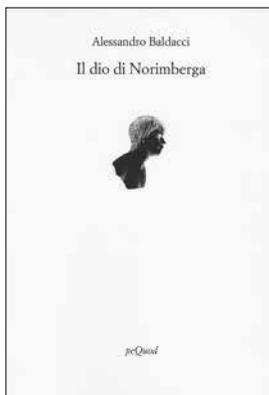


ALESSANDRO BALDACC,
Il dio di Norimberga, peQuod,
 Ancona, 2023, pp. 180, €
 18,00.



Il titolo originale del film di Werner Herzog conosciuto in italiano come *L'enigma di Kaspar Hauser* (1974) recita *Ognuno per sé e Dio contro tutti* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*) con una formula che può essere utilmente adottata anche per abbozzare *Il dio di Norimberga*, l'esordio poetico di Alessandro Baldacci pubblicato nella primavera del 2023 per la collana Rive di peQuod.

È infatti dalla vicenda di Kaspar Hauser che Baldacci – docente di Letteratura Contemporanea all'Università di Varsavia e autore di numerose monografie dedicate alla poesia del Novecento – sceglie di partire per comporre, in cinque sezioni, un macrotesto che è allo stesso tempo racconto di formazione (o meglio, 'de-formazione'), romanzo in versi, neopica, e altro ancora. Analogamente al caso del bambino apparso sulla piazza di Norimberga nel maggio 1828, genealogie ed etichette restano perlopiù misteriose, o comunque distanti dal centro del testo, che non contiene alcun ammiccamento ad ambienti accademici o poetici facilmente riconoscibili.

Se, infatti, si può sentire a tratti una consonanza con certi esiti della poesia di Vito Bonito, ad esempio *fabula rasa* (Oèdipus, 2018), per una forma metrico-ritmica vicina alla canzonetta ma non per questo meno crudele (in senso artaudiano), e il radicamento dell'esperienza traumatica e post-traumatica – sin dal titolo, attraverso il toponimo 'Norimberga' e poi in molte altre occorrenze – nelle politiche di sterminio nazifasciste ricorda un auto-

re molto studiato da Baldacci quale Paul Celan, già la lezione di Giuliano Mesa, altro autore coltivato a lungo da Baldacci, risulta assai meno esibita. A questo proposito, vi è certo un richiamo costante alla qualità etica della pratica poetica (ad esempio: «[...] fissando allo specchio / le baccanti venute a cercare / *chi si perde o non esce dal foglio*, / come Kaspar da sotto la sabbia», p. 37, corsivi aggiunti), ma questa pare inscindibilmente legata ad alcuni miti – come quello di Orfeo e Euridice, fondante per la lirica moderna – e tragedie, come appunto le *Baccanti* di Euripide, che si distinguono, talora nettamente, da quelli frequentati da Mesa. Il caso forse più eclatante è quello di Attilio Bertolucci, autore ritenuto canonico da Baldacci nella sua attività critica, ma che offre un esergo all'intero libro, dalla *Camera da letto*, più funzionale all'introduzione di personaggi e tematiche del libro di Baldacci che non a un preciso riferimento formale o stilistico. Non si può tuttavia parlare di autentici e intenzionali depistaggi: non nel caso di Bertolucci, e sicuramente non in quello della Nota finale. Quest'ultima, in particolare, fornisce informazioni importanti riguardo alla costruzione del testo e ai riferimenti culturali che vi sono introdotti, come ad esempio la presenza di un «accostamento 'allucinatorio' fra l'inermità [di Kaspar Hauser] e la furia del dio delle *Baccanti* euripidee», o ancora il fatto che «le due immagini che appaiono in *Guarda Kaspar* provengono dal film di François Truffaut *L'enfant sauvage* del 1970, ispirato al rapporto sul 'ragazzo dell'Aveyron' [...] redatto a inizio Ottocento dal medico ed educatore francese Jean Itard» (p. 176). La paginetta di annotazioni di Baldacci, dunque, aiuta chi legge ad associare ai personaggi delle varie sezioni del libro – Kaspar, Victor (nome del 'ragazzo dell'Aveyron'), Sasha, gli ufo, le baccanti, il dio delle mosche, il dio dei topi, etc. – utili chiavi interpretative che restano valide per l'intera opera, ma che non sono mai adottate in senso univoco o strettamente determinista. Anzi, i significanti restano spesso fluttuanti – esemplari, nonostante vengano pronunciati da personaggi non necessariamente attendibili, i versi «'a Norimberga, / oppure a Padova, fa lo stesso» (p. 35) e anche l'eco melvilliana, verso la fine del libro, del verso: «'Chiamatemi Kaspar'» (p. 154) – e

disponibili per il libero lavoro interpretativo del lettore.

In ogni caso, si resta inevitabilmente entro alcuni determinati confini, secondo una concezione del testo coerente con quella dell'*Opera aperta* teorizzata da Umberto Eco. Ne consegue che un'interpretazione complessiva e 'forte', dal punto di vista epistemologico, resta sempre possibile, spaziando dal romanzo in versi o autobiografia in versi all'affresco trans-storico (andando forse in direzione di quella 'transmodernità' teorizzata da Francesco Ottonello nella sua recensione online al libro del 17 luglio 2023, pubblicata su *Medium Poesia*); risulta tuttavia ancora più interessante, per chi scrive, osservare come si possa sempre anche uscire da queste ipotesi interpretative globali, più o meno improntate a una matrice allegorica.

Tali 'vie di uscita' sono disponibili, a livello formale e micro-testuale, con gli inciampi metrico-rimici che si susseguono nel testo: se la prima sequenza della prima sezione, che dà il titolo al libro, è una delle più stringenti dal punto di vista metrico (i testi delle sotto-sequenze sono composti da due quartine, variamente rimate o assonanti), di seguito si assiste a uno sfilacciamento progressivo di tali regole che non è mai radicale o radicalmente esibito (i singoli testi delle sotto-sequenze, ad esempio, restano sempre composti da due quartine), per poi arrivare ad alcune, episodiche, ricomposizioni finali. Una simile compattezza, punteggiata, al tempo stesso, di piccole aperture, si riscontra anche sul piano della ricorsività narrativa (non di rado digressiva e convoluta rispetto alla possibilità di una narrazione lineare) dei personaggi e del registro linguistico, il che produce un'impressione di monolinguisimo, in senso continiano (con alcune intromissioni del tedesco, lingua del terrore nazista, ma anche dell'analisi, della fiabistica, etc.), che ha effetti spesso vertiginosi, nella lettura, ma risulta anche disseminato, appunto, di inciampi liberatori.

Non che questo determini una qualche consolazione di fondo, riconsiderando il testo nella sua interezza. Basti pensare ai riferimenti alla letteratura considerata generalmente dell'infanzia (e che tale non è, in senso assoluto) come Pollicino, Hansel e Gretel o Alice, usati non per confortare attraverso un posticcio lieto fine ma «per aver sempre paura» (p. 156). Soprattutto,

però, sono frequenti i riferimenti ai traumi collettivi – da quello che viene esemplificato in modo paradigmatico dal toponimo ‘Norimberga’ fino a ‘Vermicino’ e ‘Chernobyl’ (particolarmente interessante a questo proposito è la nota finale, dove si scrive che la tragedia di Alfredino Rampi, a Vermicino, fu «un massacro operato dalla società italiana a seguito della caduta in un pozzo artesiano di un bambino di sei anni», p. 156, corsivi aggiunti, in perfetta consonanza con altre letture di tale evento nella letteratura e critica contemporanea) – ed è costante l’incapacità di venire a capo, di superarli.

Quest’ultima appare una tendenza costante di quella storia che, da una collocazione generazionale o presuntivamente tale («Siamo negli anni Ottanta», / cantavano le mosche», p. 143), arriva fino ai giorni nostri, con la progressiva amplificazione del ‘riflusso’ o comunque

del ritiro dalla politica tradizionalmente localizzata nell’*agorà*: illuminante, a questo proposito, all’interno di una topologia costantemente basata sulla dicotomia dentro/fuori, è la presenza ricorsiva della piazza, della quale una particolare enunciazione (non attribuibile, a differenza delle altre, ad alcun personaggio) dice piuttosto chiaramente: «Kaspar, giuro che adesso finisce / questa storia di noi nella piazza / dove danzano i topi, le mosche, / e io e te come due burattini...» (p. 102). D’altro canto, un’opposizione flebile, ma coriacea nella sua resistenza, a questo scenario è fornita invece dalle sporadiche occorrenze pronominali della prima persona plurale, a costituire un ulteriore incampo per un testo, o macrotesto, prevalentemente costruito sulla terza persona, singolare e plurale (ad esempio, e ancora una volta senz’alcuna consolazione o autoassoluzione: «cantano le baccanti /

in coro a Vermicino, / e noi sotto il cuscino / tremiamo come i topi», p. 58).

Oscillando continuamente tra grandi affreschi e opportune distorsioni e deviazioni, il dio di Norimberga non può che concludersi con una serie di interpretazioni alternative (nella sequenza *Oppure*, dall’omonima sezione finale) e allo stesso tempo con la narrazione che si ripiega su sé stessa, fino a creare il dubbio di non essere mai avvenuta. È un finale di abiezione, anche per la lingua («coperta di vermi», p. 174, o anche «nelle feci», p. 172), e insieme di rinnovata leggerezza, a suggerire forse che, nella sua peculiarità magica e un po’ inquietante, questo libro stesso è un Kaspar Hauser. E, come già per il romanzo incompleto di Paolo Zanotti, *KH*, ciò segnala il libro come *rara avis* e, per questo, come un caso assai affascinante nel panorama letterario ultracontemporaneo.

(Lorenzo Mari)

FRANCESCO BRANCATI,
L’assedio della gioia,
prefazione di Massimo Gezzi,
Firenze, Le Lettere, 2022, pp.
99, € 16,00.



Tra gli esordi più fortunati, e per certi versi attesi, degli ultimi anni – la plaquette *L’inesplorato*, raccolta in *Hula apocalisse* (Prufrock Spa), è del 2018 –, *L’assedio della gioia* di Francesco Brancati è un testo convincente, sul piano estetico e formale – si tratta del resto di un libro decennale, come recita l’epigrafe temporale posta alle soglie del testo. (2011-2021) –, che permette di parlare dialetticamente tanto del libro in sé quanto del campo letterario attorno al quale si muove la poesia italiana contemporanea.

Per questa duplicità intrinseca della raccolta, procederò con una *hysteron proteron*, partendo prima dal campo per poi passare all’oggetto d’indagine, per cercare di mettere maggiormente a fuoco l’operazione lirica di Brancati e, di fatto, per cercare di trarre un bilancio dell’operazione stessa, cioè del modo in cui il poeta ha costruito la sua idea di lirica ne *L’assedio della gioia*.

Dunque, leggendo questo «canzoniere esattissimo di sei sezioni da otto poesie l’una incorniciate da due testi singoli (per il totale, rotondo, di cinquanta componimenti)» (p. 6), si ha la sensazione che la terza persona singolare e le altre strutture enunciative del discorso lirico che parlano, compaiono per poi scomparire, e che infine (ri)prendono la parola (e che, in generale, vengono osservate da una persona empirica che ha ceduto la propria voce al sé lirico, ma che lo controlla dall’esterno attraverso una struttura chiusa che più che al macrotesto sembra guardare al romanzo) intessano, come nota Massimo Gezzi nella sua lucida prefazione, un «dialogo a distanza» con i propri modelli (o maestri, sempre ammesso che questo termine abbia ancora un predicato di esistenza nella generazione di poeti, e studiosi, nati negli anni Ottanta): Mario Benedetti, Franco Fortini, Guido Mazzoni, e in misura non certo minore anche Amelia Rosselli.

Questa genesi (lirica) è stata confermata dallo stesso Brancati in una intervista

rilasciata per il portale Medium Poesia, ed è stata anche rilevata da alcuni dei suoi recensori più attenti (tra tutti, Massimiliano Cappello, su *La balena bianca*); ad ogni modo, nell’*Assedio* questa filigrana ipotetica tocca maggiormente l’impalcatura strutturale della raccolta, in particolare per quanto riguarda alcune categorie – quali l’individualità e l’individualismo, i rapporti tra storia, società e Storia, il desiderio, il possesso e il rifiuto del desiderio e del possesso, l’alienazione, l’evanescenza del reale, la ripetizione meccanica di gesti privati – che ricorrono con una certa frequenza tra le varie sezioni del libro.

Dichiarazione di campo? Dialogo interdiscorsivo? Convergenze intellettuali? Cappello nel suo intervento si spinge oltre, parlando di un mazzonismo (ma anche di un anti-mazzonismo) diffuso nell’*Assedio*, ravvisabile già nella parentetica epigrafe temporale (qui collocata alle soglie, diversamente da quanto accade ne *I mondi* e ne *La pura superficie*) o nell’idea di romanzesco che soggiace al sistema compositivo del libro; ma a questo dato se ne potrebbe aggiungere un altro, per esempio la spinta del verso a un certo andamento ragionativo o saggistico (mai paradigmatico o esortativo, tranne forse nelle poche prose della raccolta), senza che questo però faccia perdere la propria identità lirica al soggetto, al testo e alla raccolta di testi.

Sì, perché la poesia di Brancati è so-

prattutto lirica, anche nelle sue scelte linguistiche più eterodosse e meno scontate (la soggettività filtrata attraverso una deissi pronominale variabile, mai centrata unicamente intorno a un io lirico, ma diffusa, per l'appunto, tra le varie posture enunciative della raccolta) rispetto alla performatività egologica della poesia contemporanea. In questo senso, l'«assedio è una forma individuale» (p. 95), la «gioia» è un genitivo soggettivo e oggettivo, e la poesia non può che (r)raccolgere la pluralità del mondo delle cose (e delle persone) per rendere conto di un'esperienza che allo stesso tempo è pubblica e privata, soggettiva e universale («un'incolpevole e sicura / rivendicazione di individualità», p. 23), inserita all'interno di un sistema chiuso costruito organicamente per temi e argomenti (la malattia, la politica, l'amore, il tempo, la cronaca, la storia civile, ma anche la scrittura e la poesia).

Ora, uno dei principali meriti, anche a livello estetico (ma soprattutto a livello formale) della poesia italiana del ventunesimo secolo è l'attenzione alla forma-libro e all'interdiscorsività – attenzione che molto ha a che fare con il rapporto, ormai quasi genetico (e storico), tra poeti, poesia e ricerca sulla poesia. Si tratta di elementi ravvisabili anche in altre letterature nazionali (più inglese che americana, più francese che tedesca), ma che nella (recente) poesia italiana assumono una funzione sempre più importante per veicolare tanto la propria visione del mondo quanto l'esperienza stessa della poesia.

Come sottolinea Gezzi, Brancati è

«uno studioso di poesia contemporanea» (anche se di formazione è un rinascimentalista), «come molti suoi coetanei e molte sue coetanee che pubblicano versi oggi. È naturale quindi che alla base di questa scrittura si avvertano gli influssi e il magistero di alcuni dei poeti sui quali la sua attenzione critica si è appuntata più a lungo e più a fondo» (pp. 5-6): prosodia, struttura macrotestuale, tensione interdiscorsiva, intertestualità, un rapporto (equilibrato?) tra l'anima e le forme – *L'assedio della gioia* è un libro profondamente pensato e costruito secondo raffinati strumenti lirici e compositivi; eppure, almeno per chi scrive, è proprio nei momenti di passaggio più svincolati da questi principi formali che il verso di Brancati si svela e rivela nella propria nudità, cioè quando la lirica torna a essere lirica, mettendo in comunicazione l'io e il sé attraverso la parola: «un mondo potrebbe infine esistere / se le pupille ritrovano lo sguardo, / una porzione parallela dello spazio / dove gli oggetti o il pensiero esistono / soltanto per essere da sé stessi osservati» (p. 44).

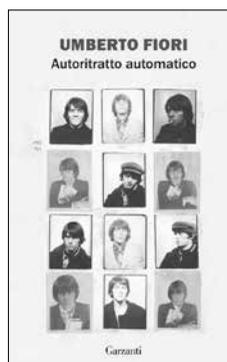
Secondo il sociologo e filosofo tedesco Niklas Luhmann, gli individui diventano moderni quando sviluppano degli strumenti conoscitivi tali da permettere loro di «osservare le proprie osservazioni. E chi non ci arriva, o non vi viene condotto dal proprio terapeuta, ha la possibilità di leggere romanzi e di proiettarsi su se stesso, come uno, nessuno e centomila». In *Beobachtungen der Moderne* (1992), ma più in generale nella teoria dei sistemi sociali delineata

da Luhmann a partire dagli anni Ottanta, il principio di autoconsapevolezza permette al soggetto conoscente di percepire i limiti e il raggio di azione del proprio agire e relazionarsi con le strutture sociali (le istituzioni), quando esso è in grado di osservarsi. Divenendo, così, un osservatore di secondo ordine, l'io è in grado di controllare la frammentazione della realtà e dei suoi valori a seconda della postura che il soggetto assume nei confronti della complessità sociale.

Muovendosi tra storia e Storia, tra le vicende private e la società, tra il conflitto e la disperazione del desiderio del singolo e di una comunità umana indefinita, nell'*Assedio della gioia* Brancati sviluppa un modello lirico di osservazione estremamente efficace per cogliere appieno la transizione del e al postmoderno, e in particolare la rete sociale entro la quale l'io e le sue molteplicità si muovono: osservando e osservandosi, il soggetto, come il «frammento» di cui è forma e figura, «si perde e dilegua, / il suo impegno ritorna leggibile, ritrovare lo zaino, raccogliere / tutto, portarsi di fretta all'uscita / preparato di nuovo a discendere» (p. 24). E la poesia, quando raggiunge questo stadio di autoconsapevolezza, diventa, o torna, perfettamente lirica – sciolta, e libera di ridare fondatezza fenomenologica a un io che cerca e si cerca nell'esperienza unitaria della propria osservazione, anche quando «le pareti non trattengono nulla, / le case non significano altro / se non un riparo, per nostra fortuna» (p. 92).

(Alberto Comparini)

UMBERTO FIORI,
Autoritratto automatico,
 Milano, Garzanti, 2023, pp.
 128, € 18,00.



È un giudizio generalmente condiviso che la poesia di Umberto Fiori non ammetta grandi evoluzioni. In effetti, fin dall'esordio del 1986, con *Case*, compattezza e omogeneità caratterizzano una scrittura che ha nella serialità uno dei suoi tratti formali e contenutistici più tipici. Tuttavia, o per meglio dire proprio per questo motivo, una volta fissato il suo sistema poetico Fiori ha sempre cercato nuove strade per arrivare nello stesso luogo, nuovi modi per ripetere la stessa lezione, quella ovvia eppure inafferrabile lezione che dagli anni Ottanta gli mostravano le facciate delle case: l'esempio e l'invito a un semplice stare in mezzo alla gente e alle cose, dove tra l'annullamento nell'altro da sé e la sua prevaricazione si scelga un terzo tipo di rapporto, fondato sulla necessità di de-

porre la propria identità in quanto volontà di potenza per arrivare a un mondo in cui l'io sia figura tra figure e una reale coesistenza sia possibile. È in particolare nelle raccolte dopo il *Duemila* che Fiori sembra avere intrapreso questa ricerca di nuovi mezzi per il medesimo fine: tenta forme prima assenti o solo accennate, come il poemetto nella *Bella vista* (2002), l'allocuzione drammatica, strutturata come un lungo monologo teatrale in *Voi* (2009), il vero e proprio racconto in versi, suddiviso in parti e capitoli, nel *Conoscente* (2019); introduce anche nuovi temi e paesaggi, per esempio quelli della natura e della grande storia. A cambiare è poi lo statuto dell'io poetico. Dall'impersonalità pressoché assoluta delle prime raccolte si passa a una soggettività via via più individuata

e presente in modo costante nello spazio testuale, senza che questa nuova centralità implichi, d'altra parte, una restaurazione del monologismo lirico, perché la presenza diretta del soggetto è quasi sempre contestuale alla sua critica (quello del Fiori post-Duemila è un io pervasivo, ma debole, spesso attaccato sia dall'interno che dall'esterno, svergognato nelle sue contraddizioni e nel suo falso umiliarsi).

Questa ampia premessa per dire che l'ultimo libro di Fiori, *Autoritratto automatico*, si inserisce pienamente nella linea tracciata. Qui l'occasione-novità è la collezione di fototessere che l'autore ha messo insieme dal 1968 a oggi. A partire da questo piccolo archivio privato, Fiori sviluppa un discorso in tutto e per tutto coerente con la sua poesia di sempre. La continuità è già stilistica: dal lessico quotidiano, concreto e generico insieme (per la forte tipizzazione delle scene), alla sintassi vicina al parlato, ricca di dislocazioni, focalizzazioni, segnali fatici e discorsivi (in *Autoritratto automatico* però spicca la figura dell'elenco, utile a rendere la ripetizione, la serialità automatica dell'operazione), dall'asciuttezza dei tropi, con la predilezione per la più razionale similitudine rispetto alla metafora (lo stilema tipico della similitudine in chiusa abbonda anche nel nuovo libro), alla metrica, con i suoi versi mediamente brevi e svarianti, che seguono gli snodi del discorso, ma puntellati con rime e con l'affiorare diffuso di misure tradizionali, in particolare endecasillabi e settenari. Ma la continuità riguarda anche la riflessione intorno ai temi caratteristici della poesia di Fiori. La collezione delle fototessere permette una meditazione sull'identità che si muove lungo il confine tra individuale e generale, tra privato e pubblico: «Nell'autoritratto prodotto dalle macchinette mi sembrava di cogliere l'intreccio fra un elemento altamente individuale, singolare (la mia faccia, la mia identità) e una dimensione collettiva, "di massa"» (così dalla *Presentazione*, p. 8). Questa è sempre stata, con i dovuti assestamenti, l'identità nel mondo poetico di Fiori, un'identità una e multipla, unica e seriale, personale ma collettiva, interna ma esterna. Proprio la faccia, al centro della prima e più nutrita sezione del libro, ne è la testimone più attendibile e insieme più sfuggente. Perché «La faccia è nostra. Ma proprio mentre lavora / con sguardi

e con sbadigli, grinte, sorrisi, / vene gonfie e pallori, / proprio quando è più lei, / non ci appartiene» (p. 60). La faccia è ciò che più ci identifica e allo stesso tempo è qualcosa che, continuamente mostrato all'esterno e invisibile dal nostro interno, appartiene più agli altri che a noi stessi. Dalla stessa poesia: «La faccia è fuori. Là fuori / in fondo alla pupilla luminosa / della macchina, io la andavo a cercare». Proprio il suo carattere anfibio e ambiguo muove la ricerca del soggetto (*Verso la faccia* si intitola del resto la sezione) con il suo ripetere e moltiplicare l'atto di fissare le proprie infinite facce e di collezionarle tutte, consapevole del fatto che ognuna di esse potrà al massimo somigliargli e che l'identità, come sta tra sé e gli altri, così sta da qualche parte tra le numerose e sempre cangianti espressioni che di volta in volta si trova a mostrare: «Questo, cercavo: l'aria di famiglia / che corre tra me e me» (p. 44).

Autoritratto automatico è insomma una ricerca dell' e sull'identità, ed è soprattutto questa portata riflessiva universalizzante a scampare la raccolta dal rischio di apparire «un abnorme esercizio narcisistico» (p. 10), come l'autore dichiara di temere nella *Presentazione*. Forse gli album di fototessere che Umberto Fiori ha riempito negli anni davvero ammucciano «la spazzatura dell'ego» e davvero sono una specie «di discarica della 'personalità', dell'identità»; di certo il libro di poesie da questi ispirato è molto lontano da essere il collettore delle «scorie tossiche della sua scrittura» (cito dal *Colloquio* in prosa, tra l'autore «Ritratto» e un giovane «Visitatore», posto al centro del volume). Se si escludono le poche poesie dell'ultima sezione, *Seconda singolare*, dedicate fin dai titoli a figure care, la presenza di un io direttamente riconducibile all'autore empirico non è più invasiva rispetto alle raccolte precedenti. Nel *Colloquio* è detto che «in questa operazione il vero soggetto non è la mia biografia: è la mia faccia. O meglio, la faccia in generale» (p. 76), e in effetti, al di là delle ossessive cautele anti-narcisistiche, è proprio la citata – e di nuovo tipica – astrazione del discorso poetico a rendere l'io di questo libro molto simile all'uno e al tale che si aggirano nei paesaggi di Fiori fin da *Case*, secondo un processo di generalizzazione dell'identità funzionale a quel tipo nuovo di rapporto

intersoggettivo, spoglio giustappunto di qualunque narcisismo, del quale si è detto all'inizio.

Finora si è insistito sulla continuità fra *Autoritratto automatico* e quanto lo precede. L'aspetto invece più originale sta nel fatto che intorno a quella che più sopra è stata chiamata occasione-novità si struttura l'intero libro, con la parziale eccezione delle ultime due, assai più brevi sezioni. Il tema unico è osservato da diverse angolature, che viene facile paragonare alle diverse espressioni della stessa faccia che popolano gli album delle fototessere raccolti meticolosamente dall'autore. Se dalla *Bella vista* in poi Fiori ha fatto ricorso a modalità narrative o drammatiche per immettere nuova linfa nella sua poesia, si potrebbe dire che qui la forma unificante sia piuttosto quella del racconto-saggio, che nel riportare un'esperienza soggettiva ne analizza e ne sviscera la dinamica e le implicazioni. Il che spiega come mai tanto le fototessere riportate in vari luoghi del libro (copertina, quarta di copertina, p. 15) quanto le prose ivi contenute (non solo il *Colloquio* ma anche la *Presentazione* iniziale) siano perfettamente integrate nel discorso e in un certo senso equiparate alle poesie, come del resto dimostra la grande permeabilità tra versi e prosa, che in più casi si parafrasano a vicenda.

Non stupisce che un simile intreccio analitico dia vita a diversi momenti metapoetici, di sguardo all'indietro e di riflessione critica dell'autore sulla propria poesia. Si tratta di un'altra novità di *Autoritratto automatico*, benché non assoluta, perché un atteggiamento simile era già riscontrabile nel *Conoscente*, dove, come avviene qui, venivano convocate e discusse varie categorie critiche ormai generalmente associate alla scrittura di Fiori. Preoccupazione da 'stile tardo' per eccellenza, la rivisitazione e magari ridefinizione della propria poetica emerge nelle parti in prosa ma anche in alcune poesie, condensandosi alla fine in quello che forse è il più bel testo dell'intera raccolta. È quello dedicato a *mio fratello Andrea* (p. 115), e si apre con due strofe che sono la perfetta descrizione dell'universo poetico di Fiori: «Com'è marcato, com'è / caratteristico / il mondo. Com'è visto e rivisto, com'è / intensamente qualsiasi. La gente / sta lì: perfetta, tipica, tutta intera. / Ha i suoi modi di essere, di parlare. La gente

/ c'è un verso per cui va presa. // E non c'è quasi altro. Le persone / – nessun bisogno di inventarle: / si sanno già benissimo, / come in sogno. / È tutto pronto. Nessuna sorpresa: / il solito mistero risaputo / con cui si son dovuti / in tanti e tanti anni / fare i conti». La terza strofa, però, piazza un colpo a sorpresa: si sta parlando non delle poesie di Umberto ma delle barzellette del fratello Andrea: «Questo io sento / – e ascolto, e mi emoziono – / nelle trecentomila barzellette che ci racconti». Allo stesso tempo, il lettore più smaliziato non è preso del tutto alla sprovvista, perché sa probabilmente che proprio alla forma barzelletta la poesia

di Fiori è stata paragonata dalla critica e dall'autore stesso. Con un gioco sottile, l'introduzione dell'elemento personale e sentimentale fa insomma tutt'uno con l'introduzione, non dichiarata ma in realtà facilmente riconoscibile, dell'elemento metapoetico. Segue una quarta strofa, in cui il discorso sulle barzellette di Andrea e quello sulle poesie di Umberto sono ormai completamente sovrapposti: «Non però nel momento / in cui la storia svolta, e si sghignazza: / dico nei tuoi preamboli, / dove i pupazzi e le bambole / diventano uomini vivi / e donne, con i loro bei discorsi / meravigliosamente scontati / parola per parola, e la vita / un passo dopo l'altro

/ esibisce la sua / terribile ovvietà». A questo punto la velatura non ha più senso, e in perfetto stile Fiori la chiusa esplicita la similitudine e insieme consegna una dichiarazione di poetica memorabile, dove l'*understatement* e l'apparente tautologia racchiudono uno dei maggiori obiettivi di una poesia che, fin dagli esordi, ha ribattuto sull'importanza decisiva del tornare a vedere quello che abbiamo sempre sotto gli occhi e che, proprio per questo, finiamo per dimenticare: «Così vorrei io che suonassero / a chi la vita la sa già / le quattro poesie che scrivo».

(Marco Villa)

FLORINDA FUSCO,
Il compleanno e altre opere,
 Ancora, Argolibri, 2022, pp.
 227, € 16,00.



A colpire, con evidenza potremmo dire fisica, nel nuovo volume di Florinda Fusco, è anzitutto l'aspetto tipografico. Dopo l'anomalia nella disposizione dei versi che caratterizza le sue prime opere – in ordine di pubblicazione *Linee* (2001), *Il libro delle madonne scure* (2003), *La signora con l'ermellino* (2009), riproposte ora dopo essere state già riunite sotto il titolo di *Tre opere* nel 2009 per Oedipus – 'gettati' sul bianco della pagina con orientamento della scrittura lungo il lato lungo del foglio, che costringe il lettore ad impugnare l'oggetto-libro come se fosse un rotolo di carta, si torna ora alla verticalità dell'apparentemente più canonica 'colonna lunga' de *Il compleanno*, quarta delle opere della presente pubblicazione. È una diversa postura di scrittura che induce, in modo meccanico e conseguente (per l'obbligo di ruotare il volume), una diversa

postura di lettura. Si noti, preliminarmente, che, rispetto alla 'canonica anomalia' delle opere precedenti (canonica per l'autrice), dove si riscontra un'elasticità a fisarmonica delle *linee* capaci di contrarsi ed allargarsi alla bisogna, la 'canonicità eccezionale' de *Il compleanno* snocciola un singhiozzante andamento di versicoli, costituiti solitamente da un unico lessema, quando non da una preposizione.

Le anomalie, oltre al piano tipografico – che hanno vistose ricadute metrico-ritmiche – investono anche il piano della *dispositio* delle opere, il che induce a riflettere sull'aspetto macro-testuale. Sovvertendo l'usuale anteposizione, nella prassi di libri ricapitolativi, dei testi più antichi, secondo uno schema evolutivo e progressivo, Fusco colloca in apertura l'opera più recente e man mano retrocede. Avremo così un ordine dei testi esattamente opposto a quello di pubblicazione, ordine che potremmo dire etimologicamente 'regressivo': sicché la destabilizzante «debolezza statutaria» dei testi della Fusco, sottolineata già da Marco Berisso e poi ripresa da Giancarlo Alfano nel profilo dedicatole in *Parola plurale* (2005), che comporta la sensazione di trovarsi di fronte a «tessere» di un mosaico in cui non si compone alcun disegno», è parzialmente risarcita da una calcolata meccanica attiva sugli insiemi macro-testuali. La disposizione dei testi e il conseguente senso di lettura delle opere è infatti assimilabile, per usare una similitudine geologica, a quello dell'analisi stratigrafica: man mano che si discende si incontrano sequenze sedimentarie di

diversa composizione testimonianti epoche diverse, solitamente dalla più recente (quella di superficie) a quelle più antiche (quelle inferiori): «si ammassa pietra lavica / che lentamente spargo fino a coprire il mondo», come riassumono dei versi de *La signora con l'ermellino* (p. 111). Ne discende che anche il cambio di disposizione dei versi sulla pagina testimonia il formarsi di uno 'strato' dalla diversa grana. Cercheremo di metterne in luce alcune caratteristiche peculiari.

Anzitutto, chi parla nei testi di Fusco? Proprio per la qualità materica dei suoi versi – spesso di grandissima intensità – l'attenzione critica si è più concentrata sulla questione del soggetto che non sull'individuazione dei temi. L'entropia del dettato è soluzione espressiva dettata dall'assenza di un io 'forte', che lascia spazio ad un soggetto epidermico, sottilissimo diaframma dedito alla «pura registrazione dei due flussi, interno ed esterno, della comunicazione» (ancora Alfano), tra pulsione inconscia e pressione sociale. Questa attenzione nei confronti della percezione tende ad un'identificazione tra soggetto e *soma*. Verso un'interpretazione 'biologica' del volume sembrano effettivamente puntare anche le sue soglie. Dei due testi che lo aprono e chiudono – rispettivamente (*autoritratto*) e la *Notizia bio-bibliografica* –, il primo è propriamente un testo poetico privo di qualsiasi elemento riconducibile alla scrittura autobiografica (uno stralcio: «qualcuno c'è, qualcuno va via, qualcosa rimane, qualcosa scompare, all'improvviso, qualcosa ti ascolta, nell'aria, non

ascolta, il giorno, la notte, ricogliere, un qualcosa, perduto nel tempo, un giorno, non si sa quando, aspettare, quando»). Il secondo è una asciutta nota informativa sulla sua attività di scrittrice, dalla quale è però escluso, presumibilmente in modo intenzionale, qualsiasi elemento riconducibile al *bios*. Ancora di più ci 'dicono' le immagini della prima e della quarta di copertina: una donna rinascimentale il cui volto è reso irriconoscibile da segni neri (di elaborazione dell'autrice, come precisato in una conversazione con Renata Morresi rinvenibile su youtube), quindi un'identità cancellata o in corso di cancellazione; mentre una volta chiuso il volume troveremo, sul retro, la stessa cornice ovale del ritratto, tuttavia completamente nera al suo interno. Il che ci porta a due alternative: a) la figura è stata completamente cancellata, 'annerita'; b) in un moto anche qui 'regressivo', siamo giunti al centro generatore, che è proprio quel buio: non l'identità (il volto), ma la ferita originaria del soggetto (il nero incorniciato da cui qualcosa emerge). Cercando di far convergere le due ipotesi, sembra di poter ritenere che l'operazione di Fusco consista in un tentativo di continua cancellazione dell'identità individuale verso quello 'zero' generatore, l'ovale del ritratto (che si riproduce graficamente ad ogni componimento: tutti numerati, tranne il *Libro delle madonne scure*, in serie progressiva 0.1, 0.2, 0.3...). Da quell'ovale fileranno via nere catene di significanti, segni da cui sarà possibile cogliere in trasparenza alcuni traumatici punti roventi, che sono quelli della soggettività femminile negata.

Ora, se sul piano del soggetto poetico la situazione de *Il compleanno* rimane invariata, l'entropia e dei materiali e delle *personae* che 'parlano' nel testo è invece cambiata dopo *La signora con l'ermellino*: se prima ci si divideva tra prima e seconda persona ed uso imperativo dell'infinito, ora la scena è dominata quasi esclusivamente da una voce il cui

esercizio fondamentale è una forma di autopercezione straniante. Ciò accade su tre piani. Anzitutto, su quello ritmico, con il già citato sillabato che ricorda i movimenti disarticolati di una marionetta. Poi su quello tematico, per l'insistenza sull'atto della vista, dove il corpo è percepito dal 'di fuori', e spesso in uno specchio, nella cui immagine però non si identifica (sintomatico il ricorrere dei verbi «guardo», «vedo» e di parti del *corps morcelé*). Infine, su quello della sintassi degli elementi del 'vocabolario poetico', dove emerge da un lato la ricorsività, dall'altro la variazione nell'assemblaggio, dando l'impressione di trovarsi in uno spazio solo mentale (cfr. la scena ospedaliera di 0.8 pp. 22-23, dove gli elementi della festa – il rossetto, lo specchio, la foto di famiglia – sono quelli che si trovano sul comodino di fianco al letto di degenza).

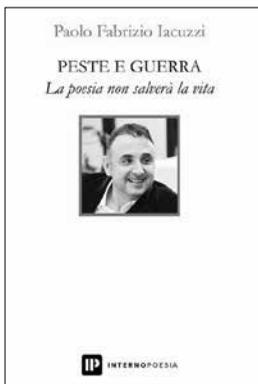
L'effetto straniante è insomma funzionale ad una disidentificazione. Ciò suona 'strano' se si pensa che la 'scena' intorno a cui ruotano le trentatré parti dell'opera, quella della festa di compleanno dovrebbe essere sia un momento di condivisione con gli altri – particolarmente nel gesto simbolico di mangiare insieme ed essere 'compagni' (etimologicamente: *cumpānis*) – sia il momento di riconoscimento, da parte della comunità, della propria identità. Nel caso di Fusco, invece, esso si capovolge in un'occasione di solitudine: ad essere privilegiati sono il dialogo con i morti («Dico a voi: "Tacete- / i discorsi / umani / fanno / paura / ai morti"» 0.4 p. 16), mentre la storia personale è rimossa nei suoi traumi fondativi («Non ho più / storie / da raccontare – / solo / una memoria / prosciugata» 0.11 p. 26). A questo pranzo 'mentale' («questa / testa / è / una stanza / lunare» 0.23 p. 43) è possibile servire solo gli ultimi sfilacciati brandelli mnestici («Nei piatti / brandelli / di memoria / serviti come / pezzi di animale») raggruppati intorno a oggetti-ricordo «ghiacciati» (0.22 p. 41) nel loro nudo

«significare / peso e perdita», come si può chiosare con uno dei più glaciali componimenti di *Documento* di Amelia Rosselli, autrice molto frequentata da Fusco anche in veste critica. La ferita è esposta («Eccomi qui / seduta: / guardatemi. / Sotto / i vestiti / sul seno / qualcosa / macchia / la camicetta / di rosso / giù dal / colletto» 0.30 p. 51) ma chi concorre a questo banchetto deve rimuoverla, così come lo stesso soggetto è chiamato a fare («Gli invitati / chiacchierano, / ridono, / fingono / di / non / vedere. / Io, / fingo / di / non / sentire» 0.30 p. 52: 'sentire' qui ambigualmente riferibile tanto al chiacchiericcio esterno quanto al trauma patito).

«Cercatemi e fuoriuscite», suonava un verso ancora di Rosselli; «mi cercherete / e non mi vedrete» dichiara a sua volta Fusco. Verso il finale dell'opera, infatti, l'autopercezione straniante vira più decisamente in un tentativo di uscita da una dimensione corporea avvertita come gabbia. Se si può alla fine de *Il Compleanno* affermare che «Perdo / l'alfabeto / dalle dita, / dalla testa – / la lingua / si scioglie» (0.33 p. 56), lingua con cui all'inizio si identificava («Sono / la mia / lingua» 0.3 p. 13), vorrà dire che la fuoriuscita da quel corpo-lingua sarà stata davvero compiuta? La risposta, nonostante tutto, non sembra affermativa. Se il corpo giace a terra e il soggetto fluttua in aria («A voi / ho lasciato / il mio corpo. / Ora cammino / nell'aria» 0.33 p. 56) fino ad avvertirsi sdoppiato e a vedere il mondo scomparire sotto ai suoi piedi («Guardo / in giù / e vedo / da lontano / la mia testa, / le mani, / le gambe. / Sotto / i miei piedi / la mappa / del mondo / si è appena / cancellata» 0.33 pp. 56-57), è plausibile che seguirà una nuova caduta *nel* corpo e *nella* lingua, in quanto rimane come assunto fondamentale l'essere, il soggetto, corpo e lingua: così da dover tornare, nonostante tutto, al suo personalissimo inferno.

(Lorenzo Morviducci)

PAOLO FABRIZIO IACUZZI, *Poesia e guerra. La poesia non salverà la vita*, Latiano, Interno Poesia Editore, 2022, pp. 144, € 18,00.



Titolo (*Poesia e guerra*) e sottotitolo (*La poesia non salverà la vita*) si riferiscono alle due parti separate di cui il libro è composto e ne esprimono la tensione interna. Ma al tempo stesso legano la prima parte, che è un'antologia, anzi, una scelta d'autore, alla seconda, che è invece un dialogo fra poeta e critico, Paolo Fabrizio Iacuzzi e Michele Bordoni, entrambi impegnati a definire i criteri e le ragioni della silloge. A Bordoni, che gli aveva fatto notare come la poesia sia anzitutto un lavoro sulla lingua per mezzo della lingua, Iacuzzi risponde che sì, certamente le cose stanno in questi termini. E aggiunge che la lingua deve essere intesa sia come linguaggio sia come organo preposto alla assimilazione del cibo non meno che alla formulazione delle parole. La lingua ruminava le parole come la bocca il mangiare e ne sprema succhi essenziali, significati remoti, valenze misteriose. «Per me non esiste immaginario che non parta dalla lingua», dice Iacuzzi, «tu puoi vivere quanto tu voglia, leggere quanto tu voglia, ma se poi tutto non deriva da una sorta di differenza linguistica... Questa è la grande lezione di Derrida, ritrovata nella mia vita. Il verbo si fa veramente carne» (p. 223).

Un vero e proprio scavo nella miniera delle parole, delle voci. Uno scavo, uno scasso, a furia di continue lacerazioni dei tessuti e delle viscere che compongono il linguaggio, nel tentativo di ritesserne la trama e magari far rivivere quello non è se non

un cadavere, com'è un cadavere la lingua esangue di cui ci serviamo per comunicare. L'operazione cui il poeta è chiamato è disperante oltre che autodistruttiva. Ha tratti sadomasochistici. Non conosce tregua e tantomeno riconciliazione alcuna. «Mi sento profondamente messo a repentaglio nella lingua che mastico. Mi metto evidentemente a nudo, mi smembro, sono veramente compromesso con tutto il mio corpo dentro questa lingua [...]. È la teoria che nasce dalla poesia, non viceversa» (p. 208).

La poesia non arretra di fronte a nulla. Neppure al cannibalismo o all'autofagia... Non era stato Baudelaire a parlare della necessità di mettere il proprio cuore a nudo e offrirlo a un pubblico diventato sempre più famelico? E che dire di Dostoevskij, secondo il quale gli uomini in un orizzonte privo di senso sarebbero destinati a divorarsi gli uni gli altri? Da dove se non da qui l'idea che la poesia debba fare i conti con la progressiva disumanizzazione del mondo, e cominciare dalla questione che più le compete, la questione del linguaggio? Non che Iacuzzi rimetta a tema, poeticamente, l'implosione della natura, la guerra al vivente, la morte di Dio e le conseguenze di questa morte per noi che abitiamo il mondo disertato dagli dei, dal mito, dalla parola simbolica e metaforica. Però si interroga su quella specie di paralisi linguistica che ci impedisce di andare oltre la piattezza di uno scambio comunicativo destituito di qualsiasi profondità. E scava. Scava nelle parole a colpi di bisturi come se fossero viscere palpitanti, cartilagini elastiche, umori vitali.

Risultato di questa esplorazione del corpo (il corpo della lingua, ma anche il proprio corpo) è un costruito al tempo stesso artificiale e naturale che vive di vita propria ma come animato da una corrente misteriosa. Un automa, in tutto e per tutto. Ma anche un burattino. Di cui però non si vedono i fili che ne governano il movimento dall'alto e gli impediscono di cadere, precipitare, restare a terra inerte. Analogamente nel testo poetico che racconta le peripezie di queste figure reali-irreali, vivono non c'è più traccia di punteggiatura, quasi a voler convertire la logica del discorso in musica. Spariti i segni di interpunzione, libere le parole di galleggiare fra un punto e l'altro dello spazio bianco, non resta che la magia del dire, del nominare, del remitzare il mondo. Non che gli dei

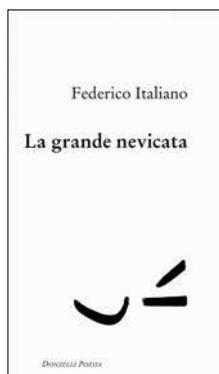
siano tornati. Eppure... Quasi fossero due divinità indiane Sita e Rama attraversano la campagna toscana del secolo scorso. Sono i nomi di due autolinee, ma è bastato che a farli, questi nomi, fosse la poesia, perché si caricassero di significati trascendenti. Ma potrebbe succedere qualcosa che è perfino più stupefacente. Tratti fuori dal nascondimento, i lacerti di un mondo sepolto si ricompongono, in una sorta di anticipazione di quanto accadrà alle ossa dei morti nella valle di Giosafat.

Emblema di questa ibridazione fra meccanicità e spontaneità, fra materia e spirito, fra natura animale e natura umana è il centauro del nostro tempo, la bicicletta. E proprio a lei, la bicicletta – la bicicletta Bianca – sono dedicati molti (bellissimi, struggenti) versi della raccolta. La silloge ha infatti per protagonista la bicicletta Bianca, la bicicletta che era tutt'uno con l'amico più caro, la bicicletta che un ladro rubandola aveva strappato al quotidiano e consegnato al mito, la bicicletta che assurge a modello di una mitologia sempre di nuovo possibile: «La bicicletta Bianca / davanti alla luce che t'afferra. / Lei non può entrare nel parcheggio / della mente. Lei non può attenderti. / I colori in lei si assommano. Mille. Mille. / Tu rimani con la bicicletta Bianca / davanti al mare...» (p. 34). Non è certo un caso che l'ultima epopea conosciuta sia stata l'epopea del ciclismo.

Epos eroico, epos eroicomico, epos comico, epos e basta, epos che non ha più nulla di epico, se non il nulla. La discesa nel pozzo del tempo è senza fine. E ogni volta che ci illudiamo di aver toccato il fondo, simili al celebre personaggio kafkiano, non possiamo fare altro che riprendere a scavare. Ma non è questo il compito della poesia? E a sua volta cos'altro è, la poesia, se non ripetizione dello stesso, identico gesto? «Ripetere qualcosa è come andare sempre più a fondo, come scavare in una torbiera, uno strato ancora più basso rispetto a quello che lo precedeva. Un tentativo di prendere qualcosa ancora più a fondo, di non accontentarsi, di lacerarsi...» (p. 208). L'ultima parola sul mondo non è ancora stata detta. E forse non lo sarà mai, se è vero che: «Dal fondo della Creazione / urlano tutti qui è ora. Nel Giorno del Giudizio tutti / stanno disuniti per grazia e per dolore » (p. 147).

(Sergio Givone)

FEDERICO ITALIANO,
La grande nevicata, Roma,
Donzelli, 2023, pp. 84,
€ 15,00.



La grande nevicata è il quinto libro di versi firmato da Federico Italiano, a non contare la rappresentativa auto-antologia feltrinelliana *Un esilio perfetto* (2015). Segue *Nella costanza* (2003), *L'invasione dei granchi giganti, poesie 2004-2009* (2010), *L'impronta* (2014) e *Habitat* (2020); il suo è dunque un percorso ormai ventennale, largamente riconosciuto dalla critica come uno dei più significativi nel panorama della lirica italiana contemporanea.

La silloge pubblicata da Donzelli dialoga fittamente con la precedente edita da Elliot, e si potrebbe forse parlare di una sorta di dilogia che attende una terza anta per comporsi in trilogia. Di *Habitat* *La grande nevicata* riprende l'architettura complessiva, essendo egualmente divisa in cinque sezioni (*Tecniche di caccia*, *La linea della neve*, *Complementi di luogo*, *Il meteorologo*, *Terminal*: una scansione che pare rispondere più al coagularsi di alcuni motivi esemplari che a una rigida partizione cronologica o per argomenti), oltre alla scelta di esplorare un tempo – gli anni Ottanta del Novecento, come conferma il titolo che scorcia quello della lirica eponima: *La grande nevicata del 1985* – e una geografia emotiva infantile legata all'Ovest Ticino.

Tuttavia, i motivi di novità non mancano. Intanto mi pare che Italiano domini con finezza sempre crescente una scrittura di matrice cinematografica fatta di inquadrature larghe, aperte e allo stesso tempo complesse, con lo sguardo chiamato a esplorare i luoghi ma anche a

bloccharli in un tempo congelato, restituito attraverso dettagli-ellipse dove il dato di realtà si inarca, emerge prepotente dalle profondità mnestiche, sicché il potenziale della temporalità è esplorato a fondo secondo linee che problematizzano percezioni e memorie invece di distenderle e allinearle acquiescenti. Sempre più poi si fa urgente l'esigenza di un corpo a corpo serrato con l'impronta del vissuto, sia individuale sia ecosistemico, nella consapevolezza primaria che ogni creatura costruisce il proprio spazio di presenza nel segmento di mondo che le è dato; un *frame* ambientale che spesso, per naturalissima estraneità, o impossibile dimestichezza, si rivela ostile nei suoi confronti. Accade così che la vita, ogni vita, si manifesti come reazione alle condizioni date e come continua elaborazione da parte dell'individuo di strategie per orientarsi, insediarsi, prevalere. Non è un caso, credo, che l'autore ricorra volentieri alla figura dell'uccello predatore, simbolo della fredda, eppure a suo modo innocente, caparbietà di cui è capace ciò che esiste.

Mi è già capitato di parlare, per Italiano, di un meraviglioso raziocinante che lavora sul versante agonico e non consolatorio del ricordo, scommettendo sulla possibilità di re-incidentamento della parola poetica, la quale anche nell'esilio dallo *stupor* che segna l'età adulta può trovare un'eco fantasmagorica, un'aura di presagio, risonanze metafisiche. La sua predilezione per le geometrie del paesaggio modulate in gradazioni di spazio, sempre in bilico tra esattezza cartografica e astrazioni quasi fantasy, fa sì che i luoghi natali si accampino sulla pagina con le forme di una quotidianità aliena e fiabesca che odora di nord, di steppe, di distese artiche. L'ordinario si contamina di continuo con accese fantasie di ere remote e scenari avventurosi: un sottoscala diventa una parete rocciosa, un piumone si tramuta in ponte o grotta. Penso al Nord favoloso cantato in *Yeti*, che è in realtà riscrittura del sé-bambino nella casa d'infanzia, o alla «guerra fredda / nei cortili» di *Elegia per un passamontagna*.

Un movimento tipico della scrittura di Italiano prevede che una stanza, un oggetto riemerso come rigurgito fossile del secolo scorso (la pietra pomice, il passamontagna), un libro (in *Hotel Libreville*, azzardo, *Le coup de lune* di Simenon),

un fatto lontano siano convocati e poi puntualmente elusi, specie in clausola, non perché chi scrive intenda dimostrarsi più forte dello struggimento verso ciò che non torna («fine dell'era glaciale, inizio del fango»), ma per confrontarsi col vissuto senza cedere ai suoi ricatti e alle sue seduzioni consolatorie. A petto di questi scampoli di 'leggenda privata', per citare Mari, le esperienze di luoghi effettivamente visitati o dove si è abitato, da Gerusalemme a Vienna, presenti soprattutto nelle sezioni finali, risultano più irreali, ma soprattutto meno vividi, come scialbati e raffreddati dal loro ridotto potenziale immaginifico. Spesso – devo questa notazione a Giulia Martini e all'ascolto del suo podcast *In rime sparse* – l'accensione mnastica detona dai colori, e il libro è attraversato da un tempo cromatico che finisce per collassare in un «bianco inesauro», o, direbbe De Lillo, silenziarsi nel *rumore bianco* di una temporalità azzerata. Ben lo si vede nel fantapoemetto *Il meteorologo*, diviso in tre movimenti e interessante perché, pur essendo in prima persona, è l'unico testo finzionale (ne è protagonista uno scienziato sovietico isolato in una base artica). Né è un caso che l'immagine dominante della neve finisca per rimare, nel testo conclusivo, con quella della cenere: due diverse figure del tempo che copre, ammantata, sommerge – «Dentro a quel bianco – in nulla riconducibile ad alcunché di bianco, / che tutto tiene eccetto / sé stesso, che esiste solo alla fine ->» (*Blues della cenere*).

Resta da notare come *La grande nevicata* confermi la costante tenuta tonale e formale del lavoro di Italiano. I suoi sono versi nel loro controllo, «un poco alla maniera del clavicembalo, senza l'effusione del pianoforte», a dirla con Raimondi, eppure non c'è freddezza, distacco. Sempre apprezzabile il lavoro sullo stile: una sintassi che si snoda con intelligente naturalezza, ora tornita a restituire esiti di composta classicità (quasi montaliani: «Molto non ci rimane»), ora distesa in cadenze narrative («Lo trovarono a faccia in giù, inclinato»), «Il verde caldo della giungla»), mentre la lingua, estremamente sorvegliata, è improntata a una *medietas* che non rifugge da preziosismi (labbra «perfette come l'ansa del Neris che circonfuisce / la città in un'arringa inoppugnabile») e talora ricorre all'esattezza del

lessico zoologico-botanico, di cui però porta a giorno le intrinseche alonature di fascino e mistero – penso a lemmi quali «spighe di tifa», le prugne «mirabelle», i «denti di leone», la «vallisneria», «foreste eoceniche», «folaga», «monocotiledoni».

Tra i poeti italiani maggiormente attenti alla dimensione acustica, Italiano lavora sulla tensione tra senso e suono perseguendo la melodia di una misura fissa con sottili variazioni. Predilige la scansione strofica per quartine o terzine, sempre me-

more della modularità metrica tradizionale (sonetto, canzone) variamente ripresa e dissimulata, ma ama sperimentare forme altre come l'haiku (*Il fiume*), le *slant rhymes* anglosassoni (Dickinson, Larkin tra gli altri), la strofe saffica (*La pietra pomice*). Sovente il poeta ricorre alla qualità iterativa, ipnagogica del ritmo, che in *Habitat* si manifestava sotto forma di preghiera ritualizzata, litania anaforica di ispirazione scritturale-sapienziale, mentre nella *Grande nevicata* rammenta piuttosto il *refrain* musicale,

dalla passacaglia al blues. Proprio per questa attenzione al piano fonico l'autore non rifugge la rima e anzi se ne serve al pari delle assonanze e delle numerose inarcature; del resto, l'andamento meditativo-narrativo delle sue liriche richiama certi esiti del folk colto, e facilmente potrebbe acclimatarsi in altre lingue, germaniche soprattutto. Anche in questo Italiano si dimostra voce di respiro europeo.

(Riccardo Donati)

FABIO PUSTERLA,
Tremalume, Milano, Marcos
 y Marcos, 2022, pp. 192, €
 20,00.



Tremalume, nono libro di poesia di Fabio Pusterla, segue all'autoantologia *Da qualche parte nello spazio. Poesie 2011-2021*, con un saggio di Massimo Natale e autocommento dell'autore, Firenze, Le Lettere, 2022. Il volume riproponeva, insieme a una serie di componimenti inediti che anticipavano l'ultima raccolta, testi delle tre precedenti sillogi di Pusterla: *Corpo stellare*, *Argéman* e *Cenere, o terra*, tutte edita da Marcos y Marcos, rispettivamente nel 2010, nel 2014 e nel 2018. Con tale selezione è parso il poeta intendesse sancire o almeno suggerire la chiusura di una sorta di trilogia per aprire un'altra fase della sua opera. Eppure, *Tremalume*, sebbene con elementi di indubbia originalità stilistica, prosegue anche nel solco di *Cenere, o terra*. Alle immagini di rovina tipiche della poesia di Pusterla, nel libro del 2018, faceva infatti da contraltare la stessa luminosità baluginante che si ritrova nel titolo di questo libro. Un titolo costituito – giusta una chiosa dell'autore –

da un neologismo nel quale, appunto, «il tremore, la minaccia e la preoccupazione non eliminano affatto la piccola sopravvivenza di un lume, di una minima luce a cui affidarsi». La nuova coniazione di Pusterla affiora subito nel componimento liminare, quale predicato della dantesca «Parola navicella» posta a *incipit* del libro (e ribattuta in una specie di acrostico che percorre circa in diagonale il testo, secondo un gusto per la sperimentazione e il gioco linguistico memore di certo Zanzotto e che riguarda nel complesso la raccolta, p. 9). Immediatamente, alla parola poetica viene quindi riconosciuta, in *Tremalume*, una funzione alta, di strenua opposizione alle distorsioni del reale. Nelle cinque parti che la compongono, l'intera silloge, pervasa da un'accentuata dimensione metapoetica e meditativa, sembra incessantemente confrontarsi con tale impegnativo mandato o, meglio, con la problematica ambiziosa della propria parola «a farsi luce» (per stare nei termini di *Porte chiuse, incontri, cancelli*, p. 47), a sollevarsi «in levità» (di nuovo [*Parola navicella*], p. 9, con grassetto nel testo a comporre il menzionato acrostico), come «lucepiuma», in un presente connotato invece di pesantezza.

Ecco allora che nella prima sezione, *Le sbarre*, in un poemetto (forma impiegata diffusamente in *Tremalume*, accanto a quella del frammento) intitolato *Una lettura in carcere* e che è una sorta di riscrittura di *Una visita in fabbrica* di Sereni, uno dei maestri di Pusterla, il soggetto poetante, l'io che nel libro appare spesso in cammino o, giustappunto, in visita, viene invitato a misurare la tenuta della poesia in un contesto di segregazione: «Ma tu, una poesia sul carcere, / la scriveresti o no? Chiedeva serio uno [...]. | Voleva dire, se la parola è quello / che spera di essere e

dice, / non egotica, / che dovrà pur parlare / anche di noi, di noi reclusi» (p. 33, corsivo nel testo). Al più recente Pusterla, che conferma dunque una sua spiccata vena civile, del resto interessano proprio i margini della società neocapitalistica, sottoposta a dura critica soprattutto nella sezione ambientata nella 'sua' Lugano, la quarta della raccolta, *Lugangeles*: «Qui nessuno può dirsi innocente / ogni cosa qui scaglia l'accusa / sei tu merce e di merce cliente» (12, p. 126). Nella seconda partizione, *Requiem*, si veda il *Requiem per una casa di riposo lombarda*, «ispirato ai tragici avvenimenti della primavera 2020» (*Note*, p. 184), ovvero alle stragi verificatesi a causa della malagestione dell'emergenza da Covid-19 in numerose residenze sanitarie assistenziali della Lombardia. Gli anziani consegnati all'abbandono e alla morte finiscono sintomaticamente per intonarvi i versi di *Sull'aria della «Internazionale»* di Fortini: «Cantiamo / chi ha compagni / non morirà. Un'antica aria / nella storia dei paria» (II, p. 56, corsivo nel testo). Sono loro i novelli «ultimi del mondo», come li chiamava Fortini, gli sconfitti della storia, ai quali Pusterla, in punta di penna, sempre interrogandosi sulla legittimità di un'operazione del genere, tenta di ridare la parola (non a caso, è frequente nel libro il discorso diretto dei personaggi evocati). Esplicita in tal senso la terza parte della silloge, *Cielo dei vinti*, una volta celeste in cui, coerentemente con la metafora portante della raccolta, le «stelle si sono spente», manca, cioè, ogni luce (*Frammenti di Truganini*, 12, p. 78).

Nella sezione si staglia in particolare la sagoma di Truganini, intestataria di ben due serie, i *Frammenti di Truganini* e le *Canzoni di Truganini*. Truganini – spiega il poeta – è «l'ultima aborigena della Tasma-

nia: l'ultima a morire, dopo il genocidio del suo popolo, verso la fine dell'Ottocento» (*Note*, pp. 184-85). Simile al medievale Uomo di Bocksten cui Pusterla aveva dedicato nel 1989 la sua seconda raccolta, la donna è il residuo di una civiltà annientata e ridotta al silenzio: «Cos'è una roccia? un fiore? / Cosa una teleferica, cosa una mongolfiera, / un sentiero, un animale morto, una stella? // Cosa un bastone, un'aquila, un fiume, / cos'è una frusta, una pallottola, una malattia, / la fine di tutti, una rondine caduta? E il male cos'è? // Truganini saprebbe tutte le risposte» (*Frammenti di Truganini*, 6, p. 72). Ma è stata messa a tacere dal violento incedere dell'uomo occidentale: «Truganini non può dire io / Truganini non può ricordare nulla / perché io non esiste [...] / e la memoria è fuori corso» (*Frammenti di Truganini*, 1, p. 67). Con lei, stanno i morti, gli scomparsi, «*Those who vanished*», quelli che «hanno lasciato tracce / di non si sa più cosa» (*Hohkam*, p. 146, corsivo nel testo), ovvero le esistenze ancestrali e dimenticate, dagli «ominidi» del componimento *Sotto il Monte Maggiore*, con Giovanni (p. 22), ai più vicini avi del ciclo *Figurine d'antenati* (pp. 101-11). Sulla pagina di Pusterla queste esistenze soppresse riacquistano in qualche modo uno spazio, una voce.

E si capisce come, entro una simile prospettiva, s'inserisca in maniera natu-

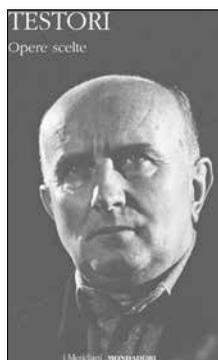
rale un attualissimo orizzonte per così dire ecologico: alla cancellazione e al mutismo sono oggi costretti e di conseguenza «da proteggere» (*Figurine d'antenati* 7, p. 109) la natura, in Pusterla continuamente dolente e in pericolo, i paesaggi atavici destinati a essere sostituiti da autostrade e centri commerciali (*Paesaggio verticale. Compianto per una valle fra le tante*, pp. 52-53) e i «senza parola» per antonomasia: gli animali. Presenza costante della poesia di Pusterla, in *Tremalume*, i «conigli dentro gabbie» di *Polo Nord* (p. 13), le «belve» fuggite dallo zoo di *Kalemegdan* (p. 42), le «scimmie» da laboratorio di *Chimera* (p. 43) o, ancora, il cervo con i palchi incagliati in un guardrail di *Nell'afa* (pp. 136-136) e perfino le «minime ontologie» batteriche «che provano ad alzarsi verso il cielo» di *Nostoc* (p. 139) paiono assurgere a figura di ogni oppresso e, a un tempo, lasciare intravedere uno spiraglio di future e migliori forme di vita collettiva: «Formiche ultima speme?» si domanda il poeta in *Insettimi, umanini, bambini* osservando, sopravvissute a un incendio boschivo, «formiche / che vanno commoventi in lunga fila / verso una loro forma silenziosa / di perfezione a noi ignota» (p. 143).

L'adempimento di tali possibilità di domani, secondo Pusterla, passa attraverso il dispiegarsi della particolare condizione che, sulla scorta di due occorrenze del *Fio-*

re attribuito a Dante, definisce (è il titolo della quinta e ultima sezione e di un'eponima poesia) *Angelicanza*: non «l'angelo non la sua trionfale / abbagliante figura metafisica, / non l'immagine; un'essenza, piuttosto, eventuale, / una grazia che appare insieme ad altre minori / e va con loro *impreso la bandera* / come tutti proviamo ancora a fare / nella fatica degli anni nel silenzio dei cuori | mentre là fuori avanzano / vessilli di pesti colori» (p. 133, corsivo nel testo). Ma, traducendo dalla lingua poetica a quella della politica, cui *Tremalume* – risulta ormai chiaro – non è affatto estranea, l'angelicanza ha probabilmente un altro nome: utopia. Sarà in definitiva l'aspirazione verso un avvenire diverso, di contro alle potenzialità del passato e del presente recise, che dà barlumi lungo tutta la raccolta: «Ubiqua e contumace, un'utopia / luccica in fondo al mare?» (*Una lettura in carcere*, 5, p. 39). Nella parte terminale del libro si consuma infine un ideale passaggio di consegne. Spetterà un giorno ai bambini, qui incarnati dai nipotini del poeta, Lucio (*Dialoghi con Lucio*, pp. 157-64) e Tullio (*Nascita notturna*, p. 165) con i quali viene inscenato un tenero scambio, rinfocolare la fiammella della speranza, dare ascolto alle «molte voci» portate dal vento (*Altopiano dei fugiaschi*, p. 179) su cui si chiude il volume.

(Michel Cattaneo)

GIOVANNI TESTORI, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di Giovanni Agosti, *Cronologia* di G. Frangi, *Notizie sui testi* di G.B. Boccardo, Milano, Mondadori, 2023, pp. 1575, € 90,00.



«In occasione del centenario della nascita, viene qui proposta una scelta significativa delle opere narrative, delle poesie, dei testi teatrali, degli scritti giornalistici, di letteratura, d'intervento e di critica d'arte di Giovanni Testori»: apre così la nota dell'editore delle *Opere scelte*, il 'Meridiano' curato da Giovanni Agosti e dedicato a una delle figure più eclettiche del secondo Novecento italiano. Nato a Novate Milanese nel 1923 da una famiglia di fabbricanti di tessuti a uso industriale («le relazioni famigliari e la connessa geografia dei luoghi d'origine [...] rappresentano un innesco fondamentale nella sua vicenda umana ed espressiva», scrive Frangi, p. XLIII) Giovanni Testori arriva a animare la scena culturale milanese nei primi anni Cinquanta come esperto d'arte e artista in proprio, poi come narratore, drammaturgo, poeta, pubblicitista. E davvero di tessitura si può parlare considerando la

permeabilità dei tavoli di lavoro cui Testori attende. Sembra questo, in effetti, il primo merito delle *Opere scelte*: la restituzione di alcune trame da Testori intessute tra la prosa narrativa, il verso, il dramma, la figurazione, la saggistica.

Il 'Meridiano' si confronta con un precedente: i tre volumi di Bompiani che raccolgono il lavoro in versi e in prosa dagli anni Quaranta ai Novanta (volume I, 1943-1961; volume II, 1965-1977; volume III, 1977-1993), curati da Fulvio Panzeri con gli interventi critici di Giovanni Raboni. Tuttavia, la sovrapposizione tra i due progetti si direbbe pressoché nulla, considerati due fattori: in primo luogo, l'operazione editoriale di Mondadori affianca all'opera creativa di Testori il 'secondo mestiere' del critico d'arte (nel progetto Bompiani si includevano invece i soli articoli usciti sul «Corriere della Sera» dal 1975, raccolti in *La maestà della vita*), o gli scritti program-

matici sul teatro; ma, ben più rilevante, il volume propone alcuni dei testi capitali del Testori poeta in una nuova veste filologicamente sorvegliata, emendata dalle corrotte andate a stampa precedentemente (è il caso, per esempio, di *Ossa mea*, primo libro di Testori nel catalogo 'Lo Specchio' di Mondadori; e della nuova redazione dei *Tre lai* stabilita da Nicolò Rossi), possibile grazie alla consultazione dei materiali conservati nell'Archivio Testori (presso Novate Milanese).

Le *Opere scelte*, sfruttando i 'vuoti' per creare sinergia tra i 'pieni', propongono un percorso di lettura e un primo orientamento critico. Il criterio sotteso al montaggio è, per intuizione del curatore, cronologico (si considera cioè l'anno di pubblicazione; o, nel caso di opere postume come *Amleto* e *Luchino*, di stesura dattiloscritta): il volume restituisce così non una rigida tassonomia degli scritti, ma «grumi» di lavori coevi e comunicanti, al di là dei generi, mostrati in diacronia.

Il celebre esordio narrativo di Testori, *Il dio di Roserio* (pubblicato da Vittorini nella collana einaudiana «I gettoni», 1954), è preceduto da un pezzo critico d'arte, *Su Francesco del Cairo*, artista i cui quadri aprono anche l'inserito iconografico (106 tavole in tutto) posto al centro del volume, con la riproduzione di alcune opere su cartoncino originariamente pubblicate insieme ai saggi. La scelta è, appunto, criticamente marcata: *Su Francesco del Cairo* è il primo saggio da Testori pubblicato, nel 1952, sulla rivista «Paragone», soglia che inaugura il fruttifero connubio con lo storico dell'arte Roberto Longhi, conosciuto nel 1951 durante una mostra dedicata a Caravaggio presso Palazzo Reale. Il saggio, con qualche sprezzatura espressionistica, rappresenta anche un trattato sulla creazione: dal verbo «profondare» si giunge all'individuazione di una «cellula prima» dominata dalla dialessi tra opposti e quindi origine di tutto «che è appunto, in sede estetica, l'incubazione demenziale che conduce al parto: dopodiché l'opera è determinata, cioè vivente nella sua autonomia, più o meno perfetta, e tuttavia perfetta mai, essendo il mito dell'arte assoluta, o, come si dice, "pura", tepida menzogna, inane sogno» (p. 14). Trascendendo il particolare caso di Cairo, Testori arriva a discutere (come aveva del resto fatto nella sua controversa tesi

di laurea, *La forma della pittura moderna*, nel 1942) di tradizione e innovazione possibile a partire da questa. In chiusura scrive alcune parole che, benché registrate nel 1952, a posteriori potrebbero essere attribuite alla sua stessa opera: «Quello che colpisce, esaminando il *corpus* delle sue [di Cairo] opere fin qui cognite e gli inediti [...] è che essi si vadano raggruppando in temi, in nuclei, cui corrisponde, quasi sempre, una costante figurale (anzi una figuraltà ossessiva): e che il variar della sua poesia ci venga esplicitamente espresso dal variare di un medesimo tema: o nucleo» (p. 20). Basterebbe questo a fare del saggio su Cairo un buon pezzo d'apertura delle *Opere scelte*, specie considerando come il tema della creazione venga ripreso e variato in almeno altri due manifesti, il primo dedicato all'attività drammaturgica di Testori, *Il ventre del teatro* (in cui l'azione del teatro tragico è «quella di un'umanità accecata e ribelle, ma girante attorno ai propri movimenti come un feto attorno al proprio cordone ombelicale»), il secondo dedicato all'opera critica di Longhi, *La critica d'arte come creazione* (pubblicato su «Paragone» nel 1974). Entrambi i saggi vengono opportunamente proposti nella selezione del 'Meridiano', con le complementari prove narrative, drammatiche, poetiche su cui Testori misura, in quegli anni, la tenuta di una teoresi *in fieri*.

All'apertura narrativa del *Dio di Roserio* (qui nella sua redazione originaria, priva degli interventi registrati quando incluso nel *Ponte della Ghisolfia*), segue la drammaturgia dell'*Arialdia* (Feltrinelli, 1960), facendo di questi i soli due rappresentanti di quel ciclo dei «segreti di Milano» che subito precede un lustro di 'silenzio', spartiacque di stile: cinque anni, quelli dal 1961 (data d'uscita del romanzo *Il fabbricone*) al 1965, privi di scrittura. La ripartenza del 1965 con il poema fiume dei *Trionfi* (libro d'esordio in poesia pubblicato da Feltrinelli) è testimoniata, nel 'Meridiano', dalla proposta di un solo intermezzo (*L'ultima processione di S. Carlo*); seguito da *La monaca di Monza*, dramma che, pure scritto un anno prima (1967), incarna le idee del citato *Ventre del teatro* (1968): la nuova stagione teatrale è tesa alla forza tragica, virante al monologo, espressa per mezzo di 'incarnazione' del verbo e processo inverso,

per «verificare le sue inesplicabili ragioni di violenza, di passione e di bestemmia». Seguono i versi tra eros e misticismo di *Alain* (ma non quelli di *L'amore, Per sempre*, e nemmeno quelli più espressionistici di *Nel tuo sangue*, pubblicato nel 1973 per Rizzoli, e forse uno degli esiti più alti del Testori poeta, da Raboni assimilati alla coeva, o di poco seguente, teologia negativa caproniana), *Edipus* (Rizzoli, 1977) come solo rappresentante dei *pastiches* linguistici della *Trilogia degli scarozzanti* (ultimo tassello dopo *Amleto* e *Macbetto*), ideale superamento della stagione teatrale tragica. Nel frattempo, nel 1975 Testori inizia la sua collaborazione con il «Corriere della sera», qui testimoniata con l'articolo del 1977 *La cultura marxista non ha il suo potere* (in tenzone con l'intervento di Giorgio Napolitano pubblicato su «l'Unità»). Verranno però dirottati su «Il Sabato» alcuni degli interventi più controversi di quegli anni, a proposito del referendum sull'aborto: sebbene il 'Meridiano' non porti traccia di questi scritti e vengano espunti dalla selezione i versi per la scena di *Interrogatorio a Maria* (1979) e il ben più delicato *Factum est* (1981), monologo di un feto che rivendica il diritto alla vita al cospetto dei genitori, l'esistenza fetale è una delle isotopie, delle metafore che percorre l'opera di Testori dalle origini. Unico rappresentante della cosiddetta 'seconda trilogia' è il lungo monologo di *Conversazione con la morte* (Rizzoli, 1978), primo elemento del trittico «degli oratori»: il tema religioso di *Crocifissione* (successivo ai *Trionfi*, non presente nella selezione del 'Meridiano') e vicino alla 'bestemmia' in esiti come quelli di *Nel tuo sangue*, è nettato dalla negatività estrema e ricomposto nella spiritualità di un lutto, quello autobiografico della madre di Testori. Il *planctus Mariae* di carattere iacoponiano più volte individuato nei suoi testi (Lilli; luppa) è ora, al rovescio, pianto del figlio per la scomparsa della madre.

A siglare la selezione e, in effetti, l'impegno creativo di Testori, due tra i testi più rilevanti dell'ultima fase: il romanzo *In exitu* (Garzanti, 1988), che riprende circolarmente il primo interesse narrativo su Milano, spingendosi a limite della drammaturgia e di fatto riadattato alla scena grazie all'intervento di Franco Branciaroli (della prima alla Pergola di Firenze nel novembre 1988 scrive Raboni, ricordan-

done i fischi e l'abbandono della sala da parte del pubblico di fronte al dramma di Gino Riboldi in overdose nei bagni della Stazione Centrale di Milano); e, nella nuova redazione stabilita da Rossi, i *Tre lai* (*Cleopatràs, Erodiàs, Mater strango-sciàs*), tre monologhi pubblicati postumi per Longanesi in cui torna la sperimentazione «in quella mia lingua, ambientata dalle parti dove sono nato: Lasnigo, Canzo, Asso».

All'interno della selezione di Mondadori entrano, per la prima volta, due testi sostanzialmente 'inediti': testi, cioè, d'occasione e circolazione famigliare, come *In trigesimo*, poesia per la morte del padre Edoardo e stampata da Scheiwiller (1966) in soli 100 esemplari privati, fuori catalogo; e *Ricordo di Angelina*, scritto in memoria della zia Angela e stampato in una plaquette privata nel 1969.

I meriti di questo 'Meridiano', dunque, se non proprio riguardanti la sistematicità della lettura di un'opera editorialmente mossa come quella di Testori, si registra-

no soprattutto nella proposta di eclettismo fedele al profilo dell'autore; nella cura filologica dei materiali proposti, corredata dal lavoro minuzioso di Giovanni Battista Boccardo nelle *Notizie sui testi*; nella resa di una ricerca linguistica e espressiva in progressione; nell'individuazione di alcuni testi-ponte tra le discipline, nonché manifesti di poetica: così è per i già citati *Il ventre del teatro* e *La critica d'arte come creazione*, ma anche per scritti meno sospetti come «*Un uomo in una donna, anzi uno dio*», introduzione firmata da Testori alle *Rime* (Rizzoli, 1975) di Michelangelo (autore, peraltro, di quel celebre 'pianto di Maria' che è *La pietà*), opportunamente proposta nelle *Opere scelte*. Il pezzo si colloca dopo il romanzo *La cattedrale* (Rizzoli, 1974) e prima di, rispettivamente, la recensione al 'Meridiano' dedicato a Carlo Porta, e *A rischio della vita*, commento accorato pubblicato su «L'Espresso» a margine della morte di Pasolini. Se non si può riconoscere dignità artistica alla prosa critica senza forzare un giudi-

zio, si può facilmente intendere perché scritti come «*Un uomo in una donna, anzi uno dio*» vengano scelti per partecipare della selezione: si incontra, in tali casi, quell'agio del poeta critico nel dire di altri ciò che illumina un angolo oscuro della propria opera. E allora, al lettore di Testori, non suonano più neutrali formule come «corpo a corpo col corpo», riferita alla poesia di Michelangelo, o chiose come: «il grande duello è così finito. Chi ha gettato la spugna? Nessuno dei contendenti, possiamo esser certi; forse, l'arbitro; e, cioè, Dio. Che, tuttavia, nel frattempo, è rimasto chiuso e come imprigionato dentro la lotta; e, adesso, muore e si sperpera con lei. La risposta, comunque, non è giunta. | Sul quadrato del ring è rimasta la pietà; ad annasprire, cieca e insaziabile furia, in cerca dei lacerti d'una religione, d'una società, d'un tempo, d'una gloria, d'una vita».

(Francesca Santucci)

MARIAGIORGIA ULBAR,
Hotel Aster, Venezia, Amos
Edizioni, 2022, pp. 121, €
14,00.



Le soglie da varcare prima di entrare nel vivo di *Hotel Aster* di Mariagiorgia Ulbar, ovvero le tre brevissime dediche che seguono la pagina con l'occhiello e, nella doppia ancora successiva, un esergo da Susan Sontag, sembrano particolarmente indicative della stoffa, del principio che si muove al cuore del libro, strutturandolo pur nell'assenza di palinsesti, articolazioni interne (sezioni).

Partendo dall'esergo, la domanda su cui si apre la citazione («How far from the

beginning are we?») pone immediatamente l'accento sulla questione nodale, che rintocca fin dal testo incipitario (fuori dalla numerazione progressiva che fa le veci dei titoli), ovvero la questione del ritorno all'inizio. Vale forse la pena ricordare come il motivo della ri-conquista dell'origine costituisca un *proprium* dei racconti gnostici, che cominciano in genere con un soggetto catastroficamente precipitato in una dimensione che non gli appartiene e la cui miseria lo porta all'oblio, a dimenticare cioè la sua provenienza; salvo poi riscoprirsì, ossia ri-appropriarsi della memoria, seguendo un percorso (la narrazione stessa) orientato verso la propria, autentica nascita.

Recita quindi il testo proemiale, il 'punto-zero' di *Hotel Aster*: «*Eppure non mi sembrava grave. Avevo disturbato? / Non lo credevo quando entrai in quel luogo e ancora oggi non lo credo, sebbene sia trascorso molto tempo, sebbene io abbia seguito il programma e gran parte delle persone incontrate all'epoca siano scomparse. / In seguito al grande terremoto, l'asse terrestre si spostò di alcuni centimetri e molte cose cambiarono. L'Hotel Aster crollò sul lato occidentale. / Ci furono ore di stasi dopo quel grande rumore,*

poi tutti uscirono, lentamente, abbacinati dalla luce, e si persero nella macchia» (p. 15). L'entrata in scena dell'*io* cortocircuitata con l'evento di un grande crollo, con la rottura di un ordine geologicamente precostituito (descritto anche come un fenomeno acustico, «*quel grande rumore*») che determina prima una fase di assoluta immobilità, quindi una nuova fuoriuscita nel mondo selvoso e spaesante, equivalendo l'abbaglio all'oscurità di una notte epistemica. All'avventura di «tutti» è prometeicamente incatenato lo sguardo di chi dice «io» («Non posso fare a meno di concentrarmi [...] devo descrivere tutto ciò che accade», p. 23): ma la condanna all'incameramento dei dati (alla coazione a ripetere un gesto narrativo sistematicamente abolito dalla radicale ulteriorità del narrabile rispetto al narrato) fa tutt'uno con l'elezione, con l'investitura poetica di questo sguardo narrativamente operante, che si ricostituisce sinchronicamente come voce («*Mi chiedono di scrivere, di essere precisa, di narrare gli eventi. / [...] Narro, per questo motivo, ogni immagine traducibile in parole in mio possesso*», p. 81).

Tornando quindi alle dediche liminari, risulta paradigmatico che i due numi tutelari invocati siano Patrizia Cavalli e Carlo

Bordini. Nell'opera della poeta di Todi, infatti, il sentimento della cacciata edenica, dell'esilio in terra straniera (tematizzato, per esempio, nella prima sezione del libro del 2006, *Pigre divinità e pigra sorte*) da un lato, e la *costrizione*, il *male* di essere *sempre testimoni* di se stessi (come recita il titolo del '92, dell'*io* *singolare proprio mio*; quelli in corsivo sono termini cavalliani) dall'altro lato fanno da rimbalzo a un gesto radicale di autoinvestitura, alla *felice* ostensione del *lusso* che è il proprio *mestiere*: niente più e niente meno di *niente*, di continuare a perdere qualcosa che non si ha. Il *genius loci* bordiniano emerge in particolar modo in rapporto alla meccanicità descrittiva in cui si dissipa la pseudo-vicenda di *Hotel Aster*, evidente nei rari passaggi versificati (in un'economia compositiva che privilegia la giustificazione, o 'prosa' che dir si voglia), nei quali la ripetizione allucinata di una canzone diventa un principio strutturante («Nella

terra dei lupi tornerai prima o poi? / Nella terra dei lupi, nella terra dei lupi / che la luna portarono fino a quaggiù. / Nella terra dei lupi ti incontrerò più?», p. 86).

La terza dedica infine (che in realtà è la prima delle soglie del libro) si indirizza enigmaticamente «*Alle perline in fondo al cuore*». Come nel *Canto della Perla* (la breve composizione gnostica di origine siriana tramandata anche dagli Atti apocrifi dell'apostolo Tommaso), il soggetto poetico di Ulbar sembra incarnare il gesto iniziatico del recupero della *res amissa*, la cosa smarrita o dimenticata, in un'avanscoperta che è allo stesso tempo un ritorno a un punto iniziale che illumina retroattivamente lo stesso cammino che consente di accedervi: «Solo molti anni più tardi seppi che quella notte aveva rappresentato un bivio nella mia esistenza e io, restando immobile, avevo innescato il corso degli eventi che mi hanno portata fino al luogo in cui ora mi trovo» (p. 78).

A orientare chi dice «io» nel suo percorso (che è il percorso di «tutti»: «How far from the beginning are we?») verso la *fonte* che lo detta è dunque un esercizio di ascolto attivo, un ascolto cioè letteralmente mobilitato alla restituzione del racconto («*Raccontare da questa stanza porta con sé uno sforzo non indifferente. Una musica risuona per il corridoio antistante [...]. L'ho inseguito per giorni, tendendo l'orecchio. È difficile riuscire a comprenderne la fonte e provenienza. Ho scovato ieri ciò che produce il suono*», p. 80). Non a caso, anche quando l'origine è di natura linguistica, l'«*esercizio*», lo sforzo di concentrazione, pertiene comunque la dimensione sonora, e l'etimologia da riconquistare è quella di *delirare* – che, come recita il biglietto scritto a mano a p. 88, indicava originariamente il movimento di *allontanamento* dal solco della *lira*: «e la lira è il canto».

(Giulia Martini)

LELLO VOCE, *Razos*, Milano, La nave di Teseo, 2022, pp. 102, € 16,00.



Per parlare di questo plasticamente riuscitissimo libro di Lello Voce bisogna non prendere del tutto alla lettera i due elementi che valgono come marche principali del 'progetto': il titolo stesso e la citazione in esergo dal re dei matematici Karl Friedrich Gauss che accompagna la dimostrazione della possibilità di costruire un poligono regolare di 17 lati, un eptadecagono: «La teoria attrae la prassi così come la calamita attrae il ferro». Entrambi, titolo e citazione, esatti e fededegni per definire lo spazio immaginativo ed esecutivo del libro, alludono però

a un'impalcatura progettuale diversa da quella effettivamente realizzata dall'autore. La citazione va intanto rovesciata: è la prassi che attira qui la teoria e non viceversa. Una prova risiede proprio nella scelta, più allusiva che esatta, e per questo fondamentalmente tendenziosa, del titolo *Razos* che si riferisce alle brevi prose che in una decina di manoscritti medievali raccontano le circostanze di composizione di alcune delle poesie dei trovatori. Dal punto di vista descrittivo, i primi 17 testi del libro, tutti in prosa, sono commenti a poesie però assenti dal libro e del tutto immaginarie. È infatti il lettore che deve, felicemente, immaginarle seguendo le 'istruzioni' fornite da Voce. Va però notato che le *razos* dei trovatori sono testi narrativi che non dicono praticamente nulla della struttura formale dei testi che è invece qui, sia pure in assenza, minuziosamente descritta (siamo dunque semmai più vicini alle prose della *Vita nuova* dantesca – cui allude un passo della *razo* 8, p. 42 – dove la funzione descrittiva è comunque affiancata dalla dimensione narrativa). Quanto accade è che il riferimento alla poesia trobadorica serve qui a Voce per giocare sul valore assunto da questa nella modernità: quello di una poesia a elevato tasso sperimentale e come tale variamente

utilizzata dall'avanguardia novecentesca. La vicinanza del libro a tale costellazione è suggerita da Chiara Portesine (<https://www.argonline.it/>) che lo definisce appunto «un esperimento linguistico che ricorda le neoavanguardie del Novecento» (e suggerisce anche un suggestivo accostamento 'numerologico' alle *17 variazioni* di Emilio Villa – l'undicesima delle quali, ricordiamolo, è un pastiche lombardo-occitano dove il dialetto milanese incontra appunto la lingua dei trovatori). Quello che soprattutto qui ci pare contare, proprio per la manipolazione della forma e dell'etichetta di *razo*, è semmai che, una volta di più, Voce allude ai modi dell'avanguardia per ribadire di non essere un (classico) poeta d'avanguardia.

Dove Voce si fa soprattutto filologo-poeta delle neo-avanguardie, è nella seconda parte del libro, in quello che appare chiaramente come il secondo dei due eptadecagoni testuali che ne definiscono la struttura plastica. Si tratta di 17 brevi testi a forma chiusa di 8 versi ciascuno, irti madrigali che linguisticamente non hanno nulla di quanto associamo a questo genere poetico a destinazione musicale, di natura lirica e materia amorosa. Percussivi ed allitterativi («La parole sono finte file, furbe feste del senso»), questi testi esco-

no completamente dall'orizzonte del genere: è infatti come se strutture concepite per la 'morbidezza' dei madrigali petrarcheschi fossero qui state prese in mano dal Dante delle petrose o di certi passaggi 'chiocci' dell'*Inferno* («È dunque questa la contraddizione finale della / democrazia, queste voci *chiocce*, queste parole / senza senso, questi nomi senza cose? [...]», e si vedrà anche una ripresa lessicale precisa quale «[piega] la zanca» da confrontare con *Inf.* 19, 45 e 34, 79 *zanche*, entrambe le occorrenze, come qui, in rima). È una constatazione che definisce tono e contenuto di questi testi e si inserisce nella linea del dantismo comico delle avanguardie perfettamente tracciabile da Sanguineti a Frasca. La scansione tutta scritta di questi madrigali non si nega comunque alla dimensione performativa propria della prima parte del libro, anche se è qui astratta da ogni tipo di gestualità ed appartiene interamente al significante. Si vedano, come esempi, il cumulo anagrammatico di «lettere *tolte a sorte* dal sillabario delle *aorte*», o il *dripping* metrico (il 'colare' dei versi) del finale di 11 «Sei soltanto solo, sei *infranto* nel *frattanto* / che *sgocciola*, *calcola*, che somma, che poi *cola*», dove, caso unico, le rime dei due versi finali si frangono in una rete di rime interne di cui *cola* (in rima anche a 14, 2), rispetto alle sdruciole *sgocciola*, *calcola*, è soltanto una 'rima per l'occhio'.

I 17 madrigali non possono essere comunque le 17 poesie mancanti descritte nelle *razos*, da immaginare come di forma variabile e apertissima; costituiscono semmai una forma di compensazione rispetto alla loro assenza costitutiva. La forma stessa delle poesie assenti è peraltro descritta con una minuzia che ne fa veri e propri oggetti concettuali e le situa nello stato propriamente installativo dell'opera (intendendo con questo il meccanismo che implica, oltre all'atto di leggere, l'assorbimento del lettore nel testo). Un buon esempio è quello della *razo* 10, dove riemerge la vena trobadorica con la descrizione della forma metrica di una sestina (la poesia presentata dalla *razo* 3 come «composta da sessantasei versi», avrebbe la misura di una sestina doppia ma la descrizione è poi quella di una forma impossibile). Il rigoroso meccanismo di *retrogradatio cruciata*, congiuntamente alla «consistenza semantica delle sue sei pa-

role-rima», trasforma tale poesia in «un'arma». Le sei parole sono «rabbia, desiderio, fame, dignità, servitù, moltitudine», così che la sestina ci appare come una 'sestina comunista'. Lo sviluppo descrittivo può prestarsi al gioco di una retorica di sottrazione (2 «Questa poesia non contiene immagini») o della pura assenza («girando la pagina, egli [il lettore] non troverà alcuna traccia della poesia di cui qui si parla»), o di una sostanza immaginata come solamente visiva (17: una poesia che «non è fatta di parole [...] essa è soltanto un insieme di linee»). Comune a tutte le descrizioni è soprattutto che funzionano come vere e proprie istruzioni per l'uso delle poesie: «Se egli [il lettore] aprirà il libro e troverà la pagina bianca da cui manca la poesia e poi lo appoggerà al tavolo di fronte a lui» etc. (12); è un manuale che si spinge fino a spiegare nel dettaglio il *kit* necessario per l'uso della poesia elettrica (la *razo* 5: un bellissimo testo allusivo a un mito delle avanguardie primonovecentesche) per cui il lettore deve procurarsi «materiali che non sono compresi in questo libro».

Le istruzioni al lettore mettono l'accento sull'azione e sull'uso dei testi e bisogna per questo fare attenzione alla temporalità espressa dalle 17 *razos*. La sua urgenza costitutiva («non c'è più tempo per non avere tempo» *razo* 16, forse un'allusione rovesciata al celaniano 'è tempo che sia tempo' – di *Corona*, «Es ist Zeit, daß es Zeit wird» e sarebbe una citazione di stampo quasi jazzistico ...) è attentamente diluita in due insiemi di azioni a cui corrispondono due tempi verbali diversi. Il tempo delle prime *razos* è quello ostensivo della performance al presente, dove l'atto di marcare il testo inizialmente con un deittico è accompagnato da una richiesta di verifica da parte del pubblico: «Questa poesia non contiene immagini. Potete controllare da soli» (2), «Come potete vedere, questa poesia è composta da sessantasei versi» (3). A partire dalla *razo* 8 e poi sempre più insistentemente, il testo parlerà al futuro, per es.: «Comprenderà allora il frastornato lettore» (16), «Si accorgerà che esse sono là» (17). È un appello al lettore perché usi i testi, rappresentando davanti ai suoi occhi un fare che si situa nell'imminenza del fare e che lo rende partecipe: «capirà che, anche prima di iniziarne la lettura, il vero autore di questa poesia era lui» (15). La poesia, sulla pagina, esige la trasformazio-

ne del lettore in pubblico, il trasferimento dell'individuo in una forma sociale (si noti bene, non ancora una forma *civile*) della potenzialità; la poesia: «non s'accontenta d'avere soltanto dei lettori, essa pretende un pubblico, non s'accontenta della mente, ma vuole organi». Se le *razos* originali dei trovatori davano sostanza narrativa al testo lirico situandosi nel tempo del racconto, il passato, per Voce nel tempo del futuro, la sostanza narrativa è per l'autore e il suo lettore e pubblico una storia da fare insieme.

Non va comunque dimenticato che se il futuro è un gesto che allude a una fuoriuscita dal libro, al suo 'dopo', è naturalmente nei testi e nella forma scritta che risiedono le coordinate del possibile. Appare costitutiva di questo tempo sospeso dell'azione come scrittura, l'abbondanza di effetti illusionistici (un tratto analogo, ricordiamo volentieri, a molte delle poesie/performances di Luigi Soggi). Elementi della scrittura stessa (la sintassi, il testo stesso percepito come glossa) possono perfino diventare elementi naturali o atmosferici, i segnali di un'azione 'cosmica': «C'è un enorme buco al centro di questa poesia [...] ciò che appariva come un buco potrebbe, invece, essere un cratere [...] il lettore vedrà per un attimo la sintassi farsi fumo e restare sospesa sul foglio» (4) o, ancora, nella *razo* 15, «guardi [il lettore] fisso davanti a sé e là, dove questa nota finisce, infine vedrà l'inazzurrarsi del mare riflesso dall'annegarsi del cielo, per poi sbiancarsi in spume che hanno forma di nuvole».

Nel tempo immaginato del futuro, sul «confine che separa l'aritmetica dalla geometria, il dire dal fare» (17), le utopie realizzate degli eptadecagoni di Gauss spostano l'equilibrio verso la seconda, dalla teoria alla prassi. Nella geometria delle *razos* conta di più la prassi, meglio riassunta dalla citazione (che accompagna in esergo quella di Gauss) del *vers de dreit nien*, la poesia fatta propriamente su nulla (cioè su un non argomento, un'anti-*razo*), di colui che vale come il primo dei trovatori noti, Guglielmo d'Aquitania. Delle due funzioni introdotte dall'avanguardia rispetto al linguaggio (in equilibrio rigido presso uno dei numi tutelari del libro, Nanni Balestrini), la sua distruzione e la sua liberazione, Voce è tutto dalla parte della seconda.

(Fabio Zinelli)