

VITO M. BONITO,

Di non sapere infine a memoria, Forlimpopoli (FC), L'arcolaio ('Il laboratorio'), pp. 63, € 11,00.



La Storia degli 'anni di piombo' è stata oggetto di narrazioni molto diverse di cui non poche appartengono alla storia 'intima': i libri di memoria, anche molto intensi, dei figli delle vittime (sui padri sempre assenti che non li hanno visti crescere) e, d'altra parte, i memoriali di chi scelse la lotta armata e il cui percorso nasce ugualmente da una storia di famiglia, quella della sinistra italiana del dopoguerra, una famiglia di padri partigiani ritenuti superati. È questa dimensione familiare – la frattura ideologica, emotiva era ovunque nella società e dunque nella sua cellula più ridotta, la famiglia; del resto, in un universo predigitale le notizie irrompevano nelle case attraverso i telegiornali, erano

di fatto servite sulla tavola familiare – che rende praticamente impossibile parlare di quei fatti in poesia attraverso il registro consacrato della 'poesia civile'. Vito Bonito lo ha fatto dunque attraendo la Storia nel 'sistema' compattissimo e privato della propria poesia, assorbendo i dati storici nel registro dell'esperienza intima e personale. Il programma enunciato dal 'non sapere a memoria' del titolo deve essere peraltro proprio questo: la sostituzione di una scrittura interamente letteraria a un discorso di tipo storico/memorialistico. La piccola cronologia dei fatti riguardanti il rapimento di Aldo Moro e l'omicidio di Walter Tobagi a fine libro accoglie la cronologia parallela dell'età dell'autore al momento dei medesimi: nato nel 1963, generazionalmente dunque più dalla parte dei figli e, di poco, troppo giovane per essere del tutto esposto ai dibattiti che potevano portare ad abbracciare la causa dei gruppi brigatisti. Il legame proiettivo tra avvenimento e vita familiare è peraltro messo inequivocabilmente in evidenza attraverso le parole di Tobagi citate in esergo: «Ho riflettuto tante volte sulla storia di Moro. E se quella storia mi ha colpito tanto è anche per questo: perché mi identificavo, indegnamente, nel suo rapporto familiare. Mi sono anche chiesto: se dovessi sparire di colpo, che immagine lascerei alle persone che ho amato e che amo ... ?». La figura del giornalista del *Corriere* vale dunque forse più come doppio dell'autore che come ipostasi, figura, questa, che compete invece a Moro, l'*inquilino* del libro (inquilino

fantasma dell'appartamento dove fu tenuto prigioniero). L'ipostasi è del resto un espediente letterario già sperimentato da Bonito con la figura del *segretario* (titolo di una raccolta pubblicata per Zona, 2000), a proposito della quale Paolo Zublena ha appunto osservato che «*la persona del segretario è atopica dislocazione del soggetto nel fuori*» (in *Parola plurale*, 2011). Prefigurando l'apparizione ultra-terrena di Moro, Giuliano Mesa ha scritto che: «quasi apparizione oltretombale, il segretario sta forse compiendo un viaggio a ritroso, un *neklyia* nei luoghi della memoria» (*Nota a il Segretario*).

Nel libro ci muoviamo dunque all'interno di un registro di tipo visionario equiparabile almeno al finale di *Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio (2003) dove Aldo Moro in qualche modo 'risorge' dopo il ritrovamento del suo cadavere nel bagagliaio della Renault 4. E il poema dell'*inquilino* è veramente la storia di un ectoplasma: «l'*inquilino* / usava camminare senza occhiali // guardandosi aperte / le mani dicono / testimoni giurano / in un albero / averlo visto entrare», a cui la resurrezione vera e propria è però negata: «l'istituto delle resurrezioni umane / non è riuscito / a riportare in vita / l'*inquilino*». Nel libro, inoltre, entrambe le figure, l'ipostasi di Moro e quella, nasosta, di Tobagi, hanno diritto alla voce, sono dunque, di fatto, delle prosopopee: le parti in corsivo altro non sono infatti che un *cut* di parole e frasi scritte e pronunciate dai due tratte da una fitta bibliografia fornita a fine libro. Non pare allora inutile ricordare come per Paul de Man la prosopopea

fosse la figura primaria del discorso autobiografico, l'apertura di un dialogo con la perdita, l'assenza e la morte. Altre ben diverse prosopopee abitano però il libro, tigris di carta o proiezioni degli eroi di allora: il minaccioso *koba*, ovvero Stalin, e Mao il 'grande timoniere'. Mentre queste ultime figure si esprimono con un frasato quasi da libro di storia, le parole di Moro/Tobagi sono l'oggetto di una polverizzazione lirica che esprime mimeticamente quanto captiamo della voce dei morti («*e aspri o quasi / e soffioni / e divina tronchesi // bruciami dico / e la parola è vuota // clinicamente / sono tutti senza peccato*). La poesia, del resto, scrive Bonito, a proposito di Pascoli, è l'atto di ascoltare la voce dei morti: «La sua poesia è come un orecchio totale teso all'ascolto, in cerca della lingua aldilà» (*Il canto della crisalide. Poesia e orfanità*, Bologna, Clueb, 1999, cit., p. 44). Se i morti non parlano una lingua chiara è perché, perduti, parlano di una perdita (tematicamente il lutto perenne per la morte 'fondatrice' della madre) che si trova investita della responsabilità della costruzione linguistica del testo. La cantilena pascoliana (ancora Zublena) diventa così forma strutturante della scrittura, è «*l'infantia della lingua*, ciò che viene (temporalmente e strutturalmente) prima del linguaggio», e «la formavagito del nostro abbandono» (Bonito, *Il canto della crisalide*, p. 51). L'infanzia della lingua, aggiungeremo, è oramai regredita e radicalizzata come 'infanzia del segno'. Sul piano visivo, basta guardare la copertina del libro, disegnata dall'autore, in cui figurine stilizzate, connesse come in uno strano alfabeto, si uccidono a vicenda. E ricordiamo che, negli ultimi anni, Bonito ha prodotto alcune plaquettes 'scritte a mano', 'calligrammi' sgrammaticati/agrammaticali dove, squisito esempio di *art brut*, il gesto scritto si continua in disegni di tratto marcatamente infantile.

Ora, nel libro, l'infanzia della lingua pare riservata alla frammentazione logico/sintattica degli inserti corsivi. Qui anche il dato documentario della manipolazione del diario di Moro (*omissis*) diventa strappo poetico, bianco sulla pagina: « - la verità Aldo è che nessuno / ti considera 'suo', «*smemorato ... / livido assente ... / fuori posto come ipnotizzato*» (e si osservi che la parte in corsivo è incolonnata, *omissis* compresi, parallelamente come nella risposta tra strofe/antistrofe di una stessa forma

corale). È una forma di cancellazione che appartiene all'emergere della parola poetica (la poesia «come una gomma, cancella a pezzi la vita, la realtà. E quanto più cancella tanto più espone [...] La poesia ha radice nella mutilazione», *Il canto della crisalide*, p. 57). Semmai la parte dell'infanzia linguistica, del suo bla bla, la pascoliana cantilena infantile così tipica dello scrivere di Bonito è sostituita qui da una stupida lallazione rappresentativa del burocratese pseudorivoluzionario con rinforzo di rime fumiste e crepuscolari. Ecco da *Ombrosse 1978*: «le stelle rosse rosse / condannano anche la pertosse», e ancora «ama i rettili Parigi / goschista / non crede nell'ipostasi», « se il male è capitale / qual'è allora la virtù / del comunismo anale?». I due mondi (vittime e brigatisti) e i due linguaggi vengono messi efficacemente a confronto (anche tipografico, nell'alternanza tra corsivo e tondo) nella poesia *l'inquilino*: «*voi non lo vedete il mio confortatore / lui segna l'aria millimetro il respiro / non ha le mani // la sua religione dice cose strane / lontane // - potere dominio lotta al capitale / imperialismo / buio intercostale // noi uccidiamo per essere vivi // è come un sogno come l'infanzia // una verità luminosa // inventata -*».

Interessa a questo punto notare come, secondo una 'tecnica' disseminativa più volte sperimentata da Bonito, parti del libro siano elementi di riuso dal precedente *Fabula rasa* (Oèdipus, 2018), il libro della paternità (reale) dell'autore e della sua bambina. Già in quello una parte di *Bee Gees vs. Mister Magoo* (titolo stranamente post-moderno) diventa ora il primo movimento di *Coro della discesa*: «Stella su stella / apriti stella // il cielo è rosso / stellina bella / pòsati appena / sopra il suo capo / fagli corona // nell'ora del lupo / dàgli conforto // è condannato / bum! // ora è morto» (dove si noti lo stesso attacco di Cosimo Ortesta, *Serraglio primaverile*: «Stella su stella / fino alla stella del mattino»). Soprattutto, già in *Bee Gees* appare la temibile figura di Koba che vanta la propria sinistra efficacia: «sessanta bambini / ho fatto arrestare // con l'accusa celestiale / di odiarmi / come bianchi angioletti / controrivoluzionari / si sa al servizio / del fantasma capitale ... imperscrutabili / sono il mondo Koba / e il firmamento», spezzone che entra ora in Koba e il grande timoniere guardano la tv - 1980 -. Nel testo dal titolo gemello,

Koba e il grande timoniere guardano la TV 1978, si esprime Soselo (pseudonimo come poeta, pare discreto, del giovane Stalin) così: «Soselo non sbaglia mai / - i bambini felici sono cattivi / gl'infelici / recitano poésie // una masnada di ducetti / seduti a un pranzo di gala - », sequenza i cui ultimi due versi costituivano in *Fabula rasa* il distico che apre *Biopolitica - orsù!* Altro non si tratta che della citazione della poesia di Mandel'stam su Stalin che gli aveva valso il gulag sul Mar Nero: «Ridono i suoi baffi da scarafaggio, / e brillano i suoi gambali. / Intorno a lui c'è una masnada di ducetti dal collo sottile / e lui si diletta dei servigi dei semiuomini». Colpisce soprattutto che lo spostamento di parti di testo porta qui a una sorta di fusione tra la bambina e *koba*. L'immagine, consacrata, del 'bambino dittatore', dunque di un 'bambino stalinista', conduce a una visione miniaturizzata della Storia, rimpicciolimento non degli avvenimenti, ma del modo di osservarli e di poterli sopportare. Paradossalmente, in *Fabula rasa*, l'espressione logica/adulta, sia pure mista alla lingua-cantilena, appartiene al modo espressivo della bambina (a sua volta ipostasi e prosopopea), mentre la lingua in-fante della poesia è riservata al padre/poeta che registra i fatti nel linguaggio. L'infanzia, come condizione parassitaria e tirannica, diventa peraltro il tema del canto dei bambini monocellulari, poesia di apertura di *Di non sapere* («gli organismi monocellulari / sono la forma di vita / di maggior splendore / un'esistenza parassitaria / che non ha bisogno alcuno / di svilupparsi ulteriormente»). Resta il dubbio di chi siano questi bambini, e del loro mancato sviluppo, ipostasi di scelte non nate o nate morte o forse di noi stessi perfino come potenziali 'combattenti rivoluzionari' tanto più che questi 'organismi' portano un messaggio inudibile, la formulazione di un'utopia: «nessuno sa dirci nessuno / quale ipotesi di felicità / gli uomini hanno sognato // prima di morire».

La dimensione perinatale a cui è ricondotta la Storia degli anni di Piombo, convalidata dalla voce dei terroristi stessi (*Ombrosse 1978* «il cuore dello stato / lo si poteva toccare // uccidere persino / come un neonato // io mi costruivo giocattoli / tornavo bambino ... »), non si esaurisce in un sistema poetico 'regressivo' e pascoliano ma aspira alla dimensione del

tragico (esplorata, questa, da Alessandro Baldacci, *Il disprezzo del rimedio: (ri)pensare il tragico* in *Parola Plurale*, 2005). Si pensa allora al tragico secondo la visione 'classica' di Peter Szondi: categoria sostitutiva del sacrificio cristico a cui potrebbe tendere la storia di Moro (si ricordino le parole citate *il mio confortatore ... la sua religione dice cose strane*). La figura del potenziale risorto è infatti sostituita a fine libro, a vicenda consumata, dalla figura dell'orfano (probabilmente sotto le spoglie

di Benedetta Tobagi) che si esprime con una forma propriamente tragica, lo *stasimo* (titolo *stasimo. canto fuori posto*) canto in cui nella tragedia greca il coro emotivamente commenta l'azione drammatica. Di propriamente corale c'è qui la sovrapposizione ideale della voce dell'autore e di quella dell'orfano. Ma si tratta appunto di un *canto fuori posto*, titolo/didascalia che alludendo a una forma di mobilità se non anche di inadeguatezza generale del macrotesto, fa dello *stasimo* la forma più

compiuta possibile di 'canto della perdita': «non ci sei mai / sulla giostra con me ... // e i morti a ogni giro / fanno domande / sempre più assurde ... ». Il finale di intenso pathos drammatico, «nel fuoco dei capelli / nessuno da perdonare // prendimi in braccio papà // non ce la faccio più // da sola a bruciare», non fa che ribadire il risultato dell'indagine compiuta nel libro: non c'è resurrezione nella Storia.

(Fabio Zinelli)