# POST 2023/25

# SULL'INCOMPRENSIBILE (MA COMPRENSIBILE) SUCCESSO DEL VIDEO DI UNA DOCENTE PALERMITANA (e su altre questioni più grandi)

Sull'onda di un orrendo fatto di cronaca (lo stupro collettivo di una ragazza a Palermo, a opera di sette giovani), si sono moltiplicati soprattutto sui social opinioni e commenti, non ultima l'immancabile deriva forcaiola con clausola risolutiva della castrazione chimica (opzione inneggiata e ricorrente in questi casi, che come un arcobaleno sfavillante ricongiunge e ricompatta idealmente la tribù, quasi alla maniera degli antichi sacrifici umani). Tra i contributi alla discussione, per visibilità e numeri da capogiro ha decisamente svettato il video di Giovanna Corrao (https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=251447517792474), docente palermitana piuttosto avvezza all'esposizione mediatica, che in un lungo sfogo pare avere conquistato una larga parte dell'opinione pubblica, fino a essere addirittura contattata dall'assessore regionale alla Famiglia. Faccio una premessa a questo punto confessionale: Corrao non mi sta simpatica. Non l'ho mai incontrata, ma ne ho già visto in passato altri filmati, e ammetto che corrisponde a un'idea di docente che mal sopporto (non solo come collega, essendo io a mia volta docente, ma anche a partire da quel punto di vista residuale di alunno che ancora mi porto dentro), un misto di prosopopea smodata, mimica esasperata, perenne pretesa di stare in primo piano e sopra le righe, come soggetto supposto gridare verità sul mondo che a uno sguardo meno emotivo potrebbero però rivelarsi evanescenti. Beninteso, ne ha tutto il diritto, e io ho il dritto di non crederle. Mi si dirà: questi sono fatti tuoi, la simpatia o l'antipatia non sono argomenti, altri potrebbero essere conquistati proprio dal suo stile, e con gli alunni forse, di certo funziona (come mi è stato fatto notare su una bacheca altrui, non so bene se con effettiva cognizione di causa). Verissimo, ma metto a fuoco fin da subito il mio fastidio verso una certa immagine fin troppo infervorata di insegnante per continuare con argomentazioni il più possibile obiettive, tutte rivolte al video in questione, come testo e come esecuzione. Ma anche lì, è davvero difficile separare il messaggio dal personaggio, che fa di tutto per incarnare le sue stesse parole. D'altronde, proprio questa mi è stata principalmente mossa come confutazione alle mie critiche (magari un poco sbrigative o scomposte e poco scaltre): ti applichi tanto allo stile, alla forma, e perdi di vista il contenuto, un messaggio così importante a fronte di un evento così drammatico. Ora, questa è una critica molto capziosa, perché il video di Corrao è né più né meno che un pezzo di teatro (lei stessa lo pratica, e nei primissimi minuti del video ci tiene a far sapere di essere reduce da una tournée), e come tale andrebbe analizzato, alla maniera di un contenuto ritagliato da una forma, dove lo stile non è affatto innocente o secondario, ma decisivo rispetto alle idee. E appunto la mia impressione è che nel video in questione una forma grossolana abbia inquadrato dei contenuti grossolani (come peraltro solitamente accade). Mi interessa il video in sé, ma forse ancora di più come spunto e appoggio per ragionare su come in tanti reagiscano a un certo modo di argomentare, che proprio nel momento in cui sembra in apparenza richiamare alla responsabilità individuale, lì sostanzialmente l'abbandona (e laddove sembra impostare un dialogo, di fatto taglia fuori ogni possibile interlocutore).

Cominciamo quindi. Nei primi secondi del video Corrao non guarda in camera ma di lato, il riflesso di una finestra negli occhiali, si gratta pensierosa mentre il volto è atteggiato a severa austerità con sottofondo musicale languido. C'è però uno scarto piuttosto evidente tra le probabili intenzioni e la resa, direi che siamo a metà strada tra *Gli occhi del cuore* e una qualunque televendita da canale regionale, e la posa solenne è talmente artificiosa e già vista mille volte che pare fin dal primo istante stemperarsi nel kitsch. Poi finalmente Corrao parla. Finalmente? Dopo avere specificato il giorno e perfino l'ora, trattandosi di una diretta ("sono le 15 e 27", con un effetto di realtà che sarebbe piaciuto a Barthes), si dichiara "molto delusa da come vanno le cose nella popolazione giovanile che ci circonda", e già qui avviene un primo salto logico generalizzante che vedremo caratterizzare come modalità un po' tutto il suo discorso (che poi uno stupro di gruppo generi

“delusione” e non sgomento, orrore o che so io, rende questo attacco a maggior ragione un poco straniante). In quanto insegnante, si dichiara obbligata “a fare un appello a tutti i papà e a tutte le mamme”, e ci si mette anche lei, madre da 14 anni (vedremo anche quest’altra strategia retorica di Corrao, chiamarsi al tempo stesso fuori e dentro ogni questione, poiché un appello presuppone già, evidentemente, una posizione sopraelevata, tanto più se condotto come vedremo). Insomma, dal momento che “la scuola il 13 settembre sta per cominciare e dobbiamo essere *carichi a pallettoni, no ‘ntamati ca tiesta int’all’aria* [sic]” (qui alza la voce per la prima volta, e ogni volta non si sa se verso un pubblico o una classe), le “corre l’obbligo” di dire a tutti i genitori “la verità in faccia”. Corrao non ha dubbi, “se non ve la dico io la verità in faccia tra di voi non ve la dite”, visto che gli altri sono “talmente disabituati alla verità” e “assuefatti all’ipocrisia” che di questa verità nessuno vuole saperne nulla. Confesso di provare sempre un certo imbarazzo verso qualcuno che pretende di avere le idee così chiare rispetto a problemi così ampi e stratificati, e che non ha nemmeno il pudore di articolare un minimo la propria sicumera. Peraltro un’aggressività così diretta dovrebbe risultare soltanto un errore e un difetto di tecnica retorica, se non fosse per gli effetti parossistici di ricezione che ha raggiunto e sui quali sto cercando di ragionare, che sono molto più significativi e rilevanti del discorso in sé, piuttosto snervante nella sua mancanza di sfumature (ed è forse proprio quella la chiave). Ma era solo il preludio, l’onda dell’*accusatio* si solleva: “Siete un branco di falliti. Siamo, mi ci metto pure io, *talè*”. Notare la bellezza di questa correzione volante, dal “siete” al “siamo”, ai limiti del lapsus, con quel *talè* pronunciato ruotando la mano come un *olè* in un ballo andaluso. Lapsus o *correctio* o benevola concessione che sia, direi che in entrambi i casi la prima uscita è quella più vera, e Corrao si chiama dentro, a condizione di restarne fuori (e come potrebbe essere altrimenti? La verità presuppone la distanza). “I vostri figli, i nostri figli violentano e stuprano le ragazzine” (di nuovo il noi che si può porre soltanto in seconda battuta): qui siamo di fronte a un uso della logica simmetrica (quella logica che risale dal particolare all’universale e dall’individuo alla categoria) che è andata completamente fuori controllo: sette ragazzi hanno commesso un crimine orrendo, e allora *tutti* i giovani fanno lo stesso. I discorsi di questi giorni sono stati spesso caratterizzati da questi salti generalizzanti, che se non vengono aggiustati, dosati da un qualche ritorno della logica asimmetrica (quella che, al contrario, distingue e separa) creano solo ragionamenti su base emotiva, e dunque deboli ma forti di una irresistibile ragione attrattiva: costare poca energia psichica, essere fondamentalmente comodi. E quindi: “riguarda pure tuo figlio!”, con il dito puntato come Wojtyla nella Valle dei Templi.

Insomma, il discorso è: siamo in piena emergenza sociale, c’è una cultura della violenza e dell’impunità che avvolge i giovani e che precede qualunque delitto. A quel punto Corrao rincara la dose: “Siete, siamo un branco di falliti” – e dalli, niente, proprio non ce la fa – “perché se succedono questi episodi tutti siamo falliti”. Ci troviamo sempre dalle parti di una generalizzazione che sotto le insegne apparenti della chiamata alle armi, in realtà rassicura e assolve tutti: per un confuso (simmetrico) senso di comunità, viene infatti meno il principio della responsabilità individuale, e temo che il pubblico di Corrao abbia davvero sentito quel sollievo (quel risparmio psichico) di essere parte di un tutto che non è niente. Poi c’è questo momento impagabile in cui ci viene intimato di condividere la sua stessa diretta: “se non condividete la diretta, voi siete correi, siete corresponsabili”. Qui l’egotismo si tinge un po’ di tenerezza nel reclamare attenzioni e condivisioni, se pure sotto il segno di un ricatto morale e del dilemma etico: non siate correi, siate Corrao. I toni diventano sempre più concitati e la nostra protagonista sbarella un poco, accumula temi e problemi come quello della sporcizia cittadina che è sempre riflesso della sporcizia morale (ovviamente altrui), il tutto urlando a gola spiegata, perché non è certo l’inquinamento acustico che la preoccupa: “Quelli che sporcano la città, perché siete *ingrasciati*, e fate schifo, perché viviamo in una città ingrasciata, e per come tenete sporca la città, tenete sporca la vostra casa interiore perché siete vili, siete ipocriti, vi *faciti sempri e sulu selfie*, *un capite niaaante*, andate facendo i vostri fatti e i figli li lasciate sooooli!”. E allora, vale il discorso iniziale: se proprio non vogliamo fermarci allo stile (che in effetti non c’è), il *J’accuse* di Corrao è solo un’amplificazione di problemi atavici e conclamati, stavolta tutti addossati a un generico voi (che fine ha fatto la prima persona plurale?), il

cui cadavere lei sembra attendere sulla riva di un fiume, inevitabilmente l'Oreto (sia detto di passaggio, ma l'accusa di "farsi sempre e solo selfie" da parte in un personaggio così mediaticamente sovraesposto per sua stessa volontà è quantomeno sbilenca). E quindi si arriva a uno dei passaggi più inquietanti di tutto il monologo, dove Corrao espone un'idea poliziesca dell'educazione, fondata sull'ipercontrollo e sulla soppressione di ogni privato dell'adolescente. Ripartiamo dal punto dove eravamo arrivati: "I figli li lasciate soooli, soli li lasciate i vostri figli davanti ai cellulari, non sapete neanche che cos'è un *family link*, non sapete neanche essere l'intelligence dei vostri figli". Allora, la questione del rapporto dei giovanissimi con internet è complicata, probabilmente cruciale anche rispetto al crimine da cui tutto il discorso è partito, e Corrao fa bene a toccarla (il family link è appunto un servizio di controllo genitoriale rispetto all'uso che i figli fanno del web), ma poi la spinge all'estremo e all'assurdo, in nome di un'idea esorbitante di Super-Io genitoriale: "Il bambino, l'adolescente privacy non ce n'ha! Non ne ha privacy l'adolescente, perché siamo noi i responsabili dei nostri figli!". Mi stupisce molto che idee così approssimative e violente abbiano ottenuto tanti consensi, non ultima come detto la richiesta di collaborazione da parte dell'assessore siciliano alla Famiglia, ma ancora di più mi atterrisce la visione semplificatoria dell'esistenza che passa attraverso queste parole, e che sembra postulare una possibilità assoluta di controllo delle cause e degli effetti, quando invece il male e la devianza seguono talvolta percorsi e parabole imprevedibili (per inciso: possiamo solo immaginare, ma di fatto non sappiamo nulla delle famiglie dei sette ragazzi stupratori). Aggiungerei che un adolescente cresce tanto nelle relazioni quanto nella propria misteriosa solitudine (e non intendo ovviamente la solitudine affollata dell'internauta), e spero che quello spazio l'iperbolica Corrao sappia garantirlo alla figlia quattordicenne.

"VERGOGNA! Dovete cucirvi una parola qua, anticamente Hawthorne scrisse *La Lettera Scarlatta*, voi vi dovete scrivere VERGOGNA!, *ravanzi* e *darriede*, come una volta scrissi io NÉ CORAGGIO NÉ VIRTÙ davanti, e dietro dovete camminare con la maglietta con su scritto COSA INUTILE SEI TU, siete delle cose inutili": qui direi che l'onda dell'*accusatio* arriva veramente alle stelle, con l'invocazione di uno stigma tipicamente locale, che però ricade sempre e inevitabilmente sulle schiene degli altri. Anche qui, cosa è scattato esattamente negli ascoltatori entusiasti di questo monologo convulso? Forse un sottile piacere masochistico nel sentirsi (letteralmente) additati, ma mi pare che proprio in questi momenti torquemadeschi la colpa si faccia appunto meno sociale che metafisica, una condizione universale, ontologica e irrimediabile – e quindi, in definitiva, ancora una volta rassicurante. Poi Corrao mette nuovamente in guardia i genitori inconsapevoli, ipocriti e vili: voi i vostri figli "non li conoscete", credete di conoscerli ma non li conoscete, "i vostri figli fuori tendono a non comportarsi bene, e ve lo dico iooooo perché, perché comportarsi bene, dimostrare senso civico, rispetto per gli altri, reciprocità, equivale a essere dei cogliooooni, equivale a essere deeeebbboli". Allora, qui Corrao avrebbe anche ragione, ma non nel senso che intende lei (guardate i vostri figli che vanno allo sbaraglio perché non li controllate abbastanza), c'è davvero, e questa è realmente una condizione universale dell'umano, una quota di aggressività in ognuno di noi, che proprio nei rapporti con gli altri si manifesta e reclama la propria esistenza, e con quell'aggressività tutti noi dobbiamo scendere a patti, ogni giorno, modularla, sublimarla, renderla compatibile, appunto, con lo stare insieme. Ma questo è l'esatto opposto di una colpa metafisica e inalterabile, e anche di una qualunque banalizzante causa-effetto: è piuttosto la tensione dove siamo tutti immersi, dinamicamente, e che rende così difficile la socialità e fa dell'educazione un processo infinito, che procede per infinita approssimazione. "Non ve l'ha prescritto il medico di fare figli!", ecco, questo è l'unico passaggio che mi sentirei di sottoscrivere, "perché non basta essere genitore per mettere al mondo un figlio, lo dovete diventare" (ovviamente sarebbe: non basta mettere al mondo un figlio per essere genitore, ma insomma, intende quello, e va bene), "e allora se non sapete fare i genitori, iscrivetevi a qualche corso" (ma esistono veramente questi corsi? Va beh che ormai esiste tutto). Insomma, genitore, "se fai un figlio lo devi seguire", in qualunque momento della sua e della tua esistenza, "perché non è possibile essere stanco se fai l'insegnante o il genitore" (ah, no?). Le urla e i toni sono ormai entrati da molti secondi in zona tragedia greca, ed è questo il momento

in cui Corrao dice la seconda cosa più inquietante e sbagliata di tutto il suo discorso: “Il cellulare non lo spengo neanche di notte, perché dico ai miei ragazzi: se ti sembra brutto chiedere aiuto a tuo padre, se ti sembra brutto chiedere aiuto a tua madre, perché ti vergogni, perché non lo vuoi disturbare […] chiama me! Non ti preoccupare, non mi disturbi, io scendo da casa e ti vengo a trovare e ti do aiuto”. E no, non dovrebbe essere affatto così, ma qui Corrao tra le altre cose fa leva sulle attese di una certa area progressista cittadina, molto bisognosa di miti in carne e ossa. Soltanto che la mitologia, di solito, genera mostri (ce la siamo già dimenticata, la preside dello Zen?). Nessun docente è tenuto all’eccezionalità, al martirio, al sacrifico: bisogna invece fare bene il proprio lavoro, che sarebbe già tanto.
Ho come l’impressione che proprio i toni di Corrao siano diventati il pretesto per non vedere la modestia dei contenuti e non fare davvero i conti con quello che dice o non dice, fermandosi al fatto che lo dice male perché il fine giustifica i mezzi. Un certo snobismo dell’anti-snobismo impedisce di ammettere che a volte, semplicemente, tanto rumore si fa per nulla. Le va comunque riconosciuto il garbo, perlomeno in questo video, di non avere inasprito il clima di odio che si è subito creato intorno ai sette stupratori e che ha aggiunto alla violenza del fatto di cronaca innumerevoli fiotti di violenza verbale scambiata per furore civico. Giocando poco onestamente su due tavoli, quello del discorso pubblico e l’altro della performance e del pezzo di bravura (come d’altronde fa anche Corrao), Emma Dante si è fatta notare per un post metaforicamente fiorito in cui auspicava come trattamento riservato *Agli stupratori* (titolo peraltro aggiunto in seconda battuta) la rimozione del “fallo fallace”, con un ritorno alla legge del taglione che come una eterna ghirlanda brillante unisce Salvini con il teatro d’avanguardia, passando per tanti insospettabili. In realtà, definizioni come “mostri”, “bestie” o roba del genere non servono a nulla tranne che alla propria istantanea soddisfazione, così come le immancabili domande coinvolgenti del tipo: “e se fosse tua figlia? E se fosse tua sorella?” (come se le leggi potessero nascere su base privata e sconvolta). Aggiungo che anche questa equivalenza assoluta tra il colpevole e la colpa si fonda su una logica simmetrica uscita dai cardini: un criminale deve pagare per il proprio crimine, ma non dovrebbe per questo diventare *nient’altro* che il crimine stesso. Penso infine che lo stupro di Palermo sia paradossalmente meno vicino ai tanti casi di violenza degli uomini sulle donne, di quanto non lo sia ad esempio rispetto a un altro fatto di cronaca recente, quello del bambino morto in uno schianto automobilistico per una sfida tra youtuber finita tragicamente: c’è di mezzo il rapporto dei giovanissimi con la realtà mediato dai social (e dalla pornografia, nel caso dei sette violentatori), la mancata interiorizzazione del limite tra la finzione e il vero, tra l’assoluto e il consentito, comprese quelle fantasie sessuali aggressive, di possesso, che hanno diritto di esistere solo in quanto fantasie o gioco condiviso. E qui arriviamo alla contrapposizione tra uomini e donne, tra maschi e femmine, sulla quale molti interventi hanno spinto (e anche qui va dato atto a Corrao di un certo riserbo nel non esporsi). Intanto mi sorprende sempre vedere come certe distinzioni, messe da parte in nome di una nuova identità sessuale fluida e multidimensionale, vengano in questi casi recuperate prontamente e al grado massimo. Ma soprattutto siamo ancora una volta dalle parti della generalizzazione, di una logica simmetrica fuori controllo, per cui alla sbarra ci va l’intero genere maschile. Fa sicuramente parte del dibattito culturale in cui siamo immersi, il fatto che discorsi ragionevoli e veritieri possano produrre anche improvvisi stiramenti del senso e violente divaricazioni della realtà. Aveva fatto giustamente clamore qualche anno fa la dichiarazione di Murgia, per la quale “nascere maschi in un sistema patriarcale e maschilista è un po’ come essere figli maschi di un boss mafioso”, e non è lontano da quella il contenuto dello striscione visto in un corteo palermitano, subito dopo la denuncia dello stupro da parte della ragazza violentata: “Lo stupratore non è malato/ è figlio sano del patriarcato”. Nel frattempo sui social molti uomini che hanno provato a dissociarsi e a distinguersi da quell’idea sono stati prontamente ricacciati dentro lo scatolone della mascolinità tossica (“è un problema di tutti gli uomini; quindi anche tuo”), sotto le insegne di proclami semplificatori e sarcasmi feriti (“non dobbiamo convincere il maschio della nostra esistenza, ma prendere le distanze dallo stesso”, “stiamo giusto istituendo un premio per quelli che non hanno picchiato né ucciso nessuna donna e continuano a non fare assolutamente

niente per decostruire il patriarcato"), talvolta addirittura scolpiti in forma epigrammatica ("*Non tutti gli uomini*/ Io non sono uguale/ A quei maschi/ stupratori/ Ho solo/ Lo stesso potere"). Immancabilmente tanti uomini solerti hanno invece chiesto scusa a nome di tutti gli altri, e si sono vergognati battendosi il petto. A proposito di questi ultimi e dei loro modi un poco ruffiani, vale quello che dicevo per la retorica di Corrao, a proposito del farsi portavoce di una intera categoria: fare ammenda delle colpe altrui è il contrario di una vera assunzione di responsabilità, ma è il modo migliore per dimenticarsi i propri effettivi torti e limiti. Badate che non è oziosa la tanto biasimata distinzione del *not all men*, è da lì che si dovrebbe ripartire, dal non essere moltissimi uomini quel tipo di uomini, dal non avere sulle spalle, come individui concreti e vivi nel presente, il peso di sopraffazioni secolari ad opera di altri. E invece mi chiedo a chi si rivolgano quei discorsi, che sono discorsi politici e come tali dovrebbero essere anche persuasivi, strategici, e che invece non sembrano prevedere alcun dialogo con l'altro che non sia sotto il segno del suo pentimento. Molte di quelle parole arrivano in ritardo dove meno ce ne sarebbe bisogno, con una intensità moltiplicata dalla frustrazione e dalla rabbia, mentre altrove, dove potrebbero servire, sono come onde del mare per chi vive in montagna (triste ma vero, esiste anche un tepore del patriarcato senza nostalgia di futuro). O magari quelle stesse parole si attenuano, per cautela e imbarazzo, a pochi passi dalla diversità culturale e religiosa. La cosiddetta mascolinità tossica è insostenibile? Certo che lo è, per i maschi come per le femmine, ma è anche continuamente e inevitabilmente rilanciata dall'infinito gioco delle parti, a cui partecipano, sì, anche le donne. Siamo già ben oltre gli albori di una società del futuro, per realizzarla pienamente ci vorrà uno sforzo condiviso di fantasia e libertà. Ma una parte del mondo femminista, tutto questo, lo vuole veramente, o sogna soltanto la rivincita?
Ma eravamo quasi alla fine del video, ed è giusto tornare a quello. Eravamo arrivati alla parte del cellulare da non spegnere neppure di notte, e ormai le urla si confondono con il piagnisteo, mentre Corrao enuncia verità generiche, talmente generiche da essere in effetti difficili da contestare. "Ma voi controllateli i vostri figli… Controllare non significa ossessionare" (prima sembrava il contrario, ma apprezzo che abbia aggiustato la mira), "ci vuole molto tempo per elaborare un trauma, una disgrazia, una vergogna sociale, ci vuole troppo tempo, perché la vita torni a farsi spazio nella non vita" (con riformulazione del famoso finale delle *Città invisibili* di Calvino, già sfruttato, non per caso, da D'Avenia). "Parlate tra di voi, parlate con gli insegnanti, parlate con gli amici di famiglia, e soprattutto, quando un figlio o una figlia esce, domandate: ma con chi te ne stai andando?" (qui pare che Corrao non contempli un grande classico del rapporto tra genitori e figli, cioè la bugia), "Dovete dormire con un occhio aperto e l'altro chiuso, come fanno i lupi, come fanno i cani, che sembra che dormono, MA NON DORMONO MAI!!!" (siamo di nuovo all'iperbole insonne ed eroica di cui sopra). "Il 13 settembre ricomincia la scuola, venite a parlare con noi, credeteci, abbiate fede" (capisco che il video sia piaciuto tanto anche a esponenti del mondo politico, a tratti sembra uno spot ministeriale), "chi fa un figlio se ne deve occupare, IN TUTTO! Se vuole buttare la carta a terra, NON SI FA! Se deve usare il telefonino a tavola, NON SI FA! E non lo dovete fare neanche voi! Perché i bambini questo fanno: VI GUAAAARDANO! I FIGLI CI GUAAAARDANO! E se una cosa non si fa, non abbiate paura di dire no: no, no e basta. No, e basta" (giusto, i famosi no che aiutano a crescere, non assolutizzerei invece l'aspetto imitativo, che tra l'altro sembra di nuovo inchiodare l'adulto all'immagine di una perfezione senza cedimenti). E infine, con un ultimo salto generalizzante: "quindi, mi raccomando, cerchiamo di risalire la china dei falliti". Il video ha poi altri venti secondi di silenzio, Corrao guarda in basso, a un certo punto sospira, lo sguardo sull'orlo del pianto. Sipario.

# I poeti e altri animali – Sui rapporti recenti tra poesia e narrativa e a proposito di un romanzo scritto da un poeta: Animale di Giuseppe Nibali

Mi è capitato in due occasioni di presentare *Animale* (Italo Svevo Edizioni) durante l'estate 2022, pochi mesi dopo la sua uscita: prima a San Mauro Castelverde, ben protetti all'interno del Festival di poesia Paolo Prestigiacomo, e poi a Palermo, entrambe in compagnia dell'autore, e la seconda in tre con Noemi De Lisi. E ogni volta ho voluto per prima cosa allargare il campo rispetto a una questione teorica e pratica che accompagna alcune scritture: Nibali è infatti uno di quegli autori in versi che a un certo punto dalla poesia fanno un salto e approdano alla narrativa e al romanzo, accettando insomma di giocare secondo altre regole. Un'attitudine che in realtà sembra essere più diffusa oggi che nel Novecento, durante il quale in Italia, a parte i casi conclamati di Pasolini e Pavese, non mi risultano molti grandi poeti che siano stati anche grandi narratori (e viceversa). Oggi è appunto cosa piuttosto consueta, e di certo si collega anche alla perdita di mandato sociale e di pubblico della poesia, e quindi a un desiderio legittimo di maggiore riconoscimento, mentre più raro e subalterno è il movimento opposto, dal romanzo ai versi (penso a Michele Mari, che ha spesso come poeta qualcosa di involuto e artificioso, come un divertissement ritagliato all'altro tempo da scrittore). Ho in mente l'orizzontalità di certe scritture poetiche dalla vocazione neo-epica, che costituisce già una forma di compromesso tra le due istanze in gioco, così come la verticalità e densità di certi testi prosastici (almeno a partire dai Vociani) empiricamente "ricevut[i] come poesia" (Zublena), ma qui vorrei considerare proprio il passaggio dai versi alla prosa e a un livello fictionale che richiede come mezzo una certa figuralità su larga scala (anche lì, empiricamente riconoscibile, se non altro per quello scatto emotivo che ci fa pensare: e qui comincia, in qualche modo, un'avventura). Al tempo stesso e in linea di principio, proprio questo passaggio da un piano all'altro dovrebbe mostrare le possibilità ulteriori del linguaggio poetico, che comporta anche una certa logica di costruzione dell'opera, e quindi alla domanda: *cosa farne del linguaggio poetico?* si potrebbe benissimo rispondere: *non per forza un libro di poesia*. Ma il romanzo di uno scrittore che si è già espresso in versi avrà delle caratteristiche riconoscibili, individuabili? Magari dentro il percorso di alcuni poeti sembrerà quella romanzesca soltanto una divagazione non necessaria, mentre per altri risulterà invece proprio la poesia un acerbo sfogo puerile al confronto di una raggiunta distensione narrativa. Nei casi più coerenti, poesia e romanzo diventeranno forse le due facce della stessa spasmodica ammaccatissima medaglia (e così in certe pagine di romanzo si può percepire, come vaporizzata, la poesia che l'autore poteva scrivere e non ha scritto, come in alcuni libri in versi risalta la filigrana di una storia non raccontata).

Prima di Nibali mi vengono in mente diversi poeti recenti che hanno poi preso con decisione la strada della narrativa, alcuni proprio nel segno della continuità stilistica, come Andrea Inglese, che ha due romanzi all'attivo e certamente nel primo, *Parigi è un desiderio* (Ponte alle Grazie, 2016), adottava ancora quel movimento centripeto, elencatorio, ossessivo che è tipico della sua scrittura poetica (agonismo stilistico e cognitivo rispetto alla – e per superare la – "calamità autobiografica" già annunciata nel libro in versi *La distrazione* e quindi trascinata nel campo dell'*autofiction*). Altri autori della *prosa in prosa* (Broggi, Bortolotti) sembrano avere brillantemente forzato i limiti autoimposti del frammento, lavorando per così dire sui fianchi del narrativo, sempre con rivendicata marginalità e insofferenza rispetto al genere romanzesco (di questa insofferenza dirò tra poco). La stessa De Lisi, che è apprezzata autrice di racconti con un romanzo in dirittura d'arrivo, con il verso lungo di *La stanza vuota* (Ladolfi Editore, 2016), e i personaggi, e i dialoghi, sembrava già mostrare che quella stanza poetica era anche l'anticamera di un'altra idea di scrittura. Altri poeti hanno saputo scrivere racconti (Montieri, Gezzi), ma la differenza tra questi e il romanzo aprirebbe un nuovo fronte problematico, tanto più che spesso, quando si dice racconto, si tratta ancora una volta di prose brevi o brevissime, sconfinamenti rispetto al verso di un certo peculiare immaginario ossessivo (in questo senso, *Sonno giapponese* di Galloni, Italic Pequod, 2019). Una sorta di giallo lo ha scritto Vincenzo Frungillo (*Un nome in meno*, Ensemble, 2019), già interessato come critico e

teorico ai ritorni della narratività dentro le forme della poesia (*Il luogo delle forze*, Carteggi Letterari, 2017). Damiano Scaramella, poeta da molti stimato se pure in assenza di un libro edito (peraltro con una estetica del cupo e del cadaverico che molto ha in comune con Nibali), ha di recente esordito con NN Editore (la stessa di Andrea Donaera) con un romanzo il cui plot sembrerebbe inserirsi, almeno per temi e coloriture, nel solco riconoscibile di una certa narrativa siciliana. Partiva dalla poesia Valentina Maini, e guardando poeticamente attraverso le fenditure di una *Casa rotta* (Arcipelago Itaca, 2016) ha poi raccontato nell'arco di cinquecento pagine i fantasmi di una famiglia, la violenza e la follia, il punto cieco del trauma (*La mischia*, Bollati Boringhieri, 2019, un romanzo in effetti sorprendente anche per come l'autrice è passata in così poco tempo a misure testuali più o meno abissali). È in qualche modo un caso a parte Gilda Policastro, di cui dirò tra poco, per i presupposti teorici e polemici su cui fonda la propria scrittura romanzesca, ma davvero a pensarci il quadro si affolla di autori che hanno giocato sui due tavoli, con lieta alternanza (Nove, Pugno, Scarpa), raggiungendo anche in poco lo star system dei narratori (Calandrone in quota Strega), per quanto l'immagine corriva del poeta-romanziere resti per lo più quella di una chimera indecisa tra la comfort zone versale, talvolta percepita come asfittica, e l'angoscia della pagina bianca, che in un romanzo è sempre quella *successiva*. Pochi giorni fa Giulio Mozzi (curatore di scritture altrui, ma soprattutto autore di racconti suoi e di un romanzo recente – *Le ripetizioni*, Marsilio, 2021- ostentato come composito ed eterogeneo, e anche, in dose minore, scrittore di versi) ha riportato in un post su Facebook alcune idee di Daniele Del Giudice a proposito *del narrare* (saggio appena riproposto da Einaudi), nel quale Del Giudice, che non ha "mai scritto un verso", lamenta l'assenza di una lingua narrativa italiana che non sia "la lingua delle traduzioni" o la lingua della nostra tradizione poetica che confluisce nella prosa come al secondo grado, a condizione cioè di farne "una grande cerimonia" o al contrario "di trasgredirla". Se così fosse, non potrebbe semplicemente essere questa, e cioè il dialogo con i secoli della poesia, la vera caratteristica peculiare della nostra lingua narrativa (e la dislessia poetica inadatta al romanzo indirizzarne invece l'originalità e la forza)? E in quel caso, non sarà che i poeti-romanzieri fanno esperienza sulla propria pelle, e platealmente, di un confronto che ogni narratore dovrà comunque fare, almeno intimamente, segretamente?

Allora, diciamo questo: passare dalla poesia al romanzo costa fatica perché implica (oltre che una conquistata diffusività) un cambio di statuto del gesto creativo, e cioè un diverso uso della figuralità e quindi della letterarietà. Per quanto siano frastagliati e contaminati i rapporti tra le tipologie testuali, da un testo poetico mi aspetto *più che* da un romanzo una densità di figure che ricadano nel campo classico dell'*elocutio* (e su tutte la metafora), da un testo narrativo mi aspetto una maggiore figuralità sul piano della *dispositio* (l'ordine della storia e il trattamento del tempo) e dell'*inventio* (le situazioni narrative, i personaggi). Direi allora che un romanzo che possiamo per comodità definire tradizionale (ci si muove com'è inevitabile anche attraverso le categorie del senso comune) comporta una certa quota di rinuncia rispetto a quello che è stato insieme il privilegio conoscitivo e l'aspetto regressivo del linguaggio poetico prevalente degli ultimi due secoli, e cioè il pensiero analogico portato oltre un certo limite, e dunque la possibilità di riunire in poco spazio (lo spazio di una sostituzione, la parola su cui insiste il tropo, ma anche la giustapposizione di immagini più o meno incongrue) mondi lontani e virtualità dell'essere, condensando quello che la narrativa distende. Tendenzialmente il romanzo moderno è questo: raccontare una storia per volta, talvolta storie abissali, digressive, multiprospettiche (*2666* di Bolaño ne è forse il caso estremo, con i cinque titoli che lo compongono), ma comunque dotate di una coerenza e unità diegetica, a discapito delle infinite altre storie possibili (lo stesso Bolaño auspicava a quanto pare una lettura in ordine sparso delle parti del suo capolavoro, ammettendone di fatto l'autonomia, lo svincolo dall'insieme). Questo è un romanzo per il senso comune, questo ci aspettiamo da un romanzo, una sola storia che parta da un punto dello spazio e del tempo e ci conduca a un altro punto di quel reticolo immaginario. E allora per essere romanzieri nell'accezione più attesa bisogna sopportare qualcosa come – lo dico in un modo che suona un poco brutale, con il linguaggio di certa psicanalisi – una *castrazione*. Che in psicanalisi significa perdere qualcosa per accedere a un livello diverso, a

un altro tipo di soddisfazione; mentre per uno scrittore significa accettare che un romanzo non possa raccontare tutte le storie possibili: ne sceglie invece una, e in qualche modo la porta a termine.
Spesso non è poi andata esattamente così, e direi che l'insofferenza verso una storia per volta si è manifestata in tutta la sua forza con l'**OuLiPo** in Francia (il condominio perecchiano, struttura moltiplicatrice del narrativo), e da noi ha dato i suoi frutti con l'ultimo Calvino (che era a sua volta nell'orbita dell'OuLiPo), quello delle città invisibili, dei destini incrociati, e con buona parte della letteratura sperimentale, secondo insomma l'idea che un libro possa e debba contenere in modo combinatorio tutte le possibilità del narrare (e quindi della realtà). Dicevo prima che Gilda Policastro è un caso particolare di poeta romanziere perché osteggia, in modo pugnace e militante, una narrativa di tipo lineare, tradizionale, tirando molto la corda del patto con il lettore, ma sfruttando all'occorrenza un carattere evocativo di codice, un pathos di genere. Il suo *La parte di Malvasia* (La nave di Teseo, 2020) è di fatto un giallo problematico che alla fine va in pezzi, fuoriesce dal solco narrativo, diventa altre cose (tutte scaturite dal trauma di partenza, dal punto di sparizione che si chiama Malvasia ma potrebbe avere infiniti altri nomi), mentre in una bella recensione a *Tutte le camere d'albergo del mondo* di Gherardo Bortolotti (Hopefulmonster, 2022) difendeva quella prosa narrativa, polimorfa e appunto analogica che prosegue il discorso della poesia con altri mezzi, contro la costrizione del romanzo che si è dato un qualche limite, che ha accettato di perdere qualcosa. E invece già il titolo *Tutte le camere…* esprime la speranza che nessuna di quelle camere esperite sfugga alle reti della mimesi, così come il precedente di Bortolotti, *Romanzetto estivo* (Tic Edizioni, 2021), sotto l'apparenza inerme dell'*understatement*, confermava una rivendicazione di non appartenenza al romanzo in sé e per sé, un desiderio di tirarsene fuori per assumere invece il diritto "a ricominciare le storie, a moltiplicarle, a non lasciarle scadere consumare estinguere in quell'unica storia che, come diceva Manganelli nello scritto sul romanzo, uccide tutte le altre storie possibili ("di che si saran parlati i bravi, andando a quel bivio?"). In questo, *più poeta che romanziere* [corsivo mio], Bortolotti, o romanziere ma non nel senso corrivo della scrittura ridondante e prona agli eventi, bensì nel segno di un rinnovamento della forma attraverso la sua dissoluzione, ovvero la messa in atto perenne della sua inutilità e gratuità" (G. Policastro). Si capisce che Policastro, come anche Manganelli, ne fa legittimamente una questione di giudizio di valore, tutto a favore della narrativa proteiforme, molteplice *à la Bortolotti* contro il racconto di una storia per volta e in antitesi a una scrittura "prona agli eventi".
Io credo banalmente che ci sia qualcosa da ammirare in entrambe le direzioni, tanto più che la seconda, quella che semplificando ho definito tradizionale, è forse ancora più difficile da seguire, per le ragioni dette, se provieni dal campo della poesia. E allora diciamo subito (anzi, finalmente) che il romanzo di Giuseppe Nibali è il romanzo di una storia per volta, e quindi esaudisce le attese di chi si aspetta un'opera di narrativa. Il pensiero analogico ritorna poi massicciamente ma in una forma degradata, perché il protagonista (che si chiama come l'autore, in una sorta di illusione autobiografica problematizzata in una nota introduttiva) lavora nella pubblicità ed è continuamente preso dalla visione di link, video, *reel* (in cui è possibile riconoscere alcuni antieroi del web, talvolta sublimati da una fine tragica, come Omar Palermo) e da un continuo saltare di palo in frasca che è in effetti il linguaggio analogico coinvolgente ma non sempre brillante che ci propongono i social network. Il primo capitolo è un aggiornamento alla figura dell'ecfrasi, si rivela cioè come la descrizione del video eseguito da un drone in una zona di guerra, video che Giuseppe guarda durante un viaggio in pullman per tornare in Sicilia: *Animale*, *Aleppo est*, *2016* (e qui il romanzo stabilisce anche un dialogo a distanza con un recente libro di poesia: Bernardo Pacini, *Fly mode*, Amos Edizioni, 2020, ormai conosciuto come il "libro del drone"). Ci viene raccontato un passaggio di lupi, e poi le rovine, e il disastro di una città: "In mezzo ai due edifici doveva esserci un bazar, il tendone ha resistito finché ha potuto, poi ha ceduto sotto il peso delle macerie, e adesso se ne sta sulla strada, come un circo crollato sul pubblico. Una nuova via. Una nuova via è nata tra gli scheletri delle case" (p. 14): risuona l'Ungaretti di guerra, e in particolare quello dei *Fiumi*, in quel circo collassato come immagine del mondo squassato, e in questo avvio lo stile è molto icastico, rifinito, come se il poeta stesse oliando gli ingranaggi del narratore. Lo dice anche l'autore

di sé stesso, si riconosce queste qualità formali, anche se per *interposto videomaker* ("Chi ha montato il video è uno bravo, ha occhio e orecchio per il poetico"), ma al tempo stesso riconosce la necessità di agitarle, metterle in moto, e l'ecfrasi si fa anche rispecchiamento, *mise en abîme* di un percorso di scrittura ("non ha immediatezza, il suo lavoro può annoiare", p. 15). Quando però Giuseppe rialza la testa dallo schermo del telefono, l'illusione ecfrastica svanisce e scopriamo che tutta questa descrizione è anche una grande prolessi figurale di quello che avverrà, dell'incontro che lo attende: "Sta andando da suo padre. Finalmente potrà entrargli dentro la testa, scavare tra le macerie, separare le parti vive da quelle morte" (p. 16). Ho detto che questo libro racconta coerentemente una storia, ma appunto di quale storia si tratta? *Animale* è il romanzo di una riconciliazione, o meglio di una ricomposizione delle macerie del passato: un figlio, Giuseppe, parte da Bologna verso la Sicilia per raggiungere il padre, Sergio, che ha avuto un ictus. Questo è dunque l'itinerario del libro: si parte dalle macerie di una città per raggiungere le macerie di un padre.
Tra i salti analogico-virtuali che intrattengono il protagonista, si alterna il tragico con il frivolo e a un certo punto fa capolino anche Marco Giordano, concorrente di *MasterChef* per il quale giudici e autori del programma ritagliano facilmente il ruolo del simpatico citrullo. Il libro è però attraversato da tratti di elegante, severa sentenziosità che restituisce a Marco Giordano la nobiltà che (forse) si merita: "Quel ragazzo non sapeva cucinare e ha trovato qualcuno che glielo ha detto. Anche lui avrebbe voluto avere qualcuno che gli dicesse cosa sapeva e cosa non sapeva fare. Perché, pensa continuando a piegare mutande e calzini, bisogna impararla fin da piccoli, e bene, la sconfitta" (p. 119, e non sembra neanche esserci contrasto stilistico tra la gravità dell'assunto e la faccenda domestica che al di sotto si svolge). La sconfitta, intrecciata con la colpa, è uno dei temi di *Animale*. Si parla molto in questa storia di colpe dei padri che ricadono sui figli, e forse anche di colpe dei figli che risalgono verso i padri, dell'incapacità dei figli di perdonarli, ed è una catena che arriva fino al nonno di Giuseppe: "«Papà, ti ricordi come andava a finire la storia?». Sergio fa un cenno con la testa e si porta la mano sulla bocca, prima di iniziare a piangere pure lui, in silenzio. «Che la bestia si portava via mio padre»" (p. 137, e va da sé che in queste cose il terrore e lo sgomento nascondano l'ombra inconfessabile di un desiderio). A poco a poco scopriamo qual è la tragedia che ha segnato la famiglia del protagonista, che fine ha fatto sua madre, qual è il loro rapporto con la Sicilia dove Sergio, a un certo punto della sua vita, ha deciso di fare ritorno da solo, come per un richiamo ancora una volta simile a un rimorso ("gli raccontava di quanto lontana e triste, quanto disperata e sola, fosse la Sicilia", p. 126). Ma che rapporto hanno invece Sergio e suo figlio? In breve, potremmo dire, un rapporto che non funziona: "la loro solitudine, l'unica cosa che resta anche quando sono insieme" (p. 122); "Non lo chiama papà, non lo chiama affatto, da anni, per questo il suo nome, mentre supera la glottide e arriva ai denti, viene fuori come vetro" (p. 55); "E per tutto il viaggio di ritorno, dall'ospedale a casa, di nuovo Giuseppe aveva pensato a suo padre come a un assassino" (p. 103, ruolo simbolico che, in ogni famiglia che si rispetti, risulta piuttosto interscambiabile). Ma il testo pone anche l'equivalenza esplicita tra padre e animale, sfruttando la polisemia del secondo termine: "A Giuseppe ricorda un animale ferito che viene soccorso, sempre incerto tra la fuga e l'aggressione" (p. 44); "Sua nonna sapeva fare un minestrone delle colpe, quelle di sua madre, che aveva «il sangue pazzo in testa», quelle di Sergio che l'amava veramente, ma come un animale" (p. 72). È dunque un padre che ha qualcosa di risentito spaventato involuto, ma è anche un padre dai tanti racconti che contrappone all'animalità il suo contrario, e cioè memoria con linguaggio, un fiume di parole che unisce le loro due solitudini, Colapesce, la mattanza dei tonni, la morte lungo il fiume dei cavalli sanfratellani ("Io non lo so perché i cavalli fanno piangere gli uomini", p. 46). Da qui si vede bene come gli animali non siano solo metafora di una umanità marginale ed essenziale, ma letteralmente ossessionano la scrittura di Nibali, colti spesso nei loro momenti di sofferenza e agonia, come il tonno pescato nell'ennesimo video e filmato dal sub che si ritrova però a sua volta accerchiato dagli squali attratti dal sangue, sempre all'interno di una circolarità che lega i destini degli uomini e quelli degli altri esseri ("Ha avuto paura, come tutto ciò che è vivente", p. 62). E per i lupi che compaiono all'inizio, un lupo che muore chiude il libro, e in questo lupo che arriva fino al Mediterraneo, "comportamento raro per la sua specie" (p. 139), c'è

molto del figlio che si trascina fino all'isola delle origini, quasi contro la propria volontà cosciente. Ci viene poi descritta la morte di un diamantino, divorato dalle formiche, e un diamantino appare in sogno al protagonista e lo fissa "come gli avvoltoi guardano le carcasse" (p. 38), in una confusione tra chi debba essere la carogna che è tutto il gioco di simmetrie e rispecchiamenti che attraversa il testo (ed è forse traccia del passaggio dalla poesia al romanzo, che ad alcune metafore puntuali si sostituisca una metaforicità su larga scala, un sistema di corrispondenze?). C'era già nel libro precedente di Nibali (un libro in versi, *Scurau*, Arcipelago Itaca, 2021) questa attrazione per il disfacimento, per la consunzione dei corpi, e non c'è dubbio che questo autore si collochi nel solco di un'estetica millenaria del brutto e del cadaverico, le cui ragioni erano già state individuate da Aristotele: "Anche di ciò che ci dà pena vedere nella realtà godiamo a contemplare la perfetta riproduzione, come le immagini delle belve più odiose e dei cadaveri. La causa, anche di ciò, è che imparare è un grandissimo piacere" (*Poetica*, Laterza, 1998, p. 7, trad. Guido Paduano). Se insomma un cadavere visto nella realtà è un'esperienza che atterrisce, nella rappresentazione artistica ci dà invece una qualche forma di piacere che è appunto il piacere della conoscenza di poter guardare la morte attraverso un suo ritratto, al riparo dall'esperienza. Ma direi che tutte quelle morti di animali sembrano anche un modo per il figlio di immaginare e in qualche modo prepararsi alla morte del padre.

Di fatto il viaggio di Giuseppe è anche un rimettere in moto il tempo, collegando i ricordi al presente e il presente al futuro, o il presente diventa uguale al passato, immobile, perfetto e quindi privo di vita, come in un *diorama*. Uso una parola cara a Nibali, che già la usava in *Scurau* ("come fossero statue di rettile nel diorama", p. 37), e la ripropone anche qui, a proposito di una visita fatta dal protagonista con i propri genitori al Museo di Storia Naturale di Milano ("fotografavi tigri e capibara dentro i diorami", p. 113), *e Diorama* è anche il titolo di una recente opera in versi di Laura Di Corcia (Tlon, 2021): non sarà anche questo una narrazione, rimettere in movimento gli scenari congelati della memoria (e della lirica)? Ripercorro infine il gioco delle equivalenze, feroce come un animale, solo come un animale, inquieto come un animale, e aggiungo un'altra espressione idiomatica che il testo evoca senza esplicitarla: innocente come un animale ("Di innocenza gli parla. Che loro sono innocenti, dice, e che non è colpa di nessuno", p. 112). *Animale* è anche un libro sul perdonare e sul perdonarsi, e sullo smettere di chiamare colpa tutto ciò che è stato un errore, nel senso proprio di perdere la pista, il sentiero, finire dove non pensavamo, cosa che di solito non succede agli animali, che hanno una guida infallibile che a noi manca (ma accade invece nel finale a quel lupo attratto dal mare, che sbaglia strada come un errore di cui aveva bisogno). Da pochissimo Nibali è poi tornato ai versi, con *Eucariota* (Samuele Editore, 2023), e la sensazione è che la lingua, non più narrativa ma nuovamente lirica, continui a battere nello stesso punto dove qualcosa maledettamente duole: "e senti dentro l'intarsio/ nella parte di minuscola stoffa e corda/ tornare ad assalirti la radice del tuo male/ una voce che soffoca e chiede perdono". Per dire come a volte questi passaggi da una scrittura all'altra sono solo un modo per insistere con altri mezzi verso lo stesso obiettivo e speranza, e con figuralità poetica oppure romanzesca provare a rischiarare *la radice del proprio male* (che poi è tutto quello che molti di noi chiedono alla letteratura).

## Su un recente, bel film finlandese, Foglie al vento di Kaurismaki, e a proposito di un anacronismo volontario

Mi è capitato di vedere per la prima volta un film di Aki Kaurismaki, che non conoscevo ma che a quanto pare è un regista di culto da decenni, e la visione del film è stata per me preceduta di pochi giorni da quella di una sua intervista, piuttosto divertente, alla televisione svizzera nel lontano 1989, dove gioca a fare il depresso ilare, laconico e scostante, con improvvise accensioni di complicità. Guardando poi *Foglie al vento*, avevo la sensazione che tutti i personaggi fossero l'esatta propaggine del loro creatore, in apparenza gelidi e indifferenti a tutto, seri inespressivi monocordi, capaci però di stralunati incanti, malinconici aggrappati a un tenue cinismo per evitare il crollo. Contro il grigiore e la solitudine delle loro vite (ci sarebbe poi anche il tema del lavoro sfruttato, che però mi sembra contenuto nella cornice più ampia delle esistenze irresolute, e non la causa di queste, mentre per alcuni *Foglie al vento* sarebbe un "film proletario"), in una Helsinki che ha la stessa durezza dei suoi abitanti (a parte certe atmosfere da sdilinquimento alcolico, dentro locali notturni dove si cantano improbabili versioni finlandesi di successi melodici stranieri), i due protagonisti Ansa e Holappa si incontrano, a modo loro (che è appunto il modo di Kaurismaki) si invaghiscono l'uno dell'altra, per contrattempi, incomprensioni o incidenti dovranno a lungo rinviare il loro incontro decisivo. Questa grossomodo è la storia, molto essenziale, di un amore osteggiato da nient'altro che dal caso o dall'indolenza dei suoi protagonisti, un film psicologico in assenza o quasi di psicologia, dove pare che si susseguano anche svariate citazioni non solo cinematografiche (un dialogo tra Holappa e il suo amico riprende quasi letteralmente le parole dell'ubriaco del *Piccolo principe*, suggellando così la dipendenza dello stesso Holappa, causa di un temporaneo allontanamento tra lui e Ansa). Per il resto, non posso dire di essermi sempre perfettamente sintonizzato con il peculiare gusto del grottesco di Kaurismaki, e di conseguenza con il suo umorismo, ma quel sentimento di sentirsi soli al mondo come degli spaesati Charlot (omaggiato nel finale), e in qualche modo e al tempo stesso fiduciosi che qualcosa o qualcuno verrà a soccorrerci e a sua volta in noi troverà conforto, l'ho percepito come un tepore che avvolge malgrado tutto e in ogni momento quel suo mondo sconsolato e anaffettivo.
C'è poi un aspetto abbastanza sorprendente, e cioè il fatto che Kaurismaki ritagli la sua storia all'interno di un anacronismo ostentato: ci troviamo nella nostra strettissima attualità, a un certo punto campeggia un calendario che dice 2024, arrivano notizie della guerra in Ucraina a scandire la vicenda, ma queste notizie vengono diffuse soltanto da… vecchie radio. Kaurismaki rinuncia in effetti ai mezzi di comunicazione degli ultimi anni, non c'è traccia dei nostri smartphone, pc, i protagonisti dispongono di cellulari ormai antiquati ed essenziali come i primi Nokia, Ansa entra in un internet cafè per pochi minuti di connessione. Da questo punto di vista, tutto è insomma immaginato appena prima dell'avvento sistematico e intrusivo e onnipresente della rete, dei social che ci pulsano addosso in ogni momento. Non c'è dubbio che chi voglia oggi raccontare una storia ambientata nel presente degli ultimi anni debba tenere conto di questo recentissimo e profondo spartiacque, e a quel punto scegliere di assumerlo nello spazio-tempo narrato, oppure fregarsene, come fa Kaurismaki, e salvare ad esempio il riferimento a una guerra attuale – non poi così decisivo nell'economia della storia, se non appunto come una fonte ulteriore di straniamento e un'eco continua di violenza che spinge al ripiegamento su di sé – e al tempo stesso ripristinare uno stato tecnologico appena precedente che lasciava ancora un certo margine all'eventualità di cercarsi e non trovarsi. Ogni decade all'incirca ha le sue icone tecnologiche, ma senz'altro mai come negli ultimi anni si è avuta una moltiplicazione vertiginosa delle possibilità immediate di contatto: con i nostri attuali smartphone e social, si poteva dare una storia come quella raccontata in questo film, o i due al primo inconveniente si sarebbero poi ritrovati in qualche crocevia del web? Ci sarebbe molto da dire sui rapporti tra lontananza, desiderio, nostalgia e i nuovi mezzi di comunicazione. Già il narratore della *Recherche* si stupiva della propria momentanea assenza di stupore nel poter sentire le prime volte al telefono la voce di una persona amata, ma ricostruiva per così dire al secondo grado e nella riflessione un trasalimento di fronte a "quello straordinario incantesimo in grazia del

quale pochi secondi bastano perché appaia presso di noi, invisibile ma presente, l'essere a cui vogliamo parlare, e che, magari standosene al suo tavolino, nella città dove abita (che in questo caso era Parigi), sotto un cielo così diverso dal nostro, in un clima che può anche essere diversissimo, in mezzo a circostanze e preoccupazioni che noi ignoriamo e di cui quell'essere ci metterà al corrente, si trova d'un colpo trasferito a centinaia di leghe di distanza (lui e tutto l'ambiente, cui egli resta legato), lì, presso il nostro orecchio, nel momento in cui il nostro capriccio lo ha ordinato". Nel caso dell'adorata nonna, la presenza invisibile dell'altro al telefono era diventata però l'angosciosa prefigurazione della sua scomparsa: "Tante volte, ascoltando così, senza vedere colei che mi parlava da una tal distanza, mi sembrò che quella voce chiamasse da profondità donde non è dato risalire, e conobbi l'angoscia che mi avrebbe afferrato un giorno, quando una certa voce sarebbe tornata così (sola e ormai distaccata da un corpo che non dovevo più rivedere) a sussurrarmi all'orecchio parole che avrei voluto cogliere con un bacio al passaggio, su labbra che erano ormai fatte polvere". Non mi pare che finora sia stata raccontata in modo similare una qualche dimensione incantata dei social e degli smartphone e forse nemmeno dei primi cellulari, e che lo stupore venga ancora indirizzato all'indietro, a un contemporaneo antidiluviano (prima del diluvio dei nuovi strumenti), disconnesso dall'altrove e vincolato sul posto. In un altro recente film finlandese, *Scompartimento n. 6 – In viaggio con il destino* di Juho Kuosmanen (davvero splendido, che per quanto mi riguarda ha toccato fili nascosti senza quasi farsene accorgere), un viaggio in treno da Mosca a Murmansk, in una Russia coperta di neve, sembra accadere appena prima dell'avvento generale dei cellulari, con i quali non avremmo in effetti potuto sentire lo stesso pathos della solitudine e della distanza che coinvolge la protagonista, costretta a chiamare dalle cabine telefoniche a ogni stazione di fermata. È insomma quella una dimensione dell'umano divenuta in pochissimo obsoleta a cui siamo però ancora molto aggrappati, e per continuare a raccontarla bisogna porsi al di qua di quella cesura tecnologica che ha drasticamente modificato il nostro rapporto con lo spazio e con il tempo. Oppure ignorarla deliberatamente, come appunto fa Kaurismaki. Ci si può ancora sentire dispersi come *foglie al vento* nel nostro presente ipercollegato e sincronico? Certamente sì, ma è anche vero che il vento non è mai stato così affollato come da qualche anno a questa parte.

## Su come certe immagini si caricano nel tempo di un diverso pathos storico: le Fêtes Galantes

Nel 1869 Paul Verlaine pubblica un libro che si ispira direttamente, fin dal titolo, alla tradizione pittorica delle Feste galanti (introdotta all'inizio del Settecento da Antoine Watteau, 1684-1721), una serie di quadri che mettevano in scena le frivolezze dell'amore con i personaggi della commedia dell'arte dentro giardini in festa. Noi posteri possiamo sentire in quella vibratilità rococò gli ultimi fuochi dell'aristocrazia (le idee illuministe erano già in marcia), nel clima di libertà della Reggenza dove i giochi erotici e sentimentali assumevano movenze e pose da teatro settecentesco. Quando Verlaine riprende quell'immaginario e spinge volutamente nella direzione di un certo kitsch poetico e mondano (gite in battello, serenate di mandolino, passeggiate tra siepi e statue classiche, sotto chiari di luna o accanto a fontane), ha forse ancora in mente il destino storico di una classe sociale, preannunciato dal fauno in terracotta che intuisce "una conclusione/ funesta a quei sereni istanti". In quel grande testo che chiude la raccolta, il *Colloque sentimental*, Arlecchino e Colombina hanno perduto la maschera e si ritrovano di notte simili a spettri in un parco "solitario e gelido", evocano il loro passato sentimentale senza riconoscerlo più, e il lettore può sentire la nota patetica che arriva da un'altra epoca per dire quasi beffardamente: *te la sei goduta, aristocrazia, ma come vedi tutti i giochi finiscono prima o poi, e così la tua festa durata secoli*. Però quello non era il mondo di Verlaine, che per rimotivare così intensamente quelle immagini non può che averci messo dentro qualcosa di molto più vicino e scottante nel cuore del suo presente. E allora, almeno dal 1848 la classe reazionaria era diventata un'altra, quella che prima aveva fatto la rivoluzione e poi aveva plasmato la società a sua immagine e somiglianza: una nuova società, per l'appunto, borghese, materialista e pratica, che susciterà tra le altre cose il lamento del poeta-albatros e il disprezzo flaubertiano per la *bêtise*. Ed è anche, quella, la società dei ruoli da rispettare, delle convenzioni, delle forme codificate, e appunto delle maschere. Che accetti di indossare, finché non diventano insostenibili l'inganno e la finzione, e la speranza fugge "verso un plumbeo cielo". Di lì a poco Verlaine conosce Rimbaud, abbandona la famiglia, fugge insieme a lui, Belgio, Inghilterra, il colpo di pistola, la prigione.

# Disperati chiasmi: Pier della Vigna e Cesare Pavese

Nel canto XIII dell'*Inferno*, nel secondo girone del settimo cerchio destinato ai violenti contro sé stessi, Dante si inoltra in un bosco che non ha nulla di ameno ("Non fronda verde, ma di color fosco") e che sembra per giunta nascondere i propri dannati, di cui si intendono le grida ma non si vedono le figure. Ci pensa Virgilio a sciogliere l'equivoco con un inganno un po' brusco, invitando Dante a strappare il ramo di una pianta da cui subito fuoriescono parole e sangue ("Perché mi schiante?", e poi a seguire "Uomini fummo, e or siam fatti sterpi"). A lamentarsi è Pier della Vigna, consigliere fidatissimo di Federico II, poi accusato di alto tradimento e infine suicida in un carcere toscano. Notiamo subito che Dante prende per buona l'ipotesi della sua innocenza, molto diffusa all'epoca, e infatti non colloca Pier della Vigna nello strato più profondo dell'inferno, dentro il ghiaccio che imprigiona i traditori verso chi si fidava di loro, ma appunto nella selva dei suicidi tramutati in tronchi, che per l'eternità dovranno rinunciare a quel corpo da cui avevano già da sé violentemente preso congedo (contrappasso analogico lampante). In una terzina memorabile, Pier della Vigna racconta così il proprio suicidio: "L'animo mio, per disdegnoso gusto,/ credendo col morir fuggir disdegno,/ ingiusto fece me contra me giusto". Laddove il "disdegnoso gusto" è la violenza che ogni suicida rivolge anche all'esterno, a tutti gli altri e al mondo, rendendo l'universo intero complice del suo gesto, ma in questo caso indica precisamente il modo per liberarsi dall'onta della colpa e così "fuggir disdegno", e allora: "ingiusto fece me contra me giusto", dove lo schema classico del chiasmo A-B-B-A contrappone l'oscenità della violenza alla rivendicata innocenza, nell'autoannullarsi di un "me contra me".
Moltissimo tempo dopo, secoli, Cesare Pavese, come tutti sappiamo, si uccide con i barbiturici in una camera d'albergo torinese, e sulla prima pagina di un suo libro lascia poche righe diventate famose come se fossero versi, forse anche di più: "Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi". Le ultime due frasi hanno ancora qualcosa di aggressivo, e soprattutto l'ultima dichiara un attaccamento residuale, ineliminabile (lo stesso dei dannati danteschi!) a quello che accadrà e si dirà nel mondo dopo averlo abbandonato. Eppure il primo periodo ha tutta la dolcezza di una riconciliazione, e di nuovo ricalca la struttura del chiasmo. Sono questi come dei lumicini di verità, impressioni di lettura non dimostrabili, non accertabili, che rimangono ondeggianti nell'aria tra testo e testo: avrà pensato (magari come si pensa oscuramente a un ricordo non ricordato) anche al Pier della Vigna di Dante, il Pavese di Pavese nel momento in cui scriveva queste parole finali? ma chiederselo troppo sarebbe come guardare dalla serratura di una stanza dove è successo quello che è successo. Rimane l'infinito surplus di presenza a cui un suicida paradossalmente si sottomette, e una figura retorica che almeno in due casi così lontani ha dato forma all'esperienza più abissale di tutte, se il chiasmo è sintassi che si ripiega su di sé, come su sé stessa si richiude la vita di un suicida.

# Sull'aria fresca che circola nelle one-liner jokes di Mitch Hedberg

Da tempo seguo soprattutto su Instagram la pagina BeComedy Uk, fondata dal comico Marco Di Pinto, residente a Londra dal 2012, e che ha creato in questi anni un ponte straordinario tra l'Italia e la stand-up comedy inglese e americana, organizzando serate dal vivo e realizzando i sottotitoli per monologhi, battute, pezzi di spettacoli di cui possiamo tutti godere sui social (e quindi tanta gratitudine, continua così per favore). Per intenderci, si tratta per lo più di quel tipo di comicità caustica, politically incorrect che si muove spesso sul crinale tra forza rivelatrice e puro cinismo, e che dalle nostre parti è tendenzialmente condannata a priori, in nome di una presunta intoccabilità sacrale di certi temi. Ritornerò su questo aspetto, ma l'artista di cui vorrei parlare è in realtà il campione di una comicità di tutt'altro tipo: si chiamava Mitch Hedberg, ed è scomparso nel 2005 a nemmeno quarant'anni. Intanto, imparo sempre da Di Pinto, era uno specialista di quelle che nel gergo della stand-up sono chiamate *one-liner jokes*, cioè *battute scritte su una riga sola*, che vengono recitate sul palco in rapida successione, senza essere logicamente collegate fra loro (battute, appunto, ma mi pare che la difficoltà peculiare di questo atteggiamento sia da cogliere proprio nella differenza su larga scala rispetto al monologo articolato, che può giovarsi di un crescendo, mentre qua si tratta di ricominciare ogni volta da capo, rinegoziando più o meno da zero la risata del pubblico). Nelle sue battute Mitch Hedberg spinge su una certa incomprensione del linguaggio e del mondo, legata di solito al prendere i significanti fin troppo alla lettera, portando al surreale il loro messaggio di partenza. In questo si rivela un ottimo erede di un certo teatro dell'assurdo (all'origine della *Cantatrice calva* di Ionesco ci sarebbe la lettura di un manuale di lingua inglese, e l'impressione che tutte quelle frasi fatte, se lette e rilette, perdessero ogni ragionevolezza), e prima ancora di Lewis Carroll e del suo Humpty Dumpty, che faceva definitivamente esplodere i legami tra significato e significante ("Quando *io* uso una parola, quella significa ciò che io voglio che significhi"). Qui da noi il più bravo in questo senso mi pare che sia, negli ultimi anni, Valerio Lundini: ricordo in una puntata del programma *Battute* una finta telefonata di un finto telespettatore che lo scambiava per Maurizio *Landini*, a partire da una equivalenza, per l'appunto assurda, tra il nome e la fisionomia ("Sì, ci assoniamo molto"); o quando, ospite da Floris, Lundini immaginava che l'inglese maccheronico e balbettante di molti italiani fosse invece il vero idioma di una cittadina del Sudafrica, trasformando quindi un disagio della comunicazione in un pezzo di realtà. Direi che in fin dei conti il gioco è questo, mandare in cortocircuito le convenzioni del linguaggio a cui siamo abituati, il patto fra parlanti, lasciando che le parole per un attimo prendano il sopravvento sul mondo (poi mi aspetto che un comico si fermi appositamente prima rispetto alla vertigine dell'assurdo à la Ionesco, o alla radicalizzazione dell'uomo-uovo di Carroll per cui tutto può voler dire tutto). Io stesso delle volte mi diverto e mi incanto di fronte alla bruttezza inesorabile di certi luoghi strade piazze, a cui però sono stati assegnati nomi altisonanti e nobilitanti (in una città sarda sulla costa, orrendi casermoni in cemento costeggiavano le vie dedicate ai grandi pittori del Novecento, il che non bastava in effetti a renderli meno orrendi). E quando ho insegnato al Nord per la prima volta, il contratto di locazione recitava testualmente che l'appartamento avrebbe dovuto essere custodito "con la diligenza del buon padre di famiglia": trattandosi di un monolocale, evidentemente il linguaggio giuridico auspicava una familiarità compressa, ma non per questo meno doverosa.

Entrando finalmente nel merito della scrittura di Mitch Hedberg, vorrei innanzitutto dire che in molte sue battute la fragilità logica ostentata per la quale ridiamo è l'altra faccia di una fragilità dell'io che può toccarci, come in questo caso: "Sono stanco di inseguire i miei sogni. La prossima volta gli chiedo direttamente dove stanno andando e li raggiungo dopo", dove a essere presa fisicamente alla lettera è una metafora – è il caso di dirlo – piuttosto corriva, divenuta ormai stucchevole; oppure quando il *Please, try again* sul retro del coperchio dello yogurt (il nostro *Ritenta, sarai più fortunato* rispetto a un qualche premio) viene invece inteso come messaggio motivazionale e invito alla resilienza. Voglio però soffermarmi su una battuta per la quale ho un debole da molto tempo, che fa così: "Ho visto una lavanderia alle 3 di notte con fuori il

cartello: «Scusate, siamo chiusi». Non dovete scusarvi. Sono le 3 di notte, e siete una lavanderia! Sarebbe ridicolo aspettarsi che siate aperti! Non verrò mica da voi alle 10 del mattino per dirvi: «Ehi, ieri alle 3 eravate chiusi. Qualcuno mi deve delle scuse!»". Intanto, come si può vedere dal video, la battuta è inseparabile da una certa dimensione performativa (ma ovviamente non vale solo per questa battuta e non vale solo per Mitch Hedberg), e in particolare da quella sua aria da rocker imbambolato che sembra sfuggire in ogni modo allo sguardo del pubblico. Ridiamo giustamente di quanto Mitch ragioni male: quel cartello si riferisce con ogni evidenza alle ore lavorative e soltanto a quelle, non di certo alla notte! Eppure la complicità con l'assurdo rivela sempre, al contrario, una complicità più grande con il senso, e alla maniera dei motti di spirito analizzati da Freud (vedi il saggio *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*), la cattiva logica di qualcuno serve ad attaccare un bersaglio diverso, attira su di sé le risate affinché una parte di quelle vada anche in un'altra direzione. E quale potrebbe essere il destinatario segreto di questa battuta? Forse la pretesa che certe parole possano funzionare sempre e comunque come un abracadabra, quando invece appaiono infinitamente depotenziate se adoperate senza una vera presa sulla realtà, come un cartello diurno esposto di notte (mi viene in soccorso un altro grande scrittore comico, Corrado Guzzanti e il suo *Caso Scafroglia*, che da un finto studio televisivo tuonava per tre volte GUERRA BRUTTO!!!, per poi chiosare "voi direte: è poco, ma a me mica mi pagano per fare questo"). Ma se le parole in questione sono le parole della comicità, allora vale ancora di più il contrario: che le battute meritano di fare il loro corso, liberamente, proprio perché il loro essere un cartello diurno esposto di notte (nello spazio del gioco, della creatività e della finzione) dovrebbe salvaguardarle dall'essere prese troppo severamente sul serio. C'è forse una segreta mozione di libertà del comico e del poetico in questa scena immaginata, che inevitabilmente finisce anche per riguardare la cosiddetta comicità politicamente scorretta, quella per la quale di solito si pretendono le scuse, e invece: "Non dovete scusarvi! Sarebbe ridicolo aspettarselo!", non era questo il momento per fare altri discorsi con altri linguaggi. So che la questione rimane a dir poco controversa, e però è strano e bello che una possibile difesa anche del politically incorrect arrivi dal comico che lo era meno di tutti, il buffo strampalato geniale Mitch Hedberg.

# Fare chiarezza tra le voci (Nota critica a Incompiere di Giuseppe Guarneri, Genesi Editrice 2024)

Leggendo *Incompiere*, la sensazione è quella di trovarsi di fronte a una scrittura anti-idilliaca, nervosa, circolare, all'interno della quale un io lirico (come vedremo piuttosto camuffato e moltiplicato) fa i conti con un qualche suo grande irrisolto (o potremmo appunto dire *incompiuto*), e soltanto su questa base di scorbutica fratellanza e di condivisione ferita può avvenire il necessario patto con il lettore. Posto ciò, vale la pena di seguire le simmetrie scavate sotto una superficie che a prima vista dà un effetto sfrontato e quasi aggressivo di gremito, ma soltanto come reazione a un vuoto carsico del soggetto. Una certa esuberanza dello stile e insistenza catalogatrice (si veda, in termini puntualmente retorici, l'uso assillante dell'anafora: "Troppo rapido,/ troppo buio./ Troppo stanco, troppo distratto."; "Annegare/ per non concedere./ Annegare/ come volenteroso sacrificio umano./ Annegare/ per voto di silenzio" e molte altre ancora) va intesa proprio come febbre elocutoria in risposta a una ferita di senso, la Cosa heideggeriana e poi soprattutto lacaniana (dal *Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, un riferimento che traspare in filigrana) "che in me alberga" come vuoto da costeggiare indefinitamente. Anche la polifonia interiore che Guarneri costruisce nell'arco dell'opera gioca a ribadire che non esiste soggettività che non poggi su fondamenta abissali, da Rodez (personaggio-metonimia per Artaud, ricoverato per anni nell'ospedale psichiatrico dell'omonima località) al vasaio e al bottaio, che per mestiere contornano l'assenza ("Abbraccia il vuoto, libretto del confessionale./ Veste il vuoto, sarto dell'abisso./ Il bottaio è il sacerdote del vuoto"). Si dà poi tra queste voci un continuo avvicendarsi, simile a un pudico dialogo di bisbigli (con didascalie come "*Rodez ha raccontato al vasaio:*", "*Il bottaio diceva che Rodez ha detto:*", "*Rodez ha detto al Cordaio qualcosa, ma il Vasaio ha sentito solo questo:*"), che come i finti paratesti che incorniciano il libro mette letteralmente in scena il tema del disagio psichico (risuona un *chi parla?* nei corridoi della mente) e insieme lo stempera nel gioco manieristico delle proiezioni.

Gran parte dell'attitudine lirica di questo libro si fonda proprio sul rapporto problematico con il confessionalismo, avversato nella sua modalità ostentata, mascherato e anche sviato sotto titoli discordanti o accensioni umoristiche, ma comunque oscillante tra le due polarità infantili della minaccia onnipotente ("Vi amo così tanto che se rinasco sarò un virus") e della richiesta di aiuto. Un'ambivalenza simile, tra cupo rifiuto degli altri e desiderio di attenzione, attraversava anche *Carnaggio*, l'opera precedente di Guarneri, distante molti anni (Aracne 2015). L'infanzia come dimensione ancora in parte inesplorata, sogno ricorrente e ferita di incompiutezza è figura centrale di quest'opera, e se la prospettiva del dopo permette di riconoscersi complici della propria oscurità e dei propri smarrimenti ("Eri tu ed eri solo,/ sei sempre stato tu/ a farti paura/ dal buio nella stanza", "Nascondermi non mi riesce più bene/ come quando ero bambino e il gioco finiva senza trovarmi", "E invece da quarant'anni conto, faccia alla porta,/ per un infinito nascondino"), così come della propria inevitabile irresolutezza ("A forza di usare l'imperfetto/ lo sono rimasto"), nondimeno brucia la scopertura dell'abbandono, sotto le spoglie di un'autoparodia cristologica ("Vestitemi almeno,/ procurate una protesi a questo invalido/ a quest'orfano una coperta./ […] Padre, perché mi hai abbandonato?") e tanto di più nella penombra pressappoco disperata del ricordo di una stanza ("Senza ninna e senza nanna/ in una notte non si compie l'infanzia"). Le voci fin lì trasfigurate in un teatro d'ombre della psiche si precisano di colpo nelle voci che raccontano al soggetto la prima parte della sua esistenza, sempre incomprese, sempre fraintese (e *fraintendimento* è un'altra parola chiave di questo libro, come anche, perché non dirlo, di nuovi testi a cui l'autore si dedica da qualche tempo), come accade nella bellissima *Dicciare su carte*, che qui riporto per intero:

Di certo vi sarete guardati in una foto d'infanzia.
Ebbene la fiducia nei racconti sostiene la vostra identità.

Dicono
che eravate in un bosco
ma si vedono un prato e due alberi.

Dicono
che avevate giocato poco prima a rincorrere lucertole
ma si vedono un prato e due alberi.

Dicono
che poi al ritorno in auto avete dormito
ma si vedono un prato e due alberi.

Dicono che avevate un carattere dolce
ma si vedono un prato
due alberi
e un bambino.

Eppure vi riconoscete.

L'idea dell'incompiuto nell'arte si salda quindi, assai felicemente, alla nota patetica dell'incompiuto biografico, affettivo ("Quando una fessura attraversa l'infanzia/ non è l'innocenza/ ma la fede a restare incompiuta"). Il verbo, calco dal francese raro *inachever*, è un hapax in italiano, il che denota una difficoltà basilare a concepire l'incompiuto come un processo e un divenire, e non soltanto come risultato voluto e specialmente fortuito (al termine di *Categorie* ci viene proposta una breve casistica degli incompiuti, ma la spinta tassonomica arriva già senza fiato, posto che "l'elenco completo delle opere incompiute è irrealizzabile"). Il valore euristico che l'autore attribuisce all'incompiuto sta forse in quel sogno di infinità che lascia aperto il cerchio, se l'infanzia è ancora "una speranza di ricordo/ la promessa della pagina capovolta", se "il frammento gravido porta l'impronta della memoria materia" e non può mai esaurirsi, né sulla carta né sul proprio corpo, l'analisi di sé. L'agonismo di questo libro dipende in gran parte da questo successo a metà, da questo fallimento a metà: ciò che non si è compiuto non smette di riproporsi senza fine nella scrittura, e lì trova di volta in volta il proprio struggente, momentaneo compimento.

# Se il frastuono copre il silenzio: su un mio problema di ricezione e di gusto rispetto al cinema di Fellini

Da anni, a fasi alterne, mi ritrovo a fare i conti con quello che per molti è il più grande artista italiano del Novecento, e certamente per quanto riguarda il cinema. Ovviamente parlo di Federico Fellini, e come a volte accade (in arte, in amore, nella vita) anche quando ci sarebbero sul tavolo tutti gli ingredienti per innamorarsi, questo non avviene, oppure avviene in modo così imperfetto che non basta e non può bastare.

Ecco, pochi giorni fa mi è capitato di rivedere dopo moltissimo tempo *La dolce vita*, e dunque uno dei suoi film più celebri e ammirati. A parte le condizioni fisiche poco vantaggiose (per quasi esaurimento posti, sono finito laterale e in seconda fila, e dopo tre ore ne sono uscito strabico e con il torcicollo), fin da subito ho percepito la sensazione di soffocato inconfessabile disagio che quasi sempre mi prende rispetto al linguaggio di Fellini e alla sua estetica. Cioè l'impressione che tutto sia spesso troppo urlato, troppo sopra le righe, dalla musica martellante ossessiva paranoica alla mimica grottesca di molti personaggi, e alle loro urla per le quali mi verrebbe da urlare a mia volta per farli smettere, e poi il circo ovunque o situazioni che lo ricordano, eccetera eccetera. Vero che il contesto e l'argomento del film è proprio quella socialità romana modaiola, caciarona della fine degli anni '50, ma c'è comunque qualcosa di più generale e tipicamente felliniano in quel fragore un po' isterico. A disturbarmi, la sparo grossa, è come una specie di pacchianeria (anche bonariamente romagnola) che può divertire, e invece a me imbarazza. Lo so che sto facendo un discorso del tutto personale e idiosincratico, che magari a qualcuno darà solo fastidio, e quel qualcuno lo prenderà quindi come vilipendio a un mostro sacro. Ma proprio perché percepisco, sento e non nego affatto la grandezza di Fellini, vorrei provare a fare un poco i conti con questo mio esserne in fin dei conti respinto, con la sensazione che spesso il sogno felliniano si stemperi nella sagra e che per questo non riesco fino in fondo a collegarmici intimamente, profondamente.

Ne ho parlato con il mio amico Stefano Brugnolo, che è un grande ammiratore di Fellini ma al tempo stesso riconosce quegli aspetti che sono anche, se vogliamo, volutamente grossolani. Rispetto alla *Dolce vita*, per difenderne il valore, mi ha fatto l'esempio della scena della fontana di Trevi, con Sylvia (Anita Ekberg) che chiama dall'acqua Marcello, e in effetti quella è davvero una sequenza memorabile, ma appunto è già una scena notturna, silenziosa, e in quel silenzio risuona la grande battuta "Marcello, come here!" e anche risalta, per contrasto rispetto a tanta buffa esuberanza, la malinconia del protagonista. Poi Stefano mi ha ricordato il finale di *8½*, e ammetto che non si possa non vedere la forza espressiva, commovente di quella ridda festosa che mette in fila il passato e il presente di Guido Anselmi, i vivi e i morti, l'infanzia i genitori tutte le persone che ha incontrato nella vita, come una vittoria sul tempo che può avvenire soltanto con modi rumorosi, scanzonati da banda, da fiera, e appunto da circo. Ma così ritorno al (mio) problema di partenza.

In un confronto ideale con il cinema di Antonioni, Stefano propone che si possa collocare Fellini dalla parte dell'esplicito, del voler esprimere il più possibile, mentre Antonioni starebbe piuttosto sul versante dell'implicito e del non detto (una distinzione simile a quella tra scrittori grassi e scrittori magri che proponeva Tomasi di Lampedusa). Ma se il non detto è di solito architettato per fare i conti con le cose difficili e dolorose da affrontare direttamente, perfino con "l'annientante nulla" dell'esistenza, allora forse Fellini reagisce nella maniera opposta, e di fronte al niente reagisce con il molto, carica con il rumore per non sentire quel brusio di fondo, quell'eco di raccapriccio. Dunque rumore (e anche *rumors* nel caso della *Dolce vita*, dove protagonisti sono i paparazzi e il giornalismo d'assalto) *vs* non detto, e già mi sembra di provare molta più fratellanza

di prima con tutte quelle grida e con quello sbracciarsi (quindi vale la pena ragionare anche su questo, sugli amori inesplosi).
Poi è chiaro che Fellini non è solo rumore, non è solo vociare (come non è soltanto visibile, ma anche colmo di invisibile), ma è come se di quel rumore avesse bisogno per fare risuonare altre corde più segrete. E allora nelle pause del frastuono di quella Roma mondana e frivola si addensa l'ombra del tragico, che nella *Dolce vita* è tutto o quasi sulle spalle di un personaggio indimenticabile, l'amico scrittore di Marcello, Enrico Steiner. Steiner, come a volte si dice secondo un corrivo buon senso, sembra avere tutto dalla vita, una bella famiglia una casa elegante una intellettualità stimata. Una sera nel suo salotto si riunisce una conventicola un po' fatua di ospiti annoiati, per parlare di poesia, musica etnica, di una qualche idea di felicità. Appartatosi con Marcello, Steiner si abbandona a un monologo stupendo, doloroso, che prelude a ciò che avverrà: "Qualche volta la notte questa oscurità, questo silenzio mi pesano. È la pace che mi fa paura, temo la pace più di ogni altra cosa. Mi sembra che sia soltanto un'apparenza, e che nasconda l'inferno." Tempo dopo Steiner si uccide, e uccide anche i due figli piccoli (e Marcello riecheggerà le sue parole: "Forse aveva soltanto paura…"), una tragedia quasi nel finale che Italo Calvino giudicherà inverosimile, insensibile, un episodio "di astratta faziosità". Eppure se penso a Steiner in mezzo alla confusione circense di tante scene felliniane, ecco che proprio quel contrappunto di abissale disperazione mi rende finalmente intelligibile il fragore, commovente e umanissima l'allegria convulsa che da sola tante volte mi ha deluso.

# Attualità di Astolfo: le discariche sulla luna (e una città invisibile di Calvino)

Nel celebre viaggio di Astolfo sulla luna, è come se la levità dello stile ariostesco si avverasse definitivamente nella leggerezza di un volo siderale, così come a sua volta la distanza ironica diventa uno sguardo infinitamente sopraelevato per cui l'immagine del nostro pianeta, "non avendo luce", si offusca. Qualcosa di simile alla vista paradisiaca che nella *Commedia* riduce il nostro mondo alla sineddoche di un'"aiuola che ci fa tanto feroci", come a dire l'irrilevanza e vanità dei nostri errori e passioni terrene, doverosa constatazione in chiave di eternità per un cristiano di inizio Trecento quale era appunto Dante, vertigine relativista per un uomo del Rinascimento inoltrato come Ludovico Ariosto. E dunque Astolfo girovagando sulla luna, "in un vallon fra due montagne istretto", scopre che proprio lì si raccoglie tutto ciò che gli uomini perdono a causa del tempo, del caso o della propria manchevolezza. Se pure attenuato dalla consueta ironia (ad esempio manca la pazzia, che è tutta rimasta in Terra, abbonda invece il senno, non solo quello di Orlando), non può sfuggire il pathos poetico e patetico di questa ricognizione, dove in effetti, sotto le coltri del *sic transit gloria mundi* (regni, ricchezze, civiltà svanite), si enumera tutto il catalogo della nostra irresolutezza ("Le lacrime e i sospiri degli amanti,/ l'inutil tempo che si perde a giuoco, […] vani disegni che non han mai loco,/ i vani desideri sono tanti,/ che la più parte ingombran di quel loco"). Molti altri sprechi si presentano poi sotto l'aspetto di metafore che Astolfo letteralmente vede e che concretamente ingombrano il suolo lunare, come i lacci nascosti dentro ghirlande, "che son tutte adulazioni", o le lodi composte per i signori (Ariosto poeta cortigiano lui stesso), che "di cicale scoppiate imagine hanno"; gli amori infelici che hanno la forma "di nodi d'oro e di gemmati ceppi", o una grande massa di minestre versate che sono le elemosine post mortem non esaudite; e via dicendo, fino ad arrivare, ovviamente, a una montagna di ampolle di varia misura, contenenti ciascuna un liquore che è il senno perduto di qualcuno. A me pare che questa serie di immagini debba colpirci su due livelli, per primo quello appunto metaforico e visionario, dove in mostra è l'irriducibile incompiutezza della natura umana, ma al tempo stesso è come se Ariosto, senza poterlo sapere, anticipasse paesaggi del nostro presente dove in effetti si accumulano gli scarti materiali che sono anche gli scarti del nostro desiderio. Jacques Lacan chiamerà "oggetti del capitalismo" questo proliferare di prodotti vani che non fanno che rilanciare la domanda, e anche questo sono ormai le discariche della nostra parte di mondo, l'altra faccia della luna del benessere, una concentrazione infinita di desideri fasulli, il luogo di un'insoddisfazione generale, iperbolica. Tra le sue *Città invisibili*, Calvino inventa Leonia, la città-immondezzaio che accumula rifiuti ai suoi bordi, rischiando però di esserne un giorno travolta e distrutta. Ma risulta subito chiaro al lettore che ogni rifiuto materiale è anche l'immagine delle nostre scorie passionali irrisolte, del passato che non passa, "i resti dell'esistenza di ieri" che più vengono espulsi e più si accumulano, ed è forse il destino di ogni città (di ognuno di noi) essere prima o dopo sommersa "nel proprio passato che invano tentava di respingere". Il nostro tempo ha insomma realizzato la visione di Astolfo, un accumulo e disordine esteriore che davvero rispecchia le nostre discariche emotive, e forse per la sua *Leonia* Calvino avrà ripensato a quel viaggio lunare, lui che di Ariosto fu ammiratore e riscrittore.

# Effetto Leopardi: dalla donzelletta agli 883

Se *Il sabato del villaggio* continua a essere uno dei testi più amati e famosi di Leopardi, è perché ha saputo dare un nome migliore di altri all'esperienza dell'attesa e della speranza, tanto che, almeno nella cultura italiana, tutta l'eccitazione lieta, con un'ombra di turbamento, che precede un dopo che immancabilmente la deluderà si chiama proprio, per tutti noi: sabato del villaggio, e domenica quel dopo che non sarà mai all'altezza. Ovviamente la vertigine del testo leopardiano si fonda sull'equivalenza metaforica nettamente stabilita in chiusura con la giovinezza e il resto della vita, e su quell'invito tremante a non aver fretta di maturare che si affaccia sul tempo dalla ringhiera fragile e memorabile di quella straordinaria preterizione: "Altro dirti non vo'". Per cui anche questo componimento sarebbe un argomento ulteriore a favore dell'idea rigidamente manualistica del pessimismo leopardiano, per quanto risalti, anche contandone i versi, che il pessimismo arriva solo in fondo, mentre 39 versi su 51 sono dedicati alla dimensione euforica dei preparativi e dell'attesa e della speranza (la donzelletta che rientra piena di fiori, e la vecchierella che si racconta, e i fanciulli che giocando fanno rumore, e lo zappatore che ha finito di lavorare e il falegname che di notte continua ancora un poco), e insomma non fa forse parte anche quella dell'esistenza, e non è dunque, al contrario, ottimismo che si dispiega e che nemmeno la conclusione gnomica può farci dimenticare? *Il sabato del villaggio* è poi anche un testo in cui si ammira un perfetto equilibrio tra versante poetico, concreto, figurale e versante filosofico, astratto, concettuale, per un autore che in altri componimenti risulta spesso sbilanciato sul secondo, con qualche fatica in più da parte del lettore.

Per dire quanto questa poesia abbia influenzato non solo il nostro immaginario, ma anche puntualmente altri autori e altre scritture, si prenda un classico del secondo Novecento, *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, un testo in apparenza lontanissimo dal *Sabato del villaggio*, e che in effetti lo è, ma solo a condizione di esserne la negazione più totale e assoluta, e quindi a esso profondamente collegato: la dedica in esergo, alla "giovane impiegata tanto poco allenata alle domeniche cittadine che, spesso, il sabato, si prende un sonnifero, opportunamente dosato, che la faccia dormire fino al lunedì", rappresenta il rifiuto radicale della speranza fisiologica della giovinezza, lo sprofondamento nell'alienazione capitalistica del lavoro per uscire dalla quale serviranno nuovi scuotimenti, altre invenzioni. Consideriamo poi due testi recenti che rispetto al *Sabato* sembrano invece stabilire un rapporto di fedele riformulazione. Il primo è di Gianni Montieri, si trova in *Avremo cura* del 2014 (Editrice Zona), un libro diviso in due sezioni, la seconda *(Sud) in caso di morte* attraversata dal filo conduttore della giovinezza e della violenza, in un contesto campano di criminalità diffusa e di generico fatalismo. La poesia in questione (IX. "C'erano ampi margini, confini", da cui il titolo dell'autoantologia arricchita da inediti *Ampi margini* del 2022, LiberAria Editrice) si faceva ammirare per la simmetria perfetta tra una prima e una seconda parte, tra il racconto delle partite di calcio spensierate fra ragazzi e gli stessi cresciuti anni dopo, con il passaggio del tempo evidenziato dal salto strofico e dalla ripresa interrogativa ("Poi cosa è successo?"). Se dunque il calcio all'inizio era letteralmente quello giocato in campetti periferici con "l'erba tagliata male" e "grida di madri" per annunciare la cena, subito dopo, nel giro di pochissimi versi, altre immagini calcistiche si fanno invece metafora tragica delle esistenze dissipate, il "saltare di testa" per colpire il pallore diventa piuttosto un saltare "di testa o per aria", scopriamo che la domenica della vita, resa ancora più straziante dal ricordo di quelle partite al tramonto, non ha mantenuto nessuna promessa, perché "non c'è pubblico, non c'è tribuna/ solo il replay di un fuorigioco/ fischiato da nessuno". Che non sia soltanto una mia suggestione, ma dello stesso autore, tanto più lo dimostra l'inconfondibile eco leopardiana (che si perderà nella successiva versione rimaneggiata) di quel "raddoppiare in difesa/ al calar del sole", proprio come la donzelletta veniva dalla campagna, per l'appunto, "in sul calar del sole". Nel poemetto *Suite Etnapolis* di Antonio Lanza (Interlinea, 2019) è di nuovo in questione, come per Pagliarani, il lavoro più o meno sfruttato, e il libro è scandito dai giorni della settimana all'interno di un centro commerciale alle porte di Catania, dove si intrecciano i pensieri e le vite dei suoi dipendenti. Un testo che ha

guadagnato da subito una sua preziosa autonomia, *Le silenziose*, inquadra le addette alla pulizia dei bagni, “donne minute/ o corpulente”, “poco/ istruite ma piene di forza”: anche per loro, leopardianamente, la vita ha deluso le aspettative, sempre di più si è allontanata da esse, giù giù attraverso “una collezione/ a imbuto di sbagli”, per quanto “da ragazze, giovanotti/ e buona sorte si alternarono in ginocchio”. E anche qui il fallimento della domenica della vita è delegato a una metafora sportiva, stavolta tuffi non andati a buon fine, nonostante le migliori premesse, “i gradini della scuola sembrando/ un trampolino di tre metri da cui/ staccarsi fiduciose”, ma alla fine “l’atteso/ ingresso in acqua avvenne di pancia,/ con incresciosi schizzi dappertutto”.
Da poesia a poesia, ma anche da poesia a musica pop. Era il 1993, e nel disco *Nord Sud Ovest Est* degli 883 (ancora nel duo originario Max Pezzali-Mauro Repetto) compariva una canzone impensabile senza *Il sabato del villaggio* alle sue spalle, direi fin dal titolo, *Weekend*, che suona come un omaggio più o meno inconsapevole, schiacciato su una dimensione quotidiana e circolare: “e sta per finire un altro weekend/ se ne va coi gol in tele il weekend/ così poi aspetteremo il weekend/ convinti che sarà il più bello dei weekend”. Certamente manca (fra le altre cose) il salto metaforico del testo leopardiano, ma rimane un pezzo molto efficace nel raccontare una certa malinconia della provincia italiana dei primi anni novanta, per cui ogni weekend era la promessa sempre rinviata di una qualche via di uscita dalla routine monotona e deludente. Ma c’è di più: mi accorgo che il repertorio dei primi 883 ha agito per almeno un paio di generazioni (e di certo la mia, che al tempo ero un bambino e poi un ragazzino che voleva, non so per quale motivo, somigliare a Max Pezzali, e mi facevo il ciuffo con il gel, che dopo pochi minuti diventava un tirabaci, e compravo stivaletti di pelle sottomarca, che infatti erano marca Dolce&Gabbiano) come quelle che Francesco Ghelli ha definito *madeleine postmoderne*, e cioè “schegge di cultura di consumi e frammenti di immaginario televisivo”, e quindi aggiungerei anche musicale, capaci di svolgere “la funzione di catalizzatori della memoria personale, investiti da un lirismo nostalgico sempre in bilico fra ingenuità e provocazione” (F. Ghelli, “Madeleine postmoderne. Memorie d’infanzia, consumi e mass media”, in *Il ricordo d’infanzia nelle letterature del Novecento*, Associazione Sigismondo Malatesta, Pacini Editore, p. 182). Ricordo gli ascolti allo stereo a tutto volume che facevo di quell’album (e anche del precedente, quello dell’uomo ragno) e quel sentimento di festosa, inquieta infinità (cioè da sabato del villaggio) che sentivo in quei momenti e che ancora oggi associo a quella voce, a quei testi, a quelle musiche. Come se in effetti per ognuno di noi sopravvivessero schegge residui scintille di un nostro personale sabato del villaggio, che forse nessuna domenica arriverà mai a dissipare completamente.

# I neomelodici a scuola? Dubbi metodologici estivi e sudaticci, e la nostalgia di un'altra pedagogia

Fra i tanti slittamenti cognitivi che la mia città (Palermo, ndr) è capace di offrire, spicca in alcuni quartieri l'illusione intermittente di abitare a Napoli, per cui si possono vedere in giro ragazzini vestiti dalla testa ai piedi con la tuta di Maradona o di campioni più recenti, ma soprattutto da sempre (dal mio sempre, perlomeno) si ascoltano nell'aria le voci piuttosto altisonanti di artisti più o meno locali che scrivono e cantano, per l'appunto, in napoletano. La stessa cosa accade peraltro a Catania, ma non in tutto il resto del sud, e di certo non con la stessa intensità (durante una puntata di X-Factor, la pugliese Emma Marrone si era stupita e perfino entusiasmata per un giovane artista catanese che proponeva un pezzo e una performance di quel tipo). Insomma, per quel genere che tutti conosciamo come neomelodico il napoletano funziona come una sorta di irrinunciabile koinè, le cui ragioni storiche culturali emozionali sembrerebbero precedere e trascendere i vari regni del sud, e rinviare a una mediterraneità essenziale dove il canto del muezzin si congiunge a quello di Gianni Celeste. Un caro amico, di Napoli ma soprattutto valente regista, da anni ha in mente un progetto che chissà se mai, un docufilm per indagare questa dimensione al tempo stesso partenopea e siciliana, che in certe zone della città avvolge inevitabilmente con la sua atmosfera ossessiva, dagli interni dai balconi dai finestrini delle auto (ricordo da bambino il mio personale malumore, il sole in camera, e quella musica martellante, invadente, che pareva la voce stessa della mia nuova città). Non per vantarmi, ma io stesso sono cresciuto parallelamente a Tony Colombo, i cui manifesti campeggiavano nei dintorni di casa mia e delle mie scuole, e che era un bambino quando io ero un bambino, un adolescente quando io ero un adolescente, e poi via via sempre più adulto e meno aggraziato (caratteristica iconografica della locandina neomelodica è quella di ricordare grossomodo un avviso di taglia), e che ha completato la sua parabola artistica ricongiungendosi edipicamente con la Grande Madre Napoli, sposando la vedova di un boss camorrista, e con lei finendo arrestato meno di un anno fa, come in una fiaba nera scritta da Saviano, dove tutti vissero carcerati e scontenti.

E quindi alcuni anni fa, quando mi sono ritrovato a insegnare a Palermo in una scuola media e in un cosiddetto quartiere a rischio, la musica neomelodica non era soltanto conosciuta e ascoltata da molti di quei ragazzini, ma alcuni di loro la praticavano in prima persona e a livelli da business di rione. Un mio alunno in particolare aveva già al suo attivo delle hit, un video semi-professionale e un pezzo capace di far tremare le istituzioni: *Nun me piace 'a scola*, che anche io quell'anno mi sono spesso canticchiato andando al lavoro (si vocifera che un video avrebbe dovuto essere girato proprio a scuola, ma che il permesso non arrivò). Un anno dopo, facendo una ricognizione insieme al mio amico regista, avrei conosciuto un ragazzino di un altro quartiere, diventato famoso per una cover e un video che aveva fatto scandalo perché mostrava la scena di un omicidio mafioso (con esemplare chiarezza, il pezzo si intitolava *Colp' e pistol'*), coinvolgendo però un minore nella rappresentazione. In quell'occasione avevamo conosciuto anche il manager, nonché stuntman professionista, del giovanissimo cantante. Sull'inesorabile eclettismo di queste figure di impresari del mondo neomelodico, rimando alla visione del *Belluscone* di Maresco (un terzo ragazzino ci cantò infine un pezzo a cappella, senza arrangiamenti di plastica, lasciandoci senza parole, come se davvero la sua voce fosse arrivata con le onde dalla riva opposta del mare). Quando gli interpreti sono bambini o poco più, risalta ovviamente l'incongruenza tra la loro età e un certo immaginario che spesso fa capolino da sotto un più assoluto e lamentoso sentimentalismo, ma in generale temi e figure della canzone neomelodica vanno spesso a toccare la sfera della violenza e dell'illegalità. Mi risulta che l'atto di nascita del genere sia proprio il passaggio, tra gli anni ottanta e novanta, ad autori e interpreti delle classi popolari, e quindi da una canzone classica e colta napoletana, che offriva un'immagine patinata e universale della città, a un nuovo prodotto teso piuttosto a esprimere la marginalità, l'alterità e perfino la frontalità rispetto allo Stato. Niente di strano, altri generi

musicali fin dalle loro origini hanno fatto lo stesso, se non fosse che nel caso della canzone neomelodica esistono anche allacciamenti piuttosto concreti, sistematici e attuali con la criminalità organizzata (a che giova negarlo?). Direi poi che la stessa immagine assolutizzante, quando arriva più o meno *dall'alto* (la serie *Gomorra*), è di solito prontamente stigmatizzata da un certo discorso pubblico, intellettuale e anticolonialista; quando invece arriva più o meno *dal basso*, l'immancabile senso di colpa del ceto medio progressista impedisce quasi sempre di problematizzarla (l'importante è che i ragazzi si divertano: *panem et neomelodices*). E allora via con l'esaltazione di stili di vita delinquenziali (compresa la vendetta privata), l'accusa ai pentiti, le dediche ai detenuti al 41-bis (come nel caso recente di Daniele De Martino, e per dirla con un mio ottimo collega di qualche anno fa, non più lettere *dal* carcere, ma lettere *al* carcere: il contrario di Gramsci). Non entro qui nel merito dei rapporti controversi tra realtà e finzione, e neppure voglio sottovalutare il ruolo della rabbia sociale nella creazione di fantasie e linguaggi. Mi chiedo soltanto quanto possa essere utile, o al contrario pretestuoso e controproducente, il ricorso nella pratica scolastica a un serbatoio di testi, immagini, melodie che molti alunni, in certi contesti, hanno già in dotazione. Dopo alcuni anni di insegnamento per lo più a stranieri, lo scorso settembre sono passato alle superiori, in un istituto nel quale una buona parte dell'utenza ascolta quel tipo di canzoni (ormai affiancate dalla trap, ma il genere neomelodico risulta ancora vitale). Ho provato quindi, forzandomi un poco, a lavorare insieme su un corpus di testi da loro proposti, per capire cosa significhi ricavare un codice letterario di temi e figure ricorrenti, in questo caso un codice appunto neomelodico, e anche per vedere in che misura alcuni ragazzi davvero si rispecchiano in quell'immaginario, come molti commentatori pretendono. Certe rappresentazioni dell'amore avevano naturalmente qualcosa di universale, soprattutto se legate alla distanza (c'è un filo di secoli che unisce l'*amor de lonh* provenzale con *Punta Raisi* di Gianni Vezzosi, un addio mediamente disperato all'aeroporto di Palermo). Talvolta, spesso, emerge invece un'idea dell'amore geloso e possessivo, per la quale in altri contesti molti osservatori e soprattutto osservatrici si sbraccerebbero (ma l'indignazione è classista, può avvenire solo tra pari). L'impressione è che quella della canzone neomelodica sia una sorta di lirica di società, in cui non c'è mai davvero un soggetto ben individuato, ma piuttosto un soggetto collettivo che ripete quello che la comunità tribale si aspetta di sentire (come dimostrano i testi "da adulti" spesso assegnati a interpreti giovanissimi). E allora non mi pare che la scoperta di sé da parte di un adolescente possa realmente avvenire sulla base di quelle canzoni, riproposte con pacifico automatismo, e in certi casi mi sembravano, alcuni di quei ragazzi, confermati nell'ovvio e nel saputo, inchiodati a ciò che non potevano non essere. Non sono poi mancate alcune ammirevoli interferenze: ad esempio, cercando di portare acqua al mulino dei cantautori tradizionali, avevo proposto l'ascolto di *Rimmel*, che uno studente sosteneva di conoscere, convinto però che il titolo significasse *Dimmelo* in napoletano (*Rimmel'*, una cosa così). E anni prima, durante l'esame scritto di licenza media, un alunno si era messo a cantare con encomiabile puntualità "*chista vita m'ha punito gggià*". Ho poi scoperto che si trattava di una canzone di Renato Zero, che il ragazzino aveva neomelodizzato (ma è innegabile che Renato Zero abbia già di per sé un suo fondo neomelodico).

E insomma, tutte le volte che ho espresso anche ironicamente una qualche insofferenza nei confronti della canzone neomelodica, sono stato prontamente tacciato di snobismo, essendo quella la colonna sonora degli strati più popolari della società. Ma se anche fosse, il senso profondo dello snobismo è il rifiuto e la paura dell'altro, e non è colpa mia se la musica neomelodica si è spesso associata ad alcune delle manifestazioni più esasperanti della città in cui vivo senza neanche esserci nato. Questo mi dico ogni volta che mi ritrovo a confrontarmici a scuola, che le radici del malessere, quando sono così lontane, non si dissolvono del tutto con la buona volontà e neppure con la professionalità, ma un discorso del genere sembra essere oggi improponibile e inaccettabile. Una certa pedagogia a buon mercato, che in questi anni di formazione come docente mi è stata tirata addosso a secchiate, sembra disegnare una figura di insegnante quasi senza debolezze e cedimenti, impermeabile agli stimoli peggiori, dritto come una freccia al suo obiettivo (e intanto nei corridoi di ogni scuola si aggira lo spettro di Don Milani, continuamente evocato come un ricatto). I soli capaci

dell'impresa sembrano essere quei docenti che, in ricorrenti e sleali autonarrazioni, sublimano gli alunni, l'amore continuamente dato e ricevuto, e intanto ridicolizzano e colpevolizzano più o meno esplicitamente i colleghi che non corrispondono a quella loro idea cristallina. E invece più spesso vorrei incrociare dei discorsi che si facciano carico di un'immagine meno idilliaca, che ricordino le difficoltà, le frustrazioni, le zone d'ombra. Che magari ribadiscano l'ovvio, e che cioè una comunità educante è fatta di allievi, ma anche di insegnanti. E che si dovrebbe cercare sempre il modo, per dirla con tutt'altro linguaggio, di far funzionare il docente-sintomo con il sintomo di ogni alunno, conquista sempre illusoria e mai definitiva. Nella realtà concreta e claudicante delle cose che faccio in classe, comprese le attività sui neomelodici, talvolta si aprono all'improvviso pertugi di familiarità, spiragli di riconoscimento. Non mi pare poco, considerando quanto "*chista vita ci ha punito gggià*".

**Autenticità e poesia contemporanea #7**

*L'autenticità – dall'età romantica all'esistenzialismo – è stata cruciale per la formazione dell'individualità moderna: il mondo interiore diventava imprescindibile nella comprensione del reale al posto dei sistemi generali aprioristici del passato. Giacomo Leopardi distingueva il "vero" dall'"affettazione". La letteratura ha progressivamente abbandonato la rappresentazione della vita secondo forme fisse universali, concentrandosi su quella, complessa e variegata, della coscienza. L'autenticità è stata un ideale: avrebbe dato senso all'esistenza, sarebbe stata una via d'accesso alla verità o quanto meno ci avrebbe aiutato a individuare dei significati per l'umanità nella storia. Questo suo carattere, come ha notato fra gli altri Charles Taylor, si è perso. Essere autentici avrebbe portato a giustificare solo le scelte e l'espressione dei singoli, a guardare prevalentemente al proprio interesse esasperandolo, a dimenticare che l'orizzonte della storia è importante e non aleatorio, così come un'etica nella società. Ci avrebbe chiuso, in modo nichilista, nelle nostre monadi, nella prigione di noi stessi, mentre i rapporti sociali sarebbero degenerati in una neutralità relativistica. Anche la letteratura, allora, è arrivata al punto di non poter più credere al valore dell'autenticità. Ma per chi fa letteratura oggi è importante interrogare l'autenticità come un problema?*

**"**Autenticità", non c'è parola più ambigua e scivolosa di questa, e quindi fate bene a porre il problema. Per il senso comune (che spesso ha ragioni che la ragione non conosce) una letteratura e una poesia autentica sarebbe grossomodo quella che mette in mostra una trasparenza del soggetto, che fa esercizio di confessionalismo, e questo non è né falso né vero. Ci sono posture del genere che possono risultare poco convincenti, stucchevoli, artefatte, ma ce ne sono altre che invece sembrano toccare qualcosa di essenziale, dolente, personale, e fare insomma centro, se non fosse che nel sottobosco della poesia ormai si nasconde (da anni? decenni?) una torma di cacciatori pronti a impallinare alla prima traccia effusiva di un io che trapela. Non dico che quella non sia una costruzione delicata che si attesta lungo un confine sottile, sdrucciolevole verso l'insidia patetica, il contegno naïf, la posa invecchiata, il sentimentalismo color seppia, e così via. Ma non credo nemmeno che si debba negare ontologicamente la possibilità che l'io intercetti, malgrado sé stesso, qualcosa di vero della propria posizione nel mondo, considerando illusoria qualunque vocazione soggettiva (io qui mi muovo d'altronde all'interno di una non facilmente dimostrabile empiria, che mi sembra però l'unico punto di partenza possibile). Oggi sulla carta può risultare forse più vincente e smaliziato il fatto di tentare la stessa indagine per qualche via obliqua che non ripercorra le traiettorie viete e corrive del soggetto lirico sempiterno romantico (quello cioè sdoganato dal romanticismo, e che ancora oggi in qualche modo ci autorizza a dire gratuitamente di noi stessi), ma che cerchi appunto altre strategie per fare esplodere la soggettività, per vaporizzarla sopra una distesa di apparente neutralità, rinunciando insomma all'inverecondia puntiforme del pronome personale, per volerlo ritrovare a un livello superiore, ulteriore. Se stiamo con le riflessioni di Guido Mazzoni (nella cui poesia un io peculiare, cinico sofferente disincantato, risulta tutt'altro che camuffato), ad esempio in un'opera come *La Terra desolata*, dove non c'è traccia di io lirico, siamo immersi nel trionfo di una soggettività, che si arroga il diritto di ricomporre analogicamente e idiosincraticamente il contemporaneo occidentale e la sua tradizione. Molte scritture poetiche hanno felicemente forzato i limiti del confessionalismo proprio per fare emergere un lato inconfessato della realtà che ha bisogno di altri discorsi, di altre strutture, di un'altra sintassi. E allora certe strutture ereditate vengono stigmatizzate non solo come poeticamente inefficaci, ma addirittura complici di un adeguamento al noto e all'immutabile, fedeli a quella che alcuni chiamano la *lingua dei padroni*. Ma come può suonare vuoto e falso un soggetto che si proponga platealmente come pieno della propria verità (posto che l'arte sia sempre in qualche misura un infingimento, ma non è di questo che si parla), allo stesso modo certi esibiti autosabotaggi dell'io possono risultare nondimeno dei trucchi scoperti, così come altri accorgimenti mimetici che vorrebbero restituire una naturalità materica, antiretorica della lingua (via le maiuscole, via la punteggiatura, libertà dei

significanti, slogature della sintassi, slittamenti grafici, e via dicendo) hanno ormai una tradizione recente ma già consolidata per non sembrare artifici uguali e contrari rispetto a quelli cui si oppongono (e così il problema si sposta ma non si risolve). Nel recente *Esiste la ricerca* dello scorso ottobre mi dicono che sia stata posta la consueta dicotomia lirici vs sperimentali, che mi sembra più che altro uno schematismo di comodo per indicare due tendenze che facilmente si compenetrano, si spalleggiano. Se invece poste in opposizione, sulle spalle della lirica verrà addossata ogni forma di autenticità pretestuosa, dal lato della scrittura sperimentale e di ricerca sarà rivolto il pathos di un'inchiesta sul mondo non viziata dal confessionalismo. Eppure, penso a scritture come quella di Bortolotti e di Broggi, che sanno tenere così bene in equilibrio l'interno e l'esterno; a una battuta ricorrente di Cepollaro: "non esistono scritture di ricerca, esistono scritture di riuscita". Non mi pare insomma che questa polarizzazione giovi realmente a qualcuno, così come le barricate conservative o gli estremismi del tipo "la scrittura di ricerca sarà incendiaria o non sarà".

*L'autenticità sembra distinguersi dalla verità: la prima partirebbe da una spinta interiore, dalla necessità individuale di poter esistere e agire secondo il proprio sé, mentre la seconda sarebbe legata a un orizzonte esterno, dal momento che il discorso della verità deve comunque poter essere condiviso. Seguendo, però, le riflessioni che abbiamo ereditato da Jacques Lacan, il desiderio presenterebbe un duplice volto, ovvero giungerebbe sempre dall'altro (il Grande altro), ma manterrebbe anche delle sue caratteristiche intrinseche (il desiderio è anche mio, e di nessun altro). Che rapporto c'è fra desiderio e autenticità?*

È chiaro che ci sono verità condivise che mandano operativamente avanti il mondo, perlomeno quelle tecnico-scientifiche (se passiamo alla sfera morale già ci intendiamo di meno, ma per fortuna si converge comunque in larga parte), ma non per questo considero la formula "verità soggettiva" una contraddizione in termini, anzi credo che vada presa con molta serietà. Non c'è dubbio che per la psicanalisi, e quella di Lacan in particolare, la verità del soggetto coincida con il suo desiderio inconscio, spesso non allineato alla volontà cosciente e dunque pronto a reclamare la propria esistenza sotto le insegne dolorose del sintomo. Un desiderio che, come ha detto in un'intervista Antonio Di Ciaccia, il paziente suda le proverbiali sette camicie per capire quale sia. Ma se prolunghiamo questa prospettiva lacaniana, allora bisogna precisare che il desiderio si articola sempre all'interno di un fantasma soggettivo, che è il modo unico di ciascuno di noi per guardare la realtà, e che ci collega all'Altro a condizione di restarne sufficientemente separati. E allora forse l'autenticità può avere a che fare con questo, con l'impressione che l'autore stia articolando dentro il testo la lotta con il proprio fantasma, con qualcosa che davvero è soltanto suo, e che oltrepassa e precede il chiacchiericcio del poetico e del letterario. È di nuovo una verità pragmatica, in qualche modo da riconoscere prima con il corpo. A volte sento dire: si scrive sempre lo stesso libro, ma forse dovremmo dire: si riscrive sempre lo stesso fantasma. Poi è chiaro che esistono i desideri collettivi, le grandi rivendicazioni plurali, e quindi una letteratura che tenta di esprimere una vocazione pubblica e politica, ma credo che anche in quel caso si debba prima superare la dogana del proprio fantasma soggettivo.

*Che rapporto c'è tra scrittura confessionale e autenticità? L'autenticità può essere connessa solo alla lirica, concentrata quindi intensivamente sul soggetto, oppure ad altro? L'etimologia di autentico, d'altra parte, deriva dal greco αὐθέντης, composto autos (me stesso) e hentes (colui che agisce): autentico è chi agisce secondo il suo vero sé. Ma l'azione, per realizzarsi, presuppone un contesto e la possibilità di interazione con gli altri, senza i quali nemmeno la nostra identità riuscirebbe a costituirsi. La prova dell'autenticità, alla fine, avverrebbe comunque in un orizzonte*

*intersoggettivo… – e, quindi, l'espressione (autentica) di sé, da parte del poeta, come può interessare la collettività?*

Sono più domande, comincio dall'ultima: l'espressione più o meno risoluta di sé da parte di un autore può certamente interessare e coinvolgere il pubblico dei lettori, è anzi evidente che questo avvenga, in virtù di quel fondo simmetrico che ci permette di specchiarci e riconoscerci in qualche misura nell'esperienza di un nostro simile. Decisivo è il passaggio, e uso ancora come strumentazione il Mazzoni teorico, da un autobiografismo che prevedeva uno sforzo preliminare e programmatico di esemplarità a quello in cui siamo ancora immersi, per il quale l'individuale è già universale, e tocca insomma al lettore stare al gioco. Ma non è affatto detto che l'autenticità debba per forza trovare uno sfogo confessionale e un impianto apertamente soggettivo. Una forma non strettamente lirica può magari favorire una qualche perdita di padronanza, permettere di aggirare sovrastrutture identitarie ormai logore, prevedibili. Un'articolazione aderente al proprio profondo "vero sé" non necessita insomma della prima persona. Ma se la lirica moderna è davvero tutta soggettiva, e tanto di più quando non vediamo l'io perché ci siamo sprofondati dentro, allora la scommessa è capire quanto, in quali punti, con quali anelli, un mondo ossessivo e personale ha saputo entrare efficacemente in contatto con la realtà esterna, farsi carico del mondo. Si può comunque fare centro con qualunque scelta o non scelta di campo, ribadisco che non c'è una strada falsa e l'altra vera. Così come una voce può sempre irrigidirsi, alienarsi in altre voci e in altre scritture, comprese quelle che ambiscono all'impersonalità retorica e ripetono invece dei moduli divenuti riconoscibili e urlano quindi un desiderio di appartenenza. Vallo a capire qual è il fantasma e quale il fantasma di un fantasma, ma questo vale per tutto, anche per le battaglie che riteniamo più esterne e svincolate dalla nostra ossessione. Evocando poi l'Intelligenza Artificiale, e la sua ombra sinistra che si distende sull'umanesimo tutto, la buona notizia è che allo stato attuale dell'algoritmo non sembra riuscire a proporre valide riconfigurazioni poetiche del mondo né a costruire un io lirico credibile. L'autenticità è ancora questo scarto, chissà per quanto, tra l'umano e il cibernetico. Forse un giorno ChatGPT sperimentale bullizzerà istericamente ChatGPT lirico, e ChatGPT lirico protesterà in modo querulo che ChatGPT sperimentale non si capisce, e sarà come se nulla fosse cambiato.

*In letteratura l'onestà – come il tema della "poesia onesta" caro a Umberto Saba – può andare di pari passo con il valore estetico?*

"Onestà" è un termine ancora più pericoloso di "autenticità", perché sembra evocare una certa concezione corrente di letteratura edificante, morale, socialmente utile, valoriale, in definitiva buona (l'espressione è in effetti colpa di Saba, che credo fosse soprattutto in polemica con un certo uso novecentesco della metafora e dello stile). Non mi resta che riecheggiare cose che ho già detto: per me onesta e autentica è un'opera in cui possiamo sentire che l'autore, in qualunque modo, ha lottato con il proprio fantasma, qualunque esso sia. E sì, il valore estetico ha a che fare anche con questo agonismo cognitivo, senza dubbio. Chiaro che poi devono essere onesti anche i lettori, cioè disposti a riconoscere che quella lotta è avvenuta, fosse pure contro un'illusione e verso il fallimento. E invece mi pare che lettori onesti, per ragioni ideologiche umorali contingenti personali, spesso non riusciamo a esserlo.

# Tipi psicologici e imprevedibilità della vita in due libri paralleli: La sperta e la babba e Vene

Gli ottimi esordi narrativi di Giovanna Di Marco (*La sperta e la babba*, Caffèorchidea 2023) e di Noemi De Lisi (*Vene. Il talento dei sommersi*, Effequ 2024) non avrebbero in apparenza molto in comune, a parte l'ambientazione siciliana, che nel caso di Noemi è però fortemente, decisivamente palermitana, mentre Giovanna si muove tra la provincia nissena e la comunità arbëresh di Piana degli Albanesi, per toccare Palermo occasionalmente e infine come approdo di spegnimento del narrato. Però capita che libri distanti riescano invece a muoversi, a chiarirsi vicendevolmente, e in questo caso, pensandoli l'uno di fronte all'altro, si può sentire meglio un'istanza utopica sottesa a entrambi, e che in termini di invenzione narrativa si è realizzata così: un'assolutizzazione dei tipi psicologici, un esibito schematismo del carattere dei personaggi, necessario a suggerire al contempo la cruda realtà dei fatti e una sua possibile alternativa. In Giovanna questa opposizione addirittura spezza in due metà il libro, che in effetti è costituito da due lunghi racconti, due vite parallele che non sembrerebbero dunque incrociarsi (ma in realtà lo fanno, in un segreto e privatissimo punto di cucitura). E allora chi è Lucia, *la sperta*, la scaltra? Una donna rude, materiale, che attraversa il Novecento con una incattivita determinazione che vorrebbe trasmettere anche alle figlie, finendo invece per avvelenarne l'esistenza, condannandole "a quel destino minchione di pupini comandati", "forgiata da quel calco maligno che esigeva ancora il martirio di una qualche donna". E chi è Concetta, *la babba*, la mite, l'idealista? La protagonista del secondo racconto, che si intitola *Una socialista* perché appunto di quello si parla, delle lotte dei contadini, del sogno di una società di uguali, degli ideali che resistono malgrado le persone. Le due storie hanno un andamento vertiginoso, essendo entrambe due saghe familiari che incrociano i grandi avvenimenti della Storia, la prima guerra mondiale, gli echi della rivoluzione russa, l'avvento del Fascismo, le bombe su Palermo, il dopoguerra. Il racconto della *Sperta* è in terza persona, carico di durezze non soltanto dialettali, mentre Concetta parla in prima persona e la sua voce è da subito avvolta nella luce ambrata, soffusa del ricordo, fino alla danza finale di ombre che mescola le origini eroiche della comunità albanese con il rosso dei garofani e del sangue ("Uno dopo l'altro mi passano davanti quei guerrieri, con in testa il loro capo che assomiglia a quel medico che predicava sopra il sasso, poco meno di cent'anni fa alla Portella").

Anche *Vene* ha una netta dimensione storica, ma è una Storia recentissima confinante con l'attualità: la crisi economica del 2012 che travolge fra le altre una famiglia del quartiere Noce, la famiglia dei due fratelli Nico e Rosi, il primo malato di introversione e l'altro il suo rovescio, estroverso ma in un modo convulso che lo porta fra i ranghi di gruppi neofascisti. Contattato sui social, Nico viene coinvolto in una terapia mirata a guarirlo dal suo problema, e a seguirlo nelle varie tappe del processo di conversione lo affianca una ragazza, Carme, che parla una strana lingua che è una godibilissima invenzione stilistica dell'autrice, che inventa parole e interferisce con l'inglese, e ha forse un debito con lo slang dei Drughi di *Arancia meccanica* (una lingua deragliata per aiutare e accompagnare il deragliamento delle azioni). La storia proseguirà con molte sorprese e cambi di prospettiva, che ovviamente qui non dico (ma il sottotitolo qualcosa annuncia), ma tornando invece al confronto fra i due libri, è chiaro che la questione territoriale è forte, tematizzata in entrambi. In Giovanna ha pure un calco illustre, la distinzione proposta da Gesualdo Bufalino tra una *Sicilia sperta* e una *Sicilia babba*, che qui produce anche due stili di scrittura e due immagini opposte di femminilità (una madre vessatrice, una non madre che accudisce). Mentre quello di Noemi è davvero un romanzo palermitano, nel senso che l'estroversione sembrerebbe necessaria proprio a fronteggiare Palermo, la città sovraeccitata, la città estroversa o che sa fingere benissimo di esserlo, come sostiene Carme ("«È una fattucchiera dell'introversione ciò che ti sembra vivare per strada, iessa, invece sono le macerie crollanti, non la vita. La naturità di Palermo è la recita»"). E che diventa anche la proiezione impietosa del disordine interiore dei personaggi, dei loro traumi, dei loro lutti (la "stanza vuota" della nonna, che già ossessionava e intitolava il precedente libro in versi dell'autrice) e dei non detti: "Papà attraversa la strada e s'infila in via Ruggerone. L'asfalto è

ricoperto di buche, crepe e immondizia. Su entrambi i lati ci sono negozi attaccati uno dietro l'altro: la friggitoria, i detersivi, i surgelati, la gioielleria, il panificio. Accelero il passo, mi vergogno a farci vedere così, in fila indiana, lo sanno tutti che siamo padre e figlio. Mi metto al suo fianco senza dire niente". Ma quando all'inizio parlavo di una istanza utopica, mi riferivo in un certo senso a una rassicurazione emotiva, cognitiva, a una nostalgia di ruoli e percorsi chiari, evidenti, infallibili. A una certa idea di mondo più facile da controllare, che i due romanzi sembrano almeno in parte invocare. Che ad esempio si possa davvero imparare a cavarsela una volta e per tutte, e non per continui aggiustamenti e illusioni. E che sperti e babbi rimangano facilmente distinguibili, quando invece i babbi ci mettono poco a diventare sperti, e gli sperti sono di solito molto bravi a fingere di essere babbi.

**“Musiche remote attraversano la città…”. Nota critica su *Sì* di Alessandro Broggi**

Chi parla nell’ultimo libro di Alessandro Broggi? L’avvertenza tipografica iniziale ci informa che due diversi tipi di virgolette “individuano due differenti livelli enunciativi”, e in particolare le virgolette alte incorniciano un discorso al passato e alla terza persona, quelle a sergente un discorso al presente e alla prima persona, mentre la voce principale non racchiusa tra segni si rivolge a un “tu” da una posizione di sapere. Questa polifonia interna fa pensare al percorso di un’autocoscienza, a un Monsieur Teste che si racconta nei cedimenti del pensiero di fronte al molteplice e al provvisorio (*Que peut un homme?* era d’altronde la domanda decisiva nel testo di Valéry). Qui la voce non si reifica in un personaggio, compaiono invece alcuni nomi nella sezione *Comunicazione* ma come tracce diegetiche pretestuose, catturate in un processo di reimpiego e affastellamento di materiale verbale antecedente e composito (ricordano i viandanti ai margini della civiltà di *Noi*, il libro precedente dell’autore, basato comunque su un impianto romanzesco puntualmente disatteso), nella consuetudine avanguardista del *cut-up*, della citazionalità interna (una nota metaletteraria a piè di pagina rimanda a *Noi* come per escludere ogni vocazione propriamente illusionistica). Si aprono in effetti possibilità narrative piuttosto felici, linguisticamente rassicuranti (“Le case erano accese ma non ancora per la cena”, p. 81), prontamente interrotte o surclassate da altre a loro volta infeconde, troncate di netto. Ci troviamo insomma sul terreno di una prosa che non racconta se non per accenni, e di un lirismo che non confessa se non per improvvisi strapiombi. E siamo ancora dalle parti di quella prosa in prosa che lo stesso Broggi ha contribuito a fondare come un corpo estraneo dentro la nostra letteratura nazionale e che ancora produce effetti rilevanti, alcuni conclamati, altri per così dire di straforo, come un termine di paragone introiettato e contrastivo rispetto alle tentazioni sublimanti e patetiche, agli statuti veritativi della scrittura poetica. Ma dell’istanza prosinprosastica di partenza, quel grado zero non assertivo necessario da postulare ma forse impossibile da mantenere, qui non rimane più nulla, essendo fin dal titolo un libro giocato sull’assertività, su modalità quasi sapienziali, da oriente essenziale, che vanno prese sul serio come per l’appunto le torsioni e i dibattimenti di una coscienza in cerca di liberazione dai tormenti del transeunte: “La mia visione del mondo è in effetti l’ostacolo più grande al libero fluire dell’energia: quando considero come vera in sé una forma della mente si originano sofferenza e infelicità, perché la realtà, che è in perenne mutamento, sfugge al controllo delle forme”, p. 17; “…percepisci questa forma che si genera, arriva a un culmine e poi si disgrega”, p. 21; “Si chiama smettere di trattenere quello che vuole distanziarsi da te e di respingere ciò che vuole arrivare”, p. 51. Delle scritture di ricerca *Sì* conserva invece in tutto e per tutto l’insofferenza ai confini prestabiliti dei generi letterari, un’ostentata marginalità della forma, lo spaesamento dei referenti. Eppure la recente classifica di qualità dell’*Indiscreto* ha collocato questo libro al terzo posto per la categoria Poesia (e *Oggettistica* di Giovenale appena dopo), confermando che in fondo vale per la prosa in prosa ciò che già valeva per la poesia in prosa: accantonata ogni versificazione, per densità e verticalità figurale abbiamo ancora “un testo in prosa che viene ricevuto come poesia” (Zublena, *Poesia in prosa/ Prosa in prosa*, treccani.it), e che calza come un guanto per un certa esperienza del mondo che non è né lirica né romanzesca.

Ma Broggi va senz’altro considerato più poeta che narratore proprio nella misura in cui associa e giustappone con ampie escursioni dell’immaginario, costruisce un testo che ne contiene in potenza altri, e così facendo compromette l’istanza narrativa fondamentale, che è poi il racconto di una storia per volta e la rinuncia a tutte le altre. Nel capitolo trentuno della sezione *Attività* si avvicendano con brusca regolarità virtualità dell’essere, snodi del possibile: “Stai aspettando un bambino a seguito di un rapporto sessuale consumato in una missione in Somalia, hai smarrito in mare gli occhiali da sole, sei intrappolata in ascensore. All’asilo dove insegni stai proponendo un’attività con i gessetti colorati. Sei finito su una sedia a rotelle…”, p. 31. Questa carica aggressiva verso l’illusione romanzesca monodiegetica contiene al suo interno anche qualcosa di dolente, una

protesta contro la legge di realtà e la finitezza dell'esperienza, di cui il romanzo tradizionale in qualche modo si fa portato. Strano ma vero, c'è talvolta nelle forme brevi e proteiformi un desiderio di infinità che gareggia con quello delle opere massimaliste, e questo libro ne rivendica perlomeno una qualche clausola psichica: "È possibile solo dire sì, il no non è più concepibile: tutto ciò che non accolgo provoca divisioni e qualsiasi separatezza genera di per sé conflitto", p. 59. La tensione fra il trattenere ogni cosa e ogni cosa lasciare andare produce la respirazione profonda di questo libro, così come le scorribande di una sintassi che per avvolgere tutto deve infine sorvolare. Sotto l'avviso del chi si sofferma è perduto, anche la soggettività è trattata da costruzione fragile, pretestuosa, tralasciabile: "tutto ciò che sei ora diverrà un sogno domani", p. 22; "Vivo in un mondo forgiato dalle mie convinzioni, nulla ha di per sé alcun significato e il modo in cui trasformo la realtà è cambiando me stesso", p. 55; "Se tolgo la mia biografia, il personaggio, questa storiella della mia identità…", p. 79, dove non tiene più nulla, neppure l'età o il genere (si alternano così nel testo maschile e femminile), e ci si può riconoscere soltanto agli angoli della prosa, nei sogni dell'analogia: "a diuturno contatto con lo straripare dello spazio attorno da numerosi, infiniti accessi punteggiata di luce siderale nel momento più alto del volo puoi semplicemente essere te stessa… di nuovo una bimba che gioca sulla battigia e raccoglie conchiglie senza alcuno scopo", p. 24. Va poi da sé che un io che invoca a gran voce la propria esautorazione è un io ancora forte, radicato, forse invincibile. Ma il tormento per ciò che dilegua, e la ricerca di una forma che lo racconti, che lo contrasti e infine lo assecondi, per la molteplicità delle cose che sfuggono anche alle maglie del tessuto poetico (e a maggior ragione a quelle di un racconto incapace di moltiplicarsi, di uscire dai cardini del narrativo), si avvera una volta di più nel finale, su uno sfondo che appare con spalancata evidenza come provvisorio: "Musiche remote attraversano la città velata dalla notte: di chi sono questi suoni? Sono i suoni degli uomini, come se niente fosse mai esistito, o saputo, o capito se non questo trasalimento…", p. 116.

# Il “fermo” a Don Abbondio: un archetipo letterario della microcriminalità

Quando Don Abbondio arriva al bivio, lo sappiamo tutti, ci sono due bravacci ad aspettarlo e lui non può sottrarsi a quell’incontro, condensato nella celebre ingiunzione minacciosa (“questo matrimonio non s’ha da fare, né domani, né mai”) e in quel nome che il prete conosce già benissimo e a cui si arrende subito (“l’illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone”). Se però Don Abbondio è un personaggio comico nella misura in cui la sua paura è in effetti spudorata e infinitamente egoista e senza nessuna cura dei destini altrui, se insomma non vede altro che la propria pellaccia da salvare e così confonde colpevoli e innocenti (“Ragazzacci, che, per non saper che fare, s’innamorano, vogliono maritarsi, e non pensano ad altro; non si fanno carico de’ travagli in che mettono un povero galantuomo”), è anche vero che il narratore manzoniano interviene fin da subito per concedergli certe attenuanti non da poco, a partire da cosa fosse la vita nell’Italia spagnola e seicentesca per chi come unica aspirazione aveva quella a un’esistenza tranquilla e invece si trovava in mezzo alle prepotenze delle classi superiori, per niente tutelato da leggi sovrabbondanti e vacue e inefficaci, barocche nel senso deteriore. E allora Don Abbondio, che “non era nato con un cuor di leone”, ci fa simpatia proprio perché ha comunque il diritto, come ognuno di noi, di essere un assoluto fifone, e questo diritto lui non fa che rivendicarlo dall’inizio alla fine del romanzo, ridicolmente nei modi, ma con un fondo di invincibile ragionevolezza. Tanto più quando, moltissime pagine dopo (fine capitolo XXV), a colloquio con il cardinale Federigo Borromeo che gli chiede conto del suo rifiuto per giunta ingannevole di celebrare il matrimonio (Lucia è stata appena liberata dall’Innominato penitente), non smette di difendere il proprio punto di vista, il che avviene però secondo due grammatiche opposte e non comunicanti, due visioni del mondo antitetiche che si scontrano in perfetto stile umoristico manzoniano: “«Ma forse non mi sono spiegato abbastanza,», rispose questo: «sotto pena della vita, m’hanno intimato di non far quel matrimonio.» – «E vi par codesta una ragione bastante, per lasciar d’adempire un dovere preciso?»”. Chiaro che in Don Abbondio parlano, sotto l’abito pretestuoso che indossa, le ragioni secolari della sopravvivenza, mentre Federigo fa un discorso da santo, ma talmente carico e prolisso da risultare in definitiva un cazziatone astratto: “E perché dunque, potrei dirvi, vi siete voi impegnato in un ministero che v’impone di stare in guerra con le passioni del secolo? Ma come, vi dirò piuttosto, come non pensate che, se in codesto ministero, comunque vi ci siate messo, v’è necessario il coraggio, per adempir le vostre obbligazioni, c’è Chi ve lo darà infallibilmente, quando glielo chiediate?”, eccetera eccetera. Ma soprattutto, nel capitolo successivo, è di nuovo il narratore a sporgersi in maniera sorprendente per dare in definitiva ragione al cattivo prete e torto al santo, trovando “un non so che di strano in questo mettere in campo, con così poca fatica, tanti bei precetti di forza e di carità, di premura operosa per gli altri, di sacrifizio illimitato di sé”. Come dire, tutti santi con il martirio degli altri, per quanto quelle cose fossero dette “da uno che poi le faceva”, ma appunto a renderle tollerabili è soltanto la coerenza di Federigo e non la loro intransigenza. Don Abbondio resta aggrappato con le unghie e con i denti al principio elementare del *primum vivere*, mentre Federigo continua a *philosophari*, e i suoi precetti luminosi ma anche estenuanti (“Avete ubbidito all’iniquità, non curando ciò che il dovere vi prescriveva… se è vero che abbiate detto a que’ poverini ciò che non era… Vedete a che v’ha condotto […] quella premura per la vita che deve finire.) sono puntualmente ribattuti dai pensieri terragni del curato (“È il mio pianeta, che tutti m’abbiano a dare addosso; anche i santi”). Fino a quando Don Abbondio ciò che pensa non lo dice proprio: “«Gli è perché le ho viste io quelle facce,» scappò detto a Don Abbondio; «le ho sentite io quelle parole. Vossignoria illustrissima parla bene; ma bisognerebbe esser ne’ panni d’un povero prete, e essersi trovato al punto.»”, e quindi in sostanza: avrei voluto vedere voi al posto mio. A quel punto Federigo, che è appunto in odore di santità, invece di inalberarsi mette in discussione sé stesso: “…tale è la misera e terribile nostra condizione. Dobbiamo esigere rigorosamente dagli altri quello che Dio sa se noi saremmo pronti a dare […] Ebbene, figliuolo e fratello; poiché gli errori di quelli che presiedono, sono spesso più noti agli altri che a loro; se voi sapete che io abbia, per

pusillanimità, per qualunque rispetto, trascurato qualche mio obbligo, ditemelo francamente, fatemi ravvedere". Don Abbondio è sinceramente colpito e vuole rassicurare il cardinale: "oh monsignore! che mi fa celia? Chi non conosce il petto forte, lo zelo imperterrito di vossignoria illustrissima?", ma poi "tra sé soggiunse: – anche troppo. –". Quest'ultima annotazione segreta del curato è impagabile, e mi pare chiaro che sotto queste righe il Manzoni illuminista, volteriano prevale su quello cattolico, così da preferire al "sacrifizio illimitato di sé" una vivibile, auspicabile moderazione. Ma infine Don Abbondio emotivamente cede alla ripresa predicatoria di Federigo ("Amateli perché hanno patito, perché patiscono, perché son vostri, perché sono deboli"), per la prima volta sente "un certo dispiacere di sé, una compassione per gli altri, un misto di tenerezza e di confusione", si dichiara finalmente pronto alla sua missione "con una voce che, in quel momento, veniva proprio dal cuore" (e anche qui l'annotazione temporale sta dal lato dell'ironia illuminista, come contrappunto alla forza emotiva della fine del dialogo), e i due se ne vanno insieme, dopo essersi compresi, senza essersi capiti.

Ma torniamo indietro, torniamo al bivio, torniamo ai bravi. Intanto per dire che il tabernacolo su cui convergono le due viottole, che ha dipinte "certe figure lunghe, serpeggianti", figure purgatoriali avvolte nelle fiamme, fa da dispositivo prolettico all'intero romanzo, dove si tratterà in effetti di punizioni, pentimenti, redenzioni. I due bravi da un lato all'altro della strada sono riconoscibili già da lontano da certe loro caratteristiche fisiche e ornamentali ricorrenti, e in particolare "un enorme ciuffo: due lunghi mustacchi arricciati in punta", e poi due pistole, un corno ripieno di polvere da sparo, uno spadone. Segue lunga digressione del narratore sull'inutilità delle innumerevoli grida emesse per debellare la piaga dei bravi al servizio del potente di turno, pronti a farsi trovare lungo la strada sul cammino della vittima designata come è in questo caso il nostro Don Abbondio. Trovatisi quindi faccia a faccia, in poche battute il primo bravo informa il curato che i promessi sposi dovranno rimanere tali, e lo fa suggellando il discorso con una minaccia la cui terribilità rimane ellittica: "Uomo avvertito… lei c'intende". A quel punto interviene l'altro bravo, ma con brusca escursione stilistica e tutt'altra gestione dell'informazione: "«Ma,» interruppe questa volta l'altro compagnone, che non aveva parlato fin allora, «ma il matrimonio non si farà, o…» e qui una buona bestemmia, «o chi lo farà non se ne pentirà, perché non ne avrà tempo, e…» un'altra bestemmia". Riprende quindi la parola il primo oratore, fingendo di alleviare i toni del compagno: "«Zitto, zitto, […] il signor curato è un uomo che sa viver il mondo; e noi siam galantuomini, che non vogliam fargli del male, purché abbia giudizio.»" E dopo aver nominato Don Rodrigo, come la firma sotto quella minaccia, intima al curato il silenzio su tutta la faccenda, ma sempre con quell'energia ellittica, sarcastica e trattenuta di cui il socio sembra incapace ("«E sopra tutto, non si lasci uscir parola su questo avviso che le abbiam dato per suo bene; altrimenti… ehm… sarebbe lo stesso che fare quel tal matrimonio»"). Infine i due si allontanano cantando "una canzonaccia" (e tornando quindi a essere indistinguibili), e Don Abbondio torna a casa con le gambe "aggranchiate" per il terrore. Questa la scena. Cosa possiamo notare, tra le altre cose, a proposito dei due loschi figuri? Direi questo, che sono uguali ma diversi, uno ci sa fare, per così dire, a finger diplomazia, l'altro sembra molto più allo stato *brado*, e limitato solo dal compagno. Qui Manzoni individua e ritaglia un modello antropologico che è anche un motivo letterario, indagato qualche anno fa da Stefano Brugnolo (*Strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*, Il Mulino 2013), dove una coppia ben assortita di personaggi marginali, fuori squadra, pone il protagonista di fronte a una situazione dilemmatica e al limite assurda (si pensi a certe strane coppie in Kafka) che finisce per spezzarlo in due. Adesso, con permesso, faccio però un salto fuori dal romanzo, per dire che io nella mia vita quella coppia di bravi l'ho incontrata più di una volta, qui nella città dove abito, a Palermo, dove in effetti, almeno quando ero più giovane, poteva capitare di imbattersi per strada in coppie piuttosto maldisposte e complementari (il mezzo saggio e il mezzo sciroccato), che per derubarti accennavano prima una conversazione pretestuosa (che ora fosse, era di solito la domanda di contatto) avviata proprio dal "bravo" più serafico e ciarliero. Più di una volta mi era successo ai tempi del liceo, quando capitava che si appostassero nei pressi della fermata dell'autobus (in un'occasione scappai con lo zaino sovraccarico di entrambi i dizionari, greco e latino, inseguito fino

alla chiesa più vicina che ovviamente trovai chiusa). Pochissimi anni dopo, ed ero già all'università ma ancora non guidavo, per cui mi capitava di camminare di notte anche in tratti della città un poco inospitali, una coppia di quelle mi venne incontro da lontano, procedendo accanto a un muro cieco, e uno dei due gesticolava al punto che nella mia testa in quel momento non poteva che trattarsi di un mio antico compagno di classe, e per questo gli rivolsi un saluto e un sorriso titubante mentre affilavo lo sguardo per riconoscerlo. Ovviamente si trattava invece dell'elemento squilibrato e mezzo matto della coppia, che venti metri prima aveva già inaugurato le minacce, mentre potei trattare con l'altro, dotato in effetti di una gentilezza che contrastava con il ruolo che si era dato, raggiungendo il compromesso di consegnargli un cellulare Nokia mezzo incrinato, ma conservando la mia scheda ("Meglio di niente…" – "Eh, infatti!"), più tutti i soldi che avevo, che ammontavano ad appena cinque euro (provai al tempo stesso un certo illogico imbarazzo per non potere contribuire di più), e infine salutandolo come se quasi mi avesse fatto un favore, alla maniera di due amici che si ripromettono una cena, mentre il compare sullo sfondo continuava a simulare di sgozzarmi con tutto il suo disordinato entusiasmo. L'ultima volta, parecchi anni fa, mi è invece capitato insieme a un amico, solitamente dall'aria ruspante, e giusto quella sera acconciato come un damerino, con me che ero invece come al solito e come sempre (e quindi strana coppia a nostra volta), chiacchierando in una piazza del centro fino alle 4 del mattino, accostati da due ceffi in motorino decisamente più maturi delle strane coppie precedenti che mi erano capitate, abbrutiti da chissà quali avventurosi trascorsi, e insomma passano, ci notano, fanno una curva e ritornano interpellandoci già durante la frenata. Ce la caviamo con venti euro miei, mentre il mio amico in mancanza di soldi gli aveva proposto del tabacco sfuso ("Tabbbaccu?? Chi ssì, tabbacchinu?!"). Abbiamo scoperto in seguito di avere entrambi immaginato che potessero chiederci anche altro, una qualche scena alla *Pulp Fiction* improvvisata per loro lì davanti, proprio quella scena *lì*, ma per fortuna non hanno voluto o non ci hanno pensato (si allontanarono urlando un misterioso SIETE RRRAGAZZI SPLENTITIII, tanto più inquietante in quanto pronunciato dal più animalesco dei due). E dunque, questa sorta di passaggio di iniziazione (per quanto qualcuno come me lo abbia ripetuto tante volte) a Palermo lo chiamiamo *fermo*, perché appunto ti *fermano* e poi viene il resto (se qualcuno da noi dice di aver subito un fermo, nessuno o quasi pensa a un controllo da parte della polizia). A Don Abbondio fanno proprio questo, gli fanno un fermo, ed è una simpatica suggestione da simbolismo fonetico che la stessa parola sia anche il nome di Renzo nella "prima minuta" dei *Promessi sposi*, il testo del 1821-23 risaputamente intitolato *Fermo e Lucia*. Tutte le volte che ho letto a scuola l'episodio di Don Abbondio al bivio non ho potuto fare a meno di raccontare anche la somiglianza con quegli episodi di microcriminalità che per anni, forse ancora adesso, hanno comunque fatto parte del folklore urbano palermitano. Quando insegnavo vicino al lago di Garda, la cronaca dei miei fermi subiti riscuoteva sempre un certo successo, scatenando però anche una girandola di giocose emulazioni in classe, con la sparizione di cellulari e portafogli, oltre che un allegro dileggio verso i compagni di origine meridionale. Da molto tempo ormai insegno a Palermo e lo scorso anno insieme alla collega di Diritto, che è anche un'artista teatrale e così mi aveva proposto un lavoro condiviso sui *Promessi sposi*, si era pensato a un laboratorio di scrittura e interpretazione proprio a partire dalla scena inaugurale del romanzo. Il gioco avrebbe dovuto essere quello di ricreare liberamente la situazione, mantenendo soltanto quei rapporti di forza (un personaggio messo alle strette, e gli altri due che esercitano su di lui un qualche potere brutale), chiedendo però che ogni alunno o alunna rovesciasse in qualche modo le proprie prerogative abituali, dando voce alle parti di sé meno allenate, e che dunque gli studenti dal carattere più donabbondiesco si mettero dei panni dei furfanti (magari dosando le due tipologie, il diplomatico e il furioso), mentre quelli con inclinazioni bravesche si mettessero dal lato dell'inerme curato o chi per lui. Un'esplorazione ludica di sé che sarebbe potuta diventare anche il modo per tornare sul testo e accorgersi di come certe scene da romanzo inquadrano dinamiche perenni o quasi dell'umano, e certamente in questo caso ancora vive a Palermo come in tutta l'Europa mediterranea, che qualcosa conserva di barocco e spagnoleggiante, nell'enfasi sprecata dei comportamenti, in certe forme di potere e di prepotenza locale, mentre tante parole ufficiali più o meno gridate vanno a

vuoto, compresa la magniloquenza fantozziana dei titoli (SPOILER: il laboratorio, che ho ripreso quest'anno, grazie ai ragazzi è stato piuttosto divertente da seguire, ma in mancanza della mia collega che ha cambiato scuola non sono riuscito quanto speravo a trasformare ogni alunno donabbondiesco nel bravo che da sempre avrei voluto essere io).
Per finire, Manzoni ci mostra in aggiunta che la violenza non è soltanto quella fisica e brutale delle percosse e delle schioppettate, ma anche quella che adopera come un'arma la cultura nella sua forma più sterile e libresca, schermo di opacità da frapporre tra noi e gli altri per confonderli e dominarli. Ci prova Don Abbondio con Renzo per sottrarsi all'impegno di celebrare il matrimonio, ma quello reagisce prontamente e per nulla impressionato con la sua celebre replica ("«Si piglia gioco di me?» interruppe il giovine. «Che vuol ch'io faccia del suo *latinorum*?»"). Un umile prete di campagna, per giunta con il carattere di Don Abbondio, non ha insomma sufficiente personalità per impietrire un giovane popolano della grinta di Renzo, neppure inanellando voci dal latino (e infatti di lì a pochissimo l'inganno verrà scoperto, anche grazie all'infedeltà pettegola di Perpetua). Va diversamente nello studio dell'avvocato Azzecca-garbugli, dove Renzo si reca su consiglio di Agnese per trovare una soluzione al proprio caso, ed è accolto nello stanzone invaso da scartoffie e da una parete occupata da "un grande scaffale di libri vecchi e polverosi", correlativo-oggettivo della cultura come pura e superficiale esibizione di uno status. Parte così una delle tante situazioni umoristiche del romanzo, un dialogo degli equivoci in cui l'avvocato ha scambiato Renzo per un bravo venuto a farsi difendere, e per questo si stupisce che non abbia il ciuffo, e mentre sciorina una grida dietro l'altra ("«*Se bene, per la grida pubblicata d'ordine del signor Duca di Feria ai 14 di dicembre 1620, et confirmata dall'Illustriss. et Eccellentiss. Signore il Signor Gonzalo Fernandez de Cordova,* eccetera […] *E cominciando dagli atti tirannici, mostrando l'esperienza che molti, così nelle Città, come nelle Ville…* sentite? *di questo Stato, con tirannide esercitano concussioni et opprimono i più deboli in varii modi, come in operare che si facciano contratti violenti di compre, d'affitti…* eccetera: dove sei? ah! ecco; sentite: *che seguano o non seguano matrimonii.* Eh?»") Renzo lo ascolta fiducioso e frastornato ("«Pare che abbian fatta la grida apposta per me.» – «Eh? non è vero? sentite, sentite»"), contemplando lo spettacolo della cultura giuridica "con un'attenzione estatica, come un materialone sta sulla piazza guardando al giocator di bussolotti, che, dopo esserci cacciata in bocca stoppa e stoppa e stoppa, ne cava nastro e nastro e nastro, che non finisce mai", fino alla risoluzione del malinteso quando l'Azzecca-garbugli, corrotto fino al collo e complice di Don Rodrigo, lo scaccia malamente dal suo studio. Per dire che anche questa è una scena che può farci capire molto del nostro presente perché tratta di certe condotte umane inalterabili, di come si possa usare il sapere non per aiutare l'altro a capire ma per incantarlo, soggiogarlo e al limite fregarlo. Lo si fa spesso in un certo discorso culturale, latamente umanistico, dove a volte gli effetti sembrano stare più a cuore dei concetti, e vengono così allegramente sciorinati fili su fili di tecnicismi abusivi, collane di etimologie gratuite, nodi di oscurità compiaciute che ci ritroviamo a contemplare nella loro successione come "nastro e nastro e nastro" – finché non ci accorgiamo dell'inganno e ci liberiamo di quello stupore. Anche in contesti legati alla vita pratica e perfino alla sopravvivenza, può accadere di non incontrare interlocutori dal linguaggio amichevole, ma al contrario solerti ad avvolgerci nelle spirali del loro discorso. Di recente, presso una importante agenzia assicurativa, l'impiegato che avevo di fronte sembrava trarre forza dal mio disagio e rincarava la dose di termini e percentuali che a stento capivo, per mia colpa, ma anche perché lasciato solo in quel dialogo. Distinguevo con chiarezza soltanto la parola "aliquote", che ormai con gli anni ho imparato cosa sono, e in testa ne ho il concetto, ma se provo a definirle non ci riesco, come Sant'Agostino con il Tempo. In più, sarà per l'assonanza favolosa con le aringhe e pure con le alici, basta che io mi distragga per un momento e le aliquote diventano, o forse ritornano, *pesci*, un enorme banco che mentre l'impiegato mi parla e mi fissa nel frattempo si va spostando senza sosta, zigzagando nella profondità degli abissi.

# Presenza e scomparsa dell'umano in due libri paralleli: "Quaternarium" di Gianluca Furnari e "On land" di Antonio Francesco Perozzi

La prima è un'opera in versi che risemantizza un certo immaginario fantascientifico, dalla Luna fino a Marte, ogni volta insieme a un soggetto lirico coinvolto e sballottato; l'altra è invece una scrittura prosastica aderente a luoghi terrestri e marginali, che sancisce anche grammaticalmente (lessico neutralizzato, verbi impersonali) la disordinata riaffermazione delle cose. Eppure questi due libri così diversi fra loro condividono (oltre alla pienezza della riuscita, per molti aspetti sorprendente) il racconto di esperienze e spazi anti-umani il cui tema è appunto la disfatta e la fine del nostro mondo, colta prima nel dettaglio, nella serie dei rottami, nei vari siti in disuso analizzati dalle prose di *On land* (Edizioni Prufrock 2024), e poi letteralmente spinta fino al disastro apocalittico, alla fuoruscita dal *Quaternarium* (Interno Poesia 2024). Per cui si potrebbe dire, scherzando ma non troppo, che il libro di Antonio in termini narrativi è quasi l'anteprima dei viaggi interstellari proposti da Gianluca, proprio come le coordinate GPS che identificano ogni testo di *On land* esaudiscono anche il percorso inverso, dallo spazio alla Terra, dal satellite al suolo (ma entrambi i libri giocano intelligentemente con la mescolanza dell'alto e del basso, anche grazie alla contaminazione con i linguaggi settoriali delle scienze e della tecnica). *Sono il pianeta alla fine della decadenza* potrebbe essere un'epigrafe apocrifa comune, laddove il termine decadenza va inteso come un prisma (individuale e psicologica, collettiva e sociale, biologica e universale), da cui un'euforia della fine che ha anche degli effetti di paradossale comicità e di elegia aggressiva.
Partendo quindi da *On land*, diciamo subito che le coordinate geografiche apposte come titoli, permettendo di risalire direttamente ai luoghi reali visualizzabili su Google Maps, configurano questi testi come tante piccole ricognizioni sul campo. Venute insomma meno le pretese veritative di una certa lirica assoluta (Antonio si muove d'altronde all'interno di una concezione disincantata del linguaggio poetico, peraltro caratteristica della prosa in prosa), si fa però spazio un ottimismo cognitivo che vede nella poesia e nei suoi addensamenti prosastici uno strumento peculiare di conoscenza del mondo. Da qui l'aspetto analitico, di vera e propria scomposizione dei luoghi, compresi i nuclei vitali del consumismo, centri commerciali e fast food, valorizzati nei loro elementi buffamente incongrui, stabili o passeggeri ("la riproduzione in nylon di un grizzly, una lavastoviglie o un tavolo bianco da giardino", p. 21; "Nel frattempo, chierici rifocillati escono per strada", p. 57). Ma senz'altro prevalgono i luoghi trascurati ai limiti dell'abbandono, secondo una cartografia del mondo deteriorato che attraversa scheletri di cartiere, paesi spopolati, zone liminali e anche spazi d'ombra dove in qualche misura si manifesta del selvatico "l'espansione e la vittoria sull'umano" (p. 51). Definizione molto simile a quella che Francesco Orlando, nel suo studio su *Gli Oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (Einaudi 1993, n.e. 2015 a cura di Luciano Pellegrini, qui abbreviato *Odil*, e lente particolarmente adatta per dei testi così carichi di scarti materiali), forniva per la categoria dello *sterile-nocivo*, in riferimento a quelle immagini di "rivincita di natura su cultura" capaci di rendere "percepibile un decorso di tempo" (*Odil*, p. 190) ostile alla vita umana con effetti percepiti sul tempo attuale, come nel "parco acquatico smantellato" l'ossidazione e l'incedere della melma "sembrano veicolare, negli stessi luoghi, fasce temporali opposte" (p. 89). Ma in *On land* tanto più impressiona che si tratti a volte di uno sterile-nocivo valorizzato nel suo carattere indotto, programmato, che si fa largo in aree ancora deputate al funzionale (lo stesso Luciano me lo suggeriva rispetto a questo passaggio: "chiudendo il giardino in un recinto, innanzitutto, se ne nutrono il rigoglio e la diversità ecosistemica. […] Con questo inselvatichimento, anche i pochi elementi artificiali sopravvissuti, come la fontanella in ghisa o la pallida edicola religiosa, regrediscono a uno stadio rudimentale", p. 51), quasi a mettere in crisi, a contestarne la positività (c'è forse una voce ecologica e di protesta sottesa a tutta l'opera, dove il fallimento dell'artificiale risulta, se non proprio auspicato, continuamente raffigurato). Per queste ragioni si potrebbe rovesciare la definizione che Jacqueline Risset dava per il Ponge del *Parti pris des choses* (autore ed opera decisivi per l'esperienza della prosa in prosa, e direi anche per questo

libro), quella di una "«allegria materialista» – contatto rinnovato, rinnovante, con l'esterno, con le «choses» della natura e del mondo" (J. Risset, "De varietate rerum, o l'allegria materialista", in F. Ponge, *Il partito preso delle cose*, Einaudi 1979, p. X), rovesciarla piuttosto in una «malinconia materialista» proprio perché sempre in questione appare comunque l'umano e la sua scomparsa avvenuta o a venire, come nella ricorrente perizia archeologica che annota strati e giustapposizioni di passato e presente: "il sogno di una vita antecedente all'era urbana, o più esattamente il sogno di coglierla ai germogli della trasformazione, può legarsi al profilo della casa cantoniera", p. 47; "Il sito che in un'altra epoca prometteva prosperità alle mandrie e fortuna per il viaggio è stato nel tempo riconvertito in fabbrica d'armi, cartiera, centrale idroelettrica", p. 63; "Poco prima del casello autostradale, lo stampo dell'antico acquedotto si impone sulla veduta", p. 73; "il ponte moderno e i resti di quello romano possono essere discussi parallelamente", p. 97. E così, nei pressi di un abbeveratorio in cemento, lo sguardo stupito e bovino finisce per essere anche il nostro, concorrendo a definirci molto più della perifrasi geografica a seguire: "si ipotizzano, e in qualche caso avvistano, esemplari bovini risalire il dosso erboso e avvicinarsi, con desiderio, alla componente antropica", p. 95. L'uomo che quasi non appare se non sotto l'aspetto dei propri insediamenti marginali trova il suo correlativo grammaticale nella scomparsa del soggetto, che però manda segnali da una posizione fuori quadro: "L'edificio è giallo e intatto, e sulla parte alta i vetri circolari lasciano intuire un interno, lo spazio per qualcosa, a cui non si può assistere. Questo divieto, più l'isolamento del luogo, danno all'edificio un'aura" (p. 9). La scossa cognitiva di quell' "aura" presuppone appunto un osservatore coinvolto, e perfino il suo incanto di non poter sapere: dal fondo di un libro che ha così tanto di anti-umano, risale allora e ancor più commovente un'istanza umanista.

Passando a *Quaternarium*, delle tre sezioni l'ultima, *Quantum nova*, propone la particolarità di una successione di testi nati in latino e autotradotti dallo stesso autore. Si tratta di una serie di inni al crollo plenario, nelle sue varie declinazioni: Fine della storia ("Il tempo per incanto/ scorre con leggi nuove:/ convergono le folle/ di ieri e di domani", p. 80), Fine degli animali ("Brucia nei rettilari/ la tartaruga; guarda:/ anche la salamandra/ è cenere e coriandoli", p. 82), Fine degli altri viventi ("Si rada il capo a zero/ la Terra capelluta:/ abbia fine l'impero/ di tutto ciò che è verde", p. 84), Fine delle leggi di natura ("Scalza dall'antica orbita/ le stelle un vento freddo./ Si spegne, assassinata,/ la gravità di Newton", p. 86), Fine dei numeri ("Ho visto con i miei occhi/ elidersi lo Zero- / zefiro sotto i venti/ gelidi dell'eterno", p. 88). Nell'immensa casistica proposta da Orlando in *Odil* mancava proprio la fantascienza, ma si potrebbe azzardare che la fine del mondo a livello planetario sia l'iperbole sull'altra estremità del tempo del crollo dei grandi imperi del passato, infinita figura di caducità, sentita collettivamente e non meglio determinata storicamente, che Orlando ha voluto chiamare *monitorio-solenne* (poiché ognuna delle dodici categorie di corporeità non-funzionale lì teorizzate rimanda a una diversa modalità di rapporto dell'uomo con il tempo, e dunque a una diversa visione del mondo, comunque legata alla percezione di un importante scarto temporale). L'enumerazione qui proposta presenta senz'altro dei tratti comici che convivono però con una carica rabbiosa. Non sottovaluterei quindi il portato emotivo, psicologico di questa rappresentazione poetica di un futuro apocalittico, da intendersi anche come figura di un desiderio di rinnovamento, di fuoruscita dal proprio tempo. Se la fine *del* mondo è innanzitutto la fine *di un* mondo, allora la sua immagine possiede anche qualcosa di liberatorio, secondo appunto un'idea di caducità assoluta non storicizzabile che segue i fili di certe istanze interiori. Lo stesso uso del latino come lingua ancora viva e produttiva sta dalla parte di un'opposizione al corso delle cose e del tempo, sancendo quell'unione "tra futurismi e arcaismi" che lo stesso Antonio nel suo blog *la morte per acqua* presentava come "uno dei tratti caratteristici della scrittura di Furnari". Così come nella sezione centrale *Calendario marziano* un uomo del tremila abitante delle colonie su Marte, durante le sue peregrinazioni semiserie, incrocia in biblioteca un incunabolo rinascimentale di Petrarca, una stampa "sopravvissuta al declino del *sapiens*/ qui su Marte, in una teca di cristallo", che attira tutta la sua attenzione, il solo possibile pathos della sopravvivenza: "Petrarca è tutto, il sole/ che vediamo è la stella della fine", p. 51. Petrarca che già compariva due volte in epigrafe, la

seconda con il riferimento al *buon popol di Marte* che appunto ribadisce la compresenza linguistica fra il tempo dell'antichità classica e il domani delle spedizioni planetarie, nello spazio utopico della scrittura, di una solidarietà fra gli esseri umani che attraversa i secoli (come nel dialogo a distanza realmente siderale con un famoso sonetto petrarchesco, "Cameretta, astroporto/ dove anch'io scrivo e volo", p. 39). Sembra che in effetti a dover essere ammirati, preservati e al limite compianti siano quei valori intellettuali, umanistici davvero caratterizzanti per la nostra specie, mentre non molto sappiamo dei crolli materiali, generiche e lontane risultando le immagini del disfacimento (com'è tipico del monitorio-solenne): ci vien detto che "nel frattempo la Terra cade a pezzi" (p. 40), la si guarda "ardere in cielo" e "il vecchio mondo/ ci cade in testa come neve" (p. 42), finché non arriva anche per Marte il tempo di compiere il suo destino di pianeta in catastrofica perdita di funzionalità, ma pur sempre percepito come spettacolo che non ci riguarda al di là di una geologia schietta, della mera biologia: "Avanti, non si piange/ per la fine di Marte:/ era una palla in avaria, una fiaba/ vergata in nerofumo sui deserti polari" (p. 75). Per finire questo percorso all'indietro, la prima sezione, *Ipersonno*, racconta di un viaggio verso la luna all'incrocio fra i millenni, ma anche qui del vecchio mondo sembra persistere soltanto il ricordo di una grandezza lontana, prossima a sparire: "Potrebbe essere/ un pianeta qualunque/ con della vita in superficie/ come indica l'azzurro, le lunghe luminarie/ fra sentieri di nuvole; forse è la Terra del 3000", p. 10. Colpisce piuttosto che a gettare lo sguardo oltre il futuro siano gli animali al posto nostro, prima le anatre, che compariranno poi anche su Marte ("Care mie anatre, quando/ distendete planando i piedi […] siete/ uomini voi, noi le anatre/ che vi stiamo a guardare"), e infine la cagnolina Laika, vittima sacrificale per il lancio dello Sputnik 2 nel 1957, spedita incontro a un disastro di ossigeno e di cellule, qui trasfigurato in un sogno: "ti era/ chiaro ora che eri in volo,/ Laika, per l'esosfera/ e dalle case, lungo le grondaie/ piene di neve, a branchi, tutti i cani/ con te mettevano ali/ e si aprivano vie tra campi e cielo", p. 27. Ma su Laika proiettiamo anche il nostro destino collettivo, somma di individui soli e gettati nello spazio, un giorno inghiottiti dal nero del tempo. Rileggo il grande finale del libro di Orlando (da strumento teorico diventato quasi un terzo termine di paragone), che a partire da un monologo di Cros (*Autrefois*) che umoristicamente percorre a ritroso la catena del progresso e delle invenzioni (*La fin de l'histoire? Mais il n'y avait pas de fin. On n'avait pas inventé de fin. Finir, c'est une invention, un progrès!*) ritrovava "il silenzio delle origini […] dove lo strombazzare di progresso echeggia e si perde" come su un "lontanissimo sfondo, nel più pieno dei sensi desueto" (*Odil*, p. 520). È forse possibile immaginare che proprio la fantascienza, genere mancante in quella enorme impresa di studio, trovi idealmente posto sull'altra estremità del non esserci, preparata dall'assenza dell'uomo negli stessi siti e impianti da lui creati e che circolarmente proseguono la propria vita ("l'aspettativa è che un lavorio ne riempia le sale, che matasse di energia si condensino al centro della stanze", *On land*, p. 9), sgranata infine nel monito solenne di un'idea di estinzione che renderebbe desueto perfino il Tempo.

# Fascista ci sarà Lei! Intorno a M – Il figlio del secolo e all'angoscia di sentirsi complici

Premetto di non aver visto la serie e di non aver nemmeno letto il libro di Scurati da cui è tratta, ma come tanti ho incrociato le dichiarazioni dell'attore protagonista Luca Marinelli, interprete di Mussolini, su quanto sia stato difficile e perfino doloroso per lui, convinto antifascista così come la sua famiglia, calarsi proprio in quella parte. Alcuni (anche io) avranno trovato magari un poco superflue quelle parole, quasi preoccupate di allontanare l'ombra di una connivenza morale e politica al di fuori del film, che la stessa natura del mestiere dell'attore dovrebbe bastare a dissipare (o almeno a scongiurare come necessaria); qualcun altro ingiustamente le ha ritenute perfino ipocrite, come il buon vecchio scapigliato Giuseppe Cruciani, che con la consueta grinta a dir poco semplificatoria gli ha consigliato di ritirare "l'assegno e non rompere". In una dichiarazione ulteriore Marinelli ha poi rincarato la dose, spiegando di avere interpretato Mussolini "come in una missione antifascista", mantenendo "una distanza di sicurezza": "Ad esempio, non ho mai sognato nulla, cosa che invece mi capita spesso. È come se non lo avessi davvero lasciato avvicinare al mio inconscio. E questo distacco è stato fondamentale" (intervista su LaRepubblica). Tirare in ballo l'inconscio è sempre rischioso, e spesso anche controproducente: a voler in effetti giocare con gli scherzi che ci fa, si potrebbero considerare tutte queste prese di distanza come una successione di negazioni freudiane, del tipo: Non mi è piaciuto per niente interpretare il Duce (e cioè: mi è piaciuto eccome, ma mica lo posso dire!). Si badi che non sono in questione le convinzioni politiche di Luca Marinelli, il suo antifascismo e tutto il resto, quanto piuttosto l'inevitabile complicità emotiva (ben diversa dall'adesione valoriale di cui sopra) che un bravo attore (e Marinelli è più che bravo) non può non instaurare con il proprio personaggio, anche a un livello inconfessabile perfino per sé stesso. Per cui non credo affatto che il distacco sia stato assoluto e addirittura inconscio, perché in quel caso difficilmente il risultato sarebbe stato quello che tutti descrivono, e cioè una grande prova d'attore, l'ennesima. Mi pare invece che nelle precisazioni e nell'imbarazzo di Marinelli si nasconda l'impossibilità di accettare che una parte segreta di noi possa essere nonostante tutto affascinata dalla grandiosità nefasta di un personaggio come Mussolini (e lo stesso titolo di Scurati non sembra esente da una qualche ambigua ammirazione), pur continuando fermamente a ritenere il fascismo un disastro politico etico umano, vale a dire una dittatura. Si rifiuta insomma quella quota di noi regressiva, sfrenata, inaddomesticabile, amorale e al limite malvagia, che se pur tenuta a bada dal resto, ogni tanto reclama perlomeno le proprie ragioni immaginarie e un'incongrua solidarietà. Su scala di gran lunga minore, qualcosa del genere è accaduta con il berlusconismo, rispetto al quale, come mi è capitato di sperimentare in prima persona, concedersi a parole degli inattesi rispecchiamenti può perfino compromettere delle amicizie. Vale la battuta del cantautore Gian Piero Alloisio, riproposta da Gaber: "Non temo Berlusconi in sé, ma Berlusconi in me", per lo stesso Marinelli che non sembra tanto temere Mussolini in sé, ma quel che di sé stesso in Mussolini può nonostante tutto avere intravisto. Mi sembra che manchino di pietà per l'umano tutti quei discorsi secondo i quali la ripugnanza sarà assoluta o non sarà, se davvero bastano le nostre ombre per demonizzare tutto ciò che faticosamente siamo. Capita spesso di imbattersi in discorsi colpevolizzanti che reificano le parole e perfino i pensieri, rendendoli già complici del crimine e del delitto secondo una causa-effetto senza soluzione di continuità, e così quegli stessi discorsi che si vorrebbero progressisti assumono una tonante carica pretesca (del tipo "Combatti il Male dentro di te!") dalla quale non si salverebbe nessuno. E invece i pensieri devono essere lasciati liberi di scorrere, mentre le parole vanno sì usate responsabilmente (in classe con gli alunni non farei le stesse battute che faccio con gli amici), ma non è vero che a parole sbagliate seguirà necessariamente un'azione storta, così come i tanti discorsi edificanti non sono per forza il preludio a un'esistenza netta. E allo stesso modo, perché le fantasie di complicità con il Male (anche quello che si è inverato storicamente) dovrebbero compromettere i nostri convincimenti ferrei, e non piuttosto rischiararli una volta svanite con la luce dell'alba, e cioè con la fine del film? Tornando appunto a Marinelli, non ho nemmeno ben capito l'intervista fatta da ospite a Propaganda live,

quando a un certo punto confessa l'imbarazzo e il gelo iniziali con la nonna ("E mi ricordo questi veramente penso cinque secondi di silenzio vero, di silenzio vero, e poi lei mi ha chiesto: Perché?"), che avrà inevitabilmente vissuto quegli anni lì, ma proprio per questo il confronto con un nipote che a distanza di ottant'anni interpreta il Duce in una serie avrebbe potuto avere anche qualcosa di ironicamente lieve, e infatti all'inizio qualcuno ride, se non fosse che Marinelli continua a raccontare con inalterata gravità, mentre Zoro lo guarda in una comunione di anime, fino al lieto fine. E invece voglio immaginare che la scena sarebbe potuta proseguire così: + "Allora sei stato te a fa' impriggiona' lo zzio Mario?" – "'A no', ma che cazzo stai a di', ma nun too ricordi che so' nato negli anni ottanta?" + "'A fregnacciaro, nun me pijà per culo, te pare che sotto quaa parucca e quee lentine blu non l'ho riconosciuta quaa capoccia da stronzo?" – "'A no', e bbasta, faccio l'attore, me stavo giusto a da' un tono" + "Vie' qua che te corco, vie' qua che te appendo!", eccetera eccetera. Se scherza, ahò. Solo per provare a spiegare perché mi sono sembrate superflue e troppo severe con sé stesso le ripetute precisazioni del bravissimo attore antifascista Luca Marinelli.

**Tra perdita reale e tracollo virtuale: Ipotesi sul mio disfacimento di Bernardo Pacini**

Per cominciare a parlare di *Ipotesi sul mio disfacimento*, il nuovo libro in versi di Bernardo Pacini (Mar dei Sargassi, collana Apnea, 2024), mi fermo più del solito sulla soglia del titolo, conoscendo le esitazioni grammaticali su cui l'autore ha ragionato, e che non sono quasi mai slegate dal senso complessivo di un'opera. Ad esempio Pacini avrebbe anche optato per un determinante (*Le* ipotesi…), che avrebbe però finito per dare al sintagma una coloritura umoristica (quante ipotesi? Sette, otto, dodici…?), bastando invece la levità ironica del sostantivo (ipotesi, appunto, e non certezze). È stato poi per un poco in bilico l'aggettivo possessivo, che decisamente attenua il portato assoluto e universale di quel *disfacimento*, e stipula fin da subito un patto con il lettore che però, lo vedremo, verrà in parte deluso. Queste cose si intravedono attraverso le pareti di una casa di vetro, a condizione di essere filologi accaniti o semplicemente lettori amici.

Dicevo che un lettore paziente del testo di Pacini dovrebbe accettare una piccola attesa frustrata per poterlo attraversare nel modo giusto. Il titolo definitivo sembra infatti preludere a un confessionalismo e a un'apertura soggettiva che però avvengono solo attraverso moduli schermati, pudichi, ironici, in un quadro di controllo formale e musicale, di energia emotiva trattenuta che è in parte la ragion d'essere stilistica di questa poesia. Già nel libro precedente, *Fly mode* del 2020, il drone era uno stratagemma figurale per parlare di sé in modo mediato, attraverso uno sguardo meccanico e sopraelevato e in grado di evitare sprofondamenti nell'interiorità emozionale. Ecco invece due momenti nel nuovo libro dove l'intimità è similmente delegata a un elemento altro rispetto al soggetto, nel primo caso "un cigno che pedala nel buio a pelo d'acqua" su un lago artificiale, e il cui "modo di non chiedere spiegazioni/ è quello di chi guarda un'altra volta/ a un fatto doloroso del passato" (p. 9): così tra la memoria personale e umanamente ferita e la sua espressione poetica si colloca nel mezzo, come elemento retorico di prolungamento e separazione, il "blocco anatide degli occhi". Molte pagine dopo il poeta ricorre a un più classico correlativo-oggettivo per raffigurare lo stupore e la sospensione del ricordo (infantile?), con qualcosa del rammarico delle cose incompiute: "Il mio passato è la luce bianca che illumina/ la sala espositiva dei pianoforti/ all'ora di chiusura" (p. 68). Talvolta a far da diaframma tra l'io e la sua esposizione è piuttosto la boutade, il gioco di parole, come nel refuso rivelatore "quantomeno/ quantomento", che ricorda il Pessoa del poeta fingitore, e che ancora testimonia un rapporto problematico, conflittuale con l'espressione di sé ("Spero che scriverlo mi aiuti quantomento/ a capire quanto mento quando scrivo", p. 10) e con la scelta di uno sguardo da cui adocchiare il mondo, anche se "non c'è rimedio per l'estraneità" (p. 11) e da osservatori si diventa osservati e perfino incalzati ("Come un leone scappato dal circo/ mi aggiro tra le vie residenziali", p. 16). Se poi si vuole indicare, come una certa espressione pigramente corriva richiede, una immagine che da sola valga tutto il libro, personalmente sceglierei questa: "il sole che accoltella come Amleto la presenza/ che lo origlia dietro al velo/ della bruma mattutina sopra al mare" (p. 42). Il riferimento è ovviamente alla famosa scena in cui Amleto, a colloquio con la madre, accoltella e uccide per sbaglio Polonio, padre di Ofelia e consigliere da strapazzo del re Claudio, che si era nascosto dietro una tenda a origliare. Direi che ogni libro cerca in qualche modo di accoltellare una presenza dietro la tenda, e allora ci si potrebbe domandare: in queste *Ipotesi*, chi è il Polonio di Bernardo Pacini?

Se c'è in questione la rappresentazione lirica e grammaticale dell'io, annunciato e disatteso, ritagliato e disseminato, costruito e disgregato, questo ci rimanda non tanto a un'insufficienza quanto a un surplus di soggettività, a un eccesso di presenza da gestire con i mezzi della poesia. Il disfacimento di cui si parla è raramente di ordine fisico, lo è ironicamente nel testo che contiene il titolo ("Ho un quaderno su cui scrivo se mi accade di squamarmi./ Si può dire che è un quaderno in vera pelle", p. 21) così come nella scena di una macelleria dove la musica barocca lenisce i colpi di mannaia ("Il Canone di Pachelbel/ infonde nei ragazzi del macello la calma necessaria/ a frantumare ossa e muscoli dei manzi", p. 40). Rimanda invece su larga scala alla struttura non coesa del libro, in mancanza di una figura centrale come quella del drone che compattava tutto il resto, e in

conformità a un'idea di sparpagliamento dell'io. Ma questo io moltiplicato non fa che moltiplicare a sua volta la propria immaginaria esperienza di sparizione, continuamente la simula e la rilancia, e a risultare in definitiva problematica, disturbante e al limite intollerabile è quindi la prospettiva dell'assenza, nostra e degli altri, considerata come attraverso un prisma. Anche se certamente in modo meno plateale e conclamato, come in *Fly mode* Pacini sta di nuovo esplorando una dimensione impressionante del contemporaneo, e cioè il disfacimento sul piano identitario che solo un io rifratto dal virtuale può conoscere. Ci sono due sezioni del libro che palesemente si richiamano fra loro, *Phishing* e *Ghosting*. La prima "raccoglie prevalentemente una serie di email e messaggi privati di phishing o spam che ho ricevuto negli ultimi anni. Mi sono limitato a metterli in versi, senza intervenire, correggere i refusi o piegare i contenuti a vantaggio di un mio significato. Laddove ho apportato minime variazioni, è stato per ragioni prosodiche o metriche" (dalla *Nota al testo* dell'autore). La premessa teorica, piuttosto condivisibile, che sta alla base di questa operazione, è l'idea che tracce di letterarietà siano rintracciabili dove meno ce lo aspettiamo, tanto più se si tratta di porzioni testuali ritagliate e portate fuori quadro, perfino il tentativo illecito di sottrarre "informazioni finanziare e password degli utenti" (quale è appunto il phishing) o gli strampalati post su Facebook di un utente qui proposto sotto il nome finzionale di Bortolo Sebastian. Il risultato finale è una raccolta di presenze fantasmatiche e sgrammatiche che assediano il soggetto con serafica gratuità. La sezione *Ghosting* indaga invece l'esperienza traumatica, e appunto attualissima e legata all'epoca ipermediatica, della sparizione improvvisa e ingiustificata dell'altro, su ogni fronte reale e virtuale, che produce anche, in qualche misura, la sparizione a sé stesso e la perdita di sé del soggetto che la subisce ("La fine del messaggio mi trasforma in un fantasma", p. 48). Si tratta di alcuni fra i testi più suggestivi del libro, dove l'assenza di chi fugge pietrifica l'esistenza di chi rimane ("Sullo schermo vuoto emerge un senso/ del tempo che è opposto alla vita", p. 51) a guardare ogni porta murata come si osserva "una foto di schiena" (p. 51). Fino al paradosso, non soltanto ironico, del ghosting autoinflitto della chat su WhatsApp con sé stesso ("mi visualizzo e non rispondo mai: la chat diventa un vasto soliloquio senza eco, un vuoto oltre la forca delle doppie spunte blu", p. 53).

Insomma, mi pare che fra le altre cose in questo libro Pacini problematizzi e giochi con aspetti decisivi del nostro presente, impiantando su *memento mori* e *cupio dissolvi* essenziali ("E penso quanta angoscia, che terrore/ questo darsi materiale del reale", p. 18) turbamenti nuovi e aggiornati scuotimenti. Il nostro attuale senso di integrità identitaria, e viceversa il terrore di una incombente disintegrazione, risultano fortemente collegati al poter essere sempre in qualche modo disseminati e presenti, avatar e figure di noi stessi il cui venir meno ci dà ogni volta l'esperienza di un'anticipazione di tracollo e di catastrofe. Non essendo il tracollo ultimo né la catastrofe definitiva, il tutto mantiene un carattere ancora incerto, appunto ipotetico, in fondo divertito. La dimensione che Pacini esplora originalmente ha molto a che fare con la fragilità delle nostre maschere non più soltanto sociali ed esistenziali ma anche virtuali, un barocco 2.0 dove la moltiplicazione ipertrofica dell'io ne amplifica infinitamente pure la perdita, e forse il Polonio che Amleto accoltella dietro una tenda finisce per essere (e il tragico dell'eroe si stempera nel dramma moderno del nome utente) Amleto stesso.

# Bartleby, Belluca e B.: quello slancio infinito del tirarsene fuori

Ma quindi dietro il Belluca di Pirandello c'era Bartleby lo scrivano, in fondo era ovvio, anche lì un grigio impiegato che a un certo punto decide che non gli interessa più adempiere ai propri doveri d'ufficio e si sottrae misteriosamente a ogni richiamo all'ordine e alla vita condivisa. È vero però che Bartleby è un personaggio tragico, dalla figura astratta, diafana che già annuncia il suo lasciarsi morire di inedia in carcere, e il cui agonismo inverso è già tutto contenuto nella battuta divenuta anche scherzosamente proverbiale: "I would prefer not to". Il narratore, che era stato per poco il suo datore di lavoro, racconta nel finale di aver saputo del precedente impiego di Bartleby: "Ufficio lettere smarrite di Washington, da cui sarebbe stato licenziato improvvisamente per un cambio nell'amministrazione", e così l'enigma del personaggio si apre ad ammettere come possibile chiave allegorica la disperata incapacità degli esseri umani di capirsi e trovarsi per tempo: "Lettere smarrite! Non fa pensare a persone morte? Immaginate un uomo incline, per sua disposizione naturale e per qualche rovescio della sorte, a una tetra apatia: esiste forse qualche lavoro più adatto ad acuirla di quello di maneggiare incessantemente lettere smarrite e sistemarle per darle alle fiamme? […] Latrici di vita, queste lettere si precipitano verso la morte. Ah, Bartleby! Ah, umanità!" (trad. di Alessandro Roffeni per I Classici Bompiani). Ovvio che questa equivalenza rivelatrice è posta sul piatto della lingua inglese, dove "lettere smarrite" si dice appunto "dead letters" (c'è anche un album degli R.E.M., *Dead Letter Office*, che raccoglie in effetti cover e brani secondari, tralasciati), ma direi che l'immagine di lettere spedite a vuoto è già in assoluto sufficiente al pathos straordinario di questa conclusione. Personaggio quindi tragico, Bartleby che fino alla fine non ne vuole sapere, mentre Belluca è il classico personaggio pirandelliano, e quindi tragicomico, che non ha la coerenza astratta del suo predecessore, grida e scalcia a fronte delle percosse subite dal suo capo, ma soprattutto alla fine decide, in perfetta poetica delle maschere, che a quelle forme sociali così disprezzate in qualche misura bisogna pure aderire per sopravvivere (neanche una decina di anni dopo – la novella è del 1914 – aderire alle strutture imposte dall'esterno significherà ben altro, e l'autore Pirandello si mostrerà coerente alla propria filosofia). Prima di quello però c'è che appunto di notte *il treno ha fischiato* (il "preferirei di no" di Belluca), schiudendogli possibilità per lui fino allora inaudite dell'esistenza: "Ora parlava di *azzurre fronti* di montagne nevose, levate al cielo; parlava di viscidi cetacei che, voluminosi, sul fondo dei mari, con la coda *facevan la virgola*" (e mi pare bello che l'omaggio a Bartleby passi attraverso il richiamo all'altro capolavoro di Melville, ovviamente *Moby Dick*). E quando tutti lo prendono per matto, un narratore anche qui solidale, un vicino di casa che sapeva delle sue tragedie private ("Aveva con sé tre cieche, la moglie, la suocera e la sorella della suocera […] Tutt'e tre volevano esser servite. Strillavano dalla mattina alla sera perché nessuno le serviva. Le due figliuole vedove, raccolte in casa dopo la morte dei mariti, l'una con quattro, l'altra con tre figliuoli", ecc.), capisce che c'è una ragione dietro tutta quell'apparente follia, un desiderio di fuggire lontano lontano, almeno con i pensieri, seguendo il fischio di un treno… Io ho un alunno che più degli altri potrebbe dire benissimo "Preferirei di no" oppure "Il treno ha fischiato", magari dice altro, di solito un blando "Non ho voglia", ma non cambia la sostanza di non volerne proprio sapere (e anche lui ha un cognome che comincia per B., nemmeno a farlo apposta). La nostra scuola è accanto al mare, e quindi piuttosto che il treno si può sentire la sirena di una nave, e magari anche quello, oltre al cellulare, ogni volta distrae B. dal consegnarmi un foglio che non sia bianco, dal darmi una risposta che non sia stralunata. Ma in realtà la mia irritazione dipende anche dal fatto che B. con il suo pervicace fancazzismo mi fa percepire il nulla che a volte sta sotto le mie richieste, mi fa sentire in difetto a mia volta, e soprattutto per qualche momento non vedo più il senso di star lì come altrove, dei ruoli che abbiamo, del vuoto pauroso che nascondono, io stesso che spesso mi sento richiamato a doveri che non sopporto e non capisco. E però lo so, ormai l'ho imparato che tante cose vanno fatte perché vanno fatte, e a B. provo a spiegarlo una due tre volte ma poi mi arrendo, "fai come ti pare", magari in quel momento parte una nave e per scherzo penso "Ah, B.! Ah, umanità!", fino a quando la campanella non decide che anche per oggi può bastare.

# Perché David Lynch ci ha spezzato il cuore

A tanti di noi il cinema di Lynch ha più o meno cambiato la vita. Certo lo ha fatto alla maniera dell'arte e cioè confermandoci laddove in fondo già eravamo, ma almeno donando come un'insperata iridescenza al buio. A me è accaduto con *Twin Peaks*, che ho recuperato con grande ritardo soltanto una decina di anni fa (e ancora adesso, del regista che più sento vicino, mi mancano comunque alcuni film, per inveterato mio piglio dilettantesco). Vivevo in quei mesi sul Garda, in una casa piena di specchi dove ci sembrava di vedere Bob, mentre per strada avevo creduto di incontrare l'uomo senza un braccio (ma con entrambe le braccia), a tal punto ero finito dentro quella storia piena di allegro raccapriccio che dal primo momento si era agganciata a qualcosa per me di nerissimo e profondo, di doloroso e irrinunciabile. A partire dal ritrovamento sopra un greto del corpo di Laura Palmer avvolto nel cellophane, che a ripensarlo oggi ha quasi un riverbero di gelo in questi ultimi giorni di cronaca di corpi femminili massacrati, di cui uno perfino schiacciato in valigia. La testa di Laura, cinta dalla plastica e con i capelli sconvolti, ha però un rinvio mitologico evidentissimo, che è la testa mozzata di Medusa, e quindi propriamente "bellezza medusèa, la bellezza dei romantici, intrisa di pena, di corruzione e di morte" (Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, BUR 2009, p. 53), bellezza intorbidata, inseparabile dal dolore, su cui sembra aleggiare la punizione degli uomini nei confronti di una voluttà vista come colpevole e crudele. Penso a quell'altro capolavoro di Lynch, *Strade perdute* del 1997, e anche lì in questione la libertà e il godimento femminile che sembrano presentarsi come un pensiero infinito e impensabile, tormento del maschile, miraggio di piacere che è parente della Morte (e allora Bob è forse questo, un presentimento cieco di violenza nascosto nello specchio, che non riusciamo a vedere se non proiettato al di fuori di noi). Ma c'è sempre una nostalgia imprecisata che avvolge tutto e che si allarga all'infinito e oltrepassa anche l'orrore, il sentimento di un bene perduto di cui Laura è l'immagine e che la musica di Badalamenti accompagna in un'apoteosi di gioia e disperazione dove alla fine non conta più distinguerle (mille volte ci sono tornato su, soltanto per sentire di nuovo quella confusione).

Per questo il cinema di Lynch ha anche qualcosa di rasserenante, non soltanto nei modi consueti della catarsi, e di certo rasserenato sembrava esserlo lui stesso, in particolare nelle interviste della maturità dove colpisce la dolcezza del sorriso e dello sguardo. In pubblico parlava spesso della meditazione trascendentale, una tecnica che praticava da decenni e che aveva promosso con entusiasmo anche durante una conferenza a Palermo nel 2007. In quell'occasione incontrò Franco Battiato, il suo doppelgänger siculo-mistico (Lynch e Battiato che conversano di meditazione, potrebbe sembrare una vecchia gag di Fiorello e Baldini su *Viva Radio2*, e invece pare che sia accaduto davvero). Leggo e recupero, da interventi televisivi e non, alcuni passaggi sul tema della meditazione: "La comprensione reale avviene quando tu trascendi, quando tu ti tuffi dentro te stesso e hai l'esperienza più profonda del grande oceano che c'è dentro di te. Ebbene io ho questa sensazione, che sia davvero bello per tutti sapere che ciascuno di noi esseri umani ha un tesoro dentro sé stesso e che è possibile entrare dentro questo tesoro". E poi: "…trascendere per immergersi fino in fondo, è un enorme regno tra la superficie della vita e questa fondamentale pura coscienza, ma è lì e quando ci sei dentro sai che ci sei dentro, è familiare, ma sei tu". E ancora: "…sperimentando l'Unità, la coscienza pura, illimitata e infinita, laddove risiedono creatività, intelligenza, energia, amore, potere, beatitudine. Pace in azione. C'è sempre stata e sempre sarà, non ha inizio né fine: sarà sempre eterna, immutabile, immortale pienezza". Non saprei, non so seguirlo su questo terreno, ma mi viene da dire che quella "coscienza pura, illimitata e infinita", colma di creatività, misteriosamente familiare, più profonda dell'oceano, assomiglia molto a un'idea di inconscio depurato da ogni traccia di aggressività, dove possono in effetti accadere cose bizzarre, magari un nano che parla al contrario, o una famiglia di conigli che conduce una vita da sitcom, "un enorme regno" che fa coincidere gli opposti**,** dove il tempo e la morte sembrano essere aboliti, e le cose perdute saranno ritrovate.

# Perché David Lynch (e S. B.) ci ha spezzato il cuore – Seconda parte

Ancora Lynch, e ancora Twin Peaks, per dire come quella storia è diventata, o così pare a me, il prototipo di tutte le storie a venire in cui si scatena la tempesta in un bicchiere, e cioè l'orrore in un posto piccolo e dall'apparenza tranquilla (lavoratori, gente dabbene, il boato di una cascata uniforme come le giornate) (e forse ha contribuito all'incanto il fatto di abitare io stesso in un posto piccolo e freddo quando per la prima volta ho visto la serie). Non che prima non avvenisse, anzi è forse una base ad esempio del racconto giallo che succeda il disastro in uno spazio ristretto, e però è vero che se in tanti riconosciamo talvolta un'atmosfera che ci fa dire "sembra Twin Peaks" vuol dire che un topos è stato potentemente ripreso, arricchito, espanso indefinitamente (con un surplus di grottesco, di ambivalenza, di soprannaturale). Se poi si dovesse precisare qual è la nota struggente che risuona comunque dal profondo della storia, direi così: l'inaccettabilità della perdita, non solo quella di Laura, ma anche la perdita contro cui ad esempio combatte ogni giorno un altro personaggio memorabile della serie, la Signora Ceppo che proprio da quel ciocco di legno trae consigli e premonizioni, confidando che in esso sia racchiusa l'anima del marito morto in un incendio, e quindi la classica eccentrica del paese (se non fosse che a Twin Peaks scarseggia proprio la normalità), che abita ai limiti del bosco dove "i gufi non sono quello che sembrano", come d'altronde ogni cosa nasconde una seconda faccia e una cima gemella. Se Laura è dunque il vuoto che si spalanca nel racconto e su cui si affacciano tutti i personaggi, la Signora Ceppo rende ancora sopportabile il proprio vuoto personale, riempie l'assenza di cui pochissimo sappiamo non separandosi mai dal suo pezzo di legno (riformulazione del tutto lynchana dell'oggetto transizionale di Winnicott, con il dono aggiuntivo e segreto delle confidenze silenziose da cui nascono i bellissimi monologhi che nelle prime due stagioni introducono ogni episodio).

Anche Dale Cooper sembra avere il suo personale rimedio alla solitudine, nei continui messaggi dettati su un registratore e indirizzati a una fantomatica Diane che solo nella terza stagione del 2017 si paleserà come personaggio, ma che fino a quel momento sembra essere uno spazio interiore dove l'agente fa risuonare la propria voce, fin dall'ingresso nella cittadina ("Diane, 11:30 a.m, February 24th. Entering the town of Twin Peaks"). Anche noi ormai registriamo continuamente vocali, attendendo però con una certa fiducia di essere ascoltati e perfino di ricevere risposta. Quando avevo scritto la prima parte di queste divagazioni twinpeaksiane, come spesso mi accadeva mi ero subito rivolto al mio amico Stefano per un parere, e lui mi aveva risposto come al solito con un lungo affettuoso vocale, pieno come sempre di nuovi stimoli, per cui avevo subito pensato: scriverò un secondo post, perché no. Adesso Stefano non c'è più, e di queste righe come di innumerevoli altre non ne saprà nulla. Quando si perde una persona cara vengono in mente quelle parole di solito attribuite a S. Agostino, ma che a quanto pare appartengono a qualcun altro, al religioso anglicano Henry Scott Holland (non ho avuto modo di appurare con certezza, ma poco importa qui): "La morte non è niente. Sono solamente passato dall'altra parte, è come se fossi nascosto nella stanza accanto". In fondo anche la Loggia, Nera o Bianca che sia, può ricordare quell'altra stanza dove sostano le persone che abbiamo perduto (Cooper incontra lì Laura, che gli dà un appuntamento a lunghissimo termine che sarà poi rispettato), e allora tutte le urla e le intemperanze più o meno mostruose dei suoi abitanti diventano in questa fantasia notturna l'immagine deformata della nostra frenesia di ritrovarci, spostando appena appena le tende (l'orrore in Lynch non è quasi mai separabile da una confusa speranza).

E anche gli sguardi trasognati di Cooper quando beve il suo caffè o mangia i dolci sono ancora, in mezzo al relax, timidi appelli al sogno, come nella famosa battuta attribuita al regista e ripresa dai familiari il giorno della sua morte: "Keep your eye on the donut and not on the hole" (Guardate la ciambella e non il buco). Sì, ma quante ciambelle che ci vogliono.

# Per Stefano

**(discorso letto in occasione della cerimonia laica tenutasi a Pisa il 12 giugno in memoria di Stefano Brugnolo)**

Circostanze altrettanto drammatiche mi impediscono di essere oggi qui con voi, e con Stefano. Approfitto allora della gentilezza di Diego per dire anche io qualcosa.

Stefano è probabilmente la persona verso cui ho provato più grande e puro il sentimento della riconoscenza. Lui già da tempo aveva fatto per me tutto quello di cui io avevo bisogno. Quando sono arrivato a Pisa per la specialistica, nell'ormai lontano 2007, ero un ragazzo involuto da ogni lato, compreso quello intellettuale. Sentivo confusamente di voler fare qualcosa con la letteratura, ma mi perdevo nel groviglio dei linguaggi specialistici. Avevo delle idee, ma si interrompevano tutte. Quel primo corso suo che seguii, il suo primo a Pisa, sulla comicità dell'assurdo, dove già facevano capolino le sue adorate strane coppie, ebbe invece da subito, prima ancora che me ne accorgessi, un effetto per me dirompente, liberatorio.

Vorrei parlare al plurale, perché so che è l'esperienza di tanti. Per tanti studenti e allievi Stefano ha rappresentato una possibilità alternativa di parlare di letteratura, a partire dall'ascolto delle prime impressioni confuse di un testo e della sua contrarietà (anche in questo fedele alla lezione del suo grande maestro Francesco Orlando), mai disdegnando gli agganci anche più prosaici con il vissuto. E se la sua scrittura tersa e ragionevole era sempre movimentata da sprezzature e tracce di oralità, dal vivo finiva per incarnare ogni volta l'oggetto della sua indagine, con quella sua inconfondibile mimica e prosodia che in tanti imitiamo anche senza rendercene conto a tal punto contagiati dal suo entusiasmo e dalla sua forza ragionativa, quest'ultima scandita dai suoi proverbiali "insommaaa" che io stesso mi ritrovo talvolta a riprodurre automaticamente, per giunta con un lieve accento veneto. Stefano insegnava tra le altre cose anche la giusta sfrontatezza di fronte alle difficoltà intellettuali, del tipo "ma sì, ma sì, puoi farcela, fidati delle tue percezioni, lavora su quelle", non farti intimorire da chi mostra i muscoli e in realtà non dice nulla (e non si può non pensare ai suoi bersagli polemici di tanto opinionismo culturale *à la page*, contro cui Stefano sfoderava tutta la sua ironia illuminista). Si capisce che tutto questo va ben oltre la critica letteraria?

Vorrei però anche dire che non è mai stato questo un debito cupo da estinguere a poco a poco. Se è vero che resteranno i suoi splendidi scritti, e anche tante registrazioni, di Stefano ci mancherà soprattutto la compagnia, la sua affabilità nel trattare chiunque come un possibile interlocutore almeno fino a prova contraria, e l'allegria e le risate insieme, e anche il gusto dell'assurdo e del paradosso, dietro cui scoprire ogni volta un significato inatteso, fosse anche soltanto il nostro bisogno di confondere ogni tanto le parole e il mondo (adorava i racconti sui miei alunni stranieri che prendevano sul personale le frasi dell'eserciziario, ritrovando forse in loro qualcosa dei personaggi di Ionesco, e tutti noi o quasi conosciamo il suo aneddoto dei tempi della scuola a proposito del caimano, coccodrillo momentaneamente travisato e descritto ai suoi studenti come fosse un enorme volatile). Se poi dovessi indicare almeno uno tra i suoi bellissimi libri, mi sento particolarmente legato, per quanto recentissimo, al suo saggio su Proust, che abbiamo presentato insieme a Palermo poco più di due anni fa, e dove tra l'altro si mostra la rimotivazione dentro la *Recherche* del mito di Orfeo ed Euridice. E a proposito ho pensato distrattamente e con beata idiozia che mi capiterà forse per sbaglio di voltarmi sperando di vederlo ancora, come nella nostra ultima passeggiata insieme, tra i vicoli medievali di Erice, quando era rimasto un poco indietro in una salita e mi ero fermato ad aspettarlo. Non è forse molto illuminista come cosa, ma anche di questo si sopravvive, di sogni intertestuali.

Caro Stefano, *e insomma*.

# Ecfrasi o non ecfrasi? Quando l'essere si nasconde, in due libri paralleli: *Un altro che ti scrive* di Cristiano Poletti e *Museo di sabbia* di Giovanna Di Marco

In una recentissima presentazione palermitana, io e Cristiano Poletti abbiamo ragionato fra le altre cose su quanto di ecfrastico ci fosse nel suo ultimo libro in versi, *Un altro che ti scrive* (Marcos y Marcos 2024), e alla fine siamo giunti forse a una sorta di complicato accordo tra il mio "tantissimo!" e il suo "niente!". Se in effetti l'alleanza tra la scrittura e le arti figurative risuona particolarmente profonda in Cristiano, abile pittore in prima persona (e già nel libro precedente, *Temporali*, almeno due versi felicissimi saldavano la pagina e la tela nella metafora ossessiva della neve opposta alla fuga della vita: "Ognuno di noi è stato/ nell'eterno inverno di Bruegel"), bisogna però ammettere che le ecfrasi in questo libro si presentano sempre come pretestuose, disattivate dall'interno. Nel senso che in effetti se già nel testo dedicato a Rembrandt resta indecibile a quale ritratto fra i tanti del figlio Tito si faccia riferimento, così come il paesaggio di Delft preso da Vermeer è la meno celebre *Stradina* per il lettore orientato piuttosto a ricordarsi della *Veduta* (quella del "petit pan de mur jaune", celebrata da Proust), il dipinto a cui rinvia il primo testo della sezione *In tre quadri* è invece addirittura un'opera dello stesso Cristiano (una marina invernale), così come tutti i quadri che letteralmente animano la splendida sezione *Risposte dei quadri appesi*, e che dopo aver *squadrato* dalla parete per mesi e anni la vita del loro autore, si permettono ora di commentarla (tutti, quindi, referenti introvabili per il lettore comune, a cui non resta che accettare questa successione di ecfrasi cieche). Fra noi e quelle pitture permane dunque la mediazione decisiva e insormontabile della scrittura, tanto più che l'atto del mediare si presenta in tutta l'opera come condizione necessaria per la conoscenza, nel rinvio esplicito alla cabala ebraica ("Dalle Sefirot") e nel titolo stesso che misteriosamente allude a una figura e a una voce che faccia da tramite fra le parole e la realtà invisibile ("E l'uomo come un altro che ti scrive/ ti dice:/ veniamo da lontano certamente,/ da un posto oltre questo/ bosco venuto a mancare", p. 12) (e a proposito della voce fisicamente intesa, per quanto ciò esuli dal libro in quanto tale e letto in solitudine, raramente ho sentito un autore incarnare a tal punto la propria scrittura punteggiandola di pause e di silenzi inattesi e in effetti mediando tra noi e l'immane non detto del testo). Neanche il dialogo con il padre morto, centro emotivo della raccolta, può allora configurarsi come diretto e trasparente (a tratti neppure grammaticalmente, con qualche slittamento verso la terza persona), e in ogni caso oscillante tra un'idea smisurata del Padre che non smette di rilasciare i suoi effetti ("Chiedevi cos'era/ nel mio sguardo a tradirmi e tu/ avevi fretta, di finirmi", p. 19; "Veniva dai mobili un rumore…/ poi improvvisa la figura del padre…", p. 72) e la sua interminabile umanizzazione, il portato della fragilità e della malattia, la cifra del *temporale* ("Si alza e ha un mancamento./ Poi si calma, si siede", p. 12; "Un uomo, alla fine./ Si cerca la testa, vedi/ con le mani si cerca la vita", p. 15) e di come in esso comunque l'esistenza perduri, ancora fissata in immagini ("Così torna/ in un album di foto la vita/ dove tremiamo", p. 18) e intatta dentro la custodia delle colpe ("la peggiore è non esserci capiti", p. 59). C'è poi la questione di una barba da me travisata, che appare in alcuni tra i passaggi più puri del libro ("vien su un odore di anni, di barba, di bagno", p. 48; "io guardavo la tua barba e capivo", p. 14), ma che l'autore stesso durante la presentazione ha strappato via dalla propria iconografia paterna ("Ma mio padre non aveva la barba", "Ah, no?", "No. Io ce l'ho, e ce l'aveva mio nonno"). E allora? Come per il ritratto in forma di medaglione della regina Maria Carolina dentro la Casina Cinese di Palermo (eccentrico palazzo borbonico visitato insieme a Cristiano il giorno prima) la didascalia "me stesso" autorizzava la confusione con il consorte Ferdinando, così nel gioco delle identificazioni della nostra esistenza non basta un'immagine a esaurire l'ecfrasi e neppure a chiarirci la pietà che sentiamo.

Il secondo libro, *Museo di sabbia. Scorciatoie narrative* di Giovanna Di Marco (Del Vecchio Editore 2024), è invece un'opera narrativa che si presenta platealmente sotto il segno dell'*ut pictura poesis* ("Volevo ancora scrivere di arte e letteratura insieme, per me complementari e imprescindibili", p. 13), organizzata nei suoi capitoli come un allestimento museale diacronico nel quale di volta in volta un'opera d'arte fa da attivatore per un nuovo racconto. È dunque anche questa una operazione ecfrastica un poco laterale, dove l'immagine agisce da pretesto o appunto da scorciatoia narrativa, basata sull'assunto che sempre in qualche modo "*de te* tabula *narratur*" ("C'erano opere famosissime, altre meno note, alcune legate alla Sicilia, ma tutte comunque riconducibili a me", p. 15) e spinge alla rimotivazione del vissuto. Il trattamento problematico della materia autobiografica, intelligentemente alternata o addirittura miscelata con il racconto storico (si avvicendano nel libro grandi personaggi della storia dell'arte e non solo), rappresenta senz'altro una questione aperta all'interno della scrittura di Giovanna, che parte da un dialogo ideale con Gesualdo Bufalino che a sua volta in *Diceria dell'untore* si era rispecchiato nel grande affresco del *Trionfo della Morte* di Palazzo Abatellis. E da Bufalino proviene una delle due epigrafi ("Sai quei pittori che si dipingono dentro il quadro e ne sono a un tempo dentro e fuori? Ebbene, lo stesso vale per te. Tu non sei uno di noi e lo sei"), rinvio al pittore anonimo dell'affresco ma anche dichiarazione di poetica accostabile proprio a quel pudore autobiografico (già manifestato nel libro precedente, *La Sperta e la Babba*, Caffèorchidea 2023) che fa il desiderio ambiguo di essere fuori e dentro il racconto. La stessa epigrafe riecheggia nel testo dentro il capitolo "Le tre età della donna di Gustav Klimt", nel fastidio di Giorgia in visita alla mostra per la versione tridimensionale dei dipinti ("Passarono al *Fregio di Beethoven***,** alle *Bisce d'acqua*, alla *Danae*. Giorgia era dentro ai quadri, ma non aveva mai desiderato esserci", p. 218). Va poi da sé che nella lirica, e certamente in quella di Cristiano Poletti, una certa oscurità semantica fa già da schermo, mentre in un testo narrativo occorreranno slittamenti, maschere, camuffamenti diegetici. Si porrebbero a questo punto alcune questioni di metodo, essendo io amico di Giovanna e conoscendo quindi alcuni dei fatti raccontati: l'interprete di un testo può avvalersi di un corredo biografico e di informazioni personali sull'autore, anche se il testo non le veicola apertamente, oppure tutto ciò che risulta assolutamente extratestuale non dovrebbe diventare strumento interpretativo? Propendo per la seconda: ad esempio il padre di Cristiano era un teologo, e questo rimotiva profondamente i riferimenti cabalistici presenti nel libro, ma quel dato poco più che privato non ci è fornito neppure nelle note finali, e rispetto all'analisi dovremmo forse dimenticarcelo anche dopo averlo casualmente appreso. E invece restando a ciò che il testo dice e magari preleva dal vissuto, a un lettore che non sa, che non ne sa nulla della vita dell'autore, cosa dovrebbe importare rispetto alla propria esperienza dell'opera se quei fatti siano realmente avvenuti o soltanto immaginati? Anche in *Museo di sabbia* è raccontata la malattia di un padre, nel capitolo "Il Quarto Stato di Giuseppe Pellizza da Volpedo", ma il lettore comune non può stabilire se sia effettivamente la storia familiare dell'autrice. Ciò che davvero importa allora, nella logica complessiva di questo libro, è ad esempio il fatto che il quadro di Pellizza da Volpedo sembri adombrarne un altro, che non è nominato ma che sembra agire nella trama sottile di quel capitolo così delicato e struggente. La piccola Graziella, figlia di Masino, di un papà socialista, riconosce infatti una scena funebre in quella marcia proletaria ("A me sembra che stanno accompagnando un morto, quelli lì. Non lo so, mi viene da piangere se li guardo", p. 208), proprio come il poliziotto protagonista di *Il cavaliere e la morte* di Sciascia (nominato nell'epilogo per altre ragioni) vede accompagnato il proprio destino di morte da una riproduzione della famosa incisione di Dürer (*Il cavaliere, la morte e il diavolo*). E quindi la storia di Masino poteva intitolarsi anche *Il socialista e la morte*, sugli ideali che non salvano, dopo la scoperta per lui scandalosa che Pellizza da Volpedo era morto suicida ("Come aveva potuto un compagno non aver fiducia, fino in fondo, nel Sol dell'avvenire? […] La ragazzina ci aveva visto giusto, su quel quadro. Sin da bambina aveva intravisto quella sofferenza occulta, anche se non ne conosceva la ragione", p. 209;

sul carattere segretamente mortuario del dipinto e sulla tragica parabola esistenziale del suo autore, rimando a Massimo Onofri, *Il suicidio del socialismo*, Donzelli 2009), e poi la scoperta della malattia, il perder colpi, e infine quell'annunciata processione funebre che si materializza davanti ai suoi occhi nella folla ai funerali di Falcone. Il rapporto con l'opera d'arte è qui più che mai catalizzatore di una storia, confessionale o meno che sia, e che la narrazione porti fuori o dentro il mito biografico di chi scrive, questo si perde in effetti nella sabbia, così come nella poesia di Poletti il rapporto tra l'ecfrasi e l'essere si opacizzava nel coro dei quadri appesi ("*Mi chiedo cosa sappiamo, se mai abbiamo saputo.*", p. 47), il secondo però allargandosi e moltiplicandosi indefinitamente. D'altronde anche nella casa di vetro delle scritture platealmente autofinzionali l'autoritratto più fedele è forse quello che rimane nascosto in cantina.

## Frasi fatte e gesti efferati in due libri paralleli: *Storie di un secolo ulteriore* di Andrea Inglese e *Dialoghi della sedia* di Chiara Serani

Il mondo guardato bene può talvolta sembrare un gran caos, un guazzabuglio di cui si fatica a trovare la chiave, e i discorsi che provano a interpretarlo seguono spesso un copione già pronto, suonano vuoti, retorici, al limite assurdi. Su questo terreno di consapevole sbigottimento si muove in buona parte *Storie di un secolo ulteriore* di Andrea Inglese (DeriveApprodi 2024), libro pregevole di racconti brevi il cui effetto umoristico tanto deve all'esagerazione di quei tratti già irragionevoli contenuti nel frasario pubblico e nelle convenzioni più solide. In tal senso, Inglese prolunga una traiettoria che parte dal flaubertiano *Dictionnaire des idées reçues*, non sembra però indulgere a un'euforia dell'assurdo *à la Ionesco* (una residuale ironica speranza di senso la si riserva perfino al classico facondo avventore da bar, come in «Storia con Luigi Rinaldo», le cui mormorazioni risultano ancora puntualmente perspiscue, ma "spaventoso e oscuro" il loro intrico come se in quello ci fosse appunto "la chiave per capire un mondo", pp. 17-18, e noi inadeguati a coglierla), perviene piuttosto a forme di straniamento *à la Cortázar* dove la nostra stessa presenza essenziale nel mondo, se guardata con attonita lucidità, si mostra come "una maestosa sceneggiata terrestre" («Storia del teatro di vita», p. 11). Il tutto avviene nei modi specifici di un autore che anche nella prosa trascina qualcosa del suo fare poetico (soprattutto nell'ostentazione dell'accumulo) nonché di una certa attitudine anti-patetica (si veda l'insistita parodia del finale di *Tasmania*, romanzo di Paolo Giordano) che dalla specola delle scritture sperimentali riconosce il sentimentalismo di successo come la spia lampante della più colpevole e corriva *bêtise*. Certo è che di tutto si fa un gran parlare, e allora fa anche bene il piccolo Anarmando a prendersi i suoi spazi interminabili nella notte di Natale sulla questione per lui cruciale *manga giapponesi* vs *manhwa coreani* («Storia del discorso ininterrotto», iperbole vendicativa dell'infanzia silenziata ma interpellata a comando e durante le feste comandate: "Ogni tentativo di qualche membro della famiglia di allontanarsi anzitempo o d'interromperlo scatenava in lui urla bestiali e convulsioni terrificanti", p. 40), se poi non va meglio quando a prendere la parola sono gli adulti più o meno deputati a farlo. Cos'altro è la riformulazione del classico racconto horror con zombie («Storia con i brutti») se non la trasfigurazione del chiacchiericcio sociale ("Ma ha fatto capire che avevamo altre cose nella vita da fare, che non ascoltare i loro balbettamenti astrusi", p. 45) che se non tenuto a bada può finire per divorarci, "[p]roprio da copione", come discorsi già morti che ancora camminano. E in un racconto che sembra fare un po' da perno a tutto il libro («Storia delle frasi fatte»), una non meglio precisata agenzia delle parole o mutua del linguaggio si incarica di fornire i discorsi da fare all'umanità intera ("Sono otto miliardi di bocche da riempire. Anche perché, li conosco, è tipico degli esseri umani, avranno voglia di parlare, è come un istinto innato", p. 76), frasi non autentiche ma funzionali, *idées reçues* che mandano avanti il mondo e ci permettono di fronteggiare il privato spaventoso ("Certo, capisco bene, è per loro in fondo che facciamo tutto questo lavoro, per quei poveretti in famiglia", p. 78), il silenzio del *Che ci faccio qui?* che solo una voce caritatevole ("basterebbe un robottino tipo alexa", p. 78) può riempire al posto nostro. Di nuovo, una surreale esasperazione narrativa ci restituisce qualcosa del fittizio e dell'inautentico che anche permea le nostre vite.

Ma è come se questo libro provasse a illuminare un nesso tra non senso e crudeltà del mondo, in un rapporto di comorbilità se non di causa-effetto tra discorsi che non fanno mai centro e disordinato dilagare della ferocia (e a quel punto in una relazione biunivoca tra opacità ed efferatezza, dove l'una intensifica l'altra). In «Storia con asilo» il linguaggio dell'accoglienza è contaminato da quello di uno sbandierato cinismo che ne svela la quota di ipocrisia ("Arrivano soli come cani, magri come sciacalli, ripugnanti come insetti, e noi li stringiamo tra le braccia", p. 34) e un

possibile risvolto grottesco che vorrebbe smarcarsi dall'accusa di neo-schiavismo ("A casa, alzo raramente le mani nei confronti dei miei «assistenti». Li uso soprattutto come partner sessuali eterodiretti, anche perché, a parte spazzare un po' per terra e portare su per le scale le borse della spesa, non sanno fare granché con le loro mani", p. 36). È chiaro che la sincerità convulsa esibita in questo pezzo serve a mostrare piuttosto le crepe del discorso pubblico edificante, e appunto i suoi automatismi che nascondono appena le contraddizioni. D'altronde, come leggiamo in un'altra Storia ("…della perduta umanità"), "[n]on siamo più esseri umani da un bel pezzo, e non c'è niente di cui vergognarsi", e anzi "[q]uelli che pretendono di essere restati umani, sono dei temibili ipocriti" (p. 53), come se nessun discorso, nessuna storia potesse reggere il peso del dirsi ancora umani rispetto all'orrore che intorno deflagra, e se lo fa è appunto un discorso vuoto, illusorio (e di nuovo il cinismo si propone invece come la voce paradossale della verità). Così continua la serie delle esasperazioni umoristiche dell'esistente, dalla freddezza inumana delle logiche aziendali, per cui una ditta assume soltanto "qualcuno che sappia gestire i flussi emozionali" («Storia con ditta», p. 103); al cinismo da auditel che organizza l'estrazione di una lotteria sulla testa dei bambini moribondi («Storia con lotteria»); fino all'aggressività basica, quotidiana dei rapporti interpersonali, dentro una solerte riunione di condominio che si assume l'incarico di crimini e delitti ("Ormai dobbiamo gestire noi la cosa. Io propongo di portarlo in riva al lago, e chi avrà il coraggio dei propri atti, lo anneghi", «Storia di un'assemblea condominiale», p. 118). Un altro giocoso confronto con la letteratura di genere avviene in «Storia dell'extraterrestre», e come con gli zombie, gli alieni siamo infine noi nella nostra terrestre varietà ("… ci sono alieni onesti e disonesti, alieni mascalzoni - che pensano solo a colonizzare il nostro pianeta o a distruggerlo - e alieni brava gente", p. 67). Stavolta non è però la violenza delle chiacchiere che finisce per divorare anche fisicamente, ma violenza fisica lanciata idealmente contro le chiacchiere, tanto più se di apparente prestigio ("Un extraterrestre sanguinario, però, avido di massacri, anche se di fede antisistema, è meglio non coinvolgerlo in piani politici di ampia portata. […] Lo si potrebbe, però, sguinzagliare di tanto in tanto nei consessi accademici o in mezzo alle giurie dei premi letterari", p. 68). Emerge quindi nel libro la questione degli specialisti della parola: chi ha il diritto-dovere di esprimersi sulla realtà, vantaggiosamente per tutti? In «Storia con esperto», il personaggio che è un esperto di guerra accoglie lo sgomento della platea ("Non è la vostra guerra, ma non vorreste comunque che accada, non sono i vostri morti, ma non vorreste che ve ne facciano giornalmente il conto", p. 93) e il suo bisogno di risposte ("Lei, però, ha delle chiavi, dite voi. Ci dia le chiavi. Ci permetta di vedere meglio, di vedere oltre", p. 95; "Caveremo dall'abisso dei cannoneggiamenti reciproci e delle stragi di civili qualche forma di intelligibilità […]?", p. 96), ma si arrende di fronte alla complessità del mondo ("…più le cose sono spiacevoli più è probabile che siano complicate. È proprio il caso della guerra. E non ci si può far niente. Intendo contro la complicazione", p. 96), non prima di avere invitato gli astanti a fare altrettanto e a maggior ragione ("Abbiate quindi pazienza. Arrotolate i vostri manifesti. Avvolgete i vostri striscioni. Tornata a casa o al lavoro, dedicandovi a cose che sono alla vostra portata", p. 96, manifesti e striscioni che sono anche, oggigiorno, status, like e condivisioni sui social, la cui urgenza sembra oscillare tra sentimento di impotenza e pensiero magico-virtuale di poter modificare in qualche modo la realtà concreta in pochi secondi attraverso un piccolo schermo). È questo allora il tormento in gioco: si può ricavare una "qualche forma di intelligibilità" dal violento disordine del reale? Il testo si ingolfa nelle secche del pessimismo, lasciando però trapelare la speranza opposta (lo stesso Inglese è un commentatore molto lucido dell'attualità, e in particolare del genocidio palestinese attualmente in corso). Ma bisogna appunto contrapporsi all'insignificanza del mondo, che oltre le parole ciecamente esiste, "fatto di non notizie, opaco e duro, dove semplicemente le cose accadono nel loro fragore insensato" («Storia di una notizia», p. 106).

Leggendo il libro di Inglese, sono tornato con la mente, per qualche ragione che proverò a dire, a una lettura precedente, i *Dialoghi della sedia. Azioni a più voci* di Chiara Serani (Anterem 2023, collana "La ricerca letteraria"), opera di grande fascino e mistero, e dal difficile inquadramento, con legami profondi con le arti concettuali visive e performative (finemente esplorati da Lorenzo Mari su "Semicerchio. Rivista di poesia comparata LXX 01/2024"). La successione di brevissimi testi ripropone per lo più la stessa scena drammatica variamente modulata: una donna, che si presenta e dichiara quasi sempre nuda, sta sopra una sedia e compie delle azioni la cui logica ci sfugge. La sedia è alternativamente *mia*, *sua*, *nostra*, *loro*. Non è del tutto sola sulla scena, si parla di un'altra donna, e appare in un lampo anche una figura maschile, anche lui nudo, e come degradato ("Procede a quattro zampe girando intorno all'impazzata come un cane che si rincorra la coda, la sedia ben salda sulla schiena", p. 37), comparse o "apparizioni epifaniche" che "poi non si riaffacciano più", lasciando "il segno di uno scompiglio, un turbamento, un sovvertimento delle emozioni" (come scrive Giorgio Bonacini nell'importante contributo critico allegato al volume). In apertura la donna si recide le trecce finché non rimane "col cranio tosato come Giovanna" (p. 16, ovviamente D'Arco, come conferma la citazione sottostante), rinuncia alla femminilità canonica e dichiarazione di eccezionalità, ma anche gesto di oltraggio fisico autoinflitto come altri ne seguiranno (l'inserimento di "un gomitolo di lana viola nella vagina, sostenuto dal pavimento pelvico", p. 16; il ricamarsi con ago e filo "sulla coscia sinistra la sagoma di una donna che si ricama una donna sulla coscia sinistra", p. 39). Scopriamo che la donna è alla mercé di sguardi, come in una delle rare scene vestita, quando mostra reggiseno e poi mutande ottenendo gli "[a]pplausi del pubblico pagante", così come in un'altra scena da nuda si decide a indossare "calze parigine a righe orizzontali", quelle che piacciono "[a]ll'amante dell'amante del mio amante" (p. 33), e dunque in un gioco di "(seppur patita) complicità erotica" (ancora Bonacini), dove quel "seppur" potrebbe rovesciarsi nel classico "proprio perché" di un sottile masochismo. In alcune scene quasi consecutive la donna è distesa sulla chaise-longue di un tattoo studio, per "un tatuaggio in forma di sedia in stile Luigi XIV", ma ha "*paura degli aghi*" (p. 49); successivamente scopre di essere stata dipinta su tutto il corpo, "dalla testa ai piedi, in color ocra scuro" (p. 53), e con una spugna insaponata faticosamente prova a ripulirsi; più avanti si ritrova bendata, e armeggia con martello e chiodi piantandosene per sbaglio uno "dolorosamente nella coscia destra" (p. 57). Ma anche la donna compie gesti di crudeltà gratuita, ad esempio ai danni di carcasse di animali, e sempre in dialogo con la propria nudità: si trastulla con una lepre morta, fino ad aggiustarsi "il tegumento come una piccola sciarpa gelata" (p. 18); acconcia ad orecchini due pappagalli stecchiti ("Faccio loro un cappio intorno al collo, poi inserisco il filo negli occhielli di due delle spille, una alla volta, e ve lo annodo", p. 19). Nei confronti di un bambolotto di plastica decide invece di simulare una sconclusionata "laparotomia. Prendo i rotoli, le unghie, il pane, le monete, l'uva e l'osso, riempio la pancia. Suturo la ferita con la colla" (p. 30). Come per Inglese, anche qui sembra porsi un nesso tra crudeltà vera o apparente, fatta o subita, e incomprensione del mondo e inadeguatezza del racconto. Noi non sappiamo di ciò che accade se non la superficie, attraverso le parole della donna che a sua volta si dichiara opaca a sé stessa ("Fra me e me, parole impenetrabili", p. 15). Se qualche spiegazione poteva forse trovarsi dentro "il libro scritto e illustrato dall'altra donna", questo però viene tagliato con le forbici, le pagine incollate sul corpo nudo, poi strappate via e messe a bagno in una bacinella con acqua e farina per ottenere una semisfera di cartapesta da tenersi accostata all'addome (p. 31, il linguaggio che non aderisce alla realtà del corpo viene insomma fatto aderire ad esso materialmente, concretamente). Da notare che il libro inizialmente è tenuto "in grembo", e che il testo in questione segue quello del bambolotto seviziato, con implicazioni al tempo stesso chiare e indefinite, ludiche e dolorose, mentre il titolo di questa breve sezione, *Ballate del tintinnio dei semi*, può rimandare alla fecondazione, per assonanza ai *seni*, ma anche a *segni* che per l'appunto non significano. La separazione tra le parole e il mondo è in fondo

giocosamente sancita dalla riformulazione del famoso verso di Gertrude Stein: “Una sedia non è una sedia è una sedia” (p. 22), che si potrebbe intendere: la parola *sedia* non è l’oggetto sedia ma appunto e soltanto la parola *sedia* (con influenza magrittiana alla base, nota sempre Bonacini). Nell’ultimo testo, l’unico propriamente in versi e per questo sotto un ironico sigillo leopardiano (*Canto notturno della seggiola errante*), la parola *sedia* attraversa le sue alterazioni fino a un inatteso lieto fine: “sediola sediolino seggiolone/ sediaccia sediona sediolo/ sediolina sediuccia sedione/ un seggio/ una sede/ una dimora” (p. 61). Come dire che solo con parole capaci di riconoscerla e di rivelarne il vero, la donna protagonista (ma ognuno di noi) potrà darsi una posizione nel mondo meno insensata e beffarda di quella in cui si trova. Recondita speranza emotiva in Serani, utopia della Storia in Inglese, nelle forme di intelligibilità invocate con forti dubbi dall’*esperto* come soluzione al viluppo del Male, ai cannoneggiamenti e alle stragi. Discorsi sensati, faticosi, per contestare e contrastare il dolore insensato, la ferocia arbitraria. Lontani come se davvero guardassero a un secolo ulteriore, oggi che ogni sforzo retorico, angoscia definitoria, conflitto dialettico sono stati ormai infinitamente sorpassati dalla tragica realtà dei fatti.

## Distanze che sembravano infinite

### (Un canto d'amore per il treno: *Non era un mostro strano* di Gianni Montieri)

Per quanto abbia scritto tanto come recensore, narratore, giornalista sportivo, per i lettori Gianni Montieri è innanzitutto un poeta, e questo non è secondario rispetto al suo ultimo libro in prosa, *Non era un mostro strano* (66thand2nd 2025). Voglio dire che quel grande privilegio emotivo e conoscitivo del linguaggio poetico, e cioè l'analogia, il saltar di palo in frasca, il metter tutto (ma non è mai tutto) nel calderone del testo, rispetto al quale un narratore dovrà invece fare qualche rinuncia o difficilmente la sua storia sarà una storia (ci avevo ragionato in questo lungo articolo, a proposito dei poeti che passano al romanzo), qui viene per così dire recuperato grazie al protagonista del libro, e cioè il treno, e al suo immediato corollario, ovviamente il viaggio, che non è soltanto un filo teso da luogo a luogo (lungo l'Italia ma non solo), ma anche da tempo a tempo, di età in età, una vita sul treno (il viaggio insomma come figura narrativa del pensiero analogico, ed è in fondo l'uovo di Colombo, trattandosi poi anche lì di viaggio, pure se accanto allo scorrere di un paesaggio decisamente più monotono).

Il sentimento prevalente di questo libro è la gioia anonima di calarsi nei luoghi e nelle vite degli altri, talvolta stabilendo un contatto, uno scambio, più spesso no, per mancanza di tempo, e ancor di più per l'appagamento gratuito di essere già parte di quel mondo, soltanto per averlo sfiorato ("…e poi penso che anche questa volta non saprò nulla di Locate Triulzi, ma poi ragiono meglio e riformulo, forse so quanto basta di Locate Triulzi, ho conosciuto Adele", p. 50; "Vorresti fare qualche domanda alla signora, ma poi preferisci lasciarla andare, ne segui solo la schiena che si affretta oltra la stazione, pare inoltrarsi nel bosco fino a sparire. Pare si incammini dentro una fiaba dei fratelli Grimm", p. 118). La dimensione fiabesca è data proprio dalla suggestione di luoghi incantati dal non poterne sapere di più, evocati sulla falsariga di un fonosimbolismo che indora perfino nomi improbabili come Stellata-Ficarolo, Magnacavallo e Schinevoglia ("Tranne i due capolinea non conosco nessuno dei luoghi dove stanno le fermate intermedie ma so come suonano le loro vocali e le loro consonanti, a modo mio ci sono stato", p. 23), e che ricorda i sogni di viaggio del narratore della *Recherche* (Volume I, sezione *Noms de pays: le nom*) o il "cartello sballato" del *Treno per Kukuwok* di Max Manfredi. Nondimeno, accanto al movimento è valorizzato il pathos delle soste (quattordici capitoletti intitolati *Sala d'attesa* scandiscono romanticamente il libro, nel loro collocarsi prima e dopo gli eventi), accompagnate dal rito del caffè al bar (che in quanto rito non può essere turbato da valutazioni sulla probabile terribilità di molte di quelle preparazioni, e Montieri, napoletano trapiantato da decenni al Nord, questo ormai lo sa). C'è poi molto di sofferto e infantile in una sorta di volere trattenere tutto senza potere, contraddizione del viaggiatore, che sa bene che la vita passa veloce accanto al finestrino, ma sa pure come dimenticarselo quando ne ha bisogno ("Qualcosa della stazione, di ogni stazione è destinata a proseguire il viaggio con te", p. 13). Anche perché passando dalla stazione abolita di Sant'Ilario (quella di *Bocca di rosa*, naturalmente) si vede ancora la scritta sul fabbricato, il nome che ha resistito al destino delle cose, e già De André l'aveva riattualizzata nel 1967, quando era ormai dismessa da otto anni ("…in quei versi la piccola stazione è fermata per sempre e non può essere soppressa mai", p. 64): struggente precarietà del mondo, permanenza delle parole e della letteratura, in un capitolo (*Nel paesino di Sant'Ilario*, appunto) che è anche una dichiarazione di poetica, un impegno a nominare per non lasciare completamente andare. Più facile e più difficile al tempo stesso quando la scomparsa si è aperta nella Storia con un boato improvviso, e così i viaggi del passeggero attraversano anche i luoghi dei traumi collettivi (come la stazione di Bologna del 2 agosto 1980, o la stazione di Atocha a Madrid dell'11 marzo 2004). Non cambia la funzione di cui il treno si fa a questo punto e in questo libro metafora: filo che ricuce gli strappi della memoria, spazio di riconoscimento dell'altro

(come suggerito in un'analogia con il calcio e con il tifo, dai viaggi da ragazzino sotto il segno di Maradona alle partite viste al pc e condivise con altri passeggeri), e perfino freccia che ci indirizza, alla fine dei binari, verso un deposito di "tutte le cose che abbiamo amato" (p. 48, lo dice Adele, l'anziana passeggera che scenderà a Locate Triulzi). Si apre così uno spazio di utopia, di sogno, dove il viaggio va oltre il viaggio, e il brillio del treno acquista qualcosa di residuale di antiche speranze metafisiche, mai del tutto dismesse, ma sempre più coincidenti con un'euforia della memoria e della fantasia che rendono questo un libro gioioso, e non ce ne sono poi tanti, un libro che affida al treno i nostri bagagli invisibili affinché nessuno di essi vada perduto.

(solo per dire in conclusione che esiste anche una dimensione paradossale del treno e delle stazioni, e cioè il treno sopra le isole per quanto grandi, e che da siciliano conosco la malinconia del tabellone che ha sempre le stesse tratte regionali più poche altre ormai improponibili, malinconia rinforzata dall'essere tornato dopo tanti anni passati in Toscana e poi in Lombardia, in mezzo quindi al reticolo ferroviario e a lungo felice di spostarmi in treno, e rispetto a questo mio rimpianto *Non era un mostro strano* è stato anche in qualche modo una forma di risarcimento.)