

«COME UNA PIOGGIA OBLIQUA D'ESTATE».
NOTE DI LETTURA SU TRE AUTORI IN PROSA

1. Nei famigerati anni Settanta il tema dei rapporti tra poesia e prosa (intese nell'accezione più vasta), delle interazioni e differenze e delle varie forme in cui essi si concretizzavano, si poneva all'interno di un vasto dibattito che vedeva in campo impostazioni critiche in dialogo/conflitto: da una parte un orizzonte di pensiero che aveva in Hegel il progenitore e che da Marx si prolungava fino a Lukács e Goldmann (per citare i nomi più influenti), dall'altra la linea che dai formalisti giungeva agli strutturalisti, coniugando il lascito delle avanguardie con le ricerche di linguisti e semiologi, da Sklovskij e Tynianov fino a Todorov e Lotman. Entro questo dibattito, tanto variegato quanto aperto alle contaminazioni, una posizione decisiva fu occupata poi da Bachtin, in particolare per i saggi inclusi in *Estetica e romanzo* (tradotto nel '79) che insieme agli studi su Dostoevskij e Rabelais aprirono nuovi fronti d'indagine tramite i concetti di "romanizzazione", "polifonia", "dialogismo" (com'è noto, a introdurre, chiosare e applicare il pensiero critico del geniale studioso russo, da noi, fu in primo luogo Cesare Segre): si trattò di una stagione feconda, tale da fornire strumenti preziosi per l'interpretazione di autori di primo piano, allora in piena attività e tra loro diversissimi, come – per stare al ricco panorama italiano, e alla poesia - Sereni, Giudici, Bertolucci, Raboni, Caproni. Non a caso, si ricorderà, nell'*Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, che è del 1978, Pier Vincenzo Mengaldo osservava che «uno dei piani di ricerca più suggestivi per storici della letteratura moderna aperti a interessi semiologico-formali» consisteva nella «ricerca di come la lirica, anche in rapporto al decadimento delle tradizionali forme di narrazioni in versi [...] abbia via via assorbito istanze e modalità narrative e in generale prosastiche, con le relative crisi e assestamenti formali» (p. xxiii-iv).

Più di trent'anni sono passati da allora, e del dibattito e degli orizzonti di ricerca di cui si è sommariamente detto (e bisognerebbe almeno citare anche Szondi, Heller, Fry) non è facile ravvisare una traccia precisa, non episodica, nel quadro odierno. Anzi sembra che l'assenza di discussione, lo stato depressivo degli studi letterari e il trionfo dei microspecialismi siano oggi un fatto scontato, da parte degli "addetti ai lavori", e c'è chi lascia intendere che tutto quel lavoro teorico e critico non era altro che il sottoprodotto di mode e ideologie del "secolo breve". Passata l'alta marea, antiche consuetudini e vecchie incrostazioni sono riemerse; e insomma, in tanto ben occultato squallore c'è una certa insofferenza per la teoria, mera zavorra per l'industria culturale che di tutt'altro ha bisogno (personaggi "spendibili" sullo schermo, polemiche stagionali e mitologie di facile spaccio), mentre è per l'appunto della vera critica che non si ha alcun bisogno. Eppure, a chi chiedesse se e quanto gli strumenti elaborati in quegli anni abbiano effettivamente modificato l'interpretazione della poesia italiana della seconda metà del Novecento, occorrerebbe rispondere senza troppe esitazioni che essi seppero render conto, a veder bene, non solo di quella «novità di dizione» instauratasi, secondo lo stesso Mengaldo, tra il Montale delle *Occasioni* e «il Luzi e il Sereni del dopoguerra» (p. xxxv), ma anche di molto altro, incluse le produzioni, riuscite o meno ma stimolanti, della galassia di autori appartenenti alla cosiddetta "neoavanguardia", nonché di meno reclamizzati autori senza etichette e persino di alcuni tra i "dialettali" maggiori (come Franco Loi). L'ampliamento della lingua poetica, la sua porosità e duttilità trovarono, a farla breve, un contesto critico e concettuale che prima non avevano; ma è un discorso, questo, che richiederebbe ampio spazio, e se ho richiamato uno sfondo che mi è familiare per motivi generazionali, non è per il solito lamento sui tempi andati o sulle occasioni mancate; semplicemente, mi viene naturale domandarmi se nella pratica di chi "produce" poesia oggi sono possibili agganci con spunti critici emersi in passato, o se invece lo stesso tema dei rapporti poesia/prosa, nelle configurazioni accreditate storicamente, ha ormai perso di senso, e allora a quali orizzonti e riferimenti si può ricondurre quella pratica (visto che le contaminazioni sussistono): non in astratto, ma in riferimento a singole esperienze, tra loro diverse, incontrate lungo il cammino da un lettore erratico e umorale come il sottoscritto.

2. Tra i pochi di mia conoscenza che i temi ora accennati ha saputo porre in prospettiva, con aperture teoriche e insieme interrogando il presente, è Paolo Giovannetti, che nel 2009 ha scritto una sollecitante introduzione al volume antologico intitolato *Prosa in prosa*, prezioso punto d'appoggio per i nostri argomenti. Nell'antologia figurano testi di autori che da allora si sono imposti all'attenzione e in seguito han confermato il loro valore (Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Andrea Raos); e nell'introduzione (*Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*) a far da ponte tra le esperienze canoniche del *poème en prose* e le sperimentazioni presentate è Todorov (*I generi del discorso*, 1978), mentre sul piano della contemporaneità sono citati soprattutto Jean-Marie Gleize e Christophe Hanna. Mi soffermo su quest'ultimo, della cui posizione Giovannetti riporta in *Dopo il ritmo* una «estrema sintesi»: «è sua [di H.] opinione che oggi sia necessario prendere atto della vera e propria confusione epistemologica che attraversa le forme della scrittura, non importa se letteraria o non letteraria, per lavorare [...] politicamente al loro interno e produrre effetti che lui definisce “virali” o “spin”.» Come si vede, l'impianto teorico non distingue il campo della poesia da quello della prosa (si parla infatti di «scrittura» *tout court*), e questo è un primo punto, di valenza generale, di cui prendere atto; ma la principale novità consiste, secondo Giovanetti, nell'accento posto sulla tendenza «mimetica» e «camaleontica» per Hanna costitutiva della scrittura: «lo statuto ormai indecidibile di ogni tipo di testo, la sospensione generalizzata della referenza, la possibilità di estetizzare qualsiasi discorso, costringono il poeta ad assecondare i codici esistenti per cercare di introdurvi momenti di destabilizzazione.» (p. 10) In questo quadro, è da sottolineare come Hanna fin dall'inizio (anzi dal titolo stesso) del suo saggio *Poesia azione diretta* si ponga in una dimensione pragmatica coerente con l'intenzione *politica* di fondo: dove a destabilizzare il lettore dei nostri anni è per l'appunto tale intenzione, che si dava per morta e sepolta. Un passaggio eloquente: «quando leggo – scrive Hanna - gli studi interessati alla produzione poetica moderna, sono costretto a constatare che, incapaci di pensare seriamente la relazione fra i procedimenti descritti e le intenzioni pratiche che ne sono la causa, questi studi (si) fondano (sul)l'idea che le opere altro non siano che collezioni di gingilli sonori staccati da ogni realtà politica e proposti alla nostra lettura senza altra strategia se non quella di renderci sensibili ai loro sistemi di eco.» (pp. 6/7)

Mi pare questa una descrizione adeguata di buona parte della critica letteraria (non solo di stampo accademico) che è dato di leggere ai nostri giorni. Ma non meno interessante, ai miei occhi, è che ai fini del suo discorso Hanna recuperi un noto testo di Roman Jakobson, *Che cosa è la poesia?*, pubblicato in Russia agli inizi degli anni Trenta: testo che in Italia fu tradotto molto dopo i *Saggi di linguistica generale* (1966), punto di riferimento fondamentale per linguisti e teorici della comunicazione. Ora, in Hanna il richiamo a Jakobson va insieme alla sottolineatura della dimensione sociale della poesia, appunto nel senso pragmatico già rilevato, per cui la poesia (la citazione è direttamente dal linguista russo) «ci protegge contro l'automatizzazione, contro la ruggine che minaccia le formulazioni che costruiamo riguardo l'amore e l'odio, la rivolta e la riconciliazione, la fede e la negazione» (p. 10). Infatti osserva Hanna che «la formalizzazione jakobsoniana ricopre un qualche interesse solo se si accetta subito che questa poesia possieda un ruolo sociale e degli effetti perlocutori *del tipo* di quelli esaminati da Jakobson, e quindi: scongiurare l'automatizzazione delle parole e riorganizzare le ideologie, come effetto della dispersione mimetica delle formule poetiche.» (p. 15) Ebbene, quanto hanno a che fare posizioni come queste con specifiche elaborazioni, o meglio lavori in corso?

3. Sul piano delle poesie “che si fanno”, l'elemento performativo posto in rilievo da Hanna ben si addice, tra quelli antologizzati in *Prosa in prosa*, ai lavori di Alessandro Broggi e Gherardo Bortolotti; in particolare Broggi, nei più recenti esiti attestati da *Coffee-table book* e *Avventure minime*, va annoverato tra gli autori che con maggior sicurezza svolgono oggi un discorso autonomo rispetto alla produzione *mainstream* che occupa gli spazi più in vista dell'industria culturale. Negli enunciati proposti in quei libri, quasi esempi di un catalogo virtualmente infinito di

«situazioni» che vanno da lacerti di storie individuali e descrizioni protocollari a elenchi di parole ed espressioni di uso corrente («toy boys, biografemi, partitamente, me la giostrò, finca, nabis, sarong, lepedeza»), allineati sulla pagina come in una vetrina e declinabili in quartine («salire sul treno di Harry Potter / il sorriso stampato sulla faccia / un'esperienza sensoriale unica / su sfondi illimitati e sfuggenti») così come in paragrafi prosastici, l'aspetto antiletterario, antilirico e generalmente antiespressivo viene fuso e superato nel gesto che, come in molta arte contemporanea, spiazza chi legge/ascolta proponendogli un universo seriale, frantumato e rimontato a partire dal materiale più ordinario, inflazionato o frusto (si starebbe per dire: compulsivo), che non distingue tra colto e incolto, alto e basso, dismesso e *cool*; e dico "ascolta" proprio perché la dominante del presente fa pensare ad una esecuzione orale, una recita *in progress* attenta al suono sinistro dei "luoghi comuni", per meglio dire al *déjà vu* che nel mondo globalizzato ha trovato il suo alveo trionfale, la sede elettiva del *bricolage* universale. Avrei dei dubbi, nondimeno, sia a confinare i testi di Broggi nell'ambito di una nozione riduzionistica della poesia - o soltanto di una sua pratica per via di negazione, tendenziale "grado zero" del momento estetico -, sia a riportarli integralmente al livello performativo per ribadire l'intenzione destabilizzante nei termini esposti da Hanna sulla scia di Jakobson.

Un breve *excursus* per giustificare i dubbi, e una proposta (altrettanto corsiva). Affermazioni analoghe a quelle di Jakobson in *Che cos'è la poesia?* si leggono in Sklovskij e negli altri formalisti, ma senza qui entrare nella lunga disputa sul concetto di "straniamento" si può almeno rammentare che a partire dai saggi più propriamente linguistici dello studioso russo e dei suoi seguaci, quanto ne è passato non solo nel discorso critico, ma in quello ben più ampio della "comunicazione", è l'impianto d'impronta positivista che presiede allo schema delle varie funzioni del linguaggio (tra cui quella poetica): schema che, non di rado banalizzato, distorto e mescolato a una psicologia behavioristica, è stato assimilato - e proprio per il suo aspetto "sociale" - dal mondo industriale e (in stretta correlazione con esso) da quello dei *media*, tanto da essere insegnato nei corsi dei pubblicitari e finanche di *management*, ovvero a scopo di manipolazione della "massa"; quindi esattamente per scopi opposti a quelli che proponeva Jakobson, correligionario delle avanguardie storiche e come tale portatore di istanze "eversive" che già all'altezza di *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, del 1930 (l'anno del suicidio di Majakovskij, del quale *Una generazione* era l'appassionato necrologio), erano in via di dismissione da parte del regime sovietico. La parabola, non è vero?, la dice lunga: le avanguardie non invecchiano, vengono invece assoldate dagli *spin doctors* della reazione. Eppure ci sarà sempre qualcuno che non sta al gioco, che rilancia; ed una nuova generazione che avanza nella prosa del mondo. Dunque con un bel salto di quelli che piacciono ai romanzieri, si pensi agli ultimi ventitrent'anni italiani: ricordiamo, mentre Vladimir ci guarda da una foto di Rodčenko, gli anni ruggenti della Compiuta (ancorché cialtronesca: ma *nobody's perfect*, si sa) Modernizzazione Italiana, i tempi gloriosi in cui la cosa più "di sinistra" da fare (e insegnare alle legioni dei precarizzati, come quintessenza della creatività), era confezionare uno *spot* autoironico o parodie del *kitsch* più vieto; celebrare l'individualismo come frontiera della Libertà e quest'ultima con l'Impresa; e via di seguito colonizzando, con assai larghe intese sulla sostanza della democrazia, fino all'oggi. Ecco, così si potrà meglio intendere il senso (specifico, storico) delle "performances" di Broggi, la significazione seconda ed il silenzio inquieto che circonda una scrittura il cui mimetismo ha una tonalità fredda, distante da ogni complicità con l'universo linguistico e culturale ricreato come in un *rendering*. Una sorprendente sensibilità prensile verso il mondo reificato guida questo autore nella selva delle parole e dei sintagmi di cui siamo fatti: il «fascino enigmatico dell'anodino» (l'indicazione è di Andrea Inglese) evoca il rimosso sociale più efficacemente di una sua rappresentazione, sempre velleitaria e al di sotto della capillarità invasiva delle ideologie correnti; svela il surreale nel reale irreversibile e *soi-disant* eterno. Paradossalmente, siamo di fronte ad un'opera di *fantasia* che risponde con l'arte del montaggio all'inculcata equivalenza di passato, presente e futuro.

4. «Proteggerci contro la ruggine che minaccia le formulazioni che costruiamo riguardo l'amore e l'odio», così Jakobson. È una metafora che sembra fatta apposta per alcuni dei testi più convincenti (e appassionanti) di Andrea Inglese. Va aggiunto, però, che le strade percorse da questo autore sono molteplici e si muovono lungo direttrici che contemplano un continuo sconfinamento dei mezzi espressivi (verso l'oralità, la musica, l'arte e l'universo multimediale, Rete inclusa), e sono pertanto irriducibili ad una pratica della scrittura in senso tradizionale; e lo stesso vale per temi e ambiti discorsivi del suo lavoro intellettuale, a tutto campo e con premesse ed esiti a cui i confini nazionali vanno senz'altro stretti. Ma citando Jakobson, è soprattutto a *Commiato da Andromeda* che penso, insieme a *La grande anitra* tra le sue riuscite più certe.

Nella premessa al testo, edito nel 2011 dalle "Valigie rosse", Inglese parla del *Commiato* come di «un progetto di scrittura» teso a «verificare se la letteratura, o qualcosa di somigliante all'idea che me ne sono fatto, esista.» Scheggia di un più ampio progetto imperniato su Parigi, in *Commiato* c'è quindi un intento propriamente sperimentale, e l'esperimento è di natura radicale: non riguarda attribuzioni o ipotesi collaterali, categorie specifiche del discorso poetico o romanzesco o d'altro tipo; in gioco è la letteratura stessa (s'intende, secondo un'accezione personale e non astratta), come qualcosa di non dato ma da raggiungere. Questo elemento insieme radicale e sperimentale mi pare sia la cifra di fondo di Inglese, e proprio per questo prima usavo il termine *lavoro* (del resto, si vedrà che è lui stesso a usarlo) per definirne i lineamenti. Non si tratta, insomma, soltanto della consapevolezza o meglio autocoscienza di ordine estetico-formale, più o meno stremata ed esibita, insita nella poiesi di tanti, troppi "post-moderni" (che appunto di quella consapevolezza ed estenuazione fanno il tema del proprio operare), bensì di un procedere per saggi e frammenti, ogni volta *tentatively*, che chiama in causa l'esistenza stessa del fatto letterario, lo mette alla prova («verifica», si noti, non per caso ha risonanze fortiniane). Si spiega così, almeno ad un primo livello, il muoversi dell'organismo testuale contemporaneamente nell'ambito sia della prosa sia dei versi, come esemplarmente avviene in *Commiato*. Ma fin qui, siamo nell'ordine del generico, ancorché l'orizzonte saggistico apra un varco per intendere l'ironia tutta particolare, di smagliante densità, che è di certi testi (come *La grande anitra*).

Il tema è quello, si diceva, amoroso: *Commiato da Andromeda* si propone come tentativo di «sormontare una voragine amorosa» (p. 5). Così ci viene presentata la sua genesi: «Tutta l'agitazione, l'angoscia, l'appannamento che hanno foggato l'intimità, dando all'io giorno per giorno il suo colore emotivo, sono sperimentati, ad un tratto, come i segni ambientali di una zona remota, d'un periferico universo da decifrare ed erigere, pezzo dopo pezzo, nuovamente, con assoluto arbitrio, con fedeltà disarmante, con audacia di baro. In tal modo, quel che fu dentro e mio fuoriesce, diventa altro, materia di meditazione, propaggine da esplorare, ma soprattutto forma e ritmo, articolazione di fasi, consistenza.» Importano meno, qui, gli ossimori con cui è definita l'esplorazione/ricostruzione (l'azzardo e la fedeltà, il baro e il testimone, finzione e verità: da sempre questi opposti convivono nell'arte), quanto l'accento sulla *forma* che l'impresa assume, oggettivandosi l'io e diventando parte di un tutto sconosciuto ma conoscibile (in questi paraggi il giovane Lukács si sarebbe sentito *chez soi*). Una dialettica di pieno/vuoto, interno/esterno si affaccia subito all'attenzione del lettore, ancor più sollecitata da quel che segue, mettendo a fuoco il processo creativo: «La voragine dell'amore non si rischiarà, forse, né diventa più intellegibile, ma cessa di essere un puro vento, un fantasma, un'omertosa trafittura, di cui nulla si può dire, se non poche frasi di un'allusività così estenuata, da non rimandare a null'altro che alla loro vuota eco. La voragine amorosa, invece, esiste: contamina, in fasi più o meno lunghe dell'esistenza, ogni nostra fibra: ne siamo innervati, devastati. È su questa figura concava, assente, che ho cominciato a lavorare, affinché la sua profondità informe si rovesciasse in qualcosa di convesso, popolato di rilievi, curve, agglomerati.» (pp. 5-6)

Tra il «puro vento» ed il «fantasma», l'eco che riverbera un'assenza, di Inglese e la «ruggine» di cui parlava Jakobson, anche se ciò farà storcere il naso agli storicisti, c'è un rapporto: il linguaggio reificato non può accogliere l'esperienza, vi si sottrae per definizione; e la ruggine, si rammenti, *distrugge*. I rapporti sociali essendo dominati da stereotipi, e avendo la falsità nidificato

ovunque, la posta in gioco è in realtà altissima: richiede, nel laboratorio rappresentato dal rapporto a due, la mobilitazione di ogni istanza culturale, sicché in tal genere d'impresa la "lirica" non basta, ma nemmeno il "romanzo", che nei suoi sviluppi conformistici sembra aver abbandonato la sfida conoscitiva affidatagli dai grandi Moderni. Pertanto se un'ironia si accompagna all'aspetto autoriflessivo della scrittura, non è per un gioco complice ma l'esito di una ferita aperta; e proprio per questo l'investimento nella forma dev'essere tangibile e diretto, mostrarsi, rompere gli argini così come fa il soggetto con sé stesso, nella ricerca dei limiti e nel loro superamento. Il nucleo portante dell'oltranza discorsiva e raziocinante della sfida affiora forse, *en passant*, in una parentesi di *Commiato*: «(quando poi ogni remota, intima oscurità s'innesca, e prende forma il corteggiamento, e si confondono tattica e strategia, e il predatore diventa preda [...], quando questo, in simultanea cospirazione, accade, è nella forma tagliente della rottura, non solamente politica e sociale, ma metafisica, perché la società di ieri appare, oggi, per quello che in definitiva è: un sistema antico, chiuso, conformato, dove i prelati sempre bisbigliano in silenzio, annuiscono, e rendono gli addottrinati adulti una docile comparsa, affinché la cerimonia nasconda l'orrendo lavoro di ognuno, malpagato, tossico, demente, in solitudine: quelle migliaia di ore negli uffici, nelle cucine, nei cantieri: se uno lo è davvero, nello zoppicamento vertiginoso dell'amore, non tiene più il passo, viaggia fuori pista, asociale, avanguardia sbandata di un disordine gaudente, improvvisato)» (p. 46).

La pittura di Piero di Cosimo che offre lo spunto d'avvio al testo (*Perseo e Andromeda*), al di là dell'allegoria di cui gli storici dell'arte han variamente discusso, è per l'appunto l'arte di un asociale («salvatico», dice Vasari), e se l'io di *Commiato* afferma di essere lui il «mostro» raffigurato nella tela (che attinge al repertorio delle *Metamorfosi*), c'è da credergli: per disperdere le ruggini e i codici del «sistema» che sequestra l'esperienza, occorre attingere a strati indocili e irregolari, non sottomessi; per questo, anche, sono interrogati non solo i ricordi ma i sogni, e così la vecchia canzone del futuro che non è stato torna a visitare le pagine del «discreto ribelle» (p. 43). È un polo della dialettica che percorre tutto il libretto e ne fa un corpo vivente, il lampo della «rottura» che in alcuni versi – quelli appunto che iniziano *Sono un discreto ribelle...*, non facilmente dimenticabili – non teme di citare, lungo il percorso della ri-costruzione, l'innominabile, scandalosa «rivoluzione». Che Inglese la nomini qui, in questa specie di sua *Vita nova* a rovescio («La vita nuova che mi è concessa / si edifica cancellando punto dopo punto / la vicenda passata»), proprio sul terreno più abusato ed esposto, sull'orlo della «voragine amorosa» che riempie di sé il *Commiato* e che, con il suo appello ad una totalità possibile, «esiste» (esiste oggi, come nei romantici, con tutti i loro *Abschiede*), è un tratto che appartiene alla radicalità della sua ricerca e rivela un istinto utopico non sedato né risolto in generica protesta. A quella dialettica risalgono finalmente la figura processuale e il carattere non-finito dell'esperimento: un *tour de force* che carica l'andamento argomentativo ed il ripullulare di notazioni memoriali e ambientali di una forza eccedente, alcunché di non domato e impetuoso che scavalca la lettera. L'eredità della linea dell'*essai* romanzesco che da Proust porta a Beckett e Ponge (Raboni se n'è fatto interprete, a tratti, con una vena raggelata che gli veniva da uno sfondo ambrosiano-secentesco), è rivitalizzata e rimescolata agli echi della contemporaneità, aprendo nuovi *dossier* sul mondo in cui siamo immersi, e che non vogliamo veramente conoscere.

5. Nel primo libro di Paolo Maccari, *Ospiti*, del 2000, tra le composizioni in versi s'insinuavano due brevi prose: *Un colpo di reni*, *La bambina*. Fenomeno tutt'altro che inconsueto, di per sé, dato che se ne possono citare esempi sin dagli albori della poesia novecentesca (e la più illustre), ma proprio in quei testi l'occhio infallibile di Luigi Baldacci poté subito scorgere i «sintomi inequivocabili» (*Prefazione*, p. 9) della vocazione stessa dell'autore. Ne sottolineava, Baldacci, la «crudele lucidità»: che è poi il connotato distintivo della scrittura di Maccari, dall'esordio a *Fuoco amico* (2009), al recente *Contromosse* (2013). Nel caso, era l'ambiente in cui si muoveva l'io di *Ospiti*, un ricovero per anziani, a creare lo sfondo per la presa d'atto di una realtà d'intollerabile durezza, dove la morte fa da padrona di casa e l'esistenza è puntualmente umiliata;

ma non si trattava di ripristinare modalità realistiche, quanto di appuntare lo sguardo sui meccanismi della rimozione, ed è qui che emergeva il singolarissimo connubio, tipico di Maccari, di introspezione e di capacità di fissare gli aspetti più ostili e inquietanti dell'*ora e qui*, emergenti nella quotidianità e per questo soggetti all'azione abrasiva dei comportamenti sociali, collettivi. A suo modo, la "natura morta" (tra Francis Bacon e Lucian Freud) del vecchio imprigionato nel suo letto di degente, senza più vita ed eretto dopo un ultimo slancio, solitario e trascurato da tutti, era un'epifania, e i versi conclusivi di *Un colpo di reni* ne certificavano il senso ribaltando in affermazione la squallida protervia della negazione assoluta (il pensiero, allora, va a certo Cattafi, studiato a fondo da Maccari): «Qualcuno è morto seduto / è morto seduto senza nessuno / nello sforzo nel sudore nell'acre / odore della fine del massacro. / Avrei voluto esserci per capire / come si può riuscire a morire / issati nella schiumante sera / come la più vivace invincibile / bandiera.»

Lo stile narrativo dei pezzi di *Ospiti* è secco e referenziale, ordinato in sequenze paratattiche («La nipotina all'ospizio s'annoia. Ha sette anni, un cranio grazioso e mani antipatiche, grassocce. Porta un bel vestitino grigio e calze spesse, rosa. Ha conosciuto la nonna sempre all'ospizio. Per lei, la nonna è l'ospizio», *La bambina*) in cui ogni aggettivo o verbo è calibrato per stabilire un preciso rapporto tra l'osservatore e i comportamenti dei visitatori, impietosamente colti nei raggiri e nelle manovre di auto-assoluzione rispetto all'annichilimento di vite relegate in uno spazio terminale, senza più passato né futuro (ne ha parlato da par suo Norbert Elias in *La solitudine del morente*). La prosa, dunque, è davvero prosa e si attiene con gelida determinazione al compito prescritto, tanto più efficacemente in quanto lo smascheramento avviene in virtù dei fatti, quasi *motu proprio*, secondo il rituale inscenato nell'ospizio: ma di certo lì si toccava qualcosa che andava ben oltre quelle mura. Un analogo meccanismo, tuttavia, è presente (e questo c'interessa) non solo nei versi che trattano il medesimo scenario (come il sonetto *I Cari*), ma in quelli che riguardano l'io, talora rincarando la dose con un tasso di corrusco manierismo che si affila nella brevità dell'epigrafe (le bellissime *Due terzine d'autoritratto*). Ebbene, un esordio del genere, che si potrebbe collocare sotto l'alto patronato di Baudelaire («Débris d'humanité pour l'éternité mûrs!»: *Les petites vieilles*), impegnava l'autore in una sfida che riguardava la tradizione lirica, presa per così dire a contropelo; ma tutto ciò, anche (e proprio per questo), poteva scontare un limite nella contemplazione del negativo eletta a sistema, cui la stessa padronanza dei mezzi espressivi conferisse un carattere feticistico, tradendo l'intima essenza del «massacro» (parola-chiave in Maccari) che accomuna lo spazio soggettivo e quello pubblico. Ma ecco che in *Contromosse* una intensa *suite* di prose intitolata *Pensieri in piazza* riprende il discorso di *Ospiti*: qui lo sguardo si porta all'aperto, ma non ha perso affatto la sua penetrazione; la lucidità segnalata da Baldacci è integra, anzi estende il suo campo d'azione, simultaneamente, in più direzioni: verso l'esterno, dove personaggi *standard* dell'ambiente urbano, cose e animali sono traguadati da un io insieme vigile e assorto, e verso l'interno, dove la rassegna riguarda senza indulgenze (o a volte con velato sarcasmo) il sé, lo spazio interiore, il luogo dello *spleen* e della malattia, dei terrori che come le «ustioni dei pensieri» lasciano cicatrici dolenti. Ne viene un concerto che riesce a strumentare, perfettamente, le istanze dell'interiorità e le dissonanze che l'esterno cela nel suo guscio, in apparenza compatto e perfino impenetrabile nel sicuro sigillo del conformismo e del solipsismo: una partitura tacitamente allegorica che ha i suoi punti più tesi nei testi in prosa intercalati, prima della *suite*, tra le poesie. Qui è agli animali (*Cigni, I modi della volpe, Un banchetto*) che, per contrappasso, spetta un ruolo preminente, tale che il nesso di ferocia/innocenza illumina strati profondi del subconscio collettivo: siamo, occorre ricordarlo?, nell'epoca del "darwinismo sociale".

«Ficcare i denti in un cuore in tumulto: è questa la droga dei nostri tempi grammi. // Rifarsi in pochi balzi dei digiuni.» (*I modi della volpe*). E questo Maccari insegna al lettore: non distogliere lo sguardo, guardare in faccia il nostro tempo.

6. «Lo *spin*, nella sua definizione originale, è un effetto retorico, o meglio, un protocollo d'azione mediatico-politico, capace d'intossicare in maniera globale il sistema d'informazione e d'organizzare un contesto favorevole alla ricezione (e alla azione perlocutoria) di un discorso di

propaganda: giustificazione di interventi energici, interpretazioni tendenziose dello "stato delle cose", e, soprattutto, profezie a prima vista appartenenti al campo della più fervida fantasia, ecc.» Il brano del saggio di Hanna che sintetizza il carattere manipolatorio dell'azione dei media e dei suoi addetti e mandanti descrive un paesaggio che ormai ci è familiare, imm modificabile come una formazione geologica millenaria. Chi, anni fa, aveva parlato della Ideologia come dell'«apparenza socialmente necessaria» non aveva sbagliato poi di molto, senza forse presagire quanto a fondo l'intossicazione potesse penetrare nell'ambito soggettivo, e quanto la perdita di futuro, a livello sociale, dovesse tradursi in un rancore tanto più velenoso quanto inarticolato. È in questo paesaggio ferocemente irrigidito, dietro il *glamour* del consumo, che un percepibile senso di esilio promana dagli scritti di chi ha scavato più a fondo nella condizione presente.

In Italia i poeti hanno da sempre i sensori più ricettivi e attenti al cambiamento, e gli sconfinamenti di cui qui si è parlato van visti come una risposta decisa, non rassegnata, a quanto fa ostacolo, emargina e minaccia il libero affermarsi delle potenzialità positive dell'individuo e della collettività. "Sociologismo"? Non importa. Gli scrittori che ci sono cari han saputo farsi carico di tutto questo, anche quando parlavano di olmi o di magnolie. Essi ripetono ancora una volta i versi di Majakovskij: «Voglio essere capito dal mio paese, / ma se non sarò capito, che fare? / Attraverserò il paese natale in disparte / come una pioggia obliqua d'estate.»

Luca Lenzini

Opere citate

1. Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978¹;
2. Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, *Poesia in prosa con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, introduzione di Paolo Giovanetti, note di lettura di Antonio Loreto, Firenze, Le lettere, 2009; Christophe Hanna, *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo*, KRITIK 02 © HGH 2008: <http://gamm.org/wp-content/uploads/2008/02/hanna-christophe-poesia-azione-diretta.pdf>; Roman Jakobson, *Che cos'è la poesia?*, in Id., *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 42-55 (cfr. R. Jakobson, *What is poetry?* [1933/1934], in *Selected writings*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1971-1990, t. III, *Poetry of grammar and Grammar of Poetry*, 1981, pp. 740-750);
3. Alessandro Broggi, *Coffee-table book*, Massa, Transeuropa, 2011; Id., *Avventure minime*, Massa, Transeuropa, 2014; R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, Milano, SE, 2004; Andrea Inglese, *Su "Coffee-table book" di Alessandro Broggi*: <http://www.nazioneindiana.com/2012/01/17/su-coffe-table-book-di-alessandro-broggi/>
4. Andrea Inglese, *Commiato da Andromeda*, con una nota di Paolo Maccari, Livorno, Valigie Rosse, 2011; Id., *La grande anitra*, postfazione di Cecilia Bello Minciocchi, Salerno/Milano, Oedipus, 2013.
5. Paolo Maccari, *Ospiti*, prefazione di Luigi Baldacci, Lecce, Piero Manni, 2000; Id., *Contromosse*, Monghidoro, con-fine edizioni, 2013.