

# ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura



## DIFENDERSI DAL CONTAGIO

*Bertozzi, Brullo, Condello, Francucci, Italiano, Masetti,  
Moliterni, Nurke, Profumo, Piccini, Quartero, Rosadini*

[www.andreatemporelli.com](http://www.andreatemporelli.com)

*ma esiliato  
sulla terra, fra scherni, camminare  
non può per le sue ali di gigante.*  
Baudelaire

www.andreatemporelli.com

# ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

*Direttori:*

*Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Marco Merlin*

*Redazione:*

*Paolo Bignoli, Davide Brullo, Simone Cattaneo, Tiziana Cera Rosco, Gianluca Didino, Matteo Fantuzzi, Umberto Fiori, Federico Francucci, Massimo Gezzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Andrea Masetti, Massimo Orgiazzi, Alessandro Rivali, Flavio Santi, Riccardo Sappa, Luigi Severi, Andrea Temporelli, Giovanni Tuzet, Cesare Viviani*

*Direzione e amministrazione*

*C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322835681 -*

*Sito web: <http://www.atelierpoesia.it>*

*indirizzo e-mail: [redazione@atelierpoesia.it](mailto:redazione@atelierpoesia.it)*

*Stampa*

*Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) - Via Maggiate, 98*

*Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996.*

*Associazione Culturale "Atelier"*

*Quote per il 2008: euro 25,00*

*sostenitore: euro 50,00*

*I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a*

*Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).*

# Indice

- Editoriale**
- 5 Difendersi dal contagio  
*Marco Merlin*
- 7 **In questo numero**  
*Giuliano Ladolfi*
- Saggi**
- 8 Il romanzo sullo schermo, il romanzo come schermo. Su  
*Occidente per principianti* di Nicola Lagioia  
*Federico Francucci*
- Lettera aperta**
- 56 Lettera aperta  
*Marco Merlin*
- Interventi**
- 60 Il punto e la virgola: un riflesso della Postmodernità  
*Giuliano Ladolfi*
- Voci**
- 66 Federico Condello: *Recitativi*  
Presentazione di Giuliano Ladolfi
- 78 Daniele Piccini: *Dopo*  
Presentazione di Giuliano Ladolfi
- 87 Gabriele Quartero: *cinematografia di sottoscala*  
Presentazione di Giuliano Ladolfi
- 98 Dennis Nurkse: *Voci sull'acqua*  
*Amore e guerra ai tempi di D. Nurkse*  
a cura di Adolfo Profumo e Giovanna Rosadini
- 110 Federico Italiano: *La cuccetta*

**Lecture**

POESIA

- 119 Yves Bonnefoy: "Le assi curve"  
 *Davide Brullo*
- 121 Andrea De Alberti: "Solo buone notizie"  
 *Giuliano Ladolfi*
- 124 Mauro Ferrari: "Il bene della vista"  
 *Roberta Bertozzi*
- 125 Francesco Lorusso "Decodifiche"  
 *Fabio Moliterni*
- 126 Emilio Zucchi: "Tra le cose che aspettano"  
 *Andrea Masetti*

## Editoriale

### Difendersi dal contagio

*Ma siamo proprio sicuri che nostro compito sia diffondere la poesia? Se mai fosse possibile, davvero noi vorremmo vedere un angolo di poesia al supermercato, con qualche giovane e qualche adulto che, di tanto in tanto, vi getti lo stesso sguardo con cui si muove fra bestseller e CD? Davvero noi vorremmo trovare una trasmissione brillante, e con ascolti del tutto rispettabili, nei programmi serali (non notturni) delle tivù? Davvero noi vorremmo veder volantinare versi a volontà, come fossero dei toccasana per le nostre animelle allitteranti?*

*Ammiro, sia chiaro, quelli che si alzano a declamare i loro testi nei grandi magazzini dove si vende l'ottimismo accanto ai panettoni, ma quando dietro a tali cavalieri erranti si avverte il mormorio di una folla che protesta, che chiede una politica più avveduta, provo una strana inquietudine. L'idea di poesia che monta in tutti questi pseudoragionamenti è falsa, la si confonde con una specie di caramella, un gadget innocuo, anzi un vaccino contro il male di vivere. E allora tanto vale cominciare prestissimo a diffonderlo, d'altronde i nostri pargoli accanto al seno materno succhiano già pubblicità pensata per loro, per quando saranno consumatori: si pensino perciò attività per la poesia nelle scuole elementari, ma che dico, si moltiplichino i concorsi fin dalle scuole dell'infanzia, si registrino i versi degli infanti, se si vuole salvare l'umanità dal disastro! Non è forse il nostro slogan «la bellezza salverà il mondo»? Bisognerà rivedere anche il protocollo di Kyoto, prima o poi. Del resto, quanto a un partito che prenda, come simbolo, la ginestra, c'è chi ci ha già pensato.*

*Per fortuna, invece, la poesia non è merce pubblicizzabile né strumento di educazione sociale, ovvero megafono di qualsivoglia ideologia. Un suo spazio con-*

*vente con il sistema o di contestazione sullo stesso piano è impensabile – e, detto tra noi, se ci fosse, vi immaginate la lotta feroce dei poeti per stare nella top ten? Già adesso è un bel farsi le scarpe l'un con l'altro...*

*No, è un bene che la poesia sia marginale perché è un luogo di autenticità in un mondo falsificante. Attribuirci il compito di promuoverla per salvarla è insieme una presunzione, un modo per darci un tono e un'ingenua giustificazione per la nostra vanità.*

*La poesia non va promossa, va preservata. Non va reclamizzata, va suggerita con tremore. La poesia non è una chiamata generale, è una risposta personale: lavoriamo semmai sulla possibilità della domanda.*

*Intendiamoci: questa non è una dichiarazione di sfiducia e una dismissione di impegno, ma l'opposto, dal momento che chi è contagiato dalla poesia non porta con sé l'entusiasmo del neofita (chi pensa questo non ha superato l'adolescenza), ma la solitudine, il silenzio, la solidarietà profonda... Chi conosce la potenza terribile della poesia è ben lieto che molti ne stiano alla larga. Voi vi assumereste veramente la responsabilità di dare in mano Leopardi, per dire, a un giovane, senza poterlo seguire e guidare nella scoperta della visione delle cose che la poesia elabora? Se sì, confondete la scrittura con un bell'esercizio di fantasia e arte parolaia e avete bisogno di rileggervi gli autori che rischiate di spacciare a cuor leggero.*

*Aprite questa rivista, perciò, solo se siete già stati toccati dal contagio e cercate un luogo di condivisione, ma senza facili, ipocriti conforti. Questo è un manuale di sofferenza, una guida per la rielaborazione del male che ci segna nel corpo, per trasformare (talvolta, sì, ci si riesce), le lacrime in tracce di una gioia meno fatua e meno ottusa. Non fatelo circolare avventatamente fuori del lazzaretto: guardate sempre negli occhi la persona a cui osate porgere un dono così prezioso.*

**Marco Merlin**

Questo numero è dedicato al piccolo Edoardo, figlio di Riccardo Sappa.

## In questo numero

Marco Merlin nell'**Editoriale** esprime una riflessione sulla posizione della poesia nell'attuale società: rispetto ad un diffuso desiderio di un suo coinvolgimento nella legge del mercato, egli si rallegra della sua marginalità, come segno di totale aderenza all'esistenza.

La rubrica **Saggi** presenta un interessante articolo di Federico Francucci dal titolo *Il romanzo sullo schermo, il romanzo come schermo. Su Occidente per principianti di Nicola Lagioia*, il quale testimonia l'interesse della rivista per la narrativa. Secondo lo studioso, l'originalità dello scrittore consiste nello spostare la narrazione «dal piano di "oggetto" al piano di storia» in opposizione allo «Spettacolo», luogo che non può essere «narrativizzato» senza cadere nell'ambito oggettuale. Per raggiungere l'obiettivo prefisso, Lagioia si affiderebbe allora a cenni ad indizi allusi, confermati dall'indecisione del narratore, che smantella l'identità dei personaggi principali. Francucci attraverso l'analisi dei meccanismi del racconto, attraverso la comparazione di nomi, luoghi, azioni, lancia una serie provocazioni interpretative con la promessa di presentare in un altro saggio il completamento dell'analisi.

Il dialogo è stata una prerogativa di «Atelier» fin dal suo sorgere. Il nome stesso, come più volte chiarito, richiama l'immagine del laboratorio artigianale, aperto a chiunque offra contributi di critica e di proposta. E, proprio su questa linea, Marco Merlin inizia una nuova rubrica, **Lettera aperta**, nel cui primo numero si rivolge a Lagazzi e a Pontiggia con il consueto piglio "militante", che nell'ultimo decennio ha smosso la quiete di equilibri consolidati, per discutere sull'iniziativa di dar vita ad una collana di critica *I volti di Hermes*. Il ragionamento nella parte finale stigmatizza il diffuso (eccessivamente diffuso) malcostume contemporaneo di espungere dalle principali bibliografie gli studi "non in linea" (eufemismo!) con il clima celebrativo che, nonostante il disinteresse del pubblico, aleggia nei saloni della cultura ufficiale: il vaccino contro i virus sono stati sperimentati con successo. |

In **Interventi** Giuliano Ladolfi interviene sulla punteggiatura, questione che viene ricondotta nell'ottica della comunicazione. Nell'uso eccessivamente personalizzato egli vede riflessi alcuni caratteri della Postmodernità come la frammentazione, l'incapacità di stabilire ordini gerarchici, l'appiattimento, il caos, il disordine e, in modo particolare, la mancanza di elementi comuni tra scrittore e lettore.

Segue la rubrica **Voci**, ricca di forti personalità. La presentazione della poesia italiana è affidata a tre autori giovani: Federico Condello, Daniele Piccini e Gabriele Quartero, introdotti da Giuliano Ladolfi. Del primo viene colta l'azione di superamento dello stadio di autoreferenzialità novecentesca, prodotta dalla centralità del soggetto nel desiderio. La silloge del secondo si caratterizza per elementi di novità, visibili nella costruzione di paradigmi conoscitivi generali che comportano prospettive in grado di percorrere il divenire senza ricorrere all'utopia. Il terzo ricostruisce il mondo della letteratura attraverso l'emblema della produzione cinematografica. Adolfo Profumo e Giovanna Rosadini presentano e traducono il poeta americano Denis Nurkse, «autore defilato e fuori dagli schemi», il cui iperrealismo fra lo straniato e l'onirico si coniuga ad un sentimento di perdita e sconfitta. Segue un racconto di Federico Italiano che in una felice combinazione tra approfondimento psicologico e marginalità riprende, affinandole, tematiche di inizio Novecento.

Il numero si chiude con **Letture**: le recensioni sono interamente dedicate al settore poetico italiano e straniero.



## Saggi

*Federico Francucci*

**Il romanzo sullo schermo, il romanzo come schermo.**

**Su *Occidente per principianti* di Nicola Lagioia**

### *0. Premessa (transitoria)*

Questo è il primo frutto di un lavoro di analisi delle narrative italiane dell'inizio del XXI Secolo. Il progetto complessivo per ora si chiama *Inconsistenze*. In questi anni si è spesso lamentata – genericamente – un'insufficienza dell'impegno, da parte degli scrittori, nel costruire forme adeguate ai grandi mutamenti che il mondo ha attraversato negli ultimi decenni; si è lamentata la scarsa capacità, o la scarsa volontà, di *raccontarlo*, senza rimanerne preda e al contrario imprimendovi una traiettoria di senso. Credo che, fatte le dovute distinzioni, l'accusa sia poco fondata; e che invece a mancare al suo compito – di valutazione del campo nel suo insieme, selezione e approfondimento – sia stata soprattutto la critica (anche qui con eccezioni ottime), forse per la nulla redditività dello strettamente contemporaneo sul piano della carriera accademica e per la trascuratezza e la chiusura che affliggono purtroppo molti approcci "militanti". Il mio saggio è ancora molto incompleto e claudicante; nelle intenzioni del progetto le parti che lo seguiranno dovrebbero integrarlo ed aiutarlo a reggersi. Lo pubblico da solo con la speranza che, leggendolo, qualcuno in grado di pensare meglio di me ci trovi qualcosa che gli serve, e poi magari prosegue per un'altra strada.

### *1. Il cielo in una stanza*

Solo, in un appartamento seminterrato, un giovane uomo (nel tempo in cui la giovinezza va intesa come categoria merceologica e non anagrafica) si muove tra tavolo e divano, tra televisione, portatile e telefono, tracciando, nel ristretto spazio a disposizione, un fitto incrocio di itinerari che finisce per somigliare a un'immobilità

inquieta. È un momento qualsiasi di un qualsiasi giorno d'estate e l'uomo, nella sua casa in affitto, sta lavorando o sta rimuginando pensieri, o sta semplicemente lasciando che i minuti si sgranino e filino via (chi può più distinguere il tempo del lavoro dal tempo della vita?). Più tardi, venuta la sera, i vani saranno invasi dalla luce rossa proiettata da un'insegna prospiciente: quella di un negozio di *computer*.

Confinato nella sua piccola bolla abitativa, ma inserito almeno potenzialmente dalle protesi e dai macchinari tecnici nell'innumerabile quantità di eventi in via di svolgimento sulla faccia del pianeta, o forse soltanto nell'ancor più gigantesca corrente di discorsi che su tali eventi si alzano come una nuvola di polvere, l'abitante veste i panni del *Connected Isolated* (il termine, coniato negli Anni Settanta in ambito architettonico, è riutilizzato da Peter Sloterdijk per designare una complessiva situazione di vita che ha preso inizio dopo la Seconda Guerra Mondiale), dell'appartato comunicante dal fondo del suo soggiorno acosmico, che sembrano oggi non tanto il destino (termine ancora troppo carico di *pathos*), quanto l'irrefutabile condizione che tocca alla maggior parte dei residenti nell'emisfero occidentale: necessariamente connesso, il soggetto, perché possa essere sottoposto (soggetto appunto) ai "programmi" e non crei ostacolo all'incessante passaggio di informazioni – anzi se ne faccia a sua volta produttore e cassa di risonanza – ma anche necessariamente isolato, immunizzato nei confronti dell'esterno, dell'altro da sé, perché di tale enorme presenza egli avverta volta per volta il minimo indispensabile, e nel suo sostanziale benessere quasi se ne dimentichi. Garantiti gli scambi, insomma, e immunizzati gli spazi. Quest'uomo chiuso nell'appartamento, coi sensi occupati e seminarcotizzati dalla strumentazione elettrica ed elettronica, è un nodo di connessione nel mondo elettrificato e divenuto un grande sistema nervoso centrale; ma nella Terra evoluta in cervello egli sembra avere anche la funzione dell'*homunculus* che secondo Cartesio abitava la scatola cranica di ciascun essere umano e percepiva e accordava tutti gli stimoli: ultimo simulacro di unità e rifugio del soggetto classico, pur con l'aporetico regresso all'infinito che ciò comporta, prima che la neurobiologia dimostrasse che il cervello è un organo che comunica soprattutto con sé stesso e si autoorganizza<sup>1</sup>.

Un uomo completamente immerso nel mondo fatto di canali, segnali e reti elettriche, tanto che pare difficile rintracciare la linea di demarcazione di una differenza fra sé e quel mondo; eppure separato, e continuamente arretrante di fronte a un sistema che piazza ogni volta più in là i suoi avamposti, e nel suo progetto pare non prevedere nessun esterno.

Con questa figura contraddittoria prende inizio *Occidente per principianti* (d'ora in poi OP), il romanzo che Nicola Lagioia ha pubblicato da Einaudi nel 2004; e il personaggio che si è appena visto in (in)azione sarà anche il narratore, e il protagonista, dell'intera storia. Vediamone qualche altra caratteristica: trent'anni, laureato in giurisprudenza, residente a Roma. Lasciatosi alle spalle grandi speranze, il narratore, dopo una parentesi come redattore di una casa editrice *avantpop* chiusa per fallimento (il giudizio espresso su quel periodo è piuttosto tiepido), ora si dedica alla scrittura. Confeziona cioè, su precise indicazioni dei suoi superiori, storie di argomenti e umanità vari da dare in pasto al "pubblico" su un grande «quotidiano

da cinquecentomila copie» (OP, p. 7); è dunque impiegato nel vasto settore della «manipolazione morbida» e della «burocrazia della produzione culturale»<sup>2</sup>, che si occupa di stendere sulla realtà, con toni e colori ora foschi ora brillanti, un velo di chiacchiera utile a sottrarla agli sguardi dei lettori-utenti, nell'ipotesi che qualcuno tra loro sia ancora ad essa interessato. Insomma, il nostro narratore fa informazione. Ma chi gli ha dato l'impiego è riuscito, con mossa geniale, ad aggirare l'ostacolo della frustrazione e del rancore che, sempre con parole di Bourdieu, coglie gli «intellettuali di servizio» alla vista della «discordanza o dell'antinomia» tra quello che vorrebbero o dovrebbero essere, cioè devoti della verità, e ciò che effettivamente sono, ossia manipolatori: infatti ha privato il neoprotetto di qualsiasi responsabilità su ciò che scrive, assoldandolo come fantasma, come uno che scrive quanto altri firmeranno. Privato della possibilità di essere autore, e dunque di dover rendere conto della sua scrittura, il narratore di *Occidente per principianti* si presenta al limite come uno scrivente, uno scribacchino, un contaballe, e per di più invisibile e sconosciuto persino a coloro cui fa da supplente. Non a caso, i lettori del romanzo non sapranno mai il suo nome (che, dai molti indizi disseminati nel libro, potrebbe essere «Nicola Lagioia»); resta da chiedersi che tipo di controllo possa esercitare sulla sua storia un narratore che rifiuta l'autori(alità) in maniera tanto palese da dichiarare esplicitamente tale rifiuto nei propri enunciati narrativi, e in che modo potrà imprimere un orientamento e dare una conformazione personale, parziale e perciò stesso «autentica», alla propria narrazione qualcuno che, in numerosa compagnia, è ingaggiato per produrre quella voce priva di sostanza che si spaccia per voce delle cose, o per cronaca dei «fatti» (a meno che questa manovra iniziale non sia un trucco o uno stratagemma). Questo, ossia il radicamento del discorso in chi lo enuncia, e, si aggiunga subito, la sua verificabilità in un ambito diverso da quello del discorso medesimo, sarà uno dei problemi principali che *Occidente per principianti* offrirà ai suoi lettori. In attesa di cominciare ad analizzarne la composizione e lo svolgimento, va notato che quello sulle cui frequenze siamo invitati a sintonizzarci ad apertura di pagina, e che farà costantemente da punto d'ingresso, e da filtro cognitivo, alla trama, è un narratore estremamente loquace, uso ad affiancare un meticoloso commento, un supporto interpretativo alle vicende che va svolgendo; e che questo commento appare accordato su alcuni toni di base (una certa disillusione condita di ironia, quando non di sarcasmo, un blocco emotivo e intellettuale) e costantemente volto a misurare il narrato, fatto prevalentemente di accadimenti piccoli e limitati, con uno stato di cose che riguarderebbe la maggior parte del mondo, se non la sua totalità, e da cui il senso di quei piccoli avvenimenti potrebbe, forse, essere dedotto come si deduce un esempio da un teorema. Prima ancora che con dei «fatti», leggendo *Occidente per principianti* ci troviamo a fare i conti con un discorso che si incarica di legare, disporre in sequenze e rendere leggibili quei fatti.

## 2. Cinema della storia

Tutto questo assume i contorni dell'evidenza già dal primo paragrafo del romanzo, che espone in apertura la sua posta in gioco. Un articolo su cui il narratore sta

lavorando piomberà come un ordigno esplosivo nell'ambito (discorsivo) di una specializzazione dello spettacolo mercificato cui è toccato in sorte, per una «sfortunata omonimia», il nome di Storia<sup>3</sup>. Dopo aver compiuto tragitti carsici attraverso i decenni, è riemersa all'inizio del nuovo millennio (il romanzo è ambientato nella piena e tarda estate del 2001) la voce secondo cui Ferruccio Parri, comandante partigiano durante la Resistenza nell'Italia del Nord e presidente del consiglio di uno dei primi governi postfascisti nel 1945<sup>4</sup>, fosse un appassionato dei film di Luisa Ferida, conturbante e fascistissima attrice assurta al ruolo di musa del regime<sup>5</sup>. Catturata dai partigiani insieme al suo amante Osvaldo Valenti, e accusata, oltre che di protratta fedeltà al regime, di crimini orrendi compiuti in compagnia di Valenti, la Ferida avrebbe ricevuto da Parri la proposta della libertà in cambio di una notte d'amore; rifiutata, sarebbe stata subito fucilata insieme al suo compagno. Ma più di questo schematico resoconto è interessante seguire le strategie secondo le quali esso viene congegnato e sviluppato nel romanzo, perché possono dirci molto sui movimenti concettuali compiuti nel suo interno e sugli ostacoli che incontrano.

L'articolo del narratore dovrà intitolarsi *Ferruccio Parri a letto con il nemico*, accostando così il nome di una figura storica e il titolo di un noto film dell'inizio degli Anni Novanta, e mettendo implicitamente a confronto due periodi storici e i caratteri che li identificano. Sebbene separati nel tempo solo da pochi decenni, i due momenti che Lagioia raduna sono divisi da una cesura fortissima che sembrerebbe situarsi sul piano ontologico: gli Anni Quaranta della Guerra, e della Storia, e gli Anni Novanta del cinema (hollywoodiano); come a dire gli anni della realtà, e delle scelte necessarie da parte dei soggetti, e quelli dell'impero dell'immaginario, in cui la stessa nozione di scelta (etica) è stata destituita di senso e il mondo è diventato quell'«asilo globale» in cui «è sempre festa» (McLuhan), quell'enorme stanza dei giochi nella quale si sperimenta un'ilare (e volontaria) reclusione. La scelta di tornare agli anni 1944-1945 non può essere casuale, se proprio quel momento è stato visto da molti come un discrimine all'interno della storia (almeno italiana) del Novecento; un passaggio in cui la difficile guerra di Resistenza contro i nazifascisti sembrava aver compattato alcune delle forze del Paese e aggregato un sentimento condiviso, anche «dal basso», che poteva veramente dare luogo a una decisa soluzione di continuità rispetto sia al Ventennio sia alla precedente stagnazione politica e culturale che aveva prima condotto alla dittatura e le aveva lasciato poi campo libero. Il biennio '44-'45 è stato visto cioè come teatro di un vero evento rivoluzionario<sup>6</sup> e come congiuntura davvero aperta, in cui, sotto la spinta di una riformata e autentica comunità, tutto poteva succedere; ma anche, e da molto presto, come il periodo in cui questi vettori di rinnovamento sono stati bloccati, l'orizzonte appena intravisto è stato bruscamente richiuso e la situazione si è avviata presto sui binari di una desolante «normalità». È stata la letteratura che ha saputo tenere traccia di tutto questo, e raccontarlo, a volte quasi in presa diretta, a volte a distanza di molti anni. Era naturale che i più avvertiti tra gli scrittori sapessero vedere, attraverso l'immensa sequela di distruzioni della Guerra, il costituirsi di una nuova scena dell'oralità «popolare» come una grande occasione di convogliamento

re linfa nelle pagine scritte e, giocando la *chance* di un'epica, forse di accorciare le distanze che, nella tradizione della modernità, sempre più hanno separato l'arte da una fruizione diffusa; ma proprio quegli scrittori hanno percepito molto presto che la situazione aveva preso una piega diversa e che la scena della narrazione comune da cui traevano forza si era ben presto dissolta. Gli ultimi anni della guerra sono cioè quelli di una stupenda possibilità improvvisamente svanita, la possibilità che le vicende degli esseri umani potessero tornare a raccontarsi da sole e che la delega concessa agli scrittori dalla massa dei non-scrittori fosse da questi ultimi nuovamente ratificata, attraverso una vicinanza partecipativa<sup>7</sup>.

Mi pare che proprio ad alcune delle opere scaturite dalla riflessione su quel clima guardi Lagioia nella costruzione delle pagine sulla vicenda Parri. La prima è naturalmente *L'Orologio* di Carlo Levi, in cui la figura di Parri ricopre un ruolo molto importante, visto che l'ex comandante dei partigiani è descritto come un uomo di assoluta rettitudine che, se non fosse stato ostacolato, e poi tolto di scena, dagli accordi trasversali tra partiti, avrebbe potuto dare all'Italia un futuro diverso. Ma forse, in modo più nascosto, c'è un altro scritto che gioca sottotraccia in queste pagine. Quelle sul conto di Parri e del suo insano amore per la Ferida vengono esplicitamente presentate dal narratore come *voci*, passate di bocca in bocca e conservate nella memoria degli ascoltatori-narratori finché uno di essi le ha riferite nel corso di una trasmissione radiofonica. Lagioia disegna cioè una scena dell'oralità, una narrazione di gruppo in cui le storie vengono costruite pezzo per pezzo da chi di volta in volta prende la parola<sup>8</sup>.

Mi sembra che la memoria dell'introduzione calviniana del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* sia qui consapevolmente messa in azione, anche se immediatamente parodiata<sup>9</sup>; e ciò che conta è proprio lo sviamento che al testo di Calvino si fa subire. L'anonima e collettiva narrazione orale, anziché essere la diretta produzione di un eccesso d'esperienza anche brutale che, nei soggetti, preme verso l'espressione e la condivisione comunitaria, si manifesta già a quest'altezza come contaminata da un *quantum* di falsità e da un inizio di perdita di contatto con le cose, indotti entrambi dalla diffusione già considerevole all'epoca di *media* elettrici, attraverso i quali passava la cosiddetta comunicazione di massa. Infatti il racconto del destino di Ferida e Valenti (due attori, non dimentichiamocelo; due persone che nel corso della loro carriera avevano dato figura ai sogni, vestiti «da spadaccini e odalische, congiurati e principesse» – OP, p. 8 –, incarnando insomma i desideri – indotti – delle masse) è accompagnato, nella testa degli ascoltatori, da quella che si deve senz'altro definire una colonna sonora, fatta di successi radiofonici dell'epoca, e dunque tutto l'insieme di questa realtà raccontata tende a non distinguersi più da uno qualsiasi dei film interpretati dalla coppia. Il collettivo di Calvino risulta già parassitato da un agente che intacca la sua natura; il soggetto popolare costituente (nel 1945 si parlava di introdurre riforme radicali senza aspettare l'insediamento dell'assemblea preposta alla rifondazione politica e giuridica del Paese, proprio basandosi su una sorta di potere o autorità popolare) è stato già destituito e messo a funzionare sul posto – cioè a sognare la propria libertà altrove, anziché attuarla qui ed ora – dagli apparati mediatici. Ed è proprio questa contaminazione, o proie-

zione della realtà in cinema, immagini piatte su uno schermo, ad aver reso possibile, argomenta il narratore, che l'episodio di Parri sia caduto cinquant'anni dopo «sotto la falce dei media» (OP, p. 9)<sup>10</sup>.

I *media* – faccio ancora opera di sartoria sulle riflessioni del narratore – sono un sistema che parla esclusivamente di sé stesso, e dunque non sarebbe stato possibile toccare un argomento, o raccontare una storia, che fosse fuori dal sistema: ciò che contaminava gli eventi legati a Ferruccio Parri erano evidentemente i due attori, che per sineddoche indicano il cinema per intero. Posto che il legame con l'introduzione di Calvino non si debba solo alla mia immaginazione, mi pare evidente un altro motivo che può aver spinto Lagioia a creare questo palinsesto. Infatti nel 1964 Calvino, scrivendo per raccontare come e perché ha scritto il suo primo libro, e quindi ricordando dolorosamente gli anni della Guerra, della sua giovinezza, e di un misto di spontaneità e agguerrito formalismo che non sarebbero più tornati nella sua opera, contemporaneamente trasforma l'introduzione in una riflessione sul modo in cui l'introduzione stessa dovrà essere (e sarà stata) scritta<sup>11</sup>. Il testo calviniano, cioè, parlando d'altro, finisce per parlare anche o soprattutto di sé stesso, proprio come il sistema mediatico illustrato dal narratore di *Occidente per principianti* lavora esclusivamente alla propria riproduzione mentre si atteggiava a "oggettivo" comunicatore di "fatti", e come d'altra parte *Occidente per principianti*, un romanzo e quindi un prodotto della cultura e dell'arte del discorso, facendo mostra di concentrarsi su eventi riscrive materiali già scritti, provenienti cioè dal suo medesimo ambito, la scrittura e la letteratura come costole dell'immaginario. Se questo romanzo è mosso dal problema di trovare una distinzione tra il soggetto e il mondo nell'epoca della loro tendenziale confusione mediatizzata (cfr. § 1), si deve confrontare con i correlati di quel problema, tra i quali la grande questione dell'autoreferenzialità: la situazione per cui il riferimento, una sorta di indice puntato verso qualcosa, quindi un vettore che dovrebbe dirigersi verso un'entità separata e indipendente da chi o ciò che effettua il riferimento, si ripiega invece con traiettoria circolare sul suo autore, mostrando così non una vera alterità ma una sorta di sdoppiamento in cui la stessa entità è sia soggetto che oggetto del riferimento. Dato che il libro di Lagioia, portando quest'operazione formale sul piano del contenuto, sale un ulteriore gradino sulla scala dell'auto- e metariferimento (si tratta infatti di un romanzo che parla di sé stesso per parlare di discorsi che parlano di sé stessi), si vedrà poi a che esiti estremi questa mossa conduca. Ma per ora chiudiamo i conti con Parri e la narrazione che lo riguarda.

Seguendo una tecnica qui utilizzata per la prima volta nel libro (siamo ancora nelle pagine iniziali), e che sarà una delle sue costanti strutturali, l'incontro tra Parri e Ferida viene messo per iscritto come se fosse una sceneggiatura cinematografica, con il partigiano che non viene presentato, ma *entra in campo* come un attore, staccandosi «con lentezza dalla luce del mattino» (OP, p. 9): Lagioia trasforma la pagina del romanzo in un alternarsi di battute degli attori e didascalie ad essi indirizzate, che il lettore senza neanche doverci pensare "gira" nella sua mente dando al tutto le fattezze della sequenza di un film, magari un drammone di amore impossibile e morte e destino<sup>12</sup>. Che la fascinazione di Parri, la roccia, per la

Ferida-cinema (cioè, senza possibilità di equivoci, per un'immagine più che per una persona in carne ed ossa) segni un'incrinatura nella sua complessione granitica si può intendere almeno in due modi. Nel primo tutta la storia si risolve in uno dei tanti stampini in cui l'informazione si versa per soddisfare le attese del "pubblico", che chiede vicende forti e sempre nuove, e contemporaneamente fare schermo al reale; in questo caso Ferruccio Parri sarebbe soltanto "Ferruccio Parri", una figurina priva di consistenza che non ha nulla a che vedere con l'uomo che durante la Seconda Guerra Mondiale guidò la lotta contro gli occupanti. La chiacchiera avrebbe sì il dominio della scena pubblica attuale, ma non potrebbe fare nulla, nonostante tutte le sue contraffazioni, per cambiare le verità del passato. Nel secondo, invece, la buffonata sensazionalistica che il narratore deve confezionare per i giornali ha il potere di infiltrarsi nel passato e di plasmarlo a propria immagine; ha, per così dire, valore retroattivo e può fare in modo di trasformare un uomo integerrimo, al cui prestigio conquistato sul campo presso i combattenti e le fasce popolari dell'Italia si deve in parte, secondo gli storici, la reazione sostanzialmente pacifica di queste al disarmo imposto dagli angloamericani, e alle loro ingerenze nei nuovi programmi di governo<sup>13</sup>, in una sorta di emanazione dell'ordine mediale a venire. E, allargando il quadro, può fare in modo che un periodo tragico, convulso, gravato da avvenimenti che avrebbero portato a modificazioni sostanziali sull'intero pianeta non solo venga percepito, ma in qualche modo veramente si cambi in uno spazio molle e asettico in cui niente può più accadere. Tra queste due possibilità la riflessione del narratore non sa decidersi.

### 3. *Faust, Mefistofele e gli altri*

Non è certo quella sull'effettivo raggio d'azione del sistema di cosmesi linguistica in cui è impiegato l'incertezza più profonda con cui il narratore è alle prese. Anzi tutti i suoi tentennamenti e le sue oscillazioni *sur place* derivano dal sentimento di un *deficit*, proprio una mancanza d'essere installata lì dove dovrebbe esserci lui, in persona; il narratore si percepisce come un'immagine svuotata di sostanza e di vita, come un'ombra proiettata su una parete dal fascio di luce accecante dei mezzi d'informazione. Quel corpo che, se non altro con i suoi ritmi circadiani e le sue esigenze basiche, dovrebbe funzionare da garanzia di presenza, sembra essersi dissolto, o sembra non appartenergli più. Il narratore è diventato un altro, è diventato la controfigura fantasmatica di sé stesso. Durante una telefonata intercontinentale, egli sente nell'apparecchio la propria voce fare eco alle parole appena pronunciate, con un effetto di raddoppiamento vagamente mostruoso – c'è una copia di me, una scimmia, che dentro il telefono ripete le mie parole; guardandosi allo specchio, non solo constata la propria trascuratezza, ma in ciò che la lastra di vetro gli restituisce vede ancora una volta una copia; stavolta però una copia senza originale, un falso, un apocrifo – sono io la copia, sono io la scimmia di me stesso. E l'originale? Perduto, o mai esistito<sup>14</sup>. È appena il caso di ricordare come tale configurazione psichica corrisponda punto per punto con quanto le analisi più classiche registrano come anticamera della psicosi; forse è più importante sottolineare che nel tempo del capitalismo teletecnologico questo avvertimento di sé si è diffuso a permeare

l'atmosfera, si direbbe, creando una sorta di parapsicosi a basso regime d'intensità, una specie di piccolo delirio onnipresente e socialmente normalizzato.

Ma di ciò più avanti. Ora voglio rimarcare come questa minima fenomenologia del doppio, imperniata, lo ripeto, non tanto sulla convinzione che ci sia un altro me stesso, ma che io sia quell'altro e che tutto ciò che dico sia già, in prima battuta, *ripetuto* da me che lo dico per la prima volta, abbia un preciso corrispettivo sul livello di costruzione formale di *Occidente per principianti*. Le prime pagine del romanzo, qui indagate nei §§ 1-2, si possono dividere, lo si è visto, in un blocco che riscrive la prefazione calviniana al *Sentiero dei nidi di ragno*, e un secondo blocco che mima la sceneggiatura di un film; sono cioè interamente occupate da operazioni metalinguistiche e metaletterarie che spostano il narrato su un livello secondo rispetto a produzioni latamente culturali preesistenti. Fin dall'inizio il romanzo si propone come una scrittura che è immediatamente riscrittura. E questo aspetto lo caratterizzerà per intero. Infatti *Occidente per principianti* è anche, in maniera clamorosa, un *patchwork* assemblato parassitando e riscrivendo un alto numero di fonti, radunando sullo stesso piano (pagina, schermo) materiali provenienti dagli angoli più diversi della cultura occidentale moderna. Numerosissimi sono i passaggi mutuati da pellicole cinematografiche, e più ancora che calchi precisi, in questo caso, si tratta di atmosfere, scenografie, caratterizzazione dei personaggi, stili di regia (ci si imbatte frequentemente in considerazioni del narratore che definisce certi avvenimenti come *accaduti* in stile Lynch o Scorsese o De Palma: la realtà è composta di una serie di *ciak* in cui i generi più diversi, dal dramma alla commedia al *noir* al porno, si succedono e coesistono); pagine e pagine vengono scritte quasi in gara con famosi brani musicali, anche contaminando pezzi diversissimi in un nuovo e ibrido organismo (il *Concerto di Colonia* di Jarrett incrociato con *Alle prese con una verde milonga* di Paolo Conte); interi scaffali di biblioteca vengono mobilitati, a volte con citazione esplicita, a volte con semplici cenni o strizzate d'occhio; si assiste a un'opera di ventriloquio che fa risuonare insieme le voci più disparate, con effetti comici oppure di un grottesco scanzonato o doloroso<sup>15</sup>. Dato il numero esorbitante di questi sottotesti (e naturalmente parlo solo di quelli che ho individuato: me ne sfuggono di sicuro molti altri) rinuncio a un catalogo anche solo approssimativo: convocherò solo quelli funzionali al mio discorso. Credo però sia importante ribadire il sentimento fondamentale che regge questo *baillame* iper e metaletterario, pena lo smarrimento del *clinamen* del romanzo. L'importante qui non è giocare, e nemmeno far vedere che la letteratura si nutre di sé stessa, sebbene entrambi questi elementi siano per forza di cose presenti. L'importante è suggerire che tutte le azioni compiute, tutte le parole dette, tutti i rapporti, umani o no, seguono un copione ad essi preesistente, che li guida, restando invisibile e illocalizzabile. L'intero ambiente umano, in altre parole, non è se non un gigantesco apocrifo, nemmeno la copia precisa di qualcos'altro, ma una serie di intrecci volta per volta diversi ottenuti mescolando "pezzi" provenienti dalla nebulosa pressoché smaterializzata della cultura letteraria, cinematografica, musicale. Come il narratore si sentiva doppiato dalla sua voce che gli ritornava rifratta dai satelliti e dai ponti radio, e come la sua narrazione si configura in ripetizione deformata di altre narra-



zioni, di qualcosa “che è già là”, così la vita intera non è che la contraffazione estetizzata e tecnicamente riproducibile di sé stessa. Su ogni livello si ripete lo stesso meccanismo.

Si ha a che fare dunque, e a partire da sé, con una serie di doppi inconsistenti; e, a maggior ragione, i discorsi hanno perduto ogni ormeggio al fondo, supposto solido e incontrovertibile, delle cose, tenendo come unico riferimento sé stessi e lavorando esclusivamente alla propria autoorganizzazione. In tal modo la responsabilità dei fatti che pure continuano ad accadere, dai più insignificanti ai più gravi, non può essere attribuita a nessuno ed evapora: perché gli eventi vengono ridotti alle proposizioni che li designano, queste ultime stabiliscono tra loro serie di nessi acasali e aleatori, e dunque i fatti divenuti nebulose di parole non prevedono più alcun autore. «Il crollo di un ponte è soltanto “il crollo di un ponte”», ed è statutariamente impossibile individuare le ragioni del crollo (OP, p. 124); i numerosi passaggi, simili a quello appena citato, che mettono a frutto le virgolette per separare e sospendere parte della frase dal contesto in cui compare, pur derivando probabilmente dalla volontà di Lagioia di mettere sotto accusa certi usi decostruttivi, mi fanno pensare alla parodia della teoria quineana dell’«ascensione semantica», il processo cioè che conduce dal parlare di cose al parlare di parole<sup>16</sup> e che secondo il filosofo avrebbe portato, essendo i discorsi più facilmente confrontabili e reciprocamente adattabili rispetto agli oggetti, a un maggiore accordo fra gli esseri umani. Tutta questa situazione sembra al contrario al narratore, nei momenti in cui riesce a riaversi in parte dallo stordimento che l’immersione nella logica spettacolare comporta, rivelare una ben riconoscibile natura maligna; il mondo è preda di forze diaboliche, le ali di Lucifero si allargano sulla città eterna<sup>17</sup>.

Pur avendone un’imperfetta consapevolezza (e tale imperfezione è un dono dell’autore), il narratore agisce sempre all’interno del mondo e della logica che va esponendo, senza che gli sia possibile in nessun momento mettere fuori la testa, per così dire, e misurarlo su parametri diversi. Ciò fa sì che la descrizione della sfera discorsiva che esonera i suoi attori dalla responsabilità e trasforma il mondo in un’installazione larvale popolata da copie e retta da demoni ghignanti non possa a sua volta costruirsi se non come ripetizione di un copione, che annoda il destino dell’uomo, le forze del male, il controllo del mondo. L’immersione nei simulacri, che dà al narratore un istinto così penetrante nel riconoscerne l’economia e il funzionamento, gli costa l’impossibilità di dar vita a qualcosa che non sia a sua volta simulacro. Un discorso sulle copie non può essere originale. La storia del dottor Faust, un vero e proprio mito moderno già passato attraverso numerose realizzazioni, cioè ripetizioni e adattamenti, da Marlowe a Goethe a Thomas Mann, è il tessuto che *Occidente per principianti* usa in questa circostanza come base, per procedere sulla sua falsariga. Scontata la sovrapposizione del narratore con Faust (il «dottore in giurisprudenza», OP, p. 79), è interessante verificare chi ricopre gli altri ruoli in questo che si potrebbe chiamare, seguendo la tecnica del romanziere— di ripresa e rovesciamento — teatro o cinema naturale<sup>18</sup>. Questa è una parte molto importante del romanzo, perché provvede a dare forma compiuta, quasi la forma di una teoria filosofica, alle annotazioni sparse e sempre un po’ svagate del narratore sulla natu-

ra sua e dell'ambiente che lo circonda. Con impeccabile coerenza rispetto agli assunti di base del libro, le rivelazioni sono affidate non ad avvenimenti di cui il narratore farebbe esperienza, convogliandola poi ai lettori, ma a *discorsi* pronunciati da altri personaggi.

Il risibile Mefistofele di questo Faust posticcio è il datore di lavoro del narratore, Michela Renzi della Lucilla; le sue parole aprono a Faust la terra promessa del mondo postnovecentesco, dove scorrono latte e miele, e in cui egli, in forza dei suoi trent'anni da compiere, è già brillantemente insediato. Il discorso di Michela consiste nell'enumerazione, appena disciplinata da una sintassi, di un certo numero di cose che si dicono o si sentono dire su un passaggio epocale che sarebbe avvenuto nella seconda metà del XX secolo: un desolante elenco di luoghi comuni sull'invasione della «poetica dello spettacolo» negli spazi una volta riservati all'informazione, sull'inutilità della cultura umanistica per muoversi in un mondo retto dalla chiacchiera e dalla concorrenza selvaggia, sulla difficile convertibilità dei contaminati dal Novecento alle nuove e disimpegnate pratiche, e sull'esistenza di una generazione, quella nata negli Anni Settanta, immune dai contorcimenti e dalle complicazioni novecenteschi. Una generazione senza inconscio, che non sia quello dei cartoni animati, senza il peso di un'identità ereditata o costruita, e dunque perfettamente plasmabile e manipolabile eccetera eccetera. Insomma un misto di antropologia, sociologia e psicologia d'accatto, che lavora riducendo in pillole e formule pronte all'uso esperienze di pensiero ben più complesse. L'importanza di questo discorso non sta tanto in quello che dice (già incontrato diverse volte nelle pagine precedenti del romanzo), ma nel fatto che il suo oggetto sia anche il suo metodo generativo. Parlando della poetica dello spettacolo («era lo spettacolo a dover assumere volta per volta le fattezze della cronaca giudiziaria, della recensione, dell'intervista, dell'elzeviro»; OP p. 75), Michela conduce un discorso tipicamente spettacolare, trasformando in chiacchiericcio le analisi storiche, politiche, filosofiche e così via. Quello di Michela è un perfetto esempio di discorso performativo, che non constata né designa né valuta alcunché, ma fa ciò che dice (e il cui unico fare è il dire). Perché Faust non scaccia questo petulante e stupido Mefistofele e stringe invece con lui il patto che lo vedrà scribacchino a cottimo? Perché, nella sua fondamentale incertezza, non sa se dare credito o no alle parole del tentatore e forse inclina addirittura a ritenere la sua nuova professione come il raggiungimento di una meta altissima. Non è forse vero, come il narratore ci va ripetendo fin dalla prima pagina, che non sembra esserci più traccia dell'accadere degli eventi, narcotizzati nelle maglie della poetica dello spettacolo? Non è forse vero che la logica dello spettacolo lavora alacremente a rendere impossibili gli eventi, persino quelli che l'hanno prodotta, e mira a instaurarsi come unica regolatrice dello spazio pubblico, dopo aver disintegrato quello privato? E dunque «il dono di questo demone in gonnella [...] non è la stele di Rosetta del suo tempo? [...] Il fatto di scrivere articoli di valore pressoché identico allo 0 (zero), unito alla volatilizzazione di ogni responsabilità che la mancanza della sua firma gli comporta (zero), incorniciato in un bonifico bancario che, come sa chiunque si occupi di economia, non sposta di una virgola la struttura dell'universo se non a fini telematici

(zero), questa trinità rovesciata (zero) (zero) (zero), questo super-nihil che adesso regola le sue giornate non ha qualcosa a che vedere con il totale oblio di sé vagheggiato da mistici, filosofi e fuoriusciti da ogni chiesa? Non è l'ultimo ritrovato in fatto di teologia negativa? Non lo porta su un vertiginoso punto di fuga dove il frutto della conoscenza si rivela per il fatto del suo totale dissolvimento?» (OP, pp. 78-79)<sup>19</sup>.

Il nostro frastornato Faust può contare però sull'aiuto di due angeli custodi (o sono demoni che li imitano?), ciascuno dei quali possiede una propria versione sulle sorti del mondo e ne partecipa il narratore, il quale risulta essere al centro di una sorta di triangolo di locutori. Francesco Giustiniani, ex-collega di redazione al tempo del lavoro in casa editrice, è l'Angelo della "realtà" o della "storia" (se vi piace di più sostituite alle virgolette il prefisso "post-"), il che vale a dire, come abbiamo appreso da Michela, dell'informazione. Lo troviamo alle prese con una difficile decisione su un'altra "sconvolgente" rivelazione storica, molto simile a quella che riguardava Ferruccio Parri, ma stavolta suffragata da un documento di cui si tratta di valutare l'autenticità: Eugenio Pacelli sarebbe stato un antisemita e un nazista *ante litteram*, già nel 1919. Francesco cattura il narratore con un avvolgente discorso sull'inesistenza di notizie di prima mano, dato che le uniche certezze sono quelle attestate a ciascuno dai propri sensi. E poi che senso ha volersi dire sempre la verità oggettiva? E per finire, quand'anche vedessimo con i nostri occhi accadere qualcosa, «anche se fossimo presenti quando l'evento accade (prima non c'era e adesso è qui, apparteneva al nulla e ora fa parte del mondo) chi ci assicura che non sono i nostri sensi a ingannarci?» (OP, p. 119). Il narratore reagisce con l'abulia che gli è consueta; soffoca l'impulso di prendere a schiaffoni il suo amico e si fa cullare da una «vocina» che gli "ditta dentro": «*ascoltalo, dagli modo di spiegarsi, forse ha ragione. Non ha tutti i torti. Rilassati, chiudi gli occhi, continua a dormire*» (OP, p. 117). Ma la figura di questo angelo, o forse cartesiano spiritello malvagio che induce a dubitare anche dell'evidenza più piena, è decisamente messa in ombra dall'ultimo interlocutore del triangolo suddetto. Patrick Scholl, ricco e coltissimo, dissennato sperperatore del proprio talento, che tutti i giorni scrive decine di pagine meravigliose e poi le mutila e sfigura fino a farne gli oroscopi che vende ad un quotidiano, è l'Angelo del Nulla, o del Giudizio. Infiltrando il proprio elaboratissimo nulla in quello dozzinale dell'informazione, non dà a questa la possibilità di appropriarsi, contaminandolo, del suo lavoro, perché non solo lo distrugge prima che lo spettacolo possa intercettarlo, ma per di più, una volta ridotto all'assoluta insignificanza che lo spettacolo vuole, al colmo del disprezzo di sé e del mondo glielo rifila. Patrick incarna cioè una *chance* nichilista di giocare del nulla. A lui dobbiamo l'esposizione più coerente ed esaustiva di ciò che il mondo è diventato rispetto a quelle dei coinvolti Michela e Francesco, la versione di un distaccato, che passa il tempo rinchiuso in un appartamento vuoto con le finestre sbarrate.

#### 4. Così parlò Patrick Scholl (e nelle sue parole, molti altri)

Quando i satelliti spaziali hanno per la prima volta fotografato la Terra l'hanno trasformata in un unico grande teatro (e uso ancora una formula), in cui non ci sono spettatori ma soltanto attori, impegnati in uno spettacolo infinito. Non è però irra-

gionevole credere che al giorno d'oggi gli strumenti del satellite rilevarebbero non uno, ma due pianeti, affiancati e quasi perfettamente identici; «due solidi rotanti, due sfere imperfette, una accanto all'altra contro lo sfondo meraviglioso della Via Lattea». Uno di questi pianeti è la Terra, l'altro è il discorso sulla Terra. «Il primo pianeta esiste più o meno da quattro miliardi di anni ed è il prodotto dell'aggregazione casuale di materiale vagante nello spazio. Il secondo inizia a formarsi duecentomila anni fa ed è la continua stratificazione di pensieri, parole ed opere del suo abitante più illustre». I due corpi celesti però hanno problemi diversi: «la Terra vede ridursi il suo strato di ozono. Il discorso sulla Terra ha subito nell'ultimo secolo e mezzo un'accelerazione che definire mostruosa sarebbe poco. Questo discorso si va facendo ogni giorno più compatto, più uniforme, si avvolge come un guscio su se stesso. Stiamo viaggiando verso un sistema chiuso, caro mio, dove qualunque corpo estraneo, qualunque cataclisma proveniente dall'esterno [...] ha sempre meno spazio per entrare. Il primo pianeta è bucherellato come una forma di groviera, si espone sempre più pericolosamente ai raggi solari, vede i deserti avanzare ogni anno e i corsi d'acqua avvelenarsi poco a poco. Il secondo pianeta subisce un cambiamento di segno opposto: diventa liscio e impenetrabile come una palla da biliardo. Chiuso» (OP, pp. 106-107). Così parla Patrick; e finalmente la teoria che serpeggia in *Occidente per principianti* fin dalla prima pagina, quella dell'«Occidente fantastico» (OP, p. 84), trova enunciazione compiuta. Ora tutti gli accenni del narratore ai flussi di parole e figure in movimento che avrebbero edificato un mondo alternativo a immagine speculare, ma pesantemente ritoccata dalle nuove tecniche di manipolazione, di quello reale, un mondo dove nessuno muore, non accade mai nulla di serio e l'unica cosa da fare è constatare euforicamente quanto la “realtà” sia plasmabile dalle nostre fantasie, si aggregano in un dettagliato quadro di senso e in una figura efficace.

Il discorso di Patrick è debitore di una serie di analisi del campo sociale e delle trasformazioni in esso indotte dal passaggio della cultura nella fase della sua fabbricazione industriale e della sua conseguente distribuzione globale, il tutto permesso e via via sempre più accelerato ed estremizzato dal potenziamento e affinamento della strumentazione tecnica. Dare conto in breve di alcune precise eredità individuabili nelle parole dell'Angelo del Giudizio servirà se non altro a sottolineare che, come ogni discorso, anche questo non è neutro, presuppone certi modi di leggere e organizzare i fenomeni, e un orientamento determinato da scelte teoretiche.

Già Horkheimer e Adorno avevano parlato, nel capitolo *Industria culturale* della loro *Dialettica dell'Illuminismo*, di un'inversione percettiva indotta sulle «masse» dal sistema del divertimento spettacolarizzato, cioè della cultura divenuta merce, inversione per la quale, ad esempio, la duplicazione meticolosa della vita nei film portava a cercare il film all'interno della vita. Con questo trucco, alla vita veniva sovrapposta una messa in scena che quanto meglio la imitava e riproduceva, tanto più la sottraeva agli uomini, restituendogliela contraffatta, cioè intatta nelle sembianze ma privata del dolore e dell'ingiustizia che la caratterizzavano, e resa così paradisiaca<sup>20</sup>. Ma una tonalità e una riserva di immagini ancora più simili a quelle di Patrick Scholl si trovano in Günther Anders e nella sua idea di stile filosofico iperbo-

lico ed apocalittico come unico mezzo rimasto per dare immagine a ciò che non è immaginabile, ovvero il destino cui l'uomo ha condannato sé stesso gettando le basi dell'età della macchina e affidando alle macchine la produzione e la sorte delle immagini. L'idea di un «platonismo industriale» e di un «mondo platonicoide» in cui tutte le entità sono copie di altre copie, e quindi non le immagini si riferiscono alla Terra, ma questa vale esclusivamente come supporto e contenitore occasionale d'immagini, arriva direttamente dalle pagine di *L'uomo è antiquato*<sup>21</sup>. E, anche al di fuori delle parole di Patrick Scholl, altri passaggi narrativi e snodi concettuali di *Occidente per principianti* sembrano mutuati dalle idee del filosofo tedesco. Nel prosieguo del romanzo, con un processo di montaggio parallelo che prende piede soprattutto nella sua seconda parte, alla narrazione di una scena ambientata in un autogrill si alternano le riflessioni del narratore sullo sganciamento delle prime bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki e sulla situazione dell'equipaggio degli aerei che dovettero compiere quel gesto terrificante. Uno dei componenti dell'equipaggio, scrive Lagioia, «è convinto che si tratti solo dell'esplosione di una bomba, il risultato dell'inserzione di una spoletta di uranio in un ordigno di quattro tonnellate, la coincidenza tra l'obiettivo di un incarico e la sua realizzazione», ovvero una serie di azioni e reazioni meccaniche, senza l'intervento di una volontà o di un'anima, inserite in un contesto pragmatico di efficienza. Come ho provato a mostrare in precedenza, anche in questo caso si fa strada l'ipotesi che, a causa della mediazione tecnica, non sia stato nessuno a fare quella cosa, così «come per gli esecutori delle condanne a morte attraverso iniezione letale: i quattro operatori carcerari abbassano una piccola leva collegata a un *computer*, il *computer* smista gli impulsi trasferendone soltanto uno al meccanismo che inietterà la soluzione velenosa nelle braccia del condannato» (OP, p. 173). Ebbene è stato proprio Anders, che io sappia, il primo a suggerire la connessione tra la fine della responsabilità, causata dallo schermo dei macchinari elettronici che l'uomo ha costruito tra sé e la realtà, e la possibilità di scatenare una distruzione così grande come quella provocata dalla bomba atomica. «Supponiamo che la bomba venga impiegata» – scrive Anders – «non sarebbe appropriato continuare a parlare di “agire”. Il processo attraverso il quale una simile “azione” finirebbe con l'essere effettuata sarebbe così indiretto e impenetrabile, consterebbe di tanti passi e passi parziali e intermedi, di tante istanze, di cui nessuno sarebbe *il* passo, che, alla fine, ognuno avrebbe fatto soltanto qualche cosa, ma nessuno *lo* avrebbe fatto. Alla fine non sarà stato nessuno»<sup>22</sup>. Per completare il terzetto di possibili “padri nobili” del discorso di Patrick, e di una catena di idee del romanzo di Lagioia, faccio il nome di Baudrillard. Nell'ambito del discorso sul mondo e delle immagini seriali la morte è abolita, così come non si può essere dichiarati morti a Disneyland; il pianeta-spettacolo è così liscio e perfettamente sferico da richiamare la parmenidea sfera dell'essere, immutabile ed eterna, ed è naturale che gli uomini, che in un certo senso vi risiedono (se si intende il loro cervello come interfaccia tra il mondo terrestre e mondo elettrico) aspirino alla condizione dell'immortalità o vivano come se l'avessero già raggiunta. Il sovramondo platonico cioè ha escluso dal proprio orizzonte il problema della fine (che «si vive sempre in differita in un'esperienza sim-

bolica»), ed ha realizzato una specie di eternità in tempo reale, «eternità di fatto (clonica, metastatica)» che costerebbe all'uomo il regresso nell'inumano. Anche Baudrillard cerca di dare figura, con quel suo disincantato e disilluso raccapriccio un po' *fumiste* che somiglia all'atteggiamento del narratore di *Occidente per principianti*, al processo con cui questi si trova alle prese all'inizio del romanzo, ossia l'investimento del passato da parte del presente «espurgato, idealizzato, immunizzato, immortalato per trasparenza, disincarnazione, disinfezione, profilassi – esattamente come in paradiso». Investimento che non può gestirsi se non come «liquidazione del valore di realtà» di questo passato «condotta nelle forme del recupero e della messa in circolazione», che trasformano «il capitale simbolico in un capitale museale e folcloristico»<sup>23</sup>.

Non c'è dubbio che le argomentazioni qui sbrigativamente esposte colgano alcuni caratteri salienti, e imprescindibili per qualsiasi bilancio, della situazione storico-politica e psichica del periodo che prende avvio con la Seconda Guerra Mondiale. Tuttavia (anche se come sempre bisognerebbe operare distinzioni meno nette, specie nel caso di Adorno), sembra che esse si lascino catturare da un'emanazione che l'estendersi dei mezzi di comunicazione e del loro potere ha sempre determinato, affiancandosela regolarmente come propria (auto)mitologia. Voglio dire che il diffondersi delle reti comunicative (e molto prima dell'era elettrica, a cominciare almeno dalla rete stradale e postale, quindi all'alba della modernità, e poi dallo sfruttamento del vapore come energia motrice) si è sempre accompagnato ad enormi aspettative sulla riunificazione e quindi sostanziale trasformazione del mondo nella sua interezza, e che se tali aspettative erano all'inizio, di solito, improntate ad idee di trasparenza e di avvicinamento del lontano di stampo quasi «messianico» (la comunicazione come redenzione, il ritorno a una comunità primigenia<sup>24</sup>), molto presto sono state doppiate dalle loro versioni oscure, fondate sul controllo pervasivo e sulla capillare infiltrazione di un potere opprimente e totalitario anche nelle sue forme morbide<sup>25</sup>. L'importante è che in queste narrazioni non sia lasciata agli uomini alcuna opportunità di azione e autonomia, nelle maglie delle reti, che non siano già controllate e preformate dalle reti stesse, che gli uomini si vedano assegnare insomma il ruolo meramente passivo di chi subisce gli effetti di una macchinazione la cui forza è assolutamente sproporzionata con le loro, e che neutralizza in anticipo qualsiasi attività volta a contrastarla. L'estendersi delle reti ha da sempre prodotto un sentimento (un'«emozione culturale», avrebbe detto Lotman, cioè una sorta di prolungata perturbazione della sfera semiotica sotto l'impatto di un fondamentale riassetto nei rapporti tra questa e la realtà) di spiritualizzazione del mondo, dapprima basata sull'idea che «la comunicazione dovess[e] distruggere il vecchio ordine sociale per costruire un nuovo ordine in cui gli uomini potessero moltiplicare i contatti di “simpatia” [...] cioè di contatto immaginario con lo spirito degli altri» e subito dopo convertita nell'idea che ci fosse una specie di super-spirito maligno che correva sulle reti a svuotare le percezioni e i pensieri dei soggetti. Descrivere il modello informazionale-comunicativo, e gli apparati tecnici che lo sostengono, come onnipotente significa accettare un'interpretazione che proprio quel modello ha costruito e che dando alla comunicazione il ruolo di principio rego-

latore e ordinatore di ogni fatto sociale e dei rapporti dell'intero campo, ha dato vita ad una vera «religione della comunicazione». E si è visto come in questa religione possa tornare in ogni momento ad affacciarsi minacciosamente il Maligno. Mentre la lettura dell'emozione culturale e l'analisi dei rapporti di potere ad essa sottesi non andrebbero mai disgiunti dalla consapevolezza della reale pluralità degli spazi sociali e degli atteggiamenti umani, il che vuol dire anche pluralità dei modi di entrare in contatto con i prodotti della comunicazione e di rimaneggiare continuamente il suo stampo: tutte cose che, seguendo il modello della comunicazione-spettacolo che agirebbe come inganno e instupidimento collettivo, sono escluse a priori. L'unica *chance* di resistenza che questo modello lascia aperta è quella della paranoia allargata su scala cosmica che se, come è noto, può valere ed è valsa come mezzo di conoscenza e demistificazione, presa di per sé è priva di ogni efficacia e finisce per collaborare con il nemico. Il capitalismo ha creato uno spazio internazionale e deterritorializzato tramite decodifica dei flussi (cfr. nota 18), ma ad esso ha dovuto sovrapporre o meglio impastare (e ha potuto farlo grazie a mezzi tecnici sempre più progrediti), uno «spazio comunicazionale (fatto di infrastrutture materiali e di reti "virtuali") incaricato di impedirne la frantumazione e la disgregazione»<sup>26</sup>. Deleuze e Guattari hanno chiamato quest'entità «flux de connerie» (Deleuze-Guattari, *L'Anti-Oedipe*, op. cit., 1972, p. 267), dimostrandone la capacità di riterritorializzare a livello immaginario le spinte disgregatrici del sistema capitalistico, contribuendo a mantenerlo in vita e operante; le teorie paranoiche dell'inganno cosmico, di cui il discorso di Patrick Scholl è fulgido esempio, rientrano per intero nell'indotta «coglionaggine»<sup>27</sup>. Se ci si adagia nella confusione tra livello semiotico (e in questo caso immaginario) e livello ontologico, confusione che l'apparato comunicativo e mediale alimenta e dà a percepire come reale, allora ogni forma di resistenza parte sconfitta, perché, come ha scritto genialmente Debord, ci si potrà mostrare nemici della retorica dello spettacolo, «ma si userà la sua sintassi»<sup>28</sup>.

Al centro del romanzo di Lagioia sta la precisa consapevolezza che, in un certo senso, non è possibile non usare la sintassi dello spettacolo, ma che, in un altro senso, è necessario sottrarsi. Come ho già in parte detto, è molto importante nell'economia del libro che non sia il narratore a farsi portatore di una visione ben definita dello stato di cose e che sia lasciato al terzetto angelico-demoniaco il compito di esporre quella che, secondo l'opinione di molti, è una incontrovertibile catena di fatti, per quanto smaterializzati/anti (la poetica dello spettacolo di Mefistofele), e di annettervi i corollari delle sue versioni per integrati (Francesco) e per apocalittici (Patrick). Per conto suo, anche in questo caso il narratore è incerto e confuso (dopo tutto era andato da Patrick per farsi fare i tarocchi a proposito di vecchie ferite e nuove prospettive, amorose s'intende). Cercherò di spiegare più avanti il significato di questa incertezza sul piano non della narrazione, ma di chi l'ha imbastita e organizzata in un certo modo.

### 5. *Zelda, Matera, Rodolfo Valentino*

Ci vorranno ancora tre personaggi (o meglio due personaggi e un altro che è tale solo parzialmente) e una bella spinta, perché il pesante marchinegno romanzesco che finora si è avvitato su sé stesso a creare quadri dialogati praticamente privi di azione, riproducendo le dinamiche dello stagnare delle sfere pubblica e privata, e fornendo così il «contesto», come da assai calzante titolo della prima parte, in cui ogni cosa che verrà in seguito risulterà ambientata, si metta in movimento e passi da conversativo-saggistico ad avventuroso-picaresco o, forse meglio, *road movie*. Infatti la seconda parte del libro si intitola «Il viaggio»; e non è necessario insistere su quanto il viaggio faccia parte del bagaglio archetipico del genere romanzesco. Se il romanzo è il genere legato al sorgere e svilupparsi della soggettività moderna e ai suoi difficili rapporti con quanto esiste fuori di lei, il viaggio è sempre valso, nelle sue innumerevoli modalità di attuazione e nelle sue diverse fortune, come emblema o carta geografica della maturazione e della formazione, della ricerca di sé e del proprio posto nel mondo e, insomma, dell'aggregazione di un'esperienza da parte del soggetto, esperienza che fa del soggetto quel che è. Così è quasi inutile soffermarsi ancora sul fatto che questo percorso di attraversamento del mondo e circumnavigazione di sé stessi è destinato a perdere la bussola nelle spirali ipnotiche della terra cablata e ricoperta dalle reti elettriche, a smarrire il suo senso originario in un mondo (e diamoci dentro anche noi con la teologia secolarizzata) che può essere definito come una volta si definiva Dio: una sfera il cui centro è dappertutto e la circonferenza da nessuna parte.

I due personaggi, e la figura che li farà filare, assieme al narratore, su e giù per L'Italia, entrano nell'orizzonte del nostro sguardo durante una grottesca festa della Roma-bene e pseudointellettuale che si tiene in un attico di Campo de' Fiori. Zelda è un'affascinante ragazza con una considerevole tendenza all'ubriachezza, che il narratore porterà a casa sua dopo la festa. Naturalmente "Zelda" non è il suo vero nome, ma quello che il narratore le impone (e che lei accetta con entusiasmo) pensando a Zelda Sayre, la donna a cui Fitzgerald si accompagnò nel suo cammino verso l'autodistruzione. Ecco che i nostri eroi sono diventati Scott e Zelda, belli e dannati, innamorati e pronti a demolirsi; anche la letteratura funziona come serbatoio per l'assunzione di identità immaginarie, cioè per la proiezione dei soggetti in un mondo diverso, e senz'altro più "interessante", di quello in cui è loro toccato in sorte di vivere. Zelda, non per niente eterna studentessa che deve laurearsi in storia del cinema (e che, in una fantasmagorica e inverosimile scena ambientata in un motel, potrà dire: «praticamente ci troviamo nella mia tesi di laurea» – OP, p. 178), scapperà dal fidanzato manesco, un commerciante che ascolta Ligabue, e durante il viaggio con il narratore sperimenterà tanto l'inconsistenza di ciò che normalmente viene chiamato "realtà", tanto le logiche crudeli che reggono quell'inconsistenza e fanno in modo che continui ad essere tale. Tra il suo fantasmiare e quello del narratore su di lei, Zelda è a tratti niente più che una figurina fatta della stessa pasta di cui sono fatti i sogni<sup>29</sup>; eppure è proprio con lei che il narratore sperimenterà uno dei rarissimi momenti in cui si può pensare che la legione demoniaca dei simulacri abbandoni la presa sulle cose e che alle persone sia concesso di



potersi toccare davvero. Ma sarà solo un sussulto, un attimo di veglia che interrompe un lungo sogno.

Mario Materia è invece, a suo dire, un artista concettuale alle prese con un'opera rivoluzionaria. Anche Materia è un nome fittizio, in questo caso lo pseudonimo che Mario ha scelto quando, scaricato da una grande casa di produzione che gli aveva affidato una regia cinematografica e scivolato in una paranoia sempre più invasiva, ha deciso di entrare in una specie di semiclandestinità e impegnarsi come operatore contro culturale facendo «arte invisibile» con l'intenzione di «creare un cortocircuito nell'arte e nella vita» (e il naturale commento che la precedente porzione di romanzo induce è: come se ce ne fosse bisogno!). Materia vuole realizzare un film, «una commedia sofisticata in cui una serie di spezzoni prelevati dalla vita reale sarebbero stati montati in una storia di pura finzione. O forse era il contrario» (OP, p. 36).

Ma prima di dedicare l'attenzione che meritano a Materia e alla sua creazione, ai quali è affidata nell'economia del libro un'importantissima funzione autoriflessiva sulle tecniche e sui concetti che strutturano il libro stesso, nonché sulla possibilità di infrangere la barriera di autoreferenzialità che sembra paralizzare ogni cosa come una densa colata di gelatina, occorre fermarsi a considerare il terzo personaggio, che non è una persona – per quanto finzionale e per di più pseudonimica e/o apocrifica come Zelda e Materia – ma soltanto un profilo, un'immagine o una serie di immagini in movimento sulla superficie piatta dello schermo: il motore (immobile) che fa viaggiare gli altri personaggi, e noi con loro, e vibrare, tendendolo fino al supposto limite di rottura, lo scheletro ideale del libro, è Rodolfo Valentino. Vale a dire il primo divo del cinema, la prima stella, ossia il primo di una lunga serie di creature raggelate nella loro natura siderale, per raggiungere la quale sono state sottoposte, partendo dal loro precedente statuto di persone ordinarie ed in carne e ossa, a un processo di purificazione e metamorfosi che, in *Occidente per principianti*, viene descritto con le metafore dell'*Opus* alchemico<sup>30</sup>. All'interno del romanzo di Lagioia si stringe un legame tenace tra la figura di Rodolfo Valentino, e tutti gli accadimenti ai quali la sua introduzione nella storia dà esito, e l'episodio di Ferruccio Parri e Luisa Ferida con cui il libro prende l'avvio. Ho già illustrato (§ 2; e d'altra parte Lagioia lo illustra molto bene da solo) come la risalita del corso della storia da parte del discorso mediatico, per giungere fino al tempo gravido e convulso della fine della Seconda Guerra Mondiale, producesse da una parte un simulacro inconsistente di Ferruccio Parri (un "Ferruccio Parri") e dall'altra si incaricasse di contaminare con la propria e peculiare simulazione e inautenticità (una vera logica) un periodo che avrebbe dovuto risultarne immune. Se il presente falso e bloccato proietta il suo carattere *phony* sul passato e non può giungere di conseguenza che a un passato altrettanto sospetto e indecidibile, se quindi la storia di "Ferruccio Parri" è soltanto una bolla, una piccola depressione sistemica nell'insieme autoorganizzato e omeostatico dei discorsi sul mondo, che hanno sostituito il mondo, rispetto a questa storia allora la ricerca intorno alla figura di Rodolfo Valentino si presenta come un gesto di conoscenza piazzato su un livello diverso e ulteriore. Il desiderio di Parri era già stato sedotto e pervertito dalla sirena della Ferida-Cinema; si tratta dunque di individuare quel punto della storia in cui per la prima

volta un essere umano in carne e ossa è stato scorporato e ridotto (o elevato) a immagine e questa immagine è diventata catalizzatore del desiderio collettivo: desiderio di emulazione, isteria e deliquio per una vita mai realmente vissuta, ma prodotta da cima a fondo da un macchinario psicotecnico. Si tratta di un percorso genealogico che, dall'interno del meccanismo mediatico e spettacolare (non si dà altra piattaforma da cui muovere) si dirige verso l'origine di questo, verso il momento in cui l'immagine era ancora un corpo, in cui Rodolfo Valentino era ancora solo un giovanotto di nome Rodolfo (una delle trasversali di *Occidente per principi* sta proprio nel cambiamento dei nomi, accompagnato spesso dalla perdita del nome primo – o originale – a favore del nome secondo o fittizio; lo ha già notato Alberto Casadei). Nella festa di Campo de' Fiori in cui facciamo conoscenza con Zelda e Materia (una festa infernale, un vero sabba miniaturizzato) siamo anche introdotti, o accostati, alla stella del cinema; e secondo la regola ferrea che guida il libro, tale accostamento avviene tramite un discorso. È Gola Profonda (un altro pseudonimo!), eminenza grigia di un innominabile Potere (è in possesso di informazioni compromettenti su tutto il “bel mondo” che ruota attorno allo spettacolo), affetto da un tumore allo stadio terminale – spettrale figura di morto in vita, lato oscuro della Luna o zona d'ombra consustanziale al fascio di luce bianca del proiettore cinematografico, buio sul cui sfondo risalta il chiarore dello schermo – che intrattiene il narratore sull'ipotesi che esista ancora, da qualche parte in Italia, il primo amore di Rodolfo Valentino, la prima persona cioè con cui il giovane, non ancora transustanziato, abbia avuto un rapporto sessuale, un rapporto basato sul toccarsi e sul tenersi, sul sentire i rispettivi corpi. Sarebbe ancora vivo, e forse in grado di rilasciare dichiarazioni, qualcuno che può dare testimonianza diretta, incontrovertibile, della realtà tangibile di Rodolfo, del fatto che Rodolfo Valentino è stato un uomo e ha avuto un corpo, e cioè dell'esistenza, che a questo punto risulterebbe logicamente certa, di un tempo in cui le immagini e i discorsi non si erano ancora stretti nell'abbraccio fatale con il desiderio, formando un cerchio che esclude la possibilità del reale. Il tempo e il mondo del primo amore di Rodolfo Valentino sarebbero un tempo e un mondo nei quali i segni e le icone non avevano ancora proliferato e nei quali i corpi e gli oggetti erano ancora fuori-testo<sup>31</sup>. Sarebbe un tempo prima della Caduta.

Ecco dunque il nuovo Graal, l'oggetto che, invisibile, indirizzerà la ricerca dei nostri eroi, la stazione ultima che il *road movie* si sforzerà, tra avventure, pericoli e colpi di scena, di raggiungere: è la realtà non toccata o, meglio, non scaraventata in una deriva degenerante, dalle immagini e dai discorsi assistiti dagli apparati tecnici; il punto esterno al cerchio della comunicazione-Dio, della comunicazione-Mondo. Va ricordato subito però che tale ricerca è per lo meno ambivalente, alimentata com'è dagli zombi e dai fantasmi dell'informazione-spettacolo<sup>32</sup>, Gola Profonda prima e Michela Renzi della Lucilla (Mefistofele, si ricorderà) dopo, e condotta, come sarà, da personaggi apocrifi e pressoché volatili come Zelda, Materia e il narratore (sempre pressati, tra le altre cose, dalla paura della concorrenza: il pulviscolo elettrico della notizia è stato sicuramente captato da altre antenne e altri cercatori si stanno muovendo). La ricerca della salda roccia della realtà, cioè, se

può essere intesa da una parte come sforzo della narrazione di abbandonare il mondo larvale del cattivo demiurgo e volgersi verso la verità, può altrettanto bene valere come conato del sistema tecnomediativo stesso di ripiegare su di sé, in sé, la propria origine, inglobando in un'inclusione paradossale ciò che lo ha prodotto e non lasciando così alcuno spazio per qualcosa di diverso da sé, oggi, ieri e domani<sup>33</sup>. Si vedrà poi che amarissima conclusione incontrerà la ricerca.

A questo punto si deve tornare a Mario Materia e al suo film, che come già detto, secondo una precisa architettura compositiva, vengono fatti entrare nel mondo possibile del romanzo contemporaneamente alla formulazione del compito del narratore, mettersi sulle tracce del primo amore di Rodolfo Valentino. In effetti le due vicende e le due traiettorie, quella del narratore e la sua storia, quella di Materia e il suo film, sono reciprocamente vincolate e si innestano l'una sull'altra. Il film di Materia si intitola "*Occidente per principianti*", replicando così il titolo del romanzo di Lagioia che ospita e incornicia l'enunciazione di un narratore, che a sua volta ospita e incornicia, narrandolo, il film. L'operazione si può far rientrare nelle numerose tipologie della *mise en abyme*, intendendo quest'ultima in senso generalissimo come «opera nell'opera o duplicazione interna», o meglio come «specchio interno che riflette l'insieme del racconto attraverso una duplicazione» (secondo le indicazioni di Lucien Dällenbach). Rispetto alla griglia ordinatrice di Dällenbach manca nell'operazione di Lagioia un elemento importantissimo come la delega narrativa, ovvero l'introduzione nel corpo del romanzo di un secondo narratore, per il semplice fatto che in questo caso l'opera incastonata non è un racconto ma un film, le cui tecniche generative (regia, montaggio, sonoro) solo impropriamente e per analogia si possono ricondurre a un atto di enunciazione linguistica e a una narrazione<sup>34</sup>. Ciò nulla toglie alla presenza di un altro dei tratti tassonomici della *mise en abyme* individuati da Dällenbach, imparentato a quello appena ricordato, ovvero l'inserimento all'interno del testo di una figura autoriale supposta responsabile dell'opera incorniciata; in questo caso si tratta proprio di Materia (che è tanto autore quanto regista del film). Le analogie o le vere specularità tra la costruzione del narratore e il film di Materia sono evidentissime, così come lo sono gli intrecci e gli scambi di piano tra elementi dei due livelli: il narratore è il personaggio principale della pellicola, il regista è uno dei personaggi della storia e della ricerca del narratore. E c'è ben altro, solo che si sposti l'attenzione dal rispetto tematico o contenutistico a quello concettuale e strutturale. È vero che tra una storia e l'altra sta la frattura del cambio di *medium*, ma è altrettanto vero che fin dall'inizio *Occidente per principianti* è scritto con tecniche cinematografiche (per esempio il montaggio alternato, che non a caso si farà più fitto nella seconda parte del romanzo, che "cinematograficamente" distribuirà in una sorta di ritmo non solo porzioni di storia lontane nel tempo e nello spazio, ma anche intervallerà porzioni di storia e spezzoni di film) o che con il cinema assumono potenza e diffusione prima mai avute, fino a penetrare lo stesso sensorio umano (le traiettorie pendolari sulla linea del tempo, le prolessi e le analessi, l'equiparazione di tempi diversi) e soprattutto affonda le radici in un immaginario letteralmente edificato dal cinema. Dunque il romanzo *Occidente per principianti*, duplicandosi internamente nel film "*Occidente per prin-*

*cipianti*”, mette definitivamente in chiaro una sua (del romanzo in quanto tale) peculiarità, cioè quella di non potere non pensarsi come un film su carta. D'altra parte il film contribuisce a esplicitare alcune delle tecniche compositive del libro, perché risulta costituito da scene tratte dalla vita vera accostate a scene provenienti da altri film, quindi dal montaggio del girato con il già-girato, cui risponde sull'altro piano l'identificazione dello scritto con il già-scritto. Descrivendo, mettendo a tema lo scoperto passo metacinematografico del film di Materia, nonché il suo aspetto volutamente grottesco-parodistico (“*Occidente per principianti*” potrebbe essere un rifacimento molto *trash* di qualche *007*), *Occidente per principianti* espone le proprie norme ideali e costruttive. Insomma l'inserimento del film nel tessuto del romanzo serve a rendere chiaro, qualora non lo fosse risultato abbastanza, che il romanzo di Lagioia è una finzione autoriflessiva e autoconsapevole, che come tale viene pensata e costruita; e serve inoltre a rimarcare che la *mise en abyme*, come ancora Dällenbach aveva rilevato in quella che chiama la «charta» del procedimento, ovvero un passo del *Diario* di Gide, si incarica di operare una retroazione sul soggetto della storia, inteso tanto come argomento o *plot*, quanto come soggetto produttore, vale a dire come autore.

Cercherò di dire qualcosa più avanti sui modi in cui Lagioia tiene in riserva la figura dell'autore, e sul significato di tale cautela. Ora vorrei continuare l'analisi tornando sul piano delle analogie o specularità o intrecci tra l'opera contenente e quella contenuta. Ho già detto come nel romanzo si assista a una specie di sovrapposizione di *media* o invasione di campo: il libro crea un suo doppio cinematografico per sottolineare l'intrusione del cinema e del suo immaginario alle radici della facoltà e della necessità di raccontare storie, che sarebbe all'origine della letteratura. Ma a sua volta il film di Materia mostra un riferimento basilare – coinvolgente il suo supporto materiale, per così dire – con la letteratura; infatti la pellicola che il regista userà per la sua telecamera (un vecchio modello di Tormat EEZ) è una rara e preziosa «Castorp-Leverkühn» (OP, p. 37). Il riferimento a Thomas Mann (Alberto Casadei ha rilevato l'importanza di questo scrittore per il narratore del romanzo) è insieme molto significativo e di lettura non semplice. Lagioia unisce le sorti di Hans Castorp, cui nello *Zauberberg* toccano i panni del giovane che, nell'ambiente separato e “speciale” del sanatorio (già non più, dunque, percorrendo il mondo, ma distaccandosene) forma la sua personalità e matura un'esperienza decisiva (travolta poi dalla Grande Guerra, emblemizzata nella tempesta in cui lo vediamo smarrito nel finale), e di Adrian Leverkühn, il compositore che nel *Doktor Faustus* (il romanzo della Seconda Guerra) stringe il patto col diavolo e paga il suo genio con la malattia e la morte (aggiungiamo anche questo agli altri fili faustiani che percorrono *Occidente per principianti*). Nei due personaggi si addensa il precipitato delle vicende storiche di un intero secolo e due tappe dello sforzo di uno scrittore di raccontarlo, seguendone gli snodi e modificando via via le sue tecniche, sempre però mantenendo un'impronta e una forma classiche, per quanto paradossale tale classicismo possa essere. Se *Occidente per principianti* è costretto a procedere secondo linee architettoniche diverse da quelle manniane, cioè se, si potrebbe dire, a causa delle mutate condizioni del mondo e del mutato rapporto tra le parole e le cose,

non può servirsi della chiarezza e dell'ordine rappresentativi che in Mann ancora agivano (egli infatti è stato l'ultimo e avanzatissimo esponente della grande — e terribile — epopea borghese ottocentesca)<sup>35</sup>, con un difficilissimo rovesciamento cerca di insufflare nel doppio che ha provveduto a costruirsi, un film e quindi un nuovo modello di realtà che simula soltanto l'approccio rappresentativo, una potenza (forse, chissà, una debole forza messianica) bastante a disaggregare dall'interno gli intrecci orizzontali di parole e immagini composti in tessuto molecolare indipendente da qualsivoglia esteriorità. “*Occidente per principianti*” sostanzierebbe dunque paradossalmente l'intenzione, da parte di *Occidente per principianti*, di uscire dall'idea di letteratura che non può non regolarlo a monte, tornando forse a un'idea di letteratura differente: l'intenzione insomma di uscire da sé stesso. È proprio nel film infatti, grazie ai parallelismi che questo stabilisce con la narrazione che lo contiene, che si chiarisce la natura del conato che regge il libro tutto. La ricerca del primo amore di Rodolfo Valentino è doppiata, nel film di Materia, da un'altra impresa di dimensioni ben più ampie. Come in ogni 007 che si rispetti, anche il protagonista di “*Occidente per principianti*”, parodia dell'agente segreto che pensa soltanto ai *drink* e alle donne, deve salvare il mondo. Convocato da un'assemblea di potenti della Terra, si vede sottoposto a un accelerato corso di storia dell'Occidente, il cui tragitto lungo la modernità lo avrebbe portato sull'orlo dell'abisso. Dällenbach ha spiegato come l'espedito della *mise en abyme* sia servito, fin dalle letterature antiche, oltre che ad indicare, all'interno dell'opera, il carattere fittivo dell'opera medesima<sup>36</sup>, a un processo di «pluralizzazione del senso» che non vuole «tanto sferrare un colpo decisivo all'illusione referenziale», quanto «trasformarsi in *commutatore d'isotopia*»<sup>37</sup>. L'opera incastonata cioè suggerisce un secondo percorso di senso e lo trasmette all'opera-cornice. Ad esempio un racconto iniziatico può riverberarsi nella tessitura di una narrazione picaresca, innescando una reazione che carica di valore nuovo la prima storia<sup>38</sup>, e credo che questa osservazione calzi a pennello anche al romanzo di Lagioia. Lo zigzagare del narratore, Zelda e Materia attraverso l'Italia, e il loro incontrare gente di ogni tipo seguendo le tracce del primo amore di Rodolfo Valentino, corrispondono agli spostamenti dell'“agente segreto” nello svolgimento della sua missione di salvatore. Ritrovare la persona che per prima amò Rodolfo, ovvero riaffermare i diritti della realtà, della soda tangibilità delle cose, equivale a salvare il mondo dal definitivo collasso nell'immaterialità dei segni disincarnati, anche perché l'“agente segreto” incontra sulla sua strada esattamente quei fenomeni che il narratore di *Occidente per principianti* (il quale per parte sua si era visto a un certo punto, cogliendo la propria immagine in uno specchio, come uno «pseudo-Marlowe» — OP, p. 25) ci descrive fin dall'inizio del libro: delega della responsabilità ai congegni elettronici, impossibilità di legare i fatti in catene causali, “ascesa semantica” e dominio sulla scena pubblica delle parole prive di riferimento esterno<sup>39</sup>.

È ovviamente di estrema importanza che il protagonista del film di Materia, impersonato come già detto dal narratore del romanzo, porti il nome di uno scrittore. Si tratta di “Anthony Burgess”. Ecco dunque un'altra figura autoriale incapsulata sul livello *due* della storia, la cui isoipsa farebbe registrare una quota “più bassa”

rispetto a quella della diegesi di livello *uno*, e dunque l'allontanamento di un gradino ulteriore rispetto alla pretesa realtà. Anche se in maniera ambigua e quasi farsesca, questo potrebbe essere un segnale inviato dal profondo della finzione verso l'esterno, verso il lettore fuori dalla pagina. Un segnale, o forse una domanda: è compito degli scrittori portare le finzioni fino al limite del loro equilibrio statico, per cercare di riconquistare l'attrito, il contatto con le cose? E in tal caso, è un obiettivo realizzabile?<sup>40</sup>

## 6. Incontri

Scott e Zelda partono per il loro itinerario di esplorazione del «paese parallelo» (OP, p. 146), in vista di un obiettivo che, come si è detto, si presenta come minimo ambivalente. Dalla capitale amministrativa e burocratica i due si mettono in viaggio verso la «capitale morale» del Paese, verso Milano, dall'inferno operettistico che ha elevato la chiacchiera e l'immobilismo ad arte (di vivere) verso la città pragmatica, dove si agisce, si produce e si fanno affari. Nel corso del viaggio, che poi invertirà la rotta e toccherà anche l'Italia del Sud, assisteremo però non più alla fantasmagoria slegata da tutto offertaci dalla scena romana, ma alla sovrapposizione dei due mondi di cui aveva parlato Patrick Scholl: quello dei discorsi, chiuso, splendente e sempre più pieno, e quello delle cose, al contrario sempre meno visibile e avviato sulla china del disastro. Più precisamente, assisteremo a una sfilata di effetti, di riverberazioni del primo sul secondo, e vedremo chi e in che modo riesce a trarre vantaggio (e che tipo di vantaggio) da questo incrocio. *Placet experiri*, diceva Settembrini al giovane Castorp; e la contraddittoria *summa* della perdita d'esperienza che è *Occidente per principianti*<sup>41</sup> prevede anche una sezione che illustri come la perdita d'esperienza e la diffusa inautenticità vengano messe a frutto. La seconda parte del romanzo infatti vuole essere anche una sorta di ricognizione del territorio italiano, e mettere alla prova, tramite un confronto più diretto con situazioni concrete (se termini come questo si possono ancora usare nell'ambiente tratteggiato da Lagioia), le teorizzazioni e i modelli del mondo esposti nella prima parte. Così, un incidente stradale che coinvolge i due personaggi durante il viaggio li mette a contatto con un camionista che, con il suo dialetto irsuto e la sua stupefazione, fa l'effetto di un corpo estraneo, di un mostro inconcepibile piovuto, o meglio emerso, nel patinato sovramondo delle una volta cose ora ipostatizzate nelle proprie immagini; allo stesso modo la stazione di servizio dove il narratore e Zelda passano la notte, raggiunti da Matera, viene descritta come un campo di tensione tra forze opposte: da una parte le strutture replicate in serie e ovunque identiche dell'autogrill, e dall'altra, sullo stesso piazzale, un'officina più modesta e un bar che «faceva pensare a una trattoria che dal cuore neobarocco della Brianza fosse stata scaraventata senza motivo in autostrada» (OP, p. 168). Contrariamente agli ambienti dell'autogrill, blindati nel presente eterno delle merci globalizzate e della fine della storia, nel secondo bar sembra che allo scorrere del tempo, con le sue stratificazioni, la sua cresta in perenne inquietudine e i suoi detriti sia ancora tributata qualche considerazione<sup>42</sup>.

Anche Milano, sia pure in modi diversi rispetto a Roma, sembra preda di un pro-

cesso degenerativo di cui non si riesce a vedere la fine. Un portiere d'albergo – portiere filosofo – la descrive come un figlio che si affretta a seppellire il cadavere del padre morto (forse la vecchia, cara cultura lombarda?) senza rendersi conto di dare la stura, in questo modo, a un fondo limaccioso, brulicante e barbarico che quel padre era riuscito, faticosamente, a tenere a bada. Milano è diventata una città in cui una grande industria americana può progettare di impiantare una catena di ristoranti tipici, tipicamente “italiani”, così come si aprono locali cinesi o messicani, di modo che i milanesi abbiano l'impressione (o meglio possano fingere) di essere turisti americani in visita e alla ricerca dell'Italia genuina: a tavola, naturalmente. Voglio insistere su due episodi del soggiorno milanese di Scott e Zelda, due facce della stessa medaglia; importantissimo il primo perché aggiunge una tessera alla definizione del problema che il libro si pone, implicitamente, dall'inizio (di chi è la colpa, o la responsabilità di tutto questo? Chi dobbiamo ringraziare se l'assoluta inconsistenza del sistema dei fantasmi, nonostante tutto, regge?); e decisivo il secondo per orientare la trama verso un finale, o qualcosa di simile.

Lo scopo per cui il narratore si trova a Milano è parlare con Valeria Sastri, docente di storia del cinema, che sarebbe in possesso di informazioni sul fantomatico primo amore di Rodolfo Valentino. Costei, incontrata al termine di un convegno su Charlie Chaplin, lo indirizza a sua figlia Federica, praticante in un grande studio legale. Prima di ricevere le notizie agognate, il narratore viene a conoscenza dell'affare che lo studio di Federica sta trattando. E Lagioia può in questo modo dare corpo a un'icastica narrazione in figure dell'economia-mondo e delle direttive secondo le quali essa si sviluppa, nonché della “logica culturale del tardo capitalismo”. Visto il grande successo del film hollywoodiano sugli *X-man*, un importantissimo marchio americano decide di mettere in commercio giocattoli con le fattezze di quei personaggi. A causa dei bassi costi della mano d'opera, produzione e assemblaggio avverrebbero in Cina; ma qui sorge un problema. La legislazione statunitense prevede una forte tassa d'importazione per i giocattoli di sembianze umane, tassa che scenderebbe moltissimo nel caso in cui i modelli fossero animali oppure oggetti. Bisogna dunque convincere le commissioni preposte all'analisi della faccenda che gli *X-man* non sono umani; ed è a questo scopo che lo studio legale deve impegnare tutte le sue forze. Per dare fondamento all'argomentazione, Valeria ha fatto preparare un *dossier* con fotocopie e materiali su «Leonardo Da Vinci, su Friedrich Nietzsche, sulla Scuola di Francoforte e su Michel Foucault» (OP, p. 205). Non saprei dire se questo fosse l'unico obiettivo di Lagioia, ma di sicuro è il più evidente: mostrare con quanta facilità una consistente sezione del pensiero occidentale dell'ultimo secolo e mezzo (ma soprattutto dell'ultimo mezzo secolo) possa essere utilizzato da quello che sovente era stato il suo avversario principale, l'oggetto per distanziarsi dal quale quel pensiero era stato pensato, ovvero il sistema di produzione capitalistico giunto, nella fase della sua estrema maturità, a scavalcare i confini e le legislazioni degli Stati nazionali per far valere su tutto il pianeta la sua logica, quella del maggior profitto. Uno dei titoli scelti da Lagioia per i brevi capitoli in cui questa parte del libro è divisa è «Umano non umano», e proprio l'antiumanesimo che contraddistingue un gruppo di percorsi culturali che partono

da Nietzsche per arrivare alle teorie sul *post-human* viene qui chiamato in causa. Sembra che il romanzo stia istituendo, indirettamente e mediamente come sempre, una specie di tribunale in cui si giudichi delle responsabilità della suddetta area culturale per la mancanza di resistenza nei confronti del sempre maggiore deprezzamento dell'essere umano e della manipolazione a piacimento di supposti dati reali, quando non addirittura per un suo attivo concorso nel processo di liquidazione. Semplificando terribilmente un discorso che andrebbe affrontato con mille cautele, si potrebbe ricordare che Nietzsche è il filosofo che ha sostenuto (in un frammento pubblicato postumo) che non esisterebbero più verità, ma solo interpretazioni (gli *X-man* sono umani o no? Dipende dagli argomenti che si sapranno mettere in piedi), e che Foucault ha sostenuto che "l'uomo" è un'entità di nascita tarda, e destinata a scomparire (sostituito, e qui potrebbe subentrare il manifesto *cyborg*, da ibridi, mostri e mutanti: gli *X-man* appunto, come archetipi dell'uomo a venire, adattabile a tutte le situazioni e a tutte le richieste). La *querelle* sugli *X-man* è tutta basata sull'interpretazione e, ancora di più, sulla persuasione; quei giocattoli saranno ciò che un discorso convincente li dirà essere. Conta la conformazione e l'efficacia dei flussi comunicativi. In più, il discorso efficace e performativo dovrà operare nei persuasi un altro rovesciamento, per nascondere e naturalizzare tanto la dinamica sociale da cui prende le mosse (cioè le finalità di chi lo paga) quanto l'azione che lui stesso compie. Ovvero, tale discorso deve convincere che i giocattoli raffiguranti gli *X-man* pagheranno un balzello minimo perché gli *X-man in effetti* non sono umani, e non, invece, che il discorso sull'umanità degli *X-man* è stato progettato perché le tasse siano minori e il profitto più alto.

Io credo che questo *j'accuse* (che, ripeto, non è formulato dal narratore e va semmai ricostruito e postulato come inclinazione autoriale strutturante il testo) pecchi di semplicismo e si riveli, in fondo, inservibile. Ma, prima di spiegare il motivo della mia convinzione (e proverò a farlo nel paragrafo finale) è doveroso che io segnali come Lagioia, imbastendo l'intreccio che si è visto tra ontologia del giocattolo, fantafinanza e filosofia secondonovecentesca, davvero non abbia bisogno di ricorrere all'immaginazione: che l'impresa postmoderna si appoggi spesso sulla filosofia postmoderna (o su una maniera postmoderna di intendere la filosofia) è, ahimé, fin troppo testimoniato dai fatti. Secondo Armand Mattelart, l'«impresa postmoderna» si configura come «entità immateriale, figura astratta, universo di forme simboliche e flussi di comunicazione»; in essa il capitalismo si allontana dal «famigerato modello del nuovo dispotismo di controllo, di quel *Panopticon* di cui Foucault si è fatto archeologo», per ritrovarsi ambientato in «un mondo vaporoso di flussi, di fluidi e di nessi comunicativi che evolvono in "strutture dissipative"»; e l'«eloquenza» di molti «saggi contemporanei di teorizzazione dell'attività manageriale» trae «autorità» dagli «innumerevoli riferimenti a Jacques Derrida, Michel Foucault e Jean-François Lyotard», operando «incroci e incontri» spericolati che vanno «spesso a detrimento del senso e del distacco epistemologico»<sup>43</sup>. Insomma è come se esistesse una pericolosa somiglianza morfologica, o identità di territorio, fra le filosofie che hanno messo in questione lo statuto del soggetto, la chiarezza della rappresentazione, il rapporto tra le parole e le cose, la fissità dei confini tra



l'umano e il non umano, e il capitalismo psichedelico che a partire dalla Seconda Guerra Mondiale (se proprio si deve fissare una data) ha imposto il suo paradigma sul mondo intero. Queste filosofie, insistendo troppo sull'incertezza di tutti i confini (e sulla gioia innocente dell'oltrepasarli), sulla smobilitazione del concetto di tradizione (e, su un livello più alto, di storia), e sulla contestazione delle evidenze più piane, avrebbero spianato la strada all'opera di capillare e "morbida" colonizzazione delle coscienze (almeno degli abitanti nell'emisfero occidentale del pianeta), opera che proprio su quelle filosofie si appoggia per legittimarsi anche culturalmente<sup>44</sup>. Ripeto che questo concatenamento è da verificare e discutere (non da ignorare o respingere). Lagioia lo mette alla berlina in una scena terribilmente grottesca che vede il narratore a pranzo con Federica in un ristorante di Corso Buenos Aires<sup>45</sup>. Nella stessa scena sentiamo per la prima volta fare il nome di un personaggio decisivo nell'economia di *Occidente per principianti* come Madame Sosostris.

Madame Sosostris è un'altra maschera grottesca che Lagioia preleva da *The Waste Land* e inserisce nella sua commedia degli spiriti, ed è uno degli esempi migliori di quegli effetti di *feed-back* del mondo-favola sul mondo vero descritti nella seconda parte del romanzo. Madame Sosostris è una fattucchiera o stregonessa consultata (e profumatamente pagata) da Federica Sastri per ottenere protezione da un male che permea l'intero ambiente della vita e si infiltra subdolamente nei corpi di tutti. Torna qui in scena la teoria della paranoia e del complotto universale imperversante nell'epoca postmoderna, stavolta imperniato sulle manipolazioni genetiche che le grandi multinazionali dell'alimentazione farebbero subire alle sementi per renderle più redditizie. I cibi transgenici conterrebbero un elemento di altissimo potere cancerogeno, il «metil-gliosale» (OP, p. 210); al pari di moltissimi altri *manager* ed esponenti del ceto di "produttori immateriali", Federica si rivolge alla fattucchiera per avere il rimedio contro quel male, l'introvabile *Lates Niloticus*, il «pesce mistico» che con un processo tipicamente magico può diventare la panacea<sup>46</sup>. Visto che Federica lavora in un ambiente dove tutto è questione di immagine e comunicazione, un mondo di flussi «monetari» e proprio per questo «liquidi, telepatici e magnetici», è naturale che il medesimo modello di pensiero agisca nella sua vita privata e che il tentativo di difendersi dall'evaporazione schizofrenica indotta dal "capovolgimento dell'ordine naturale" di cui si è detto prima non possa che essere istruito secondo le stesse logiche del nemico, le uniche sulla piazza. «Sarebbe del resto sorprendente che persone per le quali il flusso di denaro e di merci rappresenta la realtà non credano anche a influssi e effetti di altra natura»; e i rimedi miracolosi di Madame Sosostris si inscrivono in una «continuità che segna l'intera età moderna: la ricerca di vie per applicare un sapere terapeutico a prassi incurabili»<sup>47</sup>.

Tra un pesce soteriologico e la neutralizzazione di un malocchio, la donna sarebbe però in grado anche di dare informazioni sul primo amore di Rodolfo Valentino. E i nostri eroi in effetti non rimarranno delusi. Dopo essersi recati in una spettrale periferia milanese ed aver attraversato una specie di stanzone-anticamera dell'inferno, popolato da vecchi che parlano esclusivamente dialetto e mescolano nei loro discorsi le polemiche su Rivera alle profezie di sventura (sulla falsariga della vicenda della peste nella *Storia della colonna infame*), il narratore, Zelda e

Materia, ottenuto il responso, possono riprendere il viaggio diretti a Cuma. Durante il consulto il narratore, avvertita l'identità tra la voce della maga e quella di Tina Pica, si pone mentalmente una domanda (qual è quel film con Tina Pica e Totò...), senza formularla ad alta voce. Mentre stanno per lasciare la stanza, Madame Sosostriis gli risponde, come se fosse riuscita a captare il suo pensiero, dimostrando così di avere davvero dei poteri. La domanda del narratore riguarda un film e per sineddoche tutto l'universo dello spettacolo, nella sua natura ormai ampiamente postulata di fantasma. Madame Sosostriis è un *medium*, e l'evocazione dei fantasmi, il contatto con gli spiriti dei trapassati, è il suo terreno d'azione. Nel momento in cui gli spettri hanno permeato la realtà e lo Spettacolo si è stabilmente innestato, come un gigantesco parassita, nei cervelli, la ciarlatana ne incarna per così dire l'essenza, perché è direttamente collegata a quel flusso di spiriti, cioè di figure, musiche e parole; madame Sosostriis è l'anima dell'Occidente platonico, ed è dunque naturale che si dimostri all'altezza della sua fama in una scena orchestrata come un *quiz* televisivo in cui i concorrenti debbano rispondere a domande "mentali". Tutto ciò che viene pensato secondo la chimica di quel "brodo primordiale" di reale e immaginario che è lo Spettacolo rientra nel campo percettivo di Madame Sosostriis. D'altra parte è risaputo che il legame tra *medium* (tramite con un mondo altro popolato di presenze intangibili) e *media* elettrici (mezzi di comunicazione che ottengono come primo effetto proprio l'avvicinamento del lontano, prima in voce e poi in immagine, sempre e comunque disincarnato) è molto forte, a cominciare dall'identità lessicale (che si propaga in una ampia analogia di vocabolario). «Lo spiritismo fu uno dei principali luoghi in cui le implicazioni culturali e fisiche delle nuove forme di comunicazione furono elaborate.[...] Il movimento spiritista ha sempre esplorato i problemi e le utopie della comunicazione attraverso il vuoto»<sup>47</sup>. È per questo che nell'analisi delle narrative contemporanee, che si confrontano con un mondo interamente cablato, una teoria degli spettri mi sembra indispensabile.

### 7. «Il primo amore di Rodolfo Valentino»

Salto altre tappe del viaggio alla ricerca della realtà che dà corpo a *Occidente per principianti*<sup>48</sup>, e arrivo direttamente alla sua conclusione, che come si vedrà non conclude affatto. I nostri eroi sono arrivati in Puglia, a Castellaneta, pronti a bussare alla porta di Gina Cavalieri, indirizzati lì dal boss latitante Ciccio Fracasso, a cui erano giunti grazie alle pitiche parole di Madame Sosostriis, consultata dietro indicazione di Valeria e Federica Sastri, contattate su suggerimento di Michela Renzi Della Lucilla che aveva avuto l'informazione durante un *party* a New York. Parole parole parole. Ma tutto fa pensare che, finalmente, il mistero sia sul punto di svelarsi e che Gina Cavalieri sia il primo amore di Rodolfo Valentino (anche se il fatto che persino la vecchia abbia un doppio nome – infatti Ciccio Fracasso l'ha chiamata Milly – forse avrebbe dovuto insospettirci). Nel far crollare questa speranza il romanzo tocca l'apice del suo versante di apologo o favola moralizzante. Le tessere sconnesse della trama ora prendono un ordine, il solito ordine, quello che ha regolato tutto dall'inizio. Gina Cavalieri, e con lei la futura Madame Sosostriis, erano, negli Anni Venti, attrici in una compagnia teatrale di giro diretta nientemeno

che dal futuro boss, Ciccio Fracasso, la cui specialità erano, con fiuto da profeta, le parodie: da *Ventimila beghe sotto i mari* all'*Orlando curioso*, dal *Nonno dello sceicco* fino a... *Il primo amore di Rodolfo Valentino*. Di nuovo un gioco di corsivi e virgolette: ciò che si credeva una persona in carne ed ossa era il titolo di un *vaudeville*, il primo amore di Rodolfo Valentino era soltanto "Il primo amore di Rodolfo Valentino". Lo sforzo di uscire dallo Spettacolo e toccare alla fine la realtà ha portato su un altro spettacolo, un piccolo evento di archeologia mediatica, che per una «sfortunata omonimia» (ricordiamoci che il romanzo comincia proprio così, cfr. § 2) prende il nome di quel lembo di reale che avrebbe dovuto funzionare da frangiflutti, da ancora di salvataggio contro la montante iperrealtà delle immagini. Non esiste una persona, uomo o donna («Rodolfo Valentino fundamentalmente lo sanno tutti che era ricchione», aveva precisato Mario Materia), che abbia abbracciato il corpo di Rodolfo, ma il sintagma che sembrava designare questa presunta persona era dall'origine inglobato nel sistema che si incarica di sospendere l'esistenza dei corpi e delle cose con l'ulteriore beffa che *Il primo amore di Rodolfo Valentino* era nato come parodia dei film americani del divo, e ogni parodia presuppone un modello da rovesciare e deve ad esso l'esistenza. In principio era il cinema, cioè la perdita delle radici, la mitografia dell'immagine, l'identità palinsestale; in principio era l'apocrifo: questa sembra essere la conclusione, e la "morale", della ricerca dei personaggi di *Occidente per principianti*.

Il romanzo che si era presentato come un fitto tessuto di citazioni e riscritture, che aveva accolto l'autoreferenzialità nelle sue fibre più intime e che si era a un certo punto sdoppiato come per partenogenesi affiancandosi un suo duplicato e affidandogli il compito di esaurire la forza ingannevole della finzione dall'interno, quando dovrebbe giungere a perforare la pellicola fittiva che, in fondo, lo costituisce, anziché affacciarsi sull'esterno (e conquistare dunque, come detto, il Graal della realtà) si ripiega su sé stesso e interpone un altro apparecchio finzionale tra sé e le cose. Ricapitolando, *Occidente per principianti* genera "*Occidente per principianti*" per caricare di valore salvifico la ricerca del primo amore di Rodolfo Valentino; il procedimento dell'opera nell'opera e i conseguenti effetti di cornice dovrebbero mettere in questione la cornice più esterna, il bordo di contatto tra la finzione portante e il mondo reale, con lo scopo di proiettare luce su quest'ultimo e certificarne l'esistenza; e invece lo allontanano sempre di più, andando a parare sul *Primo amore di Rodolfo Valentino*. Questa seconda opera nell'opera, anche stavolta affidata a un *medium* diverso dalla scrittura come il teatro (d'avanspettacolo), riveste all'interno del libro un'importanza almeno pari a quella della prima. Se in un primo momento *Occidente per principianti* si rispecchia nel film che porta il suo stesso titolo, quando il libro sta per volgere al termine cambia l'oggetto della sua identificazione. Mi sembra chiaro infatti che *Il primo amore di Rodolfo Valentino* è *Occidente per principianti*, l'ultimo (e forse disperato) attacco di un *medium* e di un codice tecnicamente superati nei confronti dei *media* e dei codici che hanno già preso il sopravvento nell'universo semiotico della cultura. Il segno della sconfitta è che entrambi i tentativi di resistenza mostrano in sé pesanti i segni del nemico, di cui si apprestano in realtà a diventare possedimenti («il cinema ci ha rispediti a

casa tutti quanti», sospira Milly – OP p. 289). Logico corollario del campo di forze che così si delinea è che, se, per ipotesi, il romanzo di Lagioia proseguisse sulla strada e secondo la logica che ho provato a riassumere e si prodigasse in altre ricerche, in altre trivellazioni dirette verso la realtà, non potrebbe che ottenere ogni volta un'altra *opera*, vale a dire un'altra *finzione*. Allargando il territorio d'azione di quest'ultima, contro le proprie intenzioni, anziché riuscire a mettere ad essa un limite solido e invalicabile. Questo romanzo – tutto ipotetico, ripeto – e che sempre in via ipotetica e teorica dovrebbe essere infinito, si vedrebbe condannato a un frenetico movimento sul posto, in una serie interminabile di sdoppiamenti interni per cui bisognerebbe scavare una nuova nicchia in quella che Dällenbach chiama tipologia della «duplicazione all'infinito»<sup>50</sup>: un'opera che contiene un'altra opera che contiene un'altra opera e così via. D'altra parte, se la mia lettura non è infondata, il libro, sicuramente centrato sul problema di un rapporto razionale e equilibrato tra finzione e realtà, tra interno e esterno, ha inizio suggerendo una regressione di questo genere: la sfilata di *homunculi* altro non essendo che un caso di *mise en abyme* protratta all'infinito (cfr. nota 1)<sup>51</sup>.

*Occidente per principianti* però a questo punto cambia strada, anche perché quanto poteva sembrare agli occhi dei personaggi, e dei lettori, una conclusione frustrante e insensata, l'ennesima beffa del cattivo demiurgo, assume tutt'altro aspetto se guardata da un diverso punto di vista. L'intera dinamica svolta nel romanzo, infatti, si può spiegare alla perfezione con alcuni rudimenti di teoria dei sistemi sociali comunicativi, la teoria postmoderna che si basa sui concetti di autoriferimento e autoorganizzazione contro i quali il libro di Lagioia pareva combattere (e che alla fine, invece, illustra in modo limpido).

La teoria dei sistemi vuole che «l'attività del singolo sia inserita integralmente nell'ingranaggio di un sistema che si autoriproduce; che dunque la paternità e la guida dell'azione spettino non al singolo ma al sistema in quanto tale [...]. Il carattere unitario dell'intero campo è dato dal fatto che i diversi processi sembrano essere regolarmente guidati da una stessa finalità, vale a dire l'*ottimizzazione della prassi e delle sue prestazioni*»<sup>52</sup>. Al tornante storico in cui viene meno la distinzione dei sistemi in sistemi di azione e sistemi di comunicazione e tutti si costituiscono come sistemi comunicativi e dunque basati sull'autoriferimento (è quello che Luhmann, massimo esponente della teoria, definisce la mutazione "strutturale", e non ideologica, alla base del postmoderno), si hanno come conseguenze primarie che il sistema culturale smette di valere come garanzia di rapporto, e di accordo, tra i sistemi e l'ambiente (smette cioè di essere meccanismo deputato alla verifica autorevole della differenza tra sistema e ambiente, unica a poter assicurare un criterio "oggettivo" di verità), e che perciò «la verità di un atto comunicativo appar[e] d'un tratto sostanzialmente indistinguibile dalla sua *vigenza*, ovvero dalla disponibilità del sistema a considerarlo come propria autorappresentazione». La congruenza di queste ipotesi con il mondo tratteggiato da *Occidente per principianti* è lampante (si pensi alla storia di Ferruccio Parri, alla poetica dello spettacolo e alle "aspettative di aspettative" su cui si basa la confezione delle notizie giornalistiche). Quando la bipolarità, cioè la reciproca distinzione, di soggetto privato e sfera pub-

blica tende a svanire, «l'uno e l'altro polo» vengono organizzati «in un flusso informativo già depurato di ogni presunto rumore» e presentati come «articolazione di un unico pseudosoggetto, chiamato a riprodurre e ottimizzare se stesso in una forma circolare e perfettamente tautologica»<sup>53</sup>, in cui il sistema si produce come suo proprio prodotto. Questa è la situazione che il libro di Lagioia mostra, e in cui si trova immerso nel momento del suo inizio. Tuttavia, per poter continuare a funzionare, il sistema ha assoluto bisogno di un ambiente (dato che l'autopoiesi del sistema si basa appunto sulla distinzione basilare sistema/ambiente e, se tutto fosse sistema, non si darebbe più alcun sistema; d'altra parte, e per lo stesso motivo, «l'unità di questa differenza, cioè il mondo», deve rimanere esclusa dal sistema), se non altro come spazio non marcato. La ricerca della realtà intrapresa dai protagonisti di *Occidente per principianti* può essere una rappresentazione di quell'«irritabilità» del sistema che si rende sensibile proiettando nel suo interno un'oscillazione tra auto- ed eteroreferenza. E l'approdo della vicenda (*Il primo amore di Rodolfo Valentino*) conferma le diagnosi dei sistemisti sull'ineluttabilità della chiusura operativa dei costrutti autopoietici e autoorganizzati; come il tracciato di uscita dallo Spettacolo trova sempre altro Spettacolo, per quanto indietro e lontano si spinga, così «l'informazione riproduce i confini del sistema e perciò non può mai superare i confini del sistema; non può mai prodursi dall'esterno verso l'interno né dall'interno verso l'esterno» e dunque «ciò che nel sistema organizzativo viene osservato come ambiente è sempre un costrutto, cioè un riempimento dell'eteroreferenza del sistema»<sup>54</sup>. Quindi una sorta di inclusione dell'esterno nell'interno, sempre condotta secondo le operazioni di stretta pertinenza del sistema. Si potrebbe dire che la *Quest* inscenata nel romanzo sia un (ennesimo!) rovesciamento parodico, e terribilmente amaro, dell'apologo borgesiano sul Simurg: se in questo si diventa ciò che si era partiti per cercare, in quella invece si era già, senza saperlo, ciò che si sarebbe trovato alla fine del viaggio<sup>55</sup>. *Occidente per principianti* avrebbe sin qui funzionato come sottosistema del sistema comunicativo pubblico, gravato del compito arduo e paradossale di dipanare e mettere a frutto, temporaneamente, il paradosso che ne sta alla base (quello dell'esclusione inclusa)<sup>56</sup>.

Una persona che sostiene di essere stata il primo amore di Rodolfo Valentino viene a questo punto scovata, o per l'appunto prodotta, da altri e più pragmatici cercatori, in un'altra parte dell'Italia. «L'ectoplasma della comunicazione era riuscito a catturare un giorno della vita di due persone, lo aveva svuotato di tutta la sua luce, lo aveva riempito di sabbia e ricucito per consegnarlo alla nostra curiosità. E questo [...] nonostante la giornata rievocata nell'articolo [...] con ogni probabilità non fosse mai esistita» (OP, p. 291). L'Inferno esiste, ma è vuoto, si ripete il narratore. Parole che ora sembrano quasi l'eco di queste altre: «l'esterno è vuoto; esiste solo l'interno»<sup>57</sup>. Il gioco di incorniciamenti e “uscite dal quadro”, che poi si rivelano solo *trompe-l'oeil*, sembra confermarlo.

Ma questa non è ancora la fine. Il brusco risveglio dal sogno nel sogno frantuma la compattezza del gruppo di Scott, Zelda e Materia. La coppia è la prima a sciogliersi; quando i tre arrivano a Roma, ad attendere la ragazza c'è il suo eterno fidanzato

Federico, che nel salutarla la chiama con il suo nome, «un nome che con Zelda non ha niente a che fare, un brutto suono che prese corpo tra me e lei come una definitiva parete di granito» (OP, p. 294). Materia abbandona il suo film (che bisogno c'è di finirlo, adesso? Un ben più potente cortocircuito tra arte e vita è stato realizzato); il narratore torna al suo lavoro, alla sua stanza o cabina di connessione, «percorso da una strana euforia quando, alle sette di sera, un supplemento di luce rimane intrappolato tra i doppi vetri del soggiorno destinandosi a svanire qualche minuto dopo» (OP, p. 295). Poco dopo, la sua posizione lavorativa verrà regolarizzata ed egli potrà finalmente firmare quello che scrive con il suo nome (esserne responsabile, esserne l'autore insomma. Ma autore di che?). Tutto, o quasi, si è rimesso sui binari consueti e di quel «mistero, o segreto» (OP, p. 296) che per un momento si era creduto di intravedere, se non addirittura di toccare, non è rimasta alcuna traccia. Così l'agosto 2001 si stempera torpidamente nel settembre, fino al giorno dopo il quale, come si è ripetuto fino alla nausea, niente sarà più stato come prima: il giorno in cui le torri vengono abbattute. Sembra, questa, una clamorosa rivincita della realtà, clamorosa non solo per il fragore delle esplosioni e dei crolli, ma perché finalmente pare che la realtà sia riuscita a squarciare la cortina ectoplasmatica dei simulacri comunicativi e spettacolarizzati. Era fatale che presto o tardi il mondo «uno» della visione satellitare di Patrick Scholl si vendicasse del mondo «due», quello chiuso, perfetto e immateriale; e perché ciò accadesse è stato necessario che un evento gigantesco, e irrefutabile, si producesse, a sua volta spettacolarmente, nel cuore dell'America, regina incontrastata dell'estetica della sparizione<sup>57</sup>. E nonostante questo, non si può affermare con certezza che il romanzo di Lagioia termini sull'irruzione del «mondo vero» che provvederebbe a spazzare via i fantasmi. Anzi, la conclusione è affidata un'altra volta, e per forza di cose, a qualcosa di scritto, una scrittura che, pur se assai diversa da quelle incontrate fino ad ora, rimette tutto in questione. Proprio l'undici settembre, il giorno in cui il blocco del tempo è stato tolto e l'orizzonte del futuro, del cambiamento, è sembrato finalmente riaprirsi, il narratore, dopo aver terminato il pasto in un ristorante cinese, riceve insieme al conto «il solito biscottino della fortuna», che contiene un biglietto beneaugurante, che recita: «non c'è giorno con più futuro di questo». «Gli scherzi del caso non si dovrebbero confondere con i segni del destino. Bisogna prenderli per quello che sono. Semplici eventi. Cose che accadono»; così il narratore commenta. E siamo d'accordo. Ma, se guardiamo meglio questo scherzo del caso, non possiamo non rilevare che la riapertura del futuro viene sancita da un atto comunicativo, privo di autore, confezionato e indirizzato a un consumatore (prima che a una persona) qualsiasi, e che, in aggiunta, è di provenienza cinese, la nuova frontiera del capitalismo globalizzato. E non può sfuggire che la traiettoria del libro, apertosi su un articolo di giornale, torna nel finale su sé stessa con il bigliettino cinese (così come si apre e si chiude sul narratore, da solo, che legge e scrive; e paga per dei servizi. Garantiti gli scambi, immunizzati gli spazi); il romanzo, quasi a enfatizzare il suo altissimo grado di autoconsapevolezza, inizia e finisce su due scritture. Che la seconda faccia segnare una differenza netta rispetto alla prima, questo rimane oggetto di dubbio.

8. *Il narratore (e l'autore), ovvero della dissimulazione onesta*

Arrivati a questo punto, dovrei mantenere le promesse e non rinviare ancora l'analisi di alcuni problemi e alcune singolarità che mi è sembrato di incontrare durante la lettura e che ho segnalato nel corso del saggio, anche perché mi pare si tratti di questioni basilari nell'economia costruttiva del romanzo, che dovrebbero fondarne i procedimenti e gettare luce sui punti oscuri. Ricordo che questi problemi riguardano: 1) la costante perplessità del narratore, la sua mai totale adesione alle versioni del mondo che gli vengono volta per volta offerte; 2) il rapporto tra la figura del narratore e qualcosa che si deve continuare a chiamare l'autore, designando così tanto la persona che ha scritto *Occidente per principianti*, (le analogie tra autore reale e narratore-personaggio sono notevoli) quanto, a livello teorico, «l'istanza a cui viene attribuita quell'intenzione artistica senza la quale non si dà opera d'arte»<sup>58</sup> ovvero, in altre parole, il motivo per cui si dovrebbero leggere queste pagine come il tentativo di restituire la forma del mondo grazie a delle storie e non semplicemente come un documento o un parto della fantasia; questi due problemi paiono specificazioni di una fondamentale messa in questione della frontiera, tra il libro e il mondo, ma soprattutto tra il mondo e le entità che lo popolano per il modo in cui sono descritti nel libro, da una parte, e dall'altra qualcosa di difficilmente immaginabile, di cui però si sa che funziona su criteri differenti da quelli che tengono assieme il primo ambito. Il problema insomma è quello di trovare un luogo in cui viga ancora ciò che si potrebbe chiamare autenticità, da contrapporre a ciò che, sempre semplificando, si potrebbe chiamare derealizzazione.

Ho detto già molte volte che la scrittura di Lagioia si riconosce (con un gesto, a mio avviso, di grande intelligenza e onestà intellettuale) "immersa" nella derealizzazione, che con le parole di uno dei suoi migliori morfologi definisco «pluralità delle agenzie interpretative» legata a una «consapevolezza acuta e diffusa (non solo presso gli intellettuali) del carattere interpretativo della stessa nozione di realtà e di verità»<sup>59</sup>; ho detto anche che all'inizio del libro il narratore è presentato come qualcuno che non può essere autore di ciò che scrive (cfr. § 1), e annoto ora che proprio la rinuncia alla posizione autoriale, la tendenziale abrasione di quel posto è ciò che ad esempio Carla Benedetti ha postulato essere alla base di una larga parte delle narrative postmoderne (le narrative cioè cui è toccato il difficile compito di percorrere il mondo in espansione lungo sentieri sempre biforcanti e divergenti, il mondo delle infinite interpretazioni possibili che nulla potrebbe mai sconfessare). Alla derealizzazione del mondo è corrisposta una «deautorializzazione» della scrittura<sup>60</sup> condotta su diverse strade, fra le quali Lagioia sembra aver scelto quella della falsificazione o effetto di apocrifo. Il narratore di *Occidente per principianti* è esattamente questo autore deautorializzato e reso apocrifo. Ma, se l'effetto di apocrifo «non è altro che un tentativo di azzerare entropicamente ogni "valore differenziale" dello stile e della poetica, di vanificare l'idea stessa di un'intenzionalità artistica originale»<sup>61</sup>, allora quella di Lagioia, rispetto alla "prima generazione" di autori apocrifi, che sulla scena italiana può essere ben rappresentata dalle figure di un certo Calvino e di Manganelli, è un'apocrifia al quadrato, è il tentativo di utilizzare quest'effetto e queste strategie per un'altra finalità. Quando la logica della

simulazione e della copia è arrivata a coincidere – ben al di là del campo letterario – non solo con la totalità della sfera pubblica ma anche con i meccanismi di costituzione dell'individuo, è impossibile sia fingere di non vederne l'esistenza impegnandosi in tentativi di autenticità diretta e immediata, sia, nello specifico letterario, pensare di scrivere un romanzo, cioè, bene o male, raccontare una storia, per tentare di evadere da quella logica, perché, come si è visto, è stata proprio la logica della simulazione a trasformare le cose, i fatti, in interpretazioni, in storie appunto.

Il massimo che si può fare allora (sto sempre cercando di ricostruire un ipotetico pensiero di Lagioia sull'argomento) nell'ambito della narrativa e del romanzo è scrivere una storia che racconti come il mondo, a un certo punto, abbia subito uno slittamento ontologico dal piano di "oggetto" al piano di storia; ed è appunto questo uno degli scopi di *Occidente per principianti*. Ma questo non basta, dato che la lettura restituisce, specie in certi snodi fondamentali del libro, l'impressione che allo Spettacolo ci si voglia opporre e che questo non possa essere tentato se non da un luogo che dallo Spettacolo è già fuori. Solo che questo luogo non può venire narrativizzato, pena la ricaduta nel territorio che dovrebbe invece essere, prima o poi, liberato e riconquistato. A un tale luogo, che deve dunque restare muto, si possono solo fare dei cenni; si possono far circolare indizi allusivi sulla sua esistenza. L'indecisione del narratore, attraverso il filtro del quale tutto il mondo parallelo e platonico ci viene offerto, è secondo me uno di questi indizi; pur non presentando una versione alternativa (*et pour cause*, se la mia lettura è giusta), il narratore non sa se credere alle parole di Michela, di Francesco, di Patrick; anche se trascinato dalla corrente di discorsi che generano altri discorsi, immagini che generano altre immagini, non esprime mai un assenso (e neppure un rifiuto) nei confronti di questo ambiente. Un secondo indizio mi pare nascosto nell'articolato meccanismo di pseudonimia che agisce nel romanzo, e anche in questo caso si avrebbe a che fare con una differenza appena percettibile. Se molti personaggi hanno smarrito il nome proprio, stigma dell'identità e lo hanno sostituito con un nome falso (Zelda, Materia, Gola Profonda, Madame Sosostri...), e se altri, pur conservandolo, lo vedono posto come tra virgolette, cioè sospeso nel riferimento alla persona reale che lo porta ed elevato nella sfera della simulazione, che non prevede "ganci" sulle cose (ad esempio Michela), il narratore, diversamente, rimane anonimo: cioè perde la sua supposta identità "vera", ma non ne assume un'altra. Lo scarto, anche se piccolo, mi sembra decisivo per mostrare l'inclinazione profonda del libro. È vero che l'anonimato è imposto dal meccanismo della comunicazione giornalistica o poetica dello spettacolo, e quindi è effetto di una forza interna al mondo descritto, e anzi strutturante. Cionondimeno, da questo effetto si può liberare un altro effetto, di segno opposto: il narratore, infatti, è qualcuno che, nel mondo-favola, non è nessuno, nemmeno per finta. Dunque è una sorta di limite di questo mondo, una presenza vuota e però di un vuoto diverso da quello degli altri. Queste increspature sull'immaterialità che sembra dominante, questi distanziamenti appena accennati dal sistema dei discorsi che si autoinstallano e senza posa si nutrono di sé stessi, mi sembrano il segno preciso, anche se necessariamente quasi inavvertibile, di una strategia.



Provo a darne un abbozzo aiutandomi con un concetto sviluppato all'inizio della modernità. Si partirebbe da un presupposto: l'estensione globale e onnicomprensiva del sistema teletecnomediativo e della sua menzogna permanente, che non lascerebbero sussistere alcun "fuori", è a sua volta una menzogna: *le cose stanno diversamente*. Le catene di cause ed effetti, le identità stabili, e di conseguenza la responsabilità delle azioni, esistono ancora; esistono ancora lembi di mondo non contaminati dai parassiti dello Spettacolo, non infettati dalla malattia dell'immaginario. Sono spazi piccoli che resistono tenacemente, ma che per sopravvivere devono negarsi l'accesso alla sfera dei discorsi pubblici e devono cercare in tutti i modi di non essere scoperti, e inglobati, da quella. Nel momento in cui da questi fronti di resistenza venisse espresso un discorso di opposizione e attacco al sistema, immediatamente tale discorso sarebbe parassitato dal sistema. Occorre quindi nascondersi, e, dove possibile, sabotare. Bisogna opporre alla dominante simulazione una diversa tecnica di mascheramento. Il secolo barocco, che di maschere, finzioni e menzogne se ne intendeva parecchio, e di contrapposizioni tra apparenze splendide e sostanze corrotte, ha elaborato un concetto che torna utile adesso; quello di dissimulazione onesta. La differenza capitale tra simulazione e dissimulazione, quella che fa sì che la seconda non abbia legami di parentela con la prima, ma soltanto, appunto, li dia a vedere (e credo che il discorso, condotto al suo vertice di sottigliezza nel XVII secolo di Torquato Accetto, possa funzionare anche nel XXI secolo di Nicola Lagioia), è che «si simula quello che non è, si dissimula quello che è»<sup>63</sup>. Lo Spettacolo è il regno della simulazione, imbastisce un mondo senza storia e senza memoria, che non esiste se non nella sequela ininterrotta di atti simulatori che lo creano, atti che assumono statuto finzionale, di creazione e validazione di un mondo inesistente. Il sistema della simulazione realizzerebbe la sua *performance* più potente facendo passare sé stesso (sempre secondo il modello del sistema che si produce come suo prodotto) come l'unica realtà, senza nessun esterno. Questa simulazione, fondendosi con l'idea stessa di una dimensione pubblica e condivisa, si costituirebbe come unico fondamento e *medium* dell'esperienza dell'individuo. Fronteggiarla con un'altra finzione (un romanzo, ad esempio) significherebbe aver già perso a meno che tale finzione non venga usata come maschera dissimulativa da mettere accanto e contro le altre maschere. Il saggio stoico del XVII secolo dissimulava la verità, e la rettitudine del suo cuore, per sopravvivere nel mondo retto dall'ipocrisia e dalla menzogna, in attesa dell'apocalisse in cui la Verità si sarebbe finalmente rivelata e tutte le vane apparenze sarebbero state dissolte. Nel XXI secolo, a chi non è stato ancora completamente sedotto dallo Spettacolo rimane una dissimulazione tutta mondana, che però, come si è visto, ricorre volentieri all'immaginario escatologico. Nel titolo del libro di Lagioia (e in un'opera tesa all'attraversamento di un confine, una soglia come il titolo va considerata con la massima attenzione) si trovano insieme la fine e l'inizio. Ed è su questo che si gioca la dissimulazione. Nel mondo della fine (fine della Storia, fine dell'azione, fine del senso) i "principianti" sono coloro che cominciano sempre di nuovo, vivendo un tempo ottenuto dall'accostamento di un numero indefinito di istanti presenti: gli istanti delle notizie, delle *news*, che l'esigenza di novità (appunto) fa turbinare in

un luccichio che resta sempre uguale a sé stesso. Ma i principianti sono anche coloro che, mettendo fine al mondo della fine, vorrebbero una volta per tutte cominciare, esordire, esprimersi, far sentire la loro voce, agganciarsi a un mondo tangibile fatto dalle asperità e dalle meraviglie della vita. Mi pare che Lagioia voglia usare le riscritture e la schiera dei doppi contraffatti dissimulando il suo tentativo di uscita, o per lo meno resistenza, al labirinto con una maschera di «adattamento patologico»<sup>64</sup> al labirinto stesso<sup>65</sup>. Opponendo, celatamente, uno schermo alle contraffazioni, un'apparenza ai fantasmi, Lagioia si affida al «“buon giudizio” dei lettori» perché sappiano vedere, al di sotto della «superficie dissimulativa, [...] intero e incensurabile, [...] il libro vero e di impubblicabile verità»<sup>66</sup>.

Insomma *Occidente per principianti* è la carta che Lagioia mette sul tavolo giocando al gioco del nemico (dato che, per quanto la si senta contraria alle proprie aspirazioni e ai propri desideri, «nessuna epoca può essere eliminata con un verdetto di ripudio. Ciò non eliminerebbe che il ripudiante» – così Heidegger nel saggio *L'epoca dell'immagine nel mondo*), nel tentativo di lasciar intravedere l'esistenza di un altro tavolo e di un diverso gioco: quello in cui, per esempio, “un ponte che crolla” è una sequenza linguistica che designa un avvenimento nel mondo reale; in cui il soggetto riesce a distinguere, almeno solitamente, tra gli oggetti e le sue fantasie; quello in cui esiste un mondo che funziona da verifica delle asserzioni su di esso e separa quelle vere da quelle false. La verità è corrispondenza; il soggetto è padrone di sé ed è radicalmente distinto dagli animali, dalle cose e dalle macchine; l'esperienza della realtà soccorre nel dirimere ogni questione; il linguaggio è tendenzialmente trasparente. Forse taglio troppo netto, ma mi pare che la posizione occupata dall'autore del romanzo, inteso sia come intenzionalità artistica che lo forma, sia come persona che lo scrive, sia grosso modo questa: quella che si tratta di dissimulare nel girone d'inferno degli ambienti iperreali, delle protesi tecniche, degli spettri mediatici, della circolazione autotelica dell'informazione. Un solido realismo (filosofico), una limpida teoria della rappresentazione: se i rapporti tra le forze in campo non si dimostrassero così sfavorevoli a questo tipo di idee, il che vale a dire, sempre adottando il punto di vista delle idee suddette, se la verità non fosse ogni giorno così perversa e sbeffeggiata, chissà, forse i romanzi potrebbero tornare ad essere specchi che qualcuno porta con sé passeggiando. Questa configurazione di idee, che senza troppo sottilizzare si può chiamare umanistica, fa da sfondo (nascosto, ma non per questo meno attivo) al febbrile movimento sul posto inscenato da Lagioia nel mondo delle immagini.

lo segue invece un pensiero differente, secondo il quale l'attribuzione di un ruolo fondamentale al soggetto (umano) inteso come presenza a sé della coscienza e il corrispettivo primato della rappresentazione chiara siano profondamente implicati con l'interpretazione del mondo, dell'ente nella sua totalità, che lo trasforma in immagine, proprio quel tipo di immagine contro cui si vorrebbe far valere il soggetto forte e la rappresentazione distinta. Naturalmente mi riferisco al discorso heideggeriano sull'epoca dell'immagine del mondo: al posizionamento dell'uomo nel ruolo di soggetto (*subiectum*, fondamento), per cui «l'uomo diviene il centro di riferimento dell'ente come tale»<sup>67</sup>, e alla contemporanea e corrispettiva trasformazione

ne della concezione dell'ente nel suo insieme, cioè del mondo che diviene immagine. «Immagine del mondo, in senso essenziale, significa quindi non una raffigurazione del mondo, ma il mondo concepito come immagine. L'ente nel suo insieme è perciò visto in modo tale che diviene ente soltanto in quanto è posto dall'uomo che rappresenta e produce» (ivi, p. 88). Oggettività significa sempre, per Heidegger, rappresentazione; l'insieme delle cose deriva stabilità, verificabilità e senso poggiando sul fondamento del soggetto, che da parte sua svolge il ruolo dello spettatore. Le cose possono essere oggettive solo perché (e finché) sono rappresentate, finché le si pensa come immagini a disposizione del soggetto, che le misura con le sue pratiche scientifiche e le sue attribuzioni di valori. Il senso del mondo pensato come immagine è un valore; e un valore è un'interpretazione, una storia che l'uomo si racconta sul significato delle cose, e non un significato riposto nelle cose medesime. Ma penso anche a discorsi più recenti, che hanno tentato di deflazionare l'ontologia essenziale heideggeriana, riconducendola in ambito antropologico e insistendo sulla necessaria mediatizzazione di ogni esperienza, fin da quelle più intime e «originarie», o che hanno tracciato un percorso di storia dell'Occidente (incluse tutte le sue costruzioni umanistiche) come rapporto al mondo («il complesso delle relazioni – sociali, economiche, politiche, culturali – al cui interno si svolge la vita umana» – secondo la definizione del geografo Farinelli) basato sulla lettura di questo come una carta geografica, quindi un'immagine ambientata in uno spazio astratto, omogeneo e uniforme, e che vedono nel compimento dei processi globalizzanti la *chance* di uscire, finalmente, da questo paradigma<sup>68</sup>.

Se le cose stanno così, non è certo nel ritorno al soggetto, neppure solo come aspirazione o limite negativo, che può risiedere qualche *chance* di opporsi al sistema dello Spettacolo. Tenendo ferma l'esigenza di trovare un'altra polarità per controbilanciare la potenza e l'espansione della prima, bisognerà individuare una diversa figura che la incarni, un «qualche uno» che «non è il “soggetto”»<sup>69</sup>. Quale possa essere questa figura e come un racconto possa farsene l'espressione sarà l'argomento di un altro saggio.

#### NOTE

<sup>1</sup> Chi percepisce «riceve dai processi percettivi [...] un'immagine unitaria», ma tali processi sono «fondati su sottoprocessi paralleli molteplici e complessi e su molte mappe» neurali (GERALD M. EDELMAN, *Bright Air, Brilliant Fire. On the Matter of the Mind*, New York, Basic Books, 1992; trad. it. *Sulla materia della mente*, Milano, Adelphi 1993, p. 54). L'*homunculus* è il precipitato figurale del postulato che vi sia qualcuno o qualcosa che “legge” quanto arriva nel cervello; ma allora nel cervello di ogni *homunculus* deve esserci un altro *homunculus*, e così via. Il parallelismo tra *homunculus* e «percipiente mediale» è stato condotto da Gabriele Frasca, che argomenta come «questo mito (di unità sottesa)» sia stato disperso «nel *caosmo*, omeostatico e senza alcuno snodo centrale, di un'infinità di incroci, dove tutto quello che si regge, simultaneo e risonante, si tiene su con i lacci degli stivali, o non si regge affatto» (GABRIELE FRASCA, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*, Genova, Costa & Nolan 1996, p. 158).

<sup>2</sup> PIERRE BOURDIEU, *La distinction*, Paris, Les éditions de minuit 1979; trad. it., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino 1983, p. 374.

<sup>3</sup> «Qualche anno fa, in un imprecisato pomeriggio di luglio, stavo chiudendo un articolo destinato a gettare nuove ombre sulla vita politica del nostro paese e seminare il panico tra gli studiosi di una branca

emergente dello show-biz, la quale, per una sfortunata omonimia con una disciplina messa in soffitto con il XX secolo, prendeva il nome di Storia» (OP, p. 7). Si noti come un potenziale enunciato constativo venga per così dire striato dagli interventi valutativi del narratore, concentrati soprattutto nella «sfortunata omonimia» – un fatto linguistico dunque – cui viene ironicamente ridotto il processo di sostituzione della Storia con le storie.

<sup>4</sup> Su Ferruccio Parri si vedano i capitoli I-II di ANTONIO GAMBINO, *Storia del Dopoguerra dalla Liberazione al potere DC*, Roma-Bari, Laterza 1974.

<sup>5</sup> Sulla figura di Luisa Ferida si può vedere MARCO INNOCENTI, *Le signore del fascismo*, Milano, Mursia 2002.

<sup>6</sup> Rivoluzionario l'evento della Resistenza, perché il collettivo che lo (e vi si) costituisce non solo non è radicato in alcun terreno ancestrale (nel qual caso sarebbe solo una cattiva mitologia identitaria), ma neppure è lo sviluppo logico di qualche presupposto storico, qualcosa di già là che lo avrebbe prodotto. Nei termini di Alain Badiou, il collettivo della Resistenza è un «sito», in quanto «molteplice» a cui «accade di contare se stesso nel campo referenziale del suo apparire», ovvero di «fare apparire in un mondo ciò che non esisteva» (ALAIN BADIOU, *La Commune de Paris. Une déclaration politique sur la politique*, Paris, Les conférences du Rouge-Gorge 2003; trad. it. *La Comune di Parigi. Una dichiarazione politica sulla politica*, Napoli, Cronopio 2004, pp. 39 e 61). L'evento rivoluzionario è una specie di taglio violento che «si apre» nel tessuto del mondo e la scelta di resistere «non trova la sua intelligibilità né nel collettivo oggettivo né in una soggettività d'opinione, ma in se stesso, nel processo sequenziale dell'azione». «Ogni resistenza» prosegue Badiou, e sta parlando della resistenza dei francesi ai nazifascisti, «rappresenta una rottura nel pensiero, attraverso l'enunciazione di quale è la situazione, e la fondazione di una possibilità pratica aperta da questo enunciato» (ALAIN BADIOU, *Abrégé de Métapolitique*, Paris, Les Editions du Seuil 1998; trad. it. *Metapolitica*, Napoli, Cronopio 2001, pp. 23-24).

<sup>7</sup> Si ricorderà lo sconsolato saggio di GIACOMO DEBENEDETTI *Personaggi e destino* (1947), scritto subito dopo la Guerra, e la maniera in cui, dopo aver vagliato e scartato uno ad uno i tentativi di epica moderna (cioè di restituire un destino ai personaggi, appunto) e aver parlato della Guerra come una terribile affermazione dei diritti della realtà, e dunque della possibilità che tale realtà tornasse narrabile, Debenedetti conclude definendo l'epoca a lui contemporanea, quella non protetta da alcuna chiusa volta celeste, ma consegnata inevitabilmente al frammento e alla provvisorietà, come inadatta a produrre un'epica. Si possono ricordare molti romanzi che abbiano messo a tema l'inceppamento o la rottura della situazione nel 1945 e va sottolineato come le posizioni politico-ideologiche degli autori in questione siano le più diverse (e di conseguenza anche le scelte stilistico-strutturali delle loro opere): si va da *La pelle* di CURZIO MALAPARTE (1949), con il suo personaggio dannunziano e appena velatamente superomistico, che con grande anticipo sugli altri scopre i segni dell'«epidemia», del male che si sta scatenando negli italiani a contatto con le forze alleate che risalgono la penisola, a *L'orologio* di CARLO LEVI (1947), in cui proprio le trame politiche ordite da tutti i partiti, compreso il PCI, contro il capo del Governo Ferruccio Parri diventano l'emblema di una gestione della cosa pubblica rimasta nelle mani dei «codini», e che forse mai sarà conquistata dai «contadini», cui Parri appartiene; e bisognerebbe naturalmente parlare di Fenoglio, e Calvino, e D'Arrigo, e altri ancora, fino, forse, a Walter Siti e al suo romanzo televisivo e paradisiaco (WALTER SITI, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi 2006, p. 47), che include tra i suoi temi l'incomunicabilità tra la generazione dei padri, che hanno vissuto in prima persona il grande evento della guerra, e quella dei figli (tra i quali il protagonista del libro), che invece sembrano privati di qualsiasi esperienza che non sia quella, precostruita, dei media teletecnologici. Vedendo in televisione certe figure di ex- e post- fascisti riciclati in bambocci da schermo, la madre del protagonista urla in un empito d'ira: «bisognava ammazzarne di più quando si poteva!» (p. 47). Come questo periodo faccia ancora «scandalo» nel tempo della postpolitica umanitaristica e della creazione mediatica di eventi è confermato da tentativi recenti di equiparare partigiani e repubblicani scrivendo una sorta di controstoria della guerra dal punto di vista delle «persone» e dei «diritti umani», concetti in gran voga in un mondo che, oltre a disinteressarsi sovraneamente del loro contenuto, li usa per liquidare le poste politiche, appunto, degli avvenimenti.

<sup>8</sup> «Nell'immediato dopoguerra, in un convoglio ferroviario cucinato dal sole, appesantito da digestioni a base d'aglio, dal sovraffollamento, da un'inquietante sensazione di segatura bagnata che si spingeva fin nelle zone più intime del corpo, era possibile incontrare ex-partigiani, operai, impiegati postali,

- commessi viaggiatori ma anche donne misteriosamente in fuga, vagabondi repubblicani diretti a Chiasso, reduci dal fronte sovietico – dove la voce doveva essere arrivata – disposti a improvvisarsi testimoni oculari di tutta quanta la vicenda: “Luisa Ferida...” sussurravano, “Osvaldo Valenti...”, “il 30 aprile del ’45...”, e poi, quando la narrazione si avvicinava al suo momento *clou*: “Ferruccio Parri!”» (OP, p. 7).
- <sup>9</sup> «Nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d’olio, ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle “mense del popolo”, ogni donna nelle code dei negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d’altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie. Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell’anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s’aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un’espressione mimica» (ITALO CALVINO, *Prefazione a “Il sentiero dei nidi di ragno”*, Torino, Einaudi 1964; ora in Id., *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori 1991 p. 1186). Quella del treno come spazio chiuso in cui si costruiscono piccoli e transitori gruppi umani che mettono in comune le storie, raccontandole a voce, sembra una specie di radice della narrazione (quel modo di riportare i fatti che, come si ricorderà, li «cala nella vita del relatore, e ritorna ad attingerli in essa»; WALTER BENJAMIN, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskov*, «Orient und Occident», n. 3, 1936; trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov*, «Angelus Novus», Torino, Einaudi 1995, p. 256) in epoca moderna; Benjamin, nel suo grande saggio sulla figura del narratore, segnala che «Leskov comincia *L’inganno* con la descrizione di un viaggio in treno, durante il quale avrebbe appreso, da un altro viaggiatore, gli avvenimenti che si accinge a narrare» (*Ibidem*).
- <sup>10</sup> «A questo punto del racconto non si capiva quale successo dell’epoca partisse languidamente nella testa dei passeggeri, mentre il treno arrivava in stazione e un disordine infernale di valigie e corpi in movimento si preparava a seppellire tutto il resto. Non si capiva altrimenti perché, cinquant’anni dopo, questa storia dovesse cadere sotto la falce dei media» (OP, p. 9).
- <sup>11</sup> «Questo romanzo è il primo che ho scritto. Che effetto mi fa, a rileggerlo adesso? (ora ho trovato il punto: questo rimorso. È di qui che devo cominciare la prefazione); «Questo romanzo è il primo che ho scritto. Come posso definirlo, ora, a riesaminarlo tanti anni dopo? (devo ricominciare da capo. M’ero cacciato in una direzione sbagliata); «Devo ancora ricominciare da capo la prefazione» (ITALO CALVINO, *Prefazione a “Il sentiero dei nidi di ragno”*, pp. 1190, 1191, 1194).
- <sup>12</sup> «Ferruccio a Luisa, dopo aver gettato per terra un mozzicone di sigaretta: “Ho visto tutti i tuoi film. Anche in Svizzera, durante i giorni dell’arresto. Un sottufficiale della Decima Mas mi ha portato la pellicola di *Fedora* in cambio di venti tavolette di cioccolata”. Luisa a Ferruccio, raccogliendo la cicca ed dando l’ultima boccata: “E con questo?”. Ferruccio a Luisa, carezzandosi la faccia: “nella *Cena delle beffe* eri più grande di Clara Calamai”. Luisa a Ferruccio, ravviandosi i capelli: “Vai avanti”. Ferruccio a Luisa: “Per una notte d’amore vi lascio liberi, tutti e due”. Luisa a Ferruccio, stringendogli improvvisamente i lembi della giacca: “Questa proposta non è da te! E poi... io amo lui, l’Osvaldo. Tu scei partizano mentre noi siam fassisti. Fa’ il tuo dovere che noi faziamo il nostro”. Ferruccio abbassa gli occhi. Assisterà all’esecuzione saggiando tra le dita pochi grammi di tabacco, mentre una lacrima gli scorre lungo la curva del viso» (OP, p. 9).
- <sup>13</sup> Cfr. ANTONIO GAMBINO, *Storia del Dopoguerra dalla Liberazione al potere DC*, op. cit., p. 62.
- <sup>14</sup> «“Pronto?” *Pronto?* Rispose una voce. “Chi parla?” *Chi parla?* Ripeté la stessa voce: era la mia»; «Pensai di essere io il prodotto dello specchio, non il contrario, che le mie carni fossero la soluzione di un gioco che si svolgeva lungo una superficie bidimensionale – e poiché lo specchio doveva pur ricevere da qualche parte l’immagine che restituiva, eccomi qua: l’apocrifo di un originale inesistente» (OP, pp. 55 e 22).
- <sup>15</sup> L’effetto di certe pagine del romanzo è simile a quello che si prova leggendo le *Cronache di Bustos Domeq* di BORGES-CAZARES (1967; trad. it Torino, Einaudi 1975), ad esempio il passo in cui improvvisamente si incontra un «farmacista amico» (p. 16) che si chiama... Dottor Živago! Si tratta, e cercherò di spiegarlo in seguito, di una parodia al quadrato, della parodia di uno stile parodizzante.
- <sup>16</sup> «La strategia dell’ascesa semantica è che essa porta la discussione in un dominio in cui entrambe le

parti si trovano meglio d'accordo sugli oggetti (ossia le parole) e sui termini principali che le riguardano. Le parole, o le loro iscrizioni, a differenza dei punti, delle miglia, delle classi, del resto, sono oggetti tangibili della taglia tanto popolare al mercato, dove gli uomini di schemi concettuali diversi comunicano al meglio delle loro possibilità»: è QUINE 1960 citato da RORTY (1967, p. 47), che aggiunge: «le proposizioni non vennero più pensate come espressioni dell'esperienza, né come rappresentative di una realtà extra-esperienziale. Piuttosto venivano pensate come *stringhe* di segni e rumori usati dagli esseri umani nello sviluppo e nella ricerca di pratiche sociali, pratiche che consentivano alle persone di raggiungere i propri scopi, scopi che non includono quello di "rappresentare la realtà come è in se stessa"» (RICHARD RORTY, *Metaphysical Difficulties of Linguistic Philosophy*, Chicago, The University of Chicago Press 1967; trad. it., *Difficoltà metafisiche della filosofia linguistica*, in *La svolta linguistica. Tre saggi su linguaggio e filosofia*, Milano, Garzanti 1994, pp. 47 e 146).

<sup>17</sup> «Probabilmente la Giudecca sulla terra, a Roma, nell'affollato superattico di Campo de' Fiori, tra mezzanotte e mezzanotte e mezza, il 28 luglio 2001»; «Tutti avevano un bicchiere in mano. Tutti sfoderavano sorrisi e sigarette. E tutti cercavano senza successo di capire dove fosse il condizionatore capace di invertire il segno di una temperatura alle soglie dei brividi, del raffreddore, del reumatismo. Per quanto avrei potuto dirne io, quel gelo proveniva direttamente (cioè, vista la situazione, mediatamente) dalle ali di Lucifero» (OP, pp. 5 e 29). La vena teologico-demonologica del narratore, che come risulta chiaramente anche dai brani appena citati è accompagnata, se non messa in movimento, dalla mediatizzazione tecnologica dell'esperienza, arriva fino a fornire un'«interpretazione tutta sua» delle teorie di Hans Urs von Balthasar sull'apocatastasi e a dire così che «l'inferno esiste, ma è vuoto» (OP, p. 79), naturalmente non per intendere, come voleva Origene, che tutte le anime, perfino quella di Satana, verranno ricomprese in Dio nella contrazione finale del movimento cosmico di ritorno, ma che, come si è visto, vaporizzata la responsabilità, è divenuto impossibile attribuire un autore, e tanto meno un colpevole, alle azioni, gli elementi per istruire un giudizio, anche divino, non esistono più. Ma non c'è da rallegrarsene: se l'Inferno è vuoto, tutti i diavoli sono risaliti sulla Terra. L'affacciarsi di figure diaboliche per connotare una diffusa condizione mondana, mondiale e mediale è ben più di un'iperbole uscita per caso dalla penna di Lagioia. Il filosofo Bernard Stiegler ha argomentato che l'integrazione, avvenuta nel corso del XX secolo grazie alla produzione industriale sempre più massiccia di «oggetti temporali» (ad esempio un film o una melodia, oggetti costituiti nella loro unità come flussi e scorrenti, che «coincid[ono] con il flusso della coscienza di cui sono l'oggetto, la coscienza dello spettatore»), l'integrazione dunque del «sistema mnemotecnico al sistema tecnico di produzione dei beni materiali» (dove per sistema mnemotecnico si deve pensare all'insieme di dispositivi protetici cui la coscienza ricorre sempre e fin dall'inizio per sintetizzarsi e dirsi una), ha provocato scossoni notevoli nella percezione dell'identità tanto della coscienza singola, quanto di quella comunitaria (essendo l'io e il noi sempre legati a doppio nodo). L'adozione di un'identità, sostiene Stiegler, è sempre almeno in parte immaginaria, ovvero non si basa sul radicamento in un fondo incontrovertibile ma su un'opera di proiezione, e di desiderio. Ma quando proiezione e desiderio sono intercettati da un sistema che funziona proprio con quei carburanti, e sforna oggetti temporali riproducibili a volontà con cui irrorà il pianeta e le coscienze, ecco che le coscienze stesse trovano già fatto ciò che dovevano costruire con il loro desiderio, già pronta l'identità che dovevano negoziare pezzo per pezzo. È come se una ipercoscienza sovraindividuale e tecnologica avesse loro sottratto l'energia, e chiuso l'orizzonte, proprio con il gesto di concederne migliaia, a piene mani e tutti uguali. «Risulta da questa evoluzione, i cui effetti si sono veramente fatti sentire solo dopo il dispiegamento massivo della televisione sul pianeta intero, e che si intensificano ancora con le reti numeriche e ciò che chiameremo l'iperindustrializzazione della cultura, che il dispositivo è sempre più percepito come *malefico* e, paradossalmente, produttore di discordia piuttosto che di concordia, di aritmia piuttosto che di sincronia, di *diablos* piuttosto che di *symbolos*» (BERNARD STIEGLER, *La technique et le temps. 3 Le cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée 2001, pp. 33, 21, 146). A mia conoscenza il primo romanzo che ha annodato, e in maniera impressionante, gli effetti dell'industrializzazione dei mezzi di comunicazione di massa, sia tipografici che elettrici, con una sorta di malvagità spiritualizzazione del mondo è *The Recognitions* di WILLIAM GADDIS, uscito, non a caso negli Stati Uniti, già nel 1955. Gaddis, che mette in esergo al suo lavoro un rigo dell'*Adversus haereses* di Ireneo, orchestra una par-

titura gigantesca (più di 1600 pagine) e di sconfinata ambizione in cui il male si presenta agostinianamente come scimmia, cioè rovesciamento e parodia, del bene, e ogni aspetto del mondo è descritto come riproduzione e falsificazione di qualcos'altro. *The Recognitions* è un libro in cui un pastore protestante può professare in chiesa l'adorazione del Sole, non essendo il cristianesimo che il camuffamento edulcorato di culti atavici, dove un poeta può riscrivere la prima elegia duinese e venderla come farina del suo sacco, dove un personaggio modella su quelli degli altri tutti propri gesti, provandoli allo specchio, del tutto privo com'è di qualsiasi impronta sua. Manco a dirlo uno dei protagonisti è un falsario che dipinge tavole nello stile dei maestri fiamminghi del Quattrocento, che i suoi committenti vendono con alti profitti a musei e nuovi ricchi. La "spiritualizzazione" o "cerebralizzazione" del mondo indotta dall'elettricità è un'emozione culturale che data però almeno un secolo addietro rispetto agli Anni Cinquanta di Gaddis. Sia McLUHAN sia JOHN DUHRAM PETERS, nel suo bellissimo *Speaking into the Air (Speaking Into the Air. A History of the Idea of Communication)*, Chicago, The University of Chicago Press 1999; trad. it. *Parlare al vento. Storia dell'idea di comunicazione*, Roma, Meltemi 2005 citano *La casa dai sette abbaini* di NATHANIEL HAWTHORNE, in cui si trova scritto: «è un dato di fatto... che, per mezzo dell'elettricità, il mondo della materia è diventato un grande nervo, che vibra per migliaia di miglia in un punto sospeso nel tempo? Piuttosto, il globo nella sua rotondità è una grande testa, un cervello, l'istinto dotato di intelligenza! Oppure, diremo, è esso stesso un pensiero, e non più la sostanza che ritenevamo!» (citato in MARSHALL McLUHAN, *Bruce Powers The Global Village, Oxford*, The Oxford University Press 1989; trad. it. *Il villaggio Globale. XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*, Milano, Sugarco 1992, p. 9, in esergo). Uno dei personaggi del romanzo hawthorniano si chiama (ma guarda un po'...) Thomas Pyncheon.

<sup>18</sup> Concatenarsi alla serie delle rielaborazioni faustiane, una vera e propria spina dorsale che attraversa la cultura occidentale a partire dal XVI secolo, diramandosi nel Novecento anche in generi popolari come il fumetto (vedine un esempio in MARSHALL BERMAN, *All that is Solid Melts into the Air. The Experience of Modernity*, New York, Penguin Books 1982; trad. it. *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino 1999, pp. 57-58) significa per il libro di Lagioia riaprire i conti con la storia dello sviluppo dell'individuo, e della civiltà che l'individuo ha prodotto. La vicenda faustiana è infatti sempre valsa come narrazione identitaria della modernità e del suo principale attore, ossia l'individuo, colto nel momento in cui per la prima volta si libera dai limiti impostigli fino ad allora da istituzioni politiche, religiose, *lato sensu* culturali, e smaltito il naturale rimpianto per quella perdita (che, secondo IAN WATT 1996, è ancora l'accento dominante nella versione di Marlowe) si dà alla costruzione di un mondo nuovo. È soprattutto nel Faust goethiano che questa inclinazione viene riflessa, o proiettata, con più forza. Berman ha fatto osservare il legame che unisce l'aspirazione di Faust all'azione, che lo porterà nella seconda parte dell'opera a compiere imprese ciclopiche, e lo scatenamento, contemporaneo alla lunga gestazione dell'opera, di una prima grande ondata di sviluppo capitalistico, che effettivamente trasformerà il pianeta. Secondo lo studioso americano ciò che fa la forza del progetto di Faust è l'alleanza lì stabilita tra forze dell'interiorità e forze dell'esteriorità; l'individuo eccezionale spezza il cerchio che confinava le sue acquisizioni alla sua coscienza e stringe alleanza con il mondo, la cui trasformazione però comporta che tutto ciò che esiste attualmente debba essere negato e distrutto, con il paradosso dell'edificatore che rade al suolo quanto gli si para davanti (*Ibidem*, pp. 57-116). La tangenza delle gesta faustiane con l'espansione del capitalismo diventa più evidente se si legge l'analisi che Deleuze e Guattari hanno fatto di quest'ultimo: «esso nasce dall'incontro tra due sorte di flussi, flussi decodificati della produzione sotto forma di capitale-danaro, flussi decodificati del lavoro sotto forma di "libero lavoratore". Così, contrariamente alle precedenti macchine sociali, la macchina capitalistica è incapace di fornire un codice che si applichi all'insieme del campo sociale. All'idea stessa di codice, essa ha sostituito un'assiomatica delle quantità astratte che va sempre più lontano nel movimento della deterritorializzazione del socius. Il capitalismo tende verso una soglia di decodificazione che disfa il socius a vantaggio di un corpo senza organi, e che, su questo corpo, libera i flussi di desiderio in un campo deterritorializzato» (GILLES DELEUZE - FÉLIX GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe*, Paris, Les éditions de minuit 1972; trad. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi 1975, p. 36). Ma altrettanto evidente è la relazione tra il sentimento di Faust, che non trae alcuna soddisfazione dalle imprese compiute e ogni volta è come le annullasse tutte per ricominciare da zero, e il gigantesco lavoro del negativo che prende avvio nella cultura euro-

pea già all'inizio dell'Ottocento per poi esplodere nel secolo successivo, biforcandosi in un sentiero semplicemente distruttivo e uno più sottilmente «sottrattivo» (ALAIN BADIOU, *Le siècle*, Paris, Les Editions du Seuil 2005, p. 85). D'altra parte nel *Faust* di Goethe si sono potute leggere anche le avvisaglie dell'esaurimento dell'azione libera del soggetto e della chiusura degli orizzonti mondani in cui costui si era espresso ed espanso a volontà. Secondo Sloterdijk, infatti, se nella prima parte dell'opera incontriamo un Faust in fase di «autoespansione unilaterale», in cui «arde evidentemente il fuoco dell'asimmetria metafisica, che pone da un lato l'animato agente e dall'altro le materie prime e gli spazi vuoti», nella seconda parte si assiste già al «crepuscolo degli agenti», a un «dramma della rassegnazione» consapevole del fatto che ormai non esiste azione non accompagnata da retroazione, dato che il mondo si è trasformato, proprio ad opera dell'espansionismo unilaterale della cultura europea che ha esplorato, mappato ed assimilato ogni angolo, in un «intreccio risonante». Insomma, oltre che una modernità, si avrebbe anche una «post-modernità del Faust» (PETER SLOTERDIJK, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2005; trad. it. *Il mondo dentro il capitale*, Roma, Meltemi 2006, pp. 241-243). Bisogna dire che se il mito di Faust si presenta come un'enciclopedia dell'esperienza della modernità, *Occidente per principianti* vale invece come enciclopedia della perdita dell'esperienza nella postmodernità, con tutti i paradossi conseguenti a un tentativo di dare forma e rendere comprensibile qualcosa su cui non si può esercitare alcuna presa solida. Il narratore-Faust è «in preda alla confusa brama di accumulare informazioni che lo attanaglia sin da quando era bambino» (OP, p. 79), ma è proprio il sistema dell'informazione che gli impedisce di sapere davvero qualcosa. Franco Moretti ha parlato di *Cent'anni di solitudine* come dell'opera che riesce, prodigiosamente, a narrare il completamento dell'installazione del sistema-mondo capitalistico come un *incantamento* «in forme sostanzialmente benevole» (FRANCO MORETTI, *Opere mondo*, Torino, Einaudi 1994, p. 235). Per sciogliere l'incantesimo, Lagioia deve analizzarlo e percorrerlo da cima a fondo. Ma si sa che la logica della magia è capricciosa, e farci i conti può presentare grandi difficoltà.

<sup>19</sup> Come ha notato ALBERTO CASADEI (*Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino 2007), allo scheletro faustiano di questo passo del libro si sovrappone un altro locus calviniano, e precisamente l'incipit delle *Città invisibili* («Non è detto che Faust creda a tutto quello che gli dice Mefistofele quando gli descrive la situazione storica»; OP, p. 78; e Calvino: «Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quello che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate nelle ambascerie»). Condivido quanto scrive Casadei sul senso da dare in questo romanzo all'operazione di *pastiche* e contaminazione delle fonti («sembrerebbe trattarsi di un uso parodico-citatorio tipicamente postmodernista, ma non è così» o almeno non solo; ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, op. cit., p. 134), e sulla ripresa della figura di Faust («il mito di Faust è ripreso qui per la sua valenza gnoseologica[...]: come il personaggio goethiano doveva tendere incessantemente a nuove conoscenze del reale, così quello di Lagioia constata in modi diversi la solidità del nulla che si nasconde in ogni immagine dell'attuale post-realtà, da cui peraltro non si può uscire con un gesto titanico-modernista»; *ibidem*, e cfr. qui la nota 18). Aggiungo che, sebbene nel prosieguo delle *Città* si incontrino l'invito a «non confondere la città col discorso che la descrive» (Questa e la precedente citazione sono tratte da ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi 1973; ora in id. *Romanzi e racconti*, op. cit., pp. 361 e 407), nel passo rimesso in gioco da Lagioia la verità del discorso di Marco passa in secondo piano rispetto a un'altra funzione che le parole sono chiamate a svolgere. Nel momento in cui l'impero «che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie» si rivela «uno sfacelo senza fine né forma», i racconti di Marco erano l'unico mezzo con cui il Kan «riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la filigrana di un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termite» (*ibidem*). Non un discorso veridico cerca Kublai, ma che sappia dare ordine, cioè forma, alla realtà informe. Nel momento in cui Lagioia sostiene che questa realtà, soggetta sì a decadimento, ma anche a continue e caotiche rigenerazioni, è stata soppiantata, e non conservata, da un discorso e da una forma (la poetica dello spettacolo di Michela), direi che il suo dialogo con Calvino è impostato su un registro inequivocabilmente polemico.

<sup>20</sup> «Il mondo intero viene passato al setaccio dell'industria culturale. La vecchia esperienza dello spettatore cinematografico, a cui la strada fuori sembra la continuazione dello spettacolo appena lasciato, poiché questo vuole appunto riprodurre esattamente il mondo percettivo di tutti i giorni, è divenuta il criterio della produzione. Quanto più fitta e integrale la duplicazione degli oggetti empirici da parte



delle sue tecniche, ed è tanto più facile far credere che il mondo di fuori sia il semplice prolungamento di quello che si viene a conoscere al cinema. [...] La vita, tendenzialmente, non deve più potersi distinguere dal film». «L'evasione dalla vita quotidiana a cui l'intera industria culturale, in tutti i suoi rami, promette di provvedere, è come il ratto della figlia nel foglio umoristico americano: il padre stesso regge al buio la scala. L'industria culturale torna a fornire come paradiso la stessa vita quotidiana» (MAX HORKHEIMER-THEODOR W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt am Main*, Fischer, 1947; trad. it. 1966, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi 1966, pp. 136 e 153).

- 21 «Certo il mondo in cui viviamo non è un "mondo delle idee". Ma è innegabile che è più "platonicoide" di quanto il mondo degli uomini sia mai stato prima. E ciò proprio perché è costituito di oggetti che, per la maggior parte, sono prodotti in serie di un modello unificato; che hanno visto la luce del mondo come imitazioni o copie di modelli, *blue prints* o matrici; che devono quindi la loro esistenza a *idee*. Ma poiché le idee, di cui sono le imitazioni, sono servite da modello anche ai loro fratelli, nessuno degli oggetti avanza la pretesa ambiziosa, né può avanzarla, di essere "la cosa stessa" e di essere un individuo *se non in senso numerico*»; «C'è una descrizione utopistica del nostro mondo, posta in bocca a un reporter non terreno» – e pensiamo al satellite di Lagioia-Patrick – «in cui è detto che il mondo degli uomini è in primo luogo evidentemente "recipiente e occasione di possibili immagini. Alle volte ero persino tentato di credere che esso si esaurisse in questa funzione. A ogni modo la funzione delle immagini è immensa, al punto che, se mi immagino il mondo svuotato dei suoi miliardi di immagini: fotografie, film, fantasmi televisivi e cartelloni pubblicitari, non mi rimane che il puro nulla. Non ho conosciuto un solo essere che non esibisse spontaneamente parecchi duplicati di sé e dei suoi in immagine, o non li portasse su di sé o almeno non li possedesse"»; GÜNTHER ANDERS, *Die Antiquiertheit des Menschen Band I: Über die Seele in Zeitalter der Zweiten industriellen Revolution, München*, C.H., Beck'sche 1956; trad. it. *L'uomo è antiquato. 1. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri 2003, pp. 83 e 87. E vedi anche MARSHALL McLUHAN: «la Terra è la rivista illustrata che accoglie le altre illustrazioni» (*The Man and His Message*, a c. di GEORGE SANDERSON, New York, McGraw - Hill 1989; trad. it. *L'uomo e il suo messaggio*, Milano, Sugarco 1993, p. 133).
- 22 *Ibidem*, p. 256. Il confronto con queste righe di Lagioia è eloquente: «Limitandosi ad aprire gli incoscibili tracciati delle cause e degli effetti su un angolo di novanta gradi, questa graduata apoteosi dell'anonimato smette di credere nella realtà, e trasferisce su di noi i bacilli della malattia. [...] Il crollo di un palazzo è la semplice giustapposizione di due sostantivi. [...] Il ponte fra le cose e le parole è come se non fosse mai esistito» (OP, pp. 173-174). E Anders: «il soggetto di cui si asserisce qualcosa non può venir preso in considerazione quale soggetto di dette asserzioni» (GÜNTHER ANDERS, *Die Antiquiertheit des Menschen Band I: Über die Seele in Zeitalter der Zweiten industriellen Revolution, München*, op. cit., p. 258). Per la verità già Heidegger, con una tonalità e un orizzonte filosofico completamente diversi, aveva intrecciato radio, cinema, tv e bomba atomica nell'ambito della sua riflessione sull'essenza (sconvolta nel mondo moderno) della cosa. «L'uomo è ossessionato dal pensiero di ciò che potrebbe accadere in conseguenza dell'esplosione di una bomba atomica, e non vede [...] l'evento che solo come suo ultimo sottoprodotto e risultato finale ha dato luogo alla bomba atomica e alla sua esplosione. [...] Questa esplosione è solo la più grossolana di tutte le grossolane conferme della già da lungo tempo accaduta annichilazione della cosa» (MARTIN HEIDEGGER, *Das Ding* [1950], in *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Gunther Neske 1957; trad. it. *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia 1976, pp. 110 e 113). L'annichilazione della cosa si mostra enigmaticamente tramite una modalità dell'apparire del mondo contraddistinta dall'«uniformità nella quale tutte le cose non sono né lontane né vicine, e sono come senza distanza». «Notizie che una volta si ricevevano solo dopo anni, o che semplicemente restavano ignote, giungono oggi all'uomo in un attimo, di ora in ora, attraverso la radio. [...] Lontani centri delle civiltà più antiche ci sono mostrati dal film come se fossero cose presenti ora nel traffico delle nostre strade. Il film convalida ciò che presenta anche facendoci vedere, insieme, gli apparecchi di ripresa e le persone in atto di usarli. Il culmine dell'eliminazione di ogni possibilità di lontananza è raggiunto dalla televisione, che ben presto coprirà e dominerà tutta la complessa rete delle comunicazioni e degli scambi tra gli uomini» (ivi, p.

- 109). L'osservazione di McLuhan, secondo cui «le tavole da surf di Heidegger hanno cavalcato l'onda elettronica in modo trionfale, così come Cartesio cavalcò l'onda meccanica» (MARSHALL McLUHAN, *The Man and His Message*, op. cit., p. 88), è forse poco riguardosa, ma certo non impertinente.
- 23 E ancora. «Quando tutto il nostro passato sarà esumato, quando tutto ciò che era scomparso sarà riapparso, allora i morti saranno più numerosi dei vivi e si produrrà lo stesso squilibrio di quando sulla terra si avrà più sostanza informatica e intelligenza artificiale che intelligenza naturale. Allora saremo precipitati nello spazio siderale, quello delle reti, o nello spazio fossile, quello del regno dei morti...» (le citazioni nel testo e nella nota provengono tutte da JEAN BAUDRILLARD, *L'illusion de la fin*, Paris, Galilée 1992; trad. it. *L'illusione della fine, o lo sciopero degli eventi*, Milano, Anabasi 1993, rispettivamente p. 136 e 107).
- 24 ARMAND MATTELART, *L'invention de la communication*, Paris, La Découverte 1994; trad. it. *L'invenzione della comunicazione*, Milano, Il Saggiatore 1998, p. 15.
- 25 Che il parallelismo genetico tra formazioni delle reti comunicative, da una parte, e paranoia da controllo e macchinazione universale, dall'altra, abbia una datazione molto alta è stato magnificamente illustrato da THOMAS PYNCHON: *The Crying of Lot 49* (1966) è il romanzo del servizio postale come complotto planetario.
- 26 Le ultime tre citazioni vengono da ARMAND MATTELART, *La communication-monde. Histoire des idées et des stratégies*, Paris, La Découverte, 1992; trad. it. *La comunicazione-mondo*, Milano, Il Saggiatore, 1994, rispettivamente p. 61, 63, 73.
- 27 Sulla questione ha pagine decisive GABRIELE FRASCA nel suo *La lettera che muore*, Roma, Meltemi 2004, specialmente i capitoli 9 e 12. Ancora Frasca ha verbalizzato in maniera icastica l'emozione culturale del mondo come apocrifo e come inganno nell'epoca degli eventi mediali, stendendo un elenco delle «tre considerazioni dell'uomo mediale / mondiale: 1) Sono altra cosa da quello che, fatto inerte, percepisco. 2) Vi sono realtà che non esistono. 3) Vi sono realtà che esistono, dietro quelle che non esistono. Le tre tipologie in cui si dispone questa "emozione culturale" dell'intrusione dell'inautentico (o della maculazione del reale) potrebbero essere così schematizzate: 1) Perché si viva occorre ormai fagocitare ciò che non è vivo, dunque non si dà vera vita. 2) Perché si viva occorre essere fagocitati da ciò che non è vivo, dunque non si dà vera vita. 3) Perché si viva occorre destreggiarsi tra forme miste di vivo e non vivo, dunque non si dà vera vita» (GABRIELE FRASCA, *La scimmia di Dio*, op. cit., pp. 126-127). L'appartenenza del discorso di Patrick a questo tipo di logica è evidente.
- 28 GUY DEBORD, *Commentaires sur la Société du Spectacle*, Paris, Gallimard 1988; trad. it. *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi 1997, p. 209.
- 29 Il narratore, tornando a casa, incrocia Zelda che ne sta uscendo e lo saluta con un «mi dispiace, devo andare». Scena banalissima, che però subisce immediatamente una trasfigurazione che vale la pena di citare estesamente: «Ma tutto questo accadde anche in maniera differente. Era scesa la sera, e un vento caldo, proveniente dal mare, entrò di prepotenza nel mio seminterrato non appena spalancai la porta a vetri che mi avrebbe definitivamente separato da Zelda. Mentre la salutavo con uno stanco movimento della mano vidi il profilo di un tram alle sue spalle. [...] Se avessimo portato gli occhi al cielo, c'era da scommetterlo, il nostro sguardo si sarebbe soffermato sui segnalatori di un aereo che scompariva oltre i tetti delle case. [...] *Mi dispiace, devo andare*. Non importava che ci fossimo conosciuti solo la sera prima, che non avessimo condiviso altro che un sonno pesante e totalmente muto, che non ci fosse niente che potesse naufragare oltre la porta di casa. Gli oggetti erano collegati l'uno all'altro e noi eravamo l'ultimo bullone di un macchinario che ci sovrastava. Ci avrebbero pensato loro a fabbricarci un'intera vita alle spalle [...]. Eravamo stritolati dalle ruote dentate di questa divinità. Scomparivamo da una parte. Riapparivamo dall'altra. Eccoci catapultati nell'Occidente fantastico. *Ci sono cose, tra te e me, che nessuno potrà mai capire*. Eravamo Scott e Zelda, adesso» (OP, pp. 83-84).
- 30 «*Virile* come un uomo, ma *seducente* come una donna», Rodolfo Valentino è «un individuo che supera l'ostacolo della propria finitezza per diventare il più stupefacente oggetto del desiderio mai apparso» (sono parole di Gola Profonda, OP, p. 41); al «prima» di una foto «precedente agli anni di Hollywood», in cui «Valentino sembra ancora un contadino meridionale in abito da festa» (qui è il narratore che parla), succede un «poi» dove «il suo volto comincia a perdere consistenza, le labbra si

deformano in un sorriso che potrebbe voler dire tutto e niente, gli occhi abbandonano qualunque centro di focalizzazione»; la qualità che fa di Valentino l'accumulatore del desiderio collettivo è quella di essere sempre da un'altra parte, sempre presente-assente rispetto a sé stesso: «essere lì, tra le polveri della corrida ma anche *lontano da lì*, in un altrove che si può soltanto immaginare» (ivi, p. 64). Dopo la sua «mutazione», la sua «metamorfosi» (p. 144), desiderare Rodolfo Valentino (e desiderarlo «pazzamente», ivi, p. 136) significa desiderare la purezza di un'assenza, e la sua forza mitopoietica è quella di un mito vuoto.

- <sup>31</sup> Mentre la teoria di Gola Profonda vuole unificare «la storia dello spettacolo e la storia dei massacri» in una «più generale storia del desiderio» (OP, p. 41)
- <sup>32</sup> La storia del primo amore di Rodolfo Valentino è infatti, secondo Gola Profonda, una «supernova», «l'equivalente di un diamante purissimo, il sistema con cui gli dèi della drammaturgia davano prova della propria esistenza mandando sulla terra eventi che avevano i connotati della storia perfetta» (OP, pp. 39 e 17); un evento che non ha bisogno di manipolazioni per venire narrativizzato, ma accade di per sé come una narrazione di gemmeo chiarore. In grado di sconsigliare — ma in realtà riassettare — lo spazio della comunicazione e lo spessore del pubblico ossia, come si vedrà più avanti, il rapporto del sistema con il suo ambiente.
- <sup>33</sup> Possibilità contemplata e chiaramente espressa da Jacques Derrida, in tanti luoghi ma in particolare in un intervento che si confronta con Hannah Arendt. Secondo Arendt, la menzogna non può riuscire a mascherare per sempre, ad avere definitivamente ragione dell'«immenso dominio dei fatti». Risponde Derrida: «Pur ammettendo, *concesso non dato*, di voler sottoscrivere queste affermazioni quando il problema è quello di fatti del genere “nell'agosto del 1914 la Germania invase il Belgio”, un esempio in cui ci imbattiamo molto spesso nei testi arendtiani, come sottoscriverle quando i “fatti” in questione sono già fenomeni di discorsi performativo-mediatici, strutturati dal simulacro e dal virtuale, che incorporano al loro interno una certa fase interpretativa? [...] Ciò che è in gioco [...] è in effetti un cambiamento tanto radicale da mutare la stessa natura sostitutiva di un sostituto, che non sia ha più la tendenza a rappresentarsi ormai (nelle “dirette televisive”, ad esempio) come qualcosa di rappresentativo appunto, o come un sostituto-rappresentativo che si riferisce ancora a qualche cosa, ma come la “cosa stessa” venuta a rimpiazzare, nella stessa percezione, la “cosa stessa”. La quale, posto che esista, in quell'istante scompare, senza che nessuno si sogni di “domandarla” o di esigerla come un che di differente» (JACQUES DERRIDA, *History of the Lie: Prolegomena*, «Graduate Faculty Philosophy Journal», XIX n. 2 - XX n. 1, 1997; trad. it. *Storia della menzogna: prolegomena, in La filosofia di fronte all'estremo*, a c. di SIMONA FORTI, Torino, Einaudi 2004, pp. 225 e 230)
- <sup>34</sup> Il precedente più prossimo di questo raddoppiamento con cambio di *medium* è *Infinite Jest* di DAVID FOSTER WALLACE (1996), penultimo (in ordine di tempo) dei quattro “mostri” (terribili e mirabili) della letteratura statunitense secondonovecentesca, assieme al già citato *The Recognitions*, e poi a *Gravity's Rainbow* (1973) e *Underworld* (1997). *Infinite Jest* è il titolo sia del romanzo di Wallace che del film (di cui il romanzo parla) girato dal (defunto) regista James Incandenza, la cui visione, si dice, precipita lo spettatore in una specie di catatonica dipendenza.
- <sup>35</sup> Qui si potrebbe vedere la traccia di una prosecuzione del dialogo “in differita” di Lagioia con Calvino. Il quale scriveva, ormai negli Anni Ottanta, che «il libro che possiamo considerare la più completa introduzione alla cultura del nostro secolo è stato un romanzo: *Der Zauberberg* di Thomas Mann. Si può dire che dal mondo chiuso del sanatorio alpino si dipartano tutti i fili che saranno svolti dai *maîtres à penser* del secolo: tutti i temi che ancor oggi continuano a nutrire le discussioni vi sono preannunciati e passati in rassegna» (ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti 1988; ora in *Saggi 1945-1985*, a c. di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori 1995 p. 726). Ma scriveva anche, già negli Anni Cinquanta, che Thomas Mann «capì tutto o quasi del nostro mondo, ma sporgendosi da un'estrema ringhiera dell'Ottocento. Noi guardiamo il mondo precipitando nella tromba delle scale» (ITALO CALVINO, *Le sorti del romanzo*, «Ulisse», X, vol. IV; ora in *Saggi 1945-1985, op. cit.*, p. 1513). Lagioia si trova ad esprimersi in un tempo in cui anche il senso del precipitare è venuto meno, sostituito non da una nuova ringhiera, ma da un galleggiamento sonnacchiante nei vapori degli eventoidi televisivizzati.
- <sup>36</sup> «In quanto, di fatto, segno *secondo*, la “mise en abyme” non mette soltanto in rilievo l'intenzionalità

significante del *primo* (il racconto che la implica), ma manifesta che anch'esso (non) è (che) un segno e proclama tale qualsiasi tropo - ma con una potenza decuplicata dalla sua taglia: *Sono letteratura, io e il racconto che mi include*» (LUCIEN DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil 1977; trad. it. *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche 1994, p. 75)

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 75-76.

<sup>38</sup> Come esempio di questa «reazione semantica» Dällenbach fa l'esempio della *Favola di Amore e Psiche* e della luce che getta sulla trama dell'*Asino d'oro* di Apuleio, che la ospita, «per riorientarla in senso iniziatico» (*Ibidem*, p. 76)

<sup>39</sup> Valga come esempio questo stralcio di dialogo impegnato dall'agente Burgess con un ingegnere incaricato di dirigere dei lavori di demolizione, dopo che è stato raso al suolo un palazzo con tutti suoi inquilini ancora all'interno: «INGEGNERE: Ho solo eseguito gli ordini. Ha visto cosa dice il fax? AGENTE BURGESS: Non ci ho capito niente. INGEGNERE: Nemmeno io. Sui fax che ci arrivano dal comando centrale sono indicati i luoghi che dobbiamo demolire. Si tratta sempre di palazzi abbandonati, fabbriche dismesse, cose del genere. Questo fax indica che il palazzo da demolire stamattina era quello che abbiamo buttato giù AGENTE BURGESS: [...] Trovato! La colpa è del comando centrale. Bisogna aprire un'inchiesta. INGEGNERE: Non faccia il frettoloso. Sul foglio è indicato un palazzo diverso AGENTE BURGESS: [...] Non capisco... INGEGNERE: Sulla mappa topografica inviata via fax dal comando centrale era indicato l'indirizzo di un palazzo. Sul fax che ho ricevuto io è indicato, con la stessa ineludibile chiarezza, l'indirizzo di un altro palazzo. AGENTE BURGESS: E allora la colpa di chi è? INGEGNERE: Andando per esclusione la colpa è del fax» (OP, pp. 237-238).

<sup>40</sup> Perché proprio Burgess? Perché l'autore inglese ha scritto almeno un libro che affronta gli stessi problemi messi in gioco da Lagioia, e li dichiara sin dal titolo; parlo di *The End of the World News* (1982), che può significare tanto "notizie della fine del mondo" quanto "fine del telegiornale". In questo libro, che narra almeno tre storie diverse ma collegate da analogie e i cui reciproci rapporti restano ambigui fino alla fine, e forse anche oltre (sembra che ci sia una storia che narra le altre due), si inscena un mondo possibile molto simile al nostro che si prepara alla catastrofe imminente: un asteroide colpirà la Terra e spazzerà via la razza umana (facile elencare i tanti film di fantascienza partiti dalla stessa idea). Alla narrazione della fine del mondo, condotta con dovizia di effetti speciali, viene intrecciata quella della malattia e della morte di Freud, e quella del soggiorno statunitense di Trotsky (ma l'intero libro può essere letto come una meditazione sulla scomparsa dei padri, biologici e intellettuali; e si sa come anche la generazione di Lagioia soffra di un permanente stato di orfanità). Come nel caso di *"Occidente per principianti"*, siamo nel filone dell'apocalittica (che lo stesso Burgess considerava mediocre), ma, come in *Occidente per principianti* non ci si può liberare dall'effetto di apocrifo e dal pensiero insistente che il tutto possa non essere che una storia avvitan-tesi su sé stessa, una fandonia che si regge tenendosi per i capelli (Trotsky, per indottrinare le masse sull'avvenire radioso del comunismo, imbastisce un *musical*; e dovremo ricordarcene presto). Annoto di passaggio la curiosa coincidenza per cui la figura di Trotsky, stavolta colto durante la sua permanenza in Francia, abbia un ruolo decisivo in un film che esattamente sulla capacità di far "reggere" cose che non hanno consistenza grazie a una geniale arte della truffa si basa, come *Stavisky* di Alain Resnais.

<sup>41</sup> Cfr. nota 18.

<sup>42</sup> La riflessione del narratore prende a pretesto i cd musicali in vendita nei due negozi: «Il piccolo bar era una sacca di resistenza come il villaggio di Asterix nel cuore della Gallia conquistata. Superati i *souvenir* sparsi senza ordine sugli scaffali, iniziai a concentrarmi sul materiale audio. Cd e cassette non erano messi in evidenza secondo le logiche del vicino autogrill ma risultavano impilate in un'opaca struttura verticale di plastica e ferro. Le differenze non riguardavano soltanto l'estetica ma la cronologia, la successione degli eventi, l'affascinante curvatura del tempo. Nell'autogrill il materiale audiovisivo sembrava consegnato al clima imperturbabile di un eterno presente. Non importava che la classifica cambiasse le carte in tavola di settimana in settimana: sui ripiani contrassegnati dai numerini colorati c'era l'unica musica concepibile sul pianeta. Sembrava essersi materializzata dal niente in quel preciso istante e, nello stesso tempo, riposava in un luogo senza storia. Non c'era stata

un'evoluzione che dai canti afroamericani portava al *blues*, poi al *rock' n' roll*, la psichedelia, il *punk* e l'elettronica, e non ci sarebbe stato neanche un futuro. Spostandosi nel secondo bar il tempo riacquistava una certa corposità. Jimi Hendrix veniva ricollocato sul palco di Woodstock e Patti Pravo tra le luci del Piper. Le copertine dei dischi usciti cinque, dieci, quindici anni prima non erano state ridisegnate. La plastica era piena di graffi o deformata dal sole. Questo faceva pensare che lì dentro si fossero raccolte intere stagioni di fondi di magazzino. Tra un *Sgt. Pepper* e un *Dark Side of the Moon* era possibile trovare gli album di band dimenticate, neomelodici d'annata, *new wave* italiana inabissatasi dopo l'Ottantanove, copertine scandalosamente fuori moda popolate da facce sconosciute o artisti ancora sulla cresta dell'onda ritratti con barbe o capelli di cui nessuno aveva più memoria» (OP, pp. 183-184).

<sup>43</sup> ARMAND MATTELART, *L'invention de la communication*, op. cit., p. 327.

<sup>44</sup> Così Paolo Virno descrive la specificità della scena sociale e culturale italiana degli Anni Ottanta, chiamando in causa stavolta non la filosofia ma le scienze e parlando di una «diffusa tendenza a naturalizzare le dinamiche sociali»: «la società è stata raffigurata come una "seconda natura" dotata di inappellabili leggi oggettive. Senonché, e questo è il punto davvero rimarchevole, agli odierni rapporti sociali vengono applicati i modelli, le categorie, le metafore della scienza postclassica: la termodinamica di Prigogine al posto della lineare causalità newtoniana; la fisica dei "quanta" in luogo della gravitazione universale; il biologismo sofisticato della teoria dei sistemi di Luhmann invece della "favola delle api" di Mandeville. I fenomeni storici e sociali sono interpretati on base a concetti quali l'entropia, i frattali, l'autopoiesi. A far da sintesi provvedono il principio di indeterminazione e il paradigma dell'autoreferenzialità» (PAOLO VIRNO, *Do you remember Counter-revolution?*, 1994, in NANNI BALESTRINI - PRIMO MORONI, *L'orda d'oro 1968 - 1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli 1997<sup>2</sup>, p. 651).

<sup>45</sup> Mentre Federica e il narratore pranzano in un locale di corso Buenos Aires, un tram esce dai binari (di propria iniziativa, al solito) e va a distruggere un negozio di animali accanto al ristorante. A riportare le conseguenze maggiori è la proprietaria del negozio, della quale viene data la seguente descrizione: «era seduta sulla barella con gli occhi spalancati, lo sguardo solenne, la testa circondata da un alone di fumo: un'enorme razza color verde aveva saldato nell'esplosione il proprio corpo a quello della malcapitata. La faccia della donna era un impasto di plastica e pesce, la coda dell'animale si era trasformata in un accessorio della giacca mentre le branchie le fumavano calcificate all'altezza del petto. La struttura piatta e cartilaginosa della razza aveva scaraventato in pochi istanti la proprietaria del negozio su imprevedibili piani di evoluzione biologica. Non si capiva se la donna fosse seriamente ferita, se rischiasse di morire o se invece la collisione le avesse donato una diversa consapevolezza del mondo. Questa silenziosa combinazione di umano, bestiale e meccanico passò inebetita tra la folla, e venne salutata da un altrettanto silenziosa atmosfera di rispetto. Aveva il cuore palpitante di un essere umano ma conosceva le profondità degli oceani. Era ancora capace di generare dei pensieri ma qualche cosa dell'energia cinetica appartenuta al tram adesso era sua. E soprattutto solo lei, dovette pensare la folla, solo la trasfusione di pesce raiforme e trasporto pubblico nel corpo di una donna avrebbe potuto dire qualcosa sul mistero che nessuno era capace di svelare: come aveva fatto un tram, da solo, a uscire dal percorso designato per andare a suicidarsi contro un negozio di animali?» (OP, p. 214).

<sup>46</sup> «Tra l'ano e la vescica natatoria, – spiegò la ragazza – il *Lates niloticus* ha una piccola ghiandola nella quale si raccolgono tutte le impurità con cui viene a contatto. Petrolio, mercurio, acido fenico...» Arrivò un sms. Lo ignorai. Guardavo Federica. Il suo sguardo incontaminato. Oppure: talmente contaminato da raggiungere un diverso e insospettabile stato di purezza. «Dopo averlo pescato, – disse, – al momento di sviscerarlo, – mimò il gesto con le mani, – basta asportare con estrema accuratezza questa ghiandola nera e spugnosa». Il cellulare squillò ancora. Federica, al culmine dell'esaltazione, disse: «Eliminato il male, abbiamo tra le mani il bene assoluto»» (OP, pp. 212-213).

<sup>47</sup> Le citazioni vengono da PETER SLOTERDIJK, *Globen. Sphären II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2001; trad. it. parz. *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione*, Roma, Carocci 2005, p. 62 e 63.

<sup>48</sup> JOHN DURHAM PETERS, *Speaking into the Air (Speaking Into the Air. A History of the Idea of Communication)*. op. cit., pp. 160-161.

<sup>49</sup> Salto o, meglio, percorro il libro in avanti in una specie di scorrimento veloce che lascia comunque vedere qualcosa, sia pure a passo di corsa. Nei dintorni di Cuma (terra della Sibilla), seguendo l'oracolo di Madame Sosostriis, i tre pellegrini incontrano Ciccio Fracanzano, alias Fracasso (ancora un cambio di nome), boss camorrista arricchito dal fiorentino commercio di cd e dvd falsificati. Ma il fatto è che, quando si parla di merci "culturali" costituite da flussi video-sonori (pressoché immateriali) e supporti di facilissimo reperimento, la distinzione tra autentico e contraffatto non vale più: i film che Ciccio Fracasso (il camorrista che si crede un *cow-boy* in qualche scena eroica di una pellicola *western*; e non si può non pensare a quanto ha scritto Roberto Saviano sui "veri" boss del "sistema" che in molti casi prendono il «contronome», ossia il nomignolo, da personaggi cinematografici e televisivi: cfr. ROBERTO SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori 2006, p. 67) duplica a ritmi industriali sono tutti autentici o tutti falsi, perché nulla può distinguere non solo una copia dall'altra, ma qualsiasi copia dall'originale (cfr. nota 22 per quanto diceva a tal proposito Günther Anders). Come spiega Ciccio, il salto di qualità rispetto al mercato nero delle sigarette, ad esempio, è notevolissimo, perché è stata abolita la materia, il condizionamento delle cose e il frutto del lavoro manuale sviluppato nel tempo, e dunque, davvero, tutto è diventato possibile. Risulta evidente a questo punto come Lagioia abbia legato, grazie al vettore del viaggio, situazioni e ambienti apparentemente diversissimi, mostrandoli accomunati da un medesimo stampo teorico-pratico. Non v'è cesura qualitativa tra la cultura universitaria di Valeria Sastri con il suo Chaplin, i rispettabilissimi pescecani del *law firm* di Federica e i loro *X-man*, l'arcaismo e la magia postmoderni di Madame Sosostriis, e i traffici malavitosi di Ciccio Fracasso. Insomma, è l'intero ambito della vita ad essere entrato nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.

<sup>50</sup> LUCIEN DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 47.

<sup>51</sup> Nel panorama della letteratura italiana più recente ci sono almeno due casi di narrazioni che, con esiti notevoli, si costruiscono su effetti di cornice e sul procedimento dell'opera nell'opera; si tratta di *Il suicidio di Angela B* di UMBERTO CASADEI (2003) e *Perceber* di LEONARDO COLOMBATI (2005), usciti entrambi da Sironi. Pur sostanzianti da intenzioni stilistiche e compositive diversissime (insieme "autoriale" e parodistico, ipercolto, borghesiano e mostruosamente enciclopedico Colombati; policentrico, ipoletterario e apparentemente registrato sull'osservazione di cose Casadei), entrambi i romanzi fanno i conti con la stessa situazione in cui si muove Lagioia – l'inautenticità del reale, l'effetto di apocrifo, la derealizzazione (in Casadei inesorabilmente collegata allo Spettacolo: una delle pagine più belle del libro riporta il monologo di un personaggio, che afferma – *incredibile dictu* – di non essere *Brad Pitt*). Ed entrambi lavorano nel paradosso dell'autoinclusione: *Il suicidio di Angela B* di Umberto Casadei contiene "*Il suicidio di Angela B*" di Gianni Dezzani; in *Perceber* si parla di un Piano che ben presto si capirà coincidere con lo stesso *Perceber*, e il libro finisce su una pagina bianca sulla quale uno dei personaggi comincerà a scrivere... *Perceber*. Sono libri molto complicati che meriterebbero un'analisi approfondita; li segnalo soltanto per sottolineare come la direzione operativa di Lagioia faccia parte di una sorta di "fronte di ricerca" in via di formazione, il cui obiettivo sembrerebbe, come ho cercato di dimostrare in queste pagine, lo svuotamento della finzione per eccesso ed esaurimento.

<sup>52</sup> MASSIMO DE CAROLIS, *La vita nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Bollati Boringhieri 2004, p. 40.

<sup>53</sup> Questa e la precedente citazione vengono da MASSIMO DE CAROLIS, *Tempo di esodo. La dissonanza tra sistemi sociali e singolarità*, Roma, manifestolibri 1994, alle pp. 35 e 221.

<sup>54</sup> Le ultime tre citazioni vengono da NIKLAS LUHMANN, *Organisation und Entscheidung*, Opladen/Wiesbaden, Westdeutscher, 2000; trad. it. *Organizzazione e decisione*, Milano, Paravia Bruno Mondadori 2005. Continua Luhmann: «È senz'altro possibile attraversare il confine che separa [il sistema] dallo stato non marcato, ma lì non è possibile indicare nulla, perché allora bisognerebbe usare un'altra distinzione con un altro stato ancora non marcato. Già soltanto perché lo si attraversa, il confine viene comunque confermato. Se l'operazione di indicazione viene ripetuta, sul lato interno del confine si produce identità. Se il sistema va oltre il confine, non troverà nessun fondamento operativo e perciò deve riattraversare il confine, con l'effetto che tutto è come se nulla fosse accaduto» (*Ibidem*, pp. 109-110)

- <sup>55</sup> Questo è il «riassunto» che Borges dà della storia: «il remoto re degli uccelli, il Simurg, lascia cadere nel centro della Cina una piuma splendida. Gli uccelli, stanchi della loro antica anarchia, decidono di intraprenderne la ricerca. Sanno che il nome del loro re vuol dire trenta uccelli; sanno che la sua reggia è nel Kaf, la montagna circolare che circonda la terra. Si lanciano nella quasi infinita avventura; superano sette valli, o mari; il nome del penultimo è Vertigine; l'ultimo si chiama Annichilimento. Molti dei pellegrini disertano; altri periscono. Trenta, purificati dalle fatiche durate, giungono alla montagna del Simurg: s'accorgono che essi stessi sono il Simurg, e che il Simurg è ciascuno di loro» (JORGE LUIS BORGES, *Ficciones*, Buenos Aires 1944; trad. it. *Tutte le opere*, Milano, Mondadori 1984, p. 648). Ma è probabile che tutto lo schema dell'*Accostamento ad Almotasim*, in cui la storia del Simurg è riecheggiata, funzioni da sottotesto per Lagioia (anche solo per il fatto che il racconto borgesiano si presenta come la recensione, o il riassunto e commento, di un altro libro, intitolato *L'accostamento ad Almotasim*: il titolo del racconto è idealmente tra virgolette). Durante una conversazione il protagonista del libro si accorge di una miracolosa attenuazione dell'infamia in cui il mondo gli sembra consistere. Consapevole «che l'uomo vile con cui sta conversando è incapace di questo momentaneo decoro, ne deduce che quel che ha scorto in colui è il riflesso d'un amico, o di un amico d'un amico. Ripensando il problema, giunge a un convincimento misterioso: "In un qualche punto della terra v'è un uomo da cui procede questa chiarezza; in un qualche punto della terra sta l'uomo che è uguale a questa chiarezza". Risolve di dedicare la propria vita alla sua ricerca» (*Ibidem*, p. 645).
- <sup>56</sup> Credo che nel costruire la sua trama Lagioia abbia pensato anche a un bellissimo libro come *Runnin Dog* di DON DE LILLO (1978), in cui l'oggetto della ricerca frenetica dei personaggi è una pellicola cinematografica amatoriale girata nel *bunker* dove si era rinchiuso Hitler con i suoi più fedeli compagni. Le scene riprese sarebbero quelle di un'orgia, pratica a cui, stando alle dicerie, il *führer* amava dedicarsi. Ma quando il film viene proiettato, si scopre che ritrae sì Hitler nel suo *bunker*, probabilmente nei giorni precedenti l'arrivo delle truppe sovietiche, ma contiene ben altro che atti sessuali: l'uomo che ha scatenato la Guerra Mondiale e progettato la Soluzione Finale sta imitando Charlie Chaplin, l'attore che, notoriamente, lo imitò e lo mise alla berlina. Chi è la copia di chi?
- <sup>57</sup> MARSHALL McLUHAN, BRUCE POWERS, *The Global Village*, Oxford, *op. cit.*, p. 40.
- <sup>58</sup> Tiziano Scarpa ha scritto con la consueta efficacia che l'undici settembre la televisione è stata «arma, proiettile e obiettivo dell'attentato»: «mentre mostrava l'attentato, la televisione diceva: "Hanno colpito la prima torre in modo tale che tutte le telecamere accorressero e mostrassero in diretta l'impatto del secondo aereo sulla seconda torre» (TIZIANO SCARPA, *Batticuore fuorilegge*, Roma, Fanucci 2006, pp. 71 e 69). Continua Scarpa: «gli eventi del 2001, comunque li si giudichino, da qualunque parte ci si schieri, rappresentano una critica della finzione. Rappresentano un rifiuto della finzione, del patteggiamento finto, un rifiuto del negoziato politico ottenuto attraverso l'allestimento della finzione. Spesso lo rappresentano attraverso una rappresentazione, e questo è il loro paradosso: la loro forza e il loro limite» (ivi, p. 69). La vocazione all'assoluto, che deve però passare attraverso un filtro finzionale e spettacolare, è quanto secondo Scarpa potrebbe avvicinare la figura del terrorista a quella dello scrittore, pur in tutta la differenza di mezzi e procedimenti che corre tra i due; d'altra parte già DE LILLO, all'inizio degli Anni Novanta, aveva incardinato un libro intero su questo parallelismo (*Mao II*, 1991).
- <sup>59</sup> CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli 1999, p. 18.
- <sup>60</sup> GIANNI VATTIMO, *La società trasparente*, Milano, Garzanti 2000, p. 108.
- <sup>61</sup> CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata, op. cit.*, p. 18.
- <sup>62</sup> *Ibidem*, p. 27.
- <sup>63</sup> Apparentata, se non direttamente discendente, di questa astuzia secentesca è d'altra parte già la scrittura di Debord, lettore assiduo di Baltazár Gracián: «la gravità dei tempi attuali mi costringerà quindi a scrivere, ancora una volta, in maniera nuova. Certi elementi saranno volutamente omissi, e il piano dovrà rimanere abbastanza oscuro. Si potrà incontrare, come impronta tangibile dell'epoca, qualche tranello. A condizione di intercalare qua e là numerose altre pagine, il senso totale può risultare chiaro: così, assai spesso, articoli segreti sono stati aggiunti a quanto certi trattati precisavano

apertamente, e allo stesso modo succede che degli agenti chimici rivelino una parte sconosciuta delle loro proprietà solo quando si trovano associati ad altri» (GUY DEBORD, *Commentari*, op. cit., p. 189). Le numerose altre pagine da intercalare sono, nel libro di Lagioia, esattamente quelle che non possono essere scritte: discorsi cioè che devono rimanere non detti. Per verificare la pertinenza del trattatello barocco di Torquato Accetto con la vicenda di *Occidente per principianti* basterà leggere questi due finalini di capitolo (rispettivamente l'undicesimo e il dodicesimo, *Del dissimulare con li simulatori e Del dissimulare con se stesso*) dedicati all'accecamento (vero o simulato), al sonno (vero o simulato) e agli occhi aperti / chiusi: «ed è parte di grand'intelligenza che si dia | a veder di non vedere, | quando più si vede, già | che così 'l giuoco è | con occhi che paion chiusi e stan | no in se stessi aperti»; «tenendo un poco chiusi gli occhi della cognizione della propria fortuna per meglio a | prirlì dopo così breve risto | ro: dico breve, perché fa | cilmente si muterebbe | in letargo, se troppo | si praticasse que | sta negligenza» (Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta* (1641), a c. di SALVATORE SILVANO NIGRO, Torino, Einaudi 1997, pp. 34 e 38). ). Si ricorderà che sonnolenza e torpore sono tipici del narratore di Lagioia: veri o dissimulanti?

<sup>64</sup> CARLA BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, op. cit., p. 30.

<sup>65</sup> Carla Benedetti ha analizzato molto bene l'appoggiarsi delle scritture narrative postmoderne su una pianta a labirinto e su una logica di doppio vincolo, quella che, nel caso di *Occidente per principianti*, porta a rientrare nel labirinto nel momento stesso in cui, e con lo stesso gesto tramite il quale, si cerca di evaderne. Non sono d'accordo però con la sua proposta di far «saltare le premesse» del doppio legame (*Ibidem*) (e nemmeno, lo annoto telegraficamente, con la sua connotazione del postmoderno come euforia «nell'assunzione di tutto ciò che fino ad allora spaventava e angosciava» – *Ibidem* –; sarebbe interessante capire, per esempio, cosa c'è di euforico in Pynchon. Un approccio meno *tranchant* alla costellazione postmoderna fornirebbe senz'altro risultati migliori). Né sembrano d'accordo narratori come Lagioia o come l'ultimo WALTER SITI, autore di un libro *Troppi paradisi* (Torino, Einaudi 2006) e di alcune dichiarazioni molto vicine, a mio avviso, alle idee che attribuisco a Lagioia. Parlando del protagonista e narratore del suo romanzo, quel bel rompicapo chiamato «Walter Siti, come tutti», l'autore ha affermato che si tratta di «un io cavo, svuotato dai parassiti, un io come una provetta per esperimenti – una specie di robot o di clone da spedire in avanscoperta dove il terreno è contaminato» (così recita un articolo apparso su «Alias» il 16 settembre 2006). Una specie di intermediario artificiale, di sonda dal volto umano, insomma una maschera e un fantoccio che fa le veci di qualcun altro (dell'autore, di chi sennò?). Direi che tanto Lagioia che il Siti di *Troppi paradisi*, lontani dal bombardamento auspicato da Benedetti contro la roccaforte del paradosso (dove si parla sempre del paradosso performativo della comunicazione-mondo che si crea da sola e assorbe tutto), escogitano una maniera paradossale di frequentare il paradosso e un tentativo di sciogliersi dal doppio vincolo rimanendone vincolati. Il perno di tentativi simili è proprio il narratore-protagonista che presenta fortissime somiglianze con la persona dell'autore, fino a sembrarne quasi un'emanazione o, ancora una volta, un simulacro. Per un abbozzo di analisi, ancora molto insufficiente, della questione rimando a quanto ho scritto in *Esperienze dell'io d'autore* («Ore piccole», IV, 2007).

<sup>66</sup> SALVATORE SILVANO NIGRO, *Usi della pazienza*, in TORQUATO ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, op. cit., p. XXIV.

<sup>67</sup> MARTIN HEIDEGGER, *Die Zeit des Welbildes* (1938), in *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann 1950; trad. it. *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, Milano, Bompiani 1968, p. 86.

<sup>68</sup> Franco Farinelli sostiene che lo spazio euclideo non è una descrizione, ma una costruzione del mondo, basata sull'esercizio di un'astrazione violenta che cancella o, meglio, lascia fuori dal foglio o dallo schermo, le singolarità per tracciare un'immagine del mondo, ossia un mondo come immagine, misurabile e leggibile (FRANCO FARINELLI, *Geografia. Introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003). La violenza di tale operazione, che, ripeto, non è affatto appannaggio della postmodernità, è esemplarmente mostrata da THOMAS PYNCHON in *Mason & Dixon* (1997). Un'ottima lettura del romanzo in questa prospettiva è in GIANCARLO ALFANO, *La traccia ustorica delle stelle. Una lettura di «Mason & Dixon» di Thomas Pynchon*, «Strumenti critici», 110, XXI, 2006.

<sup>69</sup> JEAN-LUC NANCY, *Le sens du monde*, Paris, Galilée 1993; trad. it. *Il senso del mondo*, Milano, Lanfranchi 1997, p. 8.



## Lettera aperta

*Marco Merlin*

**Il dono del dio (per un risarcimento ad Hermes)**

Cari Lagazzi e Pontiggia,

per chi proviene, come me, dalle lande desolate della critica, leggere il saggio programmatico della collana che dirigete per Moretti & Vitali e che spiega il titolo della medesima, *I volti di Hermes*, è stato come rifocillarsi in un'oasi. Ora, sostando un poco all'ombra delle vostre parole, mi sto interrogando, oltre che sul senso del mio viaggio personale, sul valore che acquista l'acqua di un pozzo "in relazione" all'oceano di sabbia che la circonda. Ho lottato per molto tempo contro i miraggi che le opere altrui schiudevano davanti alle mie pupille, persuaso, dai maestri della filologia e della stilistica, che mio compito fosse resistere alla suggestione, alla divagazione, alla proiezione di sé: insidie che mi avrebbero precluso alla vera estasi, allo sprofondamento nell'orizzonte da cui nasce un'opera o che la stessa sa schiudere, alla voce che trascende e nello stesso tempo informa le parole. Ora però mi è venuta una voglia matta di tornare a giocare, di manipolare, di spaccare, di esaltare... Ma questo non significa che muoversi verso un più disinibito modo di leggere, di interpretare, di dialogare con i libri corrisponda a una perdita di disciplina. Certo, il rischio che si corre è quello di lasciarsi trascinare dal gusto personale fino a farsi tiranno beato della propria biblioteca, ma io amo pensare che non siamo noi, infine, a giudicare un testo, bensì sia il testo a giudicare il suo interprete: è con questo monito che tengo a bada i miei capricci.

Ora che siamo grandi possiamo concederci il lusso di fare i bambini senza paura dell'uomo nero, no? In quest'ottica, al gioco che proponete vorrei proprio partecipare.

Qualcosa di preliminare sulle regole, però, forse va ancora chiarito. Avendo patito direttamente sulla mia carne l'ascetico ascolto delle voci altrui, che mi obbliga-

vano al deserto, che pretendevano l'abnegazione massima, credo di capire bene quale male possa covare in sé un simile esercizio di bravure. Non sta a me, certo, valutare la caratura critica dei miei saggi (forse non ho mai realizzato quanto m'illudevo di fare, forse mi sono oltremodo proiettato sui testi che leggevo), ma non è questo il punto. Il punto è che tale pratica può condurre a una deriva devastante, a una disumanizzazione del lettore, se mancano i giusti contrappesi. Si fa tediosamente, mortalmente seriosa, come dite voi. Quanti ingegneri del nulla, quanti contabili dell'assoluto ho conosciuto, in questi anni! E tutti così immersi nel loro delirio da non rendersi conto della situazione, da continuare in buona fede a computare sillabe, a stendere lemmari, a tracciare isotopie, con un fanatismo che conduceva a santificare il testo senza accorgersi del prezzo che si stava pagando: quello di uccidere l'opera inchiodandola al legno delle categorie mentali e degli strumenti adoperati. Quante volte il critico pensa di usare i ferri del mestiere e invece si fa servo dei medesimi! Quanti bambini mai diventati adulti ho visto giocare una partita ormai priva di senso, patetica! Ovviamente, non è sempre così, per fortuna. Però, ecco, l'aria che si respira oggi, in generale, è davvero quella che denunciate nel vostro scritto apparso su «Poesia»: «Preso in questa spirale di seriosità, la critica vacilla, annaspa, soffoca; e non le serve molto fingersi in buona salute, tentando a getto continuo di rifarsi il *look* attraverso nuove parole d'ordine o "dibattiti" montati *ad hoc*: trovate tanto efficaci quanto iniezioni ricostituenti, terapie fisiatriche o lampade abbronzanti somministrate al capezzale d'un moribondo». Al tristo e ipocrita *macumba* ha persino, apparentemente, partecipato anche «Atelier», ma è con lo spirito di queste mie parole che abbiamo foraggiato le nuove leve di studiosi della poesia. Ve lo potranno confermare, se non altro, le pagliette che concludono i *Nodi di Hartmann*, volume in cui ho radunato le boccate di ossigeno e i lavoretti semiseri che mi son potuto permettere durante l'attraversata del deserto – o del limbo e del fuoco purgatoriale, secondo certe mie visioni.

Ma questa lettera non è un'abiura, e non solo perché alla critica non ho mai creduto fino in fondo. Ci sono infatti ragioni che non le si possono disconoscere e che stanno alla base del lavoro interpretativo di chiunque: la tensione al dialogo costruttivo che presuppone la condivisione di determinati criteri valutativi, tanto per intenderci. Si tratta dello statuto a suo modo scientifico che fa del discorso critico un discorso che persuade in forza non tanto di una sua impossibile oggettività (ogni dato oggettivo è muto, inerte: tutto dipende dall'uso che se ne fa) quanto di una sua propensione argomentativa. È il supposto vantaggio di Apollo rispetto ad Hermes. Il critico come scrittore, invece, il saggista che si appropria dell'opera altrui per eseguirla, per prolungarla in sé, come si può smentire? Non rischia l'autoreferenzialità? Non si insedia come un despota nel proprio immaginario, forte della sua stessa opinabilità, che pure non turba la coerenza del suo sistema interpretativo? Non è a suo modo un altro male del nostro tempo il proliferare di mondi di secondo, di terzo ed ennesimo livello, che ci allontanano sempre più dal fatto, dall'evento, dallo scandalo del testo? Quanti geni esegetici (specie d'oltralpe)

usano le opere come trampolini, misconoscendo l'autorità che l'opera dovrebbe mantenere su di loro? Quanto seduce un discorso coerente e ricco di *verve*, eppure ben lontano dalla verità del testo (perché coerenza e originalità non fanno il vero)? Nostro compito, infine, è attirare a noi oppure illuminare il dono che viene dal dio? Parlo anch'io, seguendo la vostra immagine, della letteratura come di un dono divino non certo per dar credito a mitomodernismi di qualsivoglia provenienza, ma per suggerire lo stato di grazia, la dolorosa felicità della creazione, l'«inesauribile segreto» dell'opera che pare, a un certo punto, farsi da sé, lasciandoci senza merito, spossati e beati della sua invasione.

Sono queste le domande che vi pongo – per quanto, lo so, siate ben consapevoli del problema. Voi stessi auspicate infatti il ricongiungimento di allegria e rigore, altrimenti il gesto interpretativo più che erotico diventa onanistico. Ma ditemi, cari Paolo e Giancarlo: qual è l'equilibrio tra ferocia e delicatezza? Entrate a fondo nel merito delle vostre ultime considerazioni, perché, dal mio punto di vista, il nodo sta lì. Non dribbiatele con espressioni efficaci e più che ragionevoli, perfettamente ineccepibili.

Il mio cruccio – penetro adesso la membrana cellulare per studiare il codice programmatico del fare critica, per come la intendo io – è il giudizio. Chi giudica, e in nome di chi? E perché? E il critico non ha, proprio in virtù delle sue tecniche, maggiori possibilità di fondare le proprie valutazioni? Il saggista non corre il rischio di seguire la deriva buonista dell'intrattenersi solo con i propri simili, dove non si troveranno che conferme, plausi, incoraggiamenti?

Per me, paradossalmente, giudicare è un atto di umiltà e di responsabilità, tutt'altro rispetto a un esercizio di potere. Ho sentito l'impulso a buttarmi sul campo della critica quando, guardandomi intorno, non vedevo che assenza di giudizi oppure, all'opposto, stroncature altrettanto infruttuose – costume che è poi segno dei nostri tempi, direte, senza più orizzonti umanistici condivisi, senza più capacità di dialogo reale, ridotta ogni occasione di confronto a spettacolo osceno. Ho capito presto, da poeta, quanto fosse raro trovare un effettivo luogo di ascolto: tutti son pronti a dirti che sei bravo, a liquidarti con la più ipocrita e condivisa, spesso persino cercata, formalità, che è poi il balsamo dell'astuzia arrivista, l'anestetico della coscienza, il compromesso inevitabile per sopravvivere a tutti gli assedi che mettono a rischio l'equilibrio già precario delle nostre esistenze frenetiche e ingarbugliate. Gli scrittori, oggi, non vogliono essere letti davvero, vogliono che si compri il loro libro. Quelli ancora inediti sono sordi alle critiche, che ovviamente nascono sempre da cattive intenzioni, da abusi di potere, da atteggiamenti mafiosi o risentiti. Così, il critico rischia la nevrosi, e si incattivisce davvero... Pensate, per esempio (perdonerete se uso nuovamente mie esperienze, ma sono quelle che conosco meglio), ai saggi che ho dedicato a poeti come Cucchi, De Angelis, Magrelli ed altri ancora: mi hanno procurato ovvie antipatie, consensi espressi rigorosamente in forma privata, rimbrotti di “amici” cui cominciavo a diventare scomodo... Ma tutto questo me l'aspettavo anche, in fondo. Il problema è che questi lavori (magari pessimi, opinabili, sbugiardabili: evviva), sono stati obli-

terati dalle principali bibliografie di questi anni. Questo è un fatto grave, direi persino su un piano politico, perché riguarda la nostra società e la sua tendenza assodata a screditare le voci non assorbibili nel sistema. Ma che dico! L'onore dell'attacco si concede a chi è già abbastanza forte: la prima mossa è la rimozione: il nemico va cancellato, non deve neppure essere preso in considerazione.

Avrete capito, dunque, perché a me interessa la relazione fra il tecnicismo del critico-critico e la creatività del critico-scrittore: non vorrei infatti che il volto di Hermes finisse per assomigliare troppo a quello di Narciso. E, propriamente, la relazione fra il filologo e il saggista mi interessa da un punto di vista sociale: come eventualmente convivano in un'unica persona non è un problema che mi chiama in causa, giacché la mia risposta personale l'ho già data. Per tutti la domanda è: come, e perché, praticare il giudizio come forma di risarcimento ad Hermes? Perché, e in che modo, giudicare è l'unico modo di riconoscere la nostra inadeguatezza di fronte al dono dell'opera, e nello stesso tempo l'unico modo per favorirlo? I doni del dio, a differenza di quelli degli uomini, non tollerano il sorriso ipocrita che maschera l'indifferenza, se non persino la repulsione: ci chiedono risposte profonde, ci scuotono alla responsabilità innanzi al mistero (e dico mistero in senso laico, come dato scientifico preteso dalla logica).

Inoltre, non si può servire dio senza servire l'uomo, e viceversa. Dunque, quando l'interprete accoglie la provocazione dell'opera, come, e in che senso, sta prestando servizio alla società?

Ho la sensazione che, se sapessimo rispondere veramente a queste domande, avremmo riscoperto il modo per ricordare il senso della letteratura all'uomo di oggi, per mostrare quanto la bellezza e lo stupore dell'arte non siano lussi per anime belle, ma sostanza vitale, acqua sorgiva per un'umanità provata e quasi rassegnata al deserto.

Vostro

**Marco**

# Interventi

Giuliano Ladolfi

**Il punto e la virgola: un riflesso della Postmodernità**

## 1. La questione

«Dio si nasconde nei particolari»: non ricordo chi abbia colto questa intuizione, che mi si affaccia alla mente nel momento in cui mi accingo a stendere alcune riflessioni che da tempo si agitano nella mente. Eppure più ci penso, più mi convinco che alcune caratteristiche della Postmodernità si nascondano nel modo in cui oggi è usata la punteggiatura.

Di fronte a questa semplice premessa vedo già qualche ciglio aggrottarsi e percepisco qualche pensiero affollarsi nella mente del lettore: «Ecco, siamo alle solite. È ora di finirla con interventi da professori sempre pronti con la matita rossa e blu, professori che non aspettano altro che segnare tutto ciò che esce dallo schema della grammatica. L'uso della punteggiatura deve essere personalizzato, brillante; occorre abbandonare le regole e adottare di tipo espressivo!».

Ho colpito nel segno? Penso di sì, perché il problema è talmente diffuso da raggiungere la banalità e la banalizzazione. E non parlo di differenze di posizioni: senza dubbio la personalizzazione basata sul gusto individuale è non solo inevitabile, ma anche auspicabile. C'è chi, infatti, inserisce la virgola con una certa frequenza e chi, invece, preferisce lasciare scorrere il pensiero. La legittimità non viene contestata all'interno di criteri precisi e codificati. Il problema si pone quando tra lo scrittore e il lettore mancano uguali codici, quando si parlano "lingue" diverse, quando ai segni di interpunzione si attribuiscono significati differenti. Se chi scrive, infatti, opera mediante un sistema autonomamente determinato e, se chi legge si affida ad un sistema eteronomo ormai consolidato, l'incomprensione è inevitabile.

Mi pongo *in partibus infidelium*, dalla parte del lettore, e francamente confesso di far fatica a leggere giornali, periodici, quando non viene usata una punteggiatura per denotare «l'insieme di segni non alfabetici funzionali alla scansione di un testo scritto e all'individuazione delle unità sintattico-semantiche in esso contenute» (Maraschio). Sulla punteggiatura non dimentico mai il consiglio del compianto

Umberto Colombo, il quale nel riaffermarne il valore comunicativo e chiarificatore faceva notare la forza dirompente di una virgola nella seguente espressione:

San Francesco si buttò su una vecchia coperta di stracci.  
San Francesco si buttò su una vecchia, coperta di stracci.

Mettersi dal punto di vista del lettore comporta usare gli stessi codici espressivi, mirare al dialogo, guardare nella stessa direzione. Uno stesso foglio, posto in mezzo a due persone, non presenta lo stesso contenuto. Mi ricordo di un amico che mi aveva invitato a casa. «Non puoi sbagliare» mi disse «Entrato in città, prosegui diritto per cento metri, troverai una piazza; imbocchi il viale alberato e alla fine troverai dove abito». Peccato che, giunto in piazza, i viali alberati erano quattro!

## 2. L'autoreferenzialità o eteroreferenzialità?

La punteggiatura è un'innovazione d'età umanista finalizzata a rendere più agevole la lettura individuale. Nell'antichità non esistevano segni specifici; il lettore pubblico aveva anche il compito di interpretare il testo mediante la suddivisione in periodi per mezzo del tono della voce.

Il cuore del problema sta nel definire la seguente questione: «A quale compito è delegata la punteggiatura?». Luca Serianni (*Grammatica italiana, italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet Università, 1989, pp. 69-70) ne individua quattro: funzione segmentatrice, sintattica, emotivo-intonativa e di commento. Tutte e quattro si collocano all'interno di una precisa esigenza comunicativa. E, se di ambito comunicativo si tratta, ne deriva che tra chi scrive e chi legge si deve porre un *quiddam medium* condiviso. Se, invece, la punteggiatura assume una funzione espressiva, l'uso risulta notevolmente differente. Nel primo caso prevale l'aspetto intersoggettivo, nel secondo quello strettamente individuale.

«Ecco di nuovo la citazione professorale!» mi si obietterà. Il fatto è che, quando si avanzano obiezioni in fatto di chiarezza, subito viene citato il Serianni e allora, sempre *in partibus infidelium*, siamo andati a spiare dove si annidano le ragioni altrui.

Non sono contrario all'uso personale della punteggiatura in poesia o in una prosa lirica per il fatto che in questi due ambiti nella mentalità contemporanea prevale l'aspetto espressivo. Ma, quando si scrive un articolo di giornale, un saggio, soprattutto se impegnativo sotto il profilo concettuale, e ci si affida all'estro, si costringe il lettore ad inutili esercizi di acrobazia.

Le difficoltà maggiori di lettura si incontrano nell'uso del punto. Mettere una virgola in più o in meno, a condizione che non riguardi le incidentali o particolari subordinate o in casi simili a quello sopra citato, non disturba la comprensione. Ma, quando il periodo rimane in sospeso, la situazione cambia.

Prendo come esempio il passo di un romanzo recentemente pubblicato: «John non se l'aspettava. Che ci fosse un'altra faccenda da sbrigare, dopo la follia dei pannelli assicurati tra loro a forza di spago da rosticciere e sugna di salsicce». Mentalmente mi sono posto nella seguente situazione: il punto dopo «aspettava» chiude il periodo. Quando ne riapro un altro con una subordinata, la mia mente si pone alla ricerca della reggente che suppongo collocata dopo la dipendente, ma

non la trovo. Allora devo ritornare indietro a reinterpretare e ipotizzare che i due periodi non siano separati da un tessuto logico intimamente connesso. Poi dubito che mi si sfuggito qualche elemento e rileggo per la terza volta il passo.

Per comprendere questa difficoltà basta leggere ad alta voce: «John non se l'aspettava». A questo punto il tono di voce si abbassa e viene inserita una pausa. Quando poi si riprende: «Che ci fosse un'altra faccenda da sbrigare, dopo la follia dei pannelli assicurati tra loro a forza di spago da rosticciere e sugna di salsicce», il tono si innalza e resta sospeso in attesa di una conclusione che non c'è. Ben diversamente si leggerebbe, e cioè senza elevamento di tono, lo stesso periodo, se non fosse stato collocato il punto tra la principale e la subordinata: «John non se l'aspettava che ci fosse un'altra faccenda da sbrigare, dopo la follia dei pannelli assicurati tra loro a forza di spago da rosticciere e sugna di salsicce». Accettiamo pure la prolessi del pronome pleonastico che imita il discorso colloquiale, ma il tono di voce è decisamente differente e la lettura scorre senza intoppi.

Uguualmente trovo frequenti espressioni come: «Ieri sono rimasto a casa. Perché avevo la febbre». Istintivamente sono portare a ricercare la reggente dopo «Perché avevo la febbre». Se poi mi trovo: «Ieri sono rimasto a casa. Perché avevo la febbre. Non ho fatto i compiti», risulta difficile capire se l'autore vuole imputare alla febbre la causa dell'essere rimasto a casa oppure di non aver svolto i compiti.

Prendo spunto da un altro periodo: «[...] è poeta noto ai cultori di poesia, e da molti scrittori e molti critici (soprattutto per corridoi, per passaparola, per dichiarazioni private) stimato come uno tra i più dotati poeti contemporanei: poeta tutt'altro che facile, poeta che ha immesso nella nostra tradizione formale (e per davvero, non solo per lontana suggestione) altra tradizione, prima di tutto beckettiana. E poeta (ciò che qui più ci preme) in cui convivono quei due aspetti – letterario e civile – che quasi mai ci è dato riscontrare in un'unica personalità». Di fronte all'osservazione che il punto separa in modo improprio la coordinazione tra «poeta [...]. E poeta [...]» e che non esiste verbo reggente né espresso né sottinteso per il secondo periodo segnato dal punto, è stato risposto: «Fondamentale qui la pausa forte!!!».

Non parliamo poi di chi mette un punto ad ogni piè sospinto tanto che la ricerca del verbo reggente diventa una vera e propria caccia al tesoro: «Non tutti lo sanno, ma in quel luogo, dove sorge una chiesetta detta di San Carlino c'era il grande Lazzaretto della città. Il luogo degli appestati. Che per secoli ha visto tra i propri archi, nelle casupole e capanne che lo gremivano, lo spettacolo di un'umanità colpita dal male e sorretta dalla pietà». Dinanzi ad un articolo scritto in questo modo, passo oltre. Che l'apposizione sia posta dopo un punto, si può discutere all'infinito, anche perché è legittimo sottintendere il verbo essere, ma la relativa separata dal sostantivo di riferimento sintattico e logico costringe il lettore ad un andirivieni ottico e logico.

Si usa anche il gerundio privo di appoggio alla principale: «Seppure non manchi-no, dunque, le voci individuali, l'unica possibilità che esse hanno di fare cultura, e dunque di acquisire forza intellettuale e critica, è quella di riprendere, paziente-

mente, a tessere una trama: riconnettere i fili; riconnettere gli ascolti; rilanciare la parola e l'intreccio di parole, perché lo scienziato-intellettuale, il sociologo-intellettuale, il critico-intellettuale, lo scrittore-intellettuale (dunque l'autore di buona letteratura, provvisto di una visione etica del mondo) possano, un passo alla volta, un filo alla volta, intrecciare le voci, costruire un dialogo fondato sul confronto delle proprie rappresentazioni. Vincendo, se necessario, la tentazione dell'isolamento, del lavoro in solitudine». Di fronte all'obiezione che il gerundio non può reggere un periodo, è stato risposto: «Ma qui il punto fermo mi serve per dare rilievo alla secondaria». All'autore l'operazione è chiara, ma il lettore si trova di fronte ad una barriera dopo la parola «solitudine» nella vana attesa del completamento del discorso.

Luca Serianni (*Grammatica italiana, italiano comune e lingua letteraria, op. cit.*, p. 70) – ritorniamo *in partes infidelium* – non ha dubbi in proposito: «Il punto (o punto fermo) serve per indicare una pausa forte, che conclude un periodo o anche una singola frase». La «pausa forte», dunque, conclude un periodo o una singola frase! «Può considerarsi il segno interpuntivo fondamentale, sia perché, storicamente, è il più antico (è frequente già nelle epigrafi latine, anche se con modalità d'uso diverse da quelle attuali), sia – e soprattutto – perché tende a invadere il campo d'altri segni, come il punto e virgola, i due punti, la virgola. Questa tendenza – già percepita all'inizio del secolo dal Malagoli (1012: 184) – è chiaramente rintracciabile nel cosiddetto “stile giornalistico”» (*Ibidem*). In realtà, lo studioso cita esempi in cui «Il punto non isola frasi verbali autonome, ma componenti nominali, che vengono messe così in grande evidenza» (*Ibidem*, pp. 70-71), non cita casi di interpunzione forte tra principale e dipendente.

E veniamo ad una seconda questione, quella dei due punti. Anche qui si confonde l'uso del simbolo con l'uso del senso: «Ti dico: che oggi piove», «la solitudine, cioè: la condizione umana di estraneità alla vita sociale», «Mangiavo pane e: salame», «quindi: inserimento di virgola», «o, anche: perché non porsi», «essere attraversati da un sospetto: che la radice...», «Da una parte: i tecnici, abbiano essi statura di ideologi. Dall'altra parte: i tecnici dell'informazione, ovvero i giornalisti...», «figura di intellettuale: la cui voce», «Ottimismo contro pessimismo, stagnazione contro movimento: se anche Brockman volutamente...», «Con passo estremo di coerenza: l'intransigenza morale di [...] è tale, da spingerlo...». Quando è implicito il senso esplicativo e consequenziale, l'uso dei due punti non solo è superfluo, ma è fuorviante.

Infine, manifesto la mia perplessità allo smodato uso del trattino. Giustamente il Serianni sostiene: «Un'altra funzione svolta dal trattino è quella di introdurre un inciso» (*Ibidem*). Personalmente – ma qui si tratta di gusto personale, criticabilissimo – lo vedrei limitato ad incisi che formano un periodo e non un singolo elemento, per il quale basta la virgola. In nessun caso è accettabile la pratica di inserirlo per separare una dipendente dalla principale: «Non vengo con te – se non mi dici dove vuoi andare» oppure «Non vengo con te – non sapendo dove vuoi andare».

Il lettore comprenderà se non cito le fonti, dalle quali ho tratto gli esempi.



### 3. Punteggiatura e Postmodernità

Seguire le indicazioni dei grammatici o semplicemente le regole concordate viene spesso percepito come limite alla libertà di espressione, come segno contrario alla creatività, come appiattimento. Se collochiamo la questione all'interno della società odierna, vi possiamo cogliere analogie con i caratteri della Postmodernità.

a) In primo luogo vi troviamo il fenomeno della frammentazione. Il pensiero si spezza in una miriade di enunciati a sé stanti, privi di collegamento, di punti di riferimento. In tale contesto non è più possibile proporre alcun modello strutturale che disponga il pensiero in uno schema organico dotato di senso: tutto è uguale, come sugli scaffali del supermercato o come nel contenitore di "Domenica in", dove accanto a problemi di capitale importanza si danza, accanto a tragedie che sconvolgono l'umanità si discute del campionato di calcio, dove accanto a questioni filosofiche si concede spazio al comico di turno.

b) Tutto questo produce un generale appiattimento: tutto è principale e tutto è accessorio o, meglio, «Tutto. È principale e tutto. È accessorio». Periodi, che potrebbero essere scanditi da una virgola, vengono punteggiati senza differenziazione: verbo reggente e verbo dipendente si scambiano i ruoli, soggetto e complemento indiretto sono separati; la funzione catalizzatrice del verbo viene scardinata («Parli con competenza. A tutto il pubblico»); la coordinazione subisce fratture violente senza motivo (Parli con competenza. E con ragione»). Qui il punto ricopre la stessa funzione dell'urlo della pubblicità o delle iperboli mediante le quali le banalità vengono gabellate per eventi eccezionali: «Il matrimonio del secolo», «Evento epocale», «Incontro storico». Si cerca di stordire il lettore, non di dialogare con lui. E questo barocchismo si configura come lotta contro l'oblio con il quale tutte le notizie invecchiano il giorno dopo. Occorre mettere sempre più punti, sempre più punti, per catturare l'attenzione del lettore, che altrimenti si volge altrove. Ogni frase deve essere continuamente essere rimpiazzata da altre "espressioni memorabili", perché occorre comprare, consumare, riattivare l'interesse del pubblico. Come il grande meccanismo emporiocentrico, che ha prodotto l'*homo consumens*, teme con orrore il consumatore soddisfatto, perché non consumerà più con ritmo forsennato, così lo scrittore teme il lettore che riflette, il lettore che indugi a gustare un pensiero, che si appaghi della lettura di un brano.

c) L'appiattimento orizzontale è sintomo di mancanza di una gerarchia di valori che impedisce ogni possibilità di giudizio e che conduce ad uno sterile relativismo, nel quale tutto è accettato apriosticamente e tutto autogiustificato in nome di un soggettivismo incapace di produrre dialogo e, soprattutto, incapace di offrire elementi per una scelta motivata. Da qui deriva la condizione di "liquidità" (Zygmunt Bauman), che allenta ogni tipo di rapporto, presente nell'ambito degli affetti, della sessualità, del consumismo e divertimento, e che si accompagna ad un "emotivismo" momentaneo, incapace di grandi progetti e di forti domande capaci di fondare rapporti e scelte durature. Ogni cosa è "a tempo determinato": dal lavoro ai sentimenti tutto si può e si deve cambiare. Anche la punteggiatura non si sottrae a tale legge.

d) Di conseguenza dominano il disordine, il caos, l'incomprensione, il culto della soggettività esasperata, che non si pone neppure il problema dell'altro a causa di un atteggiamento egocentrato che non ammette repliche: «E non è solo questione di pause, spazi e riposi. Una frase molto breve tra due punti acquista spessore e incisività. Anche quando non è proprio ortodossa (come questa). E se la colloca alla fine del periodo, meglio ancora. Provare per credere». Personalmente lo stesso concetto espresso con una punteggiatura, che rispetta il ritmo del pensiero: «E non è solo questione di pause, spazi e riposi. Una frase molto breve tra due punti acquista spessore e incisività, anche quando non è proprio ortodossa. E, se la colloca alla fine del periodo, meglio ancora: provare per credere», non toglie nulla all'incisività e allo spessore, anzi stabilisce un flusso tra le diverse proposizioni, che, comunque, sono legate dalla struttura. Come dicevo, dopo la dipendente temporale, sono portato a cercare una reggente, per cui la prima mia lettura non avviene secondo l'indicazione dello studioso; solo in secondo tempo e dopo aver cancellato lo spazio semantico, ricostruisco mentalmente quello che lo studioso ha spezzato.

#### 4. Proposta

Quando alla fine dell'Ottocento Malagoli scrisse che «il prudente arbitrio dello scrittore giudicherà in ogni caso quel che convenga meglio», non intendeva certo sancire l'anarchia, si proponeva piuttosto di evitare l'estremo di una normativa pedante. Non c'è dubbio che esistono precisi margini all'interno dei quali esprimere una posizione personale senza ledere alla chiarezza. Se è vero, come mi sembra, che l'abuso della soggettività in punteggiatura è spia del disagio contemporaneo e testimonianza di un atteggiamento che conduce all'incomprensione, non si può non condividere l'indicazione del citato Serianni: «L'unico consiglio che si può dare è di insistere sulle regole, imparando a intervenire nell'ampio margine di elasticità con cui possono essere applicate» (*Ibidem*).

E proprio all'interno del concetto di "misura" va affrontato il problema della punteggiatura: esistono norme condivise, conformarsi alle quali è sintomo di "rispetto", sì, proprio di "rispetto", per il lettore. Certo le regole sono convenzioni e, come tali, possono essere accettate o mutate. Ma, dal momento che la punteggiatura, come l'alfabeto, come la sintassi, come l'aspetto semantico, si basano su un consolidato accordo tra scrittore e lettore, ogni cambiamento dovrebbe responsabilmente e coerentemente essere, non dico, negoziato, quanto piuttosto chiarito e motivato. In secondo luogo, il rispetto va rivolto al pensiero stesso: in un testo descrittivo e soprattutto in uno argomentativo l'uso condiviso della punteggiatura è essenziale ad un'espressione compiuta, concisa e immediatamente percepibile, *in partibus infidelium*, s'intende.

## Voci

### Federico Condello – *Recitativi*

Penetrare nella poesia di Condello comporta un duplice sforzo: il primo, comune per ogni autore, si riferisce alla gadameriana “fusione di orizzonti”, il secondo esige di percorrere un viaggio dirompente, tortuoso, coinvolgente all’interno di una regione oscura, non segnata da riferimenti. Esistono «studi per un incendio», ma ci si limita unicamente a delineare un progetto, perché «*ora non un / principio: non un segno: non un nodo*». Il pensiero contemporaneo, incapace di raggiungere la verità, può produrre soltanto “desiderio”, che nel poeta, al contrario di Montale, non si arresta – e questo fatto non va sottovalutato – all’espressione della negatività («ciò che *non siamo*»); lo scarto tra reale percepito e aspirazione non si attesta su una rappresentazione parziale, sostitutiva e mancante («ciò che *non vogliamo*»). I versi presentati superano, pertanto, lo stadio di autoreferenzialità prodotto dalla centralità del soggetto nel desiderio. Il Novecento è “oltrepassato” e la percezione viene indirizzata sull’oggetto: «*lo sai, stava per essere, per essere / quasi lo sai: (sorpresa): stava per / essere quasi*». Se la speculazione attuale non è ancora capace di dire chi è l’uomo né perché esiste, la poesia ha riacquisito la “portata conoscitiva”, anche se provvisoria e limitata a segni («tempo che tu mi renda almeno un nome»). La separazione tra il mondo reale e il mondo del pensiero, tra il mondo pulsionale e il mondo del progetto non è ancora colmata, ma all’interno di tale scarto la personalità poetica riesce a percepire sofferenza, disperazione, conati falliti, tentativi, mediante i quali la ricerca del senso intravede la possibilità di superare l’afasia e avviarsi verso una strada al fondo della quale si intravede la decifrazione della parola: «se penso il termine: se penso / l’acqua (o la pietra: o il sale) che divide / vuoto da vuoto». Esiste la materia ed esiste il vuoto; «cancro: orchidea: corallo» stanno “per essere” e il poeta si pone di fronte al loro prossimo “ac-cadere” con la caparbia fiducia di capire, di spiegare, di analizzare, come si può dedurre dall’ossessiva presenza dei due punti all’interno di quasi tutti i versi.

L’oggetto del desiderio si trova nell’imminenza di acquistare sostanza, di diventare esperienza del superamento della barriera soggettiva, perché «certa la luce: facile la polvere». Tuttavia l’attraversamento dell’autoreferenzialità non riesce ancora a legarsi compiutamente al linguaggio; la presenza di due interlocutori,

segnalati dal corsivo e dal tondo, non si trasforma mai in dialogo: ognuno rimane chiuso in un'autonoma ricerca al limite del linguaggio-finzione, dal quale si salva solo in virtù della consapevolezza («ogni volta ritorna e crede ancora / di conoscermi») che la parola non si trova ancora nelle condizioni di agganciare il reale («“[...] se scrivono / tengono chiusi gli occhi”»). Il poeta, quindi, vive la frustrazione di percepire un mondo che non diviene ancora “comunione” di senso. La realtà esterna è «polvere», sfugge quale «ombra / catturata» e chi si volta per guardarla viene trasformato in sale, come la moglie di Lot. Tutto si dissolve, si frantuma, si risolve in parti minute, perde forma, come quando «il miele / si scioglie dal cucchiaino». Eppure «cancro: orchidea: corallo» restano su una «storia di strada» verso ciò che è «ingenerato: in consumabile: e integro: e unigenero: e incrollabile: e ἀτέλεστον: non è: né sarà mai: poiché ora è insieme tutto».

Di fronte alla difficoltà il poeta non si arresta; se novembre, da una parte, «ci teneva in serbo / questa luce di riva», dall'altra preannunciava fine e speranza di «certa nascita». Agostinianamente il poeta accenta l'invito: «*prendi, leggi*» e la parola misteriosamente gli giunge, lo trasforma, si configura come necessità di armonia: «*ma vedi, i nostri corpi sono uguali: / misurali: / perfetti: poggia piede a / piede: pelle su pelle*». Il bagliore non tarda a rischiarare il mondo: «se tu sei vera, tutto è vero» e, se esiste la verità, anche la parola si accende di un barlume di significato: «qualche voce ancora, qualche segno / per inchiodare l'ombra al suo barbaglio». E allora, come Eliot, la forza della rinascita d'aprile si traduce nel discorso del fuoco che distrugge la separazione: «un altro filo / scivola dalle tue dita, lascia un solo / segno: vero, diverso / “sì, ti ho detto / sì”: \ tutto è stato dono: è stato questo».

Dall'ottativo-desiderativo il percorso si snoda sul piano della possibilità e approda all'annuncio: sta per essere, sta per accadere la nascita («brucia intatto il segno obliquo / del forcipe: e sul ventre dura un sangue / ruvido come inchiostro»). L'agnosia rimane solo come ricordo («adesso ti conosco»), così come l'afasia («ma tu prestami la parola»), così come *le manque-à-être* («mi ricordo / d'essere stato lucciola lumaca / uomo pavone e sasso»).

Condello, dunque, conduce il lettore all'interno del labirinto della contemporaneità, costringendolo a percorrere tutti i gradini della crisi; come strumento viene adottata la parola della tradizione, la parola dei poeti attraverso una quantità difficilmente quantificabile di citazione e di allusioni, che si pongono non come riscritture postmoderniste e neppure come espedienti per amplificare il significato poetico. La parola di Montale, di Eliot, di Luzi, di Agostino, dei poemi cavallereschi, di Esopo, della poesia latina e greca, senza dimenticare Dante e il linguaggio biblico e filosofico, viene evocata in tempo di povertà ontologica e semantica come unico ancoraggio per una ricerca, come unica metafora per raccogliere la polvere di una Postmodernità che nella frammentazione empirica ha elaborato un relativismo incapace di “fondare” qualsiasi tipo di conoscenza. L'«orlo di brace: orlo di nuova / luce» si è trasformato in un'esperienza umana, prima ancora che letteraria, annuncio e compimento di una nuova stagione per la poesia.

**Giuliano Ladolfi**

STUDI PER UN INCENDIO

o nodo o croce o cruna o trama o incastro o  
limite o linea o impronta o piaga o scarto o  
caso di dadi: attesa: prima che  
la pagina rimargini: *fra luce e*  
*lettera: tocco e vetro: brace e bocca:*  
*ora il tuo nome è aperto: ora non un*  
*principio: non un segno: non un nodo:*  
(certa la luce: facile la polvere):  
*lo sai, stava per essere, per essere*  
*quasi, lo sai: (sorpresa): stava per*  
*essere, quasi: (e incendio): nega tutto*  
e ricomincia: ancora: e ricomincia:  
(tempo che tu mi renda almeno un nome):  
carattere: cristallo: segno a secco:  
(la pagina è segnata: l'eco incanta):  
cancro: orchidea: corallo: leggi tutto  
e ripeti: (la pietra non importa):  
(e non importa l'acqua: non importa):  
*μόνον εἶπεν:* la polvere: ti dico:  
perché, se penso l'attimo (la soglia,  
dico: la sera: il margine) che il primo  
segno di sole incendia il filo della  
(o il margine: la soglia) meridiana:  
e marchia (non rimargina: non ha  
principio): e marchia il vetro (il volto, dico:  
la voce): tutto è certo: *stava per*  
*essere, quasi: (e questo: questo è il sale*  
*che si disfà perfetto: e questo è il sale):*  
*lo sai, stava per essere: ora è stato*  
così: se penso il termine: se penso  
l'acqua (o la pietra: o il sale) che divide  
vuoto da vuoto (il segno, dico: il tocco  
dell'ago): non rimane che ripetere:  
  
(qui tutto è paglia: porta una scintilla)

DIARIO DI NOVEMBRE

1

polvere:

*ma chi parla in questa cala*  
*di luce: in questa luce di libeccio:*  
*in questo vento vero che ora viene*

*e attraversa il tuo vetro, e ne fa trama?*

«ogni volta ritorna e crede ancora  
di conoscermi, parla dei miei quadri, dei miei libri, dei miei  
orecchini (li tengo in uno scrigno di noce, senza chiave): e il bello è che io  
credo a lui, gli rispondo, qualche volta  
gli parlo dei suoi libri, dei suoi fogli (li tiene in un cassetto della sua  
scrivania, senza chiave): sorridiamo  
spesso»:

«qui il fuoco salva le falene,  
strana città: piegano i chiodi a uncino,  
non ascoltano musica, se scrivono  
tengono chiusi gli occhi»:

e ora: *tu morbo*

*nomen invenies:*

carcere: silenzio:

*ho contato i tuoi passi: sette appena  
di qui alla prima rada: se eri solo  
non capisco la cenere, la nebbia  
smossa, l'aria di resina che intride  
tutto, anche i tuoi capelli:*

(e ancora polvere,  
senti?)

se parla a te, parla di questo  
nulla che ora è il tuo dono

2

e «passa» (prega)

«passa, non fare male» (prega l'ombra  
catturata: incantata: crocifissa)

«e risolviti in sale: e brilla come  
lo smeriglio di grandine che ancora  
sgretola sotto i piedi lungo questa

via di vento e di pece»:                      fotogramma

vuoto:

(ma ho cominciato:

nero di vetro a vampe: e luci a graffio  
lontane: gelo azzurro inconsumabile  
sull'agata rigata che ti specchia  
distratta:                      e tutto per  
misurarti in un gesto: era di notte,  
in treno, quasi Arezzo):

*ma può essere*

*vero: se ora la prima  
goccia di ceralacca cade sulla  
pelle viva (non muoverti) e sigilla*

3

«entra pure di qui, non ti vedranno  
passare: sai, mia madre dorme al piano di sopra, dorme sempre  
sola, ogni pomeriggio: ha mal di testa, dice: mio padre è nello studio, forse  
prepara le siringhe, disinfetta  
le lame»:

orlo di brace: orlo di nuova

luce:

«ma sono entrato, era una casa  
di cera: ho ricordato le finestre  
spiate dal marciapiede, il lume sghembo  
sulle pareti»:

*e devo dirti tutto:*

*così non capirai, saremo pari: e*

*polvere: per esempio: sai, mi piace,  
mi piace quando il miele*

*si scioglie dal cucchiaino, forma un filo  
lungo, cade sul latte con un suono  
di spillo, fa singhiozzo*

(eppure è tutto

certo come il tuo cielo di salgemma): e:

cancro: orchidea: corallo:

sola ancora

una storia di strada resta (μῦθος  
ὁδοῖο): che «è» (*per essere: per essere*  
*quasi*): su questa molti segni (σήματα:  
vedi): che ingenerato: inconsumabile: e integro: e unigènere: e incrollabile: e  
ἀτέλεστον: non è: né sarà mai: poiché ora è insieme tutto:

(segno di

lama: pagina incisa):

*era una pelle*

*di martora, era appesa sulla porta  
chiusa, colava ancora sangue e ruggine:*

«di questo non mi parli: eppure è tuo  
come tutto il tuo volto (a parte gli occhi,  
credo)»

4

«e novembre ci teneva in serbo  
questa luce di riva, rame e bucce  
di melarancia»:

(telegramma inviato

domenica: *taedet mentionis*: cosa

fatta: rispondi: eccetera):

(un gheriglio

di sughero galleggia l'acqua nera:  
affonda: affiora: oscilla):

*e poi la storia*  
*di Piskarev: la notte dei bordelli,*  
*l'angelo che s'incorpora: e fa male:*

(così: se il dado cade: e tocca l'orlo):  
cristallo: segno a secco:

(cerca nascita):

né mai da non essente lascerò  
che tu dica né pensi (*infandum*: falso): «non è»: quale destino (*χρῆος*): tu dimmi:  
o dopo o prima: a nascere lo spinse  
dal nulla: a cominciare  
dal nulla: essere o nascere (*φῶν*): quale  
destino? così *aut*  
essere è necessario *πάντα aut*  
non (essere):

corona di coralli:  
e nero: bianco: nero: bianco: nero

5

dove il tuo gesto termina: e ricade il  
dado: e rintocca l'orlo:

*sai, ho seguito*

*la linea delle tue*  
*spalle fino alle scapole, ho contato*  
*uno per uno i nodi delle vertebre,*  
*ho cercato il bacino, il ventre, il primo*  
*pube* (cera che basta)

per un calco e si perde): *prendi, leggi:*

*acqua parola volti*  
*verranno: tu resisti, è vero il primo*  
*gelo: la prima gemma* (suono d'oboe)  
dal fondo: o luci a vortice, incredibili):

«non si vedono nuvole da giorni»  
(scrivono da ponente): «ma ricòrdati  
di noi, che siamo morti e ricordiamo  
te solo» (ora *et in hora*:  
buona la prima: pausa)

*il corpo esiste:*

*la cicala non mangia che aria e polline:*  
*la donna muore a luglio:*



6

(e qualche volta,  
se ripenso la rete d'oro e nebbia  
dove hai perso il tuo filo e preso il mio,  
la creta apre: si sfalda: ma rimane  
l'impronta: un'a di nebbia: un gelo rosso:  
un tizzo di corallo: nudo: vivo:  
vero: su fondo azzurro):

*qui, se vuoi,*  
*puoi recidere il filo della gerla,*  
*guardarla che si scioglie* (strido d'acqua  
su pietra arroventata: o altra parola,  
se vuoi): (ruga che corre la corteccia  
ruvida: pori neri della pomice:  
o pagine rigate fino al solco  
o torri di città o vino di sabbia  
o una giga di zingare o uno scialbo  
di biacca sulla lapide) (o altro ancora,  
se vuoi) *conosco tutte*  
*le nottue allineate sopra questo*  
*portaspilli di raso: le conosco*  
*per nome, sai, le guardo mentre muoiono:*

cancro: orchidea: cristallo: finché è giorno:

né mai da non essente lascerà  
forza di fede (πίστις: luce: vedi): che qualche cosa avvenga παρ'αὐτόν:  
per questo né avvenire né perire  
lasciò giustizia (δικη): *sed* trattiene: (ma lo trattiene): il limite (il discrimine:  
κρίσις) è in questo (dire): «è»: «non è»: κέκριται:  
*decretum est: ἀνόητον: anonimo:*

(rumore che fa il riso nel bicchiere):  
*and bring* (ti prego, adesso) *bring some covering*  
(è indecente, lo vedi) *for this naked*  
*soul* (pausa: pausa lunga): finché è giorno

7

*ma vedi, i nostri corpi sono uguali:*  
*misurali: perfetti: poggia piede a*  
*piede: pelle su pelle*

(soglia di  
carta che ora s'incrina: che s'incendia:  
lampo di luce a picco sul proscenio):  
«c'era una volta un lupo» (dice) «e aveva

fame»

*ma ho risentito*

*il gelo: era perfetto come un ago  
di vetro: io duro il tempo che tu batti  
le labbra, dici il nome*

«e attese a lungo»

(dice) «e venne la sera»:

*tutto pronto*

*a sciogliersi: a cadere: basta un tocco:  
tocca*

λύκος λιμόττων (dice):

(e a volte

scie di granato, aria di grandine, ombre  
di sale, oblique:  
e poi nel solco della sera screzi  
di brace viva, senza luce, mentre  
gesti parole occhi miraggi mani  
negano il nulla:

il desiderio, dico)

8

di' tu: (se tu sei vera, tutto è vero)

mentre ti sporgi a questa  
città che sa di sale e di pietrisco:  
tutta d'uomini e d'ombre: tutta nostra  
e d'altri: tutta tua che ridi d'ogni  
gesto contratto, catturato al varco  
del vetro:

«e credo che

la sua amica sia morta, la danza sia finita in putiferio  
(gridavano, correvano) e la casa sia stata abbandonata: ma mio padre  
ne parla poco, e poco volentieri»

*se il mio corpo non vive, ma si sfa*

*nella cera di sempre e accoglie un'altra  
tacca: una lividura: una tua traccia  
diafana: il segno opaco della luce  
che rimargina a un cenno, a una parola  
- questa - dalla penombra:*

(e poco importa,

la bozza si è già persa: primo piano,  
prima stanza a sinistra): (una sorsata

d'acqua avida, vorace, tracannata  
dalla bottiglia, compie almeno quattro movimenti, prima di precipitare:  
si gonfia contro il velo del palato, s'ingolfa sulla glottide,

poi si stacca a bocconi,  
si lacera quasi, poi si scioglie, finalmente, e cade)

9

e non è mai passata: è qui: sorpresa  
alla rete dei roghi (occhi, profili  
turbati dal riverbero dei tuoi:  
e qualche voce ancora, qualche segno  
per inchiodare l'ombra al suo barbaglio):  
e non vive: non dura che un istante  
interminabile:

*tu vieni tardi,*

*ho già donato tutto; tengo solo  
questa vecchia coperta:*

(dove il filo

termina: mani tese, strette a gancio  
sulle crociere: all'altro capo forse  
la marionetta: foto in bianco e nero):

«la sera, qui, fa un vento che dimentica  
tutto; ritorno a casa lungo vie  
di tigli intirizziti e larghi aloni  
di luce; mangio sola; scrivo lettere;  
[...]  
quindi fa notte, e dopo notte giorno»

*e una teca di bachi: e un grumo di  
ruggine e ragnatele*

cancro: creta:

crisalide:

ma come

mai potrebbe avvenire (come γένονται): perché, se avvenne (se ἐγένετο), non è,  
né mai sarà per essere (né mai  
μέλλει ἔσεσθαι: vedi): così nascita (γένεσις) qui si annulla: e morte ignota:  
*ignobilis:*

(ma un'altra voce è in questo  
passaggio d'ombre nude che si spaiano  
nel cerchio d'una lampada e in diversi  
fili dividono orme: nodi: nomi  
murati a tua memoria in un cristallo  
di creta):

ora:

*flos temporis:*

(ripetere)

10

ancora (dice) e ancora: (luce in faccia:  
violenta):

*io non esisto: non sai quanti  
giorni a guardare queste case, questi  
alberi: penso che qualcuno guardi  
me, da un altro abbaino: o forse no,  
ma non importa*

e ancora: altro nevischio  
sul filo delle palpebre, altra merca  
di brace sulla nuca: «mio sovrano,  
il cadavere ha già chi lo sorveglia»:

*è strano, sai, mi rendo conto adesso  
che non so il compleanno di mio padre:  
ventitré, ventiquattro, non ricordo, ma dev'essere aprile (è il mese giusto,  
credo): la cartomante insiste a leggermi  
la destra*

ora tu dimmi una parola:  
un gesto, solo un gesto: ciò che vuoi  
(ἐργμάτων χρονιώτερον): poi lascia  
fare il fuoco: sa fare: *era una strada*  
*piena di gente, scie d'odori, talco*  
*e cannella: e le luci come cocci*  
*di vetro nero* (musica a seguire:  
l'ultima mossa è sempre della serpe)

*di qui, se vuoi, comincia: un altro filo  
scivola le tue dita, lascia un solo  
segno: vero, diverso*  
«sì, ti ho detto  
sì»:

tutto è stato dono: è stato questo

STUDI PER UN CONGEDO

o una foto, di notte: case a picco  
sulla strada lustrata dalla pioggia  
e fanali che graffiano: «di qui  
puoi tornare, o riperderti, o restare  
- se è tua - su questa soglia»: (gora d'ambra  
su marmo bianco: e un cerulo di vene  
che trapela la pelle delle tempie):

*dammi le dita, senti*

(urla: «diciotto  
novembre»: voce lunga, levigata,  
livida come un vetro di battigia:

*non mi fa male, senti: io non lo sento*

poi il gelo: il marchio della  
meridiana: una riga di salmastro  
che intride agli orli questa seta nera,  
brilla come uno smalto: «di qui puoi  
solo tornare: torna»):

*è stato facile  
finire? o spero ancora nella polvere  
che qui impiglia la luce e specchia i nostri  
gesti sul piano grigionero della  
dama, sul vetro della teca dove  
conservi il filo azzurro, l'ago e un lembo  
di stoffa frantumata?*

(era il preludio):

«venite, fate cerchio: questo è il corpo  
che s'incurva alla lama: che apre il suo  
grembo: che accoglie tutto: che rimargina:  
venite, fate cerchio»):

*ma non sono  
nata: seguivo un solco  
di passi nudi in una serra d'ali  
e petali sfogliati: padre, madre  
e marine notturne, quasi a noia*

(per questo non ti libero, libellula):

(perché l'anello è nudo: e il grido è fatto  
pietra su questa linea d'erba nera:  
perché le nubi vorticano: e il primo  
sibilo della cenere si scioglie  
in un filo di latte e di lisciva):

(o perché brucia intatto il segno obliquo  
del forcipe: e sul ventre dura un sangue  
ruvido come inchiostro): *nella stanza*

*dei cristalli contavano i fiammiferi  
caduti, non parlavano di noi*

«e adesso ti conosco: pane e cocci

d'anice: carne viva, fuoco certo  
e un vento di coriandoli che invade  
la camera e si sfa, nevica tutto  
e nasconde le impronte»

ma tu prestami

parola: *vedi, questa è la mia casa:  
l'angolo delle rose, il mio cappotto  
buttato a terra, il vino sulla tavola,  
la mensola celeste, le forcine  
perse fra le lenzuola: anche uno sciarbo  
d'acqua, una linea d'onice sul dorso  
della mano, può disturbare questa  
sera di paglia e porpora*

«la terra»

ora: e la musica aspra che riprende: e

ciò che ti disse il rogo:

«mi ricordo

d'essere stato lucciola lumaca  
uomo pavone e sasso»:

(arido d'aria

che soffoca la sera)

*parla, almeno,*

*parla: o distingui questo*

*filo di fiamma vivo dalla schiuma*

*di cenere e di pece che ora colma*

*la conca di cristallo*

(acqua soffiata

per un cavo di giunco che si piega):

*se il vetro non è vero, non so nulla*

*di te, della tua carne, della tua*

*luce:*

(ora: un grido esatto: era il congedo)

#### NOTA BIOBIBLIOGRAFICA

Federico Condello è nato a Verona nel 1973, vive a Bologna. Ricercatore in Filologia classica e docente di Grammatica Greca, si occupa di epica ed elegia, storia della tradizione testuale antica, teoria e pratica della traduzione dalle lingue classiche nel Novecento. Fra le sue ultime pubblicazioni, la curatela di *Teatro antico* di E. Sanguineti (Milano, Bur-Rizzoli 2006). Suoi testi poetici sono apparsi nelle antologie *Quinto quaderno italiano di poesia contemporanea*, Milano, Crocetti 1996 e *Sette poeti del Premio Montale*, Milano, Scheiwiller 1999 e in diverse riviste, fra cui «Anterem», «Pagine», «L'Area di Broca», «Il Segnale», «L'immaginazione», «Il Semicerchio».

Daniele Piccini – *Dopo*

Questa breve silloge pare annunciare un mutamento nella poesia di Daniele Piccini, precedentemente autocentrata e sentimentale. Ora lo stile e le tematiche assumono una configurazione maggiormente autonoma, le figure poetiche acquistano individualità e significati che trascendono la sfera individuale, i dialoghi si animano di modelli interpretativi estendibili.

Il poeta, come suggerisce il titolo della raccolta, affronta la tematica del *Poi*, non fissata nella descrizione di una speranza o di una condizione agognata, ma ampliata nella dimensione del tempo, suggerita dalla constatazione della morte: «mi ricordo del giorno che morì / che io avevo quattr'anni». Quando un evento, violento ed improvviso, ci coinvolge in tutta l'oscurità dei suoi legami con ciò che lo precede e con quel che porta con sé nel futuro, diventa impossibile non chiedersi: «C'era un senso? Perché è accaduto?». Le domande si dirigono sempre sul presupposto d'un disegno, molteplice, complessivo, unitario, riferito talvolta agli uomini o talvolta a cause superiori che comportano l'idea di un oscuro percorso teleologico. Ma per Piccini non è sufficiente un ricorso al passato («cercavo la foto / quella sua foto»), ad una metodologia della *descrizione* e dell'*interpretazione*, egli tenta piuttosto quella della *spiegazione* quale effetto di un evento: «“così non c'è più niente. / solo il dolore prova che c'è stato?..” / “è il dolore che resta”». Lo scrittore, pertanto, compie un atto “eversivo” ancorandosi all'oggettività avalutativa ed affidandosi con decisione all'impersonalità di soggetti dialoganti, privi di “forma” (nel senso aristotelico del termine). L'individualità del poeta viene trascesa per costruire paradigmi conoscitivi generali che comportano prospettive in grado di percorrere il divenire e di tracciare percorsi futuri senza, però, fare ricorso all'utopia o al dover essere: «speranza è quando manca tutto il resto».

Può, però, la ragione oggettivata ed oggettivabile salvare l'essenza del *Poi*? Ad un certo punto del cammino sopraggiunge il dubbio: «“ma forse fu un errore” / “forse solo l'amore / sterile o come fosse ti serviva”». I soggetti dialoganti per un attimo si fermano sul ciglio del presente imperscrutabile e insondabile per proiettare con strumenti validi, atti a proseguire: «“forse dobbiamo cercarci tutto il tempo”» / “non aver casa né termine alcuno / e non trovarci. sempre”». Qui la razionalità svela un limite metodologico e concettuale: metodologico, perché non di fronte al mistero dell'esistenza non può che arrestare le proprie pretese; concettuale, perché non esaurisce l'integralità della persona. E allora lo scacco si traduce in ricapitolazione dell'intera tematica in una prospettiva più completa: il terreno delle idee, delle velleità, delle utopie si lascia irrorare dall'immissione di un vigore etico, che ancora una volta testimonia il carattere “olocrematico” del “fare poesia”: «“*spingiti ancora dentro / così..*”». Ne consegue che il futuro si costruisce come insoddisfazione interpretativa del presente e del passato, come rifiuto di ogni pessimismo aprassico, come lotta contro il fluire inesorabile del tempo, che ripercorre la durata esistenziale come storia di progetti, magari anche falliti, di errori e di conquiste (il «filmino o eterno sottofondo della sete»).

La concezione olistica del reale a questo punto permette a Piccini di ristrutturare, reintegrare, rivivere il passato sotto un'angolazione interpretativa dotata di senso. L'amore della «ragazza vecchia» «non è quel che sembra, / quel rossore, ma altro..», non più identificabile con l'innamoramento adolescenziale, ma con l'arte del vivere. Il ricorso e il rimorso perdono il loro aculeo paralizzante e si trasformano in stimoli conoscitivi: «“le cose che ho mancato / mi segnano, mi offendono: / il fallimento / da cui nasce la luce / del mio tempo». La sensualità non si risolve più unicamente nell'autoreferenzialità dell'«istinto della specie che si placa», ma nella percezione dell'alterità: «“a me lascia il sapore della notte, / ti sentirò in quello». La giovanile onnipotenza psicologica lascia spazio all'accettazione dei limiti esistenziali: «“com'è infantile la voglia di vita / e l'elica dei geni all'infinito”»; sopraggiunge la matura accettazione della “rugosa” realtà: «“questi innocenti, animali che nascono / senza speme né fede”» e non ci si può illudere di ricorrere al trucco dell'inautenticità: «“ho sentito queste cose, le dicono / poveri vinti e morti / alla vita *che si truccano da..*”» e neppure è auspicabile avanzare un alibi storico o tecnologico: «“forse le onde elettriche, / le mucillagini / hanno captato allora / la mia generazione”». Non mancano remore e ripensamenti («non ho fretta / di vedere la luce»), il fascino di sogni infantili («“ho visto quella casa / a metà della collina / serena”»), cui si oppone la razionalità adulta («“ancora fanciulleggi / ancora, come ieri”») che induce a chinarsi sul reale: «“è tardi, non confondere la mente, / la casa è solo casa”». I nodi della questione lentamente giungono ad una stringente consapevolezza che non ammette dilazioni o fughe ed implicano, con logica consequenziale, l'assunzione dell'esercizio di una maturità completa nella responsabilità («alla fine si ricomporranno / le scene dell'arbitrio»), nonostante il mistero continui ad avvolgere il fluire del tempo nella morte: «“che cosa rimarrà di queste forme?...”».

Etica e poetica, quindi, ritrovano unità di azione nel delineare uno scenario progettuale («“ma arriva l'epoca in cui infine è vero, / e tutte le parole / senza più la dolcezza / della vita comune / chiedono più del giusto»): impresa improba, ardua votata all'insuccesso, sfida che coinvolge l'essenza di chi interpreta lo scrivere versi non come puro diletto, ma come riflesso della propria presenza sulla terra: «“..lavoro di cucito e di rammendo / che nessuno sa fare». E «all'altro capo del tempo risponde / la notte senza fondo», il buio, l'ignoto.

**Giuliano Ladolfi**



“ricordo le mattonelle stordite,  
la macchia delle luci, tutto  
mi ricordo del giorno che morì  
che io avevo quattr’anni”  
“tornato nel cimitero minuscolo  
ho trovato le ossa andate perse  
mescolate ad altro  
ma più di quelle cercavo la foto,  
quella sua foto, delle due o tre.  
«Ma dopo settant’anni...», disse il prete,  
«magari negli ossari...»”.

.....  
“così non c’è più niente.  
solo il dolore prova che c’è stato?..”  
“è il dolore che resta,  
è la gran ferma  
alla nostra impazienza.  
io non le darò corda,  
a quella – a quella porca.  
adesso basta”.

\* \* \*

“quando eravamo poveri  
potevamo sperare”  
“... ma ora che abbiamo avuto quasi tutto  
e vediamo sciacquata  
la serietà di vivere...”  
“viene il pensiero che il male non è  
che si possa scacciarlo, e che si annidi  
in ogni nostra opera...”  
“... guarda il colore scialbo  
degli occhi adolescenti,  
non è meglio soffrire, disperare?”

.....  
“non so: guardando, a volte ho quasi pace,  
il disastro che importa se io  
ho un certo numero di giorni, ho caldo  
il sangue”

.....  
“è la piccola gioia:  
al suo riparo non vediamo nulla,

immagini della caverna.  
speranza è quando manca tutto il resto,  
non c'è ragione, gioia  
e la speranza è un lutto  
tagliante, senza ora”

.....  
si chiude il giorno mentre i letti prossimi  
li illumina la luna,  
nel chiarore di questo romitorio,  
di questo corridoio-cimitero  
di anime con la fame  
tempestate nel delta all'insaputa

\* \* \*

“... mi ferisce che non sia stato vero,  
avere dato tutto  
e trovare rimorso...”

.....  
“... io volevo salvarti”  
“che qualcuno redimesse quel gelo”  
“ma forse fu un errore”  
“forse solo l'amore  
sterile o come fosse ti serviva”  
“non salvare una stirpe  
di fumo, di vento”  
.....  
“forse dobbiamo cercarci tutto il tempo”  
“non aver casa né termine alcuno  
e non trovarci. sempre”.

\* \* \*

“*spingiti ancora dentro  
così..*” in un filmino  
o eterno sottofondo della sete  
.....  
ma la ragazza vecchia  
o solo più matura,

ha segni piccoli ai lati degli occhi.  
e parla, con la caldaia del palazzo  
in periferia che brucia e lavora  
“ho fatto di tutto perché andasse..”  
“a quarant’anni invece..”  
“è venuto, è successo...  
è che l’amore non è quel che sembra,  
quel rossore, ma altro..”

.....  
“l’altro te lo ricordi?..” sta per chiederle  
l’uomo che ascolta e lei,  
donna che sa d’essere donna e sola,  
“le cose che ho mancato  
mi segnano, mi offendono:  
il fallimento  
da cui nasce la luce  
del mio tempo”.  
però che neve quest’anno, che strano,  
replicherebbe l’uomo.  
ma lei “è che succede  
dopo i tumori nascono  
i bambini. sono qui, se mi deve  
trovare, non lo cerco” dice lei,  
donna di questa vita.

.....  
tutta la luce spenta del pomeriggio

\* \* \*

“ti avrei accettato intero  
con la tua sete buia  
che mi fruga i seni di madre giovane..”

.....  
“è chiaro, senza inganno”  
“l’istinto della specie che si placa”  
“adesso torna quello che attendeva”  
“e tu sarai felice”  
“a me lascia il sapore della notte,  
ti sentirò in quello”

.....  
le sue lacrime dure,

aspre, severe,  
le lacrime antiche  
delle madonne nei borghi e nei campi  
senza rimedio se non in se stesse

\* \* \*

“ah Buenos Aires, dove il Cieco  
si aggira e non sbaglia le porte,  
sente l'odore del pane, i caratteri  
stampati freschi nel libro, le storie  
infinite posarsi  
nel grembo di una Donna...”  
“anche te dovrò obliare  
e il suono di quei passi  
sul marciapiede, battiti  
della specie che aumenta,  
del ricatto di Vita..”

.....  
“di cosa parli quando dici favole  
come questa, chi sono  
le tue ombre fraterne..”

.....  
“com'è infantile la voglia di vita  
e l'elica dei geni all'infinito:  
un bambino ritenta  
le forme disperate dei suoi avi,  
fuga dal labirinto”  
“la parte senza sbocco...”  
“la parte senza sbocco  
portarla tutta da soli, guardare,  
consumare, non chiamare in aiuto  
uno che domani invocherà noi  
che domani, che ancora...”  
“questi innocenti, animali che nascono  
senza speme né fede”  
“che si aggirano, venendo alle mani  
per domandare cibo, a volte caldo,  
caldo di mani umane,  
e non li salva”

.....

“ho sentito queste cose, le dicono  
poveri vinti e morti  
alla vita che *si truccano da...*”

.....  
“come hai ragione, piccola”  
“una volta nelle nevi a gennaio  
quando tace più fonda  
la macchina-motore  
della città, sentivo  
i miei sensi acuiti”  
“forse le onde elettriche,  
le mucillagini  
hanno captato allora  
la mia generazione.  
e anch’io ho dato vita e adesso piango  
per le povere morti  
che sono sempre la nostra, milioni  
di milioni di volte”  
“forse piango le bestie  
che non hanno mai pace e rifioriscono al mondo”  
“lascia chiusa la porta  
domani, non ho fretta  
di vedere la luce”

\* \* \*

“ho visto quella casa  
a metà della collina  
serena sotto l’ombra  
di una nube di passo,  
cosa voleva dire  
per l’infinità d’anni  
alla ventura dei nascimenti..”

.....  
“ancora fanciulleggi  
ancora, come ieri”

.....  
“casa delle provviste,  
degli animali calati a lambirla,  
degli inverni lunghissimi  
quando dispera il lupo

e la lepre si cela”  
“ma poi guizza la femmina  
di uccello e ricomincia”

.....  
“è tardi, non confondere la mente,  
la casa è solo casa,  
la nebbia nebbia, il topo  
corre e si ringavagna,  
non domandare tutto”

.....  
“io, io non ne sono degno...  
enigma della mia nascita, ferma  
nelle pupille chiare della casa.  
resistenza, linea del tempo ancora,  
ancora non sfondata”

\* \* \*

“sentire l’acqua del disgelo tutta  
la notte gocciolare  
dai rami folti e vasti  
sotto le stelle basse”  
“trasalire allo scioglimento vacuo,  
sapere che non ti riguarda,  
e insieme ti riguarda,  
che alla fine si ricomporranno  
le scene dell’arbitrio”  
“questo disgelo che dura la notte  
dopo la neve che ha interrotto il transito,  
sentire che non ti salva, non chiama  
le tue cellule eppure ti concerne”  
“che cosa rimarrà di queste forme?...”

.....  
ma la neve si scioglie, solamente,  
dalla terra bruciata.  
risponde questo enorme sibilo  
di mondo che si assesta,  
sostanza dei trapassi  
“perché non muti il carcere così,  
come trasformi il ghiaccio  
come ritorna il föhn?..”

.....  
ancora, ancora sfiatano  
nei mini appartamenti  
i soffi dalla caldaia centrale.  
nella preistoria dei sensi  
l'origine non svela il suo segreto

\* \* \*

“ci aggiriamo nelle stanze.  
di tutte le effrazioni  
resta questo violato discorso.  
senti che il corpo soffia e dopo cigola.  
si può parlare ormai solo col sangue”

.....  
“forse è solo paura,  
ogni epoca sente  
il cappio stretto al collo”

.....  
“oh se fosse così.  
ma arriva l'epoca in cui infine è vero,  
e tutte le parole  
senza più la dolcezza  
della vita comune  
chiedono più del giusto”  
“..lavoro di cucito, di rammendo  
che nessuno sa fare”

.....  
all'altro capo del tempo risponde  
la notte senza fondo  
nel pozzo della terra,  
agghiacciando senza luna la sera  
ancora di semenza  
ancora di frontiera

NOTA BIOBIBLIOGRAFICA

Daniele Piccini (1972) ha pubblicato in poesia *Terra dei voti* (Milano, Crocetti 2003), *Canzoniere scritto solo per amore* (Milano, Jaca Book 2005) e *Altra stagione* (Torino, Aragno 2006). La sezione inedita qui presentata fa parte del disegno di un nuovo libro. Come critico ha tra l'altro curato l'antologia *La poesia italiana dal 1960 a oggi* (Milano, Rizzoli 2005). Si occupa di studi filologici in ambito universitario.

Gabriele Quartero – *Cinematografia di sottoscala*

L'organizzazione sistemica della produzione cinematografica viene assunta da Gabriele Quartero come metafora della creazione poetica, strumento per affondare lo sguardo sul reale nel momento in cui il mondo interiore si traveste, si trasforma, si traduce in parole, in ritmo e in passione. Ma, proprio quando lo scrittore rivolge il faro tematico verso questo mondo, viene sancito in modo inequivocabile il carattere metaletterario ed autoreferenziale del prodotto mediante la ripresa di maniere consacrate da altri testi novecenteschi e, in modo particolare, da *Ora serrata retinae* di Valerio Magrelli.

Nel compiere una simile operazione immediatamente viene avvertita la distanza con la realtà: «Restano poi le tue parole, le volto / nell'altro senso, così da farle mie. / Certo non mi somigliano però / almeno parrebbero sincere». Tra i "coccolodrilli" e la persona commemorata intercorrono anni luce e la loro stesura si configura solo come un pretesto per «interrogarsi sugli sbalzi d'opinione». La semiotica impera in questo mondo di carta-celluloide, perché «il segno parla di sé / e mi conosce meglio»; dunque non è importante il contenuto della comunicazione, ma la creazione di "simboli", all'interno dei quali il lettore possa riconoscersi a suo piacimento, possa costruire una realtà autocentrata, possa rifrangere quel mondo fittizio che in agguato affascina nel momento della difficoltà. Rimane allora un semplice barlume di soggettività, quella soggettività frazionata e frammentata nel cumulo di macerie che il pensiero postmoderno ha elaborato ignaro delle conseguenze, per cui il poeta ammonisce: «ciò che ti sfiora sei soltanto tu e ora. // Il resto è inventato, non c'è stato».

«Il doppio della realtà» si è tradotto in esperienza quotidiana a causa di «alcuni libri», del mondo internetico, dove in una *Second Life* ci si può costruire un'esistenza conforme ai sogni come risarcimento delle quotidiane frustrazioni: «Brancolando sulla soglia senza uscita i nostri / fratelli attendono pieni di speranza l'abbraccio / di positivo e negativo che ogni fisico ben sa: // [...] Non sanno di noi, si ostinano a compilare / libri. Essi rimandano ad un'altra via, comunque». Il risultato non può essere che la "finzione", vocabolo inteso nel duplice significato etimologico del verbo latino *finjo*: foggio, do forma, modello e immagino, raffiguro, invento. «Il dolore nei film / è sempre veicolato – / sia giusta o sbagliata / la causa, l'esecutore – / sempre dallo stesso effetto / sonoro di schiaffo, fragoroso, / irreali, / (ma in fondo il dolore è pur sempre dolore) / sempre in un determinato punto / della trama / identico / in ogni film che abbiamo veduto». Il poeta giunge alla consapevolezza che la costruzione fantastica crea nozioni false che hanno invaso l'intelletto umano gettandovi radici profonde e rendendo difficile ogni rapporto con la realtà. La società contemporanea è letteralmente assediata da modelli interpretativi (i baconiani *idola teatri*), che, secondo il filosofo inglese, «sono stati accolti o escogitati, come altrettante favole preparate per essere rappresentate sulla scena, buone a costruire mondi di finzioni e di teatro»; tuttavia mai nella precedente storia dell'umanità strumenti tecnologici come il cinematografo, la televi-



sione, *internet*, hanno segnato in profondità e in ampiezza l'esistenza dell'uomo.

Il poeta, assediato dalla "finzione" si domanda se esiste una realtà «oltre questa / spessa lastra», oltre questa condizione, in cui «il tempo non scorre / e tutto resta uguale, fisso», se ci si può sottrarre all'incubo del ronzio «di qualche apparecchio / misterioso» che, come un Grande Fratello, accompagna l'intera nostra esistenza. Nel mondo della spettacolarizzazione «verità e parola» rimangono fatalmente disgiunte ed una simile condizione spinge l'uomo a rinchiudersi in un guscio artificiale in cui l'individuo sperimenta la propria onnipotenza per mezzo del telecomando o dei motori di ricerca all'inseguimento della propria verità, fuggendo con terrore l'esperienza del limite. Come Rinaldo, di fronte alla possibilità di verificare la corrispondenza dell'amore di Angelica, l'uomo contemporaneo si ritrae: «meglio non indagare». Ne deriva una dicotomia tra sogno e realtà, che solo l'illusione crede di addomesticare: «La mitezza delle cose / — anche le più acuminata — / continua a sorprendermi, / non importa quanto le si è / caricate di offese, intenzioni. / Non ci accusano». E, anche quando la vita chiede i conti, «non si tollerano le fratture nel sistema»; si cerca di esorcizzarla con lo spettacolo: «Tutto deve restare immutato, tra le parole».

La conclusione del poeta è interlocutoria: «Parlare è un perdersi senza ritrovare il nesso». La consapevolezza stessa della soggettività cede sotto i colpi della finzione: «Io? Tu? / Nell'interrogarsi / i confini si sono allentati / ma se si sperava / di vedere qualcosa —».

In questo universo parallelo, disabitato, disancorato, l'uomo contemporaneo si aggira senza accorgersi «che si tratta / unicamente di nebbia» e che presto sentirà «stridere / i freni sull'asfalto».

Il motivo metaletterario in Quartero, pertanto, si congiunge ad una dimensione psicologica, sociologica e ontologica, per il fatto che la solitudine dell'individuo non affonda soltanto le radici nella chiusura dei rapporti umani, ma anche dalla separazione dal mondo della vita. E il poeta coinvolge nella sua analisi l'essenza stessa della creazione artistica che, sottomessa alla legge economica della spettacolarizzazione, rischia non solo di chiudersi, come nel passato, il letterato in una torre d'avorio, ma, fatto nuovo nella storia, rischia di astrarre in una sfera artefatta un'intera società incapace di distinguere il vero dalla finzione, sempre più arroccata in una condizione di rifiuto del limite.

A chi attribuire la responsabilità? Quale il compito del poeta? In primo luogo la demistificazione, in secondo luogo la precisazione dei pericoli individuali e sociali, cui è esposta l'umanità, e, in terzo luogo, un ripensamento sulle finalità dell'arte stessa e in particolare della poesia. Di fronte a questi versi non si può procedere senza una pausa di riflessione, in caso contrario la spettacolarizzazione della vita ha già affondato le radici.

**Giuliano Ladolfi**

PANORAMICA

Da qui si gode di ottima  
salute, nel praticare  
certa dissimulazione in tutto il suo  
potenziale,  
l'effetto  
è passato in secondo piano.  
Il primo non c'è mai stato.  
Tutto avviene se avviene  
senza occasioni, chi si ostina  
alla ragione  
o ha perduto l'antefatto  
oppure ha già visto il finale.

RIFRAZIONE

Sempre vorrei poterti dire la parola  
precisa, ora manca il ragionamento:  
resta poi questo senso già scontato.  
Tu forse lo preveni in altro modo,  
vorresti dire qualcosa ma d'altro: in  
fondo capisco come questo starsene  
zitti non piaccia: né a me né a te. Tu  
allora dici indicando di là, più vago:  
così che il poco vero ci sia distante,  
come ragionando attraverso la lente  
di un cannocchiale: senza toccarci.  
Restano poi le tue parole, le volto  
nell'altro senso, così da farle mie.  
Certo non mi somigliano però  
almeno parrebbero più sincere.

COCCODRILLI

I virgolettati ci attraversano  
puntuali, senza sbavature:  
la fretta è solo di chi arranca  
non di chi attende.  
L'eventualità è d'esser forzati  
ai medesimi luoghi, o il piacere

o l'impossibilità a scansarli, eppure  
mica sempre si dovrà arrivare  
alla bestemmia! O no? Una luce  
di lontano, camminiamo  
leggeri come Maria Antonietta  
al patibolo  
in tutti quegli anni non s'è capito  
(leggi: più di tanto non s'è voluto)  
ma è uguale.

\*\*\*

Interrogarsi sugli sbalzi  
d'opinione, il tempo  
scorre a tentativi,  
di come probabilità e speranza  
finiscano per non incontrarsi  
mai.

E lontano  
uno scoppiettare increspa  
il cielo,  
risa che s'alzano alla cima  
di questa collina.

Non senti il gentile brusio?  
Si spande senza bisogno  
di voce  
e tu non ne hai alcuna.

Solo l'esercizio può giustificare  
il prendere decisioni.

\*\*\*

Ho sospeso la forma  
a semplice asterisco  
sopra a paesaggi  
di ossature, a volte  
una buona idea  
è data in più volte  
come nei libri poco

scritti – parole;  
ma pure sottintesi –  
il tutto scorre eccetera...  
Ciò parrebbe inoltre  
dalle letture obbligate:  
ma il segno parla di sé  
e mi conosce meglio.  
Di dove? dell'altra  
parte, ovviamente.

\*\*\*

La plastica degli anni scorsi  
avvolge impressioni casuali, diluisce  
nell'istante i colori troppo accesi  
ricordandoci che in fondo di occasioni  
ne abbiamo anche avute, per essere felici:  
“e dove sono?” – sembra ora ammonirci;  
ma spesso non ascoltiamo questa  
distorsione. Essa non riguarda più  
noi. Certo non qui mentre penserosi  
ci grattiamo un sopracciglio.  
Tra immagine e corpo lo scorrere  
ha inciso un passaggio straniante  
inerte dove ormai non ci riconosciamo.  
Forse alcune impressioni più d'altre.  
Forse. Ma come noduli la memoria  
li sente scorrere via, eppure  
ciò che ti sfiora sei soltanto tu e ora.  
Il resto è inventato, non c'è mai stato.

ALTRA VIA

Alcuni libri hanno un proprio doppio nella realtà.  
E certo non ci si riferisce solamente a personaggi  
avvenimenti o situazioni precedenti.  
Anche un semplice scambio di battute, casuale:  
sta già avvenendo, in qualche luogo, oppure è  
in sé persona conosciuta, pronta a rivelarsi:

lungo le vetrine transita ogni stanchezza.

Tutto è così fermo, a pensarci meglio: in fondo non siamo noi ad essere riflessi, in solitudine.

Segni rotti di mondi possibili e passeggianti al nostro fianco, fotogrammi estatici oltre parabrezza di pura luce: nessun allarme in questo cedimento.

Brancolando sulla soglia senza uscita i nostri fratelli attendono pieni di speranza l'abbraccio di positivo e negativo come ogni fisico ben sa:

l'acido intacca la superficie lucida, rifiorita al contatto. Non sanno di noi, si ostinano a compilare libri. Essi rimandano ad un'altra via, comunque.

\*\*\*

Il dolore nei film  
è sempre veicolato  
– sia giusta o sbagliata  
la causa, l'esecutore –  
sempre dallo stesso effetto  
sonoro di schiaffo, fragoroso  
irreale,  
(ma in fondo il dolore è pur sempre dolore)  
sempre in un determinato punto  
della trama  
identico  
in ogni film che abbiamo veduto:  
nessuno ha mai ritenuto  
fosse il caso di ripeterlo  
ogni volta dal vero, così si è  
sempre ricorsi a quel dolore unico  
ed è lo stesso dolore,  
il segno che rimane impresso  
– intorpidisce, lascia l'amaro –  
anche passata la rabbia, il rossore.

#### LETTERA DAL BUNKER

Verranno prima o poi  
a cercarci oltre questa  
spessa lastra, dove sembra  
non esserci vita: tra

l'altro la luce qui non filtra  
e così il tempo non scorre  
e tutto resta uguale, fisso.

Ci fa compagnia un sottile  
ronzio, di un qualche apparecchio  
misterioso, sepolto tra le  
intercapedini. O forse è soltanto  
lo scaldabagno.

Ma questo luogo non invita  
all'esplorazione. Ci basta la  
consapevolezza del suo essere  
inviolabile. Verranno a cercarci  
comunque. Troveranno qualche traccia.

Il silenzio non sarebbe poi così  
insopportabile, peccato questo continuo  
ronzare...

e poi la solitudine. Affollata  
soltanto delle carte che si  
accumulano sul pavimento  
di linoleum. Scriviamo di  
tutto quello che sarebbe potuto  
accadere e che invece...

invece questa trappola ha posto  
già termine a ogni improbabilità:  
verità e parola si osservano nel modo  
blandamente svagato che nasconde  
il risentimento degli ex. Di chi è stato.

Di chi c'è stato. Tutto quello di cui  
scriviamo, né abbastanza vero né  
abbastanza inventato. In segreto s'esercita  
sulla coscienza. Ci rimanda  
a un'avventura infinita - noi così

immobili, al punto di non conoscere  
la via di fuga. Seguire le istruzioni  
in caso di pericolo, ma normalmente  
meglio non frugare. Tutto è "a regime".  
Vogliamo, di noi, perlomeno lasciare  
immagine nitida, postulato di un'estetica  
del non ripetersi,

nella speranza di non essere scovati

TUTTO IL RESTO

Tutto il resto passerà sottilmente  
in mezzo alle carenze d'espressione.  
Allora apprezzo la paura, di non tornare  
più, di perdere  
le righe tracciate, verso dopo verso  
andando a capo per segnare il confine  
e anche scegliere le parole; che non  
eccedano di significato  
siano purgate dall'insinuazione  
non si mescolino  
con chi le scrive: non vorrebbe  
lasciarle mai, così presuntuoso  
di valerle, di prendersi  
quel respiro tra gli spazi vuoti.

POESIA APPROSSIMATA A CALORE

In mezzo a tanti versi non ho forse  
io un'anima sola? E quale versione  
dovrò poi infine fornire? Neppure  
una riga di più verrà salvata  
in questo diluviare stanco – anche  
di sé. A noi manca un'anima  
ulteriore, alla quale affidare ogni  
garanzia. A tempo debito si saprà  
poi se commiserarla o esaltarla  
in gloria. Si sta parlando  
di ipotesi, in ogni caso. Quel che  
resta sono i giorni. Una misura  
sempre uguale, sempre pronta  
al sarcasmo, sempre disposta  
– tenacemente insensibile – tra le  
sue braccia ad accoglierci.

\*\*\*

Di molte occasioni sono rimasti i numeri  
segnati distrattamente su pezzi di carta  
buste ritagli di giornale biglietti di treno:  
non dicono, e il mistero di quelle è ancora  
vivo, al tatto. Nascondono conversazioni  
appuntamenti nell'incertezza delle supposizioni  
si aprono all'infinito, dove sappiamo risiedere  
una felicità definitiva, almeno è quanto si  
legge in ogni buon libro. Volendo disfarci  
infine delle tracce suggerirei – stagione  
permettendo – il focolare: tra pigre romanzesche  
volute di fumo avocheremo infine un poco  
di divinità, quel tanto che basta a inscenare  
il nostro piccolo intimo coup de théâtre.

\*\*\*

La mitezza delle cose  
– anche le più acuminatae –  
continua a sorprendermi,  
non importa quanto le si è  
caricate di offese, intenzioni.  
Non ci accusano. Lo fanno  
(se lo fanno) alla loro maniera,  
perdendosi; ritornano  
evocate appena da una parola.  
Un errore? No, già lo si sapeva.  
Il confronto solitamente è fallimentare  
per le note ragioni. Il loro nucleo  
è pura quiete laddove noi si continua  
a bruciare. Parlare è già contraddizione.  
Il ricordo certo non può farsi cosa.



ESTERNO SERA

Il segno ingigantito del volto  
la polvere soffiata via senza cura  
e dove, raggiunti da parole  
si resta  
a discapito della durezza  
messaggi fatti in pezzi  
di non poter essere altro che  
noi che stiamo camminando  
silenziosamente lungo il viale alberato.

A VOLTE LA MORTE

Ma potrei anche pensare alla storia di un uomo  
particolarmente crudele, come pretesto  
per l'attenzione. Poi però, per non tradire  
il fine ultimo - l'inenarrabile, questa crudeltà  
si risolverà necessariamente in un nulla di fatto.

A volte la morte viene prima, impeccabile, anche se  
scontata. Tutto deve restare immutato, tra le parole.  
Comunque. Non si tollerano fratture nel sistema.  
Le maglie della lingua presto si richiudono  
nella loro superiore serenità - quel che ho detto  
non l'ho detto veramente. Era già lì.

Potrei inoltre pensare alla storia di un malato terminale,  
pagina dopo pagina, sempre più malato. Eternamente.  
Nessuna guarigione vi levrebbe da questa ipnosi estatica:

ma forse era qualcun altro. Qualcuno incapace di  
sofferenza, sospeso sopra al significato, di modo  
che il pensiero possa essere finalmente liberato da  
ogni scoria, come chi non ha conosciuto la parola,  
mai s'è perduto nelle contraddizioni del segno:

potrebbe raccontare di sé in un solo modo

i giunti saldati malamente riuscirebbero anche  
a spezzarsi, tanto sarebbe lo stesso - ugualmente  
si troverà un finale adeguato. Niente mai ferisce  
questa prigione di parole. Anche la sua storia,  
del resto. A volte il resto viene dopo.

\*\*\*

Parlare è un perdersi  
senza ritrovarvi il nesso  
(forse mai perso nel dirsi  
ciò che resta). Ti sei  
specchiato senza parole.  
Sono apparso nel riflesso.  
Forse mai perso, forse  
mai posseduto.

Io? Tu?

Nell'interrogarsi  
i confini  
si sono allentati  
ma se si sperava  
di vedere qualcosa –

Messo in bella copia  
Alla rilevanza preferisce  
fatti qualunque  
nell'allegria di questo mal di mare  
senza conoscere che si tratta  
unicamente di nebbia  
quando non già  
luce abbagliante  
abbastanza da far stridere  
i freni sull'asfalto. Ecco fatto.

NOTA BIOBIBLIOGRAFICA

Gabriele Quartero (n. Vercelli 1972), si è laureato in letteratura inglese con una tesi di traduzione del Phyllyp Sparowe di John Skelton. Ha lavorato come grafico e attualmente insegna alla scuola media.

**Dennis Nurkse** – *Voci sull'acqua*

a cura di Adolfo Profumo e Giovanna Rosadini

*Amore e guerra ai tempi di D. Nurkse*

Autore defilato e fuori dagli schemi, nel panorama dei poeti americani contemporanei, Dennis Nurkse si è ormai affermato, dopo otto raccolte pubblicate (le ultime, *The Fall*, 2002, e *Burnt Island*, 2005, uscite da Knopf) e i numerosi riconoscimenti ricevuti, come una delle personalità poetiche più interessanti degli ultimi anni. Partito da una dimensione tendenzialmente narrativa, distesa, da una disposizione quasi whitmaniana (in specie con la prima raccolta, *Isolation in action*, del 1987), Nurkse si è via via orientato verso una maggior concisione nella forma e una maggior densità contenutistica, riprendendo stilemi, si potrebbe dire, più dickinsoniani o, meglio, riconducibili a quella linea che parte dalla celeberrima poetessa e arriva, passando attraverso la poesia *modernist* e punti di riferimento imprescindibili come W. B. Yeats e W. H. Auden (non si può tralasciare di menzionare, in riferimento a quest'ultimo, l'impegno politico di D. Nurkse, indirizzato soprattutto alle tematiche dei diritti umani), fino ai *Confessionals* e, naturalmente, alla N. Y. School. Ma importante è stato anche l'influsso, sulla poetica e la scrittura nurksiane, di testi della tradizione ebraica, dalla *Torà* allo *Zohar*.

Il risultato è una poesia fatta, essenzialmente, di piccole storie, spesso mini-racconti o veri e propri apologhi, condensati nello spazio di due o tre brevi strofe (due o tre versi al massimo) o di un ellittico componimento, dove la punteggiatura gioca un ruolo determinante – in particolare l'utilizzo dei due punti in funzione sospensiva e di cesura rispetto alla linearità del discorso, così efficaci nel creare un clima di attesa che prelude a una svolta, a un *climax* semantico («Sulle prime risposi: Dio / che significa, niente: ma poi / anche quella si rivelò una risposta inaffidabile»)¹. Indubbiamente, in Nurkse sono riscontrabili anche eco della tradizione letteraria russa, soprattutto là dove si percepisce un respiro più epico e corale, come, volendo prendere ad esempio una delle poesie tradotte per la scelta qui presentata, in *Desertion* (Diserzione): «Il nemico è così potente / dicono che se bruci l'uniforme / e dimentichi chi sei / troverai una casa come la tua / dietro le linee, e bambini / come i tuoi fratelli e sorelle, / e troverai genitori / che han perso un figlio / che ti assomiglia...».

Non è del tutto fuori luogo pensare a D. Nurkse come a un classico dei nostri giorni, sia per l'elegante semplicità e immediatezza del suo linguaggio (privo di qualsiasi virtuosismo o inflessione gergale, pulito, lineare ed efficace) e dei suoi testi, sia per le tematiche che ne attraversano la scrittura, astraendola dalla contingente quotidianità contemporanea per collocarla su un piano di atemporale universalità.

La guerra, in Nurkse, è un'entità metafisica sospesa sulle vicende umane, una presenza-ombra (*Shadow wars* è, non a caso, il titolo della sua seconda raccolta) ineludibile, chiave di lettura per diversi aspetti e modalità esistenziali, dal matrimonio all'esperienza della malattia. Un ruolo importante gioca anche la memoria, fra reale e sospesa come in sogno, di un mondo lontano temporalmente e geograficamente, l'Estonia ottocentesca e contadina da cui proviene il ramo paterno, così come è continuamente sottolineato, nei suoi testi, il persistere di legami affettivi nonostante la

scomparsa o l'allontanamento dell'altro (il padre morto, l'ex moglie, cardine della vita sentimentale del poeta, figura indimenticata e indimenticabile). Centrali sono inoltre i motivi dell'esilio e dello sradicamento («Non ho radici — afferma in un'intervista del 2002 — questo dice molto sulla crisi del mondo contemporaneo... Sono cresciuto in mezzo ad apolidi, la cui identità era legata a un passaporto Onu»)<sup>2</sup>.

I paesaggi del Vecchio Mondo, con la vastità di terre e foreste che lo caratterizza, e quelli di un Nuovo Mondo in cui la realtà urbana e l'elemento acquatico si fanno predominanti (evocati con una intensità e capacità suggestiva che si potrebbero definire hopperiane, una sorta di iperrealismo fra lo straniato e l'onirico, dove atmosfere e immagini quotidiane sono permeate da un senso di nostalgica assenza) fanno da sfondo alle poesie di Dennis Nurkse, coniugati a un sentimento di perdita e sconfitta che sconfinava nel gusto di una marginalità malinconica, o meglio dolceamara.

La scelta poetica che segue, con relative traduzioni, è tratta dalla silloge *Voices over Water*, del 1996. Concepita come un progetto specifico, si basa sulle storie raccolte da Nurkse sulla vita dei nonni paterni, emigrati in Canada dall'Estonia nel corso della prima metà del Novecento. La donna, figlia di un religioso e musicista, è l'io narrante delle prime poesie nella prima sezione, *Leaving Estonia (Lasciando l'Estonia)*. Quindi le subentra la voce del marito, che si intreccia alla sua nelle successive. Il nonno, capomastro, agricoltore e mercante, è il protagonista della seconda parte, *High Canada (Canada settentrionale)*. La presenza femminile torna a prevalere nella terza ed ultima sezione, *Easter Snow (Neve primaverile)*. «Quando ho scritto *Voices over water* ero solito chiudermi in una stanza buia, e lì cercavo di ascoltare la voce di mia nonna, o quella stessa del libro — le aspettavo come si aspetta un programma radiofonico, e quindi le trascrivevo»<sup>3</sup>. Le poesie raccolte nel volume sono complessivamente un'ottantina e testimoniano già la matura consapevolezza stilistica conseguita dall'autore; libro mediano fra la prima produzione nurksiana e i più recenti conseguimenti, riflette in pieno la cifra espressiva che lo contraddistingue come poeta: una personalità poliedrica e non incasellabile, una voce che passa da una visionarietà quasi religiosa, profetica («Quell'autunno i piccioni selvatici ci passarono addosso. / Mi svegliai e c'era un fiume nel cielo e un nero / tramonto che durò fino a notte»)<sup>4</sup> ad accenti decisamente più lirici ed intimisti: «In quell'agosto / la frontiera si aggrovigliò / come i nostri corpi innamorati, / ora seguendo il fiume, / ora inoltrandosi attraverso i vigneti / verso l'ombra delle montagne»<sup>5</sup>.

La poesia di Dennis Nurkse, anche quando tratta apparentemente di tempi e mondi remoti, ci parla di una realtà universale fatta di affetti e sentimenti immutabili, pur essendo la sua una scrittura radicata in quella realtà che tutti ogni giorno sperimentiamo, fatta di gioie e di dolori, sogni, perdite e disamori, e soprattutto è una poesia che non si limita agli angusti confini dell'io singolo e privato, ma riesce a farci percepire che c'è dell'Altro.

**Giovanna Rosadini, Adolfo Profumo**

NOTE

<sup>1</sup> Cfr. *Factions*. - <sup>2</sup> Intervista rilasciata a REAMY JANSEN e pubblicata su «The Bloomsbury Review» nel 2002 - <sup>3</sup> *Ibidem*. - <sup>4</sup> Cfr. *Extinction*. - <sup>5</sup> Cfr. *Slow Summer*.

SLOW SUMMER

The war was delayed, so was the truce  
that would have concluded it,  
the settling of the refugees  
was postponed, and in that August  
the frontier tangled like our bodies  
in love, sometimes following  
the river, sometimes swerving  
inland across the vineyards  
toward the shadow of the mountain  
– then we moaned, not knowing  
if we wanted a child  
or to be free of each other  
forever, and the apples  
thickened till the branches bowed.

FACTIONS

Horsemen came by my house  
at night wanting to know  
which side I was on.  
At first I said: God:  
meaning, nothing: but later  
even that was not a safe answer.  
I said the side of the poor  
but that became very dangerous.  
I explained that I was on the side  
of God's poverty but not my own  
and against the divinity of the poor  
except in my case: but these were not men  
given to subtleties: they had ridden hard  
and their horses whinnied outside  
lathered in icy wind.

LUNGA ESTATE

Rinviata la guerra, come la tregua  
che l'avrebbe conclusa, rimandata  
la sistemazione dei profughi, in quell'agosto  
la frontiera si aggrovigliò  
come i nostri corpi innamorati,  
ora seguendo il fiume,  
ora inoltrandosi attraverso i vigneti  
verso l'ombra della montagna  
– fino a che non venimmo,  
non sapendo se volevamo  
un figlio o liberarci per sempre  
l'uno dell'altro, mentre le mele  
s'ingrossavano fino a piegare i rami.

FAZIONI

Uomini a cavallo giunsero di notte  
a casa mia. Volevano sapere  
da che parte stavo.  
Sulle prime risposi: Dio:  
che significa, niente: ma poi  
anche quella si rivelò una risposta inaffidabile.  
Dissi dalla parte dei poveri  
ma anche questo si rivelò molto pericoloso.  
Spiegai che stavo dalla parte  
della povertà di Dio ma non della mia  
e contro la divinità del povero  
eccetto nel mio caso: ma questi erano uomini  
poco inclini a sottigliezze: avevano cavalcato a lungo  
e i loro cavalli nitrivano là fuori  
sudati nel vento ghiacciato.

DESERTION

The enemy is so vast  
they say if you burn your uniform  
and forget who you were  
you will find a house like yours  
behind the lines, and children  
like your brothers and sisters,  
and you will find parents  
who are missing a child  
who looks like you, you will find lilac  
in an alley and the smell of bread,  
then you can rest and listen  
to the drums of the reserve.

THE COCK

A messenger knocked at our door  
in parade dress, and announced  
«the authorities know who you are  
but as of yet they have no reason to care».  
I told him to wait and my husband  
ransacked our house for money,  
finally he found a coin he'd hidden  
in case of disaster and presented it  
but the messenger stared at it  
and said gravely: «it hurts me to look  
at a dead man's face,» so I begged him to wait  
again while I ran to the yard  
and chopped off a rooster's head,  
and at last we watched the messenger disappear  
into the thick of the forest, trailing  
a thread of blood, with the claws running  
in circles in the crook of the brocaded arm.

DISERZIONE

Il nemico è così potente  
dicono che se bruci l'uniforme  
e dimentichi chi sei  
troverai una casa come la tua  
dietro le linee, e bambini  
come i tuoi fratelli e sorelle,  
e troverai genitori  
che han perso un figlio  
che ti assomiglia, troverai lillà  
in un vicolo e l'odore del pane,  
e finalmente potrai riposarti e ascoltare  
i tamburi della riserva.

IL GALLO

Un messaggero bussò alla porta  
in uniforme da parata, e annunciò  
«le autorità sanno chi siete  
ma per ora non gl'importa».  
Gli dissi di aspettare e mio marito  
ribaltò la casa in cerca di soldi  
e finalmente trovò una moneta nascosta  
per evenienze eccezionali e gliela diede  
ma il messaggero fissandola  
disse gravemente: «che peccato guardare  
in faccia un uomo morto», allora lo implorai d'attendere  
ancora e corsi in cortile  
a tagliare la testa al gallo,  
e finalmente vedemmo il messaggero sparire  
nel folto della foresta, lasciandosi dietro  
un filo di sangue, le zampe annaspanti  
sotto il braccio coperto di broccato.



LIBERATION

My husband was sentenced to the firing squad  
and the poor came and prayed for him  
saying: «he was superintendent but so clumsy  
at cards, he was almost one of us,  
he was a moneylender at interest  
but could never remember when it was compounded  
and asked us for advice, though we were dying  
if hunger, because those were the days  
when we adored a painted God, like men  
unable to fall asleep, before  
the Revolution»: and the new authorities  
listened, bored, and granted the fool a new life.  
Instead of coming home he took advantage  
of Liberation to breed his favorite bitch  
with one of the landlord's hunting dogs,  
and he had to wait there, at the manor,  
where it was death to be seen,  
until the bitch had her morning sickness,  
while he begged the passing troops  
for a match for his cold pipe.  
When he came home I'd been crying  
a solid week, I thought he was resurrected  
or just thrown back from death like runt fish:  
I said «give me back my week of mourning  
if you have the power to refuse heaven».

SPIES

When we stepped into the clearing  
the officers arrested us.  
They told us we were pretending  
to be afraid, to be homeless,  
to be nameless.  
They stripped us of disguises.  
They shot our horse.  
They made us swear we were spies  
by the blood of Jesus, by our mother's eyes,  
by the smell of bread and mown grass,  
by the murmur of a child asleep.  
Then they took us to their fortress.

LIBERAZIONE

Mio marito fu condannato alla fucilazione  
e la povera gente venne a pregare per lui  
dicendo: «era commissario ma a carte  
giocava da cani, era quasi uno di noi,  
un usuraio che si dimenticava  
le scadenze degli interessi  
e ci chiedeva consiglio, benché stessimo morendo  
di fame, perché quelli erano i giorni  
in cui adoravamo un Dio dipinto, come uomini  
incapaci di addormentarsi, prima  
della Rivoluzione»: e le nuove autorità  
ascoltavano, annoiate, e promisero al poveraccio una nuova vita.  
Invece di tornare a casa approfittò  
della Liberazione per far accoppiare la sua cagna prediletta  
con uno dei cani da caccia del padrone  
e dovette aspettare, là, nella tenuta,  
dove esser visto significava farsi ammazzare,  
fino a che la cagna ebbe la nausea  
mentre lui implorava i soldati di passaggio  
di riaccendergli la pipa spenta.  
Quando tornò a casa avevo pianto  
un'intera settimana, pensai fosse resuscitato  
o forse vomitato dalla morte come un pesciaccio:  
gli dissi «rendimi la mia settimana di lutto  
visto che hai la forza di rifiutare il paradiso».

SPIE

Quando entrammo nella radura  
gli ufficiali ci arrestarono.  
Dissero che fingevo  
d'aver paura, di non aver dimora,  
e non aver nome.  
Ci misero a nudo.  
Spararono al nostro cavallo.  
Ci fecero giurare che eravamo spie  
sul sangue di Gesù, sulla testa di nostra madre  
sull'odore del pane e dell'erba tagliata  
sul respiro d'un bimbo addormentato.  
Poi ci portarono alla fortezza.

SEA OF GRASS

I'm nothing without my weariness.  
Last night I slept eight hours  
and my children hardly recognize me,  
my wife blinks. I saddle my stallion  
and when I order Git without stammering  
or lurching, he puts his head down and resume  
grazing his portion of infinite prairie.

THE TESTAMENT

I don't want to be so rich  
my children depend on me, or so poor  
I'm a burden, therefore  
I have irrigated land and strong enemies.  
I don't want to be so loved  
that my death will destroy my house.  
I want to be remembered for what I gave away,  
not what I built. Let my neighbors mourn  
the appointed span, not a second more.  
My wife's remarrying must be to a stranger.  
I want the preacher to read the exact words  
that were spoken over my father and grandfather  
— Blessed be the barren tree that gives no fruit.  
I want the gravediggers to be paid in copper  
and go home satisfied but not embarrassed.

NO HARVEST

Anything my husband owns  
becomes his manhood: his wheat,  
his dog, the shadow of a cloud  
the instant it passes over  
his stake, a fly buzzing  
at the inner perimeter of his doorway:  
his manhood weighs on me:  
and the drought in the next province  
is so savage, the sky is black  
with smoke from precautionary fires.

MARE D'ERBA

Non sono nessuno senza la mia stanchezza.  
Stanotte ho dormito otto ore  
e i miei figli stentano a riconoscermi,  
mia moglie strabuzza gli occhi. Sello il mio stallone  
e quando gl'intimo Vai senza balbettare  
o barcollare, mette giù la testa e riprende  
a brucare la sua porzione d'infinita prateria.

IL TESTAMENTO

Non voglio essere così ricco  
da mantenere i miei figli, o così povero  
da diventare un peso, dunque  
ho irrigato terre e gran nemici.  
Non voglio essere così amato  
che la mia morte distrugga la mia casa.  
Voglio esser ricordato per quanto ho dato,  
non per quel che ho costruito. Che i miei vicini piangano  
il giusto, non un secondo di più.  
Che mia moglie si risposi a un forestiero.  
Che l'officiante legga le stesse parole  
usate per mio padre e mio nonno  
– Benedetto l'albero sterile che non dà frutto.  
Che i becchini vengano pagati in rame  
e se ne tornino a casa soddisfatti.

MANCATO RACCOLTO

Tutto ciò che mio marito possiede  
diventa la sua virilità: il suo frumento,  
il suo cane, l'ombra di una nuvola  
mentre passa sopra  
il suo campo, una mosca che ronza  
entro il perimetro della sua porta:  
la sua virilità mi pesa:  
e la siccità nella provincia vicina  
è così tremenda, il cielo è nero  
del fumo di fuochi preventivi.

EXTINCTION

That fall the wild pigeons passed over us.  
I woke and there was a river in the sky and a black  
sunset that lasted until nightfall.  
They settled on the shrub I planted  
in memory of my husband's fruit trees  
until it broke under them. They nestled on the scarecrow  
and stained it solid as a statue with their droppings,  
they gathered on the roof and eaves and ledges  
and doorknobs and filled the house with a pulsing  
as of a great heart outside the body: I fell on my knees  
and prayed: can there be another war more bitter  
than the one that destroyed us long ago?  
The next day there was no dawn and I knew  
this was more than an omen and asked God:  
can there be a world more hidden than this one,  
sparser, emptier, that they are escaping to?  
That night there was no nightfall but the next day  
they were gone and their droppings  
had frozen in little walls, like the foundations  
of a city to be built.

NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

Dennis Nurkse è autore di otto raccolte di poesia, fra le quali *Burnt Island* e *The Fall* (Knopf, 2005 e 2002) e *Voices over Water* (Graywolf 1993/Four Way Books 1996). Le poesie qui presentate provengono tutte da *Voices over Water*. Suoi testi sono stati pubblicati sul «New Yorker», su «Poetry» (Chicago), sul «Times Literary Supplement» (London) e su «Poetry Ireland».

ESTINZIONE

Quell'autunno i piccioni selvatici ci passarono addosso.  
Mi svegliai e c'era un fiume nel cielo e un nero  
tramonto che durò fino a notte.  
Si appollaiarono sull'alberello che avevo piantato  
in memoria degli alberi da frutta di mio marito  
fino a spaccarlo col loro peso. Fecero il nido sullo spaventapasseri  
e lo resero duro come una statua col loro sterco,  
si ammassarono sul tetto, la grondaia, i davanzali  
le maniglie riempiendo la casa d'un pulsare  
come di un gran cuore fuori dal corpo. Caddi in ginocchio  
e pregai: verrà un'altra guerra ancora più amara  
di quella che ci distrusse tanto tempo fa?  
Il giorno dopo non ci fu alba e realizzai  
che era più di un segno e chiesi a Dio:  
esiste un mondo più nascosto di questo,  
più rado, più vuoto, verso il quale possano fuggire?  
Quella sera non ci fu crepuscolo ma l'indomani  
se ne erano andati e il loro sterco  
era ghiacciato a muretti, fondamenta  
di una città ancora da costruire.

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Giovanna Rosadini Salom è nata a Genova nel 1963. Si è laureata in Lingue e Letterature Orientali a Venezia, all'Università di Ca' Foscari. Ha lavorato a lungo nella casa editrice Einaudi, di cui è stata editor per la poesia; ha curato *Clinica dell'abbandono* di Alda Merini, e suoi testi e traduzioni sono usciti su «Linea d'ombra», «Atelier» e «Pelagos». La sua raccolta *Unità di risveglio*, ispirata all'esperienza del coma patito in seguito ad un incidente tre anni fa, è in corso di pubblicazione presso Einaudi. Sposata, due figli, vive e lavora a Milano.

Adolfo Profumo, psicoanalista, vive e lavora a New York da 26 anni. Ha pubblicato racconti e poesie in Italia («Resine», 1981; «Nuovi Argomenti», 1986, 1988; «Linus», 1994; «Il Maramaldo», 1994), in Svizzera («M/2», 1991) e negli Stati Uniti («Forum Italicum», 1990). Sta scrivendo un romanzo in inglese e, nel 2004, ha ricevuto una MacDowell Fellowship.

Federico Italiano – *La cuccetta*

Anche oggi mi è toccata un'unica porzione di gioia. Un piedino – sulla passerella di un tram. Non avendolo potuto seguire nella sua gita urbana, mi sono dovuto accontentare di quei tre secondi d'apparizione, quand'anche scanditi e profondissimi, in cui s'è piegato e disteso sull'acciaio dello scalino, visibile nella libertà concessagli da un semplice paio di infradito neri. Tre secondi degni d'essere rievocati. Era bianchissimo, leggermente blu-venato sul collo. Le dita, dalle unghie non smaltate ma d'una naturale lucentezza, si curvavano, perfettamente giunte, nella nota ellisse greca. Non era del mio tipo preferito, ma indubbiamente un esemplare superbo. La tendenza all'arrossamento sulle dita e dietro il tallone, tipico della pelle estremamente chiara e della capigliatura biondo-rossiccia, si tratteneva sotto il livello critico, anzi insinuava la giusta levità della cute e invitava ad una piacevole associazione con il rosato della polpa di certe pesche noci...

Osservando, no, contemplando un piede femminile – il piede estivo, nudo, nel sandalo, ma anche quello invernale, coperto dal nylon del collant o, meglio ancora, da calze di seta – comincio a fantasticare, ad immaginarmi il resto e la sua dolcezza. Non appartengo a quei feticisti che adorano sberleccare, inumidire e palpare gli arti della loro *mâîtresse*. Il piede viene prima: per me è un eccitante della visione, una sorta di prediletto stimolo erotico, attivo fuori dall'alcova, precedente il commercio sessuale propriamente detto. Non so a che grado d'infermità nella scala del Prof. Steele corrisponda questa mia *filia* – sinceramente m'interessa poco. So però che il mio trasalire è automatico ogniqualvolta mi imbatta in un alluce elegante come un dattero di mare o, in mia presenza, una scarpetta ceda, liberando un calcagno roseo e le ondine della volta plantare, dolcemente declinanti verso l'osso sesamoide: è un'iniezione di gioia, potente e incontenibile. Il podofilo del mio tipo è una persona assai attenta ai propri movimenti, consapevole del suo esserci, stabile sulle proprie leve – qualora non sia bloccato per altri motivi e non possa deambulare. Il suo modo di adocchiare e guardare la preda è tutt'altro che evidente. I più educati e raffinati nella contemplazione celere, venatoria del piede cittadino, hanno sviluppato una particolare abilità nel muovere i propri occhi, nel dirigere rapidamente il proprio sguardo là dove il desiderio li chiama, con una calma e un dominio tali, che spesso vengono scambiati per esseri disattenti o trasognati. Eppure, il piede che probabilmente hanno già avvistato, li sta proiettando in una fremente e fulgida speculazione erotica, la cui intensità brucerebbe il cuore e la cervella dei più.

Difficile dire che tipo di persone siano i podofili contemplativi – penso sia questa la maniera più efficace di definire tale tipologia, per distinguerla chiaramente da quella più volgare e patologica, bisognosa dell'infantile contatto diretto con l'oggetto del desiderio, che si diletta con *footjob*, *dominae*, *falangas*, *high-heels* e quant'altro. Vi sono caratteristiche che appartengono ad ogni sorta di contemplativo, a prescindere dalle qualità e dalla specie dell'oggetto cui rivolga attenzione: la prima e più importante è certo la naturale tendenza all'astrazione, che, nei casi

estremi, giunge ad inficiare pure il sistema parasimpatico, insomma, a dettare legge pure nei territori dove non dovrebbe nemmeno metterci il naso – di qui, i noti disturbi psicosomatici di questa schiatta. Il contemplativo, poi, non è un uomo religioso, anzi, per certi versi se ne sta agli antipodi. È l'a-religioso per antonomasia, slegato da qualsiasi tipo di legislazione divina, anche quando l'oggetto della sua contemplazione è Dio stesso. Il suo porsi di fronte a Dio è esattamente ciò che lo pone al di fuori di Dio, automaticamente. Sebbene giurerebbero volentieri il contrario, i contemplativi si escludono con le loro stesse mani dalla sfera d'azione della divinità, la quale, è risaputo, non ama chi le mette le dita nelle orecchie e le studia la dentatura. E tuttavia, come non riconoscere a queste persone una profonda conoscenza dei misteri divini! Essi ci sguazzano nel mistero, lo cullano, lo deducono, se lo inducono, se lo rigirano nelle mille varianti offerte dall'illusoria logica del pensiero mistico. Onde evitare fraintendimenti e vani sussulti, preciso che il mio utilizzo del termine "contemplazione" bene s'appoggia alla sua etimologia, ossia, osservazione del volo degli uccelli (dal latino *contemplare*, composto di *cum* e *templum*, lo spazio del cielo che gli auguri romani circoscrivevano per mezzo di un lituo e al cui interno scrutavano appunto le traiettorie dei volatili).

Come è facile intuire, i podofili sono esseri estremamente irritabili. Il loro apparente egocentrismo, frutto di un'esigenza d'attenzione fuori dalla norma, li rende più sensibili di un sismografo. Un circolo vizioso, del resto: questa irritabilità viene consapevolmente coltivata, essendo uno degli strumenti più preziosi per le loro urgenze percettive. Di conseguenza, sono pure persone abbastanza consapevoli del loro apparire. Anche San Simeone lo stilita, per esempio, sapeva esattamente dove stava (non poteva evitarlo) e cosa aveva addosso. Tornando ai Nostri, questa consapevolezza significa spesso cura nel vestirsi, nel muoversi e nel parlare. I podofili di rango hanno sviluppato, per forza di cose, un certo *savoir-faire* e conoscono i vantaggi dell'eleganza e della profittevole, nonché divertita, arte della conversazione – si pensi solo ai casi in cui il podofilo debba trasformarsi in un *entertainer*, per meglio gustarsi la preda.

Dal punto di vista professionale, non si può dire abbiano una branca prediletta. Siccome la loro *filia*, che normalmente inizia già in tenera età, ha avuto agio nell'educarli tempestivamente alla speculazione, al pensiero e all'immaginazione, non è raro che siano dei creativi – grafici, pubblicitari, ma anche artisti, scrittori, fotografi, cineasti. Molti hanno intrapreso carriere scientifiche o si sono dati al management, raggiungendo anche buone posizioni – sempre che il carattere o i mezzi non li abbiano traditi nell'intraprendere quella via. Meno frequente trovare dei podofili di rango nelle categorie dei cosiddetti subalterni o, meglio, tra coloro che si trovano a loro agio sotto un capo, che volentieri eseguono comandi o compilano, la cui dote principale non consiste tanto nell'osservare, analizzare, inventare, creare, ma nel condurre a buon fine un ordine ricevuto. Che un tipo di questo genere, un commesso o un semplice impiegato diciamo, possa essere anche un podofilo superlativo è cosa rara, ma non inconcepibile. Ce ne sono, sono pochi, ma esistono e spesso sono davvero maestri della visione e della speculazione erotica.



Impensabile, invece – una rarità, un degno oggetto di studio o il perfetto personaggio per un romanzo o un film – è che una tipologia professionale di quel tipo sia dotata e inappuntabile sul lavoro e, contemporaneamente, un podofilo modello.

Per quanto concerne l'equipaggiamento, il corredo del podofilo contemplativo, non v'è nulla che possa essere definito indispensabile, se non una buona vista (naturale o coadiuvata che sia), una certa mobilità e il tempo. Sì, un podofilo contemplativo ha bisogno di tempo, di un regolare distacco dal mondo operoso e dai suoi rumori per incrementare e allenare la propria facoltà immaginifica, ragionando sui teoremi, le asserzioni e i corollari della podofilia. Senza questo intimo e costante ritiro, questo tempo interno strappato alla frenetica programmazione dei minuti secondi del quotidiano, come potrebbe il Nostro prevedere, individuare e cogliere, nella sua fulminea apparizione, il piedino perfetto? Ma ancor di più, una volta coltola, che potrebbe farsene di quell'immagine, senza un'educazione e una preparazione consona? Se veramente vi è un piacere nella podofilia contemplativa, esso sta nella possibilità di tornare con la mente al piedino osservato. Ciò – lo dico per gli eventuali interpreti impazienti – non ha nulla o poco a che fare con le alchimie cerebrali dell'onanismo. Non nego che anche podofili sopraffini, del genere contemplativo, possano, di quando in quando, darsi a questa pratica, utilizzando i loro ricchi archivi iconografici; tuttavia, nella maggior parte dei casi, quando si diano all'autoerotismo, poco differiscono dal masturbatore comune, che sovvenziona il proprio deliquio fisico pensando generalmente ai genitali di una reale o virtuale partner o a situazioni coitali più o meno consuete.

Sono dunque un podofilo contemplativo, sebbene non possa dire di appartenere alla prima categoria, quella dei creativi – almeno credo. Ho ricevuto un'educazione severamente scientifica in chimica e biologia molecolare, ma non ero portato per la ricerca. Ciò, tuttavia, non significò frustrazioni o depressioni post-laurea, anzi, già durante gli studi, che ho chiuso con una certa brillantezza, mi era chiara la strada da seguire: ispettore agro-alimentare, uno di quei tipi che in gran segreto spulciano tra gli scaffali dei supermercati in cerca di eventuali irregolarità o mettono in soqquadro la giornaliera routine di un produttore, in una divertita battuta di caccia alla frode. Per vari anni mi sono occupato del settore oleario e delle conserve, presso il Ministero della Salute. L'impiego non è forse dei più eccitanti, ma ha un che di piacevole (l'indipendenza e la flessibilità dell'orario), è pulito e ti dà l'impressione di fare qualcosa di utile per la salvaguardia del benessere comune. Quest'ultimo aspetto, se da un lato mi lascia poco più che tiepido, dall'altro risulta spesso un attributo assai efficace in società, in quanto infonde una certa aura alla professione, specialmente in combinazione con qualche storiella da detective - insomma, su certe signorine ha un suo fascino. Olii o conserve di pomodoro non posseggono certo il sex-appeal hollywoodiano di una bottiglia di rum o whisky, ma con un abile, meglio se impercettibile, tocco retorico possono trasformarsi nella "minaccia ultimativa" di un bel giallo apocalittico o nell'anello magico di un epos contemporaneo, ambientato tra le assolate piantagioni del Meridione ed oscuri laboratori della capitale.

In ogni caso, pure io mi stufai di barattoli e confezioni vari, di appertizzazione e aggiunte irregolari: così mi candidai per un posto a Monaco di Baviera, presso un ente privato che controlla e valuta i prodotti sul mercato tedesco – noto ai non addetti ai lavori per il marchio di qualità che rilascia sui vincitori dei test comparativi. Avevano bisogno di un esaminatore per prodotti del settore *Körperpflege*, come dicono i Tedeschi, cura del corpo, insomma, shampoo, creme, bagnoschiuma balsami & compagnia bella. Mi parve il posto giusto – un cambio elegante pensai. Tra l'altro, avevo voglia di spostarmi, di lasciare l'Italia e non mi rimanevano poi molti anni per fare il cosiddetto salto: ne avevo quasi quaranta. Non sapevo esattamente a cosa sarei andato incontro, ma era necessario provarci. I dubbi vennero prontamente fuggiti: mi assunsero con una rapidità tale che parve quasi un'imposizione. Più che il mio voto di laurea o l'esperienza lavorativa presso il Ministero italiano, penso li abbia convinti la mia conoscenza delle lingue. Per correttezza, faccio presente che non ho dovuto sudare per imparare il tedesco e il fiammingo. Sono figlio di una ex-hippy bavarese, figlia a sua volta di due tedeschi della cosiddetta Toskana-Fraktion, e di un belga di Anversa, un ebreo – mio padre, che negli Anni Sessanta tagliò i ponti con una famiglia tanto ortodossa quanto sorda, venendosene a Firenze a studiare storia dell'arte. Mia madre, irrequieta borghesuccia, bionda e curiosissima, per lo meno all'epoca, nel gioco semi-serio della ribelle non poté che innamorarsene. Ad ogni buon conto, il gemellaggio ha funzionato, i due stanno ancora insieme e, fino a prova contraria, non se la passano poi tanto male.

Avrei voluto evitarvi questa menata biografica – spero solo di essere stato abbastanza sintetico – ma dovevo in qualche modo introdurre il mio trapasso alpino, perché è con la mia venuta a Monaco che ebbe inizio la mia ossessione. Sì, penso di essere uno dei pochissimi casi di podofilo contemplativo retroattivo, ossia, uno di quegli esseri destinati sin dall'infanzia alla nobile arte della podofilia venatoria (e, secondo la tradizione, è solo nell'infanzia che possono crearsi le prerogative del podofilo, sia contemplativo che di altra specie) ma non coscienti e non praticanti, degli *sleepers* insomma, dei dormienti, che solo un evento straordinario può risvegliare e ricondurre alla loro vera natura.

Ho sempre avuto una certa predilezione per il treno, coltivata negli anni e nei pochi viaggi infra-europei, in risposta soprattutto ad una ben più radicata avversione per l'areo. Sarà forse un'esagerazione ermeneutica, ma come non riconoscere, per lo meno con il senno di poi, pure in questa inclinazione un segno podofilico, un marchio! Sta di fatto che più o meno cinque anni fa, quando venni invitato a Monaco per il colloquio di lavoro presso la *Stiftung* per la difesa del consumatore, decisi di varcare in treno il Brennero, in un tragitto che non mi era del tutto sconosciuto, benché l'ultima volta l'avessi percorso parecchi lustri addietro, un'estate che visitai da solo una zia di Augsburg, una sorella della nonna.

Presi il treno a Firenze. Era un notturno. Avevo prenotato una cuccetta in uno scompartimento da sei. Erano gli ultimi giorni di primavera e in Toscana si moriva già dal caldo. Viaggiavo in jeans e camicia. Ricordo ancora la spiacevole sensazione del sudore che m'eruppe da tutto il corpo nel semplice gesto d'infilare la valigia

nello scaffale più in alto, quello vicino al lettuccio prenotato. Sentivo singole gocce colarmi dall'ascella e una striscia umida far fronte sotto i capelli. Nulla di strano, anzi, tutto molto umano e comprensibile, nondimeno soffrivo di quella debolezza, dell'imprecisione estetica di una camicia pezzata. Posizionati dunque i bagagli e sistemate le lenzuola, scesi dalla carrozza per l'ultima sigaretta, almeno fino a Verona. (Credo di non aver nominato fino ad ora uno dei miei segni distintivi non legati alla mia *filia*: sono un fumatore, uno di quelli precisi, diciamo, giacché riesco a stare sempre intorno alle venti al giorno, anche in occasione di cene o parties, dove per ovvie ragioni la ragione quotidiana dovrebbe subire un collasso). Quando il treno si mise in marcia, lasciai comodamente rientrare i due signori con cui dividevo lo scompartimento, sistemai le ultime cose per la notte e uscii di nuovo nel corridoio. Risalendo sul treno, infatti, avevo notato una ragazzina giapponese che stava seduta a cavalcioni sul lettino di mezzo e l'occhio mi era, non proprio involontariamente, caduto sulle cosce e l'angolino in penombra delle mutandine.

Mi posizionai su uno dei sedili estraibili, sbirciando in un libro – un'edizione tascabile delle opere di Büchner. Volevo rinfrescare il mio tedesco prima del colloquio, ma lessi ben poco quella notte: ogni tanto alzavo discretamente lo sguardo verso la cabina della ragazza che continuava, luce accesa, a gesticolare in direzione della sua amica. Faceva dondolare le gambe, senza troppo pensare allo spettacolo che mi stava offrendo. Meglio così. A volte, accompagnando una risata si sdraiava di lato (se fosse andata indietro avrebbe ovviamente picchiato la testa) e in quel mentre si disegnava perfettamente nello schermo dello scompartimento la curva bianca delle natiche, tagliate da un arrossamento a mo' di *bondage* sulle cosce, per la pressione sul bordo del letto. L'intrattenimento durò un'oretta, dopodiché le signorine spensero la luce e si misero presumibilmente a dormire. Cercai di tornare con attenzione a Büchner, ma senza successo. In cabina, i due signori già dormivano. Entrambi avevano preso possesso delle cuccette più basse e senza tanto mugugnare s'erano appisolati. L'idea di leggere un po' in cuccetta era anche buona, senonché non potevo addormentarmi prima di Verona. La sigaretta in stazione era stata pianificata e me la dovevo fumare. Lo so, può parere un'irrazionale cocciutaggine: un fumatore, tuttavia, sa bene che addormentarsi con della nicotina recente nel sangue garantisce un sonno più profondo e pacifico. E non avevo voglia di rigirarmi poi tutta la santa notte in quei 45 centimetri al sapore di lavaggio a secco.

Rimasi dunque fuori, meditando un poco su quello che avrei potuto dire per presentarmi il giorno successivo. Presi anche delle note, che appuntai nel libro (il quadernetto era finito in fondo alla valigia e non volevo creare scompigli per recuperarlo): mi feci una specie di schema con tanto di risposte-variabili, nel caso mi avessero posto le classiche domande a trabocchetto e allestii una scelta di motti e spiritosaggini varie per ben impressionare, qualora il colloquio avesse preso un andazzo più sciolto. Passai in rassegna per l'ultima volta i decreti e gli articoli italiani con cui imbellettavo i miei verbali in ufficio, non mancando di ricapitolare pure la mia unica pubblicazione scientifica, presentata ad un convegno di chimici a Parigi, uno o due anni dopo la laurea. Si trattava di un breve saggio, più storico-sociale che

*naturwissenschaftlich*, dalle mastodontiche note a piè pagina e onestamente un po' rigido, su Nicolas Appert (1749-1841), l'inventore del sistema di conservazione alimentare che porta ancora il suo nome. Non sapevo quanto avrebbe potuto servirmi, ma nel caso avessero voluto mettere alla prova la veridicità del mio *curriculum vitae* (del resto, ce lo si poteva ben aspettare da un ente che si occupa di controlli e test), sarebbe stato il più meschino dei fiaschi cascare proprio sull'appertizzazione.

Arrivammo a Verona verso le undici della sera. Il treno sarebbe ripartito in una decina di minuti, lasciandomi così tutto il tempo di fumare l'ultima sigaretta prima di coricarmi. La notte era afosa e le luci arancioni della stazione accentuavano il sentore d'umidità e sporcizia che esalava dal lastricato e dai binari. Gli ultimi passeggeri stavano salendo sulle carrozze, sbraitando un poco, incuranti di chi già poteva essersi addormentato sul treno. Non ero l'unico nicotinomane notturno: al mio fianco, fumavano pure tre ferrovieri, che aspettavano pacificamente il cambio della locomotiva. Uno di loro era lo steward delle cuccette, un tipo col pizzetto e occhialetti à la Cavour. Proprio nel momento in cui questi mi fece cenno di risalire, dalle scale del sottopassaggio vidi sbucare una coppia: due giovani, una ragazza dai capelli chiari e un ragazzo moro, dalle gambe curve e un po' trasandato. Lei aveva un vestitino a fiori, stretto sulla cinghia e delle scarpette da ballerina. Trascinavano due valigioni enormi e una custodia da strumento a fiato. Sembravano irritati l'uno dell'altra e parecchio provati.

Cedetti il passo e salii per ultimo sul vagone. La coppia s'infilò proprio nel mio scompartimento. Lasciai che si sistemassero. Non ero ancora stanco, anzi, la prospettiva di scalare le tre brande, fendendo un'aria che già immaginavo densa e satura, mi teneva artificialmente sveglio. Con le spalle al finestrino, attesi che i nuovi arrivati si sdraiassero. Erano senza dubbio fidanzatini, sebbene paresse che si fossero strappati i capelli fino a pochi minuti prima; percepivo quell'intimità tra loro che solo una frequentazione fisica consente: automaticità del tocco e scontata contiguità. Il ragazzo, dopo essersi tolto le braghe ed essersi infilato sotto le lenzuola, si girò con la faccia alla parete e la massa di capelli ricci e corvini si fossilizzò irrevocabilmente nell'angolo. La ragazza era più irrequieta, pareva non sapere esattamente né come sistemarsi né se togliersi il vestito o dormire imbardata sopra le lenzuola. Gli uomini di sotto di già ronfavano, non le titillavano certo il pudore, ma io sì, ero ancora sveglio e guardavo, forse un po' troppo sfacciatamente (lo pensai più tardi), dal corridoio. Alla fine, decise di coprirsi del lenzuolo e da sotto sfilarsi il vestitino. I due si erano sistemati nelle due brande centrali. Sotto il mio lettino stava la ragazza e sull'altro, che potevo scorgere dalla mia posizione, il giovane, la cui incazzatura non gli impedì di russare angelicamente nel giro di soli cinque minuti.

La sperata pace dell'ultima sigaretta esitava a venire. Gli occhi erano ancora troppo leggeri – avevo acceso il lucignolo e ripreso in mano Büchner, sperando nel potere sedativo della pagina scritta.

No, non riesco ad addormentarmi. Forse era l'eccitazione per il colloquio che

mi attendeva l'indomani. Trasferirmi in Germania sarebbe stato, in qualche modo, un ricongiungersi al ventre di mia madre o, meglio, alla fucina, al luogo in cui furono coniatati i suoi ovuli, in cui vennero poste le premesse per la mia elaborazione: insomma, una sorta di rimpatrio, di *Heimkehr*. Ma non era questo a solleticarmi tanto i nervi. Nemmeno la prospettiva della mia nuova collocazione poteva inquietarmi a tal punto. Con tutto il rispetto per la mia professione – siamo sinceri – non avrei che esaminato intrugli più o meno inorganici e compilato classifiche in excel. Insomma, non certo roba da toglierti il sonno per un incontenibile senso d'orgoglio o per chissà quale fantasia chimica. A tenermi sveglio non era neppure qualcosa di ascrivibile al malumore né alla frenesia analitica dell'ipocondriaco, che deve passare in rassegna i contatti sospetti della giornata trascorsa, se non quelli degli ultimi anni, per assicurarsi, quando è in buona vena, di non aver contratto quel tal virus o quel tal battere. Forse erano ancora i sintomi del breve eccitamento causato dalle adocchiate mutande della giapponese. In quel caso, l'unico rimedio sarebbe stato un sano lavoro di mano, un gesto d'affetto solidale ai miei genitali. Ci provai, con cautela e discrezione - niente. No, nemmeno quello poteva funzionare, purtroppo.

Il vero motivo della mia irrequietezza, in quello scompartimento scuro, saturo di un'umanità silenziosa, lo capii più tardi: il mio corpo si stava predisponendo, attivandosi in maniera inconsueta, per un incontro che il mio inconscio già subodorava. Stavano scoccando gli ultimi secondi del mio letargo. Ciò che mi avrebbe rigirato come un guanto, svelandomi la mia più vera e basica natura, restituendomi insomma a me stesso, mi attendeva proprio in quella cabina, in quel denso contatto con la mia specie, nel silenzio di una notte ferrata e mobile.

Ero di nuovo andato alla toilette, con lo spazzolino da denti e il dentifricio. Pensai che col sapore di menta e xilitolo in bocca, avrei più prontamente afferrato il sonno – non altrimenti mi sarei del resto coricato a casa. Tra uno sbalottamento e l'altro, terminai con relativo successo la mia igiene orale. Il bagno era ancora abbastanza pulito e dalla finestrella penetrava un odore piacevole di montagna: stavamo per entrare in Alto Adige. Quando rientrai nello scompartimento, notai lo stesso refolo di vento, solo molto più tenue, che lasciava vibrare la tendina – qualcuno, durante la mia assenza, doveva aver aperto e richiuso malamente il finestrino. Entrai. Mi avvicinai alla scaletta di metallo posizionata in fondo alla mia branda. Cercai di togliermi le scarpe prima di salire, piegandomi nella maniera più discreta possibile, senza urtare alcunché e quando ebbi entrambe le tennis nelle mani, cercai col piede il secondo piolo. Scivolai, picchiando l'alluce sul sostegno. Trattenni qualsiasi commento vocale, stringendo i denti e massaggiando impacciato il punto dolente. (Non c'è nulla di più inutile e stupido, nonché controproducente a volte, che tastare un membro contuso, eppure, è la reazione più istintiva e automatica che ogni animale conosca, piegare tutto il proprio essere, fisicamente ed intellettualmente, esattamente verso il punto da cui vengono inviate le informazioni del dolore).

Stavo per riprovarci con l'ascesa, sebbene con più lentezza e dal primo piolo, quando qualcosa di semiduro m'urtò la spalla. Sulle prime, senza guardare, pensai che dal mio lettuccio mi fosse rimbalsata addosso, cascando, la borsetta di plastica

con i resti di focaccia che mi ero comprato alla stazione. Ma quel qualcosa, che dopo la collisione col mio corpo non si ritrasse, indugiava sulla mia anca sinistra, bianco e tiepido: era il piede della ragazza. Per un sussulto del sonno – chissà cosa stesse sognando – aveva scalcciato fuori delle lenzuola, senza recuperare a sé l'arto, che ora pendeva dalla brandina. Il muscolo del polpaccio premeva dilatandosi sul bordo del materassino e i tendini sciolti trattenevano con leggerezza il piedino assonnato. Mi spostai leggermente di lato, tanto da evitare che potesse strisciare sui miei jeans. Fu un gesto spontaneo, l'irritazione per un contatto indesiderato, per di più con un corpo sconosciuto e un membro che fino ad allora avevo considerato sempre e solo per la sua funzionalità motrice e stabilizzante, nonché come fabbrica di spiacevoli odori, funghi, vesciche, verruche e quant'altro. Lo guardavo dall'alto, contemporaneamente osservando se gli altri dormienti si fossero resi conto dell'accaduto: ero altroché conscio dell'ambiguità della scena. Qualcuno avrebbe certo potuto credere che stessi abusando della ragazza: non a caso il pensiero venne a me per primo. Morfeo, tuttavia, dominava invito (eccetto che su di me): tutti dormivano beatamente, compresa la ragazza. Il suo ginocchio, languidamente (così mi parve in quell'istante, consentitemelo) piegato, si offriva indifeso alla vista e non meno il bello stinco lucido: i miei occhi già cercavano sotto la piega del tessuto FFSS un eventuale varco verso le mutandine. Mi piegai ulteriormente per scrutare le eventuali aperture offerte dalla sua postura e un repentino tremore mi scosse le vertebre, facendomi trattenere il fiato. Nell'abbassarmi, tuttavia, mi resi conto che tenevo ancora le scarpe da ginnastica in mano, e ci mancò poco che il dentifricio e lo spazzolino, che portavo nel taschino della camicia, mi cadessero sulla brandina della ragazza. In quel momento mi raffreddai, la situazione in cui mi stavo cacciando mi parve d'un tratto incomoda e poco elegante. Presi dunque senza troppo indugiare la via del lettuccio, arrampicandomi sulla scaletta. Sistemate le scarpe e il resto sulla valigia, m'allungai, risoluto a dimenticare ogni cosa – non pensare a nulla né al piede della ragazza o al culo della giapponese, né al mio colloquio e tanto meno agli ovuli di mia madre. Dormire, volevo solo semplicemente dormire.

Non passarono tre secondi che un'erezione completa cominciò ad importunarmi. Provai a pensare ad altro. Sulle prime ottenni ottimi risultati: la pompa del sangue rallentò le sue erogazioni ed ebbi davvero la sensazione di perdere leggermente i sensi, di avvicinarmi alla soglia del sogno. E invece no, la porta era maledettamente chiusa e ci sbattei il naso. Aprii gli occhi, frustrato della mia impotenza, delle mie indecisioni, della mia mancanza di controllo, ma vivo, vivo, con tanto di quel fiato nei polmoni che pareva potessero scoppiare e ossigenare l'intero vagone: ero già in stato febbrile. Girando solo un poco lo sguardo oltre il materassino potevo vedere ancora parte di quel piede che mi aveva urtato: il collo e le dita sottili, il bottoncino adombrato della caviglia e la curva lieve del metatarso. Immobile e bianco illuminava come uno di quei rosari fosforescenti il vallo tra i lettini. Quella ragazza m'inquietava. Quella ragazza? Piuttosto quel piede mi torturava, quelle unghie ammiccanti come gocce di glassa, l'orbita perfettamente ellittica che dall'alluce conduceva al mellino, aggraziato nel suo lieve inchino di congedo. Non

sapevo nemmeno che faccia avesse l'essere che mi respirava a un metro sotto la schiena. Cercai di ricordarmi le sue fattezze, i capelli, invano. I miei occhi tornavano imperterriti a quel piede, alla fossetta tra i tendini del dorso, al piccolo laghetto lunare disegnato da due vene turgide di sangue, alle dita, di cui già immaginavo la fragranza ossea nella mia mano. Ero preda di un furore mai prima esperito: sentivo gli arti tremare, a scatti, come se le pulsazioni mi scuotessero alla radice, picchiando sulla colonna vertebrale – gli occhi infuocavano ormai autonomi e la bocca mi si era già liquefatta da un pezzo.

Scesi dal lettuccio, lentamente. Compassato, guadagnai l'angusto corridoio dello scomparto. Sentivo il linoleum freddo, sotto la pianta dei piedi – e benedissi quella sensazione, quell'iniezione di concretezza e consuetudine, che allentò un poco la briglia adrenalina che mi stava pilotando. Stavo dritto, immobile di fronte a quel piede che vibrava al ritmo sferragliante delle carrozze, ipnotizzato dalla sua fiavole luminosità. Levai una mano, meccanicamente, e con l'indice tremante lo carezzai sul dorso. Ero in deliquio, eppure rigido, innervato. Lo toccai una seconda volta e le ginocchia mi cedettero. Abbassandomi, sfiorai con le labbra il suo alluce e respirai profondamente dal naso, come per assorbire ogni particola di odore irradiata. Identificai del muschio e una lieve punta di salsedine. Baciai ogni singolo dito più volte e quando feci per succhiare lievemente il mellino, quando quel gioiello dell'evoluzione già era scivolato tra le mie labbra e lo percepivo sulla punta della lingua – tutto si ritrasse. Un rumore, uno sfrigolio di lenzuola dalle regioni buie, là dove non mi pareva affatto esistere un mondo – e la mia isola della beatitudine scomparve, sprofondò. Quella fu la prima e l'ultima volta che baciai un piede in vita mia.

## Letture

### POESIA

**Yves Bonnefoy**, *Le assi curve*, Mondadori, Milano 2007

Rari, sempre più rari sono quei poeti per i quali spenderesti volentieri il braccio destro, quelli che ti danno sempre e comunque soddisfazione, perenni come l'acqua e sinceri come la birra di prima qualità. Nella ristretta truppa di queste bestie estinte spicca Yves Bonnefoy (1923), il più grande poeta francese vivente, uno dei sommi in Europa, se non altro perché, date alla mano, i suoi versi, silicei e muscosi, trasudano del bel tempo che fu, quello degli ultimi — benché già derelitti — sovrani della poesia. Ormai i regni sono sfollati e disperati, *baby*, al limite si subaffitta il titolo nobiliare grazie all'aiuto di qualche critico-scudiero ben compensato; ormai le lande europee sono attraversate da cavalieri di ventura con lo stilo a tracolla, mercenari — molti, moltissimi — o Don Chisciotte — ancor più rari dei rari. Insomma, leggere Bonnefoy fa sempre il salutare effetto di sbarcare su di un'isola conosciuta, una Avalon fatta di alberi e pietre, *dolmen* e spettri, da cui caracolla anche qualche unicorno. Diciamo che il poeta, non solo idealmente ma perfino strutturalmente, scrive da sempre un unico libro. E ciò da un lato ha il fascino arcaico della fobia e

dell'ispirazione inscalfibile, dall'altro fa pur rimpiangere che dall'isola non si veda, chesò, un arcipelago, un continente, una nave. Infine, pure dell'Eden cromato ci si stufa e, se un libro è un rischio verso l'ignoto e lo stile tutt'altro che una decorazione centenaria, la fodera della sciabola di famiglia, diciamo che Bonnefoy gioca in casa propria, modificando posto agli arredi, semmai, ma poco di più. Questo, in modo assai rابدomatico, ciò che mi son portato nello zaino rientrando nel mondo degli uomini, dopo aver vagabondato dentro *Le assi curve* (in origine, *Mercur de France*, 2001), l'ultimo volume del maestro tradotto per noi poveri incompetenti da Fabio Scotto (curiosità: nell'antologia del francese supervisionata dal medesimo per Crocetti, *Seguendo un fuoco*, 2003, il titolo del libro suonava come *Le assi ricurve*), che sarà il curatore, così recita la quarta, di un imminente "Meridiano" del sommo. C'è di che, senza ironia, scorticarsi i palmi e far roteare cespugli di palma.

Bonnefoy, sia chiaro, va ascoltato come l'oracolo, appoggiando l'orecchio sulla barra di ogni parola, risentendo dell'eco bronzeo. Tendenziosamente "classico", nella posa e nel dettato, il mago di Yves pretende che lo



si legga come leggeremmo Eraclito o Pindaro, né più né meno che un testo sacro, al limite un trattatello di sapienza antica (così mi è capitato di leggerlo, in quel torrido 2001, perlomeno a me, sottraendo il bel tomo ampio e severo, mica i manabili arlecchineschi di noialtri, in una libreria di Nizza, calcando e ricalcando, io, nonno francese ma inabile a parlar la lingua con la erre all'ingìù, le parole, scavandole con la penna come fosse scalpello archeologico). Il rischio è quello di vedere lo stagno, la pietra che lo perfora e gonfia, gli anelli mistici che si spaccano sulle sponde, e finita lì, cioè che risucchiata l'atmosfera, sbarazzate le quinte, ci sia poco o nulla, pneumatico o divino esso sia. Eppure, la poesia è pur sempre architettura e scenografia, e Bonnefoy ha l'assoluto talento di ammaliarci, imbavagliarci e condurci nel proprio "nessundove".

Diciamo che tutto è già scritto dal folgorante, superbo esordio di *Du Mouvement et de l'Immobilité de Douve* (1953). Anche qui, allora, ci sono poemetti veri o presunti, sbriciolati in placche poetiche che si rincorrono; anche qui il libro integrale è tenuto assieme da alcune ricorrenti "parole guida" (il bambino, le pietre, il vento, i rami, i sentieri: comunque e sempre parole basiche, elementari) che lo saldano perfino programmaticamente. Ci sono, volto in negativo del poemetto, alcune prose poetiche, tra cui quella che assegna il titolo al volume, parabola dal retrogusto kafkiano con troppi nastri attorno, piombata da una mielosa lingua da vecchio della montagna. Ricorrono le pietre, in lapidazione perenne, stratagemma legalizzato già in *Pierre écrite* (1965; raccolta recentemente riedita in *Ieri deserto regnante*, Guanda 2005). Gli affondi maggiori, spaesanti, in un poeta angelicamente monocorde e che rischia comunque l'evaporazione, sono i poemetti spaccati *Nell'inganno delle parole* e *L'ancora cieco*. Solo una letteratura che ha in Pascal e in Cartesio i propri centri radianti possiede lo scandaglio adatto per parlare di se stessa e di Dio. I padrini di Bonnefoy,

quelli recenti e che danno gas alla sua ricerca sono molti e riconoscibili, dall'implacabile Rimbaud a René Daumal, da Antonin Artaud a Victor Segalen, dagli studi di Roger Callois a quelli di Girard e Bataille, comunque, navigatori dell'ignoto e sommozzatori del sacro. Peraltro, il grande di Tour ha compiuto, per così dire, parecchie regate in solitario, toccando ora uno scoglio ora l'altro, pescando ora qui ora là. Tradizione semitica e greco-classica, Plotino e i misteri egizi, trovano in Bonnefoy un inconsueto fuoco comune (celebre, anche perché tradotta in Italia, la direzione del *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, 1981), che s'infiamma, è ovvio, a colpi di sottrazione, levigando la cattedrale, spogliandola di stucchi e demoni e putti, finché resta la lastra bianca, insondabile, perfetta. Condisce il piatto l'antica adesione al tardo Surrealismo, dal 1943 al 1947, che permette alla zuppa di non scoppiare, perché il mito coabita col sogno, il rito con l'onirico. Sbattè la porta dicendo, trent'anni dopo, che quel moto lì sarebbe inevitabilmente esploso, dal momento che aveva anteposto «il dispiegarsi dell'immaginazione alla contrazione dell'evidenza, la coda del pavone alle pietre della soglia» («L'Arc», 1976, p. 90). Intanto, ha imparato a usare gli attrezzi e a scolpire da sé il blocco di marmo, se è vero che anche questo libro è trasognato e traslucido, fitto com'è di flotte di voci e di spettri, di *rêverie* e di lievi incubi.

Val la pena, forse, comparare sinotticamente la vicenda di Yves a quella dell'altro transfuga da Breton e compagni, René Char (1907-1988). Entrambi scavano nella stessa fossa, raschiando i vocaboli in attesa della «parola essenziale» (Gisèle Vanhese), «che inasprisca anziché risolvere, che nomi in l'oscuro» (Bonnefoy, *L'Improbable*, p. 7), da una parte, quella di Yves, sistemando Rainer Maria Rilke in un quadro di Piero della Francesca, dall'altra, quella di René, imprimendo scudiscianti proverbi eraclitei — o

motti biblici — in tenebra caravaggesca, alla De La Tour. Eccoci al nucleo della sfera: la parola astratta, di Bonnefoy, contro quella, analoga ma opposta, di Char, di diamantata concretezza. Se si vuol far fede all'equazione che abbina il concreto all'ancestrale e l'astratto all'urbano, evviva il primitivismo alla Char. In realtà è pur vero che ogni parola, estraendo un senso dalla cosa inerme, innominabile, astrae di per sé. Chissà. Se facciamo la prova dei testi scopriamo che il libro più granitico della terra, la Bibbia, ha un colpo da biliardo in pieno deserto, tra rocche paurose, vipere, sciacalli e ciottoli barbaglianti. Nella celeberrima scena del rovelto ardente a Mosè viene svelato il nome di Dio, non più potenza tellurica e celeste (nel Salmo 29, probabilmente il più antico della raccolta, l'Altissimo si dà in forma di tuono) o vagamente antropomorfa, ma qualcosa di ben più sottile, di arditamente astratto e drammaticamente impalpabile. La formula «ehyeh asher ehyeh» vuol dire alla lettera “io sono colui che sono”, ma pure “io sono colui che sarò” (con strizzata d'occhio messianica) e “io sarò colui che sarò”. Iddio è essere totale e totalmente oltretemporale. Consimile ardittezza teologica nei greci, ben più tetragoni e spaccapelli dei semiti, non è data. Insomma, tra Char e Bonnefoy passa la stessa differenza che c'è tra la “masseba”, il *dolmen* palestinese, e lo sbuffo d'incenso che scorre in una cattedrale gotica. Certo è che il miraggio, l'effetto morgana, il valzer di vetri del sontuoso Yves ci affascina ancora tutti come ragazzini in attesa della parola singola in grado di stravolgerci viscere, vita e mondo.

**Davide Brullo**

**Andrea De Alberti**, *Solo buone notizie*, Novara, Interlinea 2007

Nell'antologia *Lavori di scavo* (Roma, Railibri 2004), dedicata alle giovani promesse della poesia italiana, Andrea De Alberti indicava la sintesi della propria poetica in

una citazione di Bigongiari: «Invisibile è il vero, visibile è il reale», riprendendo i concetti della nota critica di Flavio Santi, premessa all'inserimento di alcune sue liriche sul n. 26 di «Atelier» (giugno 2002): «La vita non è una distratta occupazione, o guardare passare il cadavere del proprio nemico. La vita è muoversi, vedere, respirare. E nel letto, prima di addormentarsi, pensare. La poesia di De Alberti assomiglia a questa essenziale filiera di gesti: bruciare l'esistenza e trafelati ripensarvi a casa. E infatti, “presenza” e “fantasma” sono parole che si eliderebbero... a tenerle insieme invece, compatte e non scollate, una tensione morale, che è il pensiero-sguardo di chi fa della propria vita una necessaria intuizione emotiva. C'è del coraggio, che è autentico coraggio, non pura e semplicistica impalcatura letteraria; nasce da una spinta consapevole, piena. Sinceramente ci siamo stufati dei pezzulli accademici che esaltano sottintese e segrete dinamiche letterarie. Una poesia è bella quando tocca i nervi scoperti della vita, quando fa sentire all'improvviso freddo dentro le vene, quando spalanca le finestre di una casa blindatissima. Non quando mette in moto sollecitazioni erudite e citazionistiche».

Abbiamo voluto riportare per intero il giudizio critico per inquadrare la recente pubblicazione di De Alberti, dedicata al “reale” e aperta al “vero”. Strutturalmente il lavoro si articola in tre sezioni, *In presenza del fantasma*, *Ancora una presenza*, *In tempo di pace*, che presentano una costante: i titoli sono preposti solo come dediche a persone, in un *climax* numericamente discendente che vede la totalità nella prima parte, cinque su diciotto nella seconda, due, in conclusione, nella terza.

La lirica introduttiva delinea l'atmosfera tematica, che si traduce in un tibulliano desiderio «di poterti vivere accanto in tempo di pace»: ci saranno «solo buone notizie». Questo elemento, unitamente ai vari personaggi ai quali vengono dedicate le com-

posizioni seguenti e allo stile “sereniano” tutto teso al levare, segnano i contorni di una poesia concepita come rapporto, come comunicazione essenziale, in buono stile “contadino”, nutrito di concretezza e di lavoro. Nei confronti di una civiltà globalizzata, segnata dalla frammentazione e dalla solitudine individuale, De Alberti rivendica per sé (non è sua prerogativa un canto comunitario) uno stile di vita fortemente improntato ai valori della tradizione: «*Se torno è perché voglio restare come traccia di cemento*», dove lo zio «a giugno, nel prato si arrampica sull'albero, / spezza i rami col rampino, ride, è matto, / pesa le ciliegie con le mani». Per questo la tematica centrale non va ricercata nell'io; senza dubbio la presenza dell'autore è massiccia, ma la freccia è estroversa, è puntata sulle persone, le quali si stagliano in questo universo dotate di una forte caratterizzazione: Giuseppe viene ricordato perché su «un'Alfa Sud lentissima» portava lo scrittore, quando aveva quattro anni, «da paese / a paese» (non sfugga l'*enjambement*); la madre non riesce ad ricostruirsi un'identità a causa di un dissesto economico dopo la morte del marito; a Patrizia ricorda di non averle indicato l'albergo in cui era morto Pavese. Il riferimento al destinatario è solo accennato e presto trasformato nell'allegoria di un'azione, di un gesto, di un ricordo. Ne deriva l'impressione di trovarsi di fronte a qualcosa di più un semplice biglietto inviato su un'esperienza comune, quanto piuttosto di fronte al suggello di una scoperta interiore di cui rendere consapevole il destinatario.

Queste indicazioni, tuttavia, non devono trarre in inganno: De Alberti condivide con questo un mondo di affetti, di conoscenze, di vissuto, che gli permette di accennare, di scolpire, di delineare con marcati contorni la situazione poetica senza addentrarsi nel particolare: «Almeno scrivi, coraggio fammi sapere che non esisto più» (*A Pietro*). La contraddittorietà di questa esclamazione lascia nell'ombra un mondo di attese, di

delusioni, di solitudine e di amicizia, nel quale gli opposti si sovrappongono e trovano identità solamente nelle circostanze accennate mantenendo il fascino del mistero e lasciando trasparire il magma di un desiderio frustrato.

All'interno di questa scrittura regna l'anelito a sollevare nel regno della luce non la tematica, ma la procedura del “fare poesia”, del dire parole, nel tentativo di superare l'angoscia causata dal timore che tutto inesorabilmente cada nel nulla e sia travolto dal tempo. Ecco perché affiorano come bagliori gnoseologici iridescenti («Il rifugio è constatare che non esiste epifania») ricordi, fatti, progetti, percezioni, sentimenti, sofferenze, all'interno di un apparente descrittivismo, a larghe pennellate di tipo impressionistico («Del tutto diversa è la questione di un nuovo equilibrio, / spostiamo gli oggetti di casa per creare un ordine che ci fugge»). Nonostante il mondo opponga una barriera, la poesia affonda la sua lama di luce e ne trae segmenti di significato. Il risultato, tuttavia, è sconcertante («Mi sono messo così per ricordare tanto, / gli spezzoni dei film che mi facevano un tempo migliore»), perché la frammentazione attuale non trova un sistema di riferimento in grado di conferire senso; non resta che accontentarsi di «un ordine minore che sentiamo saltare».

E il modo del “fare poesia” che documenta questo magma appare chiara dalla tecnica del *collage* percettivo, che nella precarietà del legame logico procede attraverso l'accostamento di bozzetti, di parti liriche, di citazioni, di valutazioni gnomiche («Esistono molti modi per riuscire a colmare un bisogno»), di catalogazione («Il gesto assurdo e il luogo di lavoro, il cotone sulla pelle, / il possibile dialogo, una maniera assillante di scariche elettriche»); nessuna tecnica prevale. Gli accostamenti di lampi intuitivi si dissolvono in rapidi mutamenti di prospettive. Le concordanze grammaticali si stemperano sotto l'urto incalzante di nuove percezioni prive di riferimento ipostatico,

per cui non resta che la concentrazione su elementi secondari fortemente connotati di agganci a luoghi, persone, fatti e ricordi.

Ne deriva una prospettiva mutevole, una continua azione di rimandi tale che, nel momento in cui pensi di averne individuata una, subito ne sopraggiunge una seconda a sfatare la precedente, destinata essa pure ad essere a sua volta sommersa. Le descrizioni stesse non si distendono mai in raffigurazioni né in singole scene, perché si collocano in una posizione che oscilla tra l'immagine e l'impressione: «l'autostrada vicina, ma due / alberi sono sempre un ponte / una porta da attraversare». La scrittura, infatti, si gioca in un continuo passaggio senza soluzione di continuità tra l'io e l'altro, tra la finzione e la realtà, in una "liquidità" gnoseologica («mi hanno messo in rapporto con la realtà, / mi immagino i primitivi delle caverne francesi / che nemmeno un germoglio gli sarebbe stato negato, / vedo davanti tutto il processo lunghissimo, / anche mio padre è morto così») con improvvise dissoluzioni del soggetto nell'"asparizione", per usare un termine caproniano, talvolta del destinatario stesso: la composizione dal titolo *A Marco e Gabri* presenta un "tu" singolare («Considera», «Immagina», «Scusa»), ripreso in forma di complemento («ti vedo»), pur essendo duplice la dedica. E la dimenticanza della soggettività non nega soltanto l'individualità e l'irripetibilità della persona umana, ma distrugge anche ogni distinzione tra uomo e animale: «benché anche un uomo / accovacciato sulla riva sia una bestia semplice».

Il divenire, privo di consistenza, pare la cifra della raccolta, come suggeriscono i frequenti stilemi tratti da Luzi, il poeta che ha catalogato il suo percorso letterario sotto la denominazione di "metamorfosi", la quale in De Alberti si trasforma in sensazione di incertezza. Mancando nella cultura attuale agganci interpretativi, si fa strada l'immagine di un mondo "reale" e di un mondo "possibile" non suscettibili di varia-

zione e di controllo. In lui si intravede anche la difficoltà di calcolare le conseguenze delle azioni, dei sentimenti, delle relazioni umane in base ai criteri elaborati dalla tramontata società. Ne consegue l'impossibilità di coerenza e di orientamento al punto che non esiste la certezza neppure dei legami più sacri e personali. Ogni situazione è soggetta ad indebolimento e a disfacimento; nulla è al sicuro, né l'amicizia né la percezione del reale né la possibilità di progettare né l'immagine di sé, che si frantuma in una raccolta di istantanee limitate ad esprimere significati sempre differenti e talvolta contraddittori. Ogni esperienza va cancellata per lasciare il posto ad altre destinate ad essere distrutte. In tale condizione crolla l'opposizione tra verità e simulazione, tra verità e rappresentazione, tra essenziale e accidentale, tra centro e periferia, tra "io" e "tu", tra uomo e animale. Si vive senza riuscire a risolvere il problema dell'identità: «Riconosco che il momento è difficile / di tanto in tanto mi dicono: / «venga, più della metà delle persone / ha raggiunto il mare e tutto il mondo è con lei» sostiene il poeta in un esergo. E per molti aspetti proprio gli esergo raggiungono la condizione di fulminei slanci, quasi composizioni a sé stanti, suscettibili di un originale discorso.

Nell'ultima sezione il tono cambia: il bisogno di autenticità si trasforma in esigenza di sostegno nel passato e nel buon senso contadino («vedevo sempre mio nonno / tenere il bicchiere stracolmo di vino / perché in Jugoslavia ha patito la sete») e nella necessità di autentici rapporti umani («Ti ricordi quel ragazzo nel viale dire al padre / "se non ti fermi non hai niente"»). Del resto, il poeta si accorge che l'epoca in cui viviamo, «questa stagione di cerniera», prelude ad un futuro equilibrio, dove la quotidianità recupererà quel fascino e quella saggezza prodotta dalla "lentezza" del tempo, contrapposta alla frenesia della civiltà postmoderna («Ha inizio così una giornata normale, / [...] / la solita trama, mi alzo presto, bevo il

caffè / fumo una Camel, niente depressione all'angolo / della bocca, tic agli occhi, cose strane»), dove la “generazione senza padri” ritroverà «Battuda o il nostro mondo». E a questo punto la poesia si unisce all'utopia, quell'utopia che abita la verità sepolta in ogni essere umano e pronta a germogliare ad ogni primavera.

**Giuliano Ladolfi**

**Mauro Ferrari, *Il bene della vista*, Novi Ligure (AL), Joker 2006**

La ragion critica che innerva questo libro di Mauro Ferrari si impone fin dal titolo, per quella sua sotterranea e duplice inflessione, affermativa e dubitativa a un tempo, quando non finemente antifrastica: l'essere dotati di vista non ci rende immuni da cecità, l'abilità a distinguere e discriminare non ci preserva dalla insensatezza esteriore o dalla interiore ottusità. Su questo binario, su questa qualità dialettica, bipolare, si struttura effettivamente l'intero discorso poetico di Ferrari, in una raccolta cui appartiene un diffuso timbro di bilancio, di schietto appuntamento con le motivazioni profonde della propria scrittura e con l'esperienza condivisa di una generazione. Un riepilogo ancora mobile, dove esistenza e metodo, vita e stile, sono intrecciati, dove la poesia, da luogo riservato alla registrazione o alla rivelazione, tende a farsi campo di interrogazione, di *certamen*, di indagine. A essere privilegiata è la componente cognitiva, la dinamica del ricercare, nelle sue conquiste come nelle sue rese, nei ripensamenti o diversi puntamenti di obiettivo, angolazioni, messe a fuoco, con la dichiarata, e compostamente tragica, consapevolezza che «ogni ritocco accelera lo scempio / e fa l'immagine più oscura, / la scena meno comprensibile». In questi termini si rivela la strutturale difettività, il vizio, del nostro principale organo di conoscenza: in quella sua propensione a non limitarsi all'oggetto, a non “accontentarsi” del puro e semplice dato, ma a immettervi

sempre un di più, a dirigerlo verso una fuga, ad alonarlo di una prospettiva — l'illusione di un'oltranza nell'«atomo marmoreo e muto» del reale (oltranza di cui Ferrari isola la sede in due opposti, per longitudine, vertici, l'uno abissale — i laghi, le cripte geologiche e inerti della terra — l'altro siderale — i cieli e i volatili, le loro altissime perlustrazioni — opposti regni, *umanamente* estranei, insondabili e quindi adatti a divenire tabernacoli di un senso ulteriore, ad accoglierne l'irrinunciabile speranza).

Il procedere della conoscenza consiste in questa oscillazione tra incanto e disincanto, tra presentimento e smentita: «vedere è immaginare», è interpretazione e dunque trasformazione della realtà, in cui viene introdotto un fine, dato che è impensabile (o solo insopportabile) che lo scopo della natura sia già raggiunto, che il suo silenzio, la sua definitività frontale sia l'unica risposta a noi dovuta: «immaginare cadute con stile / paradisi in cui nulla mai s'infrange / o inferni che almeno abbiano una fine / qualcosa che insomma accada / in modi comprensibili / in cui potremmo fingere di credere». L'autore, nei componimenti in terza persona, giunge a drammatizzare questa azione del pensiero, a personificarne gli stati opposti e insieme complementari: da un lato l'officina analitica, il lavoro febbrile, dall'altro il mondo, quel suo ammonire chiunque tenti di sezionarlo, chiunque non ne lasci intatta la sostanza conclusa e assorta. La realtà non si riconosce nel suo duplicato, la riflessione è un *aller-retour* inquieto, tra abbraccio e rinnegamento, tra infatuazione e lucidità. E gli elementi stilistici marcano ulteriormente questo processo, ne sono parallela esecuzione, in un versificare che si fa calco delle movenze del pensiero, della sua specificità antinomica e autocorrettiva (si noti la ricorrenza assidua delle particelle “o” e “oppure”, che da disgiuntive si fanno inclusive, che innescano una tangenza di piani ed esiti, di ipotesi parimenti legittime). A volte questo prevalere della

riflessione sul dato oggettuale si fa pressante, con il rischio che il sentenzioso prenda il sopravvento, a scapito soprattutto del concerto ritmico che rallenta e incespica. In altri casi la diluizione è perfetta, le cesure lapidarie e irrevocabili, efficacemente a ridosso del residuo «insopprimibile», di quello scarto che permane e costringe anche quando la riflessione sembra rassegnarsi alla propria vacuità, anche quando pare convincersi di come, a fronte di ogni vagliare, di ogni rovistare, «la via / fosse a volte la più ovvia, a volte / quella imprevedibile, nascosta, impraticata – / la retta metafisica che balza via dal piano». Di tanto in tanto si fa avanti questa soglia, questa occasione conciliante, ma è solo un attimo: il desiderio subito riprende la sua corsa, cerca la «tangenza immaginifica», punta a una trascendenza – a un senso. In questo slancio, nel tener ferma l'intenzione del vedere, del partecipare, sta la versione positiva di tanta opera: in questo «fare che si fa sapere / e dire, e ancora vivere, nell'ultimo –», nello stare presenti e vigili, nel non desistere. Contro ogni «vivere di sbieco», contro la restrizione antropologica, l'inerzia e la rinuncia storica, che traspiono in tanti versi per essere esplicitamente riepilogate nella poesia *La spira*, c'è questo «fare» linguistico, creativo, desiderante, tutto volto a rifondare uno spazio per l'umano, per l'utopia; anche se questo può significare tenersi avvinti a un niente, al più irrilevante lacerto, «(quale e perché, / da scrivere – ma presto, presto / prima che la traccia si raffreddi). / Però ci sia, la luce, / soltanto un'ombra forse». L'ombra è preferibile al niente. Ogni sussulto che il nostro sguardo riesce a infondere alla realtà, ogni elemento di senso che ne riesce a estrarre, ogni singola parola che ne diviene traccia, è preferibile al silenzio. Anche al limite di una disperazione tranquilla, ci è dato solo stare saldi «su questa / in equilibrio corda tesa, offrendo e ricercando».

**Roberta Bertozzi**

**Francesco Lorusso**, *Decodifiche*, Cierre Grafica, Verona 2007

Affiorata dopo un lavoro che si presume lento e paziente, la poesia di *Decodifiche* pare disporsi quasi con naturalezza lungo le traiettorie di una desolata fenomenologia dell'esistente. La sottolineatura della marcata individualità di questa esperienza poetica – e della coesione interna tra i principali dispositivi retorici e tematici che la nutrono – va intesa come linea interpretativa in grado di approssimarsi alle motivazioni reali della scrittura di Lorusso, che rilascia sulla pagina scritta, sebbene decantate e sfocate, le tracce di un rigoroso confronto intrapreso nel tempo tra le risorse residue del dire, della percezione, e il «caos lento» che, per il poeta, ha finito con l'avvolgere in ugual misura cielo e terra, natura, storia e percorsi esistenziali individuali.

In linea con certa lirica secondo-novecentesca di tipo sapienziale – echeggiando la migliore tradizione di una acuminata poesia-pensiero al riparo da tentazioni metafisiche – la questione al centro della raccolta è nient'altro, mi pare, che la possibile aderenza cognitiva del linguaggio ai contenuti (alla crisi) del reale. All'intermittente levigatezza espositiva del verso fa da speculare controcanto la trazione atonale di taluni componenti che nervosamente spinge il discorso ai limiti della forzatura sintattica, intransitiva. Un lemmario selezionato e scabro convive con sporadici inserti iperletterari («olezza», «meriggi»), e la parola del poeta si fa sguardo o deludente specola microscopica rivolta ai contorni di un ben perimetrato spazio immerso nei «ciechi vuoti del tempo» («questo eterno cantiere / di pioggia e pane»), quando, a vedere bene, tutta la tastiera lessicale della raccolta – arricchita di sconfinamenti nei campi semantici della misurazione geometrica, di una esatta e spersonalizzante mappatura del reale – si concentra piuttosto sugli impacci e le incertezze della percezione soggettiva: «presenze assenti», «smagrite», «bagliori» e «scorie»; «piani clini» e

«riflessi flebili» che «non si condensano in luce / né [...] in verbo», si assommano senza acquisti di senso a oggetti «sfuocati», appena «lambiti» e subito «sgretolanti», «opachi fasci» e «prosciugamenti», «refusi», «crepe» e «esili semi». La condizione del soggetto, appartato e quasi remissivo («Quando implodendo / muto e mi estendo») partecipa di questo scialo inerte di apparizioni fredde, algide, non depositarie di una direzione di significato: «L'occhio raccoglie e vive / solo i suoi colori».

Il reale che emerge da una sfibrata, eppure tenace attitudine alla registrazione degli oggetti è più che altro un nugolo geometrico fatto di niente o con esiti di disincanto: «Interni echi di finestre / sospendono il reale / ed i folanti abbracci / consolano l'illusione» (*Ripassi*). Questa sorta di “*pathos della distanza*”, una *epoché* fenomenologica – derivante da un sotterraneo ma insistito dubbio radicale che mina la consistenza della realtà (le possibilità di riceverla, viverla pienamente e restituirla in versi) – produce una tensione speculativa che tenta una ferrea definizione di quel «poco» in cui sembrano consistere, per l'occhio che guarda, lo spazio e il tempo presenti. Da qui, come costante della poesia di Lorusso, il commutarsi del dubbio ontologico in un procedere metadiscorsivo, in una ben orchestrata riflessività metodologica e operativa che va al cuore stesso del linguaggio poetico: «Polvere, / i segni e le crepe / su questo fondo di foglio / resteranno confusi».

L'autore mima, riproduce sulla pagina le cadenze frammentarie di un interrogarsi distaccato e lucido, ma inquieto, intorno alle potenzialità cognitive e semantiche della parola, in un orizzonte di pensiero che, *et pour cause*, sarà anch'esso volto al negativo. Parlo delle campate geometriche, fredde, o materiche, nelle quali la fuga e la dissolvenza della realtà si traducono graficamente in «linee», «punti» e «segni», a figurare i confini inaggrabili che separano paro-

le e cose, io e mondo: «La proiezione delle parole / linea e vettore / diviene geometria d'inchiostro / simmetria diretta dal filo in ombra, / negli slanci lungo gli ellissoidi / fra uno spazio e l'altro / ritorna rapido al piano tuo / che contiene punti nascosti» (*Confini*); «Arsa, / (ma non dal vento) / l'aratro non decifrerà il diagramma / per un'altra stagione ancora» (*Arsura*).

Quasi un «solido nulla» di sereniana memoria, in definitiva, sostiene la raggelata dizione che percorre questi versi. Se un dubbio rimane di fronte alla maturità tecnica ed espressiva della poesia di Lorusso, questo pertiene alla stessa radice teoretica che la origina, alla possibilità di dividerne il messaggio al di là di una cristallina esibizione fenomenologica della crisi del reale. Si tratta di verificare la tenuta o gli sviluppi di una sofisticata esplorazione intellettuale intorno alle frontiere del nulla, che sia anche capace di suggerire al lettore i contorni ignoti – sfumati, incerti, ma resistenti – di una ardua riconquista di senso, che, stoicamente, andrebbe scovato magari nelle «dimensioni profonde delle ombre», o persino a ridosso di quegli stessi frantumi di reale, che invece, in queste sofferte decodifiche, vengono come fissati nella geometrica, trasparente e incontrovertibile trama senza sbocchi di «rifrazioni [...] distorte», inganni e illusioni prospettiche. Ma, appunto, sono annotazioni provvisorie che valgono come registrazioni in atto di una ricerca poetica ancora *in fieri*.

**Fabio Moliterni**

**Emilio Zucchi**, *Tra le cose che aspettano*, Firenze, Passigli 2007

Il libro poetico di Emilio Zucchi è articolato in due sezioni, intitolate rispettivamente *Periferia di Parma* e *Appennino*, come a stabilire, già nell'organizzazione interna dei materiali, una sorta di marginalità poetica ed esistenziale, confermata dai luoghi e dai protagonisti di questi testi.

Nella prima parte, l'*Anschauung* di Zucchi si organizza attorno a disadorni movimenti nominali, in cui si accumulano oggetti, luoghi, personaggi, che, pur facendo ormai parte dell'immaginario comune, e quindi a rischio di dissoluzione nelle forme stereotipate della quotidianità, sono tuttavia dotati di una coloritura compatta e non enfatica: ci sono i paesaggi della pianura, deformati o snaturati dalla presenza dell'uomo («La strada dei Romani deformata / da rotatorie e svicoli», p. 22; «L'ipermercato [che] ingoia la pianura / d'asfalto», p. 23). Un catalogo dei luoghi delle poesie di Zucchi comprenderebbe anche vetrine vuote, fabbriche, cantieri, inceneritori, campi nomadi, autolavaggi... Come si può desumere da questi pochi esempi, l'altrove è il qui della poesia e i testi sono sempre sull'orlo della dissoluzione: tuttavia non c'è rivolta, non c'è disperazione, i tempi poetici si contraggono in un periodare scarno, che confina con il silenzio. La poesia è fatta di luoghi e oggetti reali, condensati in un sistema di riferimenti che coniuga la concretezza del *décor* alla leggerezza di un andamento influenzato dalla tecnica analogica dello *haiku*, che, con un lessico ridotto a coppie oppostive e in assenza di congiunzioni, sospende le immagini nell'essenzialità della pagina, nel vuoto intorno al testo. Spesso i sostantivi non sono preceduti dall'articolo, assolutizzando le immagini in icastiche presenze, sofferenti e anonime, rese ancora più assolute da alcune discrepanze: «Rumore in tangenziale. La campagna», «[...] Idrocarburi. / Rondini [...]» (p. 20); «bombardamenti e dentifrici» (p. 25); «Fili di fumo d'inceneritore, / e nubi frastagliate nel tramonto» (p. 40).

Gli scatti nominali si articolano spesso in sequenze ternarie "imperfette", dilatate rispetto alla misura classica dello *haiku*, con una dinamica di accumulo e opposizione di termini, che racchiude una forma poetica combattuta tra sintesi e prosasticità, tra rigidità e fluidità del discorso: «Corrono nuvole sulla pianura, / blu sopra fabbriche

disperse in mezzo / a campi senza visibile fine / e confine. Autostrada srotolata» (p. 44); «[...] bianche spiagge, / palme, decibel, guerre. Sole e sabbia / a arroventare mine. Piano ferie» (p. 24); «Motori accesi d'autoarticolati / in attesa; sportelli chiusi, un urlo» (p. 29). Un altro elemento formale importante nella poesia di Zucchi è l'uso dell'*enjambement*, che contribuisce al senso e varia il ritmo dei testi, crea sbalzi, salti, inarcature e vertigini, che rompono la monotonia di un altrimenti prevedibile ritmicità o a-ritmicità esibita, con sostantivi o aggettivi che rimangono come sospesi sull'orlo di un abisso, in attesa di una definizione: «facce / invisibili dietro i finestrini» (p. 18); «[...] altri martoriati / paesaggi» (p. 44).

Nella prima sezione, la presenza umana è tesa tra i poli opposti costituiti dagli immigrati (un'umanità anonima, ma carica di vita e di fatica: «Sudore d'uomo, sangue d'animale: / quarti di manzo sopra schiene nere / d'africani», p. 30), e dall'uomo appartenente alla "élite occidentale", ricca e insensibile, vittima a sua volta di quella tecnologia e di quella ricchezza di cui detiene il monopolio («I lobotomizzati digitali», p. 24).

Altrove la presenza umana, fatta di sangue, di piccole e grandi violenze quotidiane, è annientata dal nulla della vita di tutti i giorni, quel «nulla che si fa», di cui parlava il Montale di *Satura*, quando «l'assenza è universale», allora l'uomo scompare dai testi di Zucchi e lo sguardo del poeta si rivolge ad una natura dalla vitalità antica, ma sofferente (e ci si trova, in questi casi, di fronte ai risultati migliori della raccolta): «Di notte, il lupo sperso in tangenziale / travolto trema nel nevischio ai bordi / dell'asfalto. Due fari / lungamente infilati dentro il buio; / e le zanne, le zampe, il pelo fradicio. / E il vento sopra le narici fredde» (p. 46). In questi testi l'autore raggiunge un più alto livello di sensibilità poetica e profondità di significazione, soprattutto quando, in *Appennino*, il suo versificare assume un andamento più disteso, maggiormente narrativo, pur confermando la ten-



denza alla tripartizione, come nell'organizzazione di certe poesie in tre periodi (p. 52), o nelle sequenze nominali tripartite («tempie tese; / giugulare, mandibole», p. 55; «e ancora il rosso sopra il bianco, e i ringhi, / e il passare del vento», p. 67); la sintassi è caratterizzata da elementi coordinanti quali i punti, le virgole, o la congiunzione «e» (p. 53 e p. 67).

Dal punto di vista contenutistico e tematico siamo passati dalla pianura industrializzata e violentemente umanizzata della periferia, alla natura più selvaggia dell'Appennino: basti notare la frequenza di parole come «terra», «aria», «acqua», «pioggia», «tuono», «lampo», «fulmine», «orizzonte», «cielo». Qui troviamo le tracce di una natura ancora ruvida, ma già vittima delle trappole dell'uomo: «il prato, brullo», «la selva accaldata» «il respiro immobile dell'aria» (p. 52), ma anche una «Zampa di lupo dentro la tagliola» (p. 68). E poi ci sono le «orme secche» (p. 52), le «tracce fresche» (p. 55), le «tracce lievi» (p. 64), le «orme nella neve / d'inseguitori e prede» (p. 67), i segni del passaggio di animali feriti o in fuga: «peli grigi rimasti fra gli sterpi, / rotti al passaggio» (p. 55); «La lingua della lupa bagna il pelo, / rosso sul fianco aperto dal proiettile» (p. 66).

Come nota Maurizio Cucchi nella sua *Prefazione*, uno dei valori della poesia di Zucchi, in quest'ultima raccolta, sta nella «varietà di toni e temi» (p. 9): in alcuni casi la dinamica oppositiva abbandona la logica

interna ai singoli testi, per occupare uno spazio poetico più ampio, di maggiore respiro. Così, accanto ai componimenti che presentano una natura aspra e ferita, ci sono quelli che guardano, con una sorta di malinconica dolcezza, alla possibilità (o all'impossibilità) di un recupero elegiaco: «Settembre, / delicato e gentile, / dimentica ogni cosa» (p. 41); «a bionda luce avvolge / le cortecce corpose. Anche le pietre / la cercano, / prima di raffreddarsi» (p. 56). Sono momenti sospesi tra l'essere e il non essere (e si noti l'aggettivo anteposto al nome, quasi a dare maggiore consistenza alla qualità cromatica dell'immagine: «la bionda luce» citata poco sopra, o i «bruni torrenti» di p. 57), hanno la fragile consistenza delle cose al tramonto, delle «cose che aspettano» (p. 53), ma che presto non saranno più, perché si fanno avanti le ombre inquiete e inquietanti di «bestie nascoste», di «sagome scure» (p. 59), che si muovono alla nostra volta. Allora, nella «paura sudata della bestia» (p. 60, e quanta concretezza materica, invece, in questa immagine) riconosciamo qualcosa di noi, ci accorgiamo che quella paura ha radici antiche, e ci riguarda, è qualcosa di molto umano. È qualcosa che sovrasta, per forza e profondità, le immagini conclusive della «mite sete ora placata» del passero e dell'«immenso cielo» (p. 72), emblema, quest'ultimo, di una dimensione cosmica recuperata, ma anche maschera ingannevole, precaria quiete che prelude a ben altro.

**Andrea Masetti**