata al mondo dei Pokémon, Pacini si proponeva di dar voce ai mostriattoli giapponesi della sua/nostra infanzia. *Come scrissi allora*, l'operazione non era una goliardata superficiale né una speculazione sulle ironiche nostalgie generazionali, come fu – a livello commerciale, da parte della stessa Nintendo – il quasi coevo *Pokémon Go* («[un dispositivo di identità generazionale, che riattiva l'infanzia](#)»). Pacini dava prova della sua sottigliezza tentando una prosopopea ed etopea dei singoli Pokémon, che si facevano specchi dell'umanità. Chi meglio di lui, dunque, poteva ora calarsi nei panni di un drone?

Anche in *Fly mode*, infatti, dando voce a un congegno robotico l'autore non intende proporre una poetica postumana, ma umanizzare la tecnologia. Per dirla con Andrea Accardi nel suo intervento su *Poetarum Silva*, un «libro dal protagonista tecnologico e iper-contemporaneo finisc[e] per diventare un significativo omaggio alla cultura letteraria e umanistica». Al tempo stesso, *Fly mode* non è «il libro del drone» allo stesso modo in cui si può dire che la *Drammatica evoluzione* era «il libro dei Pokémon». Il drone, anzitutto, ha funzione strutturale più che tematica in senso stretto. È un espediente che consente al poeta di non cadere nel confessionalismo: l'*io* lirico non è negato *tout court* ma è (in parte) delegato a questo occhio meccanico esterno. Non si ottiene, come nell'oggettivismo radicale di alcune scritture di ricerca, una completa spersonalizzazione, ma un'oggettivazione (e un'elevazione) del punto di vista individuale.

Inoltre, in alcune sezioni del libro il drone non entra direttamente in campo, e la voce torna a essere quella dell'uomo che lo manovra. C'è dunque uno sdoppiamento di ruoli: «il drone guarda, il pilota riflette e interpreta», come scrive Giacomo Cerrai nella sua recensione su *Imperfetta ellisse*. Sempre Accardi identifica questa «funzione stilistica del drone, che permette di mediare, di schermare rispetto all'emotività e al patetismo, al coinvolgimento diretto», e la pone sullo sfondo di varie altre operazioni concettualmente simili della poesia italiana recente, che molto si è ingegnata a creare sistemi di autodistanziamento e/o sdoppiamento. Anche Dimitri Milleri ha studiato (in anteprima) il nuovo libro di Pacini accanto ad altre scritture under 40, nell'ambito di un ampio [saggio](#) su *Poesia del nostro tempo*. Uno degli assi tematici indagati da Milleri è quello delle strategie narratologico-attanziali: *Fly mode* rientra fra quelle scritture in cui «la coincidenza fra il personaggio che dice io e lo scrivente si incrina». Al critico non sfugge come la «maschera del drone», oltre a filtrare lo sguardo uman(istic)o, lo potenzi, autorizzando (come si vedrà) energiche impennate stilistiche. Per questo concordo con Davide Castiglione quando, in un [commento](#) su Facebook, correggeva l'interpretazione di Accardi osservando che l'escamotage del drone è interessante proprio perché, più che eludere l'*io*, lo espande. Come molti degli esperimenti migliori degli ultimi anni, *Fly mode* non è dunque un libro che *parla di* una data tecnologia, ma che *mostra* come la tecnologia divenuta seconda natura modella la nostra prospettiva. *Show, don't tell*. La metafora tecnologica domina perciò tutto il libro: se lo *sguardo* è quello di un drone o di una telecamera a circuito chiuso (CCTV), le domande esistenziali diventano *FAQ*, e la *memoria* è quella di un *device* elettronico; e infatti un'intera sezione è battezzata *DCIM*,^[1] come la cartella in cui ogni fotocamera digitale salva le immagini acquisite. Diversi testi

tematizzano proprio la questione mnestica. La poesia intitolata *Walker* (da una ditta produttrice di droni) ripropone il *topos* della passante, recitato però da due di questi congegni («Ogni giorno che passa sono obbligato a vederti | mentre vai nella direzione opposta / sulla mia stessa linea | lanciata da chi, guidata da cosa, venuta da dove»); l'*io* confessa alla bella sconosciuta che «Sei sempre dentro di me, letteralmente: | salvata in DCIM, in ordine per data». Ma nella sezione *DCIM* è «salvata» una memoria ben più traumatica: è contenuta qui, infatti, una straziante dedica al fratello Ignazio, morto nel ventre materno. Nella conclusiva *Memoria interna (diario del dronista)* la voce non è più, appunto, quella del *device*, ma del suo pilota: che però, se recupera piena umanità, sente ora tutta la mancanza di quell'estensione d'umanità regalata dai dispositivi. Questa sezione contiene infatti le pagine forse più toccanti e significative, dedicate all'accudimento di un nonno. Nel recuperare questo vissuto, l'autobiografico protagonista ammette con dolore la sua inferiorità rispetto alla macchina: «Avrei voluto già averti, drone, per vedere ciò che non mi era dato – correggere gli errori, zoomare sulla carne increspata del nonno, sfumarla con un filtro che fosse adatto, salvarlo dalla morte su un capiente disco rigido». In questo passaggio sta la chiave della poetica di *Fly mode*.

Ai limiti dolorosi dello sguardo umano risponde la portata stupefacente di quello del drone. Questo «tafano in lega di carbonio» o «bombo radiocomandato» può ficcare il suo occhio, a livello macro- e microscopico, dove non arriverebbe mai quello del pilota. Nella sua esaltazione può sognare di spingersi in luoghi esotici e proibiti, dall'Alhambra alle stanze vaticane al parco naturale del Grand Teton (dove il volo dei droni, in realtà, è vietato), invidiando il «collega» subacqueo capace di attraversare i letali laghi salati sul fondo del Golfo del Messico. Ma può anche insinuarsi a osservare le vite delle persone (l'*Ascensorista*, il *Velocista*, il *Sagrestano*) da una prospettiva inedita. In questo modo, il drone diventa a suo modo un narratore. Alla base del libro c'è una «idea [...] eminentemente narrativa», come riconosce Cerrai; anche Accardi vede bene che questa, come molta poesia di oggi, è epica dissimulata. L'operazione di Pacini, aggiungerei, è viepiù notevole perché realizza una modalità epico-narrativa con i mezzi della lirica: alle radici del suo stile sta infatti la grande esperienza dell'ermetismo fiorentino, a cui l'autore è legato per doppio vincolo geografico e di studi.

Sia osservato qui, per inciso, che la polarità fra le vedute del vasto mondo e lo *zoom* su angoli di provincia (una Firenze geolocalizzata, con coordinate di sapore dantesco, «tra Zambra e il Neto», due fermate del treno a lenta percorrenza), ossia fra echi della storia (la distruzione di Aleppo) e storie quantomai private (come i lutti familiari), era già tutta di Pacini. Il primo libro alternava passeggiate toscane a escursioni iberiche, e *Perfavore* stendeva lo sguardo sulle ariose vedute di un *Decamerone americano*. In *Fly mode* questa prospettiva doppia, glocal, trova una più pregnante giustificazione strutturale, e si riflette, come ha notato Milleri, anche sullo stile.

Già: come parla un drone? A colpire è anzitutto il lessico dispiegato, che è ricchissimo, ma soprattutto diseguale: marcati ipertecnismi (non solo meccanici o elettronici, dipendenti cioè dal tema del libro, ma anche anatomici, geologici, etc.) o ripescaggi letterari eruditi si mescolano al registro colloquiale e «infantile» (giusta la nota in quarta di copertina).

Fra i castoni lessicali più preziosi e/o ispidi: *pomone*, *krampus*, *glomere*, *cavedio*, *crisoberillo*, *cefalotorace*, *zigare*, *misofonica*, *tigliosa*, *costolute*, *quiditate*, *meristemata*. Pacini sembra particolarmente amare i plurali generalizzanti di nomi propri («stupende Palmanova di crostacei») e i femminili inconsueti (*diavolesse*, *ragne*). Esuberante la creazione di verbi denominati (*abissato*, *caseggiare*, *assiemato*, *pinneggiano*, *ombrare*, *si slama*), spesso derivati da nomi a loro volta preziosi (*s'inlatebra*, *aruspica*, *si specola*, *lanceola*, *strigare*), o magari resi difficiliores dalla scelta di una variante senza preposizione rispetto al più usuale composto (*dolora*, *barbicando*).

Le non poche allusioni alla cultura “alta” (non solo quelle dichiarate, dal prediletto Buzzati a Eliot e Valéry) sono spesso “abbassate” con burbera ironia, ridotte a dimensione domestica: il «*drone* alto levato» si sostituisce al montaliano *falco*, e a p. 73 si parla dello «*yogurt alla vaniglia* [che] buonamente potesse esistere» anziché il *mondo* come in Zanzotto. Non sarà un caso che l’inserto abbia invece toni seri e letterali quando soccorre nell’espressione dell’indicibile: così le citazioni dell’Erlkönig di Goethe/Strauss (in lingua originale) e dai Salmi nelle poesie dedicate al fratello morto prima di nascere.

Similmente intricata e irregolare è la costruzione sintattica, che alterna periodi lunghi intere strofe o addirittura componimenti senza pause interpuntive ad altri dall’andamento spezzato e inconcino. Così anche la metrica, in cui versi di misura molto variabile ottenuti per assemblaggi di cola binari o ternari (per l’analisi di dettaglio si rimanda ancora al contributo di Milleri) si affiancano a sezioni in prosa, fino al caso-limite de *Il filo di kevlar* con le sue strofe non giustificate a destra, al confine tra verso lunghissimo e prosa. Le figure di suono non mancano, ma le paronomasie e le rime (anche interne), pure molto “esibite” quando presenti, appaiono sporadicamente, e non si può dire che abbiano valore strutturante o che imprimano una regolarità ritmica ai testi.

Da tutto ciò risulta una scrittura sicuramente impegnativa. La sua difficoltà, in effetti, è criticata da Cerrai, che vede la «leggerezza» del drone tradita dalla «pesantezza» del dettato: per la complessità lessicale e sintattica, le citazioni, il «sovraffondo informativo e culturale». Obietterei che la complessità sintattica non è un male, e ha anzi una funzione conoscitiva a cui la poesia non dovrebbe rinunciare, come rivendicava Marco Malvestio in un [manifesto in difesa dell’iperbato](#). Anche il lessico di Pacini non è esibizionistico né caotico: è svelto e concreto, preciso anche quando ricercato. Infine, l’*information overload* è semplicemente la nostra condizione esistenziale odierna – la scrittura sicuramente non può limitarsi a riprodurla passivamente, ma non deve neanche evitarla. Un libro come *Fly mode* riesce, mi pare, a navigarla e negoziarla onestamente con risultati apprezzabili, proponendo a chi legge una complessità “buona”, che ripaga la decifrazione.

Sarebbe quanto mai fuorviante, per dare un saggio di una scrittura che – come si è detto – ha la sua forza nella stratificazione, nella complessità, nella variazione dei registri, mettere in fila un elenco di “bei versi”. Così come sarebbe riduttivo elogiare un libro strutturalmente e tematicamente così ambizioso per singole riuscite memorabili sul piano puramente formale. Lo stile di Pacini invita però al confronto filologico minuto, e anche alla delibazione lessicologica. Proprio nel momento in cui punta più in alto, il poeta ha pienamente recuperato la sua capacità – molto in vista nell’esordio, tenuta più a freno nei libri intermedi – di muoversi con destrezza fra i registri e i vocabolari.

Si è già detto che tale libertà di manovra trova motivazione strutturale nel volo del drone: come spiega Pacini, la lingua si eleva quando questo si alza in volo, giustificando certe scelte lessicali molto sostenute; ma trattandosi di un’elevazione meccanica, soggetta a inceppi e malfunzionamenti, ecco spiegate le cadute di tono. Si può aggiungere, senza uscir di metafora, che il pilota del drone dimostra comunque ottime doti acrobatiche («La mia fortuna è che so sterzare d’istinto», profetico incipit di *Cos’è il rosso*). Per citare ancora l’ottimo studio di Milleri, con l’elevazione fisica e metafisica del punto di vista operata dal drone, si registra un’impennata dei ritorni fonici, delle giunture sintattiche inusuali, insieme alla presenza di lessico ricchissimo di sconfinamenti ricercati (in senso dialettale, tecnico-scientifico, aulico e anche mediante la rifunzionalizzazione o il ricorso a neologismi o forme insolite).

Le immagini migliori partorate da questo stile hanno una ruvida sfrontatezza e una concentrata icasticità, ottenute spesso con mezzi minimali: con un’aggettivazione marcata semanticamente («sole farinoso», «la marcia gutturale dei bagnanti») o formalmente («silenzio catastrofale»); o anche solo chiudendo il sintagma in un endecasillabo reso palpabile da calcolati richiami fonetici («un bozzolo di calze masticate», «rivelà la maniera della morsa»).

Soprattutto (ma non solo) quando a parlare è il dronista, abbondano le immagini che concretizzano l’astratto o animano l’animato; non per gioco concettuale, ma per ricerca della massima espressività e si direbbe per esigenza di abbrancare fisicamente il proprio oggetto. A differenza di quanto avviene,

ad esempio, in Francesco Maria Tipaldi, non c’è una fusione continua e a doppio senso dei piani, con risultante liquefazione della realtà: qui è quasi sempre l’astratto che si fa concreto, l’inorganico organico, l’animato inanimato. L’effetto non è surrealista, ma iperrealista.

È tipico che a un ente immateriale o comunque intangibile sia attribuita una corporeità, umana o animale: «l’ira manganese del cielo, il suo cranio sudato»; «lo sterno | fesso del mondo»; «aspetto nella gorgia della mente»; «lisciando il pelo al tempo»; «una lisca di suono». Anche un oggetto materiale, ma inerte, riceve tratti d’animale: «i bargigli del lampadario, penduli e asciutti come opossum»; si è visto che il drone stesso è due volte paragonato a un insetto, bombo e tafano (riportando d’altronde alla luce la metafora entomologica lessicalizzata nell’inglese drone, lett. “foco”). Similitudini corporee e animalesche servono anche ai sentimenti e alla loro espressione, eventualmente sottolineate da effetti fonosimbolici: «i gridi [...] friggon come fuchi [!] chiusi nella gola», «il lutto [...] come le ossa di un camaleonte luccica | al buio della camera ardente».

Quando è già della fisicità umana che si parla, la metafora si fa vegetale. Non trovo che ciò smentisca la direzione prevalente del procedimento metaforico, perché nella pianta il ciclo vitale – anche nella fase calante, che tende alla mineralizzazione – si manifesta al grado più puro, soprattutto rispetto a quella creatura d’astrazioni fumose che è l’essere umano. Nell’ultima sezione, il progressivo decadimento fisico e mentale del nonno è descritto secondo un coerente campo metaforico vegetale, come attestano sia i titoli dei singoli capitoli (*germinazione, rizotassi, idrocoltura, potatura*), sia le immagini che li popolano: «il torso rastremato del marito», «secco e sfinito come una ramaglia dentro una voliera», «una catasta d’ossa con gli occhi e la bocca», «barbicando gli arti attorno al bulbo».

Questo stile, già per sua natura ai limiti dell’expressionismo, sa farsi propriamente espressionistico nei passaggi più tragici. Così, nella sequenza *Gabbia azzurrina* dedicata al fratello, le espressioni allucinate e dilanianti, ottenute coi procedimenti già visti («le ossa degli occhi tritate», «un fischio che sbosca il sentiero | il latrato dei cani si annida nel cavo uditivo», «la salma inodore del cielo») non hanno più nulla di ludico. Comunque, come puntualmente annota Milleri, la «deformazione espressionistica raramente arriva al punto di sfociare nell’astrattismo, e ci permette quasi sempre di indovinare il materiale di partenza». La lingua di Pacini strapazza e amplifica il reale, ne satura i colori, zooma sulla sua grana più porosa, ma si sente sempre che è col reale che si misura, e non con una costruzione autonoma, sia pure perfetta, tutta interna al sistema linguistico o concettuale allestito dall’autore. In questo poeta, la grande perizia artigianale e l’evidente passione per le potenzialità del linguaggio sono ora più che mai al servizio di una visione etica profonda.

Bernardo Pacini, *Fly mode*, Amos Edizioni, 2020, 104 pp., € 12.

Note

[1] Stavo scrivendo “DPCM”: Alberto Savinio avrebbe certo ricavato un arguto paragrafo da questo lapsus calami.

Silvia Righi

Nota di lettura su *L'inesploso* di Francesco Brancati

L'inesploso è il titolo della plaquette di Francesco Brancati, seconda parte del libro a sei mani *Hula Apocalisse* (Prufrock spa, 2018), che comprende anche *Affeninsel* di Roberto Batisti e *Il sogno di Parsifae* di Marco Malvestio, un titolo che rispecchia nitidamente la poetica dell'autore: i versi de *L'inesploso* sono permeati da una capillare violenza sotterranea, una tensione elettrica che è intuibile soprattutto grazie alla pulizia formale che caratterizza i testi. Visivamente rassicuranti, equilibrati, sono il concentrato di una narrazione posta sotto il controllo di uno sguardo chirurgico, quasi da tavolo operatorio. Ma questa forma comprime un nucleo più oscuro, qualcosa di cui è impossibile definire l'aspetto, che appare alla percezione sempre sul punto di esplodere, appunto, e si manifesta all'improvviso attraverso immagini disturbanti – come pupille, ossa, denti, unghie associati a luoghi in cui non dovrebbero stare: «la vasca colma di occhi umani», «l'osso temporale della colazione», «prigioni di unghie, sbarre di unghie» – oppure attraverso l'incontro con oggetti e persone che marriscono o che un morbo senza nome corrode, sullo sfondo di situazioni al limite del quotidiano. Un immaginario a tinte livide che, considerando la quantità di insetti e la centralità della dimensione fisico-fisiologica, potrebbe definirsi cronenberghiano: Brancati costruisce un'allucinazione imperniata su un ambiente brulicante di umido e organico, dove il corpo si smembra e si trasforma in base alle sostanze che assimila, agli spazi che lo soffocano, alle malattie che lo corrompono, alle assenze che lo mutilano; odori, suoni e sapori più sono dissonanti più si intersecano l'uno con l'altro, costruendo una rete di circostanze inaspettate che avvelenano la percezione dell'individuo:

«Nostri cieli tersissimi noi al mattatoio, / la balbuzie di un feto tra la terra, / inesploso zeffiro»

«L'implosione delle ore (quattro- / centonovantasette minuti / e ottantadue secondi) trattiene / fra i suoi petali l'occhio / composto dell'insetto, / il suo vomito costante, / un piccolo ricordo»

Se si dovesse selezionare una parola-chiave per accedere al testo, forse sarebbe giusto far ricadere la scelta su «spasmo», un termine al quale l'autore sembra essere legato: ne *L'inesploso*, la scrittura procede per impulsi elettrici che continuamente mutano la prospettiva, la distorcono, provocando uno shock, uno straniamento nel lettore; le inserzioni di dialoghi senza fonte, o frammentari, contribuiscono all'effetto e, inoltre, bilanciano una certa tendenza a dissociarsi dal presente con l'impiego del passato remoto. La lingua della plaquette è una sovrapposizione di echi del passato e del contemporaneo, come se la Pizia e le vicine di casa si fossero trovate nella stessa stanza a discutere di massimi sistemi; a volte, questa commistione rimanda a una mimesi del caos moderno, altre a una volontà di mettere in scena una sorta di brodo primordiale, altre ancora si ha la sensazione che tutti questi frammenti – organici, letterari, sonori – siano schermi, si strutturino come una forma di protezione, una volontà di non mostrarsi, cambiando continuamente le carte in tavola. Un dato rilevante, sotto questo aspetto, è il grado di svelamento dell'io che differenzia i versi dalle note (non a piè di pagina ma in verticale, sulla destra, non di semplice commento ma costruite come emanazioni del testo principale): l'esposizione dell'io, nelle note, è più marcata, la voce si fa più distesa e a tratti più ironica, con la tendenza a dissacrare il perbenismo letterario e la postura autoriale:

«Chiunque vinca il Nobel per la letteratura dovrebbe quantomeno considerare che tale riconoscimento è stato in passato conferito a, fra gli altri, Salvatore Quasimodo»

«Non ha nulla a che fare con il video di Close to me, lo giuro»

«Avrei piacere di conoscere il parere de*** studios* di genere circa un etico utilizzo dei morsetti elettrici per capezzoli»

In queste note (non poi così) a margine, si intravede il gusto per la lente d'ingrandimento, il desiderio di avvicinarsi maniacalmente agli oggetti che suscitano un'attrazione perché lo sguardo, restringendosi, possa concentrarsi sul dettaglio infimo e renderlo vicinissimo, a volte enorme, spesso disturbante.

Al centro dell'*Inesploso*, poi, si incontra una domanda che suona più come un manifesto: «se sgozzata tenue / una rondine sa cantare?». Al limite dell'indovinello, questo interrogativo senza risposta riverbera un senso di sospensione in tutta la plaquette e si configura come un'efficace sintesi del paradosso che vi soggiace: la discordante concordanza tra l'impulso autodistruttivo e lo slancio puramente vitale.

Olmo Calzolari

Su Franco Scataglini

[U]n'aria tormentosa / l'aria natia' è Saba a dirlo, ma a sentirlo no. Dal borgo selvaggio fino a quello delè più sedentaria poeta novecentescha, il senso aurorale di un'origine – una brama, direbbe Leopardi, direbbe Saba – fa inciampare (tormenta) la comunicabilità. I modi di veicolarlo, poesia o no, ricorrono a commistioni tra linguaggio istituzionale, quello della comunicazione razionale, e mondo del corporeo, dell'articolazione elementare: ritmo, rima, trasposizione in parola del gesto. In uno splendido documentario-intervista di Stefano Meldolesi (1995), Franco Scataglini, poeta anconetano e finissimo fabbro del parlar materno, lo dice prima con una pausa, poi uno schiocco di voce che segna il tormento, poi con la semplicità della sconfitta: *quanto è difficile dire questo sentimento*.

Sono passati più di vent'anni dall'ultima ristampa di Scataglini. Quodlibet sta per riproporne, ma la data è ancora incerta, l'opera omnia. Un passaggio estremo, forse il rilancio di un'esperienza. Lavoratore raffinato di lacerti, scarti, residuo linguistico reinventato a materiale sublime, Scataglini è lontano dagli scaffali delè poetæ emergenti. Eppure, la bestiale fedeltà a quell'origine può raccontare qualcosa a chi cerca, o sente di dover cercare, un'identità tramite la scrittura (Scataglini lo avrebbe chiamato un destino). Tanto più per chi si è visto nascere, destino o sfida, in certa provincia centitaliana – luoghi di semi-mutismo letterario, balbettii commoventi e cultura da proloco. Ovvero per coloro a cui, tra il silenzio della letteratura ufficiale e tutto un sottomondo di dialettismi e lati gutturali, il mondo si è però rivelato per la prima volta.^[1] A questa prima rivelazione è fedele Franco Scataglini.

C'è chi lascia un poema
e chi non lascia niente
perché esse muto è 'l tema
de vive, in tanta gente.

Però te m'hai inganato,
vechio, e pe' non morì
muto com'eri stato,
m'hai lasciato un giardì.^[2]

È un'ovvietà che la fede non sia spiegabile. E Scataglini è un poeta che ha lungamente incospicato con la lingua. Figlio di proletari di Ancona, porto industriale che porta i segni di un vasto e castrato entroterra contadino, l'immaginario di Scataglini non appartiene proprio a quello della cultura. Suo padre è ferrovieri, la sua formazione quella di uno che dopo la scuola (avviamento professionale, poi industriale) avrebbe lavorato. Ed è proprio la cultura che mette in chiaro la cosa. Dalla sua prima raccolta – e dal suo titolo, *Echi* (1950) – Scataglini scimmiotta i suoni di un'istituzione 'alta', con la chiara implicazione che lui e il suo mondo siano un 'basso' da cui redimersi. Il linguaggio è infatti quello di un ermetismo sofisticato e nobilitante, ma che ghiaccia inevitabilmente l'esperienza in forma. Scataglini parlerà di una lingua *frigida* – una lingua che ha perso la sua intimità, corpo, sessualità – in ultima analisi, che non ha più un sentimento difficile da dire. Questo 'perché è una lingua ideale, astratta, e su carta patinata. Nessuno si salva, nemmeno i più grandi: è patinata. Invece io volevo cogliere il muro, la ruvidezza, la crepa, il materico, perché so che la mia è un'esistenza incarnata.'^[3]

Per vent'anni Scataglini non pubblicherà un verso. Ma non cessa la testardaggine di voler impiantare nella lingua quella prima, ruvida apparizione del mondo. Prende lavoro alle poste-ferrovie di Ancona e, singolarmente aiutato da parimenti ruvidi colleghi che finiscono per proteggerlo, scrive nei turni di notte. La scommessa di Scataglini, a questa altezza storica, rasenta l'assurdo. Per decenni si impegna a forgiare una lingua diversa, una nuova articolazione di un mondo – personale o storico – fino ad

allora *muto*, materico, imbruttitosi nel negozio e nella necessità. Dirà, 'dovevo immergermi in quella scrittura [...] in cui le parole sono corpi, desideri, perdite', in cui 'un suono è subito il senso'.^[4] Ma come?

Nel 1973 Scataglini pubblica il prodotto di questo lungo lavorare, il libro *E per un frutto piace tutto un orto*. La lingua e la poesia presentate sono di disarmante essenzialità. A prima lettura sono disorientanti. Come il titolo, i versi in esergo (*Dai ochi m'arosa / un'aqua d'amore / che sape de rosa*) vengono da un orefice del parlar materno, Jacopo da Lentini, uno dei maestri delle origini che si sono trovati a convogliare e fondere tradizioni e favelle nel loro dettato. A partire da questo modello prende la parola un autore che si sente forse piccolo e locale, ma anche *neomedievale*, perché deve sporcare mani e voce con tutto un mondo *volgare* – una lingua, un ceto, un *destino* – per far sentire quella prima ferita del mondo.

*Dice pianto d'amore,
è però pianto lieve;
tre versi de colore
rosa su un foio de neve*

*Maestro d'un maestro
Jacopo da Lentini,*

*Cosa ciavrà 'n canestro,
'sto Franco Scataglini?^[5]*

Ma non è un gioco di rimandi accademici. Scataglini impianta letteralmente, nel suo pratico dialetto-canestro, i più *originali* modelli del suo laboratorio – provenzali, siciliani, poeti delle laudi, tutto ciò che sembra evadere dalle grinfie del Bembo. Lontanissimo dal carnevalesco vernacolismo delè sue concittadini, il dettato dialettale di Scataglini va reintegrando suoni, etimologie, emistichi di versi, in una filologia *d'arte* che gioca liberamente e diacronicamente col DNA dei suoi oggetti. Il tentativo è quello di rintracciare nel dialetto l'humus romanzo che questo condivide con la lingua alta della letteratura. Appare così, per la prima volta in questo libro, il neovolgare agontano, cioè un linguaggio che è *basato* sull'anconetano, ma in cui lemmi dialettali si contaminano fino a non riconoscersi più con parole arcaiche, latinizzanti, e queste con quelle dell'italiano più petrarchista e istituzionale. Mengaldo l'ha battezzato 'variante preziosa e pigmentata'^[6] dell'Italiano, in cui Italiano e dialetto, quasi in un sogno di ricomposizione, 'consuonano nella modestia *volgare* della loro pronunzia'.^[7] Operazione di filologia fantastica, quella scatagliniana, tanto più potente per questo suo dettato così simile all'Italiano standard. O meglio, per questo più *perturbante* – perché insieme familiare e non – proprio perché rivela, nel suo scarto minimo, la vicenda di un mondo differente, che sembra idillio da lontano, ma che a guardarla davvero è censura, dolore, lamento della materia. Una lingua che è un leopardiano giardino di *souffrance*. La materialità acre dell'Ancona popolare, insieme ad un dettato che ha in sé origini della letteratura e sfondoni del proletariato, riportano questa poesia alla dimensione prima del conato espressivo, in un'arte povera che usa il ruvido e l'arcaico indifferentemente per meglio articolare il senso. L'opera in *neovolgare* di Scataglini ha la sottigliezza di un canzoniere del Duecento, ed è fedele al suo *humus* – proletario e *romanzo*, incantevole e terrigno.

*Voria bagiatte el riso
in gola, a la sorgente:*

bagnamme tuto el viso
'n quel sasso trasparente.

Come un'oliva tonda
in fondo a 'n rivu chiaro,
'nte l'acqua che m'inonda
io perderà l'amaro.^[8]

L'oliva tonda, roba da mercato spurgata sotto l'acqua, lava l'amaro della vita. È poesia d'amore, essenziale, con frammenti linguistici (*rivu; perderà*) che consuonano col dettato duecentesco. Ha suggerito Rodolfo Zucco, in un recente intervento su dialetto e poesia, che la creazione di un nuovo linguaggio implica un elementare desiderio di una nuova relazione tra le parole, dunque tra le cose. ^[9] Costruisce una nuova rete di relazioni, parole e cose, che nel precedente sistema non si sarebbero mai messe assieme, ma che in questo nuovo modo di parlare trovano la loro radice comune (nel senso, nella rima, unite da immaginarie etimologie – forse filologicamente scorrette, ma sempre dentro al poietico del moto immaginativo). E così, aggiungiamo noi, oggetti di diversa estrazione sociale e storica brillano l'uno dell'altro: l'oliva e il *rivu chiaro* stanno in fondo alla gola dello stesso singulto, alto e basso, raffinato e corporale si amalgamano. L'oggetto povero riluce del sublime del linguaggio, il linguaggio ritrova in esso una materialità perduta nel perpetrarsi della formula. Questa, in un guscio di noce, è l'opera di Scataglini. Far sì che *per un frutto*, umile e ben scelto, *piaccia tutto un orto*. Il giardino muto del padre, per esempio, luogo di ferrami lasciati all'ombra di quale cassetta di provincia, diventa punto di illuminazione perché la luce brilla sui frutti dei cachi e li trasforma in rossastri pomi di sole. L'albero si fa scheletro nero verso il cielo, i frutti *medium* di dimenticanza del dolore storico. I cachi, in dialetto, sono i frutti di loto.

La pazienza de i orti
dietro a le reti lasche.
Arbori e ciafi morti:
cassette, pelli, fiasche.

Però 'na luce splende
su quei grovigli imoti:
sopra 'n ramo s'acende,
rotondi, i fruti loti.^[10]

Con questo libro inizia l'avventura di Scataglini, un percorso che porterà un poeta fieramente locale a traguardi ampi ed eversivi, dalla vicinanza del premio Carducci per *Carta laniena* (1982), a forme inclusive che comprendono la riscrittura in *agontano* del *Roman de la Rose* (*La Rosa*, 1992) e la scrittura impegnata del poemetto *El Sol* (1994). Ma è in quella prima ricerca di senso, di un destino rivelatosi nel dialetto, che inizia il percorso.

Pochi anni dopo, Scataglini approfondisce questo destino tramite un frate-poeta cinquecentesco, Olimpo da Sassoferato, anch'esso marchigiano 'colto e popolare' e poco incline a parlar le prose della volgar lingua.^[11] Scataglini vede in Olimpo, per cui scrive un'introduzione, tutta la tragicità del suo stesso gesto. La sottigliezza della poesia popolare 'come quella del poeta che [...] assume *per elezione* la lingua [...] delle classi soggette traducendovi se medesimo' – assumendo 'il profilo rustico e prezioso di una poesia *come se* volgarizzata.' Rustica e preziosa, dunque, ma anche lacerante nello scarto dal canone, è 'una poesia, quella popolare, che cela nelle sue pieghe [...] l'esistenza della creatura condannata alla nuda e cruda riproduzione di ciò che è, di ciò che è sempre stato: il dolore. [...] È la poesia di chi avrebbe dovuto essere muto per decreto della storia'.^[12] E Il tema dell'essere muti e consumati, insieme al resto della materialità di un mondo (oggetti proletari che si sbriciolano e

rivelano una fibra dolorante e preziosa; organismi poveri e ricchi, prigionieri e liberi, che si spolpano insieme e mostrano che davvero *Tuto è corpo d'amore*) è la chiave di *So' rimaso la spina* (1977), secondo libro *agontano* di Scataglini.

Fiola, come le àgore
drento ciài spina verde.
So' 'n omo che s'impégola,
un cristo che se perde.

La spina verde che hanno le aguglie (pesce sottile e povero, pesce azzurro) quando spaccate a metà mostra il ruvido *drento* di un corpo che si apre e soffre senza un linguaggio, ma parla anche di una strana espressività di impotenza e di passione. In questa comunione di lingua, materia e morte, il libro ha un tono da laudario medievale, e si rifà alla materia grezza delle prime lodi centitaliane (*Ritmo di sant'Alessio*, i testi di Jacopone da Todi) per parlare di mondi altri, di tentativi di espressioni zittiti, di madri e padri vissuti più o meno come animali. Vite di corpo e di silenzio. Così va *Lauda*.

Colombele umidite
de le tue mà d'acquaio
sempre a lavà sfenite
e 'nti vetri febraio.

Sortiva le mollete
fori dai pagni stesi
come giace orechiete
de cunilletti apesi.

'Puntiti candelozzi
pendeva ai cornicioni,
curteli tuti sbronzi
pronti pe' le stazioni

del vive, la via-cruce
de casa d'aria e gelo
'ndó lasciasti le gruce
la carne 'l core 'l pelo.

La graniglia sbreciata
del lavandi, la stufa
nera ripiturata
el fioletto, 'na cufia:

cornice de memoria
'ndó te scanceli te,
madre mia senza storia,
né foia né ramo né...^[13]

Da una parte, una lingua spaccata ad arte, tagliata con quel colpo di forbice che fa diventare ogni parola arcaica dialettale; dall'altra, mani consumate dal troppo lavare nel gelo dell'acqua di febbraio, graniglia bianca e rossa, conigli appesi a dissanguare, coltelli smussati, un figlio. Forse, alla fine del percorso, una cornice che è foto di cimitero, di quei cimiteri periferici in cemento con ritratti di anziani. O forse – e non credo sia un azzardo – un'immagine di quello stesso linguaggio re-incastonato

nei suoi ricordi storici censurati. Forma dunque, o cornice, che inquadra e dà realtà alla corrosione, dito nella piaga che intensifica, e quindi paradossalmente fa presenziare lo *scancellarsi*, la *mancanza* di carne che fa reale il taglio: *né foia né ramo né...*

Questa una minima introduzione alla vasta opera di Scataglini, vero fabbro del parlar materno, e sovvertitore, in scrittura, di una rimozione sentita fino alla spina. *La vocazione di San Matteo*, di Caravaggio, è un quadro a cui pensa Scataglini nei suoi primi turni notturni, circondato da *colleghi tetri* e da quel profondo senso di non sapersi dire. Nel quadro il Redentore, con un gesto, chiama a sé un uomo fino allora ordinario, il cui sguardo si infiamma. A dire: posso ora partecipare ad un mondo altro.

L'assenza de quel gesto
da sempre me tortura.
El senso de 'l mio testo
è 'na cancelatura.^[14]

Note

[1] In corsivo le parole di Scataglini in Stefano Meldolesi, *Esplumeor*, 1995 [video-intervista]. L'intervista è stata resa accessibile online per il 90° anniversario della nascita del poeta, in occasione del festival anconetano La punta della lingua del 2020.

[2] Franco Scataglini, 'M'hai lasciato un giardi' in *E per un frutto piace tutto un orto* (Ancona: L'Astrogallo, 1973).

[3] Dichiarazioni tratte da una ulteriore video-intervista di Meldolesi (1993), riportate in Marcello Verdenelli, 'Scataglini tra parola e immagine', in *Per Franco Scataglini. Indagini di poesia. Atti del Convegno, Urbino, 9 maggio 2012* (Rimini: Raffaelli Editore, 2013).

[4] Scataglini, 'Questionario per i poeti in dialetto', *Diverse lingue 1:5* (Dicembre 1988).

[5] Scataglini, 'Tre versi che ben sona' in *E per un frutto piace tutto un orto*.

[6] Pier Vincenzo Mengaldo, *Il cimitero abrevo* (Brescia: L'Obliquo, 2001).

[7] Scataglini, 'Questionario per i poeti in dialetto'.

[8] Scataglini, 'Come un'oliva tonda' in *E per un frutto piace tutto un orto*.

[9] Emanuele Zoppellari Perale e Rodolfo Zucco, "An cor che l'è bocia ancora". *Giovinezza e morte nella poesia in dialetto di Giano Perale*, *Italian Poetry Today* (20 Novembre 2020) [evento online].

[10] Scataglini, 'E per un frutto piace tutto un orto' in *E per un frutto piace tutto un orto*.

[11] Franco Brevini, 'Il giardino di Franco Scataglini', *Filologia antica e moderna*, 10 (1996).

[12] Scataglini, 'Introduzione' in *Olimpo da Sassoferato, Madrigali d'amore e altre poesie d'amore* (Ancona: L'Astrogallo, 1974).

[13] Scataglini, 'Lauda' in *So' rimaso la spina*.

[14] Scataglini, 'El senso del mio testo' in *E per un frutto piace tutto un orto*.

Daniele Iozzia

Noterelle sull'endecasillabo di Umberto Saba

Un aspetto del verso sabiano su cui ancora troppo poco si è insistito rimane quello della sua prosodia e del suo ritmo, probabilmente perché al livello micro-formale la componente più appariscente è legata alla disgregazione della linearità sintattica mediante il fitto ricorso a inversioni che, in combutta con forti inarcature, determinano la sua peculiare cifra stilistica. Questi che seguono hanno il valore di osservazioni e di riscontri ulteriori su una ricerca di difficile perimetrazione, se commisurata alla *varietas* del triestino in termini di strategia versificatoria (si consideri che un notevole lavoro in questa direzione è già rappresentato da Zambelli 2008). Restringerò il cerchio promuovendo a campionatura i quindici sonetti di *Autobiografia* (1924). Al sonetto e alla sua articolazione così concisa Saba affida un'esperienza momentanea ma fondamentale di sperimentazione formale, se è vero che le tradizionali architetture strofiche e rimiche venivano forzate per essere date in pasto alle esigenze di una sintassi tendenzialmente narrativa. Scrive infatti Antonio Girardi che "tutto ciò – *enjambements* forti e fortissimi, divario tra sintassi e strofa e, soprattutto, l'incremento smisurato delle rime e delle configurazioni strofiche – assicurava a Saba un posto di rilievo tra i revisori se non tra gli eversori novecenteschi del sonetto. [...] In casi-limite, del sonetto canonico resisteva unicamente la partizione strofica esteriore, coi suoi quattordici endecasillabi" (Girardi 1987, p. 36). All'altezza del 1924 è già possibile farsi un'idea del funzionamento dell'orecchio "interno" dell'autore. Come ha mostrato Lorenzo Polato, l'effetto del mutuo soccorso di ritmo e sintassi che si instaura nel sonetto significa la possibilità di "scoprire uno spazio, una possibilità di manovra, una libertà, entro le maglie di un organismo che si presentava rigido, inerte per la sua ovietà" (Polato 1972, p. 41). Dall'intreccio di questi due piani formali, dunque, scaturisce la linea intonativa dell'endecasillabo di Saba, che tuttavia non si dà mai come addizione meccanica di entrambe le componenti: quanto più varia sarà l'orchestrazione sintattica del materiale linguistico, tanto più si riuscirà ad evitare una cadenza formulare e monotona del ritmo. Simili rilievi ritmici, inoltre, dovrebbero contribuire all'individuazione complessiva di alcune somiglianze di famiglia, vale a dire la ricerca di legami fraterni cui Saba tenta di riallacciarsi per conferire una misura melodica netta al suo classicismo. Occorre tuttavia una precisazione, per evitare di correre il rischio di appiattire eccessivamente la prosodia di questo Saba su quella della tradizione lirica sette-ottocentesca, Leopardi su tutti. Per quanto per Saba la fascinazione del recanatese sia assodata, certe dichiarazioni di poetica del triestino andrebbero prese con le pinze e verificate puntualmente, specie quando il dato di realtà dell'analisi rivela un doppio fondo più stratificato fatto di richiami ad autora vicine o vicinissime (cfr. Girardi 1987, pp. 7-11; Farinelli 2008): la triade formata da Carducci, Pascoli e D'Annunzio, gli scapigliati Betteloni e Praga, e ancora Marradi, Rapisardi, Tommaseo, Panzacchi, Camerana, Riccardi di Lantosca, Zena, Ferrari, Graf, Govoni, De Bosis, Corazzini, Gozzano, Roccagliata Ceccardi, Botta. Una metrica e una prosodia, dunque, più ottocentesche che petrarchesco-leopardiane, lo sfondo principale su cui avrebbero respirato le melodie e i passi ritmici della tradizione lirica italiana. Per esigenze di comparazione, tuttavia, è possibile confrontare in prima istanza le strategie ritmiche di quel'autore su cui l'analisi ha già contribuito a fare luce, producendo chiari riscontri percentuali. E questo è possibile intanto con gli studi che a breve verranno citati. Resta chiaro che, una volta allargato il quadro dei riferimenti, l'immagine della prosodia sabiana risulterà indubbiamente più sfaccettata, accurata e complessa.

Nell'individuare i vari *patterns* dell'endecasillabo e i criteri di scansione ritmica il mio punto di riferimento è stato lo studio di Bertinetto 1973 sulla versificazione dantesca, la cui tipologia è stata successivamente messa a punto da Praloran-Soldani 2003 per l'endecasillabo di Petrarca, da Dal Bianco per quello di Ariosto e di Zanzotto (Dal Bianco 1997 e 2007) e da Mathieu 2015 per quello di Leopardi (quest'ultimo studio si è rivelato di preziosa utilità per un confronto con la versificazione di Parini, di Monti e di Foscolo). Questi archetipi endecasillabici "costituiscono, in un certo senso,

le matrici fondamentali da cui derivano tutti gli andamenti ritmici reperibili nei contesti analizzati. [...] naturalmente, gli schemi da me classificati, pur con le opportune interrogazioni, non esauriscono affatto il campo delle possibili realizzazioni dell'endecasillabo. Essi però sono in grado di coprire interamente l'arco delle potenzialità che sono in concreto attuate nei contesti analizzati" (Bertinetto 1973, p. 86). Nel restituire una prima fotografia dell'endecasillabo sabiano all'altezza degli anni '20 affronterò brevemente le caratteristiche generali di ciascun gruppo e le peculiarità delle figure ritmiche al suo interno. Nell'economia della versificazione italiana, il profilo ritmico degli endecasillabi si addensa col tempo intorno ad alcuni modelli prosodici. Tale tendenza sembra farsi strada a partire dalle opere cinquecentesche, laddove l'andamento prosodico del verso a partire da Tasso "tende a restringere l'ampiezza delle sue escursioni ritmiche" (Menichetti 1993, p. 417). Se in Dante e in Petrarca la prassi versificatoria poteva contare su un sostanziale equilibrio tra le tipologie più frequenti (quelle di 4a-8a-10a, 3a-6a-10a, 4a-6a-8a-10a, 4a-6a-10a, senza forti scarti di uso di uno schema a scapito di altri), nella versificazione sette-ottocentesca di Parini, Monti, Foscolo e Leopardi si nota come soltanto due tipologie polarizzino una consistente fetta del tracciato prosodico (quelle di 4a-8a-10a e quelle di 3a-6a-10a). Nota Mathieu: "in Parini la somma delle frequenze degli schemi favoriti di 4a-8a e di 3a-6a è del 65,1% con un utilizzo piuttosto contenuto dello schema di 4a-6a-8a (8,8%). Quelli di 4a-8a e di 3a-6a sono gli schemi prediletti anche da Monti (la loro somma di frequenza media arriva a toccare quota 69,6%) a tutto svantaggio della presenza di altri *patterns*. La versificazione foscoliana è caratterizzata da una frequenza essenzialmente identica delle tipologie di 4a-8a (29,1%) e di 3a-6a (30,1%) [...] ma ne fanno le spese le altre tipologie, quelle di 4a-6a-8a (7,8%) e di 2a-6a (7,9%). Leopardi si dimostra fra tutti il più equilibrato nell'impiego degli schemi: 4a-6a-8a (14,4%), 4a-6a (13,8%), 4a-8a (31,2%), 3a-6a (27,2%), 2a-6a (11,5%). Gli schemi di 1a-6a e di 4a-7a registrano in tutte le opere scansionate frequenze molto basse, non superano in pratica la soglia del 2%" (Mathieu 2015, pp. 80-81).

Ecco adesso i risultati che ho ottenuto dalla mia scansione sabiana: 4a-6a-8a (3,9%), 4a-6a (13,8%), 4a-8a (21,6%), 2a-6a (9,1%), 3a-6a (24,4%), 1a-6a (2,8%), 4a-7a (21,5%), 'anomali' (2,4%). Saltano già all'occhio alcune importanti considerazioni: il tono ritmico medio dei versi di Saba si appoggia su tre moduli di pari peso percentuale (3a-6a, 4a-8a, 4a-7a) che, da soli, arrivano a coprire più del 60% delle occorrenze totali. Di questi tre moduli, due, l'anapestico e il dattilico, si basano su un passo ternario. Una prima ipotesi potrebbe far leva, quindi, su come la tendenza sabiana a scaglionare in tre tempi la struttura verticale delle liriche (inclusi i sonetti, come mostrato da McCormick 1975) si traduca su un piano orizzontale in un andamento ritmicamente tripartito del singolo verso. In secondo luogo, è da notare il massiccio incremento degli endecasillabi di 4a-7a: per quanto non sorprenda del tutto, fatta la debita tara alla qualità narrativa di questa sezione del *Canzoniere* e in generale al fatto che simili moduli, come da tradizione, ben si prestano a contrassegnare rapide sequenze di eventi in successione, colpisce però l'affermazione pressoché paritetica rispetto agli altri due moduli, più lirici e 'cantabili'. Come si vedrà, in *Autobiografia* il ricorso massiccio alla scansione dattilica si assumerà soltanto in minima parte la responsabilità di marcare passaggi narrativi, specializzandosi soprattutto verso la pronunciata gravità del tono di alcune sequenze.

Moduli di 4a-6a-8a-10a

Questo *pattern* ritmico richiama la natura tendenzialmente giambica dell'endecasillabo italiano. Sono isolabili tre tipologie contrassegnate da tre tipi di attacco: una prima che lascia libere le prime tre sedi del verso (4a-6a-8a-10a), una seconda che rende completamente giambico l'endecasillabo col primo accento in seconda sede (2a-4a-6a-8a-10a), e una terza che spezza leggermente la simmetria giambica accentando la prima sede (1a-4a-6a-8a-10a). Stilisticamente questo modulo si fa carico di apportare un rallentamento della pronuncia e una cadenza paludata sia in contesti lirici che narrativi. Se in Parini, in Foscolo e in Leopardi tali schemi si affiancano ai principali per diversificare il dettato ritmico

dei testi, in Saba perdono mordente, attestandosi sulla soglia del 3,9%. Sembra naturale, infatti, che trattandosi in *Autobiografia* di una narrazione compatta e spedita, Saba eviti scoperti impantanamenti giambici che forzano il verso a una dizione patetica. Anche in Saba simili moduli accolgono forme di parallelismo della sintassi:

come la madre, e in cielo Iddio immortale. (4,4)
estraneo a me, non mai da me diviso; (9,2)

4a-6a-8a-10a
2a-4a-6a-8a-10a

o minimi rallentamenti dovuti a un inciso che spezza le due unità di un membro ad alto tasso di coesione:

io non rimasi, ancor lo ignoro, ucciso. (9,6)
e tutto seppe, e non se stessa, amare. (12,14)

4a-6a-8a-10a
2a-4a-6a-8a-10a

Moduli di 4a-6a-10a

Lo schema di 4a-6a si caratterizza per un picco accentuale nella parte mediana del verso e per un consistente spazio atono tra il costituente di sesta e quello di decima, particolarità che conferisce a tale tipo di endecasillabo un'esecuzione della pronuncia piuttosto spigliata, per quanto si adatti bene anche a inflessioni di tono lirico-meditativo grazie alla sottotraccia velatamente giambica. Le varianti di questo modulo a tre ictus sono due: quella che rende saldamente giambica la prima parte del verso (2a-4a-6a-10a) e quella con ictus in prima sede (1a-4a-6a-10a). L'attestazione quantitativa di tale schema (13,8%) consente di parlare di un impiego orientato in senso 'leopardiano' alla variazione del passo ritmico dei sonetti. Anche in *Autobiografia*, infatti, gli endecasillabi di questa famiglia possono rivelarsi il luogo deputato all'accoglienza di una pausa della sintassi. Simili conformazioni mostrano endecasillabi sintatticamente non autonomi, a cavallo tra i versi che lo circondano completandone il senso da un punto di vista logico. I versi assumono un andamento spezzato in due o più tempi:

non più quei giorni estatici e felici
ebbi, mai più; ma liberi, ed intesi
della vita e dell'arte ancora al gioco (9, 12-14)

1a-4a-6a-10a

Gabriele d'Annunzio alla Versiglia
vidi e conobbi; all'ospite fu assai
egli cortese, altro per me non fece (10, 9-11)

1a-4a-6a-10a

Ero come in un sogno m'hai sognato
tu, Lina, allora. E il sogno mi narravi (11, 9-10)

1a-2a-4a-6a-10a

L'impressione di fluidità del discorso dovuta a questi endecasillabi si massimizza qualora la compagnazione dei versi preveda una sostanziale isoritmia. Si veda nell'esempio che segue come essi si incaricano di far scorrere con un buon grado di celerità una narrazione non priva di atmosfere liricamente connotate, all'insegna di un insistito sconfinamento della sintassi rispetto alla gabbia del metro. Da notare è anche la presenza di congiunzioni a ridosso della cesura centrale, che consentono alla curva intonativa il rilancio del proprio percorso:

Così sognavo, e in ciel la vespertina
stella brillava presso al dolce e bianco
spicchio lunare, e in grembo alla marina
si rifletteva tremula. O uno stanco

2a-4a-6a-10a
1a-4a-6a-10a
4a-6a-10a

esser credevo, al sole che vien manco
visibilmente, mia scialba mattina,
paragonando. [...] (8, 1-7)

1a-4a-6a-9a-10a

Il rapporto di forte dipendenza logico-sintattica con i versi contigui, come si avrà modo di vedere, non è privilegio esclusivo degli endecasillabi di 4a-6a. Come d'altronde accadeva già per la prosodia fosciana e leopardiana, anche in Saba questo fenomeno sembra interessare in misura diversa più famiglie endecasillabiche. Ciò avviene perché il tessuto sintattico delle liriche è reso fitto dal ricorso tanto a fattori di perturbazione dell'*ordo verborum* quali anastrofi, iperbati e costruzioni epifrastiche quanto a inarcature fortissime che spezzano la coesione di sintagmi unitari. Se, con Polato, "questo modo di operare, [...] quasi facendo violenza all'ordine della proposizione e del periodo senza scalfirne l'organizzazione logica, gli consente di esprimere le situazioni psicologiche più difficili, complesse e contraddittorie della sua storia" (Polato 1972, p. 44), allora si potrà individuare nell'endecasillabo di 4a-6a una sorta di bilanciamento euritmico con cui Saba procede a legare ampie campate di enunciati a passaggi più trattenuti, in un regime di tensione e distensione melodica. Ad ogni modo, non mancano esemplari di tale schema ritmico capaci di contenere per intero la coincidenza verso-frase. Catalizzano una notevole forza assertiva (da qui la collocazione preferenziale in chiusura di sonetto o di una sua partizione strofica):

La mia giornata a sera si rischiara. (1, 14)
Fede il destino a lui non ha tenuto, (6,12)
Egli era bello e lieto come un dio. (6,14)

4a-6a-10a
1a-4a-6a-10a
1a-4a-6a-10a

Frequente è anche la specializzazione in senso narrativo di questi endecasillabi, specie quando includono una proposizione temporale che ispessisce la tenuta rievocativa della situazione caratterizzata:

Di molto verde, uscendo con mia madre,
io, come in sogno, mi ricordo ancora. (2, 11-12)

2a-4a-6a-10a

quando alla scuola i versi recitavo; (4, 11)

1a-4a-6a-10a

Quando rinacqui un'altra era la mia
anima, [...] (5, 7-8)

1a-4a-6a-7a-10a

Moduli di 4a-8a-10a

Il fatto che ancora all'altezza degli anni '20 del '900 la tipologia endecasillabica con ictus portanti in quarta e ottava sede sia preponderante nel sistema metrico di un'autore richiede qualche considerazione preventiva di taglio storico. Non è esagerato sostenere che tale modello accentuale sia uno schema ritmico di capitale importanza nella versificazione lirica italiana. Si riscontra con frequenza costante in Dante, in Petrarca (del quale è il verso-base) fino a diventare un cardine imprescindibile del petrarchismo quattro-cinquecentesco, del *Furioso* e della *Liberata*, dell'autore sette-ottocentesco cui Saba riallacciava la sua sensibilità acustico-ritmica. Fra tutti i *patterns* dell'endecasillabo quello di 4a-8a-10a è l'unico insieme allo schema dattilico a non essere interessato da un ictus in sesta sede. Lo spazio atono tra il costituente di quarta e quello di ottava conferisce a questa tipologia una buona velocità di esecuzione, che viene smussata solamente nella parte finale grazie alla successione delle toniche di chiusura. In *Autobiografia* Saba se ne serve sì per ottenere un effetto di stabilità dell'intonazione, legata alla simmetria che si instaura tra i due tempi forti, ma candeggia lo schema da congestimenti eccessivi dovuti all'impiego di dittologie, di chiasmi, e di parallelismi con ripetizioni lessicali:

mi dava l'ozio che a lascivia dolce (5,7)
lido del mare, e mi diceva il cuore: (7,6)
pianger mia madre ad abbracciarmi china (8,8)
mi strinse il cuore, m'occupò il pensiero (8,12)
questo m'accadde; nei terrori a un tratto (9,3)
dagli occhi azzurri, è dal suo grembo uscita (12,4)

2a-4a-8a-10a
1a-4a-8a-10a
1a-4a-8a-10a
2a-4a-8a-10a
1a-4a-8a-10a
2a-4a-8a-10a

Dalle occorrenze messe a testo si vede bene come in Saba sia centrale l'idea di discorso poetico inteso quale blocco sintatticamente ben tornito, necessità di una freschezza narrativa appena venata di rallentamenti meditativi, alla quale viene sacrificata una dizione solenne. Per Saba ciò che chiede di essere letto come scrittura biografica del sé ha bisogno di fluidità, di continuità di pronuncia e di respiro, ragion per cui il ristagno dovuto all'abuso di moduli propri di un classicismo magniloquente sembra venire respinto. Nei versi appena citati è ancora facilmente percepibile l'idea di sviluppo discorsivo *in fieri* nei segmenti contigui, mentre l'azione del bilanciamento ritmico degli ictus in quarta e in ottava sede vorrebbe essere compensativa di una pronuncia che non eccede né in velocità né in lentezza. La tensione verticale determinata dalle inarcature è spalleggiata sull'asse orizzontale del verso dall'azione innescata dalle cesure. Non mancheranno allora impieghi fluidi intesi come snodi descrittivi o narrativi:

Come bella doveva essere allora
la mia città: tutta un mercato aperto! (2, 9-10)

2a-4a-5a-8a-10a

Voluto in parte, in parte era pur vero
il mio dolore. Ma che sia soffrire
lo seppi poi [...] (8, 9-11)

2a-4a-8a-10a

pochi sonetti mi cantai, beati
di libertà, per un'appena detta
vena di nostalgia [...] (11, 5-7)

1a-4a-8a-10a
4a-8a-10a

per cui scrissi il mio libro di più ardita
sincerità; né dalla sua fu fin'
ad oggi mai l'anima mia partita. (12, 6-8)

4a-5a-8a-10a
2a-4a-5a-8a-10a

o come nicchie incidentalì che segmentano in tre scatti la linea del verso, spezzando brevemente la continuità tonale. Spesso l'inciso include determinazioni temporali, spaziali, similitudini, proposizioni:

sola, la notte, nel deserto letto. (2,2)
io, come in sogno, mi ricordo ancora. (2,12)
e a tutti ancor, fuor che a noi due, nascosa. (6,4)
celarlo altrui, quand'io lo so, non vale. (10,8)
s'apre, a Trieste, in una via secreta. (15,2)

1a-4a-8a-10a
1a-4a-8a-10a
2a-4a-5a-8a-10a
2a-4a-8a-10a
1a-4a-8a-10a

Di converso, ci si imbatte buona parte delle volte in endecasillabi costituiti da un tracciato sintattico indenne da forti cesure. A questa sorta di riposo ritmico si accompagnano diverse gradazioni della voce dell'io, che spaziano da una sorta di cordialità affettiva ed emotiva:

Amano esse chi in suo cuore dice: (1,7)
Per esse appresi che una grazia avevo, (6,3)
letizia in cor di superati affanni; (13,5)

1a-4a-8a-10a
2a-4a-8a-10a
2a-4a-8a-10a

a un'angoscia emergente che declina la pronuncia verso una certa gravità di tono:

unico figlio che ha lontano il padre. (2, 14)
tutti sentiva della vita i pesi. (3, 10)
tra fischi, cori, animaleschi lagni (4, 12)
Invece strinsi col dolore un patto, (9,7)
chiudere gli occhi che han veduto tanto (15, 11)

1a-4a-8a-10a
1a-4a-8a-10a
2a-4a-8a-10a
2a-4a-8a-10a
1a-4a-8a-10a

Moduli di 2a-6a-10a

Questo schema endecasillabico, dotato di notevoli spazi atoni sia nel primo che nel secondo emistichio, si dimostra efficace nel sostenere l'andamento rapido di versi che tendono a risaltare per il loro profilo accentuale. A seconda del tenore della sequenza, la peculiarità ritmica di questo modulo può caratterizzare il passaggio in cui compare connotandolo all'insegna di uno spiccatissimo lirismo oppure può costituire gli attacchi o le clausole di comparti del metro che si impongono per passo intenso e netto. Una volta innestato infatti nel tessuto sintattico di un sonetto, questo schema può staccare dal contesto ritmico e marcare un cambio più o meno repentino della linea melodica degli enunciati, facendo coincidere il rilancio del ritmo con una sequenza più o meno completa da un punto di vista logico:

Egli era gaio e leggero; mia madre
tutti sentiva della vita i pesi.
Di mano ei gli sfuggì come un pallone. (3, 9-11)

1a-4a-7a-10a
1a-4a-8a-10a
2a-6a-10a

La mia infanzia fu povera e beata
di pochi amici, di qualche animale;
con una zia benefica ed amata
come la madre, e in cielo Iddio immortale.
All'angelo custode era lasciata
sgombra, la notte, metà del guanciale; (4, 1-6)

3a-6a-10a
2a-4a-7a-10a
4a-6a-10a
4a-6a-8a-10a
2a-6a-10a
1a-4a-7a-10a

Ma l'angelo custode volò via, (5, 1)

2a-6a-10a

Me stesso ritrovai tra i miei soldati. (11, 1)

2a-6a-10a

Ero come in un sogno m'hai sognato
tu, Lina, allora. E il sogno mi narravi
così che la tua lettera ho baciata. (11, 9-11)

1a-3a-6a-10a
1a-2a-4a-6a-10a
2a-6a-10a

La variante a quattro ictus (2a-4a-6a-8a) ha un andamento reso più solido e bilanciato dall'ictus in ottava sede. Quest'ultimo generalmente frena in senso moderatamente lirico la sintassi di qualche endecasillabo che accoglie stilemi di tono medio-alto come parallelismi semantico-sintattici o doppia aggettivazione:

Trieste è la città, la donna è Lina, (12, 5)
D'antiche legature un oro vario (15, 3)
passò la giovinezza mia infelice, (1, 2)
A viver senza il molto ambito alloro (1, 9)
L'orgoglio è il mio più buon peccato umano (1, 13)

2a-6a-8a-10a
2a-6a-8a-10a
2a-6a-8a-10a
2a-6a-8a-10a
2a-6a-8a-10a

Moduli di 3a-6a-10a

La tendenza giambica dell'endecasillabo italiano faceva sì che i tempi forti del verso si condensassero sulle sedi pari. Questo habitus espressivo è abbondantemente corretto dall'eccezione rappresentata dal modulo di 3a-6a-10a, di marca ternario-anapestica. Sebbene si tratti di un profilo attestato già dalle origini guinizzelliane e stilnovistiche della nostra lirica, è soltanto a partire da Petrarca che esso entra a far parte di sistemi versificatori di tipo lirico. Rispetto alle altre tipologie del *celeberrimum carmen*, l'anapestica è quella che offre sfaccettature prosodiche maggiormente diversificate. Infatti, al tipo rapido con tre ictus, di ripartizio ne equilibrata, si accostano le varianti con ictus in ottava sede e addensamento prosodico nella parte finale (3a-6a-8a-10a), quella con *incipit* trocaico che implica una più cospicua dose di severità tonale (1a-3a-6a-10a) e, infine, il modulo a cinque ictus portanti, la tipologia più lenta e cadenzata dell'intera tastiera ritmica dell'endecasillabo (1a-3a-6a-8a-10a). Fermo restando il comune baricentro ternario, si ha a che fare con uno schema capace di coprire un ventaglio di soluzioni stilistiche plurale e livellato. Nella prosodia del autorè sette-ottocentesche e in quella leopardiana, tali moduli hanno una presenza costante: nei *Canti* di Leopardi rappresentano il secondo *pattern* per frequenza (27,2%), in Foscolo si attestano complessivamente al 30,1%, in Parini addirittura al 35,9%. Quanto alla versificazione sabiana in *Autobiografia*, il modulo anapestico è il primo per frequenza dei tre assi portanti del suo sistema prosodico (24,4%). L'ipotesi generale che avanzerei in un primo momento sulla scorta dei dati ottenuti è la seguente: il sistema prosodico del triestino all'altezza di *Autobiografia* prova a compensare la rigidità della forma chiusa del sonetto mediante una strategia ritmica finissima improntata a una *varietas* del timbro: il tono ritmico medio dei versi che si sovrappongono funzioni narrative punta a una tripartizione di base dei tipi endecasillabici: a superare la soglia del 20% e a imporsi come melodia dominante sono moduli ritmici che vedono i loro accenti portanti distribuirsi su sedi diverse: 3a-6a-10a; 4a-8a-10a; 4a-7a-10a. Ciò che ne risulta è una contrapposizione e al tempo stesso una compensazione tra differenti spettri ritmici del dettato poetico. Sembra di riscontrare che al metro meno leopardiano di tutti, il sonetto, corrisponda un progetto prosodico generale che ventila quantomeno quello del recanatese. L'ormai criticamente acquisita questione sul cortocircuito sabiano di tradizione e innovazione potrebbe dunque essere formulata in questi termini, sotto il rispetto del ritmo: i vincoli del metro vengono continuamente elusi e scavalcati da incarnature violente che testimoniano una concezione della narrazione come flusso difficilmente comprimibile di esperienze biografiche; le esigenze della sintassi narrativa si acclimatano tuttavia su un tracciato prosodico molto ampio, in grado di sbozzare agevolmente i più diversi percorsi melodici, in cui l'illusione della monotonia del racconto è infranta a più riprese da mutamenti insistiti del passo ritmico.

I moduli più lenti, ad attacco trocaico, sembrano caricare il verso in cui compaiono di una certa severità, apparente particolarmente adatti sia a evidenziare un'istanza psicicamente rilevante dell'io sabiano, sia a circuirne la componente emotiva:

Tanto amavo una cosa quanto è ria (5,3)
Notte e giorno un pensiero aver coatto, (9,1)
Quando un debole sono non m'accordo. (1, 12)

1a-3a-6a-8a-10a
1a-3a-6a-8a-10a
1a-3a-6a-10a

Se compaginati in successione, si specializzano in *incipit* narrativi che sembrano procedere per carrellata di rapidi fotogrammi:

Ebbi allora un amico; a lui scrivevo
lunghe lettere come ad una sposa. (6, 1-2)

1a-3a-6a-8a-10a
1a-3a-6a-10a

La variante anapestica di 3a-6a-8a, invece, grazie al parziale rallentamento indotto dalla presenza dell'ottava tonica, può andare incontro a concessioni liriche nell'orchestrazione della sintassi, pun-

tando ad esempio su dittologie aggettivali. Il verso risulta comunque scandito in due o tre tempi:

un sorriso, in miseria, dolce e astuto. (3,6)
la sua opera compie, onesta e lieta, (15,7)

3a-6a-8a-10a
3a-6a-8a-10a

oppure può riguardare moduli tanto ariosi quanto pausati, in cui l’io di Saba irrobustisce la carica tragica della propria voce. Chiudono spesso partizioni strofiche, venendo a costituire un cambiamento generale dell’andamento prosodico. Si noti, infatti, come nel primo esempio l’avvicendarsi compatto dei *patterns* di 4a-7a e di 4a-8a (entrambi nella variante con tempo forte anche in prima sede) venga levigato dal modulo anapestico:

Tutto il dolor che ho sofferto non lice
dirlo, né voglion mie rime festose.
Amano esse chi in suo cuore dice:
Per rinascere torrei le stesse cose. (1, 5-8)

1a-4a-7a-10a
1a-4a-7a-10a
1a-4a-8a-10a
3a-6a-8a-10a

a riguardarlo! Ed io son nato a tanto,
io qui su questo lido ora giacente.
E’ possibile, oh ciel, che questo sia? (7, 12-14)

4a-6a-8a-10a
2a-6a-7a-10a
3a-6a-8a-10a

Ma è la variante anapestica a tre soli tempi forti (3a-6a-10a) il *pattern* più ricorrente in *Autobiografia* (da solo è al 12,9% di frequenza media). Una prima funzione portante di questi endecasillabi consiste nell’apertura del sonetto. In un terzo dei casi a marcare l’attacco del sonetto è proprio questo modulo:

Per immagini tristi e dolorose (1,1)
Quando nacqui mia madre ne piangeva (2,1)
La mia infanzia fu povera e beata (4,1)
Ritornai con la guerra fantaccino. (14,1)
Una strana bottega d’antiquario (15,1)

3a-6a-10a
3a-6a-10a
3a-6a-10a
3a-6a-10a
3a-6a-10a

Oltre a segnare uno scarto nella trama ritmica, questi endecasillabi ben si prestano a fungere da propulsore della cadenza del brano, specie nei casi in cui al rallentamento contribuisce lo spessore sillabico di un nome proprio nel primo emistichio o, viceversa, in quelli in cui alla dinamicità fa leva un proparossitono in terza o sesta sede:

Gabriele d’Annunzio alla Versiglia (10,9)
A Giovanni Papini, alla famiglia (10,12)
Per immagini tristi e dolorose (1, 1)
La mia infanzia fu povera e beata (4,1)

3a-6a-10a
3a-6a-10a
3a-6a-10a
3a-6a-10a

Trattandosi del *pattern* che costituisce la base del tracciato melodico sabiano, non incorre in specializzazioni stilistiche troppo pronunciate. Da qui la funzione di omogeneizzare una narrazione fluida e al tempo stesso intervallarvi movenze concise, da epigramma. In tali contesti la linea sintattica del discorso prosegue senza frammentazioni interne:

Andò sempre pel mondo pellegrino, (3,7)
Dal fanciullo era nato il giovanetto (5,9)
Marinaio in licenza eri tornato, (11, 12)

Per l’altezze l’amai del suo dolore;
perché tutto fu al mondo, e non mai scaltra (12, 12-13)

3a-6a-10a
3a-6a-10a
3a-6a-10a

3a-6a-10a
3a-6a-9a-10a

la Serena cantai Disperazione (13,9)

3a-6a-10a

Non mancano occorrenze in cui questi endecasillabi si dividono con quelli di altre famiglie la funzione sintattica di accogliere forme di cesura a *minore* e a *maiore*, per cui il verso risulta diviso in due emistichi distinti. L’endecasillabo risulta in un certo senso ‘aperto’, incamerando nel primo emistichio la conclusione di una frase che inizia nel verso o nei versi che precedono, e rilanciando nel secondo emistichio la linea del discorso con un nuovo sintagma o un nuovo periodo. Si tratta di uno stilema che apparenta senz’altro Saba con la tradizione prosodica sette-ottocentesca di un Foscolo o di un Leopardi. L’effetto così ottenuto è quello già noto di rendere ben oleato il trapasso da emistichio a emistichio:

A sé e ad altri crudele, del suo letto
in un canto sedeva in buia stanza, (5, 12-13)

2a-3a-6a-10a

Un poeta, di cui quando va il canto
per l’ampia Terra, si vede la gente,
pure a lui grata, volgersi per via, (7, 9-11)

3a-6a-9a-10a

questo m’accadde; nei terribili a un tratto
dell’inferno cader dal paradiso (9,3-4)

3a-6a-10a

Più d’uno in suoi ricordi ancor m’ascolta
dire, col nome di Montereale,
i miei versi agli amici, o ad un’accolta
d’ignari dentro assai nobili sale. (10, 3-6)

3a-6a-10a

Trieste è la città, la donna è Lina,
per cui scrissi il mio libro di più ardita
sincerità [...] (12, 5-7)

3a-6a-10a

Dell’Europa – pensavo – ecco, è la sera;

3a-6a-7a-10a

Moduli di 1a-6a-10a

La presenza sporadica di questi moduli in Saba è in tendenza con quella delo altro autore italiano. Si tratta di versi dal passo assai riconoscibile a causa dell’importante spazio atono che caratterizza il primo emistichio, spesso in relazione con il consistente peso semantico affidato alla parola sotto accento in prima sede. In *Autobiografia* si collocano spesso dopo inarcatura, a marcire l’efasi di un passaggio. Si noti come a compensare il vuoto prosodico del primo emistichio può accadere che Saba immetta nel secondo una dittologia, a fungere da zavorra ritardante:

In camerata, durante i sudati
giochi, nella prigione oscura e stretta (11, 3-4)

1a-6a-8a-10a

[...] per un’appena detta
vena di nostalgia qua e là dorati (11, 7-8)

1a-6a-8a-10a

ai dolci amici di Trieste andava
l’anima da caserme e accampamenti. (14, 10-11)

1a-6a-10a

Moduli di 4a-7a-10a

L'impiego dei cosiddetti endecasillabi dattilici è assai sbiadito in tutta la tradizione lirica (per le specializzazioni stilistiche di tale modulo cfr. Pirotti 1979). Grazie al suo assetto ritmico particolarmente dinamico e concitato è un modulo caro ai poemi quattrocenteschi in ottave (*Morgante, Inamoramento de Orlando*). Scrive Menichetti che essi sono andati incontro a un uso “variabile nel tempo, ma nell’insieme declinante: nei siciliani e in Dante non è infrequente, ma già in Petrarca sì; l’Ariosto [...] gli dà addirittura la caccia correggendo [...]”; il Cinquecento (Alamanni, Caro...) non lo ama; è inviso al Tasso e al Marino, né piace a Leopardi” (Menichetti 1993, p. 401). Mengaldo rincara la dose: “Con Leopardi, il Leopardi dei Canti, si consuma definitivamente la sfortuna nella lirica degli endecasillabi ‘dattilici’ di (prima o seconda) quarta-settima, già iniziata almeno con Petrarca e proseguita nel Cinquecento” (Mengaldo 2007, p. 22). Che in *Autobiografia* tali moduli si attestino al 21,5% delle occorrenze totali è un dato stilistico di importanza primaria, tanto più se si considera che nei sonetti dei *Versi militari* lo stesso *pattern* raggiunge quota 9,3% (che, beninteso, è già una cifra che parla di un impiego notevole). Cercare di motivare l’uso di questi *patterns* ricorrendo all’aprioristica equazione ‘4a-7a = concessione larga ai bisogni del narrativo’ è in Saba del tutto fuorviante. La scelta del sonetto in *Autobiografia* nasce da una sorta di scommessa. Anche a voler concepire ciascun testo come la strofa di un poemetto, Saba prova a far convergere in un’unica direzione istanze che difficilmente procederebbero insieme: l’impellente necessità di raccontare e, a monte, la scrematura attenta di ciò che vale la pena trattenere per costituire la tappa di un’autobiografia in versi, da un lato; dall’altro l’affidarsi alla forma chiusa per eccellenza, dove la chiusura è in un certo senso riduzione di spazi di manovra larghi abbastanza da poter essere destinati a una narrazione di ampio respiro. La modernità stilistica di Saba sta nell’individuare questa aporia espressiva e nel volerla forzare in senso sperimentale, conscio del fatto che molti sono i piani che è possibile piallare per ottenere un punto medio tra queste spinte. Uno di questi piani è sicuramente la perturbazione del consueto ordine delle parole, la messe generosa di anastrofi e di iperboli che increspano il tracciato. Ma a questo se ne lega un altro che opera a livello di strutture profonde: il ritmo, la componente melodico-tonale. Di sostenere questa leggera e a tratti eterea vena narrativa si incaricano famiglie endecasillabiche molto eterogenee tra loro. Ciò che rende memorabile la melodia di questi versi è proprio la diversificazione della tastiera ritmica. Da questo punto di vista si tratta di quanto di più classico possa legare la postura formale sabiana a quella foscoliana e, soprattutto, a quella leopardiana. Tornando al modulo ritmico in questione, l’impiego del *pattern* di 4a-7a-10a è polivalente, aprendo i raggi del ventaglio verso più soluzioni stilistiche (prerogativa, lo si ripete, condivisa con gli altri due *pattern* più usati, il 3a-6a-10a e il 4a-8a-10a). Quanto alla variante a tre soli ictus, a essa sembra essere demandato il compito di modulare in senso conclusivo un segmento strofico, spesso con similitudini:

Per immagini tristi e dolorose
passò la giovinezza mia infelice,
che l’arte ad altri ha fatte dilettose,
come una verde tranquilla pendice. (1, 1-4)

4a-7a-10a

A sé e ad altri crudele, del suo letto
in un canto sedeva in buia stanza,
come chi finge una pena secreta. (5, 12-14)

4a-7a-10a

Qualche porta qua e là vero s’apriva
alla mia musa dai semplici panni; (13, 3-4)

4a-7a-10a

Risultano dotati di buona malleabilità prosodica nella resa di particolari pittorico-descrittivi, a punteggiare il contorno ambientale di una situazione:

Aveva in volto il mio sguardo azzurrino, (3,5)

2a-4a-7a-10a

Egli era gaio e leggero; mia madre (3,9)

1a-4a-7a-10a

mai più la cara sua forma ho sognata
dopo la prima dolcezza carnale (4, 7-8)

2a-4a-7a-10a
1a-4a-7a-10a

l’aurora in cielo dipinta di rosa. (6,8)

2a-4a-7a-10a

Era già il tempo d’amare; un giocondo
l’alba mi dava ed il vespro stupore. (7, 1-2)

1a-4a-7a-10a
1a-4a-7a-10a

Per l’ampia terra, si vede la gente (7,10)

2a-4a-7a-10a

Vivevo allora a Firenze, e una volta (10,1)

2a-4a-7a-10a

In camerata, durante i sudati
giochi [...] (11, 3-4)

4a-7a-10a

La variante ad *incipit* giambico (2a-4a-7a-10a) non di rado ospita partiture fondate su bipartizioni e parallelismi della sintassi dove più dove meno scoperti:

Per me, per lei che il dolore struggeva, (2,3)
di pochi amici, di qualche animale (4,2)
A Giorgio Fano, al buon Guido Voghera (14,9)

2a-4a-7a-10a
2a-4a-7a-10a
2a-4a-7a-10a

Questo modulo sembra sbarazzarsi facilmente di una tendenziale fretta narrativa per piegare verso una pluralità di toni che fa comunque perno su un’alta concentrazione riflessiva. Il ritmo martellante della cellula dattilica cede il passo a una sfumatura meditativa, a una forma di consapevolezza retrospettiva che si condensa pienamente nello spazio sintattico del verso come formulazione di propositi, come scatti volontaristici di chi nei testi dice ‘io’:

Tutto il dolor che ho sofferto non lice
dirlo, né voglion mie rime festose. (1, 5-6)

1a-4a-7a-10a
1a-4a-7a-10a

Mio padre è stato per me “l’assassino” (3,1)

2a-4a-7a-10a

e tacque in cuore quell’intima voce (5,2)

2a-4a-7a-10a

Fede il destino a lui non ha tenuto,
o forse quale mi apparve non era. (6,12-13)

2a-4a-7a-10a

[...] m’occupò il pensiero
di mostri, insonne credevo impazzire. (8, 12-13)

2a-4a-7a-10a

ma per Lina torrei di nuovo un’altra
vita, di nuovo vorrei cominciare. (12, 12, 10-11)

1a-4a-7a-10a

Morir spezzato dal chiuso fervore
vorrebbe un giorno [...] (15, 9-10)

2a-4a-7a-10a

Di grande interesse è questa progressione scalare che percorre tutte le suddivisioni del modulo, a simile con perentorietà la chiusa di un sonetto e a dimostrazione della poliedricità espressiva:

“Non somigliare – ammoniva – a tuo padre”.
Ed io più tardi in me stesso lo intesi:
Eran due razze in antica tenzone. (3, 12-14)

4a-7a-10a
2a-4a-7a-10a
1a-4a-7a-10a

Moduli ‘anomali’

Ho registrato infine come ‘anomali’ quegli endecasillabi che mostrano uno spazio atono molto esteso in uno dei due emistichi, lasciandolo, di fatto, senza accenti. Si tratta di occorrenze assai rare, che simulano la rapida continuità della catena parlata. Il vuoto prosodico è ottenuto tramite l’inserzione di ampie unità verbali o di polisillabi nominali:

Ma di malinconia fui tosto esperto; (2, 13)
fino ai vent’anni che l’ho conosciuto. (3, 2)
Scuri pensieri con malinconia (5,5)
dire, col nome di Montereale, (10,4)

6a-8a-10a
1a-4a-10a
1a-4a-10a
1a-4a-10a

Ictus adiacenti

La forza di un ribattimento d’accenti può essere più o meno marcata, nel senso che è importante valutare il tipo di legame sintattico che unisce le due parole coinvolte, ossia, con Menichetti, “il grado di coesione del sintagma interessato, la sua mono- o biaccentualità naturale” (Menichetti 1993, p. 143). Più questo legame è energico e meno gli ictus adiacenti faranno percepire un increspamento nell’andamento del verso. Non di rado, poi, la contiguità degli accenti può occorrere in cesura con stacco sintattico tra i due termini coinvolti nello scontro. Con Mathieu, “in linea del tutto generale è importante indicare che, nella prosodia italiana, l’adiacenza di ictus comporta una intensificazione ritmica e fonica del dettato, intensificazione che può tradursi sul piano stilistico in diversi effetti” (Mathieu 2015, p. 145). Utilizzando i dati ricavati dallo studioso della prosodia leopardiana, si nota che in Foscolo la percentuale degli endecasillabi con almeno uno scontro d’arsi è del 30,7% (40% nei sonetti); in Parini si arriva al 22,8%, in Monti al 19,8%, in Leopardi al 23, 3%. L’incidenza complessiva in Saba è del 15,7%. Nel corpus degli autori sette-ottocenteschi esaminato da Mathieu la preferenza tra gli ictus ribattuti va allo scontro tra sesta e settima sede (che in Leopardi incide fino al 15,9%; in Foscolo al 74,5%; in Parini al 73,4%). In questi autori si nota una diminuzione della varietà tra gli scontri accentuali per privilegiare il tipo di 6a-7a. In Saba questo modello di scontro d’arsi è ancora quello preminente (il 33,3% del totale dei ribattuti), ma si affermano a breve giro altre contiguità accentuali con percentuali identiche (contiguità tra 9a-10a e tra 4a-5a al 21,2%; contiguità tra 2a-3a e tra 5a-6a al 9,1% e, infine, contiguità tra 1a-2a e 3a-4a al 3%). Tratterò provvisoriamente gli scontri d’arsi che superano la soglia del 20%. Nel trattare degli ictus adiacenti bisogna tenere conto che l’effetto stilistico che si ottiene dal loro impatto su una determinata fisionomia di endecasillabo è variegata. Se da un lato, aumentando la densità accentuale, contribuiscono a ingrossare il peso specifico di un verso, dall’altro non sempre tale densità coincide con una pesantezza del dettato. In Saba, che già si mostra sufficientemente parco nell’insistere sui contraccenti, i diversi effetti che queste realizzazioni comportano convivono senza scintille: asprezza del dettato, tensione melodica, intensificazione della pronuncia in senso lirico, enfasi della pronuncia in direzione di una simulazione dell’oralità.

Scontro di 6a-7a

Scrive Mengaldo a proposito di Leopardi che nel recanatese “sono realizzate le varie configurazioni possibili: tronca più parola iniziale in consonante, ‘dialefe nella sinalefe’ (Isella) fra parole rispettivamente terminanti e inizianti per vocale, generalmente con dialefe, e d’altra parte appartenenza a un’unità sintattica o invece presenza fra i due elementi di una pausa forte, fino al punto” (Mengaldo 2007, p. 18). Le due modalità predilette da Saba lavorano in un’ottica compensativa e sembrano essere da un lato il modulo ‘tronca+piana’, che ben si presta a temprare ritmicamente un tessuto sintattico sostanzialmente lineare, depurato da anastrofi o da iperbari:

ma triste ancora, ancor senza baldanza (5,10)
Qualche porta qua e là vero s’apriva (13, 3)
Di nuovo ero con lei quando a Bologna (13,9)

2a-4a-6a-7a-10a
3a-6a-7a-10a
2a-6a-7a-10a

con un caso di ‘tronca + sdrucciola’:

né questo ancor mi fa un’anima amara (1,11)

2a-4a-6a-7a-10a

e dall’altro il modulo con parole che terminano e iniziano con vocale, in cui la sinalefe si fa principalmente carico di attutire la forza dello scontro di accenti e di imprimere al verso una levità che fa da contraltare alle figure di inversione. Risulta una movenza prosodica molto cara al triestino, di diretta ascendenza foscoliana:

Come bella doveva essere allora (2,9)
Quando rinacqui un’altra era la mia (5,7)
ed incerta ai suoi occhi era la meta (5,11)
Dell’umana natura essere al fondo (7,7)
io qui su questo lido ora giacente (7,13)
amavo contro il vero esser lodato (14,4)
Dell’Europa – pensavo – ecco, è la sera (14,12)

3a-6a-7a-10a
1a-4a-6a-7a-10a
3a-6a-7a-10a
3a-6a-7a-10a
2a-6a-7a-10a
2a-6a-7a-10a
3a-6a-7a-10a

Scontro di 9a-10a

Il ribattimento in nona e decima sede addensa la parte finale dell’endecasillabo. Si tratta di uno stilema già ben presente nella tattica versificatoria di Dante e Petrarca: nel primo sortisce notevoli slanci energici e vigorosi, mentre nel secondo, complice il massiccio ricorso alla sinalefe tra i termini in questione, sembra abbracciare effetti di grande tensione melodica. Scrive Mathieu a proposito di Leopardi che “questa tipologia non è consueta nei *Canti* [...] e a tutta prima si potrebbe dire che Leopardi non predilige questa figura ritmica e che eviti di intensificare [...] la punta del verso” (Mathieu 2015, p. 149). Tali scontri risultano invece graditi e attentamente ricercati da Foscolo, il quale li realizza attraverso un sintagma coeso in cui una parola piana apocopata è collocata in nona sede. L’effetto ottenuto è quello di un supporto dinamico all’accento di decima. Saba sembra essere attratto ancora una volta dall’orbita della prosodia foscoliana, sebbene gran parte dei formanti si sottragga all’apocope (che qua e là tuttavia fa capolino) e la coesione dei sintagmi interessati risulti di grado lievemente inferiore, riguardando coppie del tipo ‘verbo + avverbio’ o ‘verbo + oggetto’:

Ma l’angelo custode volò via (5,1)
Un poeta di cui, quando va il canto (7,9)
esser credevo, al sole che vien manco (8,5)
E quel che del suo tempo restò fuore (15,12)

2a-6a-9a-10a
3a-6a-9a-10a
1a-4a-6a-9a-10a
2a-6a-9a-10a

gli pinse, ancor più dolce gli fe' il canto (15,14)

2a-4a-6a-9a-10a

Un *hapax* prosodico risulta essere l'unico esemplare di scontro d'arsi tra nona e decima a presentare una sinalefe tra i termini coinvolti nel ribattimento. La levità compensa qui l'energico *enjambement* che aggetta:

paragonando. E pansi, e feci anco
pianger mia madre [...] (8, 7-8)

4a-6a-9a-10a

Scontro di 4a-5a

Gli scontri in quarta e quinta sede si presentano con una certa frequenza in cesura più o meno marcata. Non di rado in quinta sede si trova un termine semanticamente debole (congiunzione, pronomi, avverbio) che riprende e congiunge i due emistichi dell'endecasillabo. Si tratta di una realizzazione pienamente accolta nella prassi versificatoria sette-ottocentesca. Saba concentra questa figura ritmica in *pattern* di 4a-8a-10a e ripartisce equamente il tipo con sinalefe e quello fondato sul modulo 'tronca + piana'. Qualche esempio del primo tipo, con evidente funzione di disinnesco di un ribattimento piuttosto aspro:

Vidi altri luoghi, ebbi novelli amici (9,9)
Plausi n'avevo, or n'ho vergogna molta (10,7)
egli cortese, altro per me non fece (10,11)

1a-4a-5a-8a-10a
1a-4a-5a-8a-10a
1a-4a-5a-8a-10a

e del secondo tipo:

la mia città: tutta un mercato aperto! (2,10)
e a tutti ancor, fuor che a noi due, nascosa (6,4)
di gloria e dir: Questo è l'amico mio (6,11)

4a-5a-8a-10a
2a-4a-5a-8a-10a
2a-4a-5a-8a-10a

Testi

• U. Saba, *Il canzoniere* (1900-1954), Introduzione di Nunzia Palmieri, Torino, Einaudi, 2014

Riferimenti bibliografici

- Bärberi Squarotti 1960: G. Bärberi Squarotti, *Appunti in margine allo stile di Saba*, in Id., *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, pp. 121-143;
- Beccaria 1989: G. L. Beccaria, *La confidenziale aura sublime: Umberto Saba*, in Id., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, pp. 35-67;
- Bertinetto 1973: P. M. Bertinetto, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg&Sellier;
- Bertinetto 1978: P. M. Bertinetto, *Strutture soprasegmentali e sistema metrico*, "Metrica", 1, pp. 1-54;
- Carrai 2017: S. Carrai, *Saba*, Roma, Salerno editrice;
- Coletti 1993: V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi;
- Contini 1974: G. Contini, *Tre composizioni, o la metrica di Saba*, in Id., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, pp. 25-33;
- Dal Bianco 1997: S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi editore;
- Dal Bianco 2007: S. Dal Bianco, *L'endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini Editore;
- Farinelli 2008: G. Farinelli, *La questione del crepuscolarismo nella raccolta 'Poesie' di Umberto Saba*, "Rivista di letteratura italiana", XXVI, 2008, pp. 37-43;
- Girardi 1987: A. Girardi, *Metrica e stile del primo Saba*, in Id., *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni, Genova, Marietti*, pp. 1-48;
- Mathieu 2015: C. Mathieu, *La voce dei Canti. Prosodia e intonazione nella lirica di Giacomo Leopardi*, Ariccia, Aracne editrice;
- Mattioni 1989: S. Mattioni, *Storia di Umberto Saba*, Milano, Camunia;
- Mc Cormick 1975: C. Mc Cormick, *I sonetti a tre tempi nei 'Versi militari' di Saba*, "Studi e problemi di critica testuale", 10, 1975, pp. 166-182;
- Mengaldo 1991: P. V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 27-70;
- Mengaldo 2007: P. V. Mengaldo, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei 'Canti' di Leopardi*, Bologna, il Mulino;
- Menichetti 1993: A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore;
- Pirotti 1979: Ugo Pirotti, *Per la storia dell'endecasillabo dattilico*, in Id., *L'endecasillabo dattilico e altri studi di letteratura italiana*, Bologna, Patron, pp. 7-66;
- Polato 1972: L. Polato, *Aspetti e tendenze della lingua poetica di Saba*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, "Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano", I, Padova, Liviana, pp. 39-87;
- Praloran-Soldani 2003: Marco Praloran, Arnaldo Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in M. Praloran (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore, pp. 3-123;
- Zambelli 2008: E. Zambelli, *La prosodia del primo Saba*, "Comunicare letteratura", 1, 2008, pp. 24-47;

Valentina Panarella

Lo spazio del luogo comune. Sull'identità-alterità collettiva nella poesia di Umberto Fiori

Un'afasia mascherata

Due sagome maschili al centro di un riquadro: profondità quasi inesistente, particolari scarni e dipendenti dalle sole linee di contorno. Una monocromia in rosa per entrambi, dei quali lievemente più scuro, anticato, appare il soggetto a sinistra, posizionato di profilo e vestito con abiti quasi del tutto riconducibili alla moda maschile tipica del secondo Settecento: parrucca corta, tricornio, *jabot*, giacca lunga oltre il ginocchio provvista di piccoli paramani, scarpe con tacco. Lo si immaginerebbe a suo agio – con la sua posa impettita, la mano destra appoggiata sul fianco e l'indice della sinistra puntato verso l'alto – all'Accademia dei pugni, tra Alessandro e Pietro Verri, Alfonso Longo e Cesare Beccaria, tra le figure degli intellettuali dipinte da Antonio Perego nell'omonimo quadro del 1766. Alla sua destra, invece, una sagoma frontale, abbozzata e priva di connotati, che con la testa incassata tra le spalle e la mano attaccata alla maniglia di un mezzo pubblico esprime una profonda rassegnazione. Questa è l'immagine di copertina che introduce visivamente il *Dialogo della creanza* di Umberto Fiori (2007), libro-eccezione che l'autore dichiara di aver scritto vent'anni prima della pubblicazione (1987), dopo l'esordio poetico con *Case* (1986), mentre è intento all'elaborazione di *Esempi* (1992). Il *Dialogo* è la progressione incompiuta di un ragionamento a tre voci. Unico, Ferrante e Creante, dopo aver incontrato Forestiero, personaggio che riappare solo alla fine del dialogo, dibattono su un'entità a cui in un primo momento danno il nome di "pace". L'occasione nasce da una risata apparentemente immotivata di Creante seguita al commiato del Forestiero. Agli amici incuriositi, Creante racconta di essere stato colto da «un affetto straordinario, da una fervidissima commozione»^[1] mossa dalla conversazione svoltasi poco prima. Una conversazione, sostiene Creante, tanto

acconcia, e mite, e benigna, e da ciascuno rispettosamente condotta con tal quale lievissima gravità e senza prepotenza alcuna. Rotto il silenzio, ecco nascere in noi le frasi che in tali circostanze si dicono, le domande che nulla a nessuno chiedono davvero, le risposte che, palesando, velano e proteggono. Chi le pronunziò Intendo: chi mai, chiamato a riconoscerle, le direbbe proprie? Chi affermerebbe d'averle con vera intenzione e per sua volontà pronunziate? Non voi, ch'io vidi come abbandonati d'un tratto da voi stessi, trasfigurati nella voce e in tutto il sembiante; non io, che troppo ascoltavo; non il forestiero il quale, parlando, mal dissimulava negli sguardi e nel passo l'ansia che lo teneva, di raggiungere il luogo dei suoi affari. Pure, le frasi che avevano a dirsi furon dette. E noi, come quelli che al silenzio le avevan preferite, lasciandole in mezzo a noi riconoscemmo la buona, la buia misura della distanza che l'uno all'altro tiene gli uomini uniti.^[2]

Quanto ci viene presentato da Creante pare tutt'altro che conforme a un'idea, seppur generica, di pace, e piuttosto vicina agli stereotipi linguistici che emergono in quella che Jakobson ha chiamato "funzione fatica", cioè di quella funzione del linguaggio in cui il messaggio si autodetermina testando un contatto privo di referenzialità. Per questo motivo, gli interlocutori, poco persuasi della scelta del termine, si affrontano in una discussione che conduce a una ridefinizione dell'«affetto straordinario»: non la pace, bensì la creanza è la parola esatta a cui Creante avrebbe dovuto fare appello sin dal principio del dialogo.

Ma il pervenire alla parola agognata non induce l'esaurirsi del discorso. Il dialogo, che per sua natura si alimenta della dialettica come scambio e progressione costante, della rielaborazione e ridefinizione infinita, della digressione che impedisce al concetto di solidificarsi, problematizza le questioni più

disparate. Dalla creanza come un «insieme d'usi e di costumi che danno forma ad ogni aspetto del vivere sociale»^[3], o come un «ritegno, una discrezione, e al tempo stesso un'apertura e una sollecitudine verso persone e cose...»^[4], si dipartono questioni collaterali come il saluto, la norma, l'opinione comune, il canto, la parità tra individui e la misura, a partire dalle quali, a loro volta, scaturiscono narrazioni (quella iniziale del sogno di Unico, o quella del soldato sottoposto della guarnigione di Ferrante), rimandi e citazioni prevalentemente filosofiche (si citano Wittgenstein, Kafka, Heidegger, Torquato Accetto, Leopardi, Nietzsche, Giovanni Della Casa e Hölderlin).

Inizialmente intitolato *Conversari intorno alla creanza*, il dialogo è plasmato in un «italiano "anticato" e impennacchiato», in stridente contrasto con «la lingua piana e ordinaria» di Fiori. Eppure, ci informa l'autore nella premessa, proprio al gioco letterario fatto di «personaggi coturnati, collocati in una teatrale distanza», si demanda il compito di «tenere a bada, imbalsamandoli un po', argomenti [...] troppo dolorosamente urgenti»^[5] al momento della stesura. Dalla sintesi proposta si può evincere come la natura di questi argomenti sia di tipo relazionale: Creante agogna la comunione con l'altră, ma è costretto, puntualmente, a fare i conti con la manchevolezza del contatto umano. È questa sottrazione che lo spinge, così come spinge i suoi interlocutori, alla problematizzazione dialogica. La sensazione sconosciuta da cui è colto in un primo momento accoglie la piacevolezza dell'unione, mentre le successive elucubrazioni fanno riaffiorare l'esistenza di ostacoli in cui ci si imbatte quando ci si rivolge all'altră.

Il modo in cui Fiori si relaziona con l'afasia mascherata da complessità formale e da distanza, sarà gestita in maniera diversa lungo tutto l'arco della sua produzione poetica. Le pagine che seguono ne tentano un riatraversamento, con lo scopo di ricostruire il percorso io-collettività che dal comunitario "noi" viene a configurarsi nel generico "uno tra la gente" dopo la fine delle illusioni postsessantottine, per poi convertirsi nello scontro aperto io-voi e, infine, assumere i connotati dell'io-Umberto Fiori nell'ultimo Conoscente.

«che l'uno all'altro tiene gli uomini uniti»^[6]

Quando nel 1986 San Marco dei Giustiniani dà alle stampe *Case*, Fiori non ha un volto sconosciuto al pubblico. Il suo è un ripresentarsi: da cantante-musicista degli Stormy Six – gruppo che dalla fine degli anni Sessanta partecipa all'esigenza comune di un *canto politico*^[7] con brani come *Bronte cronaca di un massacro* e *La manifestazione*^[8] (*L'Unità*, 1972) –, a poeta. Il "cambio di ruolo" è innestato sui mutamenti sociali e politici di quegli anni. Con la crisi della Controinformazione^[9], l'uomo che ha vissuto «intensamente» la «stagione dell'impegno politico»^[10], il militante attivo che ha cantato a nome di un noi, vede crollare i suoi «i progetti giovanili»^[11]. Così, a trent'anni, «in una condizione di totale spaesamento [...] la vita» gli si apre «davanti come un grande vuoto»^[12]. È a questo livello di rottura che dalle ceneri dell'azione esteriorizzata rinasce l'azione interiorizzata della poesia come possibilità di dar voce alla quotidianità dell'individuo comune:

A spingermi allora verso la politica (più tardi l'ho capito) è stato un bisogno di comunità che solo in parte coincideva con il progetto del comunismo, se anche dopo il tramonto delle ideologie, dei "grandi racconti", ha continuato a premere in me, e si è anzi approfondito. Proprio negli anni in cui le utopie si dissolvevano, mi pareva di vedere più chiaro che mai quello che

Rocco Ronchi, in un bel libro su pensiero e poesia, ha chiamato luogo comune, il luogo ovvio e misterioso dove già abitava ogni giorno la comunità che avremmo dovuto fondare. Le poesie di Case (1986) e *Chiariimenti* (1995) erano il tentativo di dire quella comunità, quel luogo e quel tempo, quell'ogni giorno così lontano dalla rivoluzione, dal suo momento: come li sentivo parlare in me, con una voce che non era più la voce di qualcuno ma la voce di chiunque, così cercavo di farli parlare sulla pagina.^[13]

Cos'è il luogo comune? «Il luogo comune» scrive Ronchi «è un luogo *abitabile* da una comunità, un luogo dove la vita quotidiana può fiorire e sedimentarsi, raccontarsi e riprendersi»^[14]. Legittimato in epoca antica dal «canto rituale»^[15], questo luogo ha successivamente affidato la propria fondazione alla comunicazione «filosofico-scientifica»^[16] in quanto comunicazione etica (opposta all'estetica letteraria) che istituisce il mito nominandolo, per poi distaccarsene. Quanto alla contemporaneità, per essa non è più possibile parlarne riferendosi al modello antico. Il desiderio anacronistico per la comunità perduta prodotto dal Romanticismo – fondatore della dicotomia società/comunità come contrapposizione tra «spazio pubblico in cui si dà “una vita reale e organica”» (fondato sul senso di appartenenza, sulla condivisione pre-razionale, emotiva e sentimentale, della tradizione e dei miti fondatori)^[17] e «formazione razionale e meccanica»^[18] («una arbitraria costruzione della ragione che violentemente sradica gli uomini dal loro luogo naturale di appartenenza»)^[19] – non può essere soddisfatto perché il mito che la legittimava oggi non è che un feticcio. Allo stesso modo è impensabile ridar vita a tale comunità a partire dalla razionalità critico analitica su cui per secoli la cultura si è basata, poiché anche questa è venuta meno. Così nel presente

Non abbiamo allora più, apparentemente, un luogo dove comunicare. Siamo senza compagni, in attesa. Continuiamo a comunicare nella comunione di una verità depotenziata o, come si suol dire, «debole», di cui abbiamo riconosciuto tutto il carattere convenzionale, arbitrario e violento. Questa verità debole «funziona», ma non è in grado di costituirci come identità né di «spartirci» in senso forte, vale a dire di disegnare una topologia dell'essere sociale, dell'essere-in-comune e delle sue funzioni, che abbia ai nostri stessi occhi il significato di un radicamento in un terreno stabile.^[20]

Apparentemente è impossibile riconoscersi vicendevolmente. Si sta assieme in nome di una verità fittizia, costruita sulla convenzionalità *che non unisce* e sulla conflittualità *che non divide*. Bisogna che la Letteratura si esponga alla stasi di inappartenenza e sospensione del luogo «convenzionale» per oltrepassarla fino alla radice che possa davvero fondare il luogo comune, abbandonando il mondo dell'estetica in favore dell'etica^[21]. Perciò occorre che la poesia faccia riemergere la «pura relazione» con l'altrà data dal «vuoto»^[22] oltre le cose, che soltanto l'io può mostrare col suo puntare il dito per evidenziare l'«assenza di mito»^[23].

Fiori si assume questa responsabilità: di essere la *voce* che per tutti *canti*^[24] di «cosa ci sostiene: qualcosa di informe, una forza cieca, buia [...] una verità smisurata che sta sotto di noi, sotto i nostri passi»^[25], quell'oltre vacuo che ci attacca l'uno all'altro, il fondo degli scavi disseminati tra le strade della città, l'al di là delle case che «addestrano lo sguardo» e lo «iniziano al mistero del luogo»^[26] oltre cui la conoscenza non può penetrare. Sorge in tal modo il desiderio di raccontare a nome dell'altro «quella comunità» di un tempo sospeso e «lontano dalla rivoluzione».

Da qui la scenografia consueta dei non-luoghi (filobus, treni, metro, spazi affollati), affiancata dalla scivolosità comunicativa sottesa alle convenzioni, siano o meno connotate linguisticamente. *Impasses* da cui si viene fuori grazie alla poesia come «mezzo per educare l'uomo a un'etica democratica, fondata sul discorso»^[27], cioè fondata su una parola «pronunciata veramente» e dunque vera, una parola sottratta alla retorica^[28]. Pertanto, lo stile adottato si presta all'estrema semplicità: sintassi «stenografica e asciuttamente presentativa»^[29], uso costante di un registro medio e preferenza assoluta per la similitudine in quanto figura retorica dall'estrema limpidezza.

Dagli altri a Voi

Si pone a questo punto il problema della postura assunta dall'io lirico nei riguardi della collettività, per la quale si propone di fare da portavoce. Il «*pudore dell'io* e delle sue vicende, così meschine, se comparate con i “destini generali”»^[30] conduce il poeta a esperire la realtà circostante privandosi della propria individualità. Fiori attribuisce questa scelta a una forma di modestia, causata dal confronto tra storia collettiva e problema del singolo. In questa fase, gli argomenti «troppo dolorosamente urgenti» a cui ha accennato l'autore sono affrontati da un *io mancato*, che si esprime o come «uno» o dando la parola a strani personaggi venuti fuori da un tempo lontano, le coturnate figure del *Dialogo*. Nel caso specifico del *Dialogo*, come si è visto, l'antitesi tra i due uomini ha il referente materiale nella contrapposizione tra il testo dell'87 e un brevissimo *Battibecco tra un Passeggero e un Altro*, che segue il dialogo nell'edizione del 2007. A uno sguardo retrospettivo quella che pareva un'antitesi diviene la conferma di una deliberata scelta verso la spersonalizzazione.

A vagare tra le strade di Milano, tra filobus e metro, non è l'io lirico, ma l'«uno» tra l'altro che «sente / la gente darsi ragione», e cioè un tassello qualsiasi della collettività indistinta. Io è chi «sente il tormento [...] di mancare nella scena» e sa quanto ogni cosa proceda «benissimo senza» la sua presenza. Benché travolto dalla «nostalgia [...] di sé e del mondo», l'io sa che ritornerà ancora a guardare ciò che «sta lì di fronte, sotto i paralumi», protendendosi verso le persone, bramandone l'identità: «essere gli altri, questo si vuole. Gli altri»^[31]. L'io è il *si* e il *ti* disperso nel magma umano delle grandi città. Continua a esserlo anche in una raccolta come *Chiariimenti* (1995) in cui, nonostante la natura dichiaratamente comunicativa, per la quale ci si aspetterebbero identità definite in contatto (o contrasto), l'occasione del discorso appare sempre calata nella genericità del gerundio. Non uno scontro aperto tra l'io e il tu, ma il «parlando con qualcuno»^[32].

Tale postura si avvia a trasformarsi con la raccolta *Tutti*^[33], e viene enfatizzata nei poemetti *La bella vista* e *Voi* mediante un io contrastivo e marcato. Fiori ci spiega cosa è cambiato. Le premesse di uno scarto nato dalla visione dell'altrà come «presenza oscena»^[34] sono precise dall'autore nella presentazione a *Tutti*:

Con *Tutti* (1998) mi sono deciso a dar conto di questa presenza, a risponderne, a mettere allo scoperto vincoli e repulsioni che corrono tra un singolo (quel singolo, io) e la comunità, tra la vicenda di uno e quella vicenda di tutti che la nostra storia – diciamo pure la nostra civiltà – non smette di voler essere. Per farlo, ho dovuto forzare un divieto che [...] sta alla fonte della mia scrittura, e raccontare di me. Ad attirarmi in quel terreno minato è stata l'illusione antichissima che davvero [...] siamo “tutti di tutti”, e che proprio gli anni più oscuramente miei appartengono all'altro che li legge.^[35]

L'identità lirica è in quest'opera al principio dell'autodeterminazione, poiché sono compresi il *ci* della condivisione comunitaria (come nel componimento *Fermata* «È lì che un giorno della nostra vita / le autocorriere ci portano»^[36], o in *Fuori* «in quel verso mostruoso / che ci teneva insieme, né mio né vostro»^[37]) e il *voi* oppositivo che apparirà nell'omonima raccolta del 2009 (sempre in *Fuori*, «con uno strappo: così stavo io / davanti a voi. Fino alla carne viva»^[38]). Tra le pagine si scorgono i sentimenti d'odio e disgusto per l'altro, che l'io prova alla stregua di «un bambino per i grandi / quando li guarda masticare e bere / o sente certe parole come le dicono»^[39], o ancora l'istinto di distacco fisico del singolo «storto, contratto» a causa dello «sforzo, in tanti anni, / di non urtare le persone [...] dentro l'autobus pieno» per «evitare» con i «vicini / persino il minimo contatto»^[40]. Nel poemetto successivo, *La bella vista* (2009)^[41], ha luogo la vera e propria rottura. La raccolta infatti non punta più alla «semplice esortazione a trascendere il narcisismo del singolo nella dimensione pacificata della socialità», ma vuol dimostrare quanto non sia possibile «alcuna *communitas* senza “ficcarsi” gli occhi nel lato oscuro del visibile, affrontando l'impermanenza, la negazione “senza riparo”»^[42]. Così ponendosi, e frapponendosi, quest'opera schiude le porte a *Voi* (2009), poemetto in cui questa conflittualità arriva al suo apogeo. L'io qui esibito traccia un perimetro di ridefinizione

volgendosi, a metà tra venerazione e odio totale, alla seconda persona plurale da cui è ossessionato. A osservarlo nel suo complesso, è possibile isolare almeno quattro declinazioni del rapporto io-voi: contenimento («In fondo al mio respiro, dentro, giù, giù, / nel punto più buio, dove / sono più solo, sono più io, / vi trovo»^[43]), elogio, spesso ironico, («Voi: figlio prediletto / di Dio. // Io: vostra lontananza, / vostro difetto»^[44]; o ancora «Perché voi siete grandi// Voi sapete»^[45]), autocompiacimento («Voi legate / colpite / senza ascoltare, / senza vedermi»^[46]; «Il poveretto, il disgraziato, il giusto / – lo vedete o no? – sono io. Sono io, io, / il moribondo»^[47]) e, infine, opposizione totale («Vi coprirei di insulti, / se non fosse che poi mi / toccherebbe spiegarveli»^[48]; «Vi ho salutato. // Ve ne siete accorti, / pezzi di merda?// [...] Siete / malati, siete morti? No? // e allora alzatevi [...] Spacchiamoci la faccia»^[49]). Per quanto divergenti, tutti i casi elencati palesano la dipendenza ossessiva dell’io lirico dal’altr’esso. Esso sa ancora di essere l’«Io. Uno» che è «trop poco», «niente» o «il suo rimorso». Al contempo, come emergerà meglio nel *Conoscente*, in virtù del proprio carattere poetico, deve esporsi, nonostante l’indeterminatezza, ai «milioni»^[50] conglomerati nel voi.

Il Conoscente

Veniamo così all’ultimo Fiori, autore e personaggio del *Conoscente*, racconto in versi pubblicato recentemente (Marcos y Marcos, 2019), ma preannunciato già nell’edizione di *Poesie 1986-2014* (Mondadori, 2014) in versione ridotta. Siamo ad una svolta formale. Superata la frammentarietà lirica delle prime raccolte, testate le possibilità coesive del poemetto in *La bella vista* e *Voi*, il poeta perviene ora alla narrazione in versi dell’io-Umberto Fiori, di cui sin dalle prime pagine si individua anche qualche coincidenza biografica. L’autore, che già in passato ha sottolineato la continuità sottesa alla sua scrittura^[51], stabilisce una connessione con i poemetti precedenti per ricostruire le tappe principali del suo percorso poetico. I versi posti in apertura della silloge rivestono una posizione chiave per inquadrare la postura assunta dall’io:

È vero ci sono giorni
che le vostre parole più care e
buone mi suonano come insulti,
giorni che dal mattino alla sera il sole
splende contro di me
come contro un ritaglio di lamiera:
non mi si parla senza avere
diritto in faccia
il suo abbaglio tremendo. Ci sono volte che mi trovate là,
fermo, freddo
come l’avanzo nel piatto.
Non vi ascolto, non alzo nemmeno gli occhi.
È che ho la testa piena
di una scena che ho visto
tanti anni fa.

Il «sole» che gli «splende contro / [...] come contro un ritaglio di lamiera» è lo stesso che nella *Bella vista* «de lamiere nuove nuove / di un motorino»^[52]. Così, il rivolgimento diretto a un’destinatarietà plurale richiama chiaramente le posizioni assunte nel precedente *Voi*, spendendosi nel tentativo di esplicitare il motivo dell’astio provato per la sua deuteragonista. Per giustificare la propria irritazione, Umberto Fiori ripercorre gli episodi di un passato frammentario strutturato su due livelli. Il primo, più recente, è il tempo del soggiorno presso la Convenzione, sorta di comunità distopica governata dalla figura ambigua del Conoscente. Il secondo è il tempo in cui il rapporto tra questa figura e Fiori va delineandosi, fino a rifluire, con la Quinta parte del racconto, nella Convenzione. La proiezione dell’io-poeta Fiori si svela nel corso di lunghi e accesi dialoghi, in cui il poeta assume

costantemente il ruolo di chi, pressato dalle accuse dell’interlocutore, si sforza di spiegarsi, di difendere il proprio punto di vista. La constatazione del fatto che, come ha evidenziato Damiano Frasca, un connubio tra «aumento del tasso di narratività» e «presenza di personaggi con diritto di parola» comporta, nella poesia del secondo Novecento, l’«apertura del testo a movenze dialogiche»^[53], viene corroborata nel *Conoscente* tanto da dare al dialogo una funzione strutturante per la diegesi. In altre parole, la narrazione viene costantemente sospinta dallo scambio di battute tra i personaggi del racconto.

«“Umberto Fiori”», urla il Conoscente al loro primo incontro, in un «filobus» affollato di gente^[54]. Da lì altre accuse e confessioni. L’altr’esso sa tutto: gli elenca vicende del passato, lo incalza costringendolo a parlare. È in questo modo che si viene delineando il profilo poetico di Fiori, di cui si elencano temi («l’alienazione metropolitana, / i problemi di comunicazione»^[55]) e di cui si accenna alle pubblicazioni precedenti e se ne giudica la qualità («ho l’impressione [dice il Conoscente] / che tutto si riduca a quattro o cinque / luoghi comuni»^[56]).

L’io ripercorre così l’andamento ondulatorio della sua storia poetica, mentre l’altr’esso, le «ombre»^[57] della sua mente, diventano incarnazioni iconiche delle sue angosce più emblematiche: il desiderio di comunione con l’altr’esso, la conflittualità relazionale, il sogno della massa, la spersonalizzazione. In effetti, il legame instaurato tra le due pare a tratti del tutto simile a quello tra paziente e analista. Il *Conoscente* tira fuori fatti del passato, sentimenti e conflittualità, portandoli bruscamente alla luce. Contro lo slancio d’intima condivisione a cui da sempre è proteso («Essere un coro, sì. / Non questa voce sola. / Essere torma, stuolo, compagnia»^[58]) si stagliano i rovesci spersonalizzanti dell’heideggeriano Si-Conoscente. Nel conflitto tra spinta vitalistica e morte, e quindi tra avvicinamento e rifiuto della collettività (per cui si adopera come modello il *Disagio della Civiltà* di Freud^[59]) il Conoscente si propone come mezzo d’annichilimento. Egli è l’impersonalità che invita all’impersonalità e alla leggerezza («Fatti leggero»^[60]; «Un po’ di spirito, / di leggerezza, di ironia...»^[61]), l’indifferenza assoluta («Lascia la presa sul poco che ti trattiene. / Liberati del torto, della ragione. / [...] Sii finalmente / indifferente a te stesso / come lo sei agli altri, / come gli altri ti sono indifferenti»^[62], è il filosofo-re del nichilismo, il governante della Convenzione, di cui è padrone incontrollato. Lo è dal principio: il suo obiettivo primario è iniziare il poeta all’anomia («Ma in che epoca vivi? / Credi ancora di essere, / di chiamarti, di dire?»^[63]) portandolo continuamente a contatto con gli aspetti più infimi delle cose. E come Il Si di *Essere e tempo* «si rende accetto all’Esserci nella sua quotidianità perché ne soddisfa la tendenza a prendere tutto alla leggera e a rendere le cose facili», mantenendo così «il suo dominio ostinato»^[64], il Conoscente regna sulla sua pseudo-comunità, la sua *Gegend*, come «Cappio dell’Impersonale»^[65] e impegna l’esso fedel’ «suddit’» nelle attività ludiche più varie, usate come tasselli atti a riempire il vuoto che li circonda.

Non soltanto di impersonalità si tratta. Tra le pagine del *Conoscente* emergono i sintomi di un problema cui la filosofia, specialmente a partire dal Novecento, ha dato particolare attenzione: il nichilismo, protagonista minaccioso della società contemporanea, riveste ogni cosa scetticamente, riducendone la portata al nulla^[66]. Scrive Ernst Jünger in un appunto del 1942:

Se chiudo gli occhi, scorgo a volte un paesaggio tetro ai margini dell’infinito, con pietre, scogliere e montagne. Sullo sfondo, ai bordi di un mare nero, riconosco me stesso, una figura minuscola, quasi tratteggiata a gesso. Quello è il mio avamposto, prossimo al Nulla – laggù, nell’abisso, io conduco da solo la mia lotta.^[67]

Il paesaggio della Convezione, una «scogliera»^[68] che affaccia su un mare nero in cui allegoricamente il Conoscente si tuffa per poi riemergere «gocciolante come Nettuno»^[69], è il luogo dal quale Fiori guarda l’altr’esso sottostare al regno del nulla. Ma il suo desiderio di «sfuggire alle attività»^[70] lo spinge ad allontanarsi in canoa e a raggiungere una baia, rifugiandosi in un’oasi^[71]. Tra la vegetazione silenziosa si rivela «Una lastra di marmo» e «Più avanti, mezzo sepolta nel suolo, un’altra»^[72]. Su esse si scorgono «poche forme / pallide»^[73], volti di uomini e di donne, di fronte alle quali Fiori piange «di memoria»^[74]. Le forme di uomini e donne sfuggono oramai alla consunzione, sfuggono al

dolore, ma svincolano anche dall'indistinzione: il loro non più evolversi li tiene lontani dal processo di svilimento a cui soccombono.

La tomba sopravvive a chi è sepolto, il «signum» si contrappone alla «transitorietà dei *denotata*»^[75], incarnata nel racconto del Risultato, una cassa in cui il Conoscente conserva le unghie e i capelli delə convenutə, quello «di cui, nel *Parmenide* / di Platone, il filosofo di Elea, / con un sorriso ironico, chiede al giovane Socrate se esista, / nel Cielo Iperuranio, l'Idea»^[76], ricevendo esito negativo. La scissione tra idea e mondo sensibile si risolve, per il regno del filosofo Conoscente, in favore del secondo nella sua versione più bassa e infima. Perciò il poeta, colui che affida alla parola la responsabilità etica, non si piega al nichilismo ed esplode in un canto liberatorio: l'io poetico ha il dovere di dire io e non può abbandonarsi totalmente all'indistinzione. Egli deve pronunciarsi contro e per il voi. Soltanto al termine del lungo percorso può così alzare «gli occhi. / In mezzo al mare» e vedere «avvicinarsi la» sua «nave»^[77], simbolicamente mezzo su cui intraprendere un nuovo solitario percorso poetico.

Conclusioni

«Ho scritto un unico libro articolato in quattro capitoli. In questo momento sto lavorando al quinto, che si chiama *Voi*»^[78]. L'intervista con Soriani tradisce la progettualità di un lungo itinerario. Pertanto, pare lecito chiedersi quale possa essere, se effettivamente esiste, il ruolo attribuito al quinto e al sesto capitolo – rispettivamente *Voi* e *Conoscente* – nell'economia complessiva di questo grande libro e della questione io-colettività che si è scelto di affrontare.

Si è osservato come in *Voi* si assista a una delimitazione più marcata dell'io, continuativamente orientato verso il voi. Nel sistema delle quattro declinazioni elencate (contenimento, elogio, autocompia-cimento e opposizione) il secondo termine della relazione diventa una tappa funzionale all'autodefinizione. Avviene così che la posposizione divenga una forma d'autoderminazione: *Voi* siete il «figlio prediletto / di Dio», siete «grandi», «malati», «morti», voi «legate / colpite», Io, invece, sono il «poveretto, il disgraziato, il giusto [...] Sono io, io, / il moribondo». Quanto all'identità, col poemetto in questione si è ancora nell'ottica dell'io-uomo nel suo complesso. Come è stato evidenziato, da *Tutti* in poi il filtro autobiografico consente una focalizzazione maggiore sul soggetto nella sua individualità, che viene dilatata al massimo grado con *Voi*.

L'io-Umberto Fiori del *Conoscente* è il poeta consapevole che ha ripercorso le proprie vicende fino ad accettare *in toto* l'indentità nella sua natura esclusivamente poetica. Mentre l'umanità vessa nella dispersione del mondo come parte di un noi («noi, poveracci, che esistiamo, / che stiamo fuori, qua / che siamo al mondo, all'aria, al panorama, /ai discorsi, ai minuti»)^[79], il poeta riconosce perché osserva come fosse esterno ai fatti, e con le parole indica le cose, le mostra rendendole visibili.

Si può, a questo punto, rispondere alle incertezze sulla funzione delle due tappe ultime. Esse inducono Fiori a comprendere il bisogno di un distaccamento che faciliti il differenziarsi di un punto di vista poetico. Ma questo io lirico con *Voi* è ancora un io-uomo: è soltanto col *Conoscente* che, assumendosi la responsabilità etica, egli mostrerà delle verità alə altrə come eccezione che canti, giungendo alla piena consapevolezza dopo aver attraversato, e dopo essersi lasciato attraversare, dall'impersonalità, come uomo e come poeta.

Note

- [1] U. Fiori, *Dialogo della creanza*, Como, Lietocolle, 2007, p. 16
- [2] U. Fiori, *Dialogo della creanza*, op. cit. p. 17.
- [3] *Ivi*, p. 31.
- [4] *Ivi*, p. 32.
- [5] *Ivi*, p. 7.
- [6] U. Fiori, *Dialogo della creanza*, op. cit. p. 17.
- [7] Canto politico che, dopo una fase felice collocabile tra gli anni Dieci e Venti del Novecento e un lungo periodo di silenzio, ritorna al termine degli anni Sessanta con ritmi più serrati e più vicini alle esigenze coeve di ricoprire «una tastiera più estesa di reazioni psicologiche più complesse» rispetto al passato. Cfr. Aldo Giannuli, *Bombe a inchiostro. Luci e ombre della Controinformazione tra il '68 e gli anni di piombo*, Milano, BUR, 2008, p. 430.
- [8] Fiori vi subentrerà nel giugno del '73. Per ulteriori informazioni si rimanda a F. Fabbri, *Album Bianco*, Milano, Saggiatore, p. 105.
- [9] *Ivi*, p. 426.
- [10] L'autore è stato parte della Commissione musicale del Movimento Studentesco di Milano, fondatore del gruppo «La canzone comunista» e partecipante attivo della Squadra di propaganda artistica, gruppo impegnato nelle scuole e nelle fabbriche a mettere in scena canzoni di lotta. La citazione è tratta da U. Fiori, *Tutti di tutti*, in «Il gallo silvestre», 11, 1999, p. 116. Si veda inoltre F. Fabbri, *Ivi*, p. 106.
- [11] D. Soriani, *Intervista a Umberto Fiori*, in «Atelier», 49, XII, 2008, p. 54.
- [12] *Ibidem*.
- [13] U. Fiori, *Tutti di tutti*, in «Il gallo silvestre», 11, 1999, p. 116.
- [14] R. Ronchi, *Luogo comune. Verso un'etica della scrittura*, Milano, EGEA, 1996, p. 3.
- [15] *Ivi*, p. 3.
- [16] *Ivi*, p. 6
- [17] *Ivi*, p. 14.
- [18] *Ibidem*.
- [19] *Ibidem*.
- [20] *Ivi*, pp. 16-17.
- [21] *Ibidem*.
- [22] *Ivi*, p. 24.
- [23] *Ivi*, p. 18.
- [24] Così sostiene Fiori in un saggio intitolato *La poesia è un fischio*: «Chi è, allora, che cos'è, un poeta? Poeta è chi prova a parlare, prova cos'è parlare, chi fa fino in fondo esperienza e fornisce esempi di quel parlare che riguarda ciascuno e tutti e che qui ho chiamato canto». In U. Fiori, *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007, p. 37.
- [25] D. Soriani, *Intervista a Umberto Fiori*, in «Atelier», 49, XII, 2008, p. 54.
- [26] R. Ronchi, *Il verso giusto. Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori*, in «Atelier», 3, XII, 2008, p. 16
- [27] M. Tasca, *Il volto e la voce. Contatti tra la saggistica di Umberto Fiori e la filosofia di Emmanuel Lévinas*, «L'Ulisse», 21, 2018, p. 280.
- [28] In Fiori e in Lévinas «l'assenza di retorica e la condizione di miseria sono due caratteristiche fondamentali di chi si esprime senza riserve», così come l'incontro con l'altro, col suo volto nudo, che avviene proprio grazie alla parola avulsa da retorica. Per ulteriori informazioni sulle coincidenze tra la filosofia di Lévinas e l'ideologia poetica di Fiori si rimanda a M. Tasca, op. cit. p. 279.
- [29] Afribo parla a proposito di «solito circuito metropolitano» e di «solita giostra di Leitmotiv», per indicare la reiterazione costante di certi luoghi e tematiche in tutta la produzione di Fiori. Vedi A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi: storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, p. 143.

- [30] U. Fiori, *Tutti di tutti*, op. cit. p. 116.
- [31] U. Fiori, *Case*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, p. 19.
- [32] U. Fiori, *Chiarimenti*, Ivi, p. 95.
- [33] Si veda, a tal proposito L. Zuliani, 'Mento' di Umberto Fiori, in A. Afribo, S. Bozzola, A. Soldani (a cura di), *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, Padova, Cleup, 2016.
- [34] U. Fiori, *Tutti di tutti*, op. cit. p. 116.
- [35] *Ibidem*.
- [36] U. Fiori, *Tutti*, Ivi, p. 125
- [37] U. Fiori, *Tutti*, op. cit. p. 135
- [38] *Ivi*, p. 135.
- [39] *Ivi*, p. 136.
- [40] *Ivi*, p. 138.
- [41] Alberto Cellotto vede la distensione del titolo «come una rottura rispetto alle titolazioni secche delle altre raccolte poetiche». In A. Cellotto, *Recensione a 'La bella vista'*, in «Atelier», 13, (2003), p. 113.
- [42] L. Cardilli, *Figura e occhio* in *La bella vista di Umberto Fiori*, in «Nuova corrente», 160, (2002), p. 75.
- [43] U. Fiori, *Voi*, Ivi, p. 218
- [44] *Ivi*, p. 223
- [45] *Ibidem*.
- [46] *Ivi*, p. 226.
- [47] *Ivi*, p. 230.
- [48] *Ivi*, p. 246.
- [49] *Ivi*, p. 248.
- [50] U. Fiori, op. cit. p. 217.
- [51] «Ogni libro è nato in un certo senso come “integrazione” del precedente, come un suo sviluppo o come un approfondimento di alcuni temi. In *Chiarimenti* viene in primo piano quello della discussione, di una “lotta” per la verità, che in *Esempi* era solo accennato. In *Tutti* interviene l’elemento del tempo (la prima sezione si chiama Anni) che negli altri libri era assente, la città – che nelle prime due raccolte era attraversata da un soggetto per lo più impersonale, generico – viene rivisitata in termini più personali, autobiografici. *La bella vista* abbandona l’anonima scena urbana dei libri precedenti per affrontare un paesaggio naturale ben identificato, carico di ricordi», in D. Soriani, *Intervista a Umberto Fiori*, in op. cit. pp. 50-51.
- [52] U. Fiori, *La bella vista*, op. cit. p. 170.
- [53] D. Frasca, *Posture dell’io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014, p. 26.
- [54] U. Fiori, *Il Conoscente*, Milano, Marcos y Marcos, 2019, p. 25
- [55] *Ivi*, p. 99.
- [56] *Ivi*, p. 101.
- [57] «Ma è con le ombre / che devi fare i conti, caro Fiori». // "Con le ombre? Ma se è proprio con loro / che parlo ogni momento. Anche ora. [...] Gli sto di fronte. / Lascio che da quel buio senza una forma / emerga una figura / precisa», *Ivi*, p. 206.
- [58] *Ivi*, pp. 76-77.
- [59] È l’autore stesso a guidare l’lettore al termine del racconto, spiegando come nelle pagine indicate si stia citando tale saggio. Non si tratta dell’unico caso; spesso nella *Nota al lettore* si rimanda al sostrato filosofico sotteso ai dialoghi.
- [60] *Ivi*, p. 34.
- [61] *Ivi*, p. 97.
- [62] *Ivi*, p. 63.
- [63] *Ivi*, p. 85.
- [64] M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. a cura di P. Chiodi, Milano, Longanesi, 1976, p. 164.
- [65] *Ivi*, p. 214.
- [66] «Il nichilismo [...] è oggi espressione di un profondo malessere della nostra cultura: che si accavalla, sul piano storico-sociale, ai processi di secolarizzazione e di razionalizzazione, quindi di disincanto e di frantumazione della nostra immagine del mondo, e che ha provocato sul piano filosofico, in merito alle visioni del mondo e ai valori ultimi, la corrosione delle fedi e il diffondersi del relativismo e dello scetticismo», in F. Volpi, *Il nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 137.
- [67] *Ivi*, p. 78.
- [68] Più volte nel corso dell’opera si ribadisce la natura rocciosa del luogo in cui si svolge la Convenzione. Il termine più frequente è proprio quello di scogliera.
- [69] «Con un gesto / di sovrano fastidio, il conoscente / ha spiccato una corsa, si è tuffato / dal pontile, è scomparso nell’acqua nera. [...] Dopo un po’, tra i roccioni / incrostati di sale della scogliera, / strofinante e gocciolante come Nettuno / in persona, lo *stutor* è rimerso, U. Fiori, op. cit. p. 223.
- [70] *Ivi*, p. 231
- [71] Si noti come il collegamento anche in questo atteggiamento all’idea di Jünger per cui l’unico modo per sfuggire al nichilismo consisterebbe nel rifugiarsi nelle oasi interiori (l’amicizia, l’eros e la morte), che con Fiori però prendono ancora una volta forma esteriore e narrativizzata.
- [72] *Ivi*, p. 234.
- [73] *Ivi*, p. 235
- [74] *Ivi*, p. 240
- [75] *Ivi*, p. 74
- [76] Ancora nella *Nota al lettore* Fiori traduce un passo del *Parmenide* di Platone, in cui a Socrate, che distingue tra «le Forme in sé» e «le cose che ne partecipano» Parmenide chiede se dei peli e delle unghie, cioè di cose infime, esistano le idee, ricevendo risposta negativa. Cfr. Plato, *Parmenide*, a cura di F. Ferrari, Milano, Bur, 2017, p. 88.
- [77] *Ivi*, p. 302.
- [78] D. Soriani, op. cit. p. 52.
- [79] U. Fiori, op. cit. p. 298.

Giulia Cittarelli

L'esplorazione di una distanza. Su Trasparenza di Maria Borio

La scrittura di Maria Borio si pone come tentativo di esplorazione e interpretazione dell'esperienza nell'orizzonte dell'ipermodernità digitale. Con la raccolta *Trasparenza*, edita nel 2018 all'interno della collana "Lyra giovani" curata da Franco Buffoni per Interlinea, il sondaggio delle forme della realtà e dell'accadere si risolve in una proposta di sintesi, la trasparenza appunto, che diventa figura eletta del contemporaneo. Il paragone è con *Le Grand Verre* di Marcel Duchamp, un'opera composta da due lastre di vetro sovrapposte quasi a mimare uno schermo — lo schermo digitale —, su cui si dispongono elementi e figure oscure e disorientanti, e che Borio elegge a rappresentazione plastica della propria idea di trasparenza come dialogo frontale tra purità e impurità: da una parte, il nitore del vetro che sembra garantire un contatto non mediato con le sagome che riposano al di là di esso; dall'altra, i sedimenti opachi, le imperfezioni che ristabiliscono l'interferenza («meccanica e carne invisibili lavorano / e la loro imperfezione avvolge al puro e all'impuro / entrando e uscendo dal grande vetro / come l'arte afona e oscura di Duchamp / taglia a sezioni»). Da questa suggestione muove pure il principio strutturale che presiede all'articolazione della raccolta. *Il puro, L'impuro e Il trasparente* sono i titoli delle tre sezioni in cui il libro si ripartisce e che segnalano la rappresentazione dialettica della sintesi tra macchina di Turing ed elemento umano: «Il trasparente è la sintesi, il puro e l'impuro sono la tesi e l'antitesi». La sintesi di Borio è una prospettiva che, come già intuito da Panofsky, mette tra l'uomo e le cose una distanza e al tempo stesso la abroga («le nostre immagini si abitano. Nella distanza / ognuno potrebbe toccare l'altro»): dove era l'occhio umano c'è ora la finestra dello schermo a riassorbire il mondo delle cose e degli individui che esistono frontalmente («tutto assorbe quella cosa reale / che era gli occhi di una persona»). Prossima anche alla nozione benjaminiana di *medium*, che recuperava il concetto già medievale di corpo diafano e lo estendeva al complesso di condizioni storiche, materiali e tecniche in grado di *deviare la luce*, di riconfigurare cioè la percezione sensibile e il modo in cui, attraverso di essa, la realtà si organizza e ha luogo^[1], l'idea di trasparenza che emerge dalla raccolta di Borio investe sia la riflessione sui dispositivi tecnici, le ICT digitali con le loro interfacce divenute ormai «forze ambientali, antropologiche, sociali e interpretative»^[2]; sia l'inchiesta sulle forme dell'espressione e della rappresentazione. In questo senso, essa diverge dalle osservazioni di Byung-Chul Han, che pure ha ripensato il concetto di trasparenza in relazione alla rivoluzione digitale, accostandolo alla deriva narcisistica di un io sovraccarico ed esibito, che si espone alla domanda scopica dell'altrà e che nella dimensione dell'ipercomunicazione insegue la rimozione del lutto e il riparo dall'angoscia dell'alterità^[3]. Così concepita, la trasparenza deteriora l'esercizio conoscitivo, se conoscenza vuol dire anzitutto esperire l'oggetto ricondotto alla propria matrice etimologica di *ob-iectum*, di gettato contro: una negatività, in fondo, una protesta. Al contrario, il trasparente declinato da Borio non rinuncia al proprio sostrato luttuoso, partecipando a un'etica della conoscenza che, piuttosto che espellere il negativo dell'altrà da sé, se ne fa responsabile, dialetticamente lè trattiene («Imprevisto ritorno al tu. Unisci ciò che esiste»). Verificare la trasparenza come possibilità di custodire una reciprocità umana nello spazio liquido e informazionale del contemporaneo è il mandato che l'autrice affida alla parola. Una parola che vuole reagire a un'idea di poesia lirica come genere della grammaticalizzazione dell'io che enuncia sé stesso e la propria esperienza. La scrittura di Borio preferisce piuttosto decentrare l'io elocutorio e dirottare l'istanza soggettiva sull'ordine della forma, conservando la natura teoretico-anonima dei contenuti. Scrive la stessa autrice: «La conoscenza che [l'io] può portare dipende dal limite della sua esperienza. Prendere coscienza di questo limite diventa essenziale [...]. La lirica che cerca la conoscenza, che combina l'epifania con il saggio, ha invece ben presente che lirica non vuol dire solo espressività ma consapevolezza etica di un limite individuale»^[4]. A partire da questa consapevolezza, viene postulato un soggetto-limite esposto, attraversabile, che si svuota in uno spazio e in un tu che lo abitano, che si fanno a loro volta abitare. Quest'ultimo verbo, materico e conoscitivo, molto caro all'autrice — lo si evince dall'alto numero di occorrenze all'interno della raccolta («possono abitarsi, ma per essere

nulla», «È mattino. È tornare l'uno di fronte all'altro / - essere la prospettiva fragile e forte / per chi ci ha abitato, chi ci abita») —, si incarica di veicolare la transitività di un rapporto con ciò che è frontale e che si trasforma un reciproco farsi posto. Il senso di quest'abdicare è reso anche attraverso un uso quasi ludico delle particelle pronominali, che fa ricorso ora alla tautologia per evidenziare la natura falsificata dell'identità individuale («Una volta dicevi che ero io / io, che tu eri tu...», «anche io vorrei smettere di dirmi io»), ora a un'ibridazione fluida che consegna alè lettore il senso di un rinegoziare perpetuo per cui l'io precipita nel tu e viceversa («Del bene infine tra me e te / senza che io tu, tu io // possiamo almeno per un momento capire chi tu, chi io», «Lì e qui / portano un cosmo e noi fragili, indivisi / con i piedi nell'acqua bruciamo l'io/che può essere tu, il tu che può essere io. [...] Tu sono io nello schermo, io è tutti. [...] A volte tu, io / vediamo ovunque / i contorni della violenza»). In questo senso, il testo proemiale fornisce alè lettore coordinate ermeneutiche non secondarie. Qui l'incipit esortativo («Osservate, chiedete non alla forma / ma fuori a tutto il resto cosa sia, / questa scrittura o le unghie esili»), più che riattivare un'anacronistica postura pedagogica, si aggancia all'alternanza di voci e atti di parola («mi dicono...mi hai detto...vi dico») per individuare sin da subito un interlocutore che mina il monologismo del gesto enunciativo, configurando un io che si fa luogo di confluenza di discorsi altrui. L'intersezione di voci, però, non è sublimazione del conflitto; non rimuove le istanze centrifughe che si riconoscono attive nello spazio informazionale e che muovono dal sedimentare delle singole identità («Lo spazio si satura a mosaico, verità individuali spingono le une contro le altre, asteroidi dentro ogni cellula») e dai tentativi di neutralizzare la statura vulnerante dell'altro, spesso ridotto a pura appendice del sé («Chi ci guarda può annullarci, farci dimagrire, portarci via», «Riflesso è dire noi – come svuotarsi. / Forse la parola perfetta quando degli altri / vogliamo di noi propagazioni, farli esistere / puri, vetri in cui riflettere noi»). Non è un caso che la *plaquette* che raccoglie il nucleo originario della produzione poetica di Borio, poi confluita in *Trasparenza*, si intitoli proprio *L'altro limite* (LietoColle, 2017): l'altrà come limite, negazione, obiezione al sé. In una reciprocità che sia ancora umana qualcosa dell'io in dialogo si perde, si erode, diventa *verticale* («Il mare è davanti come un orizzonte verticale: / si scioglie senza profondità, sembra certe parti di noi / che evaporano nei contatti umani, diventano verticali», «mentre ci assottigliamo, diventiamo verticali»). Entro questo perimetro discorsivo si inscrive anche l'esergo dall'*Odissea* omerica che veglia su un testo prosastico dell'ultima sezione, *Il cielo*. Nell'epigrafe Borio riannoda un episodio del *nostos* ulissiaco per restituire la nozione etica di «armonia» alla propria radice etimologica: armozo nel senso di comporre, accordare sì, ma in un modo che sottende fatica, sofferenza: una maniera di resistere perpetuamente a ridosso del collasso: «Finché restano uniti i tronchi della zattera, starò qui, resisterò» dice Ulisse. La moltiplicazione e, allo stesso tempo, l'allentamento liquido del nesso umano e sociale nel cyberspazio esigono cioè una forma di vigilanza che, accordando priorità etica all'altro-limite e ripristinando la dimensione comune della sofferenza privata, sia capace di scongiurare la deriva solipsistica («Questo essere soli è essere di tutti», «pensando che il taglio in me non vale / dolore in altri», «Questo, come il posto di ognuno che è l'individuo / e trascina dalla riva del secolo il mito che ognuno è solo / individuo. [...] il mito immobile al centro / ognuno se stesso solo»). Quest'ultima resta l'esito atteso nell'orbita di un'esperienza mediata che oblitera il limite etico e materiale del corpo biologico («Le vite disarmate continuano la caccia / nella voce registrata, nella foto che cancella / la voce, nelle lettere che cancellano il corpo») per fare di questo soltanto un profilo, un simulacro virtuale («tutto assorbe quella cosa reale / che era gli occhi di una persona che faceva spazio, una persona / in un'altra entrava...»). Accade così che lè interlocutori siano spesso ridotti a mera deissi o a sagome de- erotizzate, prive di tratti umani («L'altro è / in una sagoma, una solitudine / perché tutti in quella sagoma sono vuoti. L'altro vede corpi vuoti, / profili senza carne»); laddove proprio il corpo è chiamato a rivendicare la dignità dell'umano («Il muscolo è una persona, / quella persona un bisogno») e ad agire come misura di una parità e di una differenza

(«Il corpo di tutti è unità di misura, ma nessuno uguale»). La stessa riduzione viene operata, inevitabilmente, sulle coordinate di spazio e tempo. Emerge una riflessione sul modo in cui la tecnologia digitale ha rivoluzionato il sentimento soggettivo dello spazio e forse la sua stessa ultima natura, sulla reciproca permeabilità tra spazio fisico e spazio virtuale («tutto assorbe quella cosa reale / che era gli occhi di una persona», «un mondo / che entrava nella stanza allontanandosi») e su ciò che rappresenta oggi «l'enigma della distanza». Ecco una spazialità sintetica, astratta, organizzata secondo linee, punti di fuga, interfacce, orizzonti e geometrie («vedi sulla linea / d'orizzonte pareti a specchio altissime [...] la retta che parlava, il vento e il cemento sono liquidi [...]». Tra l'oceano e il canale blocchi, funzioni, punti», «Lo spazio è un vetro / l'interno è nell'esterno»); può dilatarsi verso la misura macroscopica, («La terra esiste senza equilibrio come una voce. / Pensiamo le sue parti: il sud e il nord divisi che irradiano / persone, flussi di persone, congiunzioni o schianto») o restringersi nelle sue componenti minime («gli atomi sono creatura e storia / in un passaggio»). Resistono riconoscibili gli elementi di un paesaggio naturale o urbano, ma non è mai un principio di mimesi a organizzarli. Nel testo intitolato *U.S* ritroviamo l'oceano, la mappa della metro, il canale, una piazza, Starbucks, la linea dell'orizzonte a comporre un luogo metafisico, assoluto nel proprio presente. In *Isola*, testo dedicato al quartiere milanese divenuto oggi, a seguito di una recente opera di riqualificazione, uno dei maggiori centri economico-commerciali e culturali della città, il vetro che pervade la grammatica urbana, gli spazi privati e comuni, rappresenta «il potere di rendere solida l'acqua», «una prova molto umana per fermare un azzurro / fragilissimo». Il modo in cui la polis organizza discorsivamente i propri spazi diventa «metafora del mondo», se è vero, come scrive Guido Mazzoni, che l'architettura e la teoria dell'architettura hanno intercettato prima e meglio degli altri saperi lo *Zeitgeist* contemporaneo^[5]. La puntualità di alcuni elementi referenziali che individuano spazi domestici o paesaggi urbani e naturali si affaccia da un fondo spesso rarefatto e a tratti visionario, mentre il dato di realtà viene immesso nel discorso in forma evasa, in bilico tra dizione terrestre e fuga verticale. Ma la trasparenza è anche intuizione di una dimensione fluida e non discreta dello spazio, in cui non c'è più distinzione tra i corpi e l'ambiente in cui si muovono, mentre il dualismo tra materiale e immateriale, tra dentro e fuori, viene a cadere: tutto è configurazione della medesima sostanza («la sostanza del vetro è la nostra», «A volte la strada diventa lo stesso spazio interiore [...] Il cielo a volte è una coscienza», «Tu sono io nello schermo, io è tutti»), un *continuum* ritmicamente scomposto e lavorato dalla luce («Se si appoggia al vetro è freddo / se il riflesso si appoggia ai capelli / una scia di luce e traversine nell'iride / diventa unghie, cespugli, reti», «trapassare quello che si vede e se stessi in quello / che si vede — unire la collina e il mare in un solo punto luce»). Allo stesso modo si registra una manipolazione del dato cronologico che restituisce al lettore, attraverso l'assoluta dominanza dei verbi al presente (funzionale anche alla qualità assertiva di questa scrittura), il sentimento di un tempo schiacciato sull'istante, un istante sigillato che ha smarrito tutto della novecentesca carica epifanica. L'esperienza del soggetto, dei soggetti, non esibisce alcuno spessore diacronico, memoriale («Ma dicono che oggi il peso del tempo è irreale», «Attraverseremo il tempo come le icone sopra il fondo / senza tempo del quadro») e allo stesso modo fatica a conquistare una dimensione futuribile che sia almeno forma del desiderio e non solo attesa di nulla («Abitano una terra piatta. Fingono di non avere futuro. / Palmo piatto contro palmo curvo / dicono adesso, non *per sempre*. [...] distraggono l'idea che sbatte fuori addosso / che il futuro è solo parti smembrate...», «si pensano vecchi toccandosi. [...] Dicono invecchiamo per sapere di vivere...»).

Nella raccolta confluiscano cinquantadue testi, disposti nelle tre sezioni sopra elencate – a parte la poesia esordiale collocata *in limine* —, a loro volta suddivise in microsezioni (esclusa la prima, *Il puro*) e con una decisa asimmetria strutturale in favore della sezione centrale, che da sola raccoglie ventisette componimenti. L'lettore si muove tra testi ad alta densità teoretica e a regime dichiaratamente metafisico (*Il peso si sente come i capelli sulle spalle*, *Del male*, *Del bene*), e testi meglio ascrivibili a un portamento lirico, se pure di un lirismo desoggettivato e aconfessionale (*Sapersi avvicinare*, *Le forme si allontanano nella memoria*).

Su tutto emerge una poetica formale che flette il testo a estensione di suono, ritmo declinato come interazione tra suono e spazio. La forma è l'embricarsi fluido di segmenti e strutture ritmiche e l'oggetto testuale diventa un sistema in cui rapporti spaziali interni sono anzitutto rapporti di suono; quest'ultimi possono recuperare seriazioni versali codificate, ma il principio che li organizza trascende la metrica («Stesa sul letto a volte vedi forme, /curve che entrano e spirali che evadono. / Gli organi trasparenti in alto si aprono / e diventano una linea morbida che insegue se stessa, / pulisce il respiro dai colori scuri – il colore del sangue, / o quello denso della carne dove nascono le api»). C'è una predilezione per la disposizione in distici (*Trovare*, *Due parti*, *Accoglienza*) e in terzine (*Come ci siamo abitati: scrivi e sai*, *Atmosfera*); ma non mancano testi in cui la struttura strofica si amplia e complica (*Settima scena*, *Aquatic Center*) o in cui il verso si rassera verso cadenze prosastiche, fino all'innesto di veri e propri testi in prosa, che tuttavia non derogano alla premessa ritmica di fondo (*Del male*, *Del bene*, *Il cielo*). La scrittura è contratta ed ellittica, si apre all'oltranza figurale con un'assertività che trascura le giunture logiche («Il presente è verde umido, la bocca di Bilbao e la sua vena / come quando i sentimenti in ognuno camminano filtrati», «Ogni suono nell'iride è ondulato», «- ognuno può esistere in equilibrio tra la ghiandola pineale / e la luce della mattina») e con esiti inevitabilmente oscuri, l'oscurità essendo quella qualità di scrittura che, contrapposta alla «difficoltà», distingue secondo Fortini una certa linea di poesia moderna. Se la difficoltà si configura, per ellissi o allusione, come refrattarietà al senso che un'esegesi attenta sa scuotere, l'oscurità è quel nocciolo impermeabile che si addensa per «logica estranea al senso comune e alla comune percezione delle cose»^[6] e che resiste all'atto ermeneutico più ostinato. La qualità difensiva, analogica e a tratti onirica dello stile di Borio getta spesso anche l'lettore avvertito in uno stato di incertezza, situandosi alcune immagini e costruzioni troppo al di là delle sue possibilità di decifrazione e dei suoi orizzonti di attesa. È la stessa autrice, in veste di studiosa, a riflettere sulle scritture contemporanee come gesti espressivi autonomi e individuali, difficili da accostare «in termini istituzionali di analisi e interpretazione»^[7]; essi, piuttosto, chiedono l'lettore e l'critica di procedere secondo induzione «con un aggiustamento della quadratura di fronte al singolo esempio»^[8]. La poesia diventa «atto per lo più individuale e privato [...] che non cerca un pubblico come referente comunitario e umanistico [...], ma piuttosto un pubblico come una variabile di individui che possano essere raggiunti - in primo luogo nelle loro esistenze private - da un messaggio con una precisa fisionomia linguistica»^[9]. È a questo punto che l'esperienza di Borio ripropone sé stessa come il riatraversamento di un paradosso: quello di un discorso poetico che intende porsi come spazio relazionale, domanda di comunicazione, senza tuttavia poter rinunciare a un'organizzazione svincolata della realtà e dei significati. Opacizzando il proprio messaggio nell'analogia e nell'ellissi, nel corpo diafano e intermedio della lingua, e precipitando l'lettore in uno stato di inquietudine interpretativa, la scrittura di Borio ricolloca quest'ultimā in una differenza, l'è riconferma nella propria alterità, nel proprio essere altro limite, limite essa stessa: il tentativo di avvicinarsi resta soprattutto l'esplorazione, nella trasparenza, di una distanza.

Note

- [1] Cfr. W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012
- [2] L. Floridi, *La quarta rivoluzione*, Milano, Raffaello Cortina, 2017
- [3] Cfr. Byung-Chul Han, *La società della trasparenza*, Roma, Nottetempo, 2014
- [4] Maria Borio, *Poetiche e individui: la poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018
- [5] Cfr. Guido Mazzoni, *Quattro crisi politiche*, in «Le parole e le cose», 31 gennaio 2019, <http://www.leparoleelecose.it/>
- [6] Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2015
- [7] Maria Borio, *Anni Novanta. Individui e fluidità*, in «L'Ulisse», 18, 2015
- [8] *Ibid.*
- [9] *Ibid.*

Donata Feroldi

Traduzione e critica: ritmi/forme di viaggio

Queste righe sono la testimonianza dell'incontro con un romanzo, *Notre-Dame de Paris*, e col suo autore, Victor Hugo, avvenuto originariamente in sede di traduzione. Ne è seguito un lavoro critico che rappresenta l'esito di quel primitivo corpo a corpo, il tentativo di darne conto in altra forma, una forma diversa da quella dell'impatto esperienziale e dell'oggetto finale - il testo tradotto come analogon materiale, in altra sostanza linguistica, del testo originale.

I

La condizione del critico-traduttore in rapporto al testo è la stessa in cui si trova lo spettatore-lettore all'inizio del romanzo: il suo sguardo è preso in una foresta di corpi di cui non riesce a districare i nessi, i contorni. Si tratta di animati corpi verbali, che costituiscono articolati corpi sintattici, che costruiscono elaborati corpi retorici, che creano complessi corpi figurali e *imaginari*, attraverso corpi ritmici e corpi fonici: si è immersi in una sorta di frastuono, in un *pieno*, che è il fumo accecante di questo rumore semantico, sonoro e *imaginale*.

L'unico appiglio è la parola, intesa nel senso materiale di lemma, di stringa di caratteri, anche se è proprio dai lemmi e dal loro accostamento che si leva questo fragore *sordo*: particelle innocue, *disstrate* in uno spazio instabile, lo trasformano in una galassia in espansione.

Il traduttore, *à coups de dictionnaires*, si aggrappa saldamente alla zattera della parola, confidando nella sua capacità di traghettarlo sano e salvo attraverso il lungo e pericoloso viaggio che lo aspetta. La parola-zattera lo protegge dalla parola-maroso, che pure mantiene intatta la sua natura di parola-corrente e parola-cresta dell'onda, dando vita a una incessante staffetta in cui le zattere si alternano senza soluzione di continuità. La parola-zattera, a cui il traduttore-navigante si assicura saldamente coi canapi della grammatica e della sintassi, lo protegge dal canto ammaliatore della parola-sirena che continuamente si tramuta in flutto, maroso, corrente, cresta dell'onda e zattera provvidenziale, indispensabile al *compimento* di questa traversata/naufragio in cui i nessi tra un corpo e l'altro, tra l'una e l'altra forma, si spalancano in abissi di senso pronti a inghiottire. Si resta inesorabilmente in superficie.

Ma il timbro, l'impasto fonico, il ritmo non sono semplicemente miraggi che portano alla perdizione: sono ciò che la parola dice al di là di se stessa, sono il rampino dell'*affectio*: *stella polare* e *maestro* che guida limitandosi a esercitare il suo magnetismo *indifferenti*.

Il traduttore si fa vuoto: limatura di ferro, a fronte di tanto potente calamita.

In altre parole: il primo ingresso nel corpo complesso del testo è dato dalla suggestione del suono e del ritmo che immediatamente si complica e da fonico si fa grammaticale, da grammaticale sintattico, da sintattico, retorico, da retorico, figurale. Il testo è il primo maestro. L'unico, supremo maestro. Gli altri - gli altri testi/gli altri maestri, le altre voci, suggerimenti, strumenti, suggestioni - sopraggiungono inevitabilmente in un secondo momento, in seconda battuta, e sempre soltanto attraverso l'appiglio - che è apertura e baratro - del testo originale, di quel primo - indimenticabile - incontro. Le figure di supporto sono evocate dalla sua guida: dal maestro del testo, dall'autore in veste di maestro. E si procede: il viaggio si allarga, diventa esplorazione di altri - per lo più insospettabili - continenti.

Dall'immersione nella parola/lettura primaria ci si allontana, come un'onda di risacca, verso scaffali di biblioteche, verso altri libri e altre immagini, per trovare una risposta, un chiarimento, un filo a

cui tenersi per *curare* il senso di smarrimento, l'eccesso di intensità, pensiero e emozione, scatenati dall'attraversamento. È questa la spinta che porta - in un pendolarismo costante tra ciò che sta dentro e ciò che sta fuori, ma può risultare illuminante o *calmante* - ad approfondire l'incontro.

Ci sono due modalità di accostarsi ai testi: quella dell'abbandono fiducioso nelle loro intrinseche capacità di traghettarci dentro e oltre se stessi, di parlarci e farci parlare, costringerci a parlare; e quella della sfiducia nelle loro e nostre capacità di conduzione e comprensione. In quest'ultimo caso, presi da una smania di possesso che investe le premesse dell'azione e dell'oggetto, ci si affanna ad accumulare quante più informazioni possibili, pensando, o non pensando ma dando addirittura per scontato, che ogni testo non contenga al proprio interno la propria *clavis*.

La traduzione ha la virtù di tagliare questo nodo gordiano: il nudo lettore-traduttore è solo di fronte al nudo testo. Solo con un *compito* che non gli permette di smarirsi nell'inarrestabile *cattiva infinità*.

È una forma di denudamento e abbandono totale, questo rifiuto di grimaldelli estrinseci, questo procedere passo passo, parola dopo parola, a tentoni - nel buio spesso - con la certezza incrollabile di incontrare - al momento opportuno - le chiavi che apriranno una dopo l'altra le innumerevoli porte che si innalzano a sbarrare il cammino, come fronti d'onda spaventosi, enormi. È fiducia incrollabile nel fatto che il testo sia *più* delle sue interpretazioni, se non altro perché, nella migliore delle ipotesi, le ha generate.

L'inabissamento del sapere pregresso - innegabilmente presente - crea il vuoto indispensabile all'epifania dello *spirito* del testo attraverso il suo *corpo* mobilissimo, sonoro e fisicamente ingombrante. L'inabissamento del sapere pregresso - l'apertura delle mani che stringono i poveri fuscelli con cui si pensa di garantirsi dai pericoli della traversata - porta a ritrovarlo in pienezza, arricchito e aumentato, sotto forma di appiglio provvidenziale, zattera, relitto, scialuppa che si profila e prende corpo nel momento del più alto bisogno: ingrandito in efficacia, sfrondato dell'inessenziale, da tutto ciò che sarebbe inutile alla realizzazione del compito - attraversamento e restituzione. Anche i tempi imposti dal lavoro di traduzione si rivelano un irrinunciabile strumento di arricchimento e spoliazione. E le mani che hanno lasciato cadere ciò che stringevano si ritrovano piene di nuovi tesori. All'apparenza semplici sassolini, alghe, gusci di conchiglia, emersi da abissi o bassure sconosciute, ma quanto lucicanti, illuminanti e perspicui alla luce rivelatrice della meraviglia.

Questa è l'esperienza originaria che precede il volo, sempre notturno e postumo, di quella nottola di Minerva che la critica. E i sassolini, le alghe, i gusci di conchiglia - ritrovati e riconosciuti a posteriori nelle parole d'altri, divenuti conferme dell'erranza in un territorio comune - sono i germi interpretativi da cui si genera il percorso secondario che viene via via delineandosi in sede critica, non secondo un ordine estrinseco, ma assecondandone docilmente le intime connessioni. Poiché ciò che trova il pescatore-traduttore - il quale deve pur sostentarsi durante la traversata - non sono semplici frammenti, a dispetto della metafora proposta, ma reticolati. Una maglia, una rete - trama e ordito - in cui, come un pesce - un pescatore pescato -, rimane invischiato, impigliato. Così tenta di liberarsene stendendola al sole, *traducendola* in altre parole, esponendola.

Roberto Batisti

Risalire le scale del sangue: riflessioni su Anche se gli alberi di Massimiliano Marrani

1. Struttura e temi

Sulla copertina di *Anche se gli alberi*, raccolta d'esordio di Massimiliano Marrani,^[1] l'autore si è autoritratto a carboncino in un primissimo piano bagnato da un bianco e nero tragico-surreale, che ricorda l'atmosfera dei disegni di Kubin. Dalla bocca spalancata dell'uomo esce, come un parto mostruoso o una parola, la testa del figlio. Lo sguardo del bambino è vigile, circospetto; il suo viso è investito dalla luce; gli occhi del padre invece annegano oltrepalpebra, e il suo stesso volto sembra sul limine di scivolare nell'impasto nero dello sfondo.

Se ha ragione Roberto R. Corsi, nella sua prefazione, a ipotizzare che l'autore bolognese (eccellente artista visivo)^[2] ami tenere distinta la sua ricerca poetica da quella pittorica^[3] – ma vedremo che non è necessariamente così –, è indubbio che la sensibilità di Marrani abbia saputo scegliere fra le sue opere un'illustrazione perfettamente intonata al libro. Coglierebbe nel segno, infatti, chi si attendesse una scrittura scabra e incisiva dai forti chiaroscuri, drammatica nei toni quanto creativa e icastica nelle soluzioni, concentrata sui temi esistenziali e in particolare sull'essere e padre e figlio. Ma anche sulla parola poetica e la sua grande scommessa di farsi carico della vita.

La filosofia di fondo della raccolta è solidamente nichilistica. Nella breve nota anteposta al testo, l'autore ammette di partire dalla tesi leopardiana che “noi e le cose siamo nulla”, una condizione da “attraversar[e] con il massimo grado di onestà”.^[4] Come accadrà anche nelle sue poesie, ogni parola qui è essenziale. Il nichilismo di Marrani è stato veramente *attraversato*, non assunto a priori; e l'onestà è perciò la cifra del suo lavoro. Una onestà anzitutto umana: in queste poesie a connotazione così fortemente autobiografica (anche se mai ingenuamente confessionali), l'io autoriale si rappresenta senza alcuna posa o stilizzazione, lasciando emergere tutti i suoi dubbi, limiti, contraddizioni e persino sgradevolezze, ma senza caricatura. Onestà gnoseologica: nella sua centralità, questo io non è egocentrico e autoriferito, ma funge da dispositivo conoscitivo per sondare dall'interno l'esperienza umana. Per tale ragione i lampi gnomici che balenano numerosi in queste pagine non suonano preconfezionati, retorici, o supponenti; sono generalizzazioni conquistate una per una. Onestà, infine, artigianale: le poesie di *Anche se gli alberi*, passate per innumere riscritture e revisioni,^[5] mostrano una profonda cura formale e strutturale di ogni dettaglio. Le invenzioni ritmico-sonore, le finezze stilistiche, i sintagmi memorabili sono tanto più abbondanti quanto meno ostentati. Questo perché, di nuovo, non sono marche di una poetica assunta a priori, ma soluzioni (ri)trovate caso per caso dall'estro dell'autore e, si direbbe, aggiustate con paziente dedizione finché non risultavano perfettamente adeguate all'espressione di ciascun oggetto e sentimento.

La chiave etico-poetica del *modus operandi* di Marrani è offerta a p. 30, vv. 9-18, in alcuni dei versi più piani e luminosi della raccolta:

Nelle giornate migliori
ho compiuto gesti piccoli
ma non mediocri.

La testa inclinata
davanti a un'invenzione,
il sole asciugava le fontane
dall'acqua di troppo

e più forte riprendevano a brillare,
più forte ho letto poesie
in stanze piene di bucato.

C'è qui la posa, colta plasticamente, dell'artista assorto nell'opera creativa; la probabile analogia implicita tra l'azione del sole sull'acqua delle fontane e quella del poeta sui suoi versi, pure *asciugati* di tutto il *di troppo*; l'assimilazione fra il *ποιεῖν* artistico e l'umile lavoro quotidiano del bucato, insieme con l'orgogliosa consapevolezza di aver compiuto “gesti piccoli | ma non mediocri”. L'umiltà con cui è presentata tutta l'operazione ricorda, *si parva licet*, quella di un Milo De Angelis, poeta tanto grande (e ripido) quanto disarmante nella fraterna schiettezza con cui da sempre si porge al lettore. In entrambi i poeti, la schiettezza si direbbe figlia dell'urgenza che li caratterizza, e che non ammette ludiche dissimulazioni, snobismi, salamelecchi letterari. Verso De Angelis non ci sono, invece, specifici debiti stilistici (anche se, ad es., *scisma* [p. 45] è voce deangeliana altrimenti “pressoché inesistente in poesia”, come ha notato Andrea Afribo)^[6] – casomai una certa quale affinità elettiva nella capacità di combinare verticalità mozzafiato e occhio per il concreto dettaglio esperienziale.

È sempre per questa urgenza che Marrani cerca con disperata sfrontatezza il contatto con chi legge: l'afferra per il bavero e lo trascina nei testi. Sul piano grammaticale ciò si traduce nella movenza iniziale di certe poesie che si aprono con un imperativo a bruciapelo:

“**Traduci** questo campo di analogie.” (p. 36), “**Segui** le frecce dell'uomo alla lavagna” (p. 42), “**Guarda** indietro e **ripeti** con me | *tutto è nuovo se esiste dall'inizio*” (p. 46). Affine a quest'ultimo è, anche in assenza di forme d'imperativo, un *incipit* metadiscorsivo come “La frase centrale è | *la porta si chiude dalla parte sbagliata*” (p. 45).

C'è come l'ansia dell'uomo, prima ancora che dell'artista, di sentire validata dai suoi simili quell'esperienza del mondo che i testi si sforzano di ricreare. Il medesimo atteggiamento è riservato agli interlocutori e interlocutrici che compaiono nei testi. Davide Castiglione^[7] ha immediatamente colto il “dialogismo impossibile ma tentato” che caratterizza la poesia di Marrani. La seconda persona è molto frequente nelle poesie di *Anche se gli alberi*: nelle poesie con un dedicatario esplicito, e in altre dove non è espressamente identificato ma intuibile, si può supporre che questo sia l'interlocutore/-trice; in altre, pare che l'io parli a sé stesso. In ogni caso, in molti testi si sentono parlare voci che pronunciano intere battute. L'autore distingue graficamente le voci fra virgolette, che sono vere e proprie battute pronunciate nell'*hic et nunc* della poesia da uno dei personaggi presenti (o implicati), e quelle in corsivo, che arrivano dal passato e risuonano nella memoria.

Coerentemente con il tema dominante, alcune delle allocuzioni più toccanti sono quelle dell'io autoriale al figlio e viceversa, come nel testo di p. 24, scandito da tre battute di discorso diretto, in posizione (quasi) iniziale, centrale, e conclusiva. L'ultima è un semplice e straziante «Papà, ma mi vuoi bene?». Senza bisogno di virgoletti, poi, tutto il testo conclusivo della silloge è un disteso e accorato discorso sempre rivolto al figlio, su cui torneremo più avanti. L'io si ritrae nella duplice veste di padre e di figlio: in diversi testi ricorda anche il proprio padre, e in un caso il genitore di una donna amata. Circa altrettanto spesso del termine *padre* ricorre nel libro il complementare *figlio*:

- “questo padre perduto” (p. 18), “Un altro mattino a fare il padre” (p. 22), “Natura morta con due padri” (p. 32), “Era tuo padre l'uomo” (p. 35);
- “mio figlio ripete a memoria il sentiero” (p. 24), “la neve coprire nostro figlio mai nato” (p. 37), “le gazze il gatto un figlio” (p. 40), “il figlio dorme raccolto | in una piccola luce di frigorifero” (p. 57).

I due termini sono naturalmente compresenti laddove il trapasso fra le generazioni è tematizzato: a p. 27 (“Il mulinare del sole e delle lune, | se nel figlio muore il padre, | non ha mai avuto alcuna importanza”) e più compiutamente ancora nell'intera poesia di p. 47 (basti qui l'*incipit*: “Mi sento con

mio padre | portare su l'albero di natale. || Il suo dito punta al futuro | dove mio figlio mi guarda”). Suggestiva, vista a fianco dei lessemi *padre* e *figlio*, è la ricorrenza di *uomo* e *bambino*, pure frequenti. Mentre in questa vicenda tutta al maschile c’è poco spazio per gli equivalenti femminili, che ricorrono pressoché soltanto – e non a caso in serie completa, come a liquidarle una volta per tutte – nel già citato testo programmatico di p. 47: “Madri e vedove, figlie e sorelle fatte di neve”. La metafora è ambigua, ed è caricata di significato dal fatto che pochi versi più sopra si ricordi “Papà che s’inoltra nella neve”: le ripetizioni non possono non essere calcolate, in testi costruiti con tanta attenzione. Si vuole esprimere icasticamente come il destino di queste fondamentali figure sia, almeno nella storia degli specifici uomini di cui si parla, quello di dileguare come neve al sole? o alludere alla loro freddezza?

La paternità, comunque, è tema così pervasivo da coinvolgere anche gli oggetti inanimati (p. 32 “È figlio anche l’edificio blindato”). L’*io* sembra avvertire tutto il peso terrificante e inevitabile di questo doppio *munus* – del ritrovarsi anello di congiunzione nella catena delle generazioni, che trasmette quella malattia mortale che è la vita. “Risalgo le scale del sangue” (p. 27), proclama, e poco oltre “Accompagno i morti uno nell’altro” (p. 28). Indicativi presenti da leggere come ammissione di un’attività inevitabile, che coincide col vivere e che la poesia registra; oppure come rivendicazione di uno sforzo volontario, che passa anche attraverso la poesia?

Proseguiamo la rassegna di alcune ossessioni tematico-lessicali, che affiancano quella principale e che si può ipotizzare siano ad essa congiunte, per quanto a un primo sguardo possano sembrare semanticamente irrelate. Ricorre particolarmente spesso, ad esempio, il termine *cane* (insieme al suo derivato *canile*):

“sta cambiando lo sguardo anche al cane” (p. 15), “mi guardi [...] nel parcheggio trattare male il cane” (p. 26), “il muro altissimo di un canile” (p. 31), “È passato quel cane | che tiene al guinzaglio il padrone” (p. 37), “uno sfondo di cani bagnati che se ne vanno” (p. 39). “Il cane disorientato piscia e caga da sdraiato. | Pende come uno straccio in mezzo al vano scale” (p. 42), “Anche il sogno, il cane | e ogni uomo” (p. 43), “i giorni si umiliano peggio | che i cani nello sguardo” (p. 49), “ci legano i lutti dei nostri cani”, “Il sole filtra tra i paranchi, | sui nuovi arrivi nei canili” (p. 52)

Figura forse non così gratuita né distaccata dal filone tematico principale, se il cane è animale domestico per eccellenza, e rimanda quindi sempre alla dimensione degli affetti familiari, con le loro ambivalenze e i loro lutti. In questo senso il cane, secondo la (topica) reversibilità col padrone dichiarata a p. 37, può fungere da proiezione dell’*io* autoriale, il quale rappresentandosi come cane (con tutte le connotazioni spregiative che ciò implica) non fa che rafforzare la visione nichilistica di sé stesso e della propria posizione nel mondo messa in atto in tutta la raccolta.

Quantitativamente più rara, ma comunque notevole (anche per il suo ricorrere in testi-chiave, che immettono nei temi nevralgici della raccolta) è l’immagine del cubo o del dado. Questa si lega volentieri, nei medesimi *loci* testuali, al tema della paternità e della dialettica vivi/morti: “Accompagno i morti l’uno nell’altro | come quei cubi di plastica colorata | con cui giocavamo” (p. 28); “Il bambino nel dado della stanza” (p. 28). Altrove, la visione onirica e inquietante del cubo (p. 31 “quando sogno cubi enormi” ... “un altro cubo”) anticipa quella, sconvolgente, della donna amata posseduta da altri. Il cubo sembra avere connotazioni in comune col lago (per il quale vd. *infra*): qualcosa che contiene, racchiude e avvolge, e da cui sostanzialmente non è dato uscire; in questo sono entrambi metafora sia di una condizione esistenziale, anzi della vita *tout court*, sia del linguaggio – tutto ciò che è (anche etimologicamente) *dato*, che per definizione ci include e al di fuori del quale non è possibile pensarci. Il dado, dal canto suo, è ovviamente simbolo di azzardo e casualità; senza bisogno di scomodare Mallarmé, l’idea del dado-casa si trova in un memorabile passo di Vittorio Bodini (“le case di calce | da cui uscivamo al sole come numeri | dalla faccia d’un dado”)[8] che richiama da vicino il dado-stanza di Marrani. Dado-casa da cui si esce come numeri: allegoria, quindi, della casualità di cui ogni vita umana è il prodotto.

Ricorrente è il tema dell’odio/amore nei confronti del linguaggio. Da un lato, Marrani sa bene di essere “immerso in un linguaggio che mostra un mondo in continua oscillazione tra essere e nulla”, oltre il quale è possibile intravedere solo fugacemente “l’indistruttibilità dell’esperienza”.[9] La stes-

sa consapevolezza emerge infatti al termine del percorso poetico, nell’ultima sezione: “Il linguaggio umano ci cattura | nella stessa rete con cui peschiamo” (p. 61); “Non è colpa della natura o della gente | ma del linguaggio e del tempo | se cerchiamo un destino nella mano di un altro” (p. 62). C’è il tema, heideggeriano, dell’essere parlati dal linguaggio (p. 51: “Sono parlato | da molti anni.”), come si sentenzia a conclusione di una poesia programmatica, che illustra con i suoi *refrains* come tutto sia linguaggio: “I giorni sono un vocabolario. || Una parola la stanza [...] Una parola il giardino [...] Parole i pianeti [...] mandare a memoria i titoli | come fossero animali da accudire [...] Le parole sono mani | per aprire porte in fondo ai fogli” (cf. anche p. 61 “le parole sono un destino”). E quanto al terribile potere distruttore della parola, si ricorda che altrove “Le frasi sono squali e divorano” (p. 47) e “Le parole, lame sui polsi” (p. 30).

La poesia, in quanto massima esasperazione dei poteri del linguaggio, è allora un mostro bifronte: *lago* profondissimo, da cui non si può uscire; ma anche potenza che potrebbe cambiare il mondo e la vita. L’equazione *poesia* = *lago*, dichiarata *apertis verbis* in conclusione dell’opera (p. 62: “Danilo, | la poesia è un lago”), annoda due ossessioni lessicali-tematiche che attraversano, sfiorandosi, tutta la raccolta. Da un lato, sono molte le immagini acquatiche, ma in ispecie lacustri, a partire dal primissimo verso della raccolta (p. 15: “Esce l’esagramma, *il tuono dentro il lago*”), proseguendo con “Il lago una moneta d’acqua sul tuo viso” (p. 18), “un tavolo profondo quanto un lago” (p. 27), e terminando con tutta la sezione *Idro*, ambientata sull’omonimo lago in provincia di Brescia: “bastioni lacuali” (p. 57), “il lago si esaurisce” (p. 58), “Il lago è un’isola circondata dalla terra” (p. 62).

D’altro lato, i termini *poesia*, *poeta* (e altri dello stesso campo semantico, come *verso*, *quartina*) ricorrono ancor più fittamente, creando di fatto un lungo discorso metapoetico in filigrana alla silloge: “Ho lasciato dentro di te le poesie che avrei scritto” (p. 16), “la luna per un qualunque poeta | è solo un’altra bocca da sfamare” (p. 20), “L’alba ci accerchia e la poesia | non sa dire che siamo felici” (p. 25), “la poesia | che sbaraglia via case | e affonda le reti nel siero” (p. 28), “Sarà in quartine | la luna fra le antenne” (p. 33), “Leggo poesie tradotte poi sogno | uno stagno putrido e nero” (p. 34), “le poesie, come le lettere, sono apocrife” (p. 37), “I luoghi liberati nei secoli | dal lavoro forzato dei poeti” (p. 52), “Il salvato dal salvabile | da queste poesie schiumate | da un fascio di impulsi sconnessi” (p. 59). Si notino le caratterizzazioni ambivalenti dell’attività poetica come impotente (*non sa dire*), *apocrifa*, ma anche come capace di *liberare* e *salvare*, o addirittura – con iperbole di sapore ironico – *sbaraglia[re] via case*. L’amore/odio per il linguaggio, dunque, si estende a questa sua somma manifestazione; ma in definitiva, anche alla luce della chiusa, l’atteggiamento sembra essere di ammirato rispetto per il potere della parola poetica, mentre la frustrazione per i suoi limiti non ne è che il naturale risvolto. A metà del libro (p. 34) troviamo un’altra estesa discussione sulla natura della poesia, che anticipa quella finale. Vale la pena citarla per esteso:

Leggo poesie tradotte poi sogno
uno stagno putrido e nero.

L’odore mi chiude la gola,
come alcuni versi.

Dei bambini si rincorrono
ma in nessun punto è mai un gioco.

Nessun uovo sul fondo.
Le poesie, non hanno madri.

Sono loro, il sogno del mondo.

La lettura è mangiarne la terra.

Un ritornare sui banchi di scuola
col sole nell'aula che la gonfia,
come una vela.

Il maestro è morto chi sa quando.

La scarpiera a muro è piena di mani.
Un pozzo di scarpe nei pavimenti.

Le bambine sedute a gambe aperte
mi mostrano i tagli.

La prima parte del componimento istituisce un parallelismo strutturale fra due campi lessicali:

poesia ===== stagno
| |
versi ===== odore
| |
lettura ===== mangiare terra

Pur nel procedere analogico e non strettamente razionalmente, è chiaro che l'associazione serve a caratterizzare la poesia come qualcosa di disgustoso (*putrido, chiude la gola*), insondabile, atavico e anzi increato (*non hanno madri*), dunque coeterno al mondo. La seconda parte ci chiarisce che la lettura dei versi, assimilabile a un rito ctonio, consente un allucinato ritorno a un'infanzia (personale e antropologica) illuminata dalla luce troppo forte dei sogni e immersa in un'atmosfera irreale (il maestro assente; le scarpe fuori posto) fino al disvelamento di un indicibile trauma primordiale, comunque lo si legga (*i tagli fra le gambe aperte* delle bambine sono i segni di uno stupro? O, anatomicamente, *l'origine du monde?*).

Il tono incantatorio di questo testo è rafforzato da pervasive insistenze fonetiche: l'iniziale consonanza *sogno : stagno*, la centrale *fondo : sogno : mondo* a sua volta amplificata dalla dominante /o/ dei due versi precedenti (*rincorrono, gioco*); il grumo di consonanze a distanza ravvicinata *scuola : sole : aula : vela*; l'impalcatura consonantica (con scambio quantitativo /tt...r/ : /t...rr/) che lega iconicamente *lettura e la terra*.

2. Figure di suono

L'ultima notazione dà lo spunto per passare a discutere più estesamente i modi dell'arte sonora di Marrani. Per essere un poeta che non si risolve certo tutto nei valori musicali, e il cui rapporto con il ritmo è di tipo intuitivo, [10] Marrani è attentissimo ai valori fonici del significante. Non impiegati per sé stessi, per il piacere tattile-musicale dei suoni (nulla vi è infatti di minimamente giocoso o edonistico nella sua serissima prassi) e nemmeno glassa formale colata a posteriori, i ritorni di fonemi [11] e di sillabe gli servono per aumentare la coesione testuale e l'intensità percettiva dei componimenti, o di singoli passaggi.

Come esempio di testure fonetiche sfruttate per dare organizzazione ai testi, si prendano la prima e l'ultima strofa della poesia di p. 19:

"Non fai il mattone del muretto di quartiere, | né il deserto che trema | ai margini della mente."

Esordio dalla tonalità coesiva grazie all'allitterazione insistita di /m/, /t/ e /r/, queste ultime anche combinate nei due gruppi speculari /rt/ (ben tre volte; in *muretto* il nesso non contiguo è compensato

dalla geminazione di /t/) e /tr/.

"Mia città *fantasma*, mio *chiasma* | mio **volto colmo e muto** | chiassoso e **vuoto**."

Dove si apprezzano: la rima interna (con l'ausilio del raro e difficile *chiasma*) che insieme all'anafora del possessivo sottolinea la bipartizione (asimmetrica, secondo un rapporto 2:1) del novenario; e l'allitterazione in /m/ e /k(ja)/ che lega l'intera strofetta e su cui si staglia il ben più saldo vincolo fonetico fra le tre parole lessicali del settenario, legate da assillabazioni incrociate di schema A B A C C' B (v)ol-to (c)ol-mo mu-to, e ancora echeggiate dalla stretta assonanza con *vuoto* del quinario conclusivo.

Il legame quasi anagrammatico fra parole contigue esemplificato dall'ultimo caso ritorna a p. 30 (v. 20 "Fionde gonfie d'azzurro il tuo nome") fra i membri del sintagma *fionde gonfie*, che mantengono invariata l'impalcatura /C₁ónC₂e/ e scambiano il nesso /fj/ fra le posizioni C₁₋₂, mentre l'altro slot consonantico è riempito comunque da un'occlusiva sonora, dentale o velare.

Delle tramature sonore ordite da Marrani si può dare un più largo regesto, per quanto non esaustivo. Anzitutto, va registrato che alla semplice rima (qui figura fra le altre, non principio strutturatore) l'autore preferisce in genere (a) rime (e assonanze) interne, non di rado associate (a') alla rima (o assonanza) finale, e (a'') intrecciate fra loro e combinate con altre figure di suono nell'ambito dello stesso breve giro di versi:

a) p. 19 "dal grano maturo il suo volere oscuro", p. 21 "Il viale è un pensiero e fa nero".

a') p. 28 "Oggi contraggo l'esatto colore | del grembiule che portavamo. || Voglio farti un ritratto", e cf. a p. 38 *distacco : contatto* : *altro : passo*, con la stessa assonanza in /-aCCo/, dove i termini assonanzati sono però tutti in fine di verso; con procedimento simile alla sequenza in /-eNTV/ ~ /-erNV/ di p. 52 comprende(re) : *pavimento* : *fermo* : *governo* : *appartamento* : *penso*.

a'') p. 36 "Giugno che **scorri** nel giardino, | supino nei *parchi*, e noi sui **percorsi** | a immaginare la vita degli *altri*" (con figura etimologica *scorri* : *percorsi*); p. 39 "Il *lucore* arancione della basilica sul *colle* | è la lampada della *colonia estiva*, della caserma | con l'odore del *cuoio*, di sperma e *saliva*"; p. 60 "o storditi al **rientro** dalle curve | che continuano **dentro**. || Non avremo di che aggiungere al *bagno* | all'ombra dei vecchi *castagni* sulle rive, | più verdi dei nostri *anni*."

Accanto a queste figure di om(e)oteleuto, l'autore utilizza con destrezza varie serie di assonanze (b), allitterazioni e consonanze (b') articolate attorno a un fonema vocalico o consonantico, oppure a una sequenza di fonemi, anche intrecciate e combinate fra loro (b''):

b) /i...o/ p. 53 "La mia ragione figlia di un pesce e di un grido, | compie il suo tortuoso giro attorno a un viso di marmo.;" /iLe/ e /i...o/ p. 59 "Rumore di stoviglie. | Dal cortile, delle voci assolute. | La porta cigolante del fienile. | Tossisci forte nel sonno, amico mio agitato | dal dolce sorriso stranito."

b') /b/ p. 20 "Il **bambino** s'accorge | che non ha una spada ma un **bastone**. || Lo **batte** poi si **blocca** [...]; /mP/ p. 22 "Resti nel nido d'**ombra** | **impagliato** dalla **lampada**" e cf. p. 40 "l*impidi impuls*"; /t...r/ p. 25 "treni carichi | della **terra** che hanno **attraversato**"

b'') /P/ iniziale e /'ut(t)a/ p. 32 "Bidone con vecchio che **butta** e **sputa**. | La vita, il **boato** di chiusura, la favola. | La **siepe** che **ti scruta**"; /v/, /l/, /n/, /t/ rafforzati da allitterazioni in /s/ iniziale e predominanza di vocalismo /o/ p. 39 "volti su **lenzuola** che **sventolano**"; /NT/ ~ /NK/, /l/, /t/ interni e /b/ iniziale, più rima baciata p. 61 "Il ponte del **battello** comunale | flotta nel **buio**, bianco come *sale*."

Segnaliamo ancora qualche esempio tratto dalla poesia di p. 37, ancor più densa di figure foniche e fonosimboliche rispetto alla media:

- “Un’altra notte dispiegata nel **rumore** di fondo | di un gatto che si **mescola** cupo al **muro**” (con il quasi-anagramma *rumore* : *muro* amplificato dal ritorno del vocalismo /'u...o/ in cupo e di /m/ nel geniale verbo *mescola*).

e soprattutto il *tour de force* di questi versi:

- “Tornare **grosso** il **respiro** in prossimità | delle **fragorose** **fontane**. || La salita comune, a bordo delle navette | **gremite** da gambe **graffiate** dalle **erbe** alte no – | le poesie, come le lettere, sono **apocrife**. || Dormirò a breve il sonno **fragile** delle **armi cariche**”,

tutti orchestrati sui nessi iniziali di occlusiva + rotica, nelle due fattispecie di /Pr/ (con esibizione di tutta la serie delle labiali: /f/, /p/, /b/, unica assente giustificata /v/ per l'inesistenza del nesso iniziale /vr/ nel lessico italiano) e di /Kr/ (soprattutto con sonora /g/, ma con apparizione anche della sorda in *apocrife* – unico esempio dove il nesso non è iniziale). E la sonorità di questi nessi è amplificata dal ritorno dei loro elementi costitutivi, soprattutto la rotica /r/, anche nelle combinazioni /rd/, /rb/ immagine speculare dei nessi dominanti /Pr/ ~ /Kr/.

3. Figure di stile

In una poesia dove la coesione e la modulazione emotiva sono affidate soprattutto alla trama dei suoni, la sintassi può permettersi di essere sparsa e minimalista. Marrani usa infatti una sintassi relativamente poco verbale e poco ipotattica. I testi sono scanditi in strofe brevi, di misura irregolare^[12] ma spesso monostiche o distiche, in buona parte costruite per giustapposizione di “versi-frase”^[13] autoconclusivi. Queste frasi sono in buona parte nominali (davvero troppe perché metta conto elencarle), o tendono alla frase nominale. Penso, cioè, ai sintagmi nominali da cui, anziché un predicato indipendente, dipende una proposizione relativa (a), oppure la perifrasi con *a* + infinito (b):

a) “Gli anni che diventano un devo dimagrire.” (p. 16), “Il golfo caldo che avrei dovuto essere.” (p. 23), “Il pastore che abbandona | il bastone di governo | per brucare l’erba | in una smorfia assurda.” (p. 29), “O la fermata, da dove cominciai a entrarci dagli occhi.” (p. 31), “Uomo in terrazzo che fuma.” (p. 32), “Giugno che scorri nel giardino [...]” (p. 36), “Papà che s’inoltra nella neve. | Papà che parla della morte e | della merda, per cena.” (p. 47).

b) “Un altro mattino a fare il padre, | a guardare il cane” (p. 22), “Quanti cerchi di luce [...] a contemplare la neve” (p. 32), “e noi sui percorsi | a immaginare la vita degli altri” (p. 36), “Le auto e le chiese zitte, | ad ascoltarle.” (p. 40)

Sono tutte strategie che in qualche modo nominalizzano o aggettivizzano il verbo. Si aggiunga che anche i verbi di modo finito, quando presenti, spesso indicano stati o cambiamenti di stato (*essere/esserci, diventare, restare...*). Addirittura un verbo telico per eccellenza come *arrivare* è impiegato in una forma durativa, e marcatamente tale, visto che l’aspetto durativo è ottenuto per negazione di una perifrasi egressiva (p. 22 “il passato che non smette di arrivare”). Altrove, la duratività è predicata, con modulo sintattico simile, di una persona (p. 61: “la giovane ragazza [...] carica di riverberi, sembra non finire”). Di contro, la durata di un lungo lasso di tempo è congelata in un punto del tempo e dello spazio (p. 23: “Personale tecnico fuma in fondo alla rotaia, | dove marzo diventa maggio.”), come se due mesi potessero durare il tempo di una pausa-sigaretta. D’altronde, la struttura del tempo è fragile e può collassare sotto uno stimolo violento esterno (p. 49: “Un ululo azzerò per intero ottobre”).

Ne consegue che, su questo sfondo di stasi e di processi congelati, quei verbi davvero dinamici e di senso pieno, che indicano azioni, acquistano in risalto e spessore, stagliando il loro gesto sulla pagina. Così la poesia di Marrani conquista una speciale vividezza, un’*enargeia* che la rende coinvolgente superando la difficoltà degli accostamenti spiazzanti. Si può inoltre speculare che la dialettica fra immobilismo e mobilità sia un correlativo stilistico della preoccupazione tematica per l'avvicendarsi delle generazioni e delle età umane. Comunque, in questa maniera di stendere il materiale linguistico sulla pagina come campiture di colore sulla tela, o come figure in una composizione pittorica, si vede – più che negli occasionali, pur pregevoli effetti di luce e colore (concepsi, anch’essi, come macchie folgoranti stagliate su uno sfondo scuro: p. 24 “Il ruscello, quello | è **rosso** vivo nel buio”, o p. 61 “Il ponte del battello comunale | flotta nel buio, **bianco** come sale”) – il segno del Marrani grafico e pittore.

Sono testi generosissimi di frasi memorabili, *lapidarie* in senso etimologico: poiché in Marrani ogni parola pesa come pietra. Detto altrimenti, il poeta fa esperienza di ogni parola, la soffre; senza suonare mai minimamente ingenuo, ha però una pronuncia sorgiva, primordiale. Il fondo lessicale impiegato è medio, con pochissimi lessemi inusitati (l’*esagramma* del primo verso è tra i più notevoli), e casomai qualche scostamento dalla forma faciliore (*chiasma* per *chiasmo*, *lacuale* per *lacustre*) che pare motivato più da ragioni di effetti fonetici contestuali che dallo scarto lessicale in sé e per sé (così come, sia detto per inciso, simile motivazione hanno le occasionali forzature sintattiche, come le interpunzioni tra soggetto e verbo, che appaiono laddove considerazioni ritmiche sembrano richiedere una pausa).^[14] Quello che si può trovare in lui di lingua poetica è (re)impiegato col pragmatismo irriguardoso dell’artista pronto a riciclare ogni materiale per assemblare la sua opera, senza neanche porsi il problema della provenienza.

I nessi più suggestivi e incisivi tendono a giocare con le polarità di astratto e concreto, e in particolare con la tensione fra “l’immagine e la materialità delle cose” (Alessandro Di Prima).^[15] Il poeta vede l’astratto fisicamente presente dentro il concreto (p. 20 “Ma la carne per il carnivoro | è piena di numeri”) e il concreto astrattizzato da uno sguardo geometrico o pittorico (p. 37 “La valle è il lento spegnersi di un solido” e il già citato “gatto che si mescola cupo al muro”); il tempo è pure materializzato (p. 44 “La sfilza liquefatta dei giorni”, p. 45 “Bruchiamo gli istanti”). Affine allo scambio concreto/astratto è quello organico/inorganico, in entrambe le direzioni (p. 20 “Ossa cave gli autobus. | Un arto fantasma il fiume”, p. 39 “Quel plancton intermittente di luci”; p. 42 “Il cane disorientato [...] Pende come uno straccio in mezzo al vano scale”). Altrove si trovano metafore che meccanizzano l’essere umano: come “Non voglio più scuotere la testa, | questa palla di vetro in cui nevichi” (p. 31), immagine forse troppo concettosa, ma notevole per come personalizza un verbo impersonale (“zerovalente”) per eccellenza, connotando fortemente la potente assenza del *tu* tramite una soluzione sintatticamente marcata; o come “Dormirò a breve il sonno fragile delle armi cariche” (p. 37), che – si osservi *en passant* – ricorda e *contrario* una bella immagine di Manuel Micaletto, che si muove nello stesso campo metaforico: “benché il sonno sia una ghigliottina: quello che fa non è separarci dal nostro corpo, ma separare la nostra testa dal nostro corpo: disinnescarla come un ordigno”.^[16]

Non sfuggirà, però, che l’effetto più rilevante di queste immagini è, ancora, l’*enargeia*: servono a rendere più immediatamente visualizzabili gli oggetti. E lo stesso effetto producono immagini del tipo “palazzi che come navi | lasciano lo sguardo” (p. 18), dove l’attributo del movimento è trasferito dallo sguardo dell’osservatore ai palazzi, ed esplicitato dalla similitudine. Mi sembra che vadano invece in direzione diversa e complementare riuscite sinestesie come “Il perpetuo fuori sincrono del profumo sul fiore” (p. 22) oppure “se tra i rami che si spezzano sente il ruscello | si spezza anche quello” (p. 24). Queste, infatti, tematizzano il problema della percezione e dei suoi limiti, che è fondamentale per una poetica che si sforza di conservare e di tradurre in parole l’esperienza sensibile del mondo. Il primo verso citato rimanda anche a un’altra questione esistenziale: l’irrimediabile sfasatura fra gli eventi e l’esperienza che ne facciamo, certo, ma anche (giusta le implicazioni simboliche del *fiore*) fra i nostri desideri e il loro compimento, fra ciò che le cose sono e ciò che dovrebbero essere. Si noterà come a rendere memorabile questo verso concorra anche la solita abile intessitura fonetica, questa

volta fondata sulle labiali /p/ e /f/.

L'acuta consapevolezza del doppio limite (della percezione umana rispetto alle cose, e della mediazione artistica rispetto all'immediatezza percettiva) sfocia nell'ammissione d'inadeguatezza di un passo (p. 36 “Se dico *segno* penso a un graffio. || Se mostri un rosso | non so descriverlo”) citato da Corsi per dimostrare la relativa indipendenza del Marrani poeta dall'artista visivo.^[17] Forse si potrebbe dire ancor meglio: consapevolezza, anche, dell'intraducibilità *diretta* fra due *media* differenti, espressa con la solita onestà. Che però non impedisce di rilevare un certo parallelismo di procedure stilistiche e di atmosfere fra i due fronti dell'attività creativa dell'autore.

4. Costruzione e ‘regia’ dei testi

La posizione preferenziale per le sentenze e i versi memorabili è universalmente quella conclusiva, e Marrani non fa eccezione: ma non dà mai l'impressione di costruire tutta la poesia in vista di una *pointe* finale. Ciò detto, alcuni dei testi più forti si chiudono con frasi che sono schiaffi, sembrano levare l'aria dai polmoni di chi legge. Una brutalità simile si è vista nella poesia italiana recente solo con il grande Simone Cattaneo: ma rispetto a Cattaneo manca la stilizzazione ripetitiva di quella brutalità, che alla lunga rischiava di depotenziarla.^[18] Marrani invece non lascia che una cadenza diventi maniera prevedibile. Ecco due notevoli esempi di questi *explicit*:

“Mi dicono che hanno aperto mio padre, | che hanno guardato ma subito richiuso | come da una finestra, quando fa inverno” (p. 28)

“Il muro altissimo di un canile. | Un altro cubo. | Tu scopata a turno da molti uomini. || Finisce così.” (p. 31)

Il primo di questi finali polverizza con la sconsolata durezza della scena ogni sospetto di *agudeza* compiaciuta insito nella similitudine; il secondo allinea quelle che si possono leggere come vere e proprie inquadrature cinematografiche, creando una sequenza allucinatoria degna di David Lynch – e poi sottrae ogni spazio alla possibile speranza rimarcando la propria fine con una esplicita schermata nera “THE END”. Si noti come l'immagine del *muro altissimo* affianchi e quasi glossi quella del *cubo*, simbolo – secondo quanto già ipotizzato – del destino inevitabile. Nel primo caso, il pudore stesso del gesto di richiudere suona più atroce di ogni descrizione espressionistica; nel secondo, il rapido flash dell'oscenità (con calcolato abbassamento di registro) stordisce proprio perché istantaneo e senza recupero. Per la brutalità dell'immagine conclusiva, accanto a questi finali si può citare anche quello, già discusso, di p. 34 (“Le bambine sedute a gambe aperte | mi mostrano i magli”).

Altrove, invece, Marrani sceglie invece la strada di una disarmante confidenzialità. È il caso, ad esempio, della poesia di p. 35, dedicata al padre della donna amata (e perduta?). Piccolo capolavoro di economia di mezzi al servizio dell'intimismo, che rinuncia all'apparato visionario e violento di altri testi. L'*io* si rivolge, grammaticalmente, al *tu* femminile, ma di fatto il destinatario è il padre di lei; i due uomini vengono a identificarsi e quasi a coincidere nella cura amorosa che li ha legati a una persona ora lontana:

Era tuo padre l'uomo
che di notte apriva la porta,
leggeva le tue lettere
e ti contava le dita dei piedi.

L'uomo che come me
è partito per trattenerti.
Ti ho fatto crescere i capelli.
Ti ho lavata.

Ancora la nuvola di luglio
è inviolata, sulle strade
in cui ho cominciato a incontrarti
prima che tu nascessi.
Ora nevica una neve
minuscola sulle cime.
Io e tuo padre parliamo
tra le rovine.

Anche qui la trama fonica è orchestrata per sottolineare l'effetto cercato – di pacata, seppur sconsolata, intimità. Le strofe di misura insolitamente regolare creano un ritmo più dolce rispetto agli ‘strappi’ metrici di altri testi; nella prima quartina le allitterazioni in /p/, oltre a riecheggiare la parola chiave *padre*, producono una sonorità a fior di labbra; nelle ultime due (ma già dal v. 8), il ritorno dei timbri /n/, /v/, /l/, ripetuti in vario ordine (anche grazie alla figura etimologica *nevica una neve*), danno un effetto di dolcezza flautata, e l'assonanza dei vv. 14 e 16, in una poesia per il resto priva di rime, chiude con l'appropriata discrezione un testo tutto improntato ai toni sommessi.

La maniera compositiva di questo poeta, fatta per giustapposizione, non significa che i testi di *Anche se gli alberi* siano solo assemblaggi di *flashes*: come speriamo sia emerso a sufficienza dai testi citati per esteso, le poesie hanno un loro arco narrativo e psicologico, così come ce l'ha a livello macrotestuale il libro stesso. È la conclusione a dimostrarlo nel modo più chiaro. Nella già menzionata sezione *Idro*, che si può considerare un poemetto diviso in cinque sezioni, Marrani esce vincente anche dal confronto con la forma di respiro più lungo. Le sezioni sono unificate dall'ambientazione lacustre, chiaramente geodeterminata fin dai primi versi (p. 57, v. 2: “Le cameriere di Lemprato”, frazione di Idro (BS) sulle sponde dell'omonimo lago), e alternano notazioni paesaggistiche a momenti introspettivi, come un discorso che si sforza di emergere per trovare infine compiuta articolazione nella sezione V. Ha probabilmente ragione Corsi nell'indicare il testo conclusivo di *Idro* come vertice del libro, dove “il cerchio si chiude”.^[19] Qui l'uomo parla a suo figlio, mantenendo la postura dialogica per tutto il testo, e il discorso si fa improvvisamente disteso, lucido. Compaiono all'appello tutte le parole-chiave del libro (*lago*, *poesia*, *linguaggio*), non più però all'interno dei foschi quadri squarcianti da affondi surrealistici a cui l'autore ci ha abituati, ma in un pacato e perspicuo accumulo di definizioni:

Il lago è un'isola circondata dalla terra e
io ti mostro la luna che si muove.

Dopo la casa, dobbiamo ruotare come viti nel legno
per ritrovarla rovesciata sul crinale nero
come la mano guantata di un uomo.

Siamo qui per prendere atto
di occupare uno spazio nella mente dell'altro.

Non è colpa della natura o della gente
ma del linguaggio e del tempo
se cerchiamo un destino nella mano di un altro,

se dopo millenni la luna posa
lo stesso fazzoletto di gelida terra
sul viso che la guarda.

E ora che a guardarla sei tu,
provo spavento.

Sei un bambino e sei vecchio.
Morbida pietra. Mio cuore esterno.
Danilo,
la poesia è un lago.

Essa dorme la sua morte all'estremo,
chiusa al pubblico, alla terra e al cielo.

Non c'è un ingresso o un'uscita,
come la vita
puoi solo trovarsi nel mezzo.

Si può notare come il testo sia diviso in tre parti. La prima, costituita dalle prime cinque strofette a cui corrispondono quattro periodi, è composta di enunciati di tono gnomico, se non addirittura prescrittivo (*dobbiamo*). Ma ai vv. 14-18, nel cuore (geometrico e pulsante) del componimento irrompono, a contrasto, la fragilità e l'emotività del soggetto: il quale dichiara in modo disarmato e disarmante che è proprio la sua parte di responsabilità nella perpetuazione della catena generazionale a generare lo spavento a cui cerca di fare fronte il tentativo di razionalizzazione espresso da questo testo. L'ambivalenza della figura filiale è subito dopo efficacemente delineata con i tre ossimori dei vv. 16-18. L'ultima parte della poesia (vv. 19-24) riprende la modalità e i toni della prima. A legarle, e a esplicitare l'identità del destinatario, il vocativo del v. 18, messo in forte rilievo dall'isolamento. In conclusione, poi, è espressa quella definizione esplicita della poesia (e del simbolismo lacustre) che già abbiamo anticipato nelle pagine precedenti, e che giunge qui come chiave di lettura di tutto il denso e tortuoso percorso di *Anche se gli alberi*.

Non solo Marrani qui tira le varie fila tematiche ed emotive del libro, ma ne trascende al tempo stesso la maniera impressionistica e tormentata, lasciando intravvedere uno stile meno asfittico. Certo, può sembrare più sentenzioso e didascalico che altrove. Ma, come già si è detto, il percorso che ci porta fin qui non lascia dubbi sul fatto che la sofferta saggezza distillata in queste parole sia stata pienamente guadagnata.

Note

- [1] Massimiliano Marrani, *Anche se gli alberi*, Lietocolle, Faloppio, 2021.
- [2] Vd. la produzione raccolta su <https://www.massimilianomarrani.com/>.
- [3] Roberto R. Corsi, *Prefazione*, in Marrani, *Anche se gli alberi*, cit., p. 10.
- [4] M. Marrani, *Nota dell'autore*, in *Anche se gli alberi*, cit., p. 11.
- [5] Almeno 64 (!), numero progressivo della bozza ricevuta in lettura dal prefatore (Corsi, cit., p. 9). Chi scrive aveva precedentemente potuto leggere e discutere con l'autore la stesura n° 61.
- [6] Andrea Afribo, *Deangelisiana*, in *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017, 107-126, p. 115.
- [7] <https://www.facebook.com/davide.castiglione/posts/10224214621215060>.
- [8] Vittorio Bodini, *Foglie di tabacco 1945-1947*, I, vv. 1-3; in *Tutte le poesie*, a c. di Oreste Macrì, Besa, Nardò, 2010, 93.
- [9] Marrani, *Nota dell'autore*, cit., p. 11.
- [10] L'autore infatti impiega una versificazione libera e variabile, con ottimo orecchio, ma senza lavorare su matrici metrico-ritmiche regolari, stabilite a priori.
- [11] I simboli usati nelle trascrizioni che seguono sono quelli dell'International Phonetic Association. Si notino i seguenti arcifonemi: C = consonante; V = vocale; N = nasale; P = labiale; T = dentale; K = velare; L = laterale.
- [12] Unici controesempi le poesie alle pp. 18, 33, 35 e 57, tutte in quartine di versi dalla misura peraltro solo approssimativamente simile, ma senza isosillabismo.
- [13] La formula è di D. Castiglione, nello status cit. alla n. 7.
- [14] Per Corsi (*Prefazione*, cit. p. 11) "le poche virgole [sono] dichiaratamente usate in modo 'musicale'".
- [15] A. Di Prima, lettera privata all'autore.
- [16] Manuel Micaletto, *Stesura*, Prufrock spa, Costa di Rovigo, 2015, p. 17.
- [17] R.R. Corsi, *Prefazione*, cit., p. 11.
- [18] È interessante, d'altronde, vedere che Cattaneo tende a concentrare la violenza spiazzante negli attacchi, mentre i finali sono "il luogo non solo dell'arguzia e dell'ironia [...] ma anche dell'introspezione, persino sentimentale" (Demetrio Marra, *Fuga dalla lirica e ricaduta. Sulla poesia di Simone Cattaneo*, "Treccani Magazine", 31/03/2020, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/_percorsi_254.html).
- [19] R.R. Corsi, *Prefazione*, cit. p. 10.

Davide Paone

Tra ritmo e sintassi: un sistema di corpi ed effetti nei Posti a sedere di Luciano Mazziotta

Non è che dobbiamo costruire un modello a posteriori che corrisponda a dimensioni preliminari. Ma piuttosto il modello stesso deve essere dall'interno idoneo a funzionare a priori, a costo anche di introdurre una dimensione supplementare che non avrebbe potuto, a causa della sua evanescenza, essere riconosciuta dal di fuori nell'esperienza.

(G. Deleuze, *Logica del senso*)

Deleuze tenta di spiegare il senso come una dimensione supplementare al linguaggio che permette allo stesso di funzionare a prescindere dal contesto. Questo “genio” del linguaggio è la chiave che permette a una testualità di *significarsi* – darsi a un rapporto con i concetti universali nelle *manifestazioni* linguistiche, oltre la *designazione* di ogni proposizione (il filosofo intendeva come *designazione* il rapporto tra la proposizione e uno stato di cose esterno; come *manifestazione* il rapporto tra la proposizione e il soggetto che si esprime; come *significazione* il rapporto tra la parola e i concetti universali).

I movimenti che coinvolgono il soggetto parlante, la lingua parlata e i referenti reali – i nominati – sono incipienti. Per questo motivo è quantomeno illusorio parlare di una poesia che proceda per immagini, per quadri che fissino una diapositiva della realtà astratta dal flusso continuo. A meno di accettare che queste immagini o siano una menzogna, e allora prenderle per quello che sono, rinunciando al valore euristico intrinsecamente accluso al processo poetico, o permettere a queste immagini di muoversi nell'universo sensorio del poetico – «Assurdamente d'accordo a un tratto e gremita / Mano è la mente i cinque sensi dita» scriveva Edoardo Cacciatore.

Posti a sedere di Luciano Mazziotta è attraversato da tensioni interne che permettono di costruire e percepire tale movimento. A partire da una questione sintattica che lacera il testo fin dal titolo: siamo di fronte a un partecipio passato o a un sostantivo? È un sintagma verbale o nominale che si staglia sulla copertina? Il titolo torna due volte all'interno dell'opera e in entrambi i casi c'è un margine di interpretazione: la prima volta la citazione della scena finale del film di Lars Von Trier farebbe tendere verso la scelta di un sintagma verbale, ma considerando che siamo davanti a una citazione cinematografica, siamo proiettati sulle poltroncine del cinema («era quella la data prima che fossimo posti a sedere / a comporre ogni giorno la scena finale di *melancholia*», p. 43). Nel secondo caso siamo nella *Cripta dei Cappuccini* a Palermo, in cui incontriamo gli scheletri dei frati lungo le pareti, i quali giacciono come fossero stati *posti a sedere*, ma allo stesso tempo nella loro attesa sono dei *posti a sedere* di fronte allo spettacolo degli spettatori che li osservano, in un gioco di rifrazioni prospettiche che non scioglie affatto il dubbio sintattico («anche loro sono posti a sedere in attesa / anche lui il primo a sinistra dopo le scale», p. 47). Il dubbio sintattico innescato coinvolge la relazione degli elementi in campo, e in questo *sliding doors* grammaticale – per rimanere in ambito cinematografico – l'accezione può cambiare la postura d'ascolto con cui leggiamo l'opera.

Torniamo a Deleuze. Gli stoici – riporta il filosofo francese – distinguevano due tipi di cose: i *corpi* e gli *effetti*. I primi sono lo stato delle cose, l'asserzione di esistenza qui e ora, il presente astratto dal flusso temporaneo; sono i sostanziali e gli aggettivi, che nominano i referenti del reale e li qualificano o determinano. I secondi sono attributi incorporei, logici o dialettici, mossi dalle credenze e dai desideri dei corpi, si radicano quindi nel passato o nel futuro; sono i verbi, esprimono accadimenti. I *corpi* esistono, cioè sono perché hanno rapporti con altri *corpi*, vivono della relazione e della percezione altrui. Gli *effetti* insistono, cioè sono creati dal movimento interiore della volontà dei *corpi*.

I *corpi* sono statici, la nominazione non è un movimento ma un'assegnazione, conferisce un segno a un oggetto il quale è immobile finché la sua o l'altrui volontà lo porta al movimento. Così in una frase i nomi e gli aggettivi senza un verbo non si muovono, non agiscono, restano fermi. Gli *effetti* nascono

come movimento che anima i corpi. Ma c'è un paradosso. L'esistenza dei *corpi* è legata alla relazione, quindi all'intenzione del movimento. L'insistenza degli *effetti* nasce e si esaurisce all'interno dei *corpi*, il suo stare non è mai uno stare al di fuori, ma sempre uno stare dentro, in un punto. La fissità dei *corpi* si crea nella relazione, il movimento degli *effetti* si crea nella stasi.

Perché ci interessa questo paradosso? Il dilemma sintattico dei *Posti a sedere* ci mette davanti alla scelta prospettica di un *corpo* o di un *effetto*, a seconda che si decida per un sintagma nominale o per un sintagma verbale. Non c'è via di scampo. Ma neanche può esserci un'effettiva scelta: la coesistenza delle due possibilità è inevitabile e genera un'implosione della lettura che si scontra con la solidità delle strategie testuali attuate.

A partire dall'io. La sua riduzione nell'opera non è un rifiuto antilirico della prima persona, bensì un nascondimento. Non tanto del carattere lirico, quanto della necessità di costruire una voce che costituisca il perno del movimento. Il soggetto parlante è forte, fortissimo, e guida la solida struttura testuale con grande abilità. Solo non si mostra, vive nel contrasto delle figure che animano l'opera. Ne è la prova l'assenza della prima persona, contro la presenza di tutte le altre – su tutte la seconda singolare e la prima plurale che coinvolgono il soggetto in una relazione dialogica. La voce che asserisce è un racconto in cui chi legge è destinatario diretto, come se l'io *absconditus* stesse fisicamente raccontando ciò che succede («in casa invece c'è quello che occorre / tre facce due parlano e l'altra / li osserva. Poi quella che osserva / inizia a parlare e l'una che prima parlava si ferma che adesso / li osserva oppure si alza»), ciò che vede («perché si odiano diluiscono le colpe nel caffè / miscelano antefatti girando il cucchiaino / prima in senso orario a consistere decenni / dopo li riavvolgono come se fosse spago»), ciò che sente («dopo lo strappo del ticket fracasso che scende / rimbomba la cripta ma è sonnolento il rimbombo. // PER FAVORE SILENZIO PER FAVORE RISPETTO / del luogo e dei sintomi e delle mummie in platea») o ciò che pensa («questo è un buon soggetto per una fotografia anzi per tre. / però incorniciate in un'unica stampa un piano sequenza // come l'esempio o il richiamo dell'evoluzione / per dimostrare che c'era»).

Ad avvalorare questo nascondimento è il componimento che apre il libro. Posto come l'antinferno prima di varcare la soglia, è solo qui che l'io compare appositamente per defilarsi. Ma proprio questo movimento rende la sua presenza così pervasiva. L'apparizione-sparizione del soggetto avviene in sordina, in una serie di undici versi lunghi (tra le 14 e le 18 posizioni) tutti accomunati da cinque *cola* (a eccezione dei vv. 8-9 che ne contano sei), che ritmano l'andamento, e dall'anafora insistente della congiunzione coordinante, che cala il discorso nell'incipienza continua di cui si è detto all'inizio.

e gli ospiti sono fantasmi ai lati del pendolo
e dubbi domande le nozze un altro defunto
e due sottovoce s'ignorano come gemelli
e tre chiedendo permesso si serrano in camera
e gli altri sono fantasmi ai lati del pendolo
e il pasto è abbondante ne avanza si butta discutono
e gli ospiti non li salutano gli ospiti contano
e chi si assopisce e chi resta e un uomo disteso agonizza
e fuori fa giorno c'è venere macchine primi citofoni
e uno che accede alla sala ferito ripetere
e adesso adesso sparisco sparisco anche io.

A ben vedere la scomparsa del soggetto ricorda il movimento del Montale di *Riviere* («come l'osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco; / diventare / un albero rugoso od una pietra / levigata

dal mare; nei colori / fondersi dei tramonti; sparir carne / per spicciare sorgente ebbra di sole, / dal sole divorata...»); e proprio come l'*osso di seppia* il soggetto di Mazziotta si arresta a galleggiare sulla superficie scrutando l'abisso, mentre il testo si fa palombaro in sua vece e scende in profondità. Altra suggestione è quella del voto di conversione di Rebora che indossò la tunica nella prospettiva «di partire e morire oscuramente scomparendo polverizzato nell'amore di Dio». Non siamo certo davanti all'assassinio del soggetto, né tantomeno a un discorso fideistico, ma l'azione di polverizzarsi rende bene l'idea di una voce onnipresente eppure invisibile, se non scrutata in controluce come il pulviscolo. Questo io, che esiste solo nel suo nascondersi e si cela per esserci sempre, accompagna tutta l'esperienza di lettura.

Per di più il movimento dato dall'anafora è richiamato nel finale della raccolta: il componimento conclusivo, infatti, rovescia quello iniziale tanto nel dato uditorio che soppianta quello visivo («il risultato di un'onda sonora imprevista / un gong dall'esterno che sfibra il campo visivo»), quanto perché si costruisce su congiunzioni disgiuntive («sono i vicini che lanciano oggetti e si inseguono / oppure auto in sosta che assorbono l'urto delle altre. // o ancora ambulanze che hanno frenato di colpo / o cicche lanciate in attesa al pronto soccorso»), chiudendo su una forte avversativa che evidenzia la predominanza del suono sull'immagine e il rischio, per chi osserva, di essere ingannato dal gioco prospettico della vista, ricollegandosi anche al gioco prospettico-sintattico messo in atto dal titolo («la luce su medea coglie solo lei che trema / ma muoiono i figli e precipita il rumore sull'immagine»). Inizio e fine creano la circolarità ininterrotta di un discorso che si vuole aperto e aprente.

Il movimento continuo scorre lungo le sette sezioni che compongono l'opera: cambiano la prospettiva, le tematiche, l'organizzazione formale, cambia la tonalità. Il movimento viene anche tematizzato: ne è un esempio il componimento che apre il *Trionfo della morte*, che inizia con il percorso per arrivare al cospetto dell'omonimo affresco. Non tanto il carattere ecfrastico interessa, quanto proprio la narrazione del percorso in cui la voce guida la seconda persona con una serie di verbi all'imperativo («attraversa», «arresta», «fermati», «riprendi», ecc.). Qui il movimento è tematizzato, ed è tanto un movimento fisico, quanto un movimento interiore («convinci che questo risolva il problema di esistere»), quanto un movimento formale, dato che il testo si organizza in terzine che richiamano la narrazione dantesca, pur mancando la struttura rimica.

Ma il movimento, ci insegna Lucrezio, è possibile solo grazie al vuoto entro cui agli atomi è permesso di muoversi. Oltre ai movimenti e alle pause interne ai singoli componimenti, entro la macrostruttura dei *Posti a sedere* possiamo ritrovare due stasimi che arrestano il movimento. Il secondo in ordine di comparsa è esplicito: si tratta di *Stillstand*, un testo che costituisce una sezione a sé stante e, già dal titolo, lascia intendere la dimensione dell'*impasse*. Si trova tra le due sezioni più esplicitamente visive dell'opera, *Case museo* (che contiene il *Trionfo della morte*) e *Piano sequenza* (che rimanda alla dimensione cinematografica). *Stillstand* si costruisce su congiunzioni disgiuntive, il che favorisce la stasi, perché sembra voler presentare a chi legge una serie di possibilità parallele che si affastellano una sopra l'altra. Anche dal punto di vista formale *Stillstand* rappresenta un arresto: la volontà è quella di ricavare un calco del sonetto in cui i versi sono allungati e mettono alla prova il respiro della lettura. Gli accenti cadono sulla sedicesima posizione e, dei quattordici versi, in otto è possibile individuare degli endecasillabi dissolti nella misura più lunga. L'operazione è prettamente formale, quasi un esercizio di stile, ma calibrato molto bene nell'equilibrio macrostrutturale del libro.

Stillstand oppure un'abbreviazione di ferocia oggettiva
nonostante appaiano ancora non sradicati gli arbusti
coesiste con la calma esteriore si diceva coesiste
oppure precede qualcosa feroce avvitato al nero
ad esempio alla macchia minuscola sul nitido nitido
sfondo nonostante screpolature di segni bonifiche
si avvera oppure coesiste o si è già avverato a prescindere
dall'uso di appenderlo il quadro e farne un istante slegato
dal nero spurio figliastro oppure un incanto neutrale

ad esempio sogno d'idillio subito dopo la raffica
o subito prima gli spettri renderci avversi gli spazi
si avvera oppure coesiste o si è già avverato a prescindere
come quella frazione di buio anteriore allo scatto
stillstand oppure l'elogio del gelo perché cristallizzi.

Il secondo stasimo è incluso nella sezione *Fanno spazio*, una delle sezioni più dense del libro, e ne costituisce lo spartiacque. «*Sognano tele di bosch quando stanno e formicolano le immagini*» è il quinto di nove componimenti. Uno stacco netto rispetto all'organizzazione formale della sezione. Dal punto di vista metrico, mentre gli altri brani alludono al sonetto (tra i 12 e i 16 versi senza partizione strofica), questo consta di cinque distici. D'altra parte è l'unico testo in cui viene meno il tema portante della sezione, ossia quello dell'odio. Parallelamente i verbi d'azione che pervadono tutta la sezione («diluiscono», «disegnano», «rigano», «respingono», «escono correndo», «riprendono», «riempiono», «comprimono», «rimuovono», «decidono di aprire», «inghiottono», «sorvegliano», ecc.) sono rimpiazzati da predicati che danno l'illusione dell'azione (sottolineati), affiancati alla stasi vera e propria dei protagonisti (in neretto): «sognano tele di bosch **quando stanno**», «**quando stanno** le vite inquadrate sembra che poggino teste / a corpi di gatti», «appare normale come se fosse realtà deflagrata su un muro / che se ne avverte il riverbero appena **dal posto che stanno**», «è lì che le tele / somigliano a tutto senza ironia», «intasano specchi da cui anche noi ricaviamo le ombre».

Entrambi gli stasimi sono delle pause che spezzano un racconto dinamico e movimentato per enfatizzare il movimento della materia di cui l'opera si compone. Rientrano nella costruzione ritmica dell'edificio testuale che analizzeremo a breve. Per collegare è però necessario approfondire il tema dell'odio, a cui si è accennato poco fa.

Come affermato dallo stesso Mazziotta durante una presentazione del libro a Milano, il progetto originario dell'intera opera doveva essere una rivalutazione marxista della funzione dell'odio come motore della Storia, che poi si è stemperata in una macrostruttura di più ampia portata. Ma l'odio rimane elemento fondante che si impernia nella sezione *Fanno spazio* (al centro del libro), e si irradia al resto dell'opera. Si può parlare in un certo senso di una *lirica dell'odio*, ma solo a patto di considerare quanto detto sopra riguardo al nascondimento della prima persona singolare. Lo straniamento del soggetto permette di smorzare il processo di simpatia del lettore per i personaggi mossi dall'odio. La sezione, infatti, è in terza persona plurale, scelta che crea un polo opposto al noi che domina la prima parte del libro. La prima persona plurale compare sporadicamente anche qui, collocando il lettore un punto di vista esterno all'azione.

Nell'ottica deleuziana *odiarsi* è un effetto, un incorporeo che nasce dalla volontà dei corpi. Ma chi sono questi *corpi*? La descrizione dell'odio in *Fanno spazio* è il ritratto della società capitalista: non è un caso che l'orientamento sia quello di una critica marxista al comportamento della borghesia. Con l'utilizzo della terza persona plurale, la voce prende le distanze da tale volontà, permettendo una riflessione distesa intorno al tema: il risultato è una poesia dai forti connotati politico-sociali, che funziona molto bene come motore dell'intera opera. La dicotomia noi-loro recupera dunque il concetto marxista di odio di classe («Bisogna invece restaurare l'odio di classe, perché loro ci odiano e noi dobbiamo ricambiare» scriveva Sanguineti nel 2007), ma nel sistema pronominale messo in atto i contorni di appartenenza sono sfumati: chi legge non può essere certo di essere incluso nell'uno piuttosto che nell'altro schieramento, e questa incertezza porta dentro il seme dell'autoaccusa, o quantomeno del riconoscimento di alcuni propri comportamenti in alcuni dei loro. Sfumatura alimentata anche dai caratteri fantasmatici con cui i personaggi sono tratteggiati, immersi in un'identità nebbiosa in cui non compare mai un nome, un genere o una connotazione precisa delle persone. Senza un corpo, dunque. Non a caso il libro si apre con l'immagine degli ospiti- fantasmi («e gli ospiti sono fantasmi ai lati del pendolo»).

Il discorso portato avanti è una riflessione generale intorno ai rituali sociali della classe borghese, alla vuotezza dei valori («intanto che si odiano disegnano spirali sulla pagina / riscaldano la penna sfregandola col foglio / e rigano anche il tavolo di legno. / ricoprono / e ricoprono e diffidano del

bianco / aggiungono una specie di carattere poi un altro / ricopiano la specie di carattere poi l'altro») e all'importanza del benessere apparente («se a volte non si odiano esigono presenzi un testimone / gli chiedono a sproposito di esprimere pareri / sul benessere raggiunto a evitarsi e non ascoltano»). La terza persona plurale innesca un certo voyeurismo: tutta la sezione assume la postura di un occhio che spia dalla finestra l'interno di una casa in cui loro stanno bene attenti a mantenere un comportamento pubblico corretto, pur essendo in un contesto privato. E, tanto per non allontanarci dall'ambito cinematografico, la postura pare essere quella di Jeffries in *La finestra sul cortile*.

Sull'ambientazione privata, o meglio – allargando lo sguardo all'intera opera – sullo spazio chiuso, ci sarebbe poi da fare qualche considerazione. Non è un caso che molti dei libri usciti negli ultimi anni portino fin dal titolo dentro ambientazioni chiuse (mi vengono in mente, a titolo di esempio, *Appartamenti o stanze* di Carmen Gallo, 2016 e *Tavole e stanze* di Ivan Schiavone, 2019, ma l'elenco è certamente più ampio). Sembra essere una necessità della poesia contemporanea lo scavo nella dimensione privata della vita umana. Non si tratta tuttavia di una dimensione individuale, se consideriamo le implicazioni sociali che nei *Posti a sedere* sono chiamate in causa. Piuttosto sembra che l'intento sia quello di coniugare la ricerca di una collocazione sociale dell'individuo con il tentativo di costruire un luogo verbale abitabile per osservare e spiegare il mondo. Non basta abitarla, quindi, la parola. Bisogna saper scavare il linguaggio per costruire una struttura capace di ospitare l'abitante. Le fondamenta devono essere elastiche, oltre che solide, per resistere ai sismi, altrimenti l'edificio crolla inesorabilmente. O si sgretola nell'insignificanza.

Posti a sedere è un'opera tutta tesa alla costruzione di un luogo, un progetto prospettico. Se il sistema pronominale ripartisce il libro nelle due dicotomie io- tu e noi-loro, la macrostruttura delle sezioni sembra voler tracciare una linea di demarcazione tra una prima parte, che comprende il testo introduttivo e le prime quattro sezioni (*Questo posto*, *Di spalle*, *Fanno spazio* e *Una data*), e una seconda parte, che comprende le ultime tre sezioni (*Case museo*, *Stillstand* e *Piano sequenza*). L'ambientazione al centro della prima parte emerge mano a mano come una casa da distruggere o destinata a crollare: «c'è che questo spazio si regge / da sé e cade». Sono luoghi spogli, indefiniti, non del tutto illuminati, in cui spesso spicca solo un dettaglio che innesca, nella relazione con le figure, l'azione scenica. C'è una prossemica nella testualità di Mazziotta, quasi che ci si trovi di fronte a scenografie teatrali. Ma la dimensione di trasandatezza dei luoghi richiama il discorso sull'abitabilità del linguaggio. È la voce stessa che ci avverte «è questo il posto questo / il racconto concesso» (siamo all'inizio del libro), non lasciando adito a errori o dubbi: il racconto, in avvio, riguarda un luogo che deve essere distrutto per permettere la costruzione di un luogo altro e abitabile. Così la postura d'ascolto di questa prima parte appare spesso scomoda, all'insegna dell'inadeguatezza del soggetto parlante, o meglio dell'impossibilità di trovare un posto comodo in cui abitare: il mantra che torna tre volte alle pagine 13, 16 e 19 è emblematico («noi non siamo all'interno di un futuro», «noi non siamo all'interno di un presente», «noi non siamo all'interno di un passato»).

Sul discorso dell'abitabilità del mondo, attraverso il problema dell'abitabilità del linguaggio, entra in scena la questione dell'esistere, che si ricollega alla riflessione sintattica sui corpi e sugli effetti. In questa prima parte del libro l'esistenza è un discorso complesso che ruota intorno alla relazione dei corpi. Nella sezione *Di spalle* tutta la riflessione è riassunta nel punto di vista da cui noi guardiamo, che permetterebbe a *loro* di esistere.

da questo punto esatto oltre l'impaccio c'è l'impero della luce
serrande aperte e chiuse finestre aperte e chiuse
e lampadari accesi e un albero e un lago nascosto
o un ostacolo altro al portone murato.

se è plenilunio allora
vuol dire notte d'insonnia per noi. per ore il prospetto di fronte
rimane lo stesso tra l'una e le quattro che è quando
la luce non cambia e il palazzo è davvero impero di luci.
Soltanto ogni ora si spegne una lampada si alza

una donna svestita un cane si lancia sul letto
infine in penombra s'illumina un vetro. ogni ora
come dovesse non accadere mai più. come se fosse
questo per loro esistere esistere a tratti
per l'insonnia degli altri nel palazzo di fronte.

ma quello che accade ci accade di spalle.

Il testo funge da ponte alla sezione *Fanno spazio*, che abbiamo visto incentrarsi sull'odio e sulla ritualità borghese, ma già da qui vi è un deciso invito alla riflessione sul valore dell'esistenza, oltre le convenzioni sociali che funzionano ormai come automatismi vuoti.

Altri due elementi hanno particolare rilevanza in questa prima parte del libro: la lingua e l'acqua. La lingua è di fatto la tematizzazione del discorso sull'abitabilità del linguaggio. L'immagine della lingua non è pervasiva, ma appare assieme al problema dell'esistenza e accompagna il mantra di cui abbiamo detto sopra («lingua ametista malachite corallo», «liquida lingua di ghiaccio di neve», «lingua di quarzo antracite cristallo»). L'acqua è elemento pervasivo: appare come pioggia («non è solo disordine l'ombrellino che sgocciola / e inzuppa il tappeto sull'uscio e forma un rigagnolo»), ma subito si trasforma in «altissimo mare». Recuperando la tradizione dei miti sul diluvio, l'acqua è l'emblema della distruzione esistenziale (o meglio della disillusione dell'esistenza sociale, in questo caso), entra in ogni anfratto e ristagna, marcisce, accumula «poltiglia di carte / foglie di calce e residui di liquidi appositi / per galleggiarci in bottiglia le mosche le larve / e scarti di tetto: / palude». L'acqua in realtà compare solamente in tre testi della prima parte del libro, ma segna nettamente un confine dal quale la distruzione ha inizio e con essa lo svelamento dell'esistere. Infatti, dopo la comparsa dell'acqua, dopo l'allagamento, la voce ci dice che l'«aria vera è dopo i vetri ma dentro c'è un polmone che scoppia che // vuole esistere esiste». La catastrofe della distruzione permette ai corpi di aprirsi verso la relazione con gli altri corpi, di conoscere e innescare la volontà e l'azione.

la testa sul muro che sbatte
che apre una faglia nel mezzo
dei punti a contatto del muro
la fronte. che fuori dal muro
c'è il mondo si vede. E dentro
la fronte c'è il mondo si vede.

Se la prima parte del libro ritrae un luogo abitato da fantasmi e la sua distruzione, la seconda parte muove dall'esperienza della fruizione estetica per recuperare e approfondire la riflessione sull'esistenza. Prima la *Cripta dei cappuccini* a Palermo, poi il *Trionfo della morte*, infine, con *Piano sequenza*, una serie di presunti scatti fotografici. L'esperienza visiva diventa un tutt'uno con la cognizione esistenziale, ma la fruizione estetica serve da strumento di astrazione per innescare un discorso intimo e complesso. L'andamento sembra cercare sempre la clausola gnomica, senza però concretizzarla, perché rimane sempre un dubbio assiduo nella voce e nella testa di chi legge («i bambini meglio di no no meglio dipende / da come glielo hanno incistato il concetto di vero [...] sanno questi bambini che muoiono / anche i bambini?»). Un dubbio che cerca e non trova una risposta. Il *Trionfo della morte* è il passaggio più denso dal punto di vista esistenziale: la voce che prima guida la seconda persona al cospetto dell'affresco, poi la interroga e addita gli errori, le incongruenze della rappresentazione che è trasfigurazione dell'esistenza. Così, come non si vede trionfo nel *Trionfo*, non vi è soluzione all'interrogativo sull'esistenza che assume la forma di una condanna nichilista: «allora perché / scrivere un trionfo se è trionfo del niente / se i supplici supplici restano se la tua ombra / nemmeno combacia con l'autoritratto / pittore». L'indagine sull'esistenza si risolve in un nulla di fatto, perché «tutto questo qui è spazio alterato nel raccordo», «tutto questo qui è falso», «è un incastro. Non bisognava tornarci. È lucido / il falso». La realtà ci appare solo nell'impossibilità di sciogliere il nodo. L'ultima possibi-

lità che rimane è quella di catturarla. Infatti *Piano sequenza* sembra voler proprio fermare la realtà in fotografie. Ma, come si è detto all'inizio, il fermo immagine crea un problema nella riproduzione del reale: tralascia il movimento. L'ultima sezione dell'opera non è un collage di immagini che tentano di restituire la realtà, piuttosto è il tentativo di riprodurre il processo che porta alla fotografia, e in questo intento la costruzione del luogo linguistico entro cui ritrarre la realtà – con tutti i soggetti in campo e il nodo esistenziale che si è imbrigliato nel corso del libro. Tant'è che il componimento che apre la sequenza tematizza proprio noi spettatori che diventiamo soggetto della fotografia:

questo è un buon soggetto per una fotografia.
un cinema vuoto ripreso dallo schermo

illuminato.

e non fanno fatica ad assistere. poltrone
numero lettera nomi frattanto

ridotti a tabù.

e pronunciarli
sarebbe riempire la sala di ondate di occhi

attratti dal bianco.

e ondate di occhi
su noi spettatori monocromi.

Ma tutta la costruzione metafotografica è tesa a erigere il luogo dell'esistere e a scalzare noi dal piedistallo della creazione, dell'essere delle cose esclusivamente in nostra presenza. La formulazione di tale pensiero è contenuta nel *Trittico del balaustium murorum*, uno dei passaggi più riusciti del libro. Il noi è decentrato per far spazio al ragnetto rosso che diviene il soggetto della fotografia. All'inizio si intravedono due dita («c'è pure due dita nel manico o potrebbe trattarsi di noi»), poi più niente, solo il ragnetto: «significa che capita al centro del rettangolo / che l'acaro-pianeta diventi una galassia // ché questo spazio esiste anche in assenza nostra». Il libro si chiude proprio sull'impossibilità di abitare il luogo, sulla sparizione degli abitanti. L'immagine è quella del finale della *Medea* pasoliniana con lo stretto primo piano su Maria Callas (interprete della protagonista), la colonna sonora in crescendo e l'immagine non mostrata della casa distrutta, che brucia con i figli all'interno. Al *Niente* è più possibile ormai – urlato da Medea appena prima del finale – sembra fare eco la citazione da Schultz posta da Mazzotta a chiusura dell'opera: «*The present remains uninhabitable*».

Posti a sedere, quindi, rappresenta anche l'impossibilità di abitare il mondo che viene costruito attraverso il linguaggio. Eppure l'opera ha una tessitura formale molto precisa, che sembra voler rimanere proprio alla costruzione di un edificio.

Possiamo rintracciare, entro la testualità dell'opera, quattro aspetti che rispecchiano le quattro dimensioni della relatività generale: larghezza, altezza, profondità e tempo. La larghezza è data dalla scelta dei metri che graficamente rendono il testo più ampio o più stretto. Le scelte sulla planimetria dell'edificio testuale alternano elementi di metrica italiana tradizionale a recuperi classici. In alcuni passaggi endecasillabi («in casa invece c'è quello che occorre»), settenari («come scritte a matita / dappertutto le cimici») e novenari («la testa sul muro che sbatte / che apre una faglia nel mezzo / dei punti a contatto del muro») sono i metri più ricorrenti che scandiscono il testo, spesso sparigliati da misure meno tradizionali come l'ottonario o il decasillabo; ribattuti in versi doppi («serrande aperte e chiuse finestre aperte e chiuse / e lampadari accesi e un albero e un lago nascosto / o un ostacolo altro al portone murato»); oppure da misure esondanti come il tredecasillabo o addirittura le diciassette

posizioni di *Stillstand*. Tale metrica accentuativa è ben riconoscibile per tutta la prima parte del libro, mentre nella seconda parte viene come incrinata dall'innesto di versi più lunghi entro cui le misure tradizionali si confondono (endecasillabi come in «tutto questo *qui* è spazio alterato nel raccordo», settenari in catena come in «ché questo spazio esiste anche in assenza nostra. noi»). In altri passaggi la metrica procede per cellule ritmiche, per lo più dattiliche, che creano regolarità e sincopi tra versi e porzioni di testo attraverso la fissità o lo spostamento degli accenti forti:

in casa invece c'è quello che occorre
tre facce due parlano e l'altra
li osserva. Poi quella che osserva
inizia a parlare e l'una che prima
parlava si ferma che adesso
li osserva oppure si alza
si lava le mani girata
che allora non guarda.

L'alternanza tra metrica quantitativa e organizzazione per cellule ritmiche crea un cortocircuito nella lettura: il primo verso è un endecasillabo se consideriamo la sinalefe tra *casa* e *invece*, ma se applichiamo una diafene nello stesso punto viene rispettato l'andamento del piede anfibrachico, che regola tutta la porzione di testo. In questa oscillazione tra struttura metrica e struttura ritmica assume una particolare significanza il novenario pascoliano: costruito su anfibrachi si presta sia al richiamo della tradizione italiana, sia alla creazione, quando spezzato in frammenti dissolti nei versi, di un ritmo differente, più organico. Così il novenario sembra fungere da ponte tra la struttura metrica e quella ritmica, in un concerto diretto acutamente dall'autore.

La componente ritmica introduce la *liaison* dei versi in senso verticale, che costituisce la seconda dimensione della testualità: l'altezza. A questa concorrono anche i numerosi *enjambement* e la strutturazione strofica dei componimenti. Due in particolare sono le caratteristiche rilevanti: la forma sonetto, che viene allusa da molti testi dell'opera, e il distico, che viene spesso usato come principio ordinatore. A questi elementi c'è poi da aggiungere la rima (una rima spesso imperfetta, interna, sostituita da assonanze o quasi rime) e altre frequenti figure di suono (allitterazioni, anfore, qualche figura etimologica) che possono fungere da equivalenti nella struttura poetica.

La terza dimensione testuale è quella della profondità, che innesca però un discorso più delicato: non siamo più di fronte ad aspetti prettamente formali dell'opera, bensì all'interazione tra la macrostruttura e le tematiche attorno a cui fa perno il libro. La profondità dell'edificio testuale è da ricercare quindi in quei nuclei su cui Mazzotta erige il discorso poetico e nelle modalità con cui questi nuclei sono trattati. Recuperando quanto detto finora possiamo rintracciare l'odio come motore della storia e come oggetto di critica sociale, la questione della costruzione e dell'abitabilità del linguaggio e del mondo, il problema dell'esistere e l'apparato citazionario (spesso di matrice cinematografica e artistica) che correddà tutto il libro fin dalle citazioni messe in principio e in termine d'opera.

Ultima dimensione testuale è quella del tempo, che riguarda la gestione della variabilità ritmica nella testualità, cioè come l'edificio si modifica nel tempo. Sono coinvolti due aspetti: la punteggiatura, che è rada ma fondamentale per orientare la lettura – specie tenendo conto dell'assenza delle maiuscole; le variazioni ritmiche e le cesure, che, causando una soluzione di continuità, evidenziano le pause di lettura e danno l'idea di una continuità temporale entro cui si sviluppa il movimento imprevisto del reale.

dove la madia è poggiata su un incubo
ma ne è valsa la pena
venire a vedere
ché dentro c'è farmaci e pasta
e miele – le blatte.

dopo però quando l'apri
è tutto al suo posto. se c'era
qualcuno ha finto di no e allora
la sposti la madia e quell'incubo
che riga i mattoni a rettangolo
s'irradia manda scintille al soffitto.
adesso è accesa la luce. dovreste
uscire lasciare a riposo
la casa: guarda

c'è che questo spazio si regge
da sé e cade.

Qui il nesso endecasillabo-settenario apre il componimento, ma al v. 3 subentra un ritmo anfibrachico. Questo dura fino al v. 6, quando l'accento è anticipato e il testo procede per dattili, con le sincopi di alcune sillabe atone mancanti («e allora», v. 8) o aggiunte («che riga», v. 10). Questa organizzazione collide con l'endecasillabo di v. 11 – che non a caso si collega al v. 1 per l'accentazione di 4° e 7°, e per l'assonanza tra *incubo* e *soffitto*: il ritmo dattilico è mantenuto, ma al contempo viene ripristinata la lunghezza sillabica di partenza. I vv. 12-14 riprendono il ritmo anfibrachico fino a «guarda»: qui si apre la chiusa gnomica che viene enfatizzata dalla distensione del verso nella direzione di un ritmo piano, quasi prosastico. La punteggiatura si sovrappone alle variazioni ritmiche, alle misure metriche e alla struttura sintattica delle frasi, soprattutto laddove si incontrano punti fermi all'interno dei versi. Il luogo costruito dai *Posti a sedere* racchiude quindi il paradosso di un'abitazione inabitata. Allo stesso tempo la chiusura risulta essere una proiezione all'esterno, un corpo testuale che per volontà propria diventa luogo e per volontà altrui resta inabitato. Così il dubbio sintattico di partenza racchiude l'intera identità dell'opera che è dichiarazione di esistenza di un corpo e volontà di insistenza degli effetti che questo corpo ha generato. La dialettica interno-esterno – che già dal primo Novecento aveva iniziato a sgretolarsi – qui si fa sistema di forze che implodono nel testo.

collaboratore

Orecchie D'Asino è un duo artistico formato da **Ornella De Carlo** (Taranto 1991), laureata in Arti Visive, e **Federica Porro** (Como 1994), laureata in lettere moderne. La loro pratica inizia con degli esercizi di improvvisazione teatrale e si espande verso la ricerca del quotidiano e l'attività onirica, attraverso diversi linguaggi e metodologie artistiche.

Claudio Chiavacci was born on 24th July 1992 in Poggibonsi. In 2018 he graduated "Comics and Illustration" from the Academy of Fine Arts of Bologna. He is specialised in photomontages and storytelling, but he likes to experiment constantly with different approaches to making art. In 2016 he started the project "UK Photo Blog", a daily life diary of his experiences in the UK, where he currently lives. In 2017 he won the first prize at "Carpe Diem" photo-contest, judged by the "Archivio Fotografico Italiano". In the same year he was selected as finalist at "Premio Nocivelli". On november 2018, he photographed Glitch Hair Saloon and the staff for Infringe magazine. After, he had a work experience at Penguin Random House in London (Marketing & Publicity department). Currently he's working as freelance photographer and illustrator.

Maria Elisa Dainelli è nata nel 1988 e vive nella provincia di Siena. Dopo aver conseguito una laurea specialistica in filosofia ed una seconda laurea specialistica in antropologia e linguaggi dell'immagine, ha seguito un percorso di ricerca di dottorato in antropologia presso l'università degli studi di Perugia. Ha iniziato ad occuparsi di fotografia nel 2014, sperimentando diverse tecniche e prediligendo la fotografia analogica in bianco e nero. Attualmente collabora con altri fotografi nella strutturazione di percorsi di formazione e laboratoriali ed è Contributor Editor presso la rivista *Urbanautica- Journal of visual Anthropology and cultural landscapes*.

Giulia Gamberini successivamente al diploma al Liceo Artistico di Ravenna, si dedica a studi che spaziano dall'arte contemporanea al cinema, dal teatro ai seminari sull'arte terapia, concludendo la triennale al DAMS di Bologna nel 2015 con una tesi in psicologia dell'arte. Successivamente si dedica completamente alla fotografia, come mezzo espressivo e liberatorio e decide di iscriversi ai corsi di primo e secondo livello di camera oscura allo Spazio Labò, che le permettono di approfondire le sue conoscenze sulla fotografia analogia. Attualmente vive e lavora a Bologna.

Mattia Marzorati, born in Cantù, Italy, in 1992. After several experiences in the international cooperation and development field he started working with photography focusing on social issues.

Giulia Modi è nata nel 1994 e vive a Firenze. Si laurea in medicina e chirurgia nel 2020 e inizia la specializzazione in malattie infettive presso l'ospedale di Careggi nel 2021. Si occupa di fotografia dal 2015.

Martina Yara Pasquali, classe 1997 nata e cresciuta nella periferia milanese. Laureata in Stampa d'arte, presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Nel suo lavoro spazia tra materiali e tecniche diverse, ricercando un'attenzione verso la materia e l'impressione. Approfondisce la tecnica della stampa a monotypo concentrandosi su una unicità nel segno.

Lorenzo Picarazzi, classe 1990, nato a Milano e cresciuto sul Lago Maggiore. Laureato in filosofia per il triennio e cinema e video per il biennio, si muove su Milano da circa dieci anni lavorando e studiando in campo cinematografico, documentaristico e sociale, spaziando tra video, radio, teatro, performance e installazioni. Lo sguardo è sempre orientato verso il cinema del reale con un'attenzione per la pratica del found-footage.

Bartolomeo Rossi (1993) è un fotografo italiano. Dal 2017 al 2019 ha frequentato il master di alta formazione sull'immagine contemporanea alla Fondazione Modena Arti Visive, concluso con l'acquisizione per merito del suo progetto di diploma Camera mia da parte della collezione italiana della fondazione. Nel 2015 incontra l'Islanda e i suoi paesaggi, che lo portano a ritornare sull'isola per i seguenti cinque anni (nel 2016 seguendo un workshop di fotografia narrativa con Giovanni Marrozzini). Da questi viaggi nasce il lavoro *The Mooring Island*. Nel 2020 entra a far parte del collettivo Covisioni, nato per raccontare l'Italia del post quarantena mentre nel 2021 è chiamato dal festival Sifest per condurre insieme ad altri tre autori un'indagine sul territorio di Savignano mare. La sua ricerca è da sempre centrata sul paesaggio e sulla percezione intima e privata di esso, con un particolare interesse alle radici che legano un individuo al suo immaginario.

Beatrice Zerbato (1994) dopo il liceo si trasferisce a Torino per frequentare il ramo cinema del corso di laurea triennale DAMS, in cui si laurea nel 2018 con una tesi sperimentale sul riutilizzo degli archivi fotografici. Ad oggi la sua ricerca in ambito fotografico si è concentrata sull'importanza degli archivi in un'epoca digitale.

gennaio
luglio
2021

Redazione

Pietro Cardelli
Francesca Del Zoppo
Daniela Gentile
Letizia Imola
Francesca Santucci