



UNIVERSITÀ DI PISA

**DIPARTIMENTO DI
FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA**

**CORSO DI LAUREA IN LINGUA E LETTERATURA
ITALIANA**

TESI DI LAUREA

**Tre poeti italiani fra Novecento e anni Zero: Valerio Magrelli, Milo
De Angelis e Franco Buffoni**

CANDIDATO
Riccardo Socci

RELATORE
Chiar.mo Prof. Raffaele Donnarumma

CONTRORELATORE
Chiar.mo Prof. Alberto Casadei

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

INDICE

Introduzione

Capitolo 1. Valerio Magrelli

- 1.1 Gli elementi perturbanti del microcosmo di *Ora serrata retinae*
- 1.2 Un soggetto disorientato: il male, l'ironia, la Storia
- 1.3 L'ordine della forma, il problema del linguaggio

Capitolo 2. Milo De Angelis

- 2.1 «Tra matematica e schizofrenia»
- 2.2 Il mondo impenetrabile di *Millimetri*
- 2.3 Memoria, riti e meta-Storia

Capitolo 3. Franco Buffoni

- 3.1 Una voce camuffata
- 3.2 Poetica, progettualità e istanza narrativa: la maniera del secondo Buffoni
- 3.3 L'imperativo etico della testimonianza

Capitolo 4. La poesia degli anni Zero

- 4.1 L'«età del silenzio»
- 4.2 Il *Tema* dell'assenza: nostalgie, paure e doveri di chi resta nel «qui»
- 4.3 Un mondo in *Guerra*: Storia, uomini e natura

Conclusioni

- 5.1 I temi
- 5.2 Le forme
- 5.3 Una domanda

Bibliografia

INTRODUZIONE

Questo studio si propone di analizzare e mettere a confronto l'opera in versi di tre degli autori più importanti nel panorama poetico italiano degli ultimi decenni: Valerio Magrelli, Milo De Angelis e Franco Buffoni. La scelta dei poeti oggetto della ricerca è stata dettata da due motivi principali: innanzitutto l'autorevolezza che ai tre scrittori è stata riconosciuta nel corso degli anni da parte sia della critica sia del pubblico, per quanto ristretto, degli appassionati di poesia; in secondo luogo il fatto che le opere di questi autori sono l'espressione di poetiche e sensibilità molto diverse fra loro, e che tuttavia hanno attraversato, e stanno tuttora attraversando, lo stesso periodo storico.

Ad accomunare questi autori, infatti, è il dato biografico: tutti e tre fanno il loro esordio in poesia negli anni Settanta (per la precisione: la prima raccolta di Magrelli, *Ora serrata retinae*, esce nel 1980, ma la metà dei componimenti erano già stati pubblicati in rivista negli anni precedenti; cfr. capitolo 1).

Il ventennio Sessanta-Settanta rappresenta un periodo particolarmente interessante per la storia della poesia italiana del Novecento, nei confronti del quale soltanto negli ultimi anni la critica sta dimostrando un crescente interesse. Molti studiosi¹ riconoscono nel primo dei due decenni un momento di rottura determinato dalla pluralità delle voci in campo e delle poetiche contrastanti, il cui incontro-scontro ha finito per frantumare il panorama poetico nazionale: la neoavanguardia dei *Novissimi* e i versi politici di Pasolini e Fortini, il classicismo lirico moderno² di Sereni e lo sperimentalismo linguistico di Zanzotto o Rosselli.

Altri critici³ preferiscono invece sottolineare l'importanza degli anni Settanta quale vero e proprio punto di svolta. Questo periodo storico, segnato nel nostro paese da laceranti tensioni culturali, politiche e sociali (culminate tragicamente in tre eventi-simbolo: l'assassinio di Pasolini nel 1975, l'omicidio Moro del 1978 e la strage di

¹ Si vedano ad esempio: LORENZINI 1991, TESTA 2005, CROCCO 2015.

² La definizione è di Mazzoni (MAZZONI 2015, p. 189).

³ SANTINI 2004, GIOVANNETTI 2005, BERTONI 2005, CROCCO 2015 (la quale considera gli anni Sessanta e Settanta ugualmente importanti per la storia della poesia italiana contemporanea).

Bologna nel 1980), si aprì, in poesia, con un libro che per molti aspetti rappresenta il vero spartiacque fra il prima e il dopo, il vecchio e il nuovo: si tratta di *Satura* di Montale, pubblicato da Mondadori nel gennaio 1971.

Nella raccolta poetica del futuro premio Nobel possiamo leggere, a posteriori, almeno due fattori di cambiamento destinati a rivoluzionare il panorama della poesia italiana. Il primo è un fenomeno di lungo corso, di ordine sociologico-culturale, che riguarda la presa di coscienza, da parte del più importante e famoso poeta italiano del Novecento, della definitiva perdita del cosiddetto mandato sociale⁴: come ricorda Mazzoni, la «crisi di prestigio» e la «condizione crepuscolare» di ostentata marginalità, che caratterizzava già autori come Gozzano e Palazzeschi, dilaga «negli anni prosaici del secondo Novecento»⁵; alla definizione in negativo della poesia e delle sue potenzialità di «Non chiederci la parola» si sostituisce così un soggetto lirico isolato e insicuro, la cui impossibilità di attribuire alla propria esperienza personale e alla propria visione del mondo un valore universale mette in discussione lo statuto stesso della poesia.

Il secondo fenomeno è di tipo specificamente letterario, e riguarda la fine della dialettica avanguardia/tradizione⁶; rifiutando con *Satura* l'idea di lirica alta e classicistica dei propri primi libri, nonché la sua stessa tradizione⁷, Montale registra in sostanza lo sgretolamento del canone poetico determinato dalla moltiplicazione delle voci e dei punti di vista che non conoscono più una chiara gerarchizzazione culturale⁸; venuto meno uno dei due termini del binomio – quello della tradizione alta, di cui Montale è stato il massimo esponente – lo stesso concetto di avanguardia entra in crisi, poiché l'allargamento esponenziale del campo letterario, delle forme e dei modi di espressione che ha conosciuto la poesia del secondo Novecento⁹ determina l'impossibilità di definire una corrente poetica in base alla sua alterità, al suo carattere antagonista ed elitario rispetto all'ordine vigente.

Da un punto di vista sociologico, i fenomeni più importanti che riguardano la poesia sono due: la democratizzazione della presa di parola (in tal senso l'evento più

⁴ La definizione è di Benjamin: «ispirandosi al lessico della politica, Benjamin battezzò *mandato sociale* la delega che il pubblico concede all'artista perché questi produca opere sottratte al ciclo della necessità economica e dotate di un valore simbolico» (MAZZONI 2015, p. 221).

⁵ MAZZONI 2015, p. 187 e 236.

⁶ BAGNOLI 1996, p. 90.

⁷ GIOVANNETTI 2005, p. 152.

⁸ CROCCO 2015, p. 156.

⁹ MAZZONI 2015.

emblematico fu senz'altro il Festival dei poeti di Castelporziano del 1979) e, per usare un'espressione più recente sottratta all'economia, la perdita del capitale reputazionale da parte dei poeti (di cui parla con ironia e amarezza lo stesso Montale nel discorso del 1975 – intitolato *È ancora possibile la poesia?* – per l'assegnazione del Nobel).

Questi cambiamenti, che riguardano da vicino la poesia, sono naturalmente legati a movimenti di più ampia portata che con grande autorevolezza Pasolini andava descrivendo in quegli anni: l'ascesa del sistema economico capitalista e della società dei consumi, la massificazione degli individui, l'omologazione della cultura su scala nazionale (che ha interessato anche la dimensione linguistica). All'interno di questo contesto storico e culturale, la poesia viene progressivamente costretta in un ruolo secondario: l'insieme dei lettori e degli appassionati di poesia costituisce, già a partire dagli anni Settanta, un circolo ristretto ed elitario, che tende a coincidere in buona sostanza con quello degli stessi autori e degli addetti ai lavori: è un fenomeno che con grande prontezza registrano Berardinelli e Cordelli nel 1975, nel *Pubblico della poesia*.

Possiamo dunque individuare tre macro-trasformazioni che tra gli anni Sessanta e Settanta hanno modificato radicalmente il panorama poetico italiano: la marginalizzazione della poesia come forma d'arte all'interno del sistema culturale; lo «sgretolamento della tradizione»¹⁰, cui si lega la mancanza di padri poetici, ossia figure in grado di fungere da punti di riferimento condivisi per un'intera generazione; la frantumazione generale del contesto poetico, ossia la fine delle poetiche forti, come dimostrano ad esempio certe etichette, attribuite nel corso degli anni dalla critica a determinate correnti, la cui parzialità può rendere ragione soltanto di piccole porzioni del campo letterario (penso alla *Linea lombarda* di Anceschi o, caso ancora più emblematico, all'antologia di Pontiggia e Di Mauro del 1978, *La parola innamorata* – cfr. capitolo 2).

In questo quadro estremamente variegato esordirono i giovanissimi Magrelli, De Angelis e Buffoni. Gli autori di questa generazione (i nati fra la metà degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta: Cucchi, Viviani, Cavalli, Zeichen, tra gli altri), come scrive Testa, si trovano a muovere i primi passi «in una specie di zona franca liberata dall'esaurirsi di progetti comuni e dalla fine dell'impegno e dell'avanguardia»¹¹. In effetti gli autori citati, e in particolare i nostri tre, nonostante abbiano avuto una tradizionale formazione letteraria e poetica in senso stretto, reagiscono con forza alla lezione dei maestri e dei più

¹⁰ La formula è di Claudia Crocco, in CROCCO 2015, p. 152.

¹¹ TESTA 2005, p. XVI.

grandi, ricercando e proponendo un nuovo modo di fare poesia; le strade percorse sono le più disparate, così come gli esiti, ma nelle loro prime raccolte sia Magrelli sia De Angelis sia Buffoni rifiutano tanto lo sperimentalismo estremo della neoavanguardia quanto l'impegno politico.

In tal senso il più emblematico è probabilmente il caso di De Angelis, allievo negli anni della giovinezza di Franco Fortini (negli anni Settanta vivevano entrambi a Milano), che ricorda così il proprio maestro:

le sue ossessioni politiche ci separavano. Ci sono stati contrasti. Un giorno mi ha detto che avrei fatto la fine di Drieu La Rochelle. Risposi che i suoi amici al potere avrebbero fucilato prima lui. Mi sembrò contento. Una certa idea di martirio gli era vicina. Io però in questi discorsi non proseguivo. Volevo parlare di poesia e di quello si parlava, e lì era formidabile. Veniva fuori tutta l'erudizione appassionata che solo un letterato fiorentino degli anni Cinquanta poteva accumulare in decenni di studi, biblioteche, letture.¹²

Le parole di De Angelis sono esemplari dell'atteggiamento dei poeti della sua generazione che esordiscono in questo decennio: da una parte c'è il rispetto per una certa tradizione alta della nostra poesia, della quale ancora si percepisce l'importanza e il valore, dall'altra la necessità di liberarsi del peso delle ideologie e delle poetiche precostituite.

Questo atteggiamento, come dicevo, si risolve nelle prime opere dei nostri tre poeti in maniera diversa: in *Ora serrata retinae*, con un linguaggio cristallino e assolutamente razionale, Magrelli sviluppa un discorso metapoetico al centro del quale trova posto un soggetto chiuso nella propria mente-mondo, che a tratti sfiora il solipsismo; nei versi di *Somiglianze* (1976), caratterizzati da una grande forza visionaria e analogica, De Angelis racconta la fuoriuscita dall'età dell'adolescenza di un io lirico in bilico tra la volontà di incontrarsi e avvicinarsi all'Altro e il bisogno di distaccarsi dal mondo per affermare la propria identità; in *Nell'acqua degli occhi* (1979) Buffoni mette in scena un soggetto colto che indossa la maschera dell'ironia e parla in falsetto delle proprie esperienze per nascondere ciò che veramente sente, che veramente vorrebbe dire.

Nonostante le differenze di temi e forme dell'espressione, le prime raccolte di questi autori rispondono tutte al bisogno di rinnovare la poesia italiana, nel tentativo di superare la fine della storica dialettica fra avanguardia e tradizione. Esse mostrano almeno tre elementi di vicinanza:

¹² DE ANGELIS 2012, p. 123.

- il rifiuto della dimensione storico-politica (riassunto magistralmente nei versi incipitari di *Un perdente* di De Angelis: «fuori c'è la storia, / le classi che lottano. / Cosa fare dunque una volta per tutte / rifiutando il mondo»);
- una delimitazione assai stringente del campo dei temi (le raccolte ruotano attorno a tre-quattro nuclei tematici principali);
- l'isolamento del soggetto poetante, che determina da un parte «una ripresa della scrittura poetica come “ritorno al privato”» e «all'espressione individuale»¹³, dall'altra il ripiegamento dell'io lirico su se stesso.

Per quest'ultimo aspetto, in realtà, Magrelli, De Angelis e Buffoni si pongono in linea con un certo fenomeno di lunga durata che ha caratterizzato buona parte della poesia italiana del Novecento: la negazione, o quantomeno il rifiuto, della trascendenza del mondo rispetto all'io, trascendenza che, stando a Mazzoni, si manifesta sostanzialmente in due modi: nella percezione della presenza dell'Altro e in quella dello scorrere del tempo¹⁴.

Questo fenomeno, diretta reazione alla presa di coscienza da parte dei poeti della marginalità del proprio ruolo e dell'impossibilità di attribuire un valore universale alle proprie esperienze soggettive, si manifesta in particolar modo a partire dalla seconda metà del secolo. Nella lirica di questo periodo viene espressa una visione del mondo che segue due direttrici fondamentali: l'isolamento del soggetto («l'interruzione della catena sociale») e quello degli istanti di vita e delle esperienze («l'interruzione della catena cronologica»¹⁵), secondo una sorta di prospettiva epifanica che mira a rompere la continuità temporale dell'esistenza di un individuo per mettere in risalto l'importanza e il valore di alcuni momenti topici (si pensi ai versi di *Come un polittico...* di Buffoni: «Come un polittico che si apre / e dentro c'è la storia / Ma si apre ogni tanto / Solo nelle occasioni, / [...] La sensazione di non essere più in grado, / Di non sapere più ricordare / Contemporaneamente / Tutta la sua esistenza»; cfr. capitolo 3).

Il grande maestro del secondo Novecento, per questi aspetti, è senz'altro Vittorio Sereni, l'unico dei poeti della cosiddetta “terza generazione” al quale, mi pare, possa essere attribuito il ruolo di punto di riferimento condiviso e fonte di ispirazione per una

¹³ SANTINI 2004, p. 28.

¹⁴ MAZZONI 2015, p. 240.

¹⁵ IB. p. 213.

buona parte degli autori successivi. Negli *Strumenti umani* (1965) Sereni cerca di esprimere e raccontare l'esperienza individuale attraverso un linguaggio che si avvicina al parlato ma rifiuta tanto la cronaca quanto la verticalità, mettendo in scena un rapporto problematico, disorganico e discontinuo fra soggetto poetico e realtà¹⁶ (com'è noto l'appuntamento mancato è uno dei *Leitmotiv* sereniani).

Magrelli, De Angelis e Buffoni, così come molti dei loro coetanei, percorrendo vie assolutamente diverse, riprendono e sviluppano queste suggestioni soprattutto nelle opere degli anni Ottanta. Questo decennio ha rappresentato, storicamente, un periodo di grande instabilità e cambiamento: sono gli anni della fine dell'età utopica, dell'inizio della rivoluzione tecnologico-informatica, dell'ultimo conflitto coloniale (le Falkland) e delle prime guerre civili contemporanee nel Mediterraneo, dell'esplosione, su scala globale, del modello neocapitalistico basato sulla finanza e delle prime trasmissioni, sul nostro territorio nazionale, della nuova televisione commerciale.

Di fronte alla complessità del reale e all'annullamento delle frontiere imposto dal mondo globalizzato, i tre poeti presi in esame hanno reagito secondo un movimento uguale e contrario di chiusura nella propria sfera individuale. Al rifiuto della dimensione storico-sociale corrisponde un recupero dell'interesse per la poesia e la parola in sé, che sul piano formale si concretizza «in una crescita di tonalità elevate e meditative che, se passa per una riaffermata riconoscibilità del discorso poetico e, insieme, per un distacco dalla medietà linguistica raggiunta in precedenza, non si esaurisce però completamente in tali aspetti»¹⁷.

Nelle opere degli autori di questo periodo, soprattutto in quelli della generazione degli anni Quaranta e Cinquanta, «prende la parola una voce che parla soltanto di e per se stessa, [che] non conosce più alcun legame tra poesia e rivoluzione»¹⁸. Questo atteggiamento di forzato isolamento del soggetto lirico, nel quale credo si manifestino le prime avvisaglie di quello sgretolamento dei rapporti sociali e della comunicazione che diverrà uno dei temi fondamentali nell'età digitale del nuovo millennio, ha portato alcuni critici a parlare, per gli Ottanta, degli «anni del narcisismo», «del ripiegamento su di sé»¹⁹.

¹⁶ TESTA 2005, p. XII.

¹⁷ TESTA 2005, p. XX.

¹⁸ CROCCO 2015, p. 146.

¹⁹ BAGNOLI 1996, p. 17.

Secondo gradi di intensità variabili, nelle raccolte poetiche di questo periodo si esprime così l'incapacità, o il disinteresse, degli autori di versi di intervenire in maniera incisiva sulla realtà:

l'allontanamento della poesia dalla comunità non era solo il risultato degli spostamenti subiti dall'asse culturale editoria-giornalismo-università-fenomeni di massa, ma qualcosa di più intimo alla stessa officina creativa, al moto permanente di liberazione del nucleo etico, del fermento conoscitivo inscritto nella ricerca poetica²⁰.

In una tale prospettiva, la manifestazione più emblematica dello scollamento fra poesia e mondo contemporaneo (che testimonia la progressiva marginalizzazione della poesia in ambito anche editoriale) mi pare si possa rintracciare nel cosiddetto neometricismo, una sorta di corrente letteraria sviluppata a partire dagli anni Ottanta da autori come Patrizia Valduga e Gabriele Frasca, che promuove il recupero delle forme chiuse della tradizione con intento parodico-ironico e con esiti manieristici. In questi poeti la consapevolezza della propria inattualità si traduce in un atteggiamento elitario e nell'esibizione di una diversità non più soltanto patita, ma anzi rivendicata con orgoglio.

Nelle raccolte di questo decennio dei nostri autori vengono sviluppate quelle direttrici presenti già nei primi libri che conducono, per così dire, verso l'"isolazionismo" del soggetto poetico: in Buffoni è centrale il tema del *burlesque*, il mascheramento dell'io e il citazionismo (*Quaranta a quindici*, 1987); Magrelli prosegue l'osservazione e lo studio del proprio corpo e della propria scrittura (*Nature e venature*, 1987); De Angelis spinge all'estremo le potenzialità analogiche e visionarie del proprio linguaggio poetico, nel tentativo di riacciarsi a una dimensione trascendente e prerazionale (*Millimetri*, 1983).

Fra questi tre autori, le prime avvisaglie di un qualche cambiamento, di una risposta o reazione a questa situazione di isolamento, possono essere rintracciate nel Magrelli di *Nature e venature*. In questa raccolta, infatti, seppure in maniera sporadica e non sistematica, Magrelli mette in scena un soggetto attraversato da turbamenti e da un crescente senso di smarrimento, di ansia. Al tempo stesso, assistiamo all'irruzione nel mondo chiuso dell'io del sentimento della temporalità, che da una parte determina un ritrovato interesse per la dimensione memoriale, dall'altro una prima apertura alla realtà esterna. Questi elementi, ancora latenti alla fine degli anni Ottanta, emergono con forza nella raccolta successiva, *Esercizi di tiptologia* (1992), che rappresenta un vero e proprio punto di svolta nel lavoro e nella ricerca poetica di Magrelli. Al centro di questo libro non

²⁰ MERLIN 2000, p. 116.

troviamo più il soggetto solipsistico di *Ora serrata retinae*, ma un io che abbandona ogni pretesa di razionalizzazione e di controllo, ed esprime in maniera diretta e franca turbamenti e paure, palesando la propria incapacità, nonostante gli sforzi, di comprendere e aderire a una realtà complessa ed estraniante. A questi aspetti si lega il macro-tema del linguaggio, che diviene centrale nella riflessione poetica di Magrelli alla fine degli anni Novanta con *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999), per essere poi ripreso negli anni Zero in *Disturbi del sistema binario* (2006).

Anche Milo De Angelis, nell'unica raccolta di versi pubblicata negli anni Novanta, *Biografia sommaria* (1999), mostra alcuni segni di cambiamento rispetto alla sua prima maniera. A differenza di quanto avviene in Magrelli e Buffoni, considerando l'opera poetica di De Angelis dagli esordi alle ultime pubblicazioni, è difficile individuare le tracce di un'evoluzione sul campo dei temi trattati: le sue raccolte ruotano tutte attorno e pochi nuclei tematici principali, cui l'autore riserva un'attenzione assoluta. Tuttavia, a partire da *Biografia sommaria*, come cercherò di mostrare, il lettore assiste a un appianamento del dettato poetico che rinuncia alla verticalità febbrile delle prime raccolte e alle contrazioni analogiche, mostrando un tasso maggiore di comunicatività. Come scrive Crocco, dunque, in questo libro «ci sono alcune novità formali: la sintassi è più scorrevole e raramente alogica, i versi sono più lunghi, spesso si colgono regolarità metriche. Il risultato è un libro meno oscuro dei precedenti, senza che sia diminuita la forza espressiva dei testi»²¹. Tuttavia anche sul piano dei contenuti si possono individuare elementi di novità, come il recupero, che avviene attraverso la dimensione memoriale, della presenza e delle esistenze delle altre persone, con le quali l'io poetico si incontra e si confronta all'interno del paesaggio urbano della periferia milanese.

Dei tre poeti, Buffoni è senz'altro quello in cui più facilmente si possono cogliere le differenze che intercorrono tra le prime prove e le opere della maturità. A partire dagli anni Novanta, attraverso piccole raccolte come *Scuola di Atene* (1991) prima e *Suora Carmelitana* (1997) poi, Buffoni elabora una propria forma di poesia in cui l'istanza narrativa diventa preponderante. Il dettato della voce poetica si distende e si fa piano, ricorrendo soltanto di rado a figure come l'ellissi o la reticenza che erano invece molto frequenti nei primi libri. La nuova maniera poetica dei Buffoni giunge alla piena maturità con *Il profilo del Rosa* (2000), una vera e propria «biografia in versi», come la definisce

²¹ CROCCO 2015, pp. 184-185.

lo stesso autore, nella quale si esprime anche quella vocazione etico-civile che con le opere del Duemila diverrà una delle cifre peculiari della sua produzione. In queste poesie-racconto, in cui il ritmo della voce poetica svolge la funzione di elemento unificante, Buffoni rivolge la propria attenzione sia al tempo presente sia a quello passato, secondo una prospettiva ampia che tenta di cogliere i legami fra la dimensione della Storia e quella dell'attualità.

Nonostante le divergenze di poetiche, di stile e di sensibilità che caratterizzano Magrelli, De Angelis e Buffoni, credo si possano individuare degli elementi in comune rintracciabili nelle loro raccolte a partire, appunto, dagli anni Novanta: l'allargamento del campo dei temi; un maggiore tasso di comunicatività che contraddistingue il dettato poetico; l'apertura del soggetto poetante al mondo e alla realtà esterni, che l'autore si sforza di interrogare e di comprendere, e sceglie di accogliere nei propri versi: per riprendere Mazzoni, potremmo parlare di un tentativo di riaffermare la trascendenza del mondo rispetto all'io.

Lo sguardo sulla realtà, per quanto parziale e soggettivo, determina anche il recupero di una poetica e di una visione del mondo forte (fenomeno evidente soprattutto in Magrelli e Buffoni): un dato da registrare, in tal senso, è l'interesse dimostrato dai tre poeti per la progettualità alla base del libro, che si manifesta ad esempio nella cura per la forma della raccolta e la sistemazione dei componimenti²².

Questo tentativo di riallacciare il contatto con la realtà storico-sociale ha portato alcuni critici a parlare di un «nuovo impegno» nella poesia italiana degli anni Novanta, che consisterebbe nel «tornare a fare della poesia qualcosa che non abbia in sé una ragione d'essere, ma che abbia un valore sul piano, se non sociale, antropologico»²³. Oltre che per i nostri tre autori, credo che questa affermazione possa essere condivisibile, considerando in particolare la produzione di poeti come Giorgio Orelli e Tiziano Rossi, Fabio Pusterla e Antonella Anedda, fino a quella di versificatori più giovani come Massimo Gezzi.

Pressoché la totalità dei critici che si sono occupati della poesia italiana più recente hanno insistito sulle difficoltà che si presentano nel momento in cui si cerchi di fare ordine all'interno del panorama contemporaneo²⁴. La frantumazione del contesto poetico, che

²² Cfr. MERLIN 2000, p. 120.

²³ BAGNOLI 1996, p. 20.

²⁴ Ad esempio: LORENZINI 1991, BAGNOLI 1996, MERLIN 2000, GIOVANNETTI 2005, BERTONI 2005, TESTA 2005 e CROCCO 2015.

come si è detto inizia a partire dagli anni Sessanta-Settanta, è un fenomeno che ha conosciuto un'incredibile accelerazione negli ultimi due decenni, anche a causa di un medium come il web, nel quale si sono venuti a creare moltissimi centri di aggregazione per autori, lettori e appassionati di poesia che spesso però non entrano realmente in contatto fra loro, vivendo come «monadi» all'interno di «un sistema culturale separato, distante dal mondo della vita»²⁵.

A questo dato possiamo aggiungere quelli esposti in precedenza: la democratizzazione della presa di parola, l'assenza di correnti letterarie ben definibili e la marginalizzazione della poesia nell'ambito del sistema delle arti contemporanee. Tutti questi elementi hanno determinato in sostanza l'incapacità della critica di stabilire un canone all'interno del panorama poetico più recente, o quantomeno delle gerarchie, di cui diffusamente si percepisce però il bisogno, come ci dimostra il fatto che «durante gli anni Novanta vengono pubblicate molte antologie generazionali e di tendenza. Non si tratta di una novità, in quanto le raccolte dedicate a poeti anagraficamente prossimi al curatore esistono dall'inizio del secolo [...]. Tuttavia il loro numero aumenta significativamente tra fine anni Novanta e inizio anni Zero»²⁶.

La frantumazione del contesto poetico (che riguarda tutti gli ambiti: quello editoriale, scolastico e culturale in senso ampio) si riflette così anche sulla critica. Un dato che dobbiamo registrare, infatti, è l'elevato numero di studi specialistici dedicati all'opera di un poeta contemporaneo, di una singola raccolta o di un argomento specifico, che vengono pubblicati in riviste di ottima qualità quali «Poesia» o «Atelier», e, al contempo, l'esiguo numero di studi di portata generale che si occupino, per la poesia, anche del periodo più recente (uno dei più importanti è senz'altro MAZZONI 2015).

Le oggettive difficoltà che l'attuale e frastagliato panorama poetico italiano ci presenta non devono tuttavia condurre alla rinuncia del discorso critico o di un tentativo di interpretazione. Senza la pretesa di sciogliere né di illuminare in via definitiva questioni complesse, ma con l'ingenua convinzione che la poesia possa anche oggi dimostrarsi una forma d'arte in grado di parlarci del mondo e della realtà, nei capitoli che seguono cercherò di mostrare come nelle opere dei tre poeti presi in esame – autori assolutamente distanti fra loro – nell'arco di un periodo relativamente breve, che viene a coincidere in sostanza con il decennio a cavallo fra i due millenni, si possano rintracciare i segni di un

²⁵ MAZZONI 2015, p. 241.

²⁶ CROCCO 2015, p. 180.

medesimo cambiamento: a partire dagli anni Novanta, percorrendo vie diverse che soltanto a tratti trovano punti di incontro, le ricerche poetiche di Magrelli, De Angelis e Buffoni sembrano muoversi verso una stessa direzione.

CAPITOLO 1. Valerio Magrelli

1.1 Gli elementi perturbanti del microcosmo di *Ora serrata retinae*

Al centro esatto del libro di esordio dell'allora ventitreenne Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*¹ (Feltrinelli, 1980), si trovano due componimenti molto significativi che, per mantenerci all'interno della metafora nautica² con la quale si chiude la raccolta («con l'ultimo cabotaggio si conclude / questa passione geometrica» [OSR 99]), rappresentano il giro di boa del tragitto circolare che il poeta descrive. Ad accomunare i due testi (*Ecco la lunga palpebra della donna* [51] e *Questa pioggia di cenere* [55]) è la presenza della pioggia, fenomeno naturale al quale l'io poetico attribuisce un valore negativo, in quanto elemento di disturbo. Nel primo componimento, infatti, ad essa segue l'immagine dell'arcobaleno (nel quale il poeta vede la «palpebra della donna») che illumina il pensiero «dopo la pioggia»; nel secondo, invece, una «pioggia di cenere» che cade nei cortili «fa sembrare i lenzuoli / lapidi», evocando immediatamente, nel soggetto poetico, un sentimento di morte.

Per comprendere il significato di queste due poesie, nell'economia generale del discorso che Magrelli svolge in *OSR*, occorre prima soffermarci brevemente sull'analisi del campo dei temi del libro e su quella della sua struttura.

Come afferma l'autore stesso³, il titolo *Ora serrata retinae* «è un'espressione del latino scientifico⁴ [...] [che] si potrebbe tradurre bene come “linea di confine della percettività”». La maggior parte delle poesie della raccolta, infatti, ruota attorno al rapporto fra percezione, corporalità ed esistenza. Sulla scorta della filosofia empirista di

¹ Per i primi tre libri di poesia di Magrelli, *Ora serrata retinae* [OSR], *Nature e venature* [NV] (Mondadori, 1987) e *Esercizi di tiptologia* [ET] (Mondadori, 1992) si farà riferimento, d'ora in avanti, al volume *Poesie (1980-1992) e altre poesie* (Einaudi, 1996), nel quale sono stati raccolti. Nel citare i componimenti si riporterà prima la raccolta specifica dalla quale sono tratti, poi il numero di pagina del volume unico (ad es.: NV 133).

² È un campo semantico che ricorre spesso in *OSR*; si vedano ad esempio le pp. 22, 45, 46, 69, 96 e 99.

³ Cfr. INGLESE 2004, p.17 che, a sua volta, riporta da Magrelli, *L'enigmista e l'invasato*, in Franco Nasi e Lucio Vetri (a cura di), *Seminario sulla poesia*, Ravenna, Essegi, 1991.

⁴ Così come lo sono i titoli delle due sezioni, *Rima palpebralis* e *Aequator lentis*, che fanno ugualmente riferimento al linguaggio medico, in particolare a quello oculistico (BRENNNA - MAGGIANI 2009).

Berkeley⁵ (una delle letture fondamentali del giovane Magrelli), unico riferimento culturale esplicitato in *OSR* [18], nonché l'unico nome proprio presente nella raccolta, l'io poetico fa dipendere l'esserci *hic et nunc* delle cose, la propria esistenza e quella delle persone e degli oggetti, dalla propria percezione soggettiva (in tale prospettiva vanno letti i frequenti riferimenti al cervello come organo concreto e al pensiero come attività astratta). Fedele al principio berkeleyano *esse est percipi*, Magrelli concepisce la realtà come un insieme di corpi che, in quanto tali, possono essere percepiti e possono dunque esistere nella interiorità dell'io poetico, divenendo «manifestazione del pensiero, frutto della mente-spirito»⁶.

Allo stesso tempo, tuttavia, l'autore si dimostra consapevole dei limiti e delle insidie di un tale sistema, che rischia di condurre il soggetto ad una chiusura nel solipsismo⁷ («il dubbio del solipsismo / in fondo è cosmologico: / come è possibile, / nell'ingranaggio lento dei pianeti, / essere il sole e riceverne la luce. [...] Nulla di simile è dato in natura» [86]), e, paradossalmente, ad un distacco da se stesso⁸.

Di conseguenza Magrelli inserisce all'interno del discorso l'altro grande tema di *OSR*: il sonno⁹. Lo stato di non-veglia, infatti, segnando un momento di sospensione della normale attività percettivo-conoscitiva, rappresenta l'elemento perturbante per eccellenza dell'io poetico, che, di volta in volta, sente sprofondare il proprio mondo razionale in un baratro di non-conoscenza. Si veda ad esempio la poesia che apre la raccolta: «molto sottrae il sonno alla vita. / [...] La mente sottratta a se stessa / si ricopre di palpebre. / E il sonno si allarga nel sonno / come un secondo corpo intollerabile» [7]. Sul confine frastagliato che separa questi due macro-poli (il dormiveglia¹⁰), nasce per Magrelli l'attività della scrittura, intesa, appunto, come attività liminale che, per non sprofondare negli abissi dell'inconscio¹¹, richiede il controllo costante della mente logico-razionale.

⁵ INGLESE 2004, pp. 18-20.

⁶ INGLESE 2004, pp. 18-20.

⁷ Magrelli non sembra aderire alla risoluzione nella sfera metafisica della filosofia solipsistica berkelyana, per cui sarebbe Dio, principio unico della realtà, a garantire l'oggettività della conoscenza empirica.

⁸ «Ruotando su me stesso ora coincido / con ciò che mi è sottratto. / Io sono la mia eclissi / la contumacia e la malinconia / l'oggetto geometrico / di cui per sempre dovrò fare a meno» [83].

⁹ L'autore ha affermato che «in origine il titolo [di *OSR*] era dedicato al sonno, era un titolo sul sonno» (BRENNNA - MAGGIANI 2009).

¹⁰ In relazione a questa tematica, Inglese ha messo in evidenza l'influenza esercitata su Magrelli dal modello proustiano (INGLESE 2004, p.14).

¹¹ Su questo punto dissento da Inglese, che, per *OSR*, parla di una «tecnica [...] anche vagamente surrealista» (INGLESE 2004, p. 21). Per i motivi sopra esposti, la categoria di surrealismo pare tutt'altro che adatta per descrivere l'opera del primo Magrelli; si veda, inoltre, quanto dichiara l'autore stesso sull'argomento: «sul surrealismo sono più perplesso. Alcuni autori sono per me fondamentali, per primo

Questi elementi determinano nel primo Magrelli la ricerca e l'uso di una lingua chiara e trasparente, che si dimostra lontana tanto dagli sperimentalismi della neoavanguardia quanto dalla commistione dei registri propria delle poetiche della crisi della lirica (nell'Introduzione abbiamo parlato dell'importanza, in tal senso, di *Satura*). L'io poetico di *OSR* sembra attribuire alla scrittura una sorta di funzione di argine, di diga: il suo compito è quello di contenere, o meglio, mantenere fuori gli elementi perturbanti che provengono dal mondo esterno e tentano di penetrare nella sfera privata del soggetto. Può capitare, tuttavia, che il controllo del pensiero razionale, inavvertitamente, venga meno: è emblematico il fatto che l'io monologante si dedichi alla scrittura proprio nelle ore notturne, nel breve lasso di tempo che separa la veglia dal sonno, e in cui, a volte, veglia e sonno si sono già confusi («non ho un bicchiere d'acqua / sopra il letto: / ho questo quaderno. A volte ci segno parole nel buio / e il giorno che segue le trova / deformate dalla luce e mute» [40]). Come vedremo in seguito, questi elementi perturbanti sono i primi segnali dei cambiamenti che interverranno nella ricerca poetica di Magrelli negli anni e nelle opere successive.

Tornando a *OSR*, possiamo notare come la poetica della razionalità e della sorveglianza che Magrelli persegue si riflette direttamente sullo stile: i componimenti della raccolta sono tutti brevi (10-12 versi in media), esclusivamente monostrofici, in gran parte costruiti su un'unica similitudine, sviluppata sempre in maniera lucida e coerente¹². L'uso quasi esclusivo di questa figura, preferita alla metafora, è un altro degli indici che può renderci il livello di razionalismo che caratterizza il libro.

Il lessico risulta perfettamente aderente a un registro medio - prosastico, e accoglie numerosi termini provenienti dall'ambito scientifico (a partire dai titoli, come si è visto). Nella stessa direzione vanno dunque interpretati i frequentissimi accostamenti dell'attività poetico - scrittoria a quella agricola¹³ e a quella artigiana che, come si evince da questo breve elenco, rappresentano due dei campi tematici più ricorrenti in *OSR*:

vorrei fosse un'unica figura / la gemma che ancora dura e chiusa / il giardiniere si regala [9];
ogni sera chino sul chiaro / orto delle pagine, / colgo i frutti del giorno / e li raduno [19]; così non
posso, / come un antico agricoltore / attendere l'ora della piena [20]; io abito il mio cervello /
come un tranquillo possidente le sue terre [24]; foglio bianco / come la cornea d'un occhio. / Io

Michaux, o certi eterodossi come Artaud e Ponge, amo meno Breton ma certi testi li trovo smaglianti, Nadja per esempio; però c'è qualcosa, nel surrealismo, che mi ha sempre insospettito» (BONAZZI 2003).

¹² Per alcune poesie, invece, Afribo parla di una «rete di analogie [introdotta dalla frase iniziale] che segue fino alla fine» (AFRIBO 2007, p. 42).

¹³ Per il quale è stato suggerito un interessante parallelismo con il testo capostipite della letteratura italiana: *l'Indovinello veronese* (ad esempio in AFRIBO 2007, p. 43 e poi in CALITTI 2012).

m'appresto a ricavarvi / un iride [25]; così si chiude il giorno / mentre passeggio / nel silenzioso orto degli sguardi [31]; ho la mente coltivata / come una piantagione [36]; in questo cantiere / ancora non distinguo / le mura incerte dall'impalcatura [58]; ora bisognerà liberare il suolo, / curarlo, coltivarlo ed attendere / con affettuosa cautela nuove piante [59]; questo è il difetto tutto artigiano / di parlare dello strumento / mentre lo si usa [73].

In questa prima raccolta, il processo creativo è inteso da Magrelli come un vero e proprio lavoro quotidiano di annotazione, messa a fuoco, limatura e riordino della realtà e del microcosmo, tutto interiore, dell'io monologante. Sintomatici di questa volontà di dominare e plasmare la propria materia sono i numerosi testi meta - poetici, in cui l'io introflesso e (junghianamente) introverso di Magrelli riflette sul carattere artigianale del proprio lavoro e sui meccanismi e gli strumenti della propria scrittura, portandoli alla luce. Spesso, tuttavia, tale processo autoriflessivo si risolve in una sorta di cortocircuito logico, che sfocia nella creazione di sillogismi paradossali o al limite della tautologia, su cui il poeta insiste, mostrando grande abilità per la manipolazione linguistica e i giochi¹⁴ di parole («ormai sto disegnando / mentre racconto ciò / che raccontando si profila. / È come se una nube / arrivasse ad avere / forma di nube» [43]; «penso ad un sarto / che sia la sua stessa stoffa» [75]).

La pretesa di razionalità dell'io poetante condiziona anche la struttura del macrotesto: *OSR* è composto da 90 testi¹⁵ divisi in due metà esatte: nella prima sezione sono confluiti 45 componimenti già pubblicati, nel corso degli anni, in varie riviste; nella seconda sezione, invece, sono state raccolte 45 poesie inedite. Questa specularità nell'organizzazione strutturale dei testi riflette un analogo andamento dell'impianto del discorso svolto all'interno del libro, un andamento circolare e ricorsivo, che non prevede alcuna progressione di senso in direzione narrativa.

OSR, dunque, si presenta al lettore come un'opera chiusa, razionale e monolitica, come un microcosmo in cui si concretizza, attraverso il linguaggio, il pensiero logico e coerente dell'io poetico. Lo stesso Magrelli ha sostenuto che la raccolta può apparire come un libro che «poteva essere scritto nel Seicento»¹⁶, un libro che si pone al di fuori dal tempo della

¹⁴ Sulla presenza del tema del gioco nella poesia magrelliana si veda l'intervista di Sinfonico (SINFONICO 2013).

¹⁵ A questo riguardo Magrelli ha dichiarato: «volsi un numero in qualche modo simbolico, il novanta, che mi ricordava il gioco dell'oca. In una parola, volevo governare e razionalizzare questa materia» (BRENNIA - MAGGIANI 2009). Scaffai ci ricorda che «le corrispondenze numeriche sono presenti, anche a un grado assai maggiore di complessità, soprattutto in opere di epoca medievale. [...] La riproposizione di analoghe corrispondenze in libri contemporanei se da un lato può essere interpretata come una mossa di gusto postmoderno, dall'altro rivela una decisa intenzionalità strategica» (SCAFFAI 2005, p. 232 nota 4).

¹⁶ BRENNIA - MAGGIANI 2009.

realtà e della Storia, in quanto espressione di un universo interiore, soggettivo e sovrastorico (probabilmente avrà agito, per questo aspetto, il modello del trattato filosofico di autori come Spinoza e Berkeley, o del successivo Hume che, come si è detto, il giovane Magrelli stava studiando proprio in quegli anni). Un'analisi dei tempi verbali conferma questa impressione: salvo rarissime eccezioni, il presente è l'unico tempo a cui il poeta ricorre¹⁷.

Alla luce del discorso svolto sin qui, possiamo ora tornare al punto di partenza, alle due poesie che Magrelli ha posto al centro esatto del microcosmo di *OSR*. Come si è detto, in entrambi i testi ricorre l'elemento della pioggia, percepito dall'io poetico come elemento di disturbo. Nel primo ad essa segue la descrizione dell'arcobaleno, che suggerisce nel poeta l'immagine dell'occhio di una donna (immagine apparentemente positiva), nel secondo, invece, si percepisce distintamente, seppur in lontananza, un sentimento di morte che trasforma nell'io monologante i lenzuoli in lapidi e i panni in sudari.

All'interno della raccolta, la figura della donna e la percezione della morte non ricorrono soltanto in queste due poesie, ma si presentano con grande frequenza; questi elementi servono a Magrelli a veicolare un'ampia gamma di sensazioni, generalmente negative: la morte, ad esempio, può essere intesa ora come vuoto, ora come caduta nel silenzio, ora come percezione dello scorrere del tempo, ora semplicemente come fine, interruzione. La morte e la figura della donna costituiscono, in sostanza, i due elementi perturbanti per eccellenza del mondo chiuso che, attraverso la scrittura («questo quaderno è il mio scudo, / trincea, periscopio, feritoia» [41]), l'io poetico pretende di costruirsi attorno:

e sul limitare del pasto / [...] la nera morte araba ci congeda [11]; e finirò incagliato nei pensieri / lungo il delta solitario dello spirito / intricato come il sesso d'una donna [14]; questa ragazza si sottrae ad ogni gesto / ed è cieca ai miei inganni [21]; ma in tutto questo ancora / non riesco a prevedere / il passaggio delle comete e delle donne [23]; se io venissi a mancare a me stesso, / è questo il mio turbamento [34]; dopo, disteso nell'urna del lenzuolo, / [...] scenderò nell'inferno del silenzio [45]; la morte a volte trapela / se colta nei suoi gesti più abituali [60]; quella donna ha un potere magico: / sa fare a meno di me [71]; ho il cervello popolato di donne. / [...] Dietro ogni curva / s'affaccia un viso silenzioso / bianco come una lapide [80].

Donne e morte, quindi, sono i due fattori (potremmo dire anche i due imprevisti) che

¹⁷ INGLESE 2004, p. 46.

più di ogni altro riescono a turbare il mondo razionale, basato su esperienze e previsioni, del soggetto poetico, seppur per motivi diametralmente opposti: le donne, con il loro «sesso intricato», rappresentano un oggetto di desiderio e attrazione che l'io non riesce a comprendere a pieno né a contenere all'interno del piano analitico del proprio discorso¹⁸: esse evocano un sentimento di vitalismo che mina l'imperturbabilità raziocinante a cui il soggetto aspira; la morte, invece, rappresenta il polo opposto, il vuoto e il silenzio della atarassia assoluta, l'abisso di un sonno infinito, della non-percezione.

Si potrà ora comprendere più chiaramente il significato che i due testi assumono nell'impianto architettonico di *OSR*. Ponendo i due elementi perturbanti al centro esatto di questo microcosmo (la cui struttura e il cui rapporto tra le varie parti costitutive non è affatto casuale, come si è visto), Magrelli sembra volerci indicare, con un gioco quasi enigmistico¹⁹, la contraddizione interna al proprio discorso, il mattone “che non tiene” e fa crollare l'intera costruzione. Quindi, se da una parte, esplicitamente e programmaticamente, l'autore si sforza di creare un mondo chiuso, anche a costo di tagliare fuori una porzione consistente di realtà²⁰, dall'altra dissemina e nasconde, persino nel centro esatto di questo mondo, segni che lasciano presagire la sua stessa distruzione. Questi segni, riassumendo, sono: il sonno, la caduta nell'irrazionalità, le donne e la morte; elementi che come correnti sottomarine e verticali turbano la quiete apparente e l'orizzontalità della superficie: «s'introduce a volte nel pensiero / come nell'acqua, un riflesso / che l'attraversa e ne misura il fondale. / [...] La mente torna allora a chiudersi / nello sforzo verticale e profondo / della ferita e del gorgo» [29].

D'altronde, a ben vedere, all'interno di *OSR* sono molti gli indizi che lasciano supporre l'esistenza di una verità altra rispetto a quella che il soggetto monologante costruisce razionalmente e propone al lettore, di un mondo sotterraneo e volutamente taciuto. Uno su tutti è lo statuto ambiguo dell'io poetico che si presenta sia come artigiano-scienziato della parola (ossia come scrittore serio, lucido e razionale) sia come autore-falsario. Come è noto, l'accostamento tra la figura del poeta e quella del falsario, centrale nell'opera di uno dei padri della poesia europea del Novecento, Fernando Pessoa, e poi in quella di

¹⁸ Riprendendo un *topos* assai diffuso già nella nostra poesia delle origini, a volte Magrelli ci descrive la noncuranza e l'indifferenza delle donne nei propri riguardi: «questa ragazza si sottrae ad ogni gesto / ed è cieca ai miei inganni, né può / scorgere il filo del mio parlare, / né inciamparvi» [21].

¹⁹ Uno degli auto-commenti di Magrelli alla propria poesia si intitola proprio “L'enigmista e l'invasato”, in MAGRELLI 1991b.

²⁰ In *Dieci poesie scritte in un mese* [15], uno dei testi meta - poetici più significativi di *OSR*, leggiamo: «questo per dire quanto / resta di qua della pagina / e bussa e non può entrare, / e non deve».

Borges, altro punto di riferimento imprescindibile, è una delle idee che la letteratura postmoderna italiana assimila e rielabora. Senza proporre né suggerire accostamenti o etichettature di sorta²¹, mi limito a individuare una possibile ascendenza di questo tema, affrontato, durante gli anni Settanta e Ottanta, anche da autori come Calvino o Tabucchi.

Tornando a *Dieci poesie scritte in un mese*, leggiamo dunque: «perciò che importa / vedere dietro la filigrana, / se io sono il falsario / e solo la filigrana è il mio lavoro». Fra le tante dicotomie che attraversano e sostengono il discorso di *OSR* (veglia / sonno, corpo / mente, fuori / dentro, astratto / concreto ecc.), troviamo così anche quelle fra verità e finzione, serietà e gioco, superficie e profondità. Come si è visto, Magrelli oscilla ora verso un polo ora verso l'altro: ci lascia intuire la presenza di un universo altro, fatto di irrazionalità e turbamento, un abisso che si sviluppa in verticale, per smentire poco dopo quanto detto, risolvendo tutto sul piano dell'orizzontalità o del puro gioco intellettuale. A testimoniare lo statuto ambiguo di quest'arte, in alcuni punti il poeta fa riferimento al tradizionale simbolo dello specchio (per il quale Magrelli avrà guardato anche a Valéry, cui dedica il saggio *Vedersi vedersi*²²), il cui stesso valore simbolico, tuttavia, appare ambiguo: a volte si tratta di una superficie opaca e “zigrinata”, «dove il corpo si sgretola / e solo la sua ombra trasparente / incerta ma reale» [15]; a volte di una superficie lucida e riflettente in cui l'immagine si sdoppia: «dietro di me ci sono io, bifronte / curvo sullo specchio del pensiero» [38].

Sul tema del doppio, con un cenno di complicità al lettore (l'io poetante di *OSR* cerca sempre di costruire un rapporto di vicinanza e intesa con il lettore, come dimostra anche l'ampio ricorso alla deissi), si conclude il libro. Al centro dell'ultima poesia leggiamo: «ho iniziato il racconto / ma inavvertitamente / sono arrivato alla fine / ad illustrarmi, a nascondere / nell'angolo del quadro / la mia immagine» [99]. Il riferimento alla pratica dei pittori rinascimentali, fiamminghi e barocchi, di nascondere il proprio ritratto in un dettaglio del quadro (che, proprio come la scrittura, è ritratto dell'autore e dall'autore) è estremamente efficace per la sua forza simbolica e per la capacità di riassumere i

²¹ L'etichetta di “postmoderna” per la poesia di Magrelli è stata proposta di recente da Cortellessa (che definisce *OSR* «il primo libro consapevolmente postmoderno della nostra poesia» [in CORTELLESSA 2014]) e da Luperini (LUPERINI 2014). L'autore ha più volte rifiutato questa categorizzazione, affermando, ad esempio: «per quello che riguarda la letteratura, per me il postmoderno è un insulto. [...] C'è un elemento fondamentale che me ne dissocia: è un sentimento pulsionale, lirico, della materia, che non sarà mai riassorbibile completamente all'interno del Postmodernismo. Sì, è vero, io gioco, ma allora preferisco la definizione di manierismo» (in SANTUCCI 2015; sull'argomento si veda, inoltre, DIACO 2014).

²² Cfr. AFRIBO 2007, p. 41.

molteplici caratteri dell'arte poetica di *OSR*: una poesia artigianale, misurata, lucida e al tempo stesso attenta a conservare alcuni angoli bui, a evocare sentimenti ambigui, a nascondere segni e a disseminare indizi.

1.2 Un soggetto disorientato: il male, l'ironia, la Storia

A distanza di quasi 40 anni dalla pubblicazione di *OSR*, alla luce della produzione successiva dell'autore, possiamo attribuire ai due componimenti posti al centro di quella prima raccolta un valore quasi profetico: le forze che, come si è visto, si agitavano a livello sotterraneo ma non riuscivano ad entrare esplicitamente nel mondo chiuso di *OSR*, grazie alla stretta sorveglianza della mente razionale, nei lavori successivi hanno sprigionato tutta la loro carica eversiva e distruttiva, lacerando il guscio di imperturbabilità e logicità entro il quale pretendeva di rinchiudersi l'io poetico del primo Magrelli. Piuttosto che seguire passo passo, cronologicamente, il percorso evolutivo della poetica dell'autore, preferisco passare direttamente all'analisi di uno dei testi di *Esercizi di tiptologia* (opera che, come si cercherà di dimostrare, rappresenta uno dei principali punti di svolta dell'iter poetico sin qui intrapreso da Magrelli), per far sì che proprio dall'analisi testuale emergano gli elementi di distanza e quelli di continuità fra questa raccolta e le due precedenti.

Il testo scelto è il primo, in versi, di *ET* [227]:

Che la materia provochi il contagio
se toccata nelle sue fibre ultime
recisa come il vitello dalla madre
come il maiale dal proprio cuore
stridendo nel vedere le sue membra strappate; 5

Che tale schianto generi
la stessa energia che divampa
quando la società si lacera, sacro velo del tempio
e la testa del re cade spiccata dal corpo dello stato
affinché il taumaturgo diventi la ferita; 10

Che l'abbraccio del focolare sia radiazione
rogo della natura che si disgrega
inerte davanti al sorriso degli astanti
per offrire un lievissimo aumento
della temperatura ambientale; 15

Che la forma di ogni produzione

implichi effrazione, scissione, un addio
e la storia sia l'atto del comburere
e la Terra una tenera catasta di legname
messa a asciugare al sole,

20

è incredibile, no?

Risaltano immediatamente all'occhio e all'orecchio le differenze tonali che contraddistinguono questi versi da quelli incontrati in precedenza. I dodici anni che separano *OSR* da *ET*, evidentemente, hanno lasciato il loro segno sulla poesia di Magrelli, determinando mutazioni più o meno sostanziali. Un fondamentale elemento di novità, da cui forse è opportuno iniziare la nostra analisi, è rappresentato dal campo dei temi. La poesia è costruita sull'opposizione fra natura e uomo o, per meglio dire, fra natura e civiltà. La presenza dell'uomo nel mondo è indissolubilmente collegata agli effetti distruttivi delle sue azioni sugli elementi naturali e sulla società stessa, evocata prima direttamente e poi, per metonimia, mediante alcune parole-simbolo particolarmente significative: il corpo dello stato, il focolare, gli astanti. L'agire dell'uomo (potremmo azzardare una specificazione - anche se non giustificata direttamente dal testo in esame: l'uomo occidentale) è assolutamente negativo, crudele e rovinoso; le immagini di violenza si susseguono, secondo un montaggio sequenziale, senza una logica apparente: gli animali maltrattati e uccisi, la società lacerata e il re decapitato, la natura che si disgrega, la violenza dei rapporti sociali e di produzione, la Terra destinata a bruciare.

A ben vedere, in realtà, possiamo individuare almeno due elementi ricorrenti che attraversano il componimento e collegano fra loro le varie strofe: anzitutto la struttura anaforica della poesia, costruita sulla ripetizione del pronome relativo «che»; in secondo luogo, sul piano dei contenuti, la presenza del fuoco²³.

Leggendo con più attenzione possiamo comprendere la logica secondo cui Magrelli costruisce e dispone in sequenza le immagini, che descrivono una sorta di percorso circolare del fuoco: dallo “schianto” che determina la prima scintilla e quindi l'accensione (v. 7), al focolare che per perpetrarsi implica il “rogo della natura” (vv. 11-12), un “aumento / della temperatura” (vv. 14-15) e il “comburere” (v. 18), fino a tornare al punto

²³ Il fuoco, declinato di volta in volta secondo varie prospettive, è uno dei motivi ricorrenti in *ET*, a partire dall'immagine delle sigarette che ardono nella prosa di apertura [221-224], passando per gli “stoppini” de *L'abbraccio* [250], fino ad arrivare alla descrizione di un incendio che devasta un campo coltivato in uno degli ultimi testi della raccolta [286]. Già in *NV* troviamo un'intera sezione [*La febbre*, 117-120] in cui ricorrono, con ritmo martellante, immagini legate al fuoco.

di partenza, la legna impilata e “messa a asciugare” in attesa di essere utilizzata (vv. 19-20), secondo un ciclo vitale che, leopardianamente privo di qualsiasi valore teleologico, determina solamente la sofferenza degli esseri viventi.

Le forze sotterranee che in *OSR* agivano in sordina, e la cui presenza era percepibile al lettore solamente per via indiretta, in *ET* emergono in superficie e operano in maniera palese. È lo stesso autore, anzi, che dimostra una sorta di interesse archeologico e geologico, una volontà di scavare nel suolo per studiarne la conformazione.

La prosa che chiude *ET*, *L'anti-Mazur*, costituisce una sorta di tentativo di risalire, grazie alla capacità lenitiva e terapeutica della scrittura, da un abisso fisico e morale (il pozzo di Mazur²⁴, appunto) alla superficie. Il tema geologico, in Magrelli, emerge chiaramente già a partire da *Nature e venature*²⁵, in particolare con la sezioni *Noterelle archeologiche* e *Nel buio*, dove leggiamo: «l'ossame dei monti / sembra fatto da costole, mandibole, / vertebre, dentro uno spazio tortile / [...]. Ma l'interno, / l'interno è solo terra colma di sé, / massiccia, mole indistinta, massa / [...]» [187]. Questo nucleo tematico, come si vedrà, rappresenta uno dei motivi ricorrenti anche nella produzione successiva (ad esempio in un'opera in prosa come *Geologia di un padre*, Einaudi, 2013).

Si viene così a stabilire un contatto diretto fra ciò che appare in superficie e ciò che si muove nel sottosuolo e in profondità, che determina una sorta di circuito di azioni e reazioni, cause ed effetti, capace di svelare, con salti logici e spaziali, nessi inaspettati fra i vari elementi. In *ET* troviamo uno degli esempi più significativi di questo meccanismo nella poesia *L'abbraccio* [250], in cui l'apparente serenità e la dolcezza di una scena coniugale («tu dormi accanto a me così io mi inchino / e accostato al tuo viso prendo sonno / come fa lo stoppino / da uno stoppino che gli passa il fuoco») viene bruscamente interrotta dalla percezione del combustibile che brucia nella caldaia in cantina e riscalda la casa, combustibile proveniente dalle profondità della terra e generato dalla decomposizione di esseri viventi:

laggiù si brucia una natura fossile, / là in fondo arde la Preistoria, morte / torbe sommerse, fermentate, avvampano nel mio termosifone. / In una buia aureola di petrolio / la cameretta è un nido riscaldato / da depositi organici, da roghi, da liquami. / E noi, stoppini, siamo le due lingue

²⁴ Il testo è ispirato alla figura di Vladimir Borisovich Mazur, il «folle ingegnere russo» che tra il 1986 e il 1987 progettò e realizzò nella penisola di Kola il più grande pozzo mai scavato dall'uomo – oltre 12.000 metri di profondità (PRATTICO 1987). Letterariamente parlando, la prosa potrebbe essere di possibile ascendenza kafkiana - l'incipit, ad esempio, ricorda da vicino *La tana*: «io, talpa, scavo sotto la coscienza, scavo, scavo. Rilassati, dicono; sì, e dove sbuco? Proprio in mezzo al campo nemico».

²⁵ Un certo interesse per il rapporto tra superficie e profondità, come si è visto, è riscontrabile anche in alcuni versi di *OSR*, ad esempio in [29] (cfr. p. 18).

/ di quell'unica torcia paleozoica²⁶.

Questa linea di contatto diretta fra superficie e sottosuolo, forze interne e forze esterne, viene a determinare uno dei più grandi cambiamenti nella poetica e nel campo dei temi dell'opera di Magrelli fra *OSR*, *ET* (cui abbiamo assegnato il ruolo di punto di svolta) e la produzione più recente.

Tornando a *Che la materia provochi il contagio*, possiamo ora meglio comprendere uno dei più importanti elementi di novità che, a una prima lettura del testo, si era percepito in maniera approssimativa: la realtà esterna ha fatto breccia nel mondo chiuso dell'io poetico, colonizzandolo e contaminandolo. In una tale prospettiva andrà considerato il tema della malattia che, a partire dalla sezione *La febbre* di *NV*, ricorre sempre più frequentemente nell'opera magrelliana. All'io razionale e lucido (o presunto tale) di *OSR*, subentra un soggetto attraversato da turbamenti e lacerazioni, che percepisce e partecipa, empaticamente, al male del mondo, interiorizzandolo in maniera quasi autolesionistica (si veda l'immagine ricorrente del fumo, che chiude *NV* e apre *ET*). L'analisi filosofica, geometrica e raziocinante della materia, tipica del primo Magrelli, diviene così una vera e propria "istopatologia" [*ET* 224], in quanto la materia stessa, «toccata nelle sue fibre ultime», è ormai contagiata e contagiosa.

L'io poetante percepisce la realtà-mondo come un virus che attecchisce nell'organismo e si replica al suo interno, portando alla degenerazione delle cellule sane. Il contagio determina il crollo dello spazio-tempo sospeso e immateriale di *OSR*, e l'innesto, nell'ambito del rapporto fra soggettività e alterità, della variabile temporale: per dirla con Ungaretti²⁷, assistiamo così all'intromissione in Magrelli del "sentimento del tempo".

In *Che la materia...*, per la prima volta, allontanandosi dall'eterno presente di *OSR*, Magrelli fa riferimento alla «storia» (scritto con la minuscola, ma da intendersi con la maiuscola), come a voler sottolineare questa nuova capacità e volontà del soggetto di

²⁶ La tematica geologica dello scavo nel sottosuolo, diffusa in molta poesia contemporanea (si pensi, ad esempio, al ruolo centrale che ricopre nella poetica dell'irlandese Seamus Heaney), accumuna Magrelli ad alcuni autori coevi di area lombarda, tra cui Rossi, Neri, Buffoni e Pusterla. Fra i modelli più recenti potremmo indicare il Pasolini delle *Ceneri di Gramsci* («sotto le sue palpebre, nel suo / sonno, incarnata, la terra alla luna / ha un vergine orgasmo nell'argenteo buio // che sulla frana dell'Appennino sfuma / scosceso verso coste [...]» *L'Appennino IV*), al quale Magrelli dedica alcune pagine della plaquette *Il viaggetto* (si veda inoltre l'intervento in MAGRELLI 2010), mentre, fra quelli più canonici v'è, naturalmente, il Dante dell'*Inferno* (è evidente il riferimento al ventiseiesimo nella chiusura dell'*Abbraccio*).

²⁷ Secondo un procedimento di *contaminatio* (si vedano *Il porto sepolto* e *I fiumi*), in *ET* Magrelli sembra riprendere da Ungaretti alcuni versi: «qui sto senza paesaggio [...] / Di tutto ciò qualcosa resta, / adesso, che scrivo a letto» [161].

percepirsi parte di un insieme più ampio, in una prospettiva di lunga durata (in questa direzione possiamo leggere anche i testi ispirati a fatti di cronaca, in particolare quelli che riguardano il viaggio in Germania, di cui dirò più avanti). Come si è già accennato, tuttavia, la Storia di cui parla Magrelli sembra rifiutare qualsiasi teleologia, per risolversi in un semplice «atto del combúrere» di leopardiana memoria.

Di fronte a questa presa di coscienza, abbandonata la postura intellettualistica, l'io poetante adotta un tono più confidenziale, dimostrando una maggiore estroversione. Sintomatico di questo cambio di paradigma è l'utilizzo dell'interrogativa, rivolta al lettore, a fine componimento. Nelle 90 poesie di *OSR*, per i motivi sin qui esposti, Magrelli fa uso di frasi interrogative solamente in due occasioni [67 e 71], nelle quali, comunque, l'io poetico non rivolge la domanda ad un "tu", bensì a se stesso.

A partire da *NV*, invece, e poi con sempre maggiore frequenza nelle raccolte successive, l'autore inizia a fare ricorso alle interrogative dirette e alla "funzione tu" (o "voi" che sia): la seconda persona si potrà indentificare, di volta in volta, con il lettore ideale, con un personaggio esplicitato o meno, con l'autore stesso, ecc. L'io poetante si trasforma così da monologante a dialogante, il suo sguardo da lucido e analitico a disorientato e allucinato.

Parallelamente, si assiste ad un cambiamento della funzione dell'ironia nella poetica di Magrelli: se in *OSR* l'uso dell'ironia, legata ai giochi di parole, alla tematica del poeta-falsario, al gusto per i sillogismi, i paradossi e le tautologie, dipendeva da una certa posa intellettualistica, l'ironia che caratterizza *ET*, spogliata della valenza più giocosa e divertita, si fa amara, in quanto espressione di un io perplesso e malato. Per restare a *Che la materia...*, possiamo nuovamente prendere ad esempio l'interrogativa finale, nella quale il valore di domanda semi-retorica (enfaticizzato dall'avverbio negativo) e, soprattutto, l'uso di un certo predicato nominale che, con effetto ironico, determina un improvviso abbassamento di tono, lasciano emergere il disincanto e la rassegnazione della voce poetante.

Ma più significativo è, in *ET*, l'esempio della prosa *Terranera* [253-257], la cui prima sezione è tratta dalla plaquette *Il viaggetto* (d'ora in poi *VI*; si fa riferimento, in particolare, alle pp. 7-12, che sono state riprese con numerosi tagli e modifiche), edita l'anno precedente dalle Edizioni l'Obliquo. In queste brevi prose, che hanno il carattere di reportage o di appunti di viaggio (è un sottogenere che, in poesia, l'autore inaugura proprio in *ET*, nel quale ricorre spesso), Magrelli narra di una gita fuori porta nei dintorni

di Roma, lungo un tragitto che, seguendo all'incirca il corso del Tevere, conduce attraverso «i territori sconosciuti e indistinti dei sobborghi», «un reticolo di vie, villette, prati, campi», fino a giungere ad Ostia, alla foce del fiume. Nella prima sezione di *Terranera* gli elementi di ironia sono sostanzialmente due: da una parte è la natura stessa di questi luoghi periferici ad essere ironica, per via di un'urbanizzazione illogica e spaesante che prevede strani accostamenti (una birreria tedesca e lo stabilimento della Kursall accanto alla sede delle «*Suore Piccole Operaie Dei Sacri Cuori*» [254]) e di una toponomastica minacciosa e, al contempo, bizzarra («Malnome, Malpasso, Malafede, Malagrotta, Valle Oscura, Passoscuro, Fosso Sanguinara [...]» [253]); dall'altra c'è il soggetto narrante che alterna l'elenco e la descrizione dei luoghi ai propri commenti satirici e sarcastici («Cessate Spiriti [“Ah, sì, cessate, spirti”: è un'aria di Donizzetti], [...] Canale del Morto, Canale del Mortaccino [una lavorazione più elaborata], Cavallo Morto [e qui gli Apache]»). Anche la citazione in esergo, tratta da *Voyage au bout de la nuit*, ci suggerisce – oltre ad uno dei modelli di queste prose poetiche che l'autore propone, per la prima volta, in *ET* - una lettura ironica del testo, dal momento che, come afferma lo stesso Magrelli: «se dovessi indicare, appunto, le pagine che fanno ridere, io citerei Belli, Céline, autori del riso ma, è il caso di dire, riso amaro come il sangue»²⁸.

Quella di *ET* è un'ironia amara in quanto espressione di un soggetto che non riesce a razionalizzare e ad orientarsi nel «reticolo di vie», nella «danza macabra» della realtà che si trova dinnanzi. Questo senso di disorientamento è reso ancora più esplicito nella prima sezione di *VI (Gnif Gnaf)*, attraverso una serie di frasi che in *ET* vengono poi cassate: «si piomba in un reticolo di vie che negano all'estraneo qualsiasi punto di riferimento. [...] A questa crisi dell'orientamento, Alberto Arbasino ha dedicato una poesia deliziosa ed esasperante. Vi si racconta il senso di disagio che prova l'invitato di una festa fuori Roma» [VI 8]. In *Terranera*, inoltre, vengono cancellate, o meglio, suonate in sordina, tutte le note di denuncia e accusa civile che caratterizzano la narrazione di *VI*, per lasciare spazio ad un tono più dimesso, più amaro e più ironico, a una voce che rinuncia a dichiarare apertamente il proprio malcontento per lo stato delle cose o a sforzarsi di indicare, con precisione, le cause e le conseguenze (in poche parole, in un'ottica gramsciana, al compito dello scrittore-intellettuale). A titolo esemplificativo, propongo di seguito un breve elenco con alcune delle cassature e delle rielaborazioni intervenute, a distanza di un anno, fra le

²⁸ SANTUCCI 2015.

prime pagine di *VI* e *ET*:

Il viaggetto (1991)

- Il cataclisma edilizio ha generato aree enormi ed informi, una campagna ibridata, sintetica. [7]

- Ora si chiama Borgo Santa Maria, ma è Gnif Gnaf, in omaggio al suono dei passi nel fango. Luoghi che richiamano vicende di violenza e criminalità legate alla storia delle bonifiche. Le Paludi Pontine, il litorale tra Ostia e Nettuno, tra il mare e la via Appia. Gnif, suono di orrore; Gnaf, voce di morti. Mai, mai ho sentito che un nome schizzasse terra e inzaccherasse gli stivali. [8]

- Piegate dall'abusivismo, battezzate in maniera paurosa, le zone che circondano la metropoli stanno in agguato, aspettano. [10]

- Tra qualche tempo, la vera cattedrale non sarà più la chiesa *Regina pacis*, bensì il Palazzetto dello Sport, una specie di enorme meringa di cemento voluta dalla FILPJ (Federazione Italiana Lotta Pesi Judo). Sarà la nuova fede judaica. [12]

- L'ipocrita intestazione decisa dal Comune dice *Parco Pasolini*, ma se questo è un parco, il Tevere è potabile. Proseguendo lungo la costa, si arriva al monumento del poeta. La sua collocazione è raccapricciante. [...] Sul luogo della morte [...] sta una composizione in pietra tanto sgualcita e informe da sembrare una di quelle gomme americane messe sotto i braccioli dei cinematografi. [...] Rispetto all'efferato omicidio che si svolse qui, rispetto al sangue, rispetto ai colpi ciechi, che c'entra questo ninno? Quale nesso lo unisce alla morte di un uomo? [15-16]

Prima sezione di *Terranera* (*ET* 1992)

- Il cataclisma ha generato aree enormi ed informi, una campagna ibridata, sintetica. [253]

- Ora si chiama Borgo Santa Maria, ma è Gnif Gnaf, in omaggio al suono dei passi nel fango. Gnif, suono di orrore; Gnaf, voce di morti. Mai, mai ho sentito che un nome schizzasse terra e inzaccherasse gli stivali. [254]

- Le zone che circondano la metropoli stanno in agguato, aspettano. [254]

- *Cassazione completa del passo.*

- *Cassazione completa del passo in cui si narra la visita al monumento a Pasolini nel parco di Ostia.*

È evidente come, in *ET*, Magrelli rinunci ad un discorso che vada, troppo apertamente, in direzione etico-civile (cosa che, come si cercherà di mettere in evidenza, avviene invece nelle raccolte più recenti). Nel passaggio da *VI* a *Terranera*, l'autore nasconde, puntualmente, i riferimenti più carichi di valenze politico-ideologiche. L'effetto è quello

di una universalizzazione del sentimento di malessere provato dall'io poetico, nonché del male stesso, per cui «il cataclisma edilizio» diviene «il cataclisma» in assoluto e la periferia luogo minaccioso non soltanto a causa degli orrori provocati dall'abusivismo, ma minaccioso in sé.

Tale procedimento è rintracciabile anche nella seconda strofa di *Che la materia...* [vv. 6-10], nella quale si fa riferimento in maniera evidente al tema socio-politico. Il tasso di difficoltà (per usare le tradizionali categorie di Fortini) di questi versi rende ardua la comprensione del discorso, almeno ad una prima lettura. Possiamo tuttavia proporre una loro interpretazione che, come si vedrà, può portare a risultati interessanti: la forza negativa e distruttiva che, nella prima strofa, genera le due violente immagini di lacerazione dei corpi animali (recisione di una parte del corpo dal suo insieme, considerando il vitello il prolungamento diretto della vita e della corporalità della madre), provoca anche la lacerazione della società, che è, secondo l'io poetante, il «sacro velo del tempio». Questa espressione è ripresa da un passo dei Vangeli, nel quale si narra che, subito dopo la morte di Cristo, «il velo del Tempio si squarciò in due dall'alto in basso²⁹» [Mc 15,38]. Il «velo» cui si fa riferimento è quello che, all'interno del Tempio di Gerusalemme, divideva la zona riservata ai semplici sacerdoti dal *Sancta Sanctorum*, l'area più sacra dell'edificio nella quale poteva accedere soltanto il sommo sacerdote, una volta l'anno.

Sovrapponendola all'immagine del velo, Magrelli suggerisce un'idea di società come ente posto a protezione di ciò che di più sacro e prezioso v'è nel tempio-mondo (evidentemente un elemento di segno positivo contrapposto alla forza negativa di cui sopra). La rottura di questa rete protettiva determina l'ennesima immagine di violenza: la decapitazione del re che, per metonimia, è decapitazione dell'intero Stato (di nuovo: una parte del corpo recisa dal resto). La figura del re può essere interpretata in due modi diversi: restando all'interno dell'ipotesto evangelico potremmo identificare il re in questione con il Cristo crocifisso (“re dei giudei”) oppure, secondo una lettura più laica, potremmo intenderlo come generica figura di uomo politico, espressione di un certo tipo di organizzazione sociale (si pensi ai re decapitati della rivoluzione francese).

Fermo restando che, alla luce del testo, entrambe le interpretazioni sono plausibili (e

²⁹ Così negli altri due Vangeli che riportano l'avvenimento: «ed il velo del Tempio si squarciò nel mezzo» [Lc 23,45]; «Ed ecco che il velo del Tempio si squarciò in due, dall'alto in basso, e la terra si scosse, e le pietre si spezzarono, e si aprirono le tombe, e molti santi, i cui corpi riposavano, risuscitarono e, usciti dalle tombe, dopo la sua risurrezione entrarono nella città santa e apparvero a molti» [Mt 27,51].

probabilmente una non esclude l'altra), sono propenso a privilegiare la seconda, anche in virtù del termine «stato», immediatamente successivo, il cui nesso con la figura di Cristo appare problematico³⁰. Secondo questa lettura, dunque, la decapitazione del re rimanderebbe ad un'immagine di rivoluzione, di sovvertimento dell'ordine politico-sociale costituito. Questo momento potenzialmente palinogenetico, tuttavia, non porta ad un miglioramento della situazione: le possibilità di cambiamento, di progresso collettivo o di redenzione («il taumaturgo») si trasformano immediatamente in una «ferita», un'altra immagine negativa che chiude la strofa.

All'interno di una società lacerata, sembra volerci dire Magrelli, nella quale le varie parti costituenti non sono più coese, il sistema intero è destinato a ripetere di generazione in generazione gli stessi errori, a commettere gli stessi mali. Privato di qualsiasi prospettiva palinogenetica e degli strumenti per contrastare lo *status quo*, l'io poetico sembra limitarsi ad assistere allo spettacolo della disgregazione della società e della natura assieme agli «astanti» che sorridono. Torniamo così all'ironia amara del verso conclusivo, dietro la quale possiamo leggere il senso di frustrazione e rassegnazione che prova il soggetto poetante, inerme di fronte a questa forza distruttrice che permea la realtà. L'uso della finale al v. 10 ci rende chiaramente la misura di quel processo di assolutizzazione del sentimento del male e della situazione descrittaci di cui si parlava per *ET*.

A questo punto, sarà opportuno considerare il contesto storico-sociale all'interno del quale si sviluppa e si muove l'io poetico che ci scrive. La terza raccolta di Magrelli esce agli inizi del periodo storico che Mazzoni definisce “post-utopico”³¹, apertosi, simbolicamente, con la caduta del muro di Berlino:

oggi la secolarizzazione della teodicea e la storicizzazione del male implicite nelle utopie moderne sono tramontate insieme a quelle utopie. [...] La nostra condizione post-utopica ci spinge [...] a pensare che i problemi essenziali di fatto non hanno storia, se non nella lungo o nella lunghissima durata, cioè in una dimensione che non ci riguarda. Ma la trasformazione è ancora più profonda. Ciò che scompare dalla vita delle masse non è soltanto l'utopia ma, prima ancora, l'idea che gli esseri umani siano animali fondamentalmente politici, che la politica sia ciò che può dare senso alla vita modificando l'esistente per produrre un mondo nuovo: nuovi modelli sociali, nuove forme di vita, nuova storia. Oggi nessun occidentale si aspetta qualcosa di decisivo dalla politica, i grandi avvenimenti sono vissuti come astrazioni, meccanismi o spettacoli e tutto quello che interessa, a cominciare dai conflitti etici fra legami e piacere, si gioca nel tempo presente e nello spazio privato.

³⁰ Al contrario, essa sarebbe molto più vicina a quella del «taumaturgo» del verso successivo.

³¹ MAZZONI 2015b, pp. 63-64.

L'io poetico di *Che la materia...* rientra pienamente nella descrizione dell'uomo occidentale post-utopico proposta da Mazzoni. Come si è visto, infatti, rifiutata qualsiasi prospettiva ideologico-rivoluzionaria, il soggetto poetante di Magrelli percepisce la Storia come eterno «atto del comburere». Gli «astanti» che, senza intervenire, assistono alla distruzione della natura, al solo fine di ottenere un «lievissimo aumento / della temperatura» (metafora abbastanza esplicita dello sfruttamento eccessivo delle risorse naturali e ambientali a fini prettamente edonistici), sarebbero, altresì, la rappresentazione della “schizofrenia”³² dell'uomo moderno, spettatore disincantato, attraversato da pulsioni contrastanti e «conflitti etici».

Ciò che maggiormente caratterizza *ET*, rispetto alle raccolte precedenti, è questa apertura alla realtà e alla Storia³³. Per la prima volta, all'interno della propria opera, Magrelli lascia emergere un interesse esplicito per alcuni temi precedentemente esclusi o, comunque, affrontati in maniera non organica. Oltre a quelli già proposti, vale la pena citare, come ultimo esempio, la quarta sezione di *ET (Viaggio d'inverno)*, che costituisce una sorta di diario di viaggio in versi attraverso la Germania post '89. In queste poesie, in cui il metro breve si distende e il respiro del dettato si fa più ampio, la narrazione dell'io poetico evoca, nuovamente, un profondo senso di disagio e disorientamento, come in *Porta Westfalica* [247-248]³⁴:

Una giornata di nuvole, a Minden, / su un taxi che mi porta / in cerca di queste due parole. / Chiedo in giro e nessuno sa / cosa indichino – esattamente, dico - / [...] Niente. E mentre giro nella foresta penso / all'autista che attende perplesso, / all'autista che attende perplesso / e ne approfitta per lavare i vetri / mentre nel suo brusio / sotto il cruscotto scorre sussurrando / il fiume del tassamento, l'elica del denaro, / diga, condotto, sbocco, chiusa dischiusa, aorta, / emorragia del tempo e valvola mitralica, / Porta Westfalica della vita mia.

Il viaggio invernale dell'io poetico attraverso il «panorama op-art» [v.13] della Germania post-utopica si rivela dunque un viaggio alla ricerca di se stesso e di una qualche verità esistenziale da contrapporre alla disorganicità del reale: come è evidente, tuttavia, questo itinerario allucinato e frammentario non giunge a un compimento. Venuto meno il proprio significato più profondo, il viaggio si trasforma così in una «allegoria

³² MAZZONI 2015b, pp. 17-31.

³³ Come ulteriore esempio della nuova sensibilità magrelliana e della tensione comunicativa che caratterizza *ET*, si veda *Parlano* [245], nella quale il poeta si definisce «cassa / armonica della loro storia».

³⁴ Per la quale Afribo [in AFRIBO 2007, pp. 60-61], riprendendo gli spunti di Bandini e Galaverni, cita come modelli *l'Anguilla* di Montale e *Dall'Olanda* di Sereni.

vuota»³⁵: la ricerca che il soggetto di *ET* intraprende «non trova nulla se non la sua stessa immagine di assenza, la trasparenza assoluta dei propri contorni». Come si vedrà, tuttavia, questo soggetto non si arrende né alla mancanza di senso né all'indicibilità, ma si sforza di perseguire una linea comunicativa, cercando di ricomporre e riordinare la realtà-mondo in cui si trova.

1.3 L'ordine della forma, il problema del linguaggio

Se, per quel che concerne il campo dei tempi, lo statuto e la postura dell'io e la *Weltanschauung* propria del soggetto poetante, l'opera magrelliana registra un passaggio dalla chiusura all'apertura e dall'ordine all'entropia, ciò non accade per quel che riguarda gli aspetti propriamente formali della sua poesia. Anzi, potremmo dire che, man mano che accoglie in sé porzioni sempre più ampie di realtà e temi più impegnativi (una su tutte quella che Mazzoni definisce la teodicea “secolarizzata”³⁶), la scrittura di Magrelli aumenta il lavoro e lo sforzo di controllo sulla forma, sia per quanto riguarda gli aspetti metrici, ritmici e sonori, sia circa la struttura del macrotesto, secondo un movimento uguale e contrario a quelli descritti sopra.

In *Che la materia...*, ad esempio, i versi sono quasi tutti riconducibili ai metri più tipici della nostra tradizione lirica (endecasillabo, settenario, novenario, quinario) che Magrelli, tuttavia, sfrutta in maniera originale. Accanto all'alessandrino (vv. 5 e 19), infatti, troviamo versi composti più inusuali (uno dei modelli potrebbe essere il Montale degli *Ossi*): novenario + settenario (v. 8), endecasillabo + settenario (v. 9), novenario + quinario (vv. 11 e 13, se consideriamo una diafece tra «degli» e «astanti»). Inconsueta è anche la scelta di strofe pentastiche irregolari (per le quali, nuovamente, potremmo far riferimento all'esempio montaliano: *Caffè a Rapallo, Meriggiare pallido e assorto...*).

Rispetto alle poesie monostrofiche di versi liberi e sciolti di *OSR*, è evidente come, già all'altezza di *ET*, l'autore abbia iniziato un percorso di recupero di una metrica più o meno regolare e delle tradizionali figure di suono³⁷ che, successivamente, condurrà agli esiti

³⁵ GALAVERNI 2002, p. 196.

³⁶ Sul tema si veda, ad esempio, *Igiene e teodicea* [DSB 18], in cui il poeta afferma che «Dio non è morto. / È soltanto scaduto».

³⁷ In *ET* è particolarmente evidente nella sezione dedicata alle traduzioni, *L'imballatore*. Si veda inoltre la poesia *Lezioni di metrica* [284].

manieristici³⁸ di *Il sangue amaro* (2014). Per questi aspetti, Magrelli sembra quasi inserirsi in una nota linea della poesia italiana contemporanea (alla quale ho accennato nell'Introduzione), detta “neometrica” o “manieristica”³⁹. L'inizio di questa corrente poetica, generalmente, si fa risalire agli anni Ottanta, e in particolare al libro di esordio di Patrizia Valduga: *Mediacamenta* (1982). Guardando ai modelli di Fortini, Giudici e, soprattutto, all'*Ipersonetto* zanzottiano, questi poeti (fra i quali ricordiamo il Gabriele Frasca dell'ormai celebre *Ipersestina* e Marco Berisso, ma anche, per certi aspetti, il Raboni di *Quare tristis*) promuovono un recupero delle forme chiuse più tradizionali, percepite come un «riferimento espressivo necessario, anche sul piano storico»⁴⁰ (si ricordi il Festival di Castelporziano, che si tenne proprio nel 1979).

A differenza di quanto avviene per questi autori (Valduga, Frasca, Berisso), tuttavia, la forma dei testi di Magrelli, più che ad una scelta programmatica di poetica, sembra rispondere ad una logica interna alla poesia stessa, secondo un principio gozzaniano di contrapposizione fra contenuto e forma, spogliato delle valenze più marcatamente parodiche (almeno per quel che riguarda *ET*). Come si è visto, il recupero dell'ordine formale inizia là dove il disordine si impone a livello contenutistico. Questo gioco del contrappeso non riguarda la sola metrica, ma anche l'organizzazione strutturale delle raccolte.

Già da *OSR*, Magrelli dimostra di essere particolarmente attento all'architettura del libro di poesia. Nonostante, a prima vista, possa sembrarci il contrario, nelle opere successive lo studio sulla struttura si fa sempre più complesso e approfondito, fino a giungere a *ET* che, dietro a un'apparente frammentarietà, cela un'organizzazione rigorosa e simmetrica. La raccolta è composta di cinque sezioni in prosa e quattro in versi, disposte alternativamente fra loro; quest'ultime si suddividono in due sezioni di 7 poesie e due di 9; la terza prosa (*Terranera*, posta al centro del libro), infine, è a sua volta suddivisa in tre capitoletti. Lo schema che ne risulta, messo bene in luce da Inglese⁴¹, è il seguente:

I – 7 – I – 7 – III – 9 – I – 9 – I⁴².

³⁸ Si veda la dichiarazione del poeta a p. 6 nota 18.

³⁹ AFRIBO – SOLDANI 2012, p. 249. Su questo argomento si vedano inoltre: BERTONI 2012, pp. 185-190; LORENZINI 1991, pp. 207-209; LORENZINI – CONLANGELLO 2013, pp. 274-285; CROCCO 2015, pp. 172-177.

⁴⁰ GIOVANNETTI 2005, p. 144.

⁴¹ INGLESE 2004, p. 74.

⁴² Con i numeri romani sono indicate le sezioni in prosa, con quelli arabi le sezioni in versi.

Sono evidenti la simmetria e la *ratio* aritmetica che caratterizzano l'architettura del libro. Sono proprio questi elementi strutturali a garantire la coesione di *ET*, che altrimenti, considerando i soli aspetti contenutistici, ci apparirebbe come una raccolta disorganica e composita.

Le stesse considerazioni possono valere anche per il successivo *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999, d'ora in avanti *DLG*) dove, però, ad essere significative non sono né l'organizzazione delle sezioni del libro né le ricorrenze numeriche, bensì la forma del macrotesto, concepito come una sorta di quotidiano del quale le poesie rappresenterebbero le varie parti costitutive (articoli, inserzioni pubblicitarie, supplementi, ecc.)⁴³. Ciò fa sì che, a differenza di quanto avviene con *ET*, il lettore possa comprendere immediatamente, a partire dal titolo, il progetto che sta alla base della raccolta. In effetti, in *DLG* si assiste a un recupero di quell'atteggiamento raziocinante proprio del primo Magrelli, grazie al quale il soggetto lirico sembra nuovamente in grado di elaborare un piano coerente, di manipolare il linguaggio e di incasellare la materia poetica, che attinge a pieno dal serbatoio della realtà, all'interno di una struttura chiara⁴⁴.

Tutti questi aspetti, ai quali bisogna aggiungere una certa postura didattica propria dell'io poetico, derivano dalla vocazione propriamente civile della poesia di *DLG*⁴⁵, i cui toni da aperta denuncia vengono smorzati dall'uso di un'ironia a volte amara (come accade in *ET*) a volte tagliente⁴⁶; si prenda ad esempio la brevissima *Piccolo schermo* [27]: «la legge morale dentro di me, / l'antenna parabolica sopra di me», in cui la massima kantiana viene stravolta, con effetto parodico e satirico, invertendo l'ordine dei due termini e sostituendo «il cielo stellato» con l'«antenna parabolica», chiaro emblema dell'ipertrofia

⁴³ Uno dei modelli novecenteschi per quel che riguarda il rapporto fra poesia e giornale potrebbe essere il Montale di *Satura*, il quale, come spiega Mazzoni, nel costruire lo stile poetico della sua quarta raccolta guarda anche al linguaggio giornalistico (cfr. MAZZONI 2002, pp. 87-89).

⁴⁴ Particolarmente critico, circa la struttura di *DLG*, è il giudizio di Scaffai (in SCAFFAI 2005, p. 53), il quale sostiene che Magrelli finisca per «trasformare l'occasione lirica in una mera trovata strutturale»; aggiunge inoltre: «mi sembra, questo, un limite di alcune raccolte recenti. [...] Le *Didascalie* adottano l'articolazione in settori e rubriche, propria di un giornale, come palinsesto dell'esperienza lirica. Nonostante il suo rilievo strutturale, la lettura del giornale non rappresenta un vero tramite tra il testo e un contesto di realtà; si tratta piuttosto di una variazione sul tema dell'esperienza lirica».

⁴⁵ Cfr. TESTA 2005, p. 359.

⁴⁶ Si tratta di un procedimento diverso da quello che si è visto nel passaggio da *VI* a *Terranera* (cfr. pp.12-14) ma che risponde alla stessa necessità: evitare una poesia eccessivamente paternalista-moralista in cui i toni di accusa siano troppo espliciti. In un'intervista [SORRENTINO 2009] Magrelli ha affermato: «in "Didascalie per la lettura di un giornale" c'era un intento correttivo direi, era un'ironia correttiva perché io parlerei quasi di poesia civile. Almeno nelle mie intenzioni si trattava di questo. Spesso era talmente forte la denuncia che il sarcasmo, diciamo, interveniva per equilibrare questa deriva».

comunicativa e della spettacolarizzazione della realtà che hanno caratterizzato il sistema televisivo italiano a partire dagli anni Novanta⁴⁷.

Piccolo schermo ci è utile, così, per introdurre un ultimo tema che attraversa, secondo gradi di intensità variabili, tutta l'opera di Magrelli: è il problema del linguaggio, a cui si lega indissolubilmente quello della comunicazione. Se, come si è detto nel paragrafo 1.1, in *OSR* il soggetto poetante dimostra una fiducia assoluta nelle potenzialità ordinatrici e demiurgiche della lingua poetica e della scrittura in generale (cosa che si riflette nell'uso di uno stile cristallino, di cui linearità e chiarezza sono le cifre peculiari), nelle opere successive essa si fa sempre più vacillante, fino a crollare definitivamente e in maniera forse irrimediabile in *Disturbi del sistema binario* (2006), come si vedrà nel quarto capitolo. Un primo nucleo di questo cambiamento di prospettiva è rintracciabile già in *NV*, nel quale il poeta-scienziato⁴⁸ di *OSR* si abbandona, saltuariamente, ad una sorta di poetica dell'imprecisione («amo i gesti imprecisi, / uno che inciampa, l'altro / che fa urtare il bicchiere, / quello che non ricorda, / chi è distratto [...]» [199]) e in cui, quando le capacità di comunicazione mostrano i propri limiti, il lettore inizia a percepire il disordine e le forze negative che attraversano la poesia di Magrelli (cfr. paragrafo 1.2):

di colpo, mentre sto telefonando, / l'interferenza altera il dialogo, / lo moltiplica, apre una prospettiva / dentro lo spazio buio / dell'udito. // Mi vedo verticale, sonnambolico, / in bilico su una fuga di voci / gemelle, allacciate una all'altra, / sorprese nel contatto. / Sento la lingua della bestia ctònia, / l'orrida treccia di parole, frasi, il mostro / policefalo e difforme che chiama me / dalle profondità. [140]

Come accade per gli altri elementi sin qui analizzati, anche questa tematica, all'interno dell'opera di Magrelli, conosce un punto di svolta con le raccolte degli anni Novanta. D'altronde è evidente che la riflessione sul linguaggio e la comunicazione si accompagna a quell'apertura alla realtà di cui si è detto sopra: la funzione che il poeta attribuisce al linguaggio (funzione di controllo e contenimento, come una sorta di diga) non cambia nel corso dei decenni; ciò che cambia è l'efficacia con cui questa funzione è svolta. In *ET* il collocamento dell'io poetico in una prospettiva storicizzata e di lunga durata comporta anche una riconsiderazione dello statuto della lingua poetica che, come tutte le altre cose, subisce gli effetti del passaggio del tempo e, simbolicamente, finisce per “invecchiare”: «perché una voce invecchia, / anche nel suono sta l'osso del tempo / anche nel fiato [...].

⁴⁷ Si ricordi che *DLG* esce nel 1999, quando è si trova già a uno stato avanzato quel processo di commercializzazione e privatizzazione della televisione nazionale descritto, ad esempio, in GOZZINI 2011.

⁴⁸ La definizione è ripresa da AFRIBO-SOLDANI 2012, p. 247.

/ Qualcosa di scassato e scardinato, il midollo / sfilato dalla spina dorsale e / sguainato come una spada luccicante, / voce-carcassa» [280].

Ma è con *DLG* che queste riflessioni si fanno più cogenti, legandosi, come si è già accennato, ad una critica generale dei mezzi di informazione nell'attuale società massificata, globalizzata e, al tempo stesso, atomizzata. Il linguaggio-diga del poeta viene sovrastato da quello dilagante delle masse e degli organi informativi che alle masse si rivolgono: il risultato è l'imporsi di una rete inestricabile di discorsi il cui vuoto contenutistico e il carattere prettamente presenzialista determinano l'incapacità dell'individuo (immerso in una sorta di eterno presente informativo) di comprendere la realtà. Una tale situazione, sembra dirci Magrelli, mina le basi stesse della società democratica: «la funzione profilattica / del linguaggio politico / consiste nell'impedire un contatto / diretto tra le cose [...]. / Il codice è oramai ridotto a un velo / [...] che fa sentire tutto / dove non passa niente» [11].

In questo contesto, la sola legge vigente è quella del mercato; l'unica verità, al di là del banco di nebbia dei *logoi* che avvolge e confonde il soggetto, è il denaro⁴⁹. Al male presente nella società e al suo vuoto di senso, come si è detto, Magrelli reagisce con l'uso dell'ironia e con un tentativo di sistemazione e riordinamento della realtà che passa attraverso la forma del macrotesto, che può così divenire esso stesso garante di un senso e di un ordine, seppur precario⁵⁰. Ciò facendo, implicitamente, il poeta sembra riservare per sé il ruolo privilegiato (lo stesso titolo, *Didascalie*, sottende una postura didattico-pedagogica dell'io) di colui che può contenere la materia ridonandole senso mediante la forma. La volontà di costruire un discorso logico e coerente si palesa non soltanto nella struttura razionale delle singole raccolte, che abbiamo già messo in luce, ma anche attraverso i rimandi che Magrelli istaura fra un libro e l'altro, per cui notiamo che: *NV* è composto da 90 testi come *OSR*; *ET*, aperto dalla prosa sul fumo *Alle lagrime, rovi*, riprende il discorso esattamente da dove *NV* lo aveva interrotto («io cammino fumando / e dopo ogni boccata / attraverso il mio fumo»); alcune poesie di *DLG* contengono evidenti richiami a testi precedenti: si confronti, ad esempio, la già nota *Che la materia...* con

⁴⁹ Il discorso emerge già, come si è visto, alla fine di *Porta Westfalica* in *ET* (cfr. p. 16). Per quanto riguarda di *DLG* può essere sufficiente riportare un semplice elenco dei titoli delle poesie: *Codice a barre*, *Prezzo*, *Borsa*, *Annunci immobiliari*, *Offerte di impiego*, *Schedina*, *Economia*, *Manchette pubblicitaria*, *Saldi*, ecc.

⁵⁰ A tal proposito ci sembra riduttivo il giudizio di Scaffai (cfr. nota 40) che, parlando di «mera trovata strutturale», rischia di non mettere bene a fuoco il ruolo fondamentale che Magrelli assegna al macrotesto di *DLG*.

Fotografia [58]: «è che lo scatto recide l'ombelico / della luce. Recide, quella forbice, / il filamento lento e lungo dello / sguardo, budello / del nutrimento, separa / perché l'immagine venga / al mondo dividendosi / dalla madre».

In realtà, come ci dimostrerà la produzione successiva, questo è un tentativo destinato a fallire. Guardando retrospettivamente all'opera di Magrelli, possiamo leggere già nella poesia conclusiva di *DLG, Envoi* [75], il presagio del definitivo distacco dal linguaggio che avviene con *DSB*: «dormi ma senti frinire / remote / le rotative / rotanti nell'oscurità / per dare forma / all'aldiquà».

A distanza di diciannove anni da *OSR*, Magrelli sceglie di riproporre una delle coppie oppostive che caratterizzano l'opera dei suoi esordi: quella fra sonno e veglia, sul cui limite incerto e frastagliato nuovamente si muove la poesia. Come è evidente, tuttavia, il paradigma è profondamente mutato: il sonno non rappresenta più il polo negativo, il momento di interruzione del pensiero logico-razionale né l'abisso, bensì, simbolicamente, lo stato di incoscienza, confusione e solitudine in cui il soggetto vive quotidianamente, come in un eterno presente; la veglia, invece, non ci viene rappresentata come il polo che ad esso si oppone, ma come un mondo totalmente altro, un universo oscuro e parallelo con il quale l'io poetico non ha rapporti diretti: è un sistema regolato da meccanismi occulti che che ci scrive non è in grado di comprendere. Agli inizi dell'era delle realtà virtuali massificate, segnata dalla rivoluzione digitale, Magrelli sembra suggerire l'idea che il compito di “formazione della realtà” non può più essere appannaggio (anche) del poeta, dello scrittore né dell'opera del singolo, qualunque essa sia: tutto si svolge in un «aldilà» oscuro, all'interno di una fabbrica-filiera della comunicazione che, manipolando il linguaggio, può manipolare e plasmare, a propria discrezione, l'«aldiquà».

CAPITOLO 2. Milo De Angelis

2.1. «Tra matematica e schizofrenia»

Si intitola *L'ascolto* la prima sezione di *Somiglianze* (Guanda 1976; d'ora in poi *SOM*), l'ormai celebre libro di esordio di Milo De Angelis. Con questo titolo il poeta milanese, che allora aveva venticinque anni, inaugurava una propria, caratteristica poetica cui rimarrà sempre fedele nel corso dei decenni. Per cercare di comprenderla e di descriverla può essere utile partire da una dichiarazione dello stesso autore:

quando scrivo giungono frasi da zone lontane, giungono a spezzoni, a brandelli, a segmenti, ognuna per suo conto, ognuna solitaria. Non c'è, fra loro, armonia, filamento [...]. Ci sono invece bagliori, allarmi, presagi. La verità è che ogni frase giunge da un luogo suo, più o meno distante dall'attimo presente, e così porta un peso, un tono, una voce di volta in volta differente, inconciliabile con le altre.¹

Fra quelli usati dal poeta, il termine che più di altri occorre mettere in evidenza è l'ultimo: «voce». *L'ascolto* cui si riferisce il titolo della sezione, infatti, è innanzitutto rivolto ad una voce che giunge all'orecchio del poeta, e alla quale, secondo De Angelis, egli deve sempre prestare la massima attenzione nel momento in cui si mette a comporre i propri versi. L'atto della scrittura nasce dunque come necessaria risposta a «una specie di dettatura»². Tuttavia, come spiega l'autore, questa voce non svolge un discorso chiaro né coerente, né è immediatamente comprensibile. Al poeta, così, spettano due compiti diversi e fra loro consecutivi: quello di essere il più fedele e attento possibile, nella trascrizione, alla voce che detta, e quello di ricomporre i frammenti del discorso, di mettere insieme le frasi che hanno lo stesso tono, lo stesso peso. Per come lo concepisce De Angelis, il mestiere poetico ricorda molto da vicino quello di un amanuense, il quale si trovi dinnanzi a un manoscritto guasto e mutilo a cui deve restituire l'integrità originaria.

In una tale prospettiva, il ruolo che il poeta si assume è molto importante e, al contempo, molto difficile: nonostante la giovane età, quella del primo De Angelis è una postura autorevole ed estremamente seria. Come si vedrà meglio in seguito, gli stessi

¹ NAPOLI 2005.

² DE ANGELIS 1982, p. 17.

contenuti della sua poesia - che nelle intenzioni dell'autore vorrebbero essere universali e condivisibili - hanno come modelli alcuni degli scrittori e dei filosofi tra i più difficili della cultura occidentale (per ora mi limito a proporre qualche nome: Lucrezio, Nietzsche, Blanchot, Campana e Montale).

D'altra parte, i versi di De Angelis non si rivolgono esclusivamente ad un lettore colto ed elitario, ma a ciascuno di noi. La natura duplice di questa poesia fa sì che la voce oscilli fra toni confidenziali e diretti e toni pedagogici e oscuri (verso questo polo tende soprattutto la produzione degli anni Ottanta, che nel secondo paragrafo). Un chiaro esempio di questa ambivalenza ci è offerto da *T. S.*, uno dei testi più significativi, conosciuti e antologizzati di *SOM*. In questa poesia, De Angelis ci parla di un giovane (i molti personaggi che popolano il libro sono tutti adolescenti) che, dopo aver tentato il suicidio, si trova in uno stato di semi-coscienza, in bilico sul confine sottile tra vita e morte, mentre gli infermieri e i medici che «circondano la lettiga» a bordo dell'autoambulanza stanno tentando di salvarlo.

Questa situazione del tutto eccezionale non è descritta nella sua unicità, ma come un'esperienza comune che, potenzialmente, tutti gli uomini possono vivere, o addirittura aver già vissuto. De Angelis, infatti, inizia entrambe le sezioni di *T.S.* rivolgendosi direttamente ai lettori, in tono confidenziale: «ognuno di voi avrà sentito / il morbido sonno, il vortice dolcissimo»; «e poi avrete sentito, almeno una volta / quando il liquido, delicatissimo, / esce dalla bocca», come se chiunque avesse realmente esperito questo stato liminare di compenetrazione fra vita e morte. Ne risulta un effetto di spaesamento, per cui il lettore è portato a partecipare, in maniera del tutto naturale, a questo viaggio in un mondo altro, a questa realtà eccezionale.

Nei versi successivi di entrambe le strofe, tale effetto viene amplificato mediante una serie di salti logici che, dall'iniziale descrizione del giovane in autoambulanza, trasportano il lettore in un altrove nel quale le normali categorie di spazio e tempo appaiono sovvertite: nella prima sezione ci viene descritto un parto alla rovescia, per cui il figlio (verosimilmente il quasi-suicida) «ritorna nella fecondazione / e prima ancora, nel bacio e nel chiarore / di una camera», fino al «desiderio che nasce» fra i due genitori; nella seconda, invece, dopo che le sirene accese si fanno «sempre più lontane», si apre una scena di vita naturale in cui, mentre «una canoa va verso l'isola corallina»³, le piante

³ Questa immagine viene ripresa in un'altra poesia di *SOM*, *L'isola sarà guardata nella sua bellezza*, che, a tutti gli effetti, sembra proseguire il discorso di *T.S.*: «eppure qualcuno, già salvo, / sfidando i suicidi vicino

e gli animali dell'oceano e quelli dell'aria compiono i loro cicli vitali di nascita, procreazione e morte. La poesia si chiude sull'immagine di una «femmina» di pellicano che «chiama la nidiata sparsa nella tempesta» e lascia presagire al lettore un'imminente rinascita, una nuova vita (si ricordi che nella tradizione cristiana il pellicano simboleggia il sacrificio di Gesù crocifisso per la salvezza degli uomini).

De Angelis procede secondo un montaggio che nel cinema definiremmo discontinuo⁴, accostando immagini molto lontane fra loro senza fornire al lettore gli strumenti necessari per ricostruire i nessi logici alla base di queste analogie estremamente soggettive. Ciò che il poeta richiede al proprio lettore è la stessa fedeltà che egli riserva alla «voce» di cui sopra, e uno sforzo di condivisione e partecipazione emotiva ed esistenziale ai versi: un ascolto attento ma, al tempo stesso, abbandonato. È solamente in questo stato di massima concentrazione, massimo abbandono e, paradossalmente, massima tensione (lo stesso che vive il protagonista di *T. S.*) che, secondo De Angelis, il poeta, il lettore, l'uomo possono cogliere i «presagi» di una verità più profonda, i «barlumi» di una dimensione altra che, pur manifestandosi all'interno della realtà quotidiana, ne viola le leggi naturali dello spazio e del tempo.

Ma non si pensi ad un mondo trascendentale né ad una metafisica. Stando a quanto dichiara lo stesso autore, tali verità sarebbero immanenti, sebbene nascoste. Il compito del poeta è dunque quello di svelarle, di «mostrare ciò che di sconosciuto vive nel pieno dell'evidenza e della più quotidiana parentela»⁵ (in tale direzione avrà probabilmente agito il grande modello di Montale⁶). Ma la poesia di De Angelis, soprattutto quella delle prime raccolte, non si muove sul piano dell'orizzontalità: è una poesia verticale, in cui la figuralità oscura (a volte indecifrabile) e la condensazione metaforica sembrano

al letto e le pastiglie / che cadono dalle mani / qualcuno sta dicendo: / *l'isola sarà guardata nella sua bellezza / non importa se da noi o da altri*». In entrambi i testi l'isola si pone al lettore come un simbolo ambivalente, che suscita un'idea di fine, di morte e, al tempo stesso, di speranza e salvezza. Uno dei modelli di questa immagine conclusiva potrebbe essere stato il celebre dipinto del simbolista Böcklin. D'altra parte, è lo stesso De Angelis a ricordarci l'importanza che hanno avuto alcuni pittori nella formazione del proprio immaginario: Sironi, Bacon, Kline, Pollock. Sul tema si vedano, tra gli altri, DE ANGELIS 2013, pp. 203-204 e TASSONI 2014, p. 101.

⁴ Sul rapporto fra la poesia di De Angelis e il cinema si vedano DE ANGELIS 2010, DE ANGELIS 2013, pp. 136-137 e CROCCO 2015, nel quale, parlando nello specifico del titolo della sua prima raccolta, il poeta afferma: «certo, *Esterno* rimaneva un titolo perfetto e mi ha fatto soffrire fino all'ultimo. Conteneva un tratto legato al cinema (ero un cinefilo accanito)».

⁵ DE ANGELIS 2013, p. 33.

⁶ Si veda, ad esempio, quanto dichiara De Angelis: «Montale è stato molto importante per me, la sua estrema precisione nel dire ciò che non è preciso! Essere esatti è indispensabile. [...] Montale è accanitamente preciso nel farci capire che i conti non tornano» (DE ANGELIS 2013, p. 41).

rimandare costantemente a un mondo altro, a una dimensione altra. Si veda ad esempio *Verso un luogo*, in *SOM* [90]:

Essere primi senza secondi / di sera, sulla neve, con lo sguardo / sempre più orizzontale in lontananza, non è mai / previsto ritornare / in questo condividere senza divisione, istante / immotivato: / innocente e infedele, perché lì non c'è / sosta e manca soltanto un passo / per giungere all'inizio. / Chiunque entri / verrà riconosciuto, con amore.

In questa poesia, in cui si parla di un cammino, un avvicinamento a una meta - *un luogo* non meglio definito - a un certo punto e senza preavviso, il lettore assiste ad una rottura della logica normale, e in particolare del principio aristotelico di non contraddizione. Inizialmente, infatti, ci viene detto che il percorso che il soggetto della poesia sta compiendo, attraverso un paesaggio serale e, supponiamo, invernale, non può prevedere «mai» la possibilità di un ritorno. Al v. 9, tuttavia, quando intuiamo che il viaggio è quasi giunto al termine («manca soltanto un passo»), De Angelis afferma che il soggetto sta «per giungere all'inizio». Non sappiamo se quel passo, effettivamente, egli lo compia o meno, né se il suo percorso circolare si concluda (ma siamo portati a credere che sia proprio così, poiché nei due versi conclusivi l'io poetico sembra parlarci da quel luogo finale, da quella meta ultima). Ciò che però sappiamo con certezza è che, contrariamente a quanto ci è stato detto all'inizio, la possibilità di un ritorno al punto di partenza esiste⁷. Si viene così a determinare una frattura nella realtà data, uno spiraglio che lascia intuire al lettore la presenza di un mondo altro, che, evidentemente, non si trova sullo stesso piano del primo.

Si sarà notato che quanto ho appena scritto contraddice le affermazioni precedenti. La questione è: De Angelis fa o meno riferimento a una realtà trascendente? Stando alla dichiarazione del poeta che abbiamo visto poco sopra (cfr. nota 6), sembra che non sia così. In base all'analisi, seppur sommaria, di *Verso un luogo* (ma si potrebbero fare molti altri esempi) diremmo invece il contrario. Lo stesso autore, nelle numerose interviste e dichiarazioni di poetica fatte nel corso dei decenni, ha assunto su questo punto posizioni di volta in volta diverse e, in apparenza, divergenti. Vorrei riportarne due che, mi pare, possono aiutarci a far luce su questo punto:

la poesia si colloca tra la realtà definita, materiale e la realtà trascesa. [...] Sta in bilico tra tempo cronologico e tempo esemplare. [...] Ho sempre avvertito questo ingresso immediato, a volte violento, di ciò che si dissolve nel cuore della durata. E, viceversa, un'eco di permanenza

⁷ Anzi, in un'intervista del 2005, parlando di *SOM* il poeta dice che «è un libro dell'inizio e nello stesso tempo è un libro del ritorno. Non c'è inizio fuori del ritorno, non c'è la prima volta che non includa in sé la seconda» (DE ANGELIS 2013, p. 94).

tra le briciole dei fatti. Così le lancette del cronometro girano con quelle celesti e la musica delle sfere si incarna nel rumore del traffico, nella sirena di un'autoambulanza.⁸

La seconda fa riferimento ad un verso di *STP* (è il nome di una sostanza allucinogena), da *SOM*, che recita: «tra matematica e schizofrenia»:

c'è stata in me una scissione mentale vissuta esattamente, un altrove che cercavo di penetrare a furia di teoremi per connetterlo alla vita quotidiana. Ma questa connessione era sempre parziale e la realtà si dava per barlumi e frammenti, [...] lampi improvvisi che non formavano mai un insieme.⁹

Dunque, la poesia di De Angelis vive in questa «terra di mezzo»¹⁰, in bilico fra cariche di segno opposto: trascendenza e immanenza, durata e passaggio, tempo contingente e tempo eterno, ordine e caos. D'altra parte, bisogna ricordare che in molti dei pensatori e degli autori cui il nostro poeta fa riferimento (si pensi ad esempio a Nietzsche), l'opposizione fra queste coppie di elementi viene totalmente annullata.

Pur muovendosi nella realtà, e a partire dalle proprie esperienze di vita (quella di De Angelis è poesia lirica in senso proprio), l'autore opera un tentativo di assolutizzazione dell'attimo contingente e dell'esperienza particolare, che vorrebbe assurgere a un piano universale per cogliere una verità che possa essere universale anch'essa.

Questo tentativo, tuttavia, sembra destinato a fallire, poiché, da una parte la voce che dovrebbe dettare al poeta queste verità non possiede organicità né integrità (giunge a «barlumi», come si è visto), dall'altra lo stesso lavoro di ricomposizione che opera De Angelis è, per sua stessa ammissione, inadeguato e insufficiente. La sua non è una parola-*logos*, in grado di dare ordine alla materia, ma una parola densa, grumosa e al tempo stesso piena di silenzi. Tuttavia, per De Angelis, sembra che proprio questo continuo fallimento e l'inadeguatezza di questa parola siano il vero motore della poesia. A tal proposito credo possa essere interessante riportare le parole di Blanchot sul tema dell'ispirazione e del mito orfico¹¹:

se l'ispirazione dice la sconfitta di Orfeo ed Euridice perduta due volte, se dice l'insignificanza e il vuoto della notte, l'ispirazione verso questa sconfitta e verso questa mancanza di significato volge e forza Orfeo con un impulso irresistibile, come se rinunciare a fallire fosse molto più grave

⁸ DE ANGELIS 2013, p. 41.

⁹ DE ANGELIS 2013, p. 94.

¹⁰ *IB.*, p. 41.

¹¹ Sappiamo con certezza che De Angelis ha letto con attenzione questi scritti dell'intellettuale francese: «le pagine di Blanchot su Orfeo, su Kafka, su Nietzsche sono tra le più profonde che abbia mai letto in un critico. Ma Blanchot non è solo un critico: è un filosofo, un narratore e un sapiente, sa entrare con il suo sguardo interrogativo e autorevole in zone oscure dell'essere, non arretra di fronte alle grandi questioni dell'assenza, della notte, del destino. Blanchot è stato e rimane un autore fondamentale nella mia formazione» (DE ANGELIS 2013, p. 126).

che rinunciare a riuscire, come se ciò che noi chiamiamo l'insignificante, l'inessenziale, l'errore, potesse, a chi ne accetta il rischio e vi si abbandona senza riserve, rivelarsi come la fonte di ogni autenticità.¹²

Un altro punto di riferimento fondamentale possiamo rintracciarlo in Lucrezio, il cui concetto di *ratio* come luce in grado di dissolvere l'oscurità («tenebris tantis tam clarum extollere lumen») e cogliere i principi della vita e del mondo («rerum primordia») ricorda molto da vicino ciò che De Angelis dichiara di perseguire nei propri versi. Ma con l'*auctoritas* latina il poeta milanese sembra condividere anche un pessimismo di fondo, per cui la ricerca della verità attraverso la poesia si scontra con un costante senso di frustrazione, con la percezione della vanità di questo percorso (De Angelis riassume il mondo di Lucrezio con una parola: *nequiquam*¹³; nel mezzo dell'asse costituito dai due autori possiamo collocare Leopardi – quello di *A se stesso*, per fare un esempio).

Il precedente riferimento al mito di Orfeo ed Euridice proposto da Blanchot, mi spinge a soffermarmi brevemente sulla categoria di “orfismo” alla quale, com'è noto, è stato fatto spesso ricorso per la poesia di De Angelis.

Possiamo prendere, come punto di partenza, il saggio di Flora su *L'orfismo della parola* (1953) – uno dei pochissimi studi in italiano dedicati esclusivamente a questo argomento – nel quale il critico spazia dalla poesia degli autori più antichi, come Orazio e Virgilio, a quelli più recenti, come Mallarmé e Rilke. Tra le caratteristiche proprie della poesia cosiddetta “orfica”, Flora ne mette in evidenza soprattutto due:

- il valore magico della parola, l'unico strumento dell'uomo in grado di cogliere una verità assoluta: «inconcepibile è la cosa fuori della parola: non v'è cosa in sé di là dalla parola che la forma e ne dice anche il mistero: la cosa in sé è effabile soltanto nella parola»¹⁴; «l'uomo è parola e cioè verità e libertà»¹⁵.
- la fiducia in una parola-*logos* che possa plasmare e ordinare la materia: «qui si adombra la coincidenza della parola col *logos* creatore. Il nome non è arbitrio. Per noi non è già che la parola sia identica con la cosa: la parola tramuta la cosa in teoresi, in verità»¹⁶.

¹² BLANCHOT 1957, p. 149.

¹³ DE ANGELIS 2013, p. 79.

¹⁴ FLORA 1953, p. 19.

¹⁵ IB. p. 93.

¹⁶ IB. p. 166.

Una terza caratteristica, propria dell'orfismo più recente, così come è andato configurandosi a partire dal XIX secolo, ce la ricorda lo stesso De Angelis: «Blake, Rilke, Onofri, Campana sono poeti dell'archetipo e della natura»¹⁷.

Come si è visto, questi sono tutti caratteri che non appartengono alla poesia del nostro autore, una poesia che certamente vive di tensioni, al centro dello scontro tra forze contrastanti, ma che comunque è intrisa di pensiero (pensiero opaco, o irrazionale) più che di magia, per cui «l'intelligibile non è mai dato, ma è proprio perché è qui che è terribile! Se lo si pone "altro" o "altrove"... si perde la forza del dire»¹⁸. Il verso «tra matematica e schizofrenia» mi sembra assolutamente preciso nel descriverci questa ambiguità. Inoltre, come abbiamo visto in precedenza, nonostante la tendenza alla verticalità, in De Angelis la ricerca della verità «non si solidifica [...] in un dato ontologico o oltremondano (ente ineffabile orficamente contiguo alla parola dell'io), ma partecipa di una realtà testuale in cui si sovrappongono livelli diversi»¹⁹; di nuovo, il modello più importante sembra quello del materialismo lucreziano e poi leopardiano.

D'altra parte, come ci ricorda tra gli altri Trevi, la stessa etichetta di "orfismo", usata nel corso dei decenni con grande discrezionalità dalla critica, appare quantomeno ambigua, poiché sta a indicare un fenomeno «certamente "eterno", ma fatalmente sradicato da quella pietra di paragone che è pur sempre la storia della letteratura. Con la prima, e ovvia, conseguenza che nel discorso della critica è orfico tutto ciò che si decide che lo sia»²⁰.

E in effetti, come è noto, le etichette "orfico", "neo-orfico", "oracolare", "neo-ermetico" sono state impiegate per De Angelis sin dai suoi esordi - ad esempio nel *Pubblico della poesia*, dove Cordelli scrive: «egli è un orfico, un sismografo dell'essere, si potrebbe dire un medium»²¹ - fino agli anni più recenti, per cui, nel cappello introduttivo dedicatogli da Cucchi nell'antologia Mondadori, leggiamo:

questo sottrarsi ai nessi logici consueti, nella ricerca di una verità che risiede sempre altrove rispetto al comune modo d'intendere [...] ha anche alimentato, non senza il contributo dello stesso De Angelis [...], l'idea e l'etichetta di una poesia neo-orfica, o addirittura neo-ermetica. Il tutto con qualche giovanile accenno oracolare.²²

¹⁷ DE ANGELIS 2013, p. 42.

¹⁸ FANTATO – MANSTRETTA 2010.

¹⁹ TESTA 2005, p. 303.

²⁰ Tratto dal saggio di Emanuele Trevi in GAETA – SICA 1995, p. 16.

²¹ BERARDINELLI – CORDELLI 2004, p. 306.

²² CUCCHI – GIOVANARDI 2004, p. 841.

Tali attribuzioni si basano su alcuni degli elementi esposti in precedenza: la poetica dell'ascolto e della dettatura, la parola oscura e apparentemente illogica che pretende però di essere veritiera e necessaria, l'assoluta irriducibilità dei suoi versi al grado zero del discorso, il tasso di figuralità e di metaforicità. Credo che un'analisi del lessico e dello statuto della parola di De Angelis possa essere sufficiente per confutare queste categorizzazioni che – è risaputo – lo stesso autore ha più volte rifiutato.

Come ho già accennato, uno dei problemi fondamentali mi pare risieda nel fatto che, a livello critico, è esistita ed esiste tutt'ora una considerevole confusione sul significato stesso e sullo statuto di queste categorie, usate di volta in volta con accezioni differenti. Partendo dal presupposto che, come ci ricorda Colli, in origine l'aggettivo “orfico” rimandava alla poesia in senso lato, e perciò è etimologicamente privo di qualsiasi valore categorizzante²³, vorrei soffermarmi sul cosiddetto “neo-orfismo”.

Tale categoria, per quel che ho potuto constatare, sembra essere sorta in relazione ai poeti della celebre antologia di Pontiggia e Di Mauro, *La parola innamorata* (1978), tra i quali troviamo anche De Angelis. Stando a quanto affermano i curatori nell'introduzione, «la poesia non può che generare equivoci futili. Il suo richiamo è di sirene, cioè monstrum, [...] esibizione dolcissima e furore orfico»; e più avanti: «la poesia non ha svelamenti, non ha un vero da esibire: la sua verità è questa assenza di piani, è questo canto»²⁴.

Risaltano immediatamente agli occhi gli elementi di divergenza fra questa dichiarazione programmatica e la poesia deangelisiana per come l'abbiamo sin qui descritta: una poesia che, seppure incontrando molti ostacoli, vorrebbe proprio svelare, farci intuire una verità e, soprattutto, una poesia “matematica” che si pone in contrasto con il soggettivismo indiscriminato («volevo amarti con precisione» è il verso in esergo all'ultimo componimento di *SOM*), una poesia che vorrebbe essere necessaria.

Nonostante le differenze *in pectore* allo stesso gruppo dei “poeti innamorati” (si pensi a De Angelis, Cucchi e Viviani, per limitarci ai nomi più noti), l'impressione è che sia prevalsa una volontà di generalizzazione: sotto la stessa etichetta sono stati collocati autori accomunati non tanto da poetiche affini, quanto da vicinanze biografiche e culturali

²³ COLLI 1977, pp. 35-36. Ciò non sfugge a De Angelis, che ci ricorda: «nel momento stesso in cui si parla della nascita della poesia si parla di ricerca orfica» (FANTATO – MANSTRETTA 2010); e ancora: «la dimensione orfica, nei suoi simboli essenziali, è inseparabile dalla poesia: la salvezza, la notte, la luce, il voltarsi» (DE ANGELIS 2013, p. 42).

²⁴ PONTIGGIA – DI MAURO 1978, p. 12.

in senso largo (quella parte della generazione che esordisce negli anni Settanta e che rifiuta sia la neoavanguardia sia la politicizzazione della letteratura²⁵).

I punti di riferimento di questi “poeti innamorati”, come sostiene Luperini²⁶, sono da una parte il simbolismo francese e tedesco (più il modello di Rilke - caro anche a De Angelis - e la sua rielaborazione del mito di Orfeo), dall'altra la poetica dell'ermetismo italiano, in particolare quella della linea che Contini definì «meridionale», caratterizzata da elementi di matrice surrealista, che trovò in Alfonso Gatto uno dei suoi massimi esponenti.

Dunque, se con “neo-orfica” intendiamo semplicemente una poesia nata in un determinato periodo storico, ad opera di un determinato gruppo di autori i quali si sono rifatti liberamente alle poetiche sopra citate, allora possiamo utilizzare questo aggettivo anche per l'opera di De Angelis (magari limitandone la validità alla sua prima produzione). Ma è evidente che una tale operazione si rivelerà di scarsa utilità. Senza attribuire necessariamente etichettature di sorta, sarà più utile, per quanto possa riuscirci, mettere in luce le caratteristiche peculiari della sua poesia, nonostante le difficoltà interpretative che, oggettivamente, una scrittura come quella di De Angelis ci pone (d'altronde credo che siano proprio queste difficoltà a determinare l'inadeguatezza di certe categorizzazioni troppo sommarie). Questo è ciò che proverò a fare nel prossimo paragrafo, partendo da un'analisi di *Millimetri*.

2.2. Il mondo impenetrabile di *Millimetri*

Millimetri (Einaudi, 1983, d'ora in avanti *MIL*) costituisce un momento speciale del percorso poetico di De Angelis. In questa piccola raccolta, nata come sezione di *Terra del viso* (1985), ma pubblicata separatamente, vengono percorse fino al loro limite estremo quelle direttrici della poesia deangelisiana che più propriamente potremmo ascrivere alla sfera dell'orfismo: verticalità e astrattismo, figuralità oscura e rapidità

²⁵ Nell'introduzione Pontiggia e Di Mauro scrivono: «no alla critica storicistica e alle sue diramazioni sociologizzanti, secondo la linea nazionale De Sanctis – Gramsci [...] che istituisce un avvicinamento tattico della poesia alla storia e al sociale e quella missione internamente etica e politica dell'arte [...] che trova arcaici e grotteschi archi di volta nei pinnacoli dei *Quaderni*» (PONTIGGIA – DI MAURO 1978, pp. 9-10).

²⁶ LUPERINI 2013.

analogica, più i due elementi che Trevi individua nel suo studio sull'orfismo in poesia: la ricerca di una «realità abissale», ossia di «ciò che sta prima dell'apparenza» (una dimensione irrazionale e sovrastorica), e il «declino dell'identità», formula con la quale Trevi indica la cancellazione di un soggetto poetico forte e totalizzante a favore di una pluralità di soggetti, spesso in contrasto fra loro²⁷.

Attraverso un'analisi di questo libro per certi versi anomalo, spero sia possibile mettere in luce, di riflesso, anche le tendenze più generali e di lunga durata dell'opera di De Angelis. È l'autore stesso a sottolinearci il carattere eccezionale della raccolta:

con *Millimetri* qualcosa si è rotto. Si è rotto, innanzitutto nella mia esistenza. Ricordo quegli anni, il 1982, il 1983. Anni di insonnia, di camminate continue e frenetiche per Milano, notti e notti senza pace, una sorta di vortice chimico, una malattia esistenziale del sangue, un'energia sbilanciata che sfuggiva a ogni ritmo quotidiano, a ogni luogo domestico o lavorativo. Avvertivo un pericolo mai sentito prima. *Millimetri* è stato la risposta a questo pericolo;²⁸

c'era come una frattura che aveva spaccato il ritmo, [...] un corpo a corpo con la parola, [...] ero stremato ogni volta dalla lotta che nasceva tra me e la poesia... questo scavo a picco nel cuore delle parole [...], tutto era irto, scosceso... tutto era pronto a esplodere... o a morire.²⁹

Leggendo queste e le altre dichiarazioni di De Angelis in merito a *MIL*, la prima cosa che notiamo è il frequente ricorso al campo semico della guerra e della lotta che, come ha ricordato Tassoni³⁰, è molto presente anche all'interno delle stesse poesie. Le parole e le immagini di *MIL*, infatti, è come se nascessero da uno scontro prodigioso tra voce e silenzio, luce e buio, e di questa estrema difficoltà del dire sembrano trascinarsi dietro tutto il peso. Di conseguenza, il risultato è una poesia che si muove su un piano fortemente verticale, una versificazione rapida e oscura, impenetrabile a qualsiasi tentativo di decifrazione razionale. Nonostante ciò, mi pare evidente che i versi di *MIL* riescano a generare e trasmettere senso, seppure in modo indiretto o opaco³¹. Occorre dunque cercare di capire come questo avvenga.

Una possibile via d'accesso passa per l'analisi delle immagini e delle figure usate da De Angelis. Tornando un attimo indietro, possiamo rileggere la dichiarazione dell'autore riportata all'inizio del paragrafo precedente per notare che, oltre a quello dell'udito, l'altro campo sensoriale cui il poeta fa riferimento è quello della vista. Recuperando una

²⁷ GAETA – SICA 1995, pp. 18-21.

²⁸ DE ANGELIS 2013, p. 52.

²⁹ IB. p. 158.

³⁰ TASSONI 2014, p. 102.

³¹ A dimostrazione dell'interesse che, a tutt'oggi, la raccolta suscita nei lettori, si ricordi che *MIL* è stato l'unico libro del primo De Angelis a conoscere una nuova edizione dopo gli anni Duemila (Il Saggiatore 2013).

suggerimento di Sereni sulla poesia di Campana, Tassoni ci ricorda che per il lettore di De Angelis «ascoltare è anche vedere»³². Spingendoci oltre, ritengo sia lecito aumentare la portata di questa osservazione, affermando che sia per chi legge i versi di De Angelis sia per l'autore stesso – che, come si è visto, li compone trascrivendo - ascoltare è *innanzitutto* vedere.

A tal proposito, possiamo nuovamente richiamarci al modello lucreziano, e alla sua poetica della conoscenza come visione illuminante («clara tuae possim praepandere lumina menti»). Più che in *SOM*, il quale, pur facendo ampiamente ricorso ad elementi visivi, resta un libro del dialogo e dell'incontro con l'altro (la stessa cosa possiamo dire del più recente *Tema dell'addio*), ciò mi pare molto evidente nella produzione degli anni Ottanta e, in particolare, in *MIL*.

In una tale prospettiva possiamo dunque considerare De Angelis un poeta visivo: leggendo i suoi componimenti, ciò che maggiormente ci colpisce è la forza delle immagini che si susseguono rapide ma sempre precise, le figure che riesce a creare, i numerosi riferimenti spaziali (ampio è il ricorso alla deissi), le luci e le ombre³³ che sanno farsi portatrici di senso.

In *MIL*, programmaticamente, De Angelis muove verso una vera e propria demolizione del pensiero logico-razionale: l'obiettivo, come vedremo meglio in seguito, è quello di evocare e trasmettere l'ingresso del soggetto poetico in una dimensione altra, irrazionale e sovrastorica (la «realtà abissale» di cui ci parla Trevi). In questa prospettiva possiamo inquadrare sia il lavoro decostruttivo sulla sintassi sia l'uso altamente metaforico della parola poetica, per cui al lettore spesso risulta difficile, se non impossibile, individuare un nesso razionale che leghi le parole alle cose e un verso a quello successivo.

Ciononostante, credo si possano rintracciare alcune parole-chiave e alcune immagini ricorrenti (che, come vedremo, fungono da veri e propri correlativi oggettivi), così da tentare, in primo luogo, di circoscrivere il campo dei temi affrontati nell'opera.

Un'analisi delle occorrenze ci dimostra che il campo semico cui De Angelis fa maggiormente riferimento è quello del tempo: che si tratti delle fasi della giornata, dei periodi dell'anno, dei mesi, di date significative, degli strumenti per registrarne il

³² TASSONI 2014, p. 101.

³³ Per questi aspetti visivi, Tassoni collega la poesia di De Angelis ai modelli di Cvetaeva, Rilke, Celan, Benn e Lésmian (TASSONI 2014, p. 101).

passaggio o di semplici deittici, i riferimenti alla dimensione temporale sono molto numerosi, tanto che possiamo rintracciarne almeno uno quasi in ogni poesia di *MIL*:

tempo [3,17,18,29]; segnatempo [31]; orario [3]; calendario [10,17]; agenda [5]; anni [4,18]; compleanni [26]; capodanno [34]; mattino [13,34]; mezzogiorno [18,31]; pomeriggio [6,12,34]; sera [18]; presto [7]; tardi [14,17]; ora [3,4,11,29,34]; ore [24]; domani [15]; estate [13,15,23,26,31]; inverno [8,21,33,34]; primavera [18,25]; gennaio [30]; luglio [28]; agosto [7].

Il tempo è dunque il primo grande tema al centro della raccolta. Quello descritto in *MIL*, con cui l'io poetico si scontra e si confronta, è un tempo sovrano e circolare, di matrice greca, precristiano; un tempo chiuso che non prevede uno sviluppo lineare della storia, ma un continuo ripetersi dei cicli vitali. Questo concetto viene espresso, o meglio, suggerito innanzitutto attraverso l'immagine dell'uovo, che ritorna per tre volte nei primi sette componimenti del libro [3,5,9].

Oltre a suscitare l'impressione di un mondo chiuso e impenetrabile (proprio come la raccolta stessa), l'uovo ci rimanda naturalmente all'idea del principio, del nucleo originario che già contiene in sé l'annuncio della propria fine, il momento della rottura. E infatti le uova di *MIL* prima sono «mollì», e poi «un'imboscata» (si tratta di un evento repentino e inatteso) le «fende [...] in parti uguali», aprendole. De Angelis, così, sembra volerci dire che esiste una distanza incolmabile fra «chi genera il tempo» (e gli è dunque fuori), una sorta di entità divina, un «faraone» che «fa terrestri» gli esseri viventi, donandogli appunto la vita, e questi esseri stessi, che del tempo circolare al quale appartengono possono conoscere soltanto un segmento, non la totalità. Torna ancora alla mente il ciclo leopardiano di generazione e distruzione, che in De Angelis sembra in qualche modo oggettivarsi nell'immagine dell'uovo. Al tema del tempo, infatti, si legano indissolubilmente quelli della nascita e della morte che, ugualmente, non sono trattati in maniera razionale o speculativa, bensì attraverso una serie di immagini e di figure che lasciano intuire al lettore il senso del discorso svolto, come «le miriadi / [che] si gettano nel battesimo / per un soffio», la «donna / che ha un figlio in grembo e uno in salita», il «cappio di carta / [che] rinasce a più non posso» e così via.

Lo sforzo che l'io poetico compie per l'intera raccolta – il suo obiettivo – è quello di comprendere la misura di questi cicli, di calcolarne la portata, poiché soltanto attraverso la conoscenza si può tentare di oltrepassare i limiti che costringono l'individuo per liberarsi dalla contingenza. Ma, come si è visto poco fa, la distanza tra essere vivente e piano trascendente è incolmabile, e lo sforzo di comprensione di dimostra sempre vano; e infatti leggiamo che la «porta / [...] è perenne per chi la scorge / eppure è aria, soltanto

aria». Lo sguardo dell'io poetante finisce così per abbracciare e accumunare nel segno di un destino comune e immutabile tutte le forme di vita: umane, animali e, soprattutto, vegetali.

Una delle caratteristiche specifiche di *MIL* è proprio questo continuo rimando alla terra e alla natura, alle piante e agli ambienti rurali che fanno da scenario a molti componimenti della raccolta, costituendo, dopo quello del tempo, l'altro grande campo semico del libro (il che ci riporta alla mente, ancora una volta, i modelli di Lucrezio e Leopardi): delle 29 poesie di *MIL*, soltanto 9 non contengono alcun riferimento al mondo agreste³⁴ [6, 12, 17, 20, 23, 25, 26, 29, 30]. Questo fatto ci sorprende ancora di più se andiamo a leggere le dichiarazioni dello stesso autore, che afferma:

con la natura non ho rapporti personali. Sui fiori non ho mai avuto visioni [...]. Gli alberi il mare non so nemmeno cosa siano e neppure i campi. [...] Quando mia madre mi portava in campagna e, da buona monferrina, voleva celebrarmi le bellezze di quell'amenio paesaggio, io mi sentivo male.³⁵

Dunque, se la dimensione rurale è del tutto estranea al paesaggio mentale di De Angelis (poeta della città e della periferia), i continui richiami ad essa che troviamo in *MIL* andranno letti non come movimenti spontanei e naturali del pensiero poetante dell'autore (cosa che diremmo, invece, per un Leopardi), bensì come costruzioni artificiali che hanno uno scopo ben preciso. Quella a cui si riferisce De Angelis sembra essere la natura antropizzata propria di certi ambienti di campagna, caratterizzati dal lavoro silenzioso e paziente dell'uomo che vive in un rapporto di stretta interdipendenza con gli elementi naturali.

Questi riferimenti, per così dire, anomali alla dimensione rurale credo che abbiano lo scopo di evocare nel lettore l'idea di un mondo arcaico, precristiano, simile a quello consegnatoci dalle letterature classiche, greca e latina. Il concetto di circolarità temporale, su cui si fonda la raccolta, implica necessariamente un momento di ritorno: quello che De Angelis ci suggerisce è una sorta di viaggio regressivo che riporti il lettore nel cuore di

³⁴ Se, come dice lo stesso De Angelis (si veda nota 17), i poeti orfici come Rilke sono poeti della natura, allora l'autore di *MIL* potrebbe essere avvicinato a questa categoria, se non fosse per il fatto che, a fianco delle «spighe / trascinate dentro il secchio» e dei «contadini nascosti / nel frumento», troviamo lo «scatto nero / di un semaforo» o la «chiamata interurbana». La stessa distanza, a livello lessicale, riscontriamo fra De Angelis e il modello dell'ermetismo fiorentino, e in particolare quello di Luzi, del quale, comunque, possiamo rintracciare una qualche eco nell'opera del poeta milanese; ad esempio nei versi iniziali della seconda poesia di *MIL*: «ora c'è la disadorna / e si compiono gli anni, a manciate» che sembrano richiamare quelli di una celebre poesia di Luzi, *Nell'imminenza dei quarant'anni* (contenuta in *Onore del vero*, 1957): «si sollevano gli anni alle mie spalle / a sciami».

³⁵ DE ANGELIS 2013, p. 132.

una cultura e di una visione del mondo antiche («nel mio luogo arcaico / voi giungete / menti colme di luce»), per cui elementi di segno opposto non soltanto coesistono, ma possono addirittura coincidere: immanenza e trascendenza, particolare e universale, caso e destino («tra *télos* e contingenza» è una formula cui De Angelis ricorre spesso³⁶), razionale e irrazionale, scienza e poesia.

Ma questo percorso all'indietro dei «secoli / in cammino / fino al nudo principio» conduce ancora più in là nel passato, ad una sorta di luogo pre-razionale o addirittura pre-esistenziale, un universo originario e sciolto da ogni contingenza che, con due dei versi più noti di *MIL*, De Angelis ci descrive come «quel silenzio frontale dove eravamo / già stati»³⁷, per i quali, in maniera convincente, Filia cita come modello possibile il concetto di *àpeiron* di Anassimandro:

Anassimandro... ha detto... che principio degli esseri è l'infinito (*àpeiron*) da dove infatti gli esseri hanno l'origine, lì hanno anche la distruzione secondo necessità, poiché essi pagano l'uno all'altro la pena e l'espiazione dell'ingiustizia secondo l'ordine del tempo.³⁸

La citazione dal filosofo greco ci appare ancora più pertinente se consideriamo il testo incipitario e quello conclusivo di *MIL* nei quali, secondo un andamento circolare del macrotesto che rispecchia così i contenuti esposti finora, emerge il tema della giustizia: nei *Bastoni* incontriamo l'immagine del «villaggio» riunito «nella corte marziale», negli ultimi versi di *Fanghiglia e forti gatti* quella di una «giuria». Ma non solo: all'interno della raccolta, in *Questi succhi* leggiamo «si farà / giustizia» e in *Giunge luglio...* troviamo «i morti / che sentono / nell'assedio / di ogni fiore / una giustizia remota». La giustizia viene così a coincidere con la necessità, per cui l'individuo, che non partecipa dell'infinito del *chaos* originario, deve essere “distrutto” per lasciar spazio ad un nuovo individuo, secondo le leggi del *kosmos*. Ma, al di là di questa interpretazione e del modello di Anassimandro, credo sia possibile individuare un secondo livello di lettura, partendo da due dichiarazioni dello stesso poeta:

[parlando della sua giovinezza e dei suoi maestri] sono gli anni di Fortini e Bigongiari. Il primo severo e giuridico, da tribunale della poesia, ogni volta che si andava lì in via Legnano 28,³⁹

³⁶ Ad esempio in DE ANGELIS 2013, p. 115.

³⁷ Questo sintagma ritorna per due volte nella raccolta. Nella seconda occorrenza [*La goccia pronta per il mappamondo*] ha un valore inclusivo: «in noi giungerà l'universo, / quel silenzio frontale [...]»; nella prima [*Questi succhi*], invece, ha un valore esclusivo, poiché si legge che «nei pazzi giungerà l'universo, / quel silenzio [...]». Il riferimento al tema della pazzia – che ovviamente si riallaccia al discorso sull'irrazionalità – potrebbe essere letto anche come l'ennesimo richiamo al modello lucreziano e alla sua celebre, presunta malattia mentale.

³⁸ FILIA 2012.

³⁹ DE ANGELIS 2013, p. 63.

c'è un tribunale delle parole a cui dobbiamo presentarci senza colpa. D'altra parte il giorno del giudizio è quello attuale in cui scriviamo una poesia, eseguiamo il nostro compito di trasmetterla ai viventi, come noi l'abbiamo ricevuta dagli antenati, dai poeti che ci hanno preceduto e che ci hanno scelto per durare.⁴⁰

Nell'ottica di De Angelis, scrivere versi implica dunque sottoporsi a un tribunale (della poesia, delle parole) che giudichi l'operato. Fuori di metafora, l'autore esprime la volontà di creare una poesia che sia necessaria e autentica, e di indagare a fondo su ogni singola parola utilizzata finché i versi risultanti non siano i più precisi possibili, millimetrici appunto⁴¹ (e fedeli alla voce di cui si è detto a inizio capitolo). Da questa ferrea etica del lavoro poetico⁴² dipende quel secondo livello di lettura dell'opera che possiamo definire, semplicemente, metapoetico.

Il mondo chiuso e impenetrabile di *MIL* rappresenta una sorta di sfida estrema alle potenzialità del linguaggio poetico, un vero e proprio «assalto ai limiti della lingua»⁴³: scardinato ogni nesso logico, spaziale e temporale del discorso, rimosso ogni collegamento razionale fra significante e referente concreto, l'io poetante mira a creare un universo altro, basato su una conoscenza pre-razionale ma condivisibile da ognuno (e infatti chi parla usa spesso la prima persona plurale – si ricordi a questo proposito il «declino dell'identità» di cui parla Trevi)⁴⁴. Il senso, come si è detto, è trasmesso innanzitutto dalle immagini: la poesia di *MIL* non fa riferimento strettamente all'esperienza soggettiva dell'autore né a quella di un altro individuo (è il meno lirico dei libri di De Angelis), ma, come suggerisce Tassoni, è «in sé esperienza, esperimento, discorso di eventi che in essa trovano consistenza materiale»⁴⁵.

MIL sembra così fuoriuscire totalmente dalla realtà storica per crearne una nuova, tutta interna al linguaggio, che acquista fisicità e materialità grazie alla sola forza della parola

⁴⁰ IB., p. 90.

⁴¹ L'autore ha dichiarato: «[*Millimetri*] è uno dei titoli più precisi: il titolo della stringatezza, della parola scarnificata, della parola perimetrata in una sorta di assedio che la faceva diventare sempre più stretta». (IB., p. 69).

⁴² Si legga, ad esempio, quanto dice De Angelis sul proprio lavoro di insegnante: «insegnare poesia in carcere significa insegnare severità, rigore, precisione, necessità di non prendere nulla alla leggera e di non essere indulgenti né con se stessi né con le proprie parole» (DE ANGELIS 2013, p. 53).

⁴³ Così Nove e Genna nella postfazione alla nuova edizione *Il Saggiatore* (DE ANGELIS 2013b, p. 72).

⁴⁴ Casadei sostiene che «la disposizione di queste verità assolute non pertiene all'ordine del razionale, bensì al lato oscuro della mente, secondo Blanchot ma anche, diremmo adesso, secondo le interpretazioni dell'ispirazione poetica come risultanza di un ascolto interiore dell'inconscio cognitivo» (CASADEI 2011, p. 194).

⁴⁵ TASSONI 2014, p. 101.

poetica, irriducibile ad un senso chiaro e razionale⁴⁶. Tale «latenza di senso», tuttavia, «è sentita come minaccia»⁴⁷ dall'io poetico e dall'autore stesso. E infatti, come ci ricorda De Angelis, *MIL* è il libro che più di ogni altro è stato sottoposto a un lavoro variantistico lungo e difficoltoso⁴⁸.

Per evitare il rischio della incomunicabilità assoluta e quello del soggettivismo estremo, del surrealismo⁴⁹ e dell'arbitrio (alieni, come si è visto, alla poetica del nostro autore), il mondo chiuso di *MIL*, esclusa programmaticamente la realtà, ad essa deve infine fare ritorno⁵⁰. Questa è la sfida posta dal soggetto poetante di De Angelis, sospeso in uno stato liminale, tra la volontà di dire e il vuoto di significato, tra l'urgenza di una parola che possa comunicare e quella condizione di «silenzio frontale» e assoluto che, secondo il poeta, ciascuno ha già conosciuto e a cui ciascuno tende.

2.3 Memoria, riti e meta-Storia

Dopo la chiusura estrema segnata da *MIL*, nella produzione di De Angelis degli anni Ottanta si registrano alcuni segnali di apertura: in *Terra del viso* (Mondadori 1985, d'ora in poi *TDV*) e *Distante un padre* (Mondadori 1989, *DUP*), infatti, il discorso poetico si fa meno oscuro, e il punto di intonazione dell'io sembra spostarsi maggiormente verso l'esterno⁵¹. Si vedano, ad esempio, alcuni versi tratti da un componimento a carattere meta-poetico di *TDV* che, significativamente, De Angelis intitola *Dopo i millimetri* [38]: «non più – non posso – quel / pianerottolo troppo ripido / pozzanghera delle murene. Non importa / quale applauso è per loro / o quale pianeta vedranno».

⁴⁶ CASADEI 2011, p.193.

⁴⁷ IB. p. 194.

⁴⁸ «[In *MIL*] tutto è geometria, è segmento, è bianco e nero, teso. Più di ogni altro è un libro fatto e rifatto. Riscrivevo per tante volte una stessa poesia che poi magari ritornava a essere quella di partenza, in una sorta di insonnia perpetua» (DE ANGELIS 2013, p. 68). Sull'argomento si veda anche la prima parte dell'intervista in CROCCO 2015.

⁴⁹ Mi riferisco, ad esempio, alla pratica della scrittura automatica surrealista, promossa, tra gli altri, dal poeta francese Philippe Soupault. Si tratta di un tipo di composizione caratterizzato dall'immediatezza dell'ispirazione e dall'espressione di un pensiero onirico marcatamente soggettivistico (vicino, in sostanza, al flusso di coscienza). Considerato quanto sinora, credo che siano evidenti i punti di divergenza fra una poesia di questo tipo e quella di De Angelis. Quest'ultimo definisce il surrealismo «peccato mortale della poesia» (DE ANGELIS 2013, p. 70).

⁵⁰ «Ci sono poeti che partono dalla realtà. Non è il mio caso. Io alla realtà ho tentato di arrivarci, attraverso ostacoli, gorgi, sabbie mobili. L'ho invocata, la realtà, le ho chiesto di darmi una prova, un cenno, un segno della sua presenza, come si invoca Dio» (DE ANGELIS 2013, p. 44).

⁵¹ La nozione di punto di intonazione è ripresa da Mazzoni (cfr. MAZZONI 2002 e MAZZONI 2005).

Nella poesia di questo periodo, tuttavia, permangono molte delle caratteristiche che abbiamo messo in evidenza in *MIL*, nonché un tasso di difficoltà molto elevato: ciò a cui assistiamo è un'oscillazione della voce tra il polo della verticalità estrema e quello di una orizzontalità comunicativa e di più ampio respiro.

Recuperando una suggestione della poetessa russa Cvetaeva, De Angelis si è più volte definito un «poeta del lago»⁵², ossia un autore la cui opera non conosce uno sviluppo progressivo bensì un costante ritorno su quanto già fatto, una fedeltà, quasi ossessiva, a pochi nuclei tematici essenziali. Guardando indietro all'intera produzione del nostro poeta, tale definizione sembra senza dubbio condivisibile. Bisogna però sottolineare il fatto che, dopo *MIL*, pur conservando una spiccata «contrazione analogica»⁵³, il discorso poetico di De Angelis attorno ai temi fondamentali della propria ricerca (il tempo, la vita e la morte su tutti) manifesta un'apertura alla dimensione memoriale, già presente, tra l'altro, in *SOM*.

I componimenti di *TDV* e *DUP*, così, tornano ad essere caratterizzati dalla presenza di personaggi, luoghi reali, dialoghi, dalle tracce delle esperienze personali dell'autore che sempre vogliono assurgere a un piano universale, secondo la tradizione più marcatamente lirica. Al tempo stesso, assistiamo all'introduzione nel dettato poetico di elementi che potremmo definire «narrativi» in senso debole: in alcuni versi (che, si badi bene, rappresentano la minoranza) di queste raccolte il discorso si distende, si fa più razionale e cadenzato, abbandonando quei salti logico-sintattici così frequenti in *MIL*. Sono i primi segnali di un cambiamento nella forma poetica e, parzialmente, nei contenuti dell'opera di De Angelis che, come ho anticipato, diverrà più evidente a partire dagli anni Novanta. Questi elementi di novità - il ritorno della presenza dell'Altro e della dimensione memoriale, così come il grado maggiore di comunicatività del dettato poetico - mi sembra che vadano verso la riaffermazione di quella che, con Mazzoni, abbiamo la «trascendenza del mondo rispetto all'io».

A dimostrazione di quanto detto sin ora riporto prima una semplice ma significativa lista di titoli (di poesie e sezioni) tratti da *TDV* e *DUP*, poi alcuni versi di *Remo nel gennaio sconosciuto* dalla seconda raccolta:

Nella storia; Lettere da Vignole; 31 agosto 1941; Via Prospero Finzi; Colloquio con il padre; Parlando a Dario; Cronologia; Memoria; Pezzi di ragione; Nadiella; Il narratore; Milano; Racconto alle sedie; Bombay con due fotografie; Lëttra a Claudio; ecc.;

⁵² DE ANGELIS 2013, p. 49.

⁵³ TESTA 2005, p. 304.

lo seppi da un amico: sposi. Lei più anziana / con un piccolo albergo a Macerata, / lui aperto in una crepa bianchissima. Nella lettera / parlava dei filtri con cui d'inverno / si misura il sangue. Ricordo il cellofan sporco, / la mano dento i vetri.

Le caratteristiche enucleate sopra diventano ancora più evidenti nella produzione successiva di De Angelis, a partire da *Biografia sommaria* (Mondadori 1999, d'ora in poi *BS*). Prima di passare all'ultima fase della poesia deangelisiana, tuttavia, credo sia opportuno soffermarci brevemente sulla quarta e ultima sezione di *DUP*, *Le terre gialle*, che, come si vedrà, rappresenta una sorta di fase di transizione, di cerniera fra le opere degli anni Ottanta e quelle più recenti.

Il primo, evidente elemento di novità di questi tredici componimenti è rappresentato dall'uso del dialetto⁵⁴, che si alterna all'italiano secondo uno schema preciso: D-D-I-D-D-I-D-I-D-I-D-I + D (prosa). Il dialetto in questione è quello del Monferrato, regione natale della madre di De Angelis, cui il poeta dedica l'intera sezione⁵⁵.

In gran parte dei testi di questa raccolta il soggetto poetico muove alla ricerca delle proprie radici, della propria storia e, in particolare, della figura di un padre assente e sfuggente, la cui mancanza, come spiega De Angelis, è percepita dall'io come ciò che gli impedisce di giungere alla completezza, alla pienezza della gioia (*un padre*, nel titolo, è inteso appunto come complemento di distanza⁵⁶). Visto l'esito fallimentare di questa ricerca, e l'impossibilità di ricongiungersi con la figura paterna, il soggetto poetico si rivolge infine alla madre, vera custode delle proprie origini e della propria identità: l'uso del dialetto assume così un forte valore simbolico.

Da un punto di vista specificatamente poetico, esso rappresenta l'occasione di sperimentare una versificazione più semplice e diretta, in una lingua che, ci ricorda De Angelis, «si consegnava nuda alla possibilità del canto»⁵⁷ e, allo stesso tempo, quella di affrontare temi più elementari e commoventi⁵⁸, come ad esempio quello del racconto

⁵⁴ Per la precisione: la prima volta che De Angelis ricorre al dialetto è in una poesia di *TDV: Un ateismo*. Si tratta di tre versi in piemontese, tratti da una filastrocca (come ci rivela poco dopo l'io poetante). È evidente, tuttavia, che siamo di fronte a un uso del dialetto del tutto occasionale, non sistematico come in *DUP*.

⁵⁵ L'unico libro di De Angelis a non contenere neanche una dedica in esergo è *MIL*.

⁵⁶ DE ANGELIS 2013, p. 70. Il tema della ricerca della figura paterna è molto diffuso nelle opere poetiche di questi anni e, in particolare, in quelle degli autori della generazione di De Angelis: penso, ad esempio, al Cucchi del *Disperso* e, più recentemente, al Magrelli di *Geologia di un padre* o ad alcuni testi di Rossi in *Pare che il paradiso*. Ma, tra gli autori della generazione precedente, si ricordino anche Sereni (*Gli strumenti umani* e *Stella variabile*) e il Giudici del *Male dei creditori*.

⁵⁷ DE ANGELIS 2013, p. 71.

⁵⁸ *IB.*

favoloso, estranei al consueto pensiero poetico dell'autore. La semplicità di questa nuova maniera si manifesta anche in un dato stilistico che vale la pena sottolineare: il recupero della rima. Da *Le terre gialle* in poi, i versi di De Angelis acquistano una maggiore musicalità, ottenuta mediante l'uso - certo non sistematico - della rima libera (di matrice leopardiana), dell'assonanza, della ripetizione (ancora sul modello di Lucrezio, e forse, più recentemente, di un Campana). Tale musicalità, come vedremo nell'ultimo capitolo, caratterizza anche l'ultima produzione di De Angelis e in particolare *Tema dell'addio*.

L'ultimo elemento di novità da evidenziare, per quanto riguarda *Le terre gialle*, è la presenza di un testo lirico in prosa (caso unico all'interno dell'opera poetica dell'autore), che chiude la raccolta. Il componimento, ambientato in un paesaggio di campagna, costituisce una sorta di congedo dai luoghi e dal dialetto monferrino: ritorna il tema dei cicli temporali e vitali ai quali l'uomo partecipa per un solo istante (quando si è «equidistanti dagli estremi»: l'inizio e la fine), prima del «crollo». Come accade già in *MIL*, in *DUP* l'idea della circolarità è resa anche a livello macrotestuale, attraverso una serie di ripetizioni interne, rimandi fra i vari testi (cosa molto frequente in De Angelis) e, soprattutto, la ripresa sistematica, nella prosa finale, di alcune immagini significative che troviamo già nella seconda poesia della raccolta (le mani, i morti, il crollo, le biciclette, l'edicola), nonché di un sintagma specifico: «l'inizio ci assale».

La via d'uscita da questo meccanismo consiste, secondo il soggetto poetante, nell'«emigrare nel cuore della collina», nel cogliere quel momento di pienezza esistenziale che possa oltrepassare la contingenza e mostrare all'uomo i barlumi di una verità più profonda.

Dopo dieci anni di silenzio editoriale, De Angelis torna con forza e un'accresciuta maturità artistica a trattare questi temi in *BS*, dal quale di seguito riporto *Per quell'innato scatto*:

Nel superotto girato al ginnasio è già lei: la ragazza guerriera sempre all'attacco	
Faceva segnali di fumo, fuochi di bivacco, gettava in pattumiera i profumi ottocenteschi.	5
Ragazza dei baratri e dei bar, dei giochi di destrezza, dei campionati studenteschi vinti in scioltezza: nove secondi con sei metri di distacco.	
E io, in classe, quando mi accorsi che volava	10

(“Nove netti sugli ottanta,
a quindici anni, ragazzi!”)
l’ho chiamata subito Atalanta.
Stefania Annovazzi
si chiamava veramente
più spesso Stefanella.
Ma per tutti noi era quella
divina falcata adolescente.

15

Il componimento è contenuto nella terza sezione del libro, *Capitoli del romanzo*, il cui titolo fa riferimento ad un’opera in prosa (un romanzo, appunto) ideata da De Angelis durante gli anni di stesura di *BS*, ma mai portata a compimento. Questo libro a sfondo autobiografico, ambientato a Milano, avrebbe dovuto contenere «amici d’infanzia, maestri di vita, compagni di scuola e di strada, ragazze conosciute nelle palestre, nei cinema, nei campi sportivi, ombre che tornano corpo e sorriso»⁵⁹. I temi principali di questo romanzo non scritto sono dunque confluiti nelle poesie di *BS*, che ruotano quasi tutte attorno al capoluogo lombardo - vero protagonista della raccolta - e che presentano numerosi personaggi appartenuti al passato dell’autore, tra i quali troviamo anche la Stefania Annovazzi di *Per quell’innato scatto*.

In particolare, nella terza sezione compaiono di frequente figure di giovani e promettenti atlete, che la voce dell’io poetico richiama alla memoria e ci descrive, cogliendole nell’istante della loro pienezza vitale e adolescenziale, che si manifesta nella perfezione del gesto atletico. Delle otto poesie di *Capitoli del romanzo*, cinque trattano questo tema, che evidentemente ci rimanda ad alcuni grandi modelli della tradizione novecentesca italiana, tra cui Gozzano, Saba, Montale e Penna. Tuttavia, a differenza degli autori citati, nei quali l’io poetico ricopre il ruolo di spettatore passivo che si oppone alla vitalità e alla sportività del giovane personaggio (la pattinatrice di *Invernale*, Esterina in *Falsetto*, ecc.), il soggetto di De Angelis partecipa alla scena, apprezzando le doti atletiche di Stefania e attribuendole un soprannome.

Certo, anche in *Per quell’innato scatto* possiamo percepire una distanza che separa la ragazza dall’io poetico (si veda ad esempio l’uso dei deittici spaziali: lei in pista «sugli ottanta», con alle spalle i «sei metri di distacco», lui «in classe»), ma ciò che emerge con più forza è il senso di adesione entusiastica dell’intero gruppo alla prestazione sportiva

⁵⁹ DE ANGELIS 2013, p. 98.

della compagna (mi riferisco al discorso diretto riportato fra parentesi e al «per tutti noi» del penultimo verso).

Nonostante, come si è detto, nei testi della terza sezione compaiano numerose figure di atlete, ciò che maggiormente interessa De Angelis non è tanto esaltare il personaggio-vincitore, quanto l'«evento-vincitore», ossia il gesto atletico in sé⁶⁰, poiché in esso rivede «uno degli aspetti terrestri più contigui alla trascendenza». Infatti, secondo il poeta, «la fusione di sforzo supremo e armonia riproduce nelle membra una vicenda cosmogonica, un caos che diventa ordine necessario delle cose»⁶¹.

Ritroviamo così uno dei temi già affrontati per *SOM* e *MIL*: il rapporto fra contingenza e trascendenza, fra *chaos* e *kosmos*, individuo e universo, che, come riassume efficacemente Casadei, nei versi di De Angelis si concretizza nell'«improvvisa irruzione dell'assoluto nell'ambito di una quotidianità appena accennata ma riconoscibile»⁶². Nella ripetizione rituale della perfezione del gesto atletico, sempre identico a se stesso, De Angelis scorge lo spiraglio attraverso cui superare la contingenza spazio-temporale, per giungere, o ancora meglio ritornare, in quella dimensione assoluta, trascendente e originaria che abbiamo incontrato anche nei testi sopra citati. Stefania Annovazzi diviene così una vera e propria figura mitica: la trasformazione in Atalanta, anticipata dall'immagine della «ragazza guerriera»⁶³ al secondo verso, fa della giovane atleta un autentico *exemplum*, nel cui gesto e nel cui destino l'intera comunità può riconoscersi (i richiami alla cultura classica greca sono ancora più evidenti in *Lezione di storia antica*, dove si parla di «chitone / corto», dei «sandali dai lacci di cuoio», di «Iraklion» e così via).

A questo punto, credo sia opportuno sottolineare di nuovo un dato: queste figure mitiche di cui ci parla De Angelis sono tutte ritratte nel fiore dei loro anni, nella prima

⁶⁰ Riporto, a titolo esemplificativo, alcuni versi tratti da *Capitoli del romanzo*: «il ragazzo che si tuffa / in un crawl potente; baciarla / come un'orazione del suo corpo, di baciare / le ginocchia, la miracolosa forza delle ginocchia / quando sfolgora agli ottanta metri; l'ho riconosciuta da lontano, dalla rincorsa / a nove passi». Il tema emerge con chiarezza già in *SOM*, ad esempio nella poesia eponima: «domanderemo perdono / per avere tentato, nello stadio, / chiedendogli di lanciare un giavelotto / perché ritornasse l'infanzia. [...] Prese la rincorsa, tese il braccio...». Inoltre, si noti che in questi componimenti De Angelis solitamente insiste sulle cifre fatte registrare dagli atleti in gare. In *Per quell'innato...*: «nove secondi / con sei metri di distacco. / [...] (“Nove netti sugli ottanta, a quindici anni, ragazzi!”)».

⁶¹ DE ANGELIS 1982, pp. 44-45.

⁶² CASADEI 2011, p. 196.

⁶³ La sovrapposizione di pratica agonistica e pratica bellica ritorna in altri luoghi dell'opera deangelisiana, ad esempio in *I sassi nel fango tiepido* (*SOM*), *Ude-garami*, *Vigilia della grande parità* e *Scavalramento ventrale* (*BS*). Si tratta di un'idea molto antica, ampiamente presente nella cultura classica greca, che, com'è noto, risale alle origini stesse dell'attività sportiva.

giovinezza. L'adolescenza, tema fondamentale già in *SOM*, rappresenta secondo il poeta l'età tragica per eccellenza, caratterizzata dalla pienezza vitale e dall'adesione cieca alle leggi del gruppo⁶⁴, dalle prove da affrontare e dalla compresenza degli opposti (per cui Stefania è al contempo «ragazza dei baratri e dei bar»). Tuttavia, questa età è destinata a passare, e con essa la perfezione del gesto atletico. Tocchiamo così il secondo punto della riflessione del nostro poeta sul tempo e sull'esistenza: quello che vede contrapporsi alla ripetizione rituale lo sviluppo lineare della storia.

In *Per quell'innato...*, già il primo verso, che si apre con l'immagine del «superotto», rimanda il lettore ad una dimensione storicizzata e contingente. Tutta la scena descrittaci, viene dunque inquadrata sin da subito in una prospettiva temporale, per cui intuiamo che le vittorie di Stefania inesorabilmente appartengono ad un passato che non può tornare, né per lei né per chi ci parla. Questo senso di ineluttabilità ci viene trasmesso innanzitutto a livello lessicale («ginnasio», «campionati studenteschi», ecc.) e mediante l'uso esclusivo (se si eccettua il secondo verso) dei tempi verbali propri della narrazione. Inoltre, dopo la descrizione della scena agonistica al centro del componimento, negli ultimi versi troviamo una sorta di climax discendente che riguarda i nomi della ragazza: Atalanta / Stefania Annovazzi / Stefanella. Assistiamo così ad una demitizzazione della figura della sportiva che, superato il momento della competizione, torna ad essere la compagna di sempre («si chiamava *veramente*», sottolineato in enjambement).

Come ho detto in precedenza, De Angelis determina uno scollamento fra la figura dell'atleta e il gesto atletico in sé: il primo, sottoposto alle leggi naturali del tempo, si muove lungo una linea che ne segna il progressivo deterioramento (si noti in tal senso anche l'uso dolcemente ironico che il poeta fa del diminutivo Stefanella); il secondo, un rito che affonda le proprie radici nei tempi più remoti, assurge a una dimensione mitica (la «falcata» è «divina»).

Un esempio ancora più chiaro è quello di Donatella, altra figura di giovane atleta che compare nell'omonima poesia di *Capitoli del romanzo*. In questo testo l'io poetico ci descrive l'incontro con il custode del campo sportivo nel quale si allenava la ragazza; dal suo discorso intuiamo che Donata si è tolta la vita, «forse [...] quando ha perso / il posto all'Oviessa». Il destino del personaggio è tragico: dopo le vittorie adolescenziali, l'età

⁶⁴ L'inclusione o meno dell'individuo nel gruppo di adolescenti è determinata anche dalle sue doti fisiche e atletiche: «nella banda non c'è posto per gli storpi; anzi, l'unico atto leale verso costoro è escluderli senza riserve o scuse» (DE ANGELIS 1982, p. 47).

adulta segna una sconfitta che è definitiva (nei versi riportati sopra si noti il forte enjambement). Come ci spiega lo stesso De Angelis,

Donatella è un'amazzone ferita, una campionessa che, passata la stagione dei trionfi, viene sorpresa da un'altra età in cui non riesci più a entrare. Mi succedeva di vedere, quando facevo atletica, queste ragazze spartane, che si davano completamente al gesto atletico ed esistevano solo lì, nella luce del loro salto o della loro falcata. Per il resto erano ragazze qualsiasi, creature di tutti i giorni.⁶⁵

Dunque, così come avviene in *Per quell'innato scatto*, anche in *Donatella* ciò che infine rimane e vince la prova del tempo è solamente il gesto⁶⁶. Sebbene, per quanto ho avuto modo di constatare, De Angelis non abbia mai esplicitato questo paragone, credo sia abbastanza lecito supporre un collegamento fra il discorso sul gesto atletico e quello sulla poesia (potremmo anche dire sull'arte in senso lato). Anche questa, infatti, protraendosi oltre l'esistenza del proprio creatore, si sottrae alla cronologia e assurge a una dimensione mitica e rituale: non vive nella storia, ma in un eterno presente. Per dirla con le parole dell'autore: «quando avviene l'incontro [con i libri che amo], non c'è futuro. È un tu per tu assoluto [...]. Ogni storia, pubblica o privata, viene meno. Ogni avvenire si cancella. Rimane soltanto questo essere: questo essere contemporanei alla parola, [...] nella sua presenza attuale»⁶⁷. Dunque, da una parte ci sono i personaggi e le vicissitudini biografiche, dall'altra troviamo i gesti compiuti, le parole scritte e i riti, ossia quello che, nell'ottica deangelisiana, è davvero fondamentale.

Eppure, come si diceva, rispetto alla sovra-temporalità e meta-storicità di *MIL*, in *BS* si assiste a un recupero di una dimensione che possiamo definire memoriale. I personaggi riaffiorano dal passato dell'io poetico, portando con sé le proprie vicende personali e la narrazione delle proprie esistenze con tutta la loro carica simbolica ed esemplare. Se paragonati alla verticalità di *MIL*, i versi di *Cartina muta*, la poesia che apre *Capitoli del romanzo*, suonano come una nuova dichiarazione di poetica: «riportiamo esattamente / i fatti e le parole. Questo, / questo mi è possibile». L'apertura alla memoria e l'«intenzione comunicativa»⁶⁸ che caratterizzano *BS*, vanno intesi innanzitutto come tentativi di restituire senso alle vite dei personaggi che incontriamo, personaggi vinti dalla quotidianità e dal tempo ma la cui vicenda, liricamente, può assumere un valore

⁶⁵ DE ANGELIS 2013, p. 164.

⁶⁶ I versi conclusivi della poesia sono: «e capiranno che la luce / non viene dai fari o da una stella, ma dalla corsa / puntata al filo, viene da lei, la Donatella».

⁶⁷ DE ANGELIS 2013, p. 141.

⁶⁸ TESTA 2005, p. 305.

universale: per De Angelis si tratta di un vero imperativo morale (quello che già in *DUP* definisce «l'angolo etico / che portiamo intatto»). Così, mentre *SOM*, sancendo l'uscita dall'adolescenza, si chiudeva con un'immagine di distacco («per non rischiare un'altra / analogia tra figure»), *BS* (così come *TDV*) si chiude nel segno della «comunione», ovvero della vicinanza fra il soggetto poetico e il prossimo.

Occorre tuttavia fare attenzione: questo sentimento di adesione alla vita altrui e il recupero di una prospettiva memoriale non determinano anche un'apertura alla Storia. Dimostrando un'estrema coerenza intellettuale e artistica, De Angelis è rimasto sempre fedele alla posizione già espressa in *SOM*, riassumibile con questi due versi: «fuori c'è la storia, / le classi che lottano», che, pronunciati nella seconda metà degli anni Settanta, naturalmente sottintendevano una precisa scelta sia poetica sia politica (ad esempio il rifiuto del cosiddetto “mandato sociale”⁶⁹). Secondo l'autore, la poesia e l'arte sono le sole depositarie delle verità più profonde, le quali devono oltrepassare le contingenze storico-politiche. Afferma De Angelis:

in me è rimasta intatta la percezione di un'estraneità a tutto ciò che è politico rispetto ai problemi essenziali dell'uomo e del poeta. L'illusione progressista resta superficiale. Ho sempre sentito qualcosa che le sfugge, che non riguarda il tempo e rimane in una zona d'ombra e vertigine, che non si lascia né migliorare né forgiare. Ho vissuto «l'avventura di restare», per usare l'espressione di un poeta, piuttosto che quella di procedere.⁷⁰

A differenza di quanto non avvenga per altri autori di versi (lo si è visto con Magrelli e lo si vedrà in seguito per Buffoni, ma potremmo citarne molti altri), De Angelis rifiuta programmaticamente ogni incontro diretto con la Storia, proponendosi come poeta intrinsecamente meta-storico: come si è detto, da *BS* in poi, si limita a recuperare una dimensione memoriale soggettiva, nella convinzione che le cose davvero importanti risiedano soprattutto nelle vicende esistenziali, seppure ordinarie, di ciascuno. Ricordiamolo: quel che conta non è il tempo lineare del progresso ma quello circolare del rito.

Per concludere, vorrei riprendere *Per quell'innato scatto* e proporre alcune considerazioni di carattere stilistico. Ho fatto già riferimento all'uso dei tempi verbali, che denota una certa apertura narrativa⁷¹, alla quale, come si è visto, ci rimandano anche

⁶⁹ Come abbiamo visto anche nell'Introduzione, questo è uno dei punti di divergenza più importanti fra De Angelis e il proprio maestro degli anni giovanili Franco Fortini.

⁷⁰ DE ANGELIS 2013, p. 130.

⁷¹ TESTA 2005, p. 304.

i titoli, *in primis* quello della raccolta. In tale direzione muovono anche l'uso di una sintassi piana, che abbandona le contrazioni e le ellissi tipiche di *MIL*, e quello di un ritmo tendenzialmente regolare, che caratterizza molti dei versi liberi del componimento. Di seguito riporto la scansione sillabica della poesia; considero la sinalefe regolare nell'incontro fra sillabe atone o fra atona e tonica, e indico con _ quelle dove cade un accento forte e con U quelle atone o con accento debole:

- 1: UUU_ UU_ UU_ U
- 2: _U_ UU_ UU_ U
- 3: _UU_ U
- 4: U_ UU_ UU_ U_ UUU_ U
- 5: U_ UUU_ UU_ UUU_ U
- 6: U_ UU_ UUU_ U_ U
- 7: UU_ UUUU_ UUU_ U
- 8: _UU_ U_ UU_ U
- 9: UU_ UUU_ U
- 10: U_ U_ UUUU_ UUU_ U
- 11: _U_ UUU_ U
- 12: UUU_ UU_ U
- 13: UU_ U_ UUU_ U
- 14: U_ UU_ U
- 15: UU_ UUU_ U
- 16: U_ UUU_ U
- 17: UU_ UU_ U_ U
- 18: U_ UU_ UUU_ U

Benché non sia possibile individuare uno schema fisso (i versi sono liberi, così come il numero degli accenti al loro interno), questa scansione sillabica può mostrarci come la poesia sia caratterizzata dalla ricorrenza di due particelle ritmiche (evidenziate in grassetto): **_UU** e **_UUU**. Questi due piedi (che sulla base del sistema metrico antico chiameremmo rispettivamente dattilo e peone primo), alternandosi, attraversano l'intero componimento, determinando così una certa regolarità prosodica del dettato poetico, ossia un ritmo più o meno costante della voce che serve anche a catturare l'attenzione del lettore.

Per quanto riguarda il lessico della poesia, invece, possiamo notare come esso sia estremamente inclusivo (per cui accanto alla figura mitologica di Atalanta troviamo il superotto), e ci rimandi al paesaggio mentale più caratteristico della poesia di De Angelis: quello della periferia, con i suoi bar, i fumi, la sporcizia, le strade, l'asfalto; si tratta di una periferia percepita non come luogo altro in relazione a un centro, bensì, secondo

un'ottica orlandiana, come luogo fisico e stato mentale assoluti. L'*hinterland* milanese, già centrale in *BS*, sarà uno dei punti di riferimento anche in *Tema dell'addio*, che analizzerò nel quarto capitolo.

Tutti questi elementi analizzati (l'uso dei tempi verbali propri della narrazione, di una sintassi piana, di una prosodia regolare e di un lessico inclusivo), possono renderci la misura di come, rispetto a *MIL*, ma anche a *TDV*, in *BS* il discorso poetico di De Angelis sia orientato verso una maggiore comunicatività.

Resta ora da portare alla luce quello che, con tutta probabilità, è il dato stilistico più evidente della poesia (soprattutto se paragoniamo questi versi a quelli visti in precedenza): l'uso della rima. Benché non sia rintracciabile uno schema rimico fisso, possiamo notare come tutto il componimento sia attraversato da una rete molto fitta di rime e assonanze, talvolta interne, che riporto qui di seguito:

innato: girato; scatto: attacco; bivacco: distacco; guerriera: pattumiera; fuochi: giochi; gettava: volava; chiamava; ottocenteschi: studenteschi; destrezza: scioltezza; ottanta: Atalanta; ragazzi: Annovazzi; chiamata: falcata; veramente: adolescente; Stefanella: quella.

Questa attenzione per la musicalità della poesia, come abbiamo visto poco sopra, emerge a partire dalla sezione in dialetto di *DUP*, e si impone con forza sia in *BS* sia nelle opere successive. Credo che l'uso della rima costituisca una sorta di procedimento di *deminutio*, ossia di abbassamento dei toni là dove i contenuti si fanno più drammatici. Uno dei modelli del componimento, per quanto riguarda la musicalità e la rima, potrebbe essere il Montale degli *Ossi*, di cui De Angelis sembra riprendere alcuni preziosismi formali (in particolare le rime e le assonanze interne).

In precedenza ho citato come probabile fonte di ispirazione di *Per quell'innato scatto*, sul piano dei contenuti, una poesia della prima raccolta di Montale, *Falsetto*, dalla quale riporto alcuni versi (8-12) in cui il poeta si rivolge a Esterina, la ragazza dedicataria del componimento: «Poi dal frotto di cenere uscirai / adusta più che mai, / proteso a un'avventura più lontana / l'intento viso che assembla / l'arciere Diana».

Mi pare evidente la vicinanza, anche sul piano della forma, tra la poesia di Montale e quella di De Angelis. Tuttavia, mentre nel primo l'uso assiduo della rima e di una ricercata musicalità (così come quello di versi regolari) hanno un intento ironico (che il poeta ci dichiara con il titolo stesso del componimento), in De Angelis non mi pare di scorgere tanto un'intenzione parodica quanto la volontà di alleggerire i toni là dove sente il peso dei contenuti farsi più grave.

Il ricorso alla rima, infatti, si registra parallelamente al recupero della dimensione memoriale all'interno della poesia di De Angelis, nei luoghi dove il poeta affronta il tema del tempo passato e dei suoi fantasmi, il ricordo e l'incontro con coloro che non sono più vivi, temi che, come vedremo nel quarto capitolo, diverranno centrali e onnipresenti nell'opera degli anni Duemila.

CAPITOLO 3. Franco Buffoni

3.1. Una voce camuffata

Rispetto a quelli di Magrelli e De Angelis, l'esordio poetico di Franco Buffoni è stato tardivo. *Nell'acqua degli occhi (NAO)*¹, la sua prima, significativa silloge di versi, fu pubblicata in un numero dei *Quaderni della Fenice*, editi da Guanda, nel 1979, quando il poeta aveva trentun anni. Come ci spiega lo stesso Buffoni, le ragioni di questo relativo ritardo sono legate agli anni di studi e di formazione trascorsi negli ambienti accademici europei:

per tutti gli anni settanta, ho pubblicato solo saggistica per l'università, tenendo i versi nel cassetto [...]. Fui a lungo in Inghilterra e in Scozia per il dottorato e molto anche a Parigi. Quindi ho avuto un addestramento diverso da quello dei poeti italiani miei coetanei, alcuni dei quali ebbero esordi e successi precoci in anni (gli anni settanta) certamente più favorevoli rispetto a quelli che seguirono. Da un altro punto di vista, però, ho ricevuto un'educazione europea, che a quell'epoca non era una cosa molto comune.²

Le tracce di questa cultura internazionale sono ben visibili nelle prime opere di Buffoni, nelle quali compaiono di frequente citazioni (in esergo, nel titolo o nel corpo del testo) e riferimenti ai grandi autori europei, inglesi e francesi in primis (ad esempio, la prima poesia di *NAO* si intitola *Lord Chatterley*, in relazione al romanzo di Lawrence). Questi modelli letterari, in Buffoni non agiscono solamente a livello ipotestuale o intertestuale, bensì direttamente sulla lingua, soprattutto nelle opere degli anni Ottanta. Nei versi dei *3 desideri* e poi di *Quaranta a quindici*, il poeta contamina la lingua italiana con frasi, sintagmi o semplici parole derivanti dall'inglese o dal francese (nella seconda sezione di *QQ*, ad esempio, troviamo un'intera poesia in lingua, *La guillotine*). Questo impasto plurilinguistico, nel quale confluiscono e si mescolano le varie attività svolte

¹ Per quanto riguarda le sigle relative ai titoli delle raccolte di Buffoni, riprendo quelle stabilite da Gezzi nell'*Introduzione* all'Oscar Mondadori *Poesie (1975-2012): Nell'acqua degli occhi – NAO* (Guanda 1979); *I tre desideri – TD* (San Marco dei Giustiniani 1984); *Quaranta a quindici – QQ* (Crocetti 1987); *Scuola di Atene – SA* (L'Arzanà 1991), *Suor Carmelitana e altri racconti in versi – SC* (Guanda 1997); *Il profilo del Rosa – PR* (Mondadori 2000); *Theios – TH* (Interlinea 2001); *Guerra – GU* (Mondadori 2005); *Noi e loro – NL* (Donzelli 2008); *Roma – RO* (Guanda 2009). La sigla scelta per *Jucci* (Mondadori 2014), non compresa nell'Oscar, è *JU*. Le poesie verranno indicate con il numero di pagina relativo al suddetto volume.
² BUFFONI 2014.

dall'autore – poeta, studioso, traduttore³ –, rappresenta un caso abbastanza raro nel panorama poetico del Novecento italiano.

Uno dei modelli più importanti per la lingua del primo Buffoni si può rintracciare nel conterraneo Gadda, al quale lo stesso autore dichiara di essersi ispirato tentando di creare una lingua vicina al «pastiche», caratterizzata dall' «esplosione del linguaggio, [e dal] tentativo di assorbire quanto più possibile da altre lingue gli strumenti per colorire la propria espressività»⁴. E in effetti quella del primo Buffoni è una maniera poetica complessa e policroma, non soltanto per lingua e lessico, ma anche per musicalità e metro.

In *NAO* e *TD* sono immediatamente percepibili l'ampio uso della rima - o altre figure di suono (assonanza, omoteleuto) – e il ritmo quasi cantilenante che caratterizza molte poesie, legato all'impiego di versi poco comuni nella nostra tradizione, come l'ottonario o il decasillabo (spesso costruito come un doppio quinario⁵). Ciononostante, nei testi di queste raccolte (così come in quelli delle successive) non sono rintracciabili schemi fissi, né rimici né metrici. L'autore, infatti, sembra di volta in volta voler abbozzare una regola (uno schema formale più o meno preciso) per poi infrangerla puntualmente, inserendo versi ipermetri, ipometri o del tutto fuori misura, e saltando una o più rime. Per fare un esempio a livello metrico, si consideri *Il passo della Rossa* [*TD*, 21], un testo in cui l'io lirico ricorda la figura di Massimo, un alpinista «perso in parete»: dei 23 versi che compongono la poesia, 12 sono novenari regolari (di matrice pascoliana); dei restanti 11, 6 sono ottonari (dunque, se ci trovassimo dinnanzi a una poesia isometrica, sarebbero ipometri) mentre gli altri sono versi più brevi (ternario, quinario, senario). Ciò che ne risulta è un componimento caratterizzato per la maggior parte dalla musicalità ripetitiva propria del novenario (alla quale contribuisce anche la fitta rete di assonanze), ma con al suo interno versi in cui questo ritmo si spezza creando effetti di dissonanza.

Si vedano ad esempio la parte conclusiva della poesia (vv. 15-23): «il blu denso fitto senz'aria / del cielo che scosta nel marmo / il rosso del passo: / un breve passaggio di mani / rapprese alla roccia tiepida. / Intorno al silenzio del corpo / nel vento si sazia la luce / suggendo / la vetta fragile».

³ Buffoni ha tradotto, tra gli altri: Keats, Byron, Coleridge, Kipling, Wilde, Heaney.

⁴ LISA 2002, p. 3.

⁵ Ad esempio in *Lucia* [*NAO*, 7]: «non era il caso più di tentare / tanto che altro per una sera / poteva dirgli per fargli male. / Se le sapeva le sue parole / tutte col senso del personale / e non riusciva a ricordare / quell'incidenza più innaturale».

A ben vedere, difatti, la maniera poetica del primo Buffoni mostra un elevato tasso di sperimentalismo. Oltre che a livello metrico, esso si esprime anche nella sintassi, nel lessico, nell'interpunzione, nell'uso delle lettere maiuscole e nella costruzione strofica. Un esempio incisivo credo possa essere *Lettera glossata dal carcere di Cuneo*, in *NAO* [11], dalla quale riporto i primi 7 versi:

Mi piaci perché sai finire
sai forse grandire le cose¹
Ti parlo del piemonte innamorato
delle conversioni:
un piemonte senza suoni
di cicale e di ciliegi
con il nome.

¹ della cucina.
Dietro il segno illuminato
che grandivi anno per anno
si vedeva dalla calce
un po' scrostata.

Il primo elemento destabilizzante che risalta agli occhi è l'inserimento di glosse (da cui il titolo), in corpo minore, che spezzano il dettato poetico, prolungando periodi apparentemente conclusi oppure inserendo degli incisi che il lettore non si aspetta. Anche la sintassi risulta essere tutt'altro che piana: si vedano ad esempio i complementi di specificazione al v. 6, «di cicale e di ciliegi», che ad una prima lettura siamo portati a mettere in relazione ai «suoni» del verso precedente, ma che, mi pare, dobbiamo piuttosto collegare al «nome» del v. 7, sciogliendo l'anastrofe («con il nome», altrimenti, resterebbe un sintagma privo di significato). Possiamo rintracciare un altro elemento di anomalia, questa volta sul piano del lessico, nel «grandire» del v. 2 (e poi nella glossa), un calco originale dal francese *grandir* (ingrandire). Per ultimo vorrei evidenziare l'uso atipico dei segni di interpunzione (ad esempio la mancanza di alcuni punti fermi, qui e in altre poesie della raccolta) e delle lettere maiuscole («piemonte» ma, più avanti nella stessa poesia, Biella o Moldavia). A questo si aggiunge il ricorso discontinuo al capolettera a inizio verso, che diventerà regolare soltanto a partire da *Scuola di Atene*. Insomma, le prime prove poetiche di Buffoni sono caratterizzate da un certo grado di sperimentalismo e anche da una certa disomogeneità a livello stilistico, segni di un autore che sta maturando ed evolvendo in corso d'opera.

Quanto detto sin qui pertiene agli aspetti esclusivamente formali della poesia di Buffoni. Al «falsetto metrico»⁶, alla musicalità, ai ritmi cantilenanti, alle raffinatezze e ai giochi stilistici, tuttavia, si oppongono dei contenuti prevalentemente seri: come aveva sottolineato già Raboni, la tendenza di Buffoni alla giocosità e alla leggerezza «non coinvolge che in minima parte la scelta dei materiali e dei temi»⁷. Sin dai suoi esordi, infatti, anticipando gli interessi che diverranno dominanti nelle opere della maturità, Buffoni tratta nelle proprie poesie temi difficili come il rapporto con la memoria e con i morti, l'età dell'infanzia e della giovinezza, l'emarginazione sociale, per i quali, sempre Raboni, parla di un «fondo di gravità quasi elegiaca»⁸. In questa prospettiva, le soluzioni stilistiche descritte sopra sembrano quasi fungere da contrappeso alla serietà dei nuclei tematici affrontati, secondo un principio di opposizione fra contenuto e forma ben noto alla tradizione novecentesca italiana (penso a Gozzano, Penna e, più recentemente, al Montale di *Satura*).

Tuttavia, non sarebbe corretto parlare di un'opposizione assoluta fra i due elementi costitutivi della sua scrittura. Il campo dei temi del primo Buffoni, infatti, comprende anche motivi in apparenza più leggeri, e in particolare quelli del gioco (legato all'infanzia e alla giovinezza) e della maschera. Del primo possiamo trovare echi, più o meno frequenti, all'interno di tutta l'opera del poeta, dalle prime raccolte («Nel gioco d'universo e d'altri, / Vivi mentre gli alberi si aprono; / Per la mano e il gioco / Esser serbati sempre al cancello, / Al ritorno di pomeriggio con il cane» [TD, 26]) a quelle della maturità (ad esempio è centrale nella prima metà di *Theios*, dedicata agli anni di infanzia del nipote); il secondo, invece, è legato quasi esclusivamente alla prima fase della sua produzione.

Come dimostrano anche i saggi⁹, il tema della maschera e del trucco è particolarmente caro al poeta: la raccolta in cui esso viene affrontato in maniera più ampia e sistematica è *Quaranta a quindici*, che, come ci spiega lo stesso autore con una nota iniziale, è divisa in due parti: «“what once was romantic” e il “burlesque”» [QQ, 38]. Il libro si apre con l'immagine di Mercurio, nella mitologia greca dio della comunicazione ma anche dei

⁶ Così Raboni nella *Prefazione a NAO*, pubblicata, come detto, nella collana di poesia di Guanda, che allora dirigeva (BUFFONI 1979).

⁷ BUFFONI 1979.

⁸ IB.

⁹ Ricordo, ad esempio, lo studio dedicato a Max Beerbohm: *Il volto e la maschera*.

ladri e dei bugiardi¹⁰, che rimanda il lettore a un'idea della poesia come truffa-inganno e del poeta come falsario: «Oh Mercurio dio della truffa / Dammi un tavolo e un'antologia» [QQ, 39]¹¹. Se, come si è visto nel capitolo precedente, per De Angelis i versi servono a svelare delle verità che altrimenti rimarrebbero nascoste, per Buffoni essi devono svolgere il compito opposto: la poesia è intesa come mezzo per celare, per mascherare e filtrare le vere emozioni dell'io poetico. In molti dei testi di QQ (e delle raccolte precedenti) il soggetto poetante finisce così per indossare una maschera che possa nascondere la propria natura più intima. In questa direzione mi sembra che muova l'uso di quei tratti stilistici descritti sopra (il falsetto metrico, lo sperimentalismo), al quale dobbiamo aggiungere l'alto tasso di letterarietà che caratterizza la prima poesia di Buffoni, rintracciabile, in primis, nelle numerose citazioni colte disseminate in molti testi (a titolo esemplificativo riporto una breve lista di nomi: Omero [NAO, 13], Montale [NAO, 14], Virgilio [TD, 15], Woolf [TD, 18], Keats, [TD, 23], Eliot [TD, 25], Pavese [TD, 32], Montesquieu [TD, 33], Byron [QQ, 41]).

Nelle opere degli anni Ottanta, quella di Buffoni è infatti una postura fortemente intellettualistica, influenzata, con tutta probabilità, anche dalle altre attività letterarie (critica e traduzione) che l'autore andava svolgendo parallelamente a quella poetica. A questo riguardo, e in maniera convincente, Bagicalupo definisce Buffoni un «poeta doctus»¹².

Assieme allo stile e all'elevato grado di letterarietà, l'altro fondamentale strumento che l'io poetico impiega per mascherarsi è l'ironia, che, come spiega lo stesso autore, «in sostanza, [...] è un modo per fuggire da ciò che si è. Quando finalmente ho cominciato ad avere meno pudore e a dire molto più semplicemente le cose come stavano, ho avuto meno bisogno di ricorrere all'ironia»¹³. Tale elemento, cui nelle opere della maturità – soprattutto a partire dagli anni Duemila - Buffoni farà sempre meno ricorso, in QQ emerge con forza nella seconda sezione che, come detto, è posta programmaticamente sotto il segno del «burlesque», e dunque della beffa, dello spettacolo satirico. In questi testi, infatti, leggiamo versi come «Se stai fermo somigli a un sonetto / Così sembri un

¹⁰ La figura di Mercurio è presente già in NAO [14]: «Metteva nell'abbandono / il lato vile / d'autostoppista servile / appena raccolto / e rideva tenuto / pensando che infine / Mercurio / contava quel tanto / che basta per dire / "son io" per entrare».

¹¹ Bagicalupo ci ricorda che il primo verso è tratto da *The lake isle* di Pound: «O God, O Venus, O Mercury, patron of thieves» (BAGICALUPO 1992, p. 206).

¹² BAGICALUPO 1992, p. 206.

¹³ LISA 2002, p. 7.

colosseo sforacchiato» oppure (da una poesia intitolata *Uomini*) «Quel dovere / Che sentite sempre / Di finire il bicchiere», in cui la voce dell'io poetico passa attraverso il filtro dell'ironia il dato biografico reale (l'occasione della poesia, per dirla con Montale), come ad esempio l'attrazione provata verso un altro uomo, oppure un particolare ricordo.

Da questa opera di mediazione, per cui Buffoni «non dice semplicemente le cose come stanno», deriva una sorta di effetto di straniamento, alimentato dallo sguardo di traverso, per così dire, di un io poetante che si presenta come soggetto emarginato (ho già accennato all'interesse di Buffoni per l'universo degli emarginati, degli esclusi, dei vinti, dei suicidi, che costituisce il nucleo tematico di molte poesie¹⁴).

Dunque, come spiega anche il nostro autore nella nota introduttiva, l'io poetico di *QQ* è turbato da forze di segno opposto: il «romantic» e il «burlesque», la serietà dei temi e lo sguardo ironico, la volontà di trattare il materiale poetico in maniera semplice e diretta e quella di camuffarsi, di nascondersi, sfiorando a tratti la reticenza (a tal proposito, a quanto detto in precedenza, aggiungo che una delle figure retoriche tipiche della prima maniera poetica di Buffoni è l'ellissi¹⁵). Questo soggetto si trova così in uno stato di sospensione, di precarietà esistenziale: ad esso fa riferimento anche il titolo, derivante dal gergo tennistico, che ci rimanda a quel «momento-punteggio in cui al giocatore può parere di star per vincere, ma in cui può anche aver inizio un declino senza remissione, non esistendo un tempo preciso e già deciso che – esaurendosi – possa salvare chi cede»¹⁶.

A partire dalle opere degli anni Novanta, questa condizione di precarietà e di incertezza dell'io poetico e, soprattutto, del suo dettato andrà via via appianandosi, per lasciare il posto ad una poesia sempre più diretta, precisa, conscia dei propri mezzi e dei propri obiettivi. È la maniera preannunciata già dai testi meno ironici e meno «burlesque» di *TD* e *QQ*, in cui la voce del soggetto poetante rinuncia alla maschera e al camuffamento per aderire meglio alla realtà biografica. D'altra parte risalgono proprio a questi anni (la seconda metà degli Ottanta) alcuni dei testi che confluiranno poi nelle raccolte successive,

¹⁴ Nelle prime raccolte, questo tema emerge soprattutto nelle poesie a carattere memoriale, come *Per tutti i Walter*, in *NAO* [7]: «Era Walter nel quarantanove / in seconda geometra di Asti. / [...] Ma quando a tutti fu conosciuto / che lui in stazione poi ci restava / anche quello se lo guardava / era per finta che non vedeva. / [...] Era la scuola di stare soli / peggio per sempre / solo l'inizio».

¹⁵ A questo proposito, riprendendo una dichiarazione dello stesso Buffoni, Gezzi afferma che in alcuni versi delle prime raccolte «oltre agli influssi di sempre agiscono anche il confronto con Milo De Angelis, amico sin dal 1969, e le teorie di Matte Blanco, molto popolari in quegli anni. Si spiegano così certe metafore disinvolute, o le sintetiche parole-trattino di sapore boiniano [...], o i non pochi passaggi ellittici al limite dell'oscurità» (BUFFONI 2012, pp. X-XI).

¹⁶ *QQ*, nota introduttiva p. 38.

ad esempio *Come un polittico che si apre* (una delle poesie più antologizzate e note di Buffoni), posto in apertura de *Il profilo del Rosa* ma pubblicato già in *TD*¹⁷, un componimento nel quale si esprimono con chiarezza la poetica e la maniera dominanti nella produzione della maturità, che affronteremo nei prossimi paragrafi.

3.2. Poetica, progettualità e istanza narrativa: la maniera del secondo Buffoni

Ciò che maggiormente colpisce il lettore che si trovi di fronte alle opere in versi degli anni Novanta e Duemila di Buffoni è l'assoluta razionalità che le sostiene e le attraversa. Oltre i versi, infatti, è quasi palpabile la presenza di un soggetto che concepisce, struttura e ordina la materia poetica con la massima precisione. Tale progettualità riguarda un aspetto essenziale della scrittura del nostro autore, al quale se ne legano altri due: innanzitutto la poetica, cui seguono la struttura della raccolta di versi (il macrotesto) e l'istanza narrativa.

Cercherò di procedere con ordine. Nel paragrafo precedente ho parlato della natura duplice della poesia di Buffoni all'altezza di *QQ*, una poesia oscillante tra serietà e ironia, gravità e leggerezza, a livello sia tematico sia tonale. A partire dagli anni Novanta, e in particolare da *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* (1997), la prima maniera diventa quella prevalente. Questo non significa che l'autore rinunci del tutto ad alcuni dei tratti più propriamente «burlesque» (ad esempio possiamo ritrovare, in alcuni versi, quei ritmi cantilenanti tipici di *NAO*); l'elemento di novità che bisogna sottolineare, tuttavia, è che da un certo momento in poi Buffoni inizia a concepire e valutare ogni costituente della propria poesia (dalla scelta dei temi a quella della lingua, all'ordine dei testi, ecc.) nell'ottica di un'idea precisa, e a priori, della poesia stessa: sulla base, in sostanza, di una poetica specifica a cui attenersi fedelmente. Si tratta di una scelta programmatica, che necessariamente riguarda e influisce l'opera in ogni suo aspetto:

sono un anceschiano prima maniera: credo fermamente nei concetti di “poetica” e di “progetto”. [...] Col tempo mi sono convinto che il collante misterioso – la forza unificante – che

¹⁷ Si tratta di uno di quei testi che Buffoni definisce «di lenta stratificazione», ossia «composizioni che sono andate lentamente strutturandosi attorno a un'idea-cardine: un'idea che – eventualmente – avrei potuto sviluppare anche in prosa, ma che essendo io poeta ho sentito come naturale di esporre in versi» (BUFFONI 1991).

mi permette di inanellare i frammenti [...] e quindi di scrivere dei libri in poesia – è la mia “poetica”. Come diceva Pasolini del film montato e finito: solo allora quella storia diventa morale. Solo quando i frammenti naturalmente si compongono mi rendo conto dell’estrema pertinenza per me della definizione anceschiana di poetica (“la riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul loro fare, indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità e gli ideali”) e dell’importanza del concetto anceschiano di “progetto”.¹⁸

Le parole di Buffoni ci rimandano direttamente agli studi di Anceschi sulla cosiddetta “Linea Lombarda” (dal titolo di un famoso saggio del 1952), alla quale il poeta sente di appartenere. Com’è noto, più che da somiglianze a livello stilistico o tematico, gli autori di versi di questo supposto filone della letteratura italiana sono accomunati da sensibilità affini, da uno sguardo *in re* che tenta di aderire il più possibile alla realtà concreta, attento anche agli aspetti apparentemente meno importanti della vita dell’uomo («i minimi atti» sereniani), che spesso viene ritratto nella sua quotidianità più dimessa. A questo possiamo aggiungere una certa vocazione etico-civile di questi poeti, che nei loro versi non rinunciano ad affrontare temi impegnati legati all’attualità o alla Storia. Sono aspetti che, secondo gradi di intensità variabili, possiamo ritrovare nell’opera di Sereni, l’autore di maggior rilievo della cosiddetta “terza generazione” lombarda¹⁹, che Buffoni considera il proprio «padre putativo»²⁰.

In effetti la lezione sereniana è forse quella in assoluto più presente nella poesia della maturità di Buffoni, e mi pare agisca soprattutto su tre aspetti:

- innanzitutto per quel che riguarda l’uso di una lingua mediamente piana e tendente al prosastico che tuttavia è in grado di poetizzare una materia, prosastica anch’essa (il «monocromo, / grigio per tutti i giorni» di *Come un politico*), attraverso un particolare respiro della voce poetica, un ritmo interno al dettato (nel paragrafo precedente ho parlato dell’attenzione di Buffoni per il ritmo e la metrica dei testi; a sostegno di quanto ho appena affermato ricordo che nelle opere più recenti, come in *PR*, il poeta abbandona i versi più inusuali – ad esempio il doppio quinario o il senario - per avvicinarsi alla tradizionale misura endecasillaba, pur sempre rifiutando la perfetta isometria dei testi);
- in secondo luogo per la vocazione civile della poesia, che cerca il confronto con la dimensione storico-sociale mantenendo però intatta la centralità del soggetto, ossia

¹⁸ BUFFONI 2011, pp. 25-26.

¹⁹ Fra i più recenti, invece, possiamo fare i nomi di Tiziano Rossi, Giampiero Neri e poi Fabio Pusterla, lombardo di adozione.

²⁰ CROCCO 2009.

- dello sguardo e del ruolo dell'individuo in un'ottica di matrice esistenzialista²¹ ;
- per ultimo in relazione alla struttura della raccolta di versi che, come già avviene in Sereni (si pensi al *Diario* e poi agli *Strumenti*), ruota attorno a un'idea centrale sviluppata attraverso una serie coesa e organica di poesie; in questa prospettiva, l'organizzazione del macrotesto diventa fondamentale, poiché è proprio l'architettura del libro di versi che ne garantisce la coerenza e la coesione, nonché, riprendendo le parole di Buffoni, la «morale»²².

Veniamo così a toccare il secondo elemento fondamentale della produzione più recente di Buffoni, che riguarda appunto la funzione e la progettazione della struttura della raccolta poetica. A differenza di quanto non avviene con i primi libri (*NAO*, *TD*, *QQ*), la cui natura è prevalentemente quella di raccolte composite (ho già detto della disomogeneità che caratterizza questi testi), in quelli degli anni Zero la progettualità alla base dell'opera diviene un elemento fondamentale, direi anzi imprescindibile: «oggi non comincio a scrivere un libro di poesia se non ho chiaro, diciamo, il progetto»²³.

Le raccolte di questo periodo, infatti, sono tutte caratterizzate da un'estrema coerenza e coesione interne, a livello sia tematico (il racconto autobiografico in *PR*, la figura del nipote in *TH*, la dimensione bellica in *GU*, il ricordo di una vecchia relazione amorosa in *JU*) sia strutturale. A quest'ultimo riguardo possiamo prendere in considerazione l'esempio di *PR*: la raccolta, che per molti aspetti segna l'inizio della fase matura della poesia di Buffoni, costituisce una «descrizione in versi di una crescita, dall'infanzia all'adolescenza all'età matura, fino alla previsione di vecchiaia dell'ultima sezione»²⁴. Molte delle poesie confluite in *PR* sono state composte durante un lasso di tempo abbastanza ampio, ossia già a partire dagli anni Ottanta (si è visto il caso di *Come un politico*, apparso per la prima volta in *TD*), tuttavia, come ricorda Gezzi²⁵, la maggior parte di esse sono state riprese e pubblicate senza modifiche o interventi di sorta. Ciò su cui l'autore ha lavorato a lungo, invece, è stato l'«ordine interno delle poesie»²⁶, a dimostrazione dell'importanza del ruolo che l'architettura generale della raccolta riveste.

²¹ Buffoni parla del «rifiuto del vittimismo, [e di] una misura etica individuale e sobria» (BUFFONI 2011, p. 24).

²² Cfr. nota 18.

²³ BUFFONI 2011, p. 25.

²⁴ Così Buffoni nella nota al testo dell'edizione Mondadori (BUFFONI 2012, p. XV).

²⁵ In BUFFONI 2012, p. XV. Gezzi fa riferimento, in particolare, a uno studio di Roberto Cescon (*Il politico della memoria. Studio sulla poesia di Franco Buffoni*) che si concentra su *Nella casa riaperta*, plaquette pubblicata da Buffoni nel 1994 e poi inserita come prima sezione in *PR*.

²⁶ IB.

Questo lavoro non riguarda soltanto la sequenza dei vari testi, ma anche la loro divisione in sezioni. *PR* è strutturato in sei sezioni, più due testi che fungono da cornice (uno all'inizio – *Come un polittico* – e uno alla fine – *Di quando la giornata è un po' stanca*, che analizzerò nel dettaglio nel prossimo paragrafo), caratterizzati anche tipograficamente con l'uso del corsivo. Queste sezioni, che dimostrano sul piano dei temi una loro coerenza interna, hanno la funzione di determinare, con precisione, la scansione cronologica del racconto: dai ricordi di infanzia al tempo presente. Lo scopo dell'opera («la descrizione di una crescita»), dunque, è raggiunto innanzitutto grazie a un'organizzazione strutturale precisa, che garantisce la coerenza e la coesione dei vari frammenti costitutivi, lasciando così intuire al lettore il senso più profondo del libro stesso (la morale). In una simile prospettiva, è evidente che il peso accordato al singolo testo diminuisce: da un certo punto in poi, infatti, Buffoni inizia a concepire i propri componimenti come porzioni costitutive di un quadro più ampio che non possono essere separate dall'insieme stesso, se non a costo di perdere o travisare in parte il loro significato²⁷.

Il lavoro sul macrotesto dell'opera si lega strettamente all'ultimo degli elementi caratterizzanti la poesia di Buffoni che ho individuato in precedenza: l'istanza narrativa. Già a partire da *Scuola di Atene*, l'autore dimostra uno spiccato interesse nei confronti della narratività dei propri versi: le poesie di questa raccolta (che tematicamente ruotano tutte attorno ai ricordi di infanzia e all'omosessualità) costituiscono delle narrazioni brevi che procedono per frammenti, ossia piccole strofe, non sempre legati fra loro²⁸. Uno dei modelli è il Gozzano dell'*Amica di nonna Speranza*, che negli ultimi versi di *Pareti* [*SA*, 63], la poesia conclusiva, Buffoni cita esplicitamente: «E solo in questo galestro / Bianco ottantacinque / Mi rendo conto / Che siete stati vivi / Zii dell'ottocento».

Ma è con *Suora Carmelitana e altri racconti in versi* (1997) che l'istanza narrativa emerge con forza e in via definitiva nella poesia di Buffoni, trovando anche una propria definizione di genere, come leggiamo nel titolo. Il primo dato che differenzia i testi di *SC*

²⁷ BORIO 2016.

²⁸ Riporto, ad esempio, la prima parte di *La gita*, la poesia di apertura [*SA*, 57]: «E con la gita piena di Renato / Che se non parla con l'autista muore / E se si toglie il golf con il sudore / Solleva di vicino quell'odore / Che era di Bacchino e Salay. // Renato con le calze rosse di rugiada / Renato sa di giada e di ruscello, / Renato se non tagli / Per un po' i capelli / Ti fai ferrato / Come a lui piaceva // Lui che passando riprendeva solo / L'immagine di sé lungo le calli, / Proprio come te tutta la gita. / Renato per il Dürer / Ti sei colto / Con il fiore. È l'estetica di bosco / O il raffreddore che ti prendi / Se non smetti di gridare al finestrino».

da quelli di *SA* è una presenza più diffusa dei nessi logico-temporali, che determinano una maggiore coesione interna dei testi, aiutando il lettore a comprendere meglio lo sviluppo del racconto. A questo bisogna aggiungere il respiro più ampio del dettato poetico, che generalmente ruota attorno a metri lunghi come l'endecasillabo (compresi quelli più rari, come l'endecasillabo epico pascoliano) o il settenario doppio²⁹ (ritornerò con maggiore attenzione sulla questione metrica nell'ultimo paragrafo). Anche i tempi verbali predominanti sono quelli propri della narrazione: in particolare l'imperfetto, che sia in *SC* sia in *PR* è il tempo in assoluto più ricorrente.

Come detto, a livello linguistico e stilistico, Buffoni opera uno spostamento della propria maniera poetica dal modello gaddiano (il pastiche) a quello di Sereni, caratterizzato da un particolare «respiro della frase poetica, mirante a trasformare [una certa] povertà lessicale in una ricchezza»³⁰. Il poeta abbandona progressivamente gli sperimentalismi propri della prima produzione per approdare ad una lingua tendenzialmente piana che, pur sfruttando un'ampia varietà di registri lessicali (da quello medio – che è il più sfruttato – a quello gergale o colloquiale), si esprime in un dettato uniforme e regolare (il primo elemento uniformante, come detto, è proprio quel respiro poetico: il ritmo). Tuttavia, per evitare un'eccessiva prosasticità linguistica e stilistica, di tanto in tanto Buffoni utilizza alcuni espedienti che innalzano il tono della voce poetante, come l'inversione, l'anastrofe o l'anafora (si tratta della stessa operazione messa in atto già da Saba, la cui poesia rappresenta uno dei primi e più autorevoli modelli novecenteschi di lirica di tono e di registro medi, perfettamente distante tanto dal prosastico quanto dall'aulico).

In questa particolare lingua poetica e in questo dettato piano si esprime l'istanza narrativa dei versi di Buffoni, come dimostra anche il tentativo di mimesi linguistica, evidente in particolare in una raccolta come *TH*, dove la voce dell'io poetico adatta di volta in volta il proprio registro e il proprio tono alle varie fasi della vita del nipote,

²⁹ Per un confronto con *SA* si vedano le prime tre strofe di *Suora Carmelitana* [*SC*, 70]: «Il convento di via Marcantonio Colonna / È del trenta. E mia zia / Che aveva lavorato nella ditta / E quando è entrata la guerra era finita / È lì dal quarantasei. // Da allora è uscita tre volte per votare / (Divorzio, aborto e quarantotto) / E due per andare in ospedale. / Per votare ci vuole la dispensa. / E anche per l'ospedale. // La regola prevede per tre anni il noviziato, / Poi con i voti di clausura. / Sono quasi tutte laureate / Le nuove suore entrate in questi anni».

³⁰ LISA 2002, p. 3. Secondo Buffoni, la povertà lessicale è una caratteristica propria di molti degli autori lombardi che scrivono in italiano: «in brevi termini, se un lombardo deve dire che questo tavolo è sporco, dice che è sporco, e basta. Un toscano può dire che è sudicio, che è sporco, o usare anche altri aggettivi. Io invece dovrei ricorrere al dialetto. E se ricorro al dialetto, ho la stessa ricchezza che ha un toscano» (IB.).

protagonista e dedicatario del libro³¹.

Resta infine da considerare i temi, l'ultimo elemento che caratterizza la narratività della poesia del nostro autore. Come abbiamo già avuto modo di ricordare, a partire da *SC* il poeta mira con i propri versi a sviluppare una sorta di trama, a raccontare il dispiegarsi di una vicenda, il più delle volte legata al proprio passato, ai propri ricordi e all'autobiografia. Lo stesso Buffoni, nella dichiarazione di poetica cui ho fatto riferimento anche in precedenza, ha scritto: «racconto sempre delle storie, anche nei libri di poesia»³². Questa vocazione alla narrazione si esprime al massimo grado nei libri a cavallo degli anni Novanta e Zero, e in particolare in *SC*, *PR* e *TH*, per i quali, con una formula convincente, Gezzi parla di una «trilogia della *Bildung*»³³. Queste vicende biografiche, queste storie di formazione e di maturazione narrate in versi (quella dello stesso Buffoni, quella del nipote) trovano nell'organizzazione strutturale dell'opera il loro compimento, poiché, come si è visto, è proprio attraverso il macrotesto che si esprime il senso di una progressione narrativa e dello sviluppo di una trama. Così, a proposito di *PR*, Giovanardi scrive che «è soprattutto il disegno complessivo a imporsi, quasi a suggerirci che la poesia-racconto [di *SC*] si è fatta ormai poesia-romanzo, con l'imperiosa richiesta e produzione di senso che ciò comporta»³⁴.

Nel corso degli anni, l'interesse per l'istanza narrativa diviene centrale nell'opera dell'autore, tanto che egli giunge a scrivere, parallelamente alle raccolte di poesie, veri e propri romanzi in prosa³⁵. Quello che ci colpisce, è l'intensità con cui questa istanza permea tutta la sua opera matura, non soltanto quella in prosa (com'è più naturale), ma anche e soprattutto quella in versi.

All'interno del campo letterario della poesia moderna, al centro del quale Mazzoni colloca le forme soggettive e iper-soggettive della lirica, la poesia narrativa occupa uno spazio periferico³⁶. Fatta eccezione per alcuni sporadici libri (tra i quali possiamo contare

³¹ Si vedano ad esempio queste due, brevi poesie [*TH*, 140, 153] tratte la prima dalla sezione iniziale e la seconda da quella finale, in cui Stefano, il nipote del soggetto poetante, entra nella prima età adulta: «Faccino a cuccia nella / Pelliccia della nonna. / Immerso tra le goccioline / Dei gradi di novembre, / Si scuote appena»; «Algoritmo animato in flusso / Di informazione logica a introdurre / Teorie di apprendimento computazionale, / Metodo empirico volto a valutare / I "potrebbe fare di più" / Dell'intelligenza artificiale».

³² BUFFONI 2011, p. 25.

³³ BUFFONI 2012, p. XII.

³⁴ CUCCHI - GIOVANARDI 2004, p. 998.

³⁵ Le opere di narrativa in prosa pubblicate da Buffoni sono: *Più luce, padre* (Luca Sossella 2006), *Reperto 74 e altri racconti* (Zona 2008), *Zamel* (Marcos y Marcos 2009), *Il servo di Byron* (Fazi 2012), *La casa di via Palestro* (Marcos y Marcos 2014) e *Il racconto dello sguardo acceso* (Marcos y Marcos 2016).

³⁶ MAZZONI 2005, pp. 189-191.

quelli di Buffoni), infatti, negli ultimi decenni «l'*epos*, il *romance* e il romanzo in versi sono scomparsi [...]. Di solito i racconti versificati sono rari e finiscono fra le raccolte liriche»³⁷. In effetti, fra i poeti nazionali contemporanei non è facile trovare esempi di libri di poesia in cui l'istanza narrativa sia tanto presente quanto lo è in quelli di Buffoni. Tornando indietro alla prima metà dello scorso secolo, credo che possiamo rintracciare uno dei modelli più importanti e autorevoli nel Pavese di *Lavorare stanca* (1936-1943)³⁸ – che, come detto in precedenza, Buffoni cita anche esplicitamente - soprattutto per lo studio e la riflessione critico-teorica compiuta attorno alla costruzione architettonica del libro di versi:

bisogna rinunciare alla pretesa di costruire un poema semplicemente giustapponendo delle unità: si abbia il coraggio e la forza di concepire l'opera di maggior mole con un solo respiro. Come due poemi non formano un unico racconto [...], così due o più poesie non formano un racconto o costruzione, se non a patto di riuscire ciascuna per sé non finita. Dovrebbe bastare alla nostra ambizione, e basta in questa raccolta mia, che nel suo giro breve ciascuna poesia riesca una costruzione a sé stante. [...] Andava intanto prendendo in me consistenza una mia idea di poesia-racconto, che agli inizi mal riuscivo a distinguere dal genere poemetto. Naturalmente non è soltanto questione di mole. Le riserve del Poe, che ancora reggono, sul concetto di poema vanno integrate appunto di considerazioni contenutistiche, che saranno poi una cosa sola con quelle esteriori sulla mole di un componimento.³⁹

Tuttavia, l'elemento che più distanzia la poesia narrativa di Buffoni da quella di Pavese consiste nel rifiuto di quell'«oggettività» della narrazione e della voce poetica che questi, guardando a sua volta all'esempio di Whitman (citato anche da Buffoni nella penultima poesia di PR), dichiara di perseguire nei testi di *Lavorare stanca*⁴⁰. L'io poetico di Buffoni, infatti, è molto forte e molto presente, soprattutto in una raccolta come PR, e la sua voce, che pure sfrutta generalmente un registro medio e un dettato piano, più che all'oggettività di Pavese tende al «soliloquio interiore» di matrice sereniana, caratterizzato dall'«arretramento [...] in una dimensione mentale». Come sottolinea Mazzoni, questa

è una costante della lirica italiana degli ultimi trent'anni [...]. Il monologo e il soliloquio

³⁷ IB. p. 176.

³⁸ All'esempio di Pavese possiamo aggiungere quelli di Bertolucci e Giudici, altri due poeti in cui l'attitudine narrativa si è espressa in maniera evidente, seppur secondo modalità e finalità molto diverse fra loro. A proposito del primo Berardinelli scrive: «Bertolucci evoca le controindicazioni che l'estetica dominante nella poesia moderna (da Edgar Allan Poe e Baudelaire fino all'ermetismo) ha elaborato nei confronti del poema. La sua sfida si rivolge dunque anche contro tale estetica, a cui Bertolucci era estraneo fin dalle origini, ma che ha condizionato a fondo tutta la sua generazione. Perché il poeta non dovrebbe uscire dalla prigione della pura intensità momentanea, cercando di strappare al monopolio dei romanzieri quel personaggio fondamentale di ogni "storia di vita" che è il Tempo?» (BERARDINELLI 1994, p. 188).

³⁹ Da *Il mestiere di poeta*, in PAVESE 2004, p. 106.

⁴⁰ IB., pp. 106-111.

interiori, che garantiscono immediatezza e verità e alla voce di chi parla, sostituiscono le forme canoniche della pronuncia lirica, come se l'esposizione pubblica della propria esperienza fosse diventata problematica. È in crisi l'idea che la parola autobiografica sia spontanea e trasparente⁴¹.

Muovendosi nello spazio periferico della poesia narrativa, e seguendo al tempo stesso alcune delle direttrici dominanti del panorama poetico più recente (come quella appena descritta), mi pare che l'opera di Buffoni abbia contribuito a delineare un certo filone della poesia italiana contemporanea, al quale possiamo ascrivere autori come Pusterla e Gezzi⁴². Si tratta di una poesia in cui un'attitudine narrativa molto forte e la soggettività predominante dell'io poetico, che tratta principalmente una materia autobiografica, si accordano a una vocazione etico-civile in senso forte, che determina una scrittura impegnata sull'attualità e sulla Storia.

Nel prossimo paragrafo, partendo da *Di quando la giornata è un po' stanca* [PR, 135], la poesia finale di PR, raccolta che per molti aspetti possiamo considerare un «vero libro-summa della poesia di Buffoni»⁴³, cercherò di mettere a fuoco questi elementi e di tirare le fila del discorso sin qui svolto mettendo in luce gli elementi di continuità e quelli di discontinuità fra la poesia del primo Buffoni e quella degli anni Zero.

3.3. L'imperativo etico della testimonianza

Di quando la giornata è un po' stanca
E cominciano le nuvole a tardare
Invece del nero all'alba che promette
Costruzione di barche a Castelletto con dei legni
Morbidi alla vista, già piegati. 5
Non con la ragione ma con quella
Che in termini di religione militante
È la testimonianza
Ti dico: tornerai a San Siro,
Sotto vetro la cravatta a strisce nere 10
Sul triangolo bianco del colletto
Come nella fotografia del cimitero.

⁴¹ MAZZONI 2002, p. 174.

⁴² Mi riferisco, ad esempio, a libri come *Folla sommersa* di Pusterla (Marcos y Marcos 2004) e *Il numero dei vivi* di Gezzi (Donzelli 2015).

⁴³ Così Gezzi in BUFFONI 2012, p. XV.

La poesia, segnata a livello tipografico mediante l'uso del corsivo, è posta a chiusura di *PR*, andando a costituire uno dei due limiti – o «testi-soglia»⁴⁴ - della cornice che contiene la raccolta (l'altro, lo ripeto, è *Come un polittico*, stampato ugualmente in corsivo).

L'ultima sezione del libro è incentrata sulla vita adulta dell'io poetico, ossia quella attuale (si tratta infatti dell'unica sezione in cui sul piano dei verbi si registra una prevalenza di tempi presenti e futuri). In questi testi emerge a tratti un presagio di morte: il sentimento della fine, ancora distante eppure già percepibile dal soggetto poetico, viene espresso attraverso una serie di immagini che rimandano alla decadenza e al deperimento di persone e oggetti, prima su tutte quella ricorrente della *Donna del circo Orfei*, che dà il titolo all'intera sezione e ci rimanda direttamente al tema della maschera e del trucco. A differenza di quanto avviene nelle prime poesie, tuttavia, il mascheramento non può più fungere da protezione e scudo: di fronte al peso degli anni e del tempo, esso è destinato inevitabilmente a dimostrarsi un tentativo vano. Così Buffoni ci descrive nel finale la donna che ormai «è scarpata / Tra binari capannoni in disuso / Lungo le sponde del Cavour / Verso lo scaricatore Sesia» [*PR*, 134].

Abbandonata in via definitiva l'ipotesi del trucco, alla *donna del circo* (voce mascherata) si sostituisce, nell'ultima poesia, una figura reale (voce autentica): quella del padre di Buffoni. L'autore ci spiega che *Di quando la giornata...* è costruita attorno al ricordo della figura paterna, nella quale si fondono e si confondono quelle del «padre legittimo» e del «padre poetico»⁴⁵, ossia Vittorio Sereni. I due sono accomunati da dati sia anagrafici sia biografici: nati a un anno di distanza l'uno dall'altro (Sereni nel 1913, il padre di Buffoni nel 1914), hanno entrambi prestato servizio militare come ufficiali nell'esercito italiano durante la seconda guerra mondiale, vivendo tra le altre l'esperienza dolorosa della prigionia, che entrambi hanno cercato di raccontare attraverso un diario di memorie (Sereni nel *Diario d'Algeria* del 1947, il padre di Buffoni in un diario privato il cui ritrovamento da parte del poeta è alla base di *Guerra*, come vedremo nel quarto capitolo).

La poesia finale costituisce una sorta di colloquio, ma ad una sola voce, dell'io poetico con la figura di un padre ormai scomparso, alla quale però il soggetto che parla si sente in qualche modo vicino. Il componimento si apre con un'indicazione temporale espressa

⁴⁴ CROCCO 2009.

⁴⁵ BUFFONI 1998.

attraverso una reticenza («Di quando...»), che crea l'effetto di un discorso ripreso a un punto non precisato, determinando nel lettore un senso di incertezza e disorientamento. Questa sensazione ci introduce alle due immagini in cui si esprime e si concretizza quel presagio di morte di cui dicevo sopra: la «giornata un po' stanca» (che intendo come perifrasi per indicare il momento del tramonto, la fine del giorno) e le «nuvole» che «cominciano a tardare», ossia a «portare la sera», coprendo il sole all'orizzonte e creando ombra e buio (attribuisco a tardare questa accezione, secondo un uso transitivo un po' anomalo).

Ad esse, però, si oppone subito un'immagine positiva: quella dell'«alba che promette / Costruzione di barche», ossia un nuovo giorno di attività e lavoro, un nuovo progetto pronto a iniziare (l'imminenza della cosa ci viene suggerita suggerita anche dal «già» del v. 5). Come ci spiega l'autore, Castelletto Ticino (in provincia di Novara, al confine fra Piemonte e Lombardia) è una località «dove è ancora fiorente un raffinato artigianato specializzato nella costruzione di piccoli natanti»⁴⁶. L'immagine delle barche, il cui valore positivo è rafforzato dall'aggettivo e dal participio che seguono («morbidi» e «piegati»), ricorre spesso anche in *Frontiera*, dove pure evoca un senso di dignità e di importanza del lavoro e della fatica dell'uomo, rimandando, al tempo stesso, alla sua caducità e alla sua solitudine esistenziale (è uno dei temi che, secondo la linea anceschiana, troviamo frequentemente negli autori lombardi):

non saremo che un suono / di volubili ore noi due / o forse brevi tonfi di remi / di malinconiche barche [*Strada di Zenna*]; il lago un poco / si ritira da noi, scopre una spiaggia / d'aride cose, / di remi infranti, di reti strappate [*Settembre*]; te n'andrai nell'assolato pomeriggio / per le strade che seguono le colline / sul lago che brulica di barche / arido nel ferragosto [*Te n'andrai...*]; ma sugli anni ritorna / il tuo sorriso limpido e funesto / simile al lago / che rapisce uomini e barche / ma colore le nostre mattine [*Ecco le voci...*].⁴⁷

Il contrasto fra il presagio di morte e l'immagine di un nuovo inizio, secondo un principio di esatta simmetria che caratterizza la cornice di *PR*, riprende inoltre il finale di *Come un polittico...*, in cui «il vento capriccioso / [che] Corteggiava come amante / I pioppi giovani / Fino a farli fremere» si oppone all'«affanno» esistenziale del soggetto lirico.

Questo sentimento di rinascita - o continuazione - ci introduce alla seconda parte della poesia, incentrata sulla figura paterna e, soprattutto, sul valore della memoria e del ricordo,

⁴⁶ IB.

⁴⁷ SERENI 2010, pp. 33-35-46-53.

in relazione al tempo sovrano della Storia (tema sviluppato anche nella poesia di apertura). A ben vedere, esso rappresenta il nucleo tematico attorno cui è costruita e ruota tutta la raccolta: in *PR* il soggetto poetico di Buffoni percepisce il tempo come qualcosa di inafferrabile per l'individuo, come qualcosa di impreciso, frastagliato e asimmetrico⁴⁸ (è un'idea di matrice montaliana). La constatazione di questa incapacità di comprendere «contemporaneamente / tutta [...] l'esistenza», in maniera globale e compiuta, determina in Buffoni l'imperativo etico di salvare, attraverso la memoria, quel poco che allo scorrere del tempo può essere sottratto: frammenti di vita quotidiana, «minimi atti».

Tale imperativo è ciò che, in sostanza, lega assieme i vari fili narrativi che si diramano in *PR* e le varie declinazioni del macro-tema tempo / memoria: la riscoperta del proprio territorio e dei propri paesaggi, i ricordi di infanzia, i familiari, le loro esperienze tragiche, i fatti della micro-Storia e quelli della macro-Storia. Questa varietà di vicende e memorie narrate è racchiusa già nel valore polisemico del titolo, che da una parte ci rimanda all'immagine del Monte Rosa che domina il paesaggio dell'alta Lombardia, dall'altra al triangolo rosa che nei Lager nazisti veniva cucito sulle casacche dei prigionieri omosessuali (al tema della scoperta travagliata della propria omosessualità è dedicata interamente la quinta sezione della raccolta: *Naturam expellas furca*).

In *PR* questa molteplicità di temi è sviluppata secondo una serie di coppie oppostive che attraversano tutto il libro: due fra le più importanti, lo abbiamo già visto, sono quelle memoria / tempo e individuo / Storia. Ad esse possiamo però aggiungere: passato / presente, dentro / fuori, artificio / natura, casa / mondo esterno e, paesaggisticamente, regione montagnosa / ambienti cittadini.

Un'altra, fondamentale coppia oppositiva è esplicitata in *Di quando la giornata...: ragione / religione militante*, termini evidenziati tra l'altro dalla rima interna ravvicinata. In questi versi Buffoni contrappone alla ragione, che constatando il divario incolmabile che separa la vita limitata dell'individuo dal tempo inarrestabile della Storia determina una visione vicina all'esistenzialismo ateo e tendenzialmente pessimista (propria già di Sereni), il valore della religione militante che si esprime nell'atto della testimonianza. Questo termine, in Buffoni, si carica di valori etici e morali (come sottolinea anche l'aggettivo «militante»): testimoniare, voce che rimanda il lettore a una sfera sia laico-

⁴⁸ Si leggano ad esempio questi versi, tratti dalla sezione finale [*PR*, 133]: «E con quella idea fissa in mente / Che comunque sfuggirò al presente / Come nella cronologia delle riviste / Primavera novantotto / Ricevuta nel novantanove, / Mai ci sarà l'incontro / Del tempo con il tempo / Mai il pareggio».

giuridica sia religiosa, significa affermare l'importanza dell'esistenza di ciascun individuo, di quelli ancora vivi e di quelli già morti, in una prospettiva di lunga durata che sancisce il legame fra presente e passato, fra le vecchie generazioni (i padri) e le nuove (i figli).

Nel poeta questa prospettiva determina, inoltre, una volontà di aderire con i propri versi, quanto più possibile, alla realtà, come dimostra anche l'ampio uso di toponimi (nei dodici versi di *Di quando la giornata...* sono due) che si registra in tutta la raccolta (adesione alla realtà significa in primo luogo adesione al paesaggio, non soltanto quello antropizzato, ma anche quello naturale – questo secondo elemento emerge in particolar modo in *JU*). Anche in questi aspetti mi pare si esprima quella vocazione etico-civile della poesia matura di Buffoni di cui parlavo in precedenza.

Il tentativo di salvare e tramandare la memoria passa innanzitutto attraverso il riavvicinamento con le generazioni del passato e con le esistenze di coloro che non sono più vivi: il tema dell'incontro e del dialogo con i morti è un'altra delle direttrici proprie della poesia di Sereni, rintracciabile soprattutto negli *Strumenti*. Vista anche la dedica esplicita, credo sia lecito supporre che testi come *Intervista a un suicida*, *Il muro* o *La spiaggia* siano stati presi a modello da Buffoni per la composizione di *Di quando la giornata...*; ma mentre gli *Strumenti* sereniani si chiudono con l'immagine chiaroscura dei morti che sono sul punto di parlare all'io poetico («Non / dubitare, - m'investe della sua forza il mare - / parleranno» [*La spiaggia*]), la poesia finale di *PR*, come detto, costituisce una sorta di dialogo a una sola voce, in cui la possibilità di risposta da parte di chi non è più in vita non è data. Anzi, negli ultimi versi del componimento ci viene descritta la fotografia «sotto vetro» (il cui valore metaforico è molto forte) del padre nel «cimitero».

Questo termine, che chiude in via definitiva la raccolta, ci rimanda a una visione contingente e transeunte dell'esistenza umana che nega, o comunque non prende affatto in considerazione, la possibilità di una realtà trascendente (il «tornerai a San Siro» del v. 9 è di fatto subito negato dal «sotto vetro» nel verso successivo). Per questo aspetto, *Di quando la giornata...* più che ai testi degli *Strumenti* si avvicina a una poesia come *Autostrada della Cisa* (in *Stella variabile*) – in cui Sereni, allo stesso modo, ricorda il proprio padre – che si chiude con una domanda dai toni fortemente pessimistici: «non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?».

D'altronde va sottolineato che in Buffoni non c'è mai stata traccia di quell'anelito metafisico che invece caratterizza buona parte della produzione sereniana. Come detto, il discorso di Buffoni sul valore della memoria si risolve su un piano esclusivamente laico-civile: la «religione militante» non si oppone a quella, per così dire, ortodossa (che rimanderebbe a un mondo altro non contemplato dal poeta), bensì alla «ragione», ossia a una concezione razionalistica e disillusa della vita, di stampo leopardiano, che nega l'importanza e l'utilità della memoria dei morti e della Storia.

In conclusione, vorrei soffermarmi su alcune considerazioni di carattere stilistico. Leggendo *Di quando la giornata...* possiamo notare come, rispetto alle prime raccolte, la voce poetica di Buffoni si assesti su un tono e su un registro medi, smorzando le note più marcatamente ironiche o *burlesque*. Come detto, in genere il dettato di *PR* è uniforme e piano, salvo per lo sporadico ricorso ad alcune figure come l'inversione o l'anastrofe (ad esempio: «cominciano le nuvole», «invece del nero all'alba che promette», «sotto vetro la cravatta»). Anche le figure di suono sono meno frequenti: nella poesia conclusiva si notano soltanto alcune rime interne o assonanze, poste per lo più a una distanza tale da diminuirne sensibilmente l'effetto musicale:

stanca: alba: testimonianza: cravatta; nero: cimitero; costruzione: ragione: religione; Castelletto: colletto.⁴⁹

Nelle poesie di *PR*, inoltre, non si registrano quegli sperimentalismi e la disomogeneità propri dei primi lavori di Buffoni. Al «falsetto metrico» di cui ha parlato Raboni si sostituisce una versificazione isometrica di ampio respiro. I versi sono tendenzialmente lunghi: volendo ricondurli ai metri tradizionali, possiamo notare come molti di essi ruotino attorno alla misura endecasillaba (vv. 1-2-3-5-6-9-10-11); i restanti, invece, potrebbero essere letti come versi composti da metri più brevi (4: endecasillabo più quaternario; 7: novenario più quaternario; 8: settenario; 12: novenario più quinario). Credo, tuttavia, che sia più utile affrontare la questione da un altro punto di vista. Ho già parlato dell'importanza che per Buffoni ha il ritmo in poesia; per approfondire il discorso riporto questa dichiarazione del poeta in merito:

[parlando di un verso di Sereni] Quelle parole diventano «pietre», diventano «bielle», acquistano un «valore aggiunto». Un procedimento avvalorato dall'inserimento nella frase ritmica, in quel respiro che possiamo definire anche bertolucciano, in cui il verso può avere nove, tredici, quindici, diciassette sillabe. Può essere anche l'endecasillabo. Ma ciò che veramente conta è il

⁴⁹ Per un confronto con la maniera poetica e i testi delle prime raccolte rimando ai versi tratti da *NAO* e *TD* che ho riportato a p. 65.

respiro profondo, come nel *blank verse* inglese; ciò che conta sono i luoghi dove cade il respiro. Se devo dirti della mia versificazione, ciò che sento non è una metrica, bensì il respiro ritmico.⁵⁰

Cogliendo il suggerimento offertoci dallo stesso Buffoni, vorrei analizzare *Di quando la giornata...* da un punto di vista strettamente ritmico; di seguito propongo dunque una scansione in sillabe dei 12 versi del componimento (i criteri grafici restano quelli stabili nel capitolo precedente):

1: U_UUU_UUU_U
2: UU_UUU_UUU_U
3: U_UU_U_UUU_U
4: UU_UU_UUU_UUU_U
5: _UUU_UUU_U
6: _UUU_UUU_U
7: U_UUUUU_UUU_U
8: _UUUU_U
9: U_UUU_UUU_U
10: UU_UUU_UUU_U
11: UU_UU_UUU_U
12: UU_UUU_UUU_U

Da questa analisi mi pare che emerga un dato interessante: se, da un punto di vista tradizionale, i versi della poesia risultano irregolari e isometrici, da un punto di vista ritmico notiamo che in realtà essi sono accomunati dalla presenza di una particolare particella (un piede), formata da quattro sillabe (_UUU; stando alla metrica classica si tratta di un peone primo, come abbiamo visto anche in De Angelis), che ritorna con una frequenza molto alta, attraversando tutto il componimento. È proprio questa particella ritmica ricorrente che determina il respiro profondo della poesia, la sua cadenza e la sua musicalità. Nuovamente, il modello cui guarda Buffoni credo che sia Sereni: questa operazione e questa particolare tipologia di lavoro sul ritmo del dettato poetico, infatti, ricordano da vicino quelle di Sereni negli *Strumenti*, dove spesso i versi sono costruiti non sui modelli metrici della nostra tradizione lirica bensì su quelli della poesia anglosassone, e in particolare sul *blank verse* (che lo stesso Buffoni cita nella dichiarazione riportata sopra), un metro in cui ciò che più conta non è il numero delle sillabe ma il numero e la disposizione degli accenti⁵¹. Nel momento in cui nei

⁵⁰ LISA 2002, p. 4.

⁵¹ Giovannetti ci ricorda che uno dei primi teorizzatori del cosiddetto «verso accentuale» in Italia è stato Franco Fortini. Con questa formula si indica «un'unità metrica entro la quale le parole si raggruppano

componenti di Buffoni si assiste a un abbassamento del registro del dettato poetico e a una maggiore prosaicità che caratterizza sia la voce sia i temi, spetta innanzitutto al ritmo e al respiro della voce stessa il compito di poeticizzare la materia.

L'analisi proposta ci mostra poi un altro dato interessante che riguarda una tendenza di lunga durata nell'opera di Buffoni: pur declinato in svariati modi e con esiti anche molto diversi fra loro, possiamo notare come, dagli esordi alla produzione degli ultimi anni, sia stato sempre molto forte nell'autore l'interesse per la forma della propria scrittura: come si è visto, l'attenzione formale di Buffoni (che evidentemente risente anche del lavoro di critico e di quello di traduttore) riguarda tutti gli aspetti della poesia: da quelli più evidenti (il macrotesto) a quelli più nascosti (il respiro del dettato).

Anticipando i temi che tratterò meglio nel prossimo capitolo e nelle conclusioni, possiamo notare come, a partire dagli anni Novanta, gli elementi di novità che Buffoni inserisce nelle proprie opere muovano verso il recupero di una dimensione propriamente etica della poesia e della parola, sia sul piano dei contenuti sia su quello della forma. Tale recupero, come sostiene Borio, avviene sulla base di «una caratura esistenziale, in cui il privato cerca di dirigersi verso il pubblico soprattutto nei luoghi dove l'impianto lirico trascende il particolare o si dispone in forme metapoetiche»⁵². Nelle opere più recenti, Buffoni ricerca così una poesia che, pur basandosi sullo sguardo soggettivo di un individuo che narra le proprie esperienze personali, possa comunicare una condizione esistenziale e una visione sulla Storia e sul mondo contemporaneo comuni e condivisibili.

intorno alla presenza di un certo numero – regolare – di accenti o ictus [...]. Si darebbero perciò versi a due, tre quattro, cinque accenti. Irregolari dal punto di vista del sillabismo, sarebbero viceversa strutturati in modo coerente da una ricorsività di impianto prosodico» (GIOVANNETTI 2005, p. 120).

⁵² BORIO 2014.

CAPITOLO 4. La poesia degli anni Zero

In questo capitolo, partendo di volta in volta da un'analisi testuale di una poesia particolarmente significativa, mi occuperò di tre opere coeve pubblicate nei primi anni del Duemila: *Disturbi del sistema binario* di Magrelli (Einaudi 2006, *DSB*), *Tema dell'addio* di De Angelis (Mondadori 2005, *TA*) e *Guerra* di Buffoni (Mondadori 2005, *GU*). Spero che da uno studio ravvicinato e sequenziale di queste raccolte possano emergere gli elementi di affinità e, di riflesso, quelli di diversità fra la poesia di questi tre autori, che, a distanza di quarant'anni circa dai loro esordi, possiamo considerare senza riserve fra i più importanti e significativi del panorama poetico nazionale degli ultimi decenni.

4.1 L'«età del silenzio»

Come abbiamo visto nel primo capitolo, l'opera degli anni Novanta di Magrelli si chiude sul problema del linguaggio. In *DSB* il poeta riprende il tema per svilupparlo in maniera più sistematica ed esplicita; ad esso si collega direttamente l'altro nucleo tematico al centro della raccolta: l'indagine sulla natura e sulle radici del male nel mondo, nella società e nell'uomo. Il discorso sulla «teodicea secolarizzata»¹, che nelle poesie viste in precedenza si intravedeva soltanto in filigrana, emerge infatti in questo libro in maniera programmatica, con una forte carica sia emozionale sia morale.

Di seguito riporto la seconda parte del componimento che chiude la raccolta, *Post scriptum. Addio alla lingua* [*DSB*, 75]:

II.

Fu un'amara Befana,
quella con cui si chiuse il mio millennio.
Invece di portare i suoi regali,
mi strappò ciò che avevo di più caro:
il sogno di una lingua condivisa.

5

Creature biforcute e logo-immuni
mi sorsero davanti,
invulnerabili alla verità.
Ero entrato nell'era dell'anatra-lepre,
in una età del ferro, del silenzio.

10

¹ Cfr. capitolo 1.

DSB, come suggerisce già il titolo, è costruito sulla base di coppie oppostive “disturbate”, ossia sbagliate, inesatte. Il disturbo di questo sistema consiste nell’incapacità dell’io lirico, che nelle intenzioni di Magrelli riflette la condizione dell’individuo moderno “post-utopico”², di distinguere con precisione i due termini del binomio (Bene / Male, giusto / ingiusto, vero / falso), che finiscono così per mescolarsi e confondersi. Troviamo un esempio chiaro di queste interferenze all’inizio della raccolta, nella prima poesia, intitolata *La guace*, termine che, come spiega Magrelli in nota, indica «la confusa mescolanza di guerra e pace caratteristica della nostra epoca» [*DSB*, 5]. Il concetto filosofico alla base del libro è quello che il poeta riassume nell’immagine dell’«anatra-lepre» (in *Post scriptum* al v. 9), ripresa da una celebre illusione ottica – l’anatra-coniglio - proposta dallo psicologo statunitense Joseph Jastrow (1863-1944), a cui Wittgenstein dedicò alcune pagine delle sue *Ricerche filosofiche* (1953). Dal filosofo austriaco Magrelli ricava una citazione che pone all’inizio dell’*Appendice*, l’ultima sezione di *DSB* [53]: «indico una determinata macchia della figura e dico: “Questo è l’occhio della lepre o dell’anatra”. Ma in questo disegno come può qualcosa essere un occhio?».

Come già in *OSR*, una delle questioni fondamentali per Magrelli è quella legata alla percezione della realtà e del mondo esterni. Tuttavia, alle considerazioni sul solipsismo e sulla soggettività della conoscenza empirica che abbiamo affrontato nel primo capitolo, se ne aggiunge ora una essenziale, che l’autore ricava appunto da Wittgenstein:

qualcuno mi fa vedere una lepre-immagine e mi chiede che cos’è; io dico: «Questa è una L [lepre]». Non: «Adesso questa è una L». Comunico la percezione. [...] Ma posso anche reagire a questa domanda in un modo completamente diverso. La risposta che è la testa L-A [anatra] è ancora la comunicazione della percezione; la risposta «Ora è una L» non lo è. Se avessi detto «È una lepre» la duplicità mi sarebbe sfuggita e avrei comunicato la percezione.

[...] Ma che cosa è diverso? La mia impressione? La posizione che ho assunto? - Posso dirlo? - *Descrivo* il cambiamento, come una percezione; proprio come se l’oggetto fosse cambiato davanti ai miei occhi.

[...] Ma con il cambiamento d’aspetto cambiano anche le cose.

[...] Qual è il criterio dell’esperienza vissuta del vedere? - Quale dev’essere il criterio? La rappresentazione di ciò “che si è visto”. Il concetto di rappresentazione di ciò che si è visto, come il concetto di copia, è molto elastico, e *con esso* il concetto di ciò che si è visto. Questi due concetti sono intimamente connessi.³

Il problema della percezione soggettiva della realtà, in sostanza, si lega a quello ontologico della possibilità dell’individuo di conoscere l’essenza, la vera natura della

² Cfr. capitolo 1.

³ WITTMENSTEIN 1999, pp. 258-261.

realtà stessa e delle cose: «in questo disegno come può qualcosa essere un *occhio?*». La risposta di Magrelli è negativa. In *DSB* si viene a delineare, così, la progressiva presa di coscienza da parte dell'individuo della propria incapacità di conoscere la realtà, che determina a sua volta due conseguenze fondamentali, tra loro collegate: la prima è una sorta di crisi esistenziale e in apparenza definitiva del soggetto poetico, che si descrive come un individuo malato e alienato⁴ (si è visto che questa trasformazione nell'auto-rappresentazione dell'io poetico in Magrelli è graduale e comincia a partire da *ET*); la seconda è la sfiducia nel linguaggio dell'uomo, il mezzo attraverso cui, sin dagli esordi, secondo il poeta passa la conoscenza stessa e la possibilità di comunicarla. Questo concetto è al centro di *Post scriptum*.

La poesia si apre con l'immagine della Befana (già presente nella prima parte del componimento [74]: «di colpo, un 6 gennaio di diversi anni fa, / conobbi la mia Nera Epifania»), a indicare un momento che dovrebbe essere di gioia ma che al contrario si rivela amaro e triste: «invece dei regali», infatti, la festività porta con sé una perdita, una privazione. Il soggetto poetico vede svanire (in Magrelli abbiamo già trovato il verbo «strappare» e alcune immagini violente di recisione in *Che la materia...*, cfr. capitolo 1) sotto i propri occhi il sogno a cui più tiene, «quello di una lingua condivisa». Il participio ci rimanda, evidentemente, all'idea di una lingua il più possibile universale, che possa essere compresa da ciascuno, e da ciascuno utilizzata per comunicare senza generare equivoci⁵.

L'indicazione temporale al v. 2 («si chiuse il mio millennio») aggiunge a questa idea due concetti importanti: da una parte l'aggettivo possessivo (che si oppone al participio del v. 5) esprime il carattere strettamente personale di questo desiderio, suggerendo, al tempo stesso, un forte senso di isolamento nel soggetto poetico; dall'altra l'immagine del millennio che si chiude, con tutta la sua carica figurativa, porta il lettore a contestualizzare da un punto di vista anche storico-sociale il discorso dell'io poetico. Così, ai primordi del terzo millennio, credo che «il sogno di una lingua condivisa» ci rimandi inevitabilmente allo straordinario allargamento degli orizzonti e delle possibilità relazionali

⁴ Riporto, a titolo di esempio, alcuni versi: «domenica mattina, / mi risveglia la voce / di mia figlia che gridando / dalla cucina chiede / a suo fratello / se davvero la Bomba, / quando scoppia, / lascia l'ombra / dell'uomo sopra il muro. / (Non di “un uomo”: / “dell'uomo”, dice). Lui / annuisce, / io mi giro dentro al letto» [6]; «Ma tu rimani, e superi la notte vegliando su di me / perplessa, ignara, arresa a una forza più grande / che sei tu, al fare che da dentro ti illumina, me cieco / per guidarmi nel sonno» [36].

⁵ Per chiarire meglio questo concetto riporto due versi dalla prima parte di *Post scriptum*, in cui Magrelli scrive: «comunicare, per me, significava comunicarsi / nella comunione di una parola comune».

dell'individuo determinato dalla globalizzazione prima e dalla rivoluzione informatica poi.

Per i motivi esposti in precedenza, tuttavia, quest'utopia è destinata a cadere. Anzi, nel soggetto poetante è già caduta, e in via definitiva, come ci suggerisce anche l'uso esclusivo di tempi passati e il titolo stesso della poesia, che sottolinea la posteriorità delle considerazioni esposte (a essere precisi il componimento è addirittura posteriore alla posteriorità, trattandosi di un *Post scriptum* all'*Appendice*).

Alla presa di coscienza dell'io circa l'incapacità del linguaggio di comprendere e sistematizzare con precisione la realtà, si affianca quella sulla natura duplice degli esseri umani e degli enti naturali (è un concetto rappresentato, di nuovo, dall'immagine dell'anatra-lepre). Essa determina necessariamente un rifiuto di una visione manichea, dicotomica, binaria della realtà: l'autore espone così una critica alle semplificazioni cui spesso l'individuo ricorre per cercare di ridurre la complessità del reale e del mondo contemporaneo globalizzato, poiché tali semplificazioni, ad un'analisi più attenta, risultano fallaci e fuorvianti.

Il tema è sviluppato in particolare nella sezione finale di *DSB*, che si apre con una sorta di intervista dell'io poetico a sé stesso in cui Magrelli scrive: «l'autore ha ritenuto necessario segnalare non tanto la scoperta del Male, quanto quella della sua localizzazione, rivelatasi molto più vicina del previsto: nello scenario bellico della famiglia, Erika è il nostro Irak a domicilio» [51]. La duplicità dell'essere umano è dovuta anche alla compresenza, al suo interno, del Bene e del Male.

Magrelli individua una rappresentazione, o meglio, un'oggettivazione di questo concetto nel delitto perpetrato a Novi Ligure nel 2001 ad opera di due minorenni, che al tempo ebbe una notevole eco mediatica. La tragedia familiare viene assimilata alla guerra in Iraq (2003-2011), simbolo dei moderni conflitti bellici combattuti nei territori del Secondo e Terzo mondo che, dagli occhi dei cittadini dei paesi più avanzati, vengono percepiti come distanti, anche per via di una scarsa, o quantomeno parziale, copertura mediatica. Il Male viene così assolutizzato: le sue radici e i suoi effetti, afferma Magrelli, non devono essere collocati in uno spazio-tempo lontano e non meglio precisato che non ci riguarda, poiché si trovano all'interno di ciascun individuo.

Questa constatazione pone di conseguenza il problema della responsabilità individuale, alla quale però il poeta non è in grado di dare una risposta propositiva:

esistono due modi per negare l'evidenza: / chiudere gli occhi oppure / distogliere lo sguardo. / Talvolta, tuttavia, si dà una terza strada: / basta che lo spettacolo venga deviato altrove. / Se l'anatra fissa tranquilla l'ingiustizia / cui prende parte, questo è perché l'immagine, / tramite la pupilla, cambia rotta / e arriva nel cervello della lepre, / sul suo binario morto, / come a uno scalo merci della moralità. [*Scalo merci della moralità*, 70]

Il confronto con la realtà e con il Male in essa onnipresente determina nell'io lirico una spinta alla chiusura nel proprio piccolo mondo, dal momento che la società di spettatori in cui si trova, caratterizzata da un'indifferenza dilagante⁶, non concede possibilità all'iniziativa del singolo, che non è in grado di agire concretamente sul reale. Considerando quanto detto nel primo capitolo, possiamo dunque notare come l'io poetico di Magrelli finisca per delineare un percorso circolare, dalla chiusura di *OSR* alla progressiva apertura al mondo segnata da *NV*, *ET* e *DLG*, fino al nuovo arretramento nella sfera privata di *DSB*. A questa sfera è dedicata la seconda parte della raccolta, *La volontà buona*, in cui, al pessimismo derivante dalla percezione del Male nel mondo, si oppongono gli affetti familiari e personali, nonché la proposta di una condotta etica incentrata sul lavoro e sull'impegno quotidiano dell'individuo a partire appunto dal privato. La contrapposizione fra le due sezioni di *DSB* è suggerita anche dal macrotesto, per il quale Magrelli continua a dimostrare una particolare attenzione⁷: le diciassette poesie della prima parte (*Nella tribù*) sono seguite da altrettanti componimenti nella seconda: le due sezioni vanno a costituire così un vero sistema binario, di cui l'*Appendice*, nella quale come detto emerge l'immagine dell'anatra-lepre, costituisce il principale elemento di disturbo⁸.

Anche questi testi, tuttavia, a livello tematico e figurale sono attraversati da forze sotterranee che irrompono all'improvviso nel mondo dell'io lirico, turbandone la quiete (è un motivo già incontrato in una poesia di *ET*, *L'abbraccio*; cfr. capitolo 1): «quel nero che monta dal basso / non sta nel quadro / ma nell'osservatore» [*Su un paesaggio di Milena Barberis...*, 45].

Nell'*Appendice*, verso la fine della raccolta, ricorre un'immagine simile, in relazione però al linguaggio: «la parola rimbalza sull'acqua, / arriva fino a dodici saltelli. /

⁶ Il tema, che in Magrelli emerge già all'altezza di *ET* (si ricordi il «sorriso degli astanti» in *Che la materia...*), è molto presente in *DSB*; si legga a proposito: «sono arrivato ad una conclusione: / il Male ha bisogno di spazio, / non si può fare tutto dentro casa. / [...] è soltanto un problema di capienza: / trovare spazio per l'indifferenza» [*L'indifferenza*, 73].

⁷ Nel primo capitolo ho parlato anche dell'importanza delle strutture numeriche alla base delle raccolte di Magrelli.

⁸ Nell'auto-intervista Magrelli definisce l'*Appendice* un «corpo estraneo» [51].

Complimenti! Ma cosa sa del buio / sottostante, la quieta superficie?» [*La quieta superficie*, 71]. Il rapporto fra orizzontalità e verticalità, infatti, riguarda da vicino anche il linguaggio: la parola verticale è l'unica in grado di penetrare e cogliere l'essenza e la verità delle cose, rendendo possibile all'individuo la loro comprensione. Come ho detto a inizio paragrafo, però, secondo Magrelli questa verticalità non è data: le parole rimbalzano su una superficie che non si lascia oltrepassare.

Nella seconda parte di *Post scriptum*, così, assistiamo al definitivo «addio alla lingua» da parte dell'io lirico. Facendo uso di una figuralità dal sapore quasi dantesco, il soggetto poetante afferma di aver visto «creature biforcute e logo-immuni» sorgergli di fronte. Il carattere spaventoso e inquietante della scena è reso attraverso una scelta accurata dei termini: primo su tutti «creature», usato qui con l'intento di disumanizzare questi esseri descritti e, al tempo stesso, di sottolinearne la natura artificiale – essendo quella di Magrelli una «teodicea secolarizzata», tali creature non sono intese come la realizzazione della potenza creatrice di un Dio, ma piuttosto come il prodotto degenerare di una società tecnocratica e tecno-centrica, alla quale il titolo stesso della raccolta, d'altronde, ci rimanda.

Come leggiamo in una poesia precedente [*Si riparano personal*, 20], secondo Magrelli a questo tipo di società dovrebbe opporsi uno sguardo sul mondo e un pensiero logocentrico e umanizzante, che possa cogliere la complessità delle cose e riscattare la dignità della persona: «perciò auguro il male / a chi, privo di scienza, / mi incatena alla tecnica / pensando, incompetente, / di trattarmi da ostaggio / senza che obietti nulla. // Invece, contro il male, contro il nulla / di una scienza affidata (*mala tecnica / currunt*) a incompetenti, io scrivo!, ostaggio».

Questa speranza, alla fine della raccolta, è definitivamente svanita. Le creature che sorgono (anche il verbo enfatizza il carattere disumano di questi esseri, giacché nell'uso corrente sorgere si dice di elementi naturali o cose, non di persone) di fronte all'io lirico, infatti, sono «biforcute e logo-immuni», ossia «invulnerabili alla verità». Come detto in precedenza, secondo il poeta il linguaggio non è più in grado di penetrare la superficie delle cose per coglierne l'essenza e comprenderne la «verità» (Magrelli evidenzia questo termine, estremamente carico di significato, a fine verso). Un tale sfiducia determina a sua volta la negazione dell'esistenza della verità stessa, ossia di una dimensione altra che vada oltre l'apparenza sensibile delle cose:

ecco l'errore: / immaginare che la soluzione risieda / nel mistero della verticalità, / nel cuore delle acque su cui rimbalza il sasso. / Invece non c'è nulla nel profondo, non esiste una terza dimensione: / tutto si gioca sullo stesso piano, anzi, nella medesima figura! [*Orrore*, 72; il testo della poesia è stampato in corsivo].

L'uomo del Terzo millennio si trova di fronte una realtà inconoscibile, «un mondo invaso da ultracorpi»⁹ in cui non riesce più a orientarsi e dal quale non può difendersi. Magrelli ci descrive questo passaggio epocale negli ultimi due versi della poesia: la nuova era dell'uomo è duplice (quella dell'anatra-lepre) e, al tempo stesso, è «una età del ferro». In questo complemento di specificazione, che rimandando a un periodo preistorico ci suggerisce un'idea di involuzione, di regressione dell'umanità, si palesa la critica del poeta alla società tecno-centrica: credo che sia lecito, infatti, leggere in questa formula una metonimia che sta a indicare il modello economico-sociale attualmente dominante nei paesi più avanzati, caratterizzato dalla produzione su scala globale di oggetti di consumo, dalla massificazione degli individui, dalla replicabilità e dalla omologazione delle singole esistenze, dalla preminenza della tecnologia e dallo straordinario sviluppo dei mezzi di comunicazione che ha determinato, di contro, una certa ipertrofia comunicativa.

Dagli elementi esposti sin ora, mi pare che emerga chiaramente la vocazione etico-civile della poesia dei primi anni Duemila di Magrelli, riscontrabile anche nella raccolta più recente, *Il sangue amaro* (Einaudi 2014). In *DSB*, con uno sguardo critico e attento all'attualità, il poeta sceglie programmaticamente di affrontare temi impegnativi, come quello della presenza del Male nel mondo, della crisi del linguaggio o dell'atomizzazione della società. Considerando il percorso dell'autore, dall'esordio con *OSR* analizzato nel primo capitolo alle opere più recenti, si registra un progressivo allargamento del campo dei temi e dello sguardo stesso dell'io poetico sulla realtà.

A questo movimento di espansione, tuttavia, ne corrisponde uno uguale e contrario che riguarda l'autorappresentazione del soggetto poetante che, come ho già ricordato, si trasforma da individuo sano in razionale a individuo malato, disorientato e alienato.

Il verso che chiude *DSB* segna dunque il rifiuto totale del linguaggio e la chiusura dell'io poetico nel «silenzio». Questa immagine ci rimanda nuovamente a Wittgenstein; tuttavia, mentre il *Tractatus logico-philosophicus* dell'autore austriaco si conclude con la celebre asserzione che mira a delimitare le possibilità conoscitive del linguaggio umano

⁹ Così nella prima parte di *Post scriptum*.

(«su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere»¹⁰), il soggetto di Magrelli non pone alcuna limitazione al silenzio in cui si vede entrare, assolutizzandolo.

Nel primo capitolo ho parlato della fiducia che, all'altezza di *OSR*, Magrelli ripone nelle capacità del linguaggio (umano in senso lato e poetico in senso stretto) di comprendere, sistematizzare e comunicare la realtà. L'*Addio alla lingua* con cui si conclude *DSB*, di conseguenza, ci porta a credere che tale fiducia venga meno, soprattutto nei confronti della poesia, di cui la lingua è la materia prima.

Se, da una parte, come ho cercato di dimostrare, questo è quel che si registra a livello contenutistico e tematico, dall'altra bisogna sottolineare che tale sfiducia sembra non intaccare minimamente la forma della poesia, anzi: un'analisi metrico-stilistica della seconda parte di *Post scriptum* può dimostrarci il contrario.

Il testo è composto di due strofe di cinque versi ciascuna; tematicamente, e in parte anche sintatticamente, questi versi risultano essere costruiti e disposti secondo un principio di simmetria (di nuovo, un sistema binario): il discorso sul tempo e sul passaggio epocale (vv. 1-2 / 9-10); la negazione delle aspettative e delle possibilità di riscatto del soggetto poetico (vv. 3 / 8, che iniziano con lo stesso suono: «invece», «invulnerabili»); il punto di vista dell'io (vv. 4 / 7, che iniziano entrambi con la particella pronominale «mi»); il discorso sulla lingua, sintetizzato nella coppia oppositiva «lingua condivisa» - che possa comunicare, accomunare ed essere comune – e «creature logo-immuni» (vv. 5 / 6).

Da un punto di vista metrico i versi sono tutti regolari - in prevalenza endecasillabi (vv. 2-3-4-5-6-8-10), più due settenari (vv. 1-7) – fatta eccezione per il v. 9, che potremmo però leggere come un alessandrino ipometro (ossia composto da un settenario e un senario). Il recupero dei metri della tradizione, i cui primi segnali, come visto, sono rintracciabili già all'altezza di *ET*, giunge a compimento in Magrelli con le raccolte del nuovo millennio, nelle quali possiamo trovare alcune poesie dal sapore spiccatamente manieristico¹¹.

¹⁰ WITTGENSTEIN 1998, p. 109.

¹¹ In *DSB* ne abbiamo un chiaro esempio in *Si riparano personal* [20], già citata in precedenza, che, fatta eccezione per la *retrogradario cruciata* e per la misura endecasillaba (le strofe sono composte di settenari), riprende le caratteristiche formali della sestina; riporto le prime due strofe: «Tu non sai fare nulla / e anche il nulla fai male / riducendomi a ostaggio / della tua falsa scienza, / massimo incompetente / d'una minima tecnica. // Che penso della tecnica? / Non posso dirne nulla / in quanto incompetente, / benché esperto del male / che viene dalla scienza / passiva dell'ostaggio».

Il dettato dell'io poetico di *DSB* è tendenzialmente piano, chiaro e di tono serio (soprattutto nell'*Appendice*; tuttavia all'interno della raccolta non mancano testi che presentano giochi di parole, toni da parodia o note più ironiche¹²), come possiamo notare anche in *Post scriptum*. Gli elementi che più contaminano la lingua di *DSB* sono gli anglicismi (è un dato nuovo nella poesia di Magrelli), che a volte irrompono nel dettato del poeta, spezzandolo o finendo addirittura per impadronirsi della sua voce, come nella divertente, e al tempo stesso amara, *Lingua antropofaga* [12]: «Un giorno l'Inglese bussò alla mia porta: / «Fammi entrare», diceva [...]. / Ma insisteva: «Sarò il tuo / ventriloquo». Io vomitai / e vomitai che non volevo. Ah ah, / he smiled, and then he went away».

Analizzando gli elementi stilistici, possiamo dunque notare come, mentre sul piano tematico Magrelli manifesti tutta la propria sfiducia nel presente e nel futuro prossimo della nostra società e dell'uomo in generale, arrivando perfino ad annunciare l'addio definitivo alla lingua, a livello formale proceda nella direzione contraria, proponendo una poesia estremamente raffinata e curata, secondo un principio di opposizione fra contenuto e forma il cui significato occorre ora chiarire.

Questa sorta di atteggiamento manieristico potrebbe essere letto in chiave critico-parodica, ossia come l'ennesima dichiarazione di sfiducia nelle possibilità della poesia, ridotta ormai a una semplice e anacronistica forma-contenitore priva di contenuto. Tuttavia non credo che questo sia il senso ultimo dell'operazione di Magrelli, come ci spinge a pensare anche l'assenza di tratti di arcaismo o iper-letterarietà propri di certi componimenti ironici dei poeti cosiddetti neometrici.

Mi pare piuttosto che anche l'aspetto stilistico vada inquadrato nella prospettiva generale di *DSB*. Come ho detto all'inizio, la crisi che vive il soggetto poetico di Magrelli è dovuta, innanzitutto, alla propria incapacità di distinguere, sistematizzare e comprendere la realtà. Questa impossibilità è determinata a sua volta dal carattere duplice delle cose del mondo e dal relativo problema (di matrice wittgensteiniana) della percezione dell'essenza, della verità; a questo, però, Magrelli aggiunge un'altra considerazione, che riguarda la mancanza nell'individuo del Terzo millennio di pensiero e spirito critici. Secondo il poeta, se questo soggetto non è in grado di orientarsi all'interno

¹² Ad esempio nell'*Indovinello* [10]: «un bel paio di guanti, ma fallati (o fatati?): / quello sinistro tende a rovesciarsi, / col dentro che va fuori. / L'altro no. / E alla fine si resta con due destre. // [Soluzione: bipolarismo italiano]».

dell'ipertrofia comunicativa e di comprendere la complessità del reale, è anche a causa dell'assenza degli strumenti adatti, culturali in primis.

In una tale prospettiva, l'attenzione di Magrelli per gli aspetti formali della propria poesia credo che debba essere letta come una sorta di resistenza, ossia come la riaffermazione della necessità di una forma, trasparente, riconoscibile e decorosa, che possa fungere da argine contro l'inarticolato, per delimitare e organizzare la molteplicità dei contenuti; al contempo essa rappresenta il tentativo di riallacciare il legame con la tradizione e con tutto il carico di conoscenza umana, di pensiero e di cultura che essa porta con sé, del quale il poeta dell'«età del ferro», «ostaggio» di un sistema tecnocratico e tecno-centrico, percepisce l'importanza e il bisogno.

4.2. Il Tema dell'assenza: nostalgie, paure e doveri di chi resta nel «qui»

Tema dell'addio nasce in seguito alla scomparsa della moglie di Milo De Angelis (Giovanna Sicari, 1954-2003, scrittrice e poetessa). La raccolta ruota interamente attorno al tema del lutto, del ricordo e della morte, ed è costituita da una serie di variazioni attorno a questi nuclei tematici fondamentali. Come ha affermato lo stesso autore, assieme a *BS* e al recente *Incontri e agguati* (Mondadori 2015), *TA* è il libro in cui più di tutti «è stato forte l'impegno costruttivo, la meditazione che precede ciascuna sezione e poesia»¹³. In effetti il macrotesto (il libro è composto di sei sezioni di lunghezza variabile, dalle 7 alle 11 poesie) appare estremamente solido e compatto. La progressione di senso avviene per mezzo della giustapposizione dei testi che, come tante tessere, vanno a comporre un mosaico dalla grande forza suggestiva e comunicativa. Per la prima volta in De Angelis vengono meno i titoli delle singole poesie (rimangono quelli delle sezioni), elemento che contribuisce a renderci l'impressione di una raccolta di testi concepiti non semplicemente come entità a sé stanti, bensì come parti di un organismo più ampio.

L'idea di questa serie di variazioni sul tema è contenuta già nel titolo del libro, in cui lo stesso termine «tema» ha valore polisemico: innanzitutto può essere inteso, musicalmente, come motivo fondamentale e ricorrente all'interno dell'opera; poi, in riferimento all'ambito scolastico, come sinonimo di compito o dovere; e infine, secondo

¹³ CROCCO 2015.

un uso letterario e arcaico¹⁴, come timore, paura. Questa pluralità di significati è contenuta ed espressa, ad esempio, in *Bruciava l'asfalto e tu eri sola* [54]:

Bruciava l'asfalto e tu eri sola
tra gli alberi di Quarto Oggiaro e le luci
immortali dei bar e le case
degli anni cinquanta, balconi e basilico,
un concerto di piantine e di mare: 5
torna, non tornare più
qui, nella nostalgia dei viventi, torna,
non tornare, ritorna, mai, più.

La poesia è tratta dalla quarta sezione di *TA*, *Quel lontano di noi*, che introduce il lettore alla seconda metà della raccolta, incentrata, cronologicamente e tematicamente, sulle fasi successive alla morte della donna (nella sezione precedente, invece, ambientata nelle sale dell'ospedale, l'io lirico rievoca la malattia e i suoi ultimi momenti di vita, proponendo anche un'indagine sulla natura e sulle radici del Male nel mondo¹⁵). A differenza di quanto avviene in un'opera come *PR* di Buffoni, tuttavia, vorrei sottolineare che in *TA* non è possibile rintracciare un andamento narrativo assolutamente chiaro e preciso, né cronologicamente lineare.

Nell'apertura del testo De Angelis evoca l'immagine-ricordo dell'asfalto che brucia. Questo elemento, tipico del paesaggio mentale del poeta (quello metropolitano e periferico, come si è visto nel secondo capitolo), rappresenta uno dei motivi ricorrenti all'interno della raccolta. Andando a rintracciare le occorrenze del termine "asfalto" in *TA*, possiamo notare come, nell'ottica di De Angelis, esso assume un'accezione fortemente negativa, divenendo un vero e proprio correlativo oggettivo del Male e della malattia:

Milano era asfalto, asfalto liquefatto [12]; un metro d'asfalto e di nulla / e il respiro è d'asfalto, le labbra d'asfalto, / il silenzio e l'andarsene / sono d'asfalto. L'ultimatum, anche quello, / ce l'ha dato l'asfalto, l'asfalto [26]; resto accanto / a te, ai tuoi sandali / che l'asfalto bruciava, l'asfalto / di ogni estate, l'asfalto / che penetra nel seno, finché appare / la ferita, finché la vista / è silenziosa come la sua fine [30].

¹⁴ Ad esempio in Dante, *Inf.* III, 124-126: «e pronti sono a trapassar lo rio, / ché, la divina giustizia li sprona, / si che la tema si volge in disio».

¹⁵ Il discorso attorno al problema della teodicea costituisce uno dei temi secondari, ma comunque ricorrenti, di *TA*. Così come avviene in Magrelli, anche De Angelis si rifiuta di risolvere la questione rimandandola ad un piano metafisico, sebbene, rispetto al primo (si veda il caso di *DSB*, al paragrafo precedente), il suo discorso sia caratterizzato da un tasso molto minore di razionalità: «nessun gloria in excelsis, ma un groviglio / nervoso, un raschiare di suoni e occhi / fissi all'ingiù, quel niente / che tiene freddo il pensiero, quel tremito / di lampadine e aghi, qualcosa / che s'incarcera dove grida» [37].

Attraverso questa immagine, dunque, De Angelis riporta alla mente e trasmette al lettore il ricordo della donna malata e «sola» (termine evidenziato a fine verso) nel quartiere di Quarto Oggiaro, nella periferia di Milano. Una delle riflessioni su cui l'autore ritorna di frequente in *TA* riguarda proprio la solitudine dell'essere umano nella malattia e nella morte, descritte come esperienze estreme di fronte alle quali l'individuo si trova inevitabilmente solo con se stesso, nella sua «essenziale nudità» [47]. Il passaggio dalla vita alla morte determina anche un passaggio di piani temporali, dalle «lancette del polso a quelle celesti» [47], ossia dal tempo della Storia a quello della meta-storia (di cui ho parlato già nel secondo capitolo).

Nei primi cinque versi di *Bruciava l'asfalto...* possiamo ritrovare due coppie oppositive che, attraverso la forza delle immagini utilizzate, ci rimandano a questo concetto: «le luci / immortali dei bar» (vv. 2-3) seguite dalle «case / degli anni cinquanta» (vv. 3-4), e la solitudine della donna all'inizio della poesia alla quale si oppone, al v. 5, «un concerto di piantine e di mare¹⁶». Il rapporto fra il tempo e la vicenda individuale e quelli universali non riguarda soltanto i contenuti della poesia di De Angelis, ma il suo stesso statuto.

L'esperienza individuale e soggettiva della scomparsa di Giovanna Sicari, infatti, nella prospettiva dell'autore, assurge a un piano universale. Ponendosi sulla scia del pensiero di Rilke, per cui «non dobbiamo soltanto fare uso di tutte le forme del qui all'interno dei limiti di tempo, ma occorre collocarle – per quanto è in nostro potere – nelle significazioni superiori a cui partecipiamo»¹⁷, per De Angelis la morte della donna diviene il simbolo della morte di tutti gli esseri viventi, e, in definitiva, diviene la morte stessa:

in te si radunano tutte le morti, tutti / i vetri spezzati, le pagine secche, gli squilibri / del pensiero, si radunano in te, colpevole / di tutte le morti [18]; noi ci lasciamo / qui, in due metri di cemento, con un atto / di presenza, un battito / estivo, uno scambio di persona [31]; ognuno / è lo stadio terminale, ognuno è l'estate, questa / estate vissuta in una sillaba [36]; quando su un volto desiderato si scorge il segno / di troppe stagioni e una vena troppo scura / [...] allora non è solo lì che la grande corrente / si ferma, allora è notte, è notte su ogni volto / che abbiamo amato [65].

L'universalizzazione dell'esperienza personale nasce in una sfera del pensiero del poeta che, evidentemente, non è quella logico-razionale. Questa concezione della morte, piuttosto, ci rimanda a una visione tragica dell'esistenza umana e, soprattutto, credo che

¹⁶ Contrariamente all'asfalto, il mare in *TA* assume un valore positivo; si veda ad esempio: «rivedo mio pare in una città di mare, una brezza / di Belle Epoque e un sorriso sperduto di ragazzo» [20]; «toccandoti la fronte sentivi il mare» [44].

¹⁷ La citazione è tratta da una lettera di Rilke a Hulewicz (BLANCHOT 1967, p. 117).

pertenga al pensiero inconscio e irrazionale dell'autore che, come sostiene la teoria psicoanalitica di Matte Blanco¹⁸, funziona sulla base del principio di simmetria, per cui la morte di una persona cara viene percepita dall'individuo come la morte in assoluto, la morte di tutte le persone¹⁹.

Considerando anche quanto detto nel secondo capitolo, credo che per questi aspetti De Angelis sia uno degli esempi più significativi di una tendenza dominante nella poesia contemporanea per cui, come scrive Mazzoni, l'opera dei poeti «registra una condizione reale e dice alcune verità sul nostro tempo: [...] che non possiamo più attribuire alle nostre esperienze soggettive un oggettivo valore universale, a meno di non regredire a stadi di vita psichica anteriori a quello occupato dalla coscienza desta, e dunque immediati e presociali»²⁰.

Al tempo stesso, tuttavia, in *TA* è riscontrabile, più che in altre raccolte, la volontà di De Angelis di mantenere ben saldo un contatto con la realtà esterna, come ci dimostra anche l'ampio uso dei toponimi e, in generale, della deissi. Nell'ottica del poeta, per cui la morte e il tempo sono concepiti come ciò che annullano definitivamente l'individuo, proiettandolo in una dimensione altra e irraggiungibile, il legame con il mondo reale diviene fondamentale, poiché è attraverso il ricordo delle esperienze passate, dei luoghi abitati e dei giorni vissuti che l'io poetico può tentare di riscattare la vita del defunto. Di fronte alla scomparsa di una persona cara, il compito di chi resta è quello di affermare e ribadire l'importanza e il valore di ogni esistenza, per quanto precaria essa sia:

c'è stato un compleanno, all'inizio certamente. / Cinque candeline azzurre, i parenti mai visti, / gli evviva. C'è stato, quello c'è stato. / Il quindicesimo fu in Monferrato, ricordo, / con Luisella e Cristiana, il torneo di lotta sul Po [...]. / C'è stato. C'è stato. Gli occhi / cercavano, nella materia inquieta, un'incisione. / Nel viso invecchiato di una donna, il mondo / intero appassiva [17].

Le poesie di *TA*, che sono prevalentemente brevi e monostrofiche, contengono attimi e istanti di vita condivisi con la propria compagna²¹, frammenti che De Angelis tenta di salvare e ricomporre. Il rapporto con il passato, tuttavia, non si esaurisce in un semplice scavo nella memoria individuale. Sulla base di un'idea di impronta nietzschiana²², il poeta

¹⁸ Cfr. MATTE BLANCO 1981.

¹⁹ Da questo punto di vista, credo sia lecito supporre un legame tra *Bruciava l'asfalto...* e la celebre *Tutto il mondo è vedovo* di Amelia Rosselli, che la poetessa ha composto dopo la morte del suo compagno, Rocco Scotellaro.

²⁰ MAZZONI 2002, p. 18.

²¹ Cfr. CASADEI 2011, p. 196.

²² Mi riferisco naturalmente alla teoria dell'«eterno ritorno», che il filosofo tedesco sviluppa in particolare in *Also sprach Zarathustra*.

concepisce il passato non come un tempo distante e irrimediabilmente perduto, bensì come qualcosa che può ritornare, ripresentarsi, e con il quale l'individuo deve instaurare un dialogo attivo. Immergersi nel passato significa dunque rivivere le esperienze già vissute come se fossero nuove e attuali, assumere una prospettiva diversa, riconsiderare le cose e il tempo trascorsi.

È un'idea che in De Angelis emerge già all'altezza di *TV*, in particolare in *Dopo i millimetri* [38] (ho fatto già riferimento a questa poesia nel secondo capitolo), dove il poeta scrive in esergo: «“adesso quello che ho vissuto diventa / imprevedibile come quello che vivrò” (1981)». Il passato perde dunque la sua definitività, la sua concretezza, trasformandosi in un tempo dinamico e aperto come quello del futuro, che spetta al poeta vivere nuovamente e ricomporre, per donargli un senso²³; questo compito della ricomposizione, come detto, assume in *TA* i caratteri di un vero imperativo etico-morale.

L'idea della persistenza e del ritorno dell'attimo si concretizza nella poesia di De Angelis attraverso una serie di *topoi* ricorrenti, ossia immagini o interi sintagmi che ritornano non soltanto all'interno di una stessa raccolta, ma anche a distanza di anni. In un'intervista, con una formula convincente, lo stesso poeta definisce queste immagini «metafore dinamiche»²⁴. All'interno dell'opera di De Angelis, dunque, uno stesso elemento può assumere valenze e accezioni differenti, o addirittura opposte, a seconda del particolare momento storico e biografico. È il caso, ad esempio, dell'asfalto che, come scrive l'autore, in *TA*

è davvero imperante [...]. C'era anche prima [...], c'era l'asfalto bagnato di *Somiglianze*, con il riflesso dei fare nel buio, c'era quello fiabesco della *Corsa dei mantelli*, c'era quello screpolato delle tangenziali in *Biografia sommaria*. Ma qui è una presenza ossessiva: è un asfalto della più calda estate milanese, reso umido dal sole. [...] È una presenza minacciosa, porta con sé allarme e presagio, panico e silenzio, il silenzio che precede una rivelazione.²⁵

²³ Il concetto di scrittura come ricomposizione è alla base stessa della poesia di De Angelis, come abbiamo visto all'inizio del secondo capitolo parlando della poetica della dettatura. Questa idea ritorna in molti testi, sin dalle prime raccolte, ma soprattutto in quelli degli anni Novanta e Duemila; ad esempio in *BS*, nell'*Ago del ritorno*: «tornano, vedi, ricomposte le visioni / sono la prima e la penultima, i buoni / tramonti di ogni cosa, di ogni cosa: / riposa nell'unica durata, nel battito / delle tangenziali e della mente, / nel centro del buio, un'antica rima / mescolata alla vita».

²⁴ Riporto qui una parte dell'intervista: «il punto è che la partita in questione [in riferimento a un ricordo di adolescenza] diventa una sorta di archetipo, o meglio quella che potremmo definire una metafora dinamica. Dinamica e in perpetuo movimento: quella partita non è la stessa se viene cantata pochi anni dopo, nel 1970 (*Somiglianze*) oppure nel 1990, oppure adesso. Non è la stessa se il poeta abita ancora lì e passa tutti i giorni davanti a quel campetto oppure se è andato in un'altra città e sente il velo dell'esilio... non è la stessa cosa se uno dei ragazzi è morto e porta sulla partita un'ombra scura e un'esistenza incompiuta... se il poeta segue ancora il calcio oppure ha abbandonato quel mondo interamente... oppure... oppure e ancora oppure. Sì, quella partita è un'immagine che trascorre in mezzo alle stagioni, muta volto e passa di libro in libro sospinta da una brezza di varianti» (CROCCO 2015).

²⁵ DE ANGELIS 2013, p. 109.

Mi pare che queste metafore dinamiche e ricorrenti, oltre a esprimere una particolare concezione del tempo, svolgano altre due funzioni nella poesia di De Angelis: la prima è quella di creare dei legami diretti fra le varie raccolte, quasi come se queste fossero concepite, per dirla con Montale, come parti di «un solo libro»²⁶; la seconda è quella di determinare una sorta di legenda dei temi e dei messaggi che ritornano all'interno dell'opera, utile al lettore per decifrare la mappa dei testi il cui significato, come abbiamo avuto modo di vedere, spesso non è immediatamente comprensibile, per via di quella regressione della voce poetica a uno stadio psichico liminale, in bilico tra razionalità e irrazionalità, coscienza e incoscienza.

Nella parte finale di *Bruciava l'asfalto...* possiamo trovare l'ennesimo esempio di come, nel dettato dell'io poetico di De Angelis, si esprima il principio di simmetria teorizzato da Matte Blanco. In questi versi (6-8), inoltre, sono riassunti perfettamente i vari significati contenuti nel titolo polisemico della raccolta.

Il soggetto poetante, come in quasi tutti i testi di *TA*, parla direttamente alla compagna scomparsa, la cui presenza, tuttavia, egli percepisce ancora (e infatti all'imperfetto del primo verso si sostituiscono nei versi finali il presente e l'infinito). Ad essa rivolge una serie di esortazioni, in cui ogni affermazione sembra contraddire la precedente (ma si ricordi che, stando a Matte Blanco, nell'inconscio non vige il principio aristotelico di non contraddizione). Attraverso questa catena di verbi, De Angelis riesce a trasmetterci, con una grande forza comunicativa ed emozionale, tutta la gamma di sentimenti contrastanti che l'io lirico prova: dalla paura derivante dall'improvvisa perdita della persona cara (e dunque «tema» come timore), alla nostalgia del passato, al bisogno, per chi resta, di allontanarsi dalla morte e di dare l'addio definitivo («tema» come dovere, necessaria elaborazione del lutto). La contrapposizione tra questi stati d'animo è resa mediante tre coppie di verbi e avverbi temporali perfettamente simmetriche: torna (v. 7) / non tornare più (v. 7); torna (v. 8) / non tornare (v. 9); ritorna (v. 9) / mai, più (v. 9).

Nel finale della poesia si esprime così un conflitto interiore e ancora irrisolto, determinato dalla persistenza della defunta nel «qui», nel mondo reale (al quale si oppone un altrove implicito e taciuto), come ci suggerisce il «più» conclusivo, isolato dalla virgola. Per superare questa contraddizione in termini, il soggetto poetante deve distaccarsi dalla compagna e tentare di sottrarsi alla ricorsività del tempo passato: così,

²⁶ MONTALE 1976, p. 593.

ad esprimere proprio questa necessità, De Angelis termina *Bruciava l'asfalto...* con due avverbi carichi di significato: «mai, più».

Come abbiamo visto anche nel secondo capitolo, l'idea della circolarità del tempo, fondamentale nella poesia di De Angelis, si esprime a vari livelli: da quello tematico (si ricordi la definizione di «poeta del lago», ossia delle ossessioni ricorrenti) a quello stilistico, ad esempio attraverso l'uso delle metafore dinamiche. In *TA* questa idea centrale influisce anche sul macrotesto, che descrive una sorta di percorso circolare, in cui punto di partenza e punto di arrivo coincidono: la raccolta infatti si apre con una sezione intitolata *Vedremo domenica* e si chiude con i seguenti versi [79]: «oh tu fra coloro che attendono, / che sono lì lì, / che bevono l'acqua passata, il canto / del cigno, la chiara / sorte di questa domenica».

Il riferimento alla domenica, giorno di riposo e di festa ma anche giorno sacro, ritorna solamente in questi due luoghi all'interno della raccolta. Il percorso circolare che De Angelis delinea in *TA*, tuttavia, non esclude né una progressione di senso in direzione anche narrativa, per quanto ellittica questa possa essere, né un cambiamento nella coscienza del soggetto lirico; anzi, partendo dal dato biografico, nel quale però non si deve risolvere l'interpretazione del testo²⁷, si può leggere il libro innanzitutto come una narrazione dell'esperienza del lutto e della sua necessaria, complicata elaborazione. In effetti l'immagine positiva della domenica, che in apertura è percepita come qualcosa di distante e indefinito («vedremo»), dopo un confronto diretto con la morte, doloroso e difficile, si trasforma negli ultimi versi in una «chiara / sorte».

Pur esprimendo, in parte, un'idea di segno positivo (contenuta nell'aggettivo «chiara»), il finale di *TA*, evidentemente, costituisce un vero e proprio ossimoro (essendo il corso della sorte imprevedibile per definizione), come a dire che in realtà il soggetto poetico non ha superato in via definitiva quel contrasto interiore rappresentato in

²⁷ Per fare un esempio: in un'intervista, De Angelis racconta un'esperienza privata che mi pare possa essere stata l'occasione alla base di *Bruciava l'asfalto...*: «alcuni mesi fa, alla fine di giugno, sono passato in autobus, l'autobus 57, davanti a Villa Schleiber [il palazzo si trova a Milano, proprio nel quartiere di Quarto Oggiaro evocato al v. 2], che era una villa dove spesso andavamo con Daniele a giocare a pallone. L'autobus si ferma proprio davanti a un bar, un bar anni Cinquanta un po' neorealista, che ci piaceva molto. E Giovanna [Sicari]... è lì! Era lei, senza dubbio, con quel modo di tenere la tazzina del caffè. La guardo ancora con un'emozione infinita... siamo vicini... la fermata del 57 è proprio lì... le dico: "Giovanna, aspetta, adesso scendo": "No, resta sull'autobus, tornerò ancora... non temere, tornerò. Ma tu... resta, resta, non scendere... non voltarti... no... non devi voltarti..."» (DE ANGELIS 2013, pp. 165-166). Se davvero questa è stata la vicenda che ha ispirato a De Angelis *Bruciava l'asfalto...* (e sono molti gli elementi per credere che sia così: i toponimi, il bar anni Cinquanta, ecc.), possiamo notare come nel componimento l'autore riprenda alcuni elementi biografici per trascenderli e trasformare l'esperienza individuale in esperienza assoluta, in rappresentazione delle difficoltà dell'uomo di fronte alla morte e al lutto.

Bruciava l'asfalto.... Effettivamente, al tema della fine della vita umana, del lutto e della persistenza dei defunti nei loro cari, De Angelis dedicherà anche le due raccolte successive, *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (Mondadori 2010) e *Incontri e agguati* che, assieme a *TA*, costituiscono una sorta di trilogia incentrata sul macro-tema della morte.

Per concludere il paragrafo vorrei proporre alcune considerazioni sulla forma e sullo stile della poesia di *TA* che vanno a completare quelle sui contenuti esposte sin qui. Come ha affermato il poeta, la raccolta «rappresenta [...] uno studio musicale sul motivo del distacco»²⁸. In *Bruciava l'asfalto*... possiamo vedere chiaramente come una certa idea di musicalità riguardi da vicino anche la forma della poesia di De Angelis.

Credo che essa si esprima innanzitutto nel ritmo del testo. La poesia è composta di una strofa di 8 versi liberi medio-lunghi; alcuni di essi potrebbero essere ricondotti alla misura endecasillaba: il v. 1 (un endecasillabo sbagliato di quinta), i vv. 2 e 7 (ipermetri), 3 e 6 (ipometri) più il v. 5 (con ictus anomali sulla terza e sulla settima). Un'analisi degli accenti e del ritmo, tuttavia, può condurci a risultati più interessanti, mostrandoci come sia possibile individuare uno schema più o meno regolare che caratterizza il componimento. Di seguito riporto la scansione accentuativa del testo:

1: U UU UU UU U
 2: U UUU U UU U
 3: UU UU UU U
 4: U UU UU UU UU
 5: UU UUU UU U
 6: UUU U
 7: UUUU UUU U U
 8: UU UU UU

I versi di *Bruciava l'asfalto*... contengono tutti tre o quattro accenti forti. La poesia è caratterizzata dalla ricorsività della particella UU_ (secondo la metrica classica si tratta del piede anapesto), che le conferisce un ritmo ascendente e quasi regolare, e funge così da elemento di coesione fra i vari versi. Questo sostrato ritmico, percepibile dall'orecchio del lettore, seppur in maniera inconscia o indefinita, determina la musicalità e la memorabilità del componimento.

²⁸ DE ANGELIS 2013, p. 108.

Ad esse, inoltre, contribuiscono alcune figure di suono: a differenza di quanto avviene in *DUP* e in *BS*, dove, come si è visto, De Angelis ricorre esplicitamente e frequentemente alla rima o all'assonanza, in *TA* i giochi musicali e le figure di suono sono più sporadiche e, soprattutto, più nascoste, ad esempio all'interno di verso. Ciononostante, esse ricoprono ancora un ruolo molto importante.

Nella prima parte di *Bruciava l'asfalto*, possiamo notare in particolare l'assonanza interna ai vv. 1-2, asfalto: quarto, e l'allitterazione ravvicinata dell'occlusiva b al v. 5, che rende anche a livello fonetico l'unione tra i balconi delle case in periferia e le piante di basilico che vi vengono coltivate (i due termini introducono il lettore all'immagine positiva del concerto al verso successivo). Ma è nel finale del componimento che le figure di suono si fanno più incisive ed evidenti, contribuendo a trasmettere anche a livello musicale il senso dei versi. Mi riferisco innanzitutto alle rime, alcune delle quali sono identiche (mare: tornare: tornare; più: più), e alla ripetizione con variazione del verbo tornare-ritornare nei tre versi conclusivi, che ci rende perfettamente l'idea della condizione mentale-emotiva del soggetto poetico, travolto da ossessioni, pensieri e sensazioni di segno opposto che si mescolano e si contraddicono a vicenda.

La compresenza degli opposti e un certo pensiero irrazionale sono tra i motivi dominanti e di lunga durata della poesia di De Angelis. Tuttavia, mentre nella poesia degli anni Ottanta essi determinano una scrittura caratterizzata dalla verticalità, dalle contrazioni analogiche e da «modalità oniriche e visionarie»²⁹, in *TA* il dettato poetico mostra un tasso maggiore di comunicatività e chiarezza espressiva che, come possiamo vedere in *Bruciava l'asfalto*, si palesa anche nell'uso di una sintassi più lineare. Questa apertura della voce dell'io al lettore credo sia legata, in parte, anche al tema della raccolta³⁰. Pur tenendo presente l'autobiografismo che caratterizza il campo dei temi del libro, tuttavia, bisogna evitare il rischio di «ridurre *TA* a un resoconto doloroso del lutto personale»³¹.

Nei versi della raccolta, infatti, De Angelis non cede mai all'elegia o a toni confessionali, ma tenta sempre di andare oltre il dato biografico e contingente per

²⁹ TESTA 2005, p. 304.

³⁰ Su questo punto mi trovo d'accordo con Eraldo Affinati, che nell'Introduzione all'Oscar *Poesie* definisce *TA* uno «straordinario canzoniere amoroso, in cui le contrazioni liriche in precedenza oscure si sciolgono come riunite nella folgorante unicità tematica da cui scaturiscono» (DE ANGELIS 2008).

³¹ GEZZI 2005, p. 116.

assurgere a una dimensione sovrastorica e assoluta, o meglio, di mostrare, attraverso la poesia, come queste due dimensioni a volte possano entrare in contatto, confondersi.

La scomparsa della compagna diviene per il poeta l'esperienza totale e totalizzante della fine della vita umana, il lutto personale rappresentazione dell'incapacità di ogni individuo di superare, in definitiva, il confronto con la morte. Dalla raccolta emerge così una visione del tempo, della Storia e della vita che oscilla tra la meraviglia di fronte alle piccole esistenze degli esseri umani e il riconoscimento della loro vanità, tra l'irrazionalità dell'assoluto e la «nostalgia» della contingenza, tra l'imperativo di ribadire l'importanza della vita dell'individuo e la constatazione dell'immutabilità della condizione dell'uomo, destinato a rivivere, di generazione in generazione, le stesse esperienze, gli stessi sforzi e gli stessi dolori.

4.3. Un mondo in *Guerra*: Storia, uomini e natura

Così come quello di *TA*, anche il progetto di *Guerra* di Buffoni nasce da un'esperienza biografica; nella nota alla fine della raccolta, l'autore ci spiega che l'idea del libro nacque «verso la fine degli anni Novanta, quando mi accadde di rinvenire casualmente una cassetta appartenuta a mio padre, contenente documenti relativi agli anni 1934-1954 e tra questi una sorta di diario scritto a matita in stenografia su cartine da tabacco in campo di concentramento»³².

La raccolta esce a distanza di qualche anno dal ritrovamento del diario, e ad esso, in realtà, si ispira soltanto in parte. Infatti, pur partendo dal dato biografico, Buffoni allarga il progetto del libro: l'esperienza particolare del padre soldato e prigioniero «nei lager tedeschi e polacchi»³³ durante il secondo conflitto mondiale ci viene descritta come una fra le tante, troppe manifestazioni del Male presente nell'uomo e nel mondo. La guerra è intesa dal poeta come una condizione assoluta e universale, tragica e immanente l'umanità e la Storia.

Così, alla vicenda militare del padre, Buffoni affianca il ricordo e il racconto di molte altre storie di guerra di ogni epoca, dall'invasione delle Americhe da parte degli europei

³² BUFFONI 2005, p. 196.

³³ Gezzi, nell'Introduzione a BUFFONI 2012, p. XIX.

colonizzatori alla prima guerra mondiale, dalla propria esperienza durante il servizio di leva agli attuali episodi di razzismo contro le «profughe alla stazione» [160]. Ognuna delle tredici sezioni³⁴ che compongono la raccolta è dedicata a un aspetto diverso del macro-tema guerra. Di seguito riporto *Ma che cosa si capiva stando lì*, tratta dall'undicesima sezione, intitolata *Sul tappeto per terra*, dedicata specificatamente alla figura paterna (che abbiamo già incontrato nel terzo capitolo) e ispirata al ritrovamento del diario di prigionia:

Ma che cosa si capiva stando lì
 Delle tre guerre in una,
 Tedeschi contro americani,
 Italiani contro tedeschi, italiani contro italiani?
 E che cosa qui, dopo? 5
 Borghesia cattolicesimo fascismo
 Forse è crescere i figli
 Portandoli la domenica al cimitero
 Sulle tombe di marmo dei nonni.
 Così che un accidente non la norma 10
 Sia per loro
 Il morto insepolto la nuda terra il fuoco.

Per procedere con l'analisi, possiamo suddividere la poesia in due parti: dal v. 1 al v. 5 e dal v. 6 al v. 12. Nella prima l'io poetico si rivolge a un ascoltatore non esplicitato (forse il proprio padre, forse il lettore oppure se stesso, o potrebbero anche essere le tre cose insieme), attraverso due domande che contrappongono due momenti storici ben distinti, indicati dai deittici spaziali «lì» e «qui» (collegati, tra l'altro, anche dalla rima): il primo è quello che ha vissuto la generazione del padre, un periodo tragico che si aprì con l'armistizio dell'8 settembre 1943, gli anni della cosiddetta guerra civile italiana, che vide contrapporsi le forze della neonata RSI, dei nazisti, dei partigiani e degli Alleati, in uno scontro tutti contro tutti («le tre guerre in una»); il secondo è quello attuale dei figli, da cui il poeta parla e scrive, è il «dopo» della generazione successiva che non ha vissuto direttamente l'esperienza bellica, ma alla quale spetta il compito di indagare il passato e custodirne la memoria.

Così come Magrelli in *DSB* e, in misura minore, De Angelis in *TA*, anche Buffoni sviluppa in questa raccolta un discorso sulla teodicea. Il confronto con il passato, infatti,

³⁴ Rispetto alla versione di *GU* contenuta nell'Oscar *Poesie* (2012), cui io ho fatto riferimento, nella prima edizione Mondadori (BUFFONI 2005) la raccolta è composta di 14 sezioni. La sezione eliminata è la dodicesima, *Fiori pallidi in cattività*, contenente cinque poesie.

è determinato anche dalla volontà dell'autore di cercare di comprendere le radici e le cause dei mali perpetrati dagli uomini nel corso dei secoli (volontà espressa dal primo verso della poesia, «che cosa si capiva»). Tuttavia, mentre in *PR*, come si è visto, Buffoni afferma l'importanza della memoria in un'ottica di lunga durata che mira a salvaguardare il legame tra passato e presente e tra le varie generazioni, in *GU* sembra ribaltare completamente il discorso. Il rapporto con il passato si risolve qui in chiave pessimistica: il poeta non si limita ad affermare, con Montale, che «la storia non è magistra / di niente che ci riguardi»³⁵, ma si spinge oltre, sostenendo che se mai il passato può trasmetterci un qualche insegnamento, questo, probabilmente, sarà sbagliato. Infatti il Male è percepito come qualcosa che si trasmette di epoca in epoca, come un errore che i figli imparano a commettere dai propri padri. Questo è il motivo ricorrente in *Sul tappeto per terra*, dove leggiamo in esergo alla sezione: «uccidendo il padre e dunque tagliando / La catena di trasmissione delle conoscenze / Sbagliate» [207].

Così, nella seconda poesia dell'undicesima sezione, l'io poetico ci dice che se suo padre non ha «firmato rsi» non è stato per opporsi al regime di Mussolini, ma semplicemente «perché era repubblica» [208], ossia per «non tradire la fedeltà giurata al re e alla monarchia»³⁶.

In *Ma che cosa si capiva...* il tema della trasmissione del male è sviluppato nella seconda delle due parti individuate in precedenza. Le «conoscenze sbagliate» di cui parla Buffoni sono riassunte nei tre sostantivi del v. 6: «borghesia cattolicesimo fascismo», che, in senso ampio, stanno ad indicare – in maniera negativa agli occhi del poeta - altrettanti aspetti di una certa ideologia assai diffusa nella società italiana del XX secolo: il modello economico, la religione e il sistema politico. Il Male e gli errori di cui parla Buffoni, tuttavia, non si esprimono soltanto nelle ideologie distorte o negli eventi tragici della macro-Storia; essi riguardano l'etica dell'individuo, la sua sfera privata e quotidiana, e possono manifestarsi anche in un gesto semplice come quello che il poeta descrive nella scena che chiude la poesia: portare i bambini la domenica a visitare le tombe dei nonni al cimitero.

Le lapidi e, per metonimia, i monumenti funebri, nella tradizione poetica simboli per eccellenza della conservazione della memoria presso i posteri³⁷, diventano per Buffoni il

³⁵ Vv. 23-24 di *La storia*, in *Satura* (1971).

³⁶ Gezzi, in BUFFONI 2012, p. XX.

³⁷ Si pensi a Foscolo, Leopardi, ecc.

mezzo di «trasmissione delle conoscenze sbagliate»: il cimitero diviene così un luogo di deformazione del passato e di conseguenza del presente, poiché suggerisce una percezione distorta della Storia e della realtà. Gran parte delle vittime della guerra e del Male – dai caduti in battaglia ai morti in mare durante le traversate – infatti, di «norma» non hanno «tombe di marmo» a testimoniare la loro esistenza e a custodirne il ricordo.

Presso le generazioni successive - «i figli» - la loro memoria si perde, e con essa la percezione del Male che hanno subito. In questi versi mi pare inoltre che trapelino due considerazioni del poeta sull'attualità: la prima è legata alla progressiva perdita della coscienza storica, sostituita dall'eterno presente del sistema mediatico e delle realtà virtuali³⁸; la seconda riguarda la scarsa consapevolezza delle dinamiche storico-sociali della contemporaneità, per cui l'individuo-spettatore percepisce le guerre, i mali e i crimini perpetrati nel mondo come qualcosa di distante che non lo riguardano («un accidente»), e con essi le loro vittime (come si è visto, questo è uno dei temi centrali in *DSB* di Magrelli).

GU si apre proprio con l'immagine di questi uomini e queste donne maltrattate e dimenticate, che il poeta chiama «le vittime della storia», aggiungendo, con tono ironico e al tempo stesso sfiduciato, che sarà Dio a premiarle «alla fine dei tempi» [159].

L'unico modo per interrompere questo circolo vizioso di trasmissione del Male che si sviluppa sia nel tempo sia nello spazio, secondo Buffoni è rifiutare di commettere gli stessi errori di quelli che ci hanno preceduti, «per fermare la storia». Il simbolo di questo rifiuto è il soldato disertore, colui che si nasconde tra i cespugli e, spinto dai motivi più disparati, sceglie di non partecipare alla guerra. A questa figura è dedicata la prima poesia della sezione *Soldati e gente* [170]:

E sei sempre tu, hai quegli occhi nel '43 / Le avevi nel '17 / Li avevi a Solferino nel '59 / Sei sempre tu dalle truppe di Napoleone / Di Attila di Cortez / Di Cesare e Scipione / Tu, disertore di professione / Nascosto tra i cespugli / A spiarli mentre fanno i bisogni / Per fermare la storia. / Tu, scarico della memoria.

La figura anti-epica del disertore determina lo svuotamento dall'interno di ogni retorica patriottica o nazionalistica. L'obiettivo di *GU*, infatti, è mostrare e descrivere la

³⁸ Il discorso sulla coscienza storica ritorna in più luoghi in *GU*, ad esempio: «Perché tutto prima o poi diventa musical / Carta da gioco figurina, / Hitler e il Feroce Saladino / Dracula l'impalatore / E senza più coscienza di dolore: / Non c'è voce nelle pietre / Né parola che diventi carne o sangue» [220]. Mi pare che questo tema sia abbastanza diffuso nelle raccolte a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila, soprattutto, com'è naturale che sia, negli autori che propongono una poesia dai toni più marcatamente civili; penso ad esempio al Tiziano Rossi di *Gente di corsa* (Garzanti 2000) o al Fabio Pusterla di *Pietra sangue* (Marcos y Marcos 1999) e *Folla sommersa* (Marcos y Marcos 2004).

prassi bellica in tutta la sua crudeltà e violenza, senza lasciare spazio né a moralismi né a sentimentalismi di sorta. La raccolta si pone così come «un libro totalmente antielegiaco»³⁹ e, aggiungerei, antilirico, poiché ad imporsi non è l'io poetico (sul quale tornerò a breve) con la sua soggettività, ma la condizione tragica e universale della guerra, i cui effetti emergono chiaramente nell'ultimo verso di *Ma che cosa si capiva....*

Con questi tre sostantivi (il morto, la terra e il fuoco), posti uno dietro l'altro senza virgole in mezzo, Buffoni riesce a sintetizzare ed esprimere due concetti fondamentali: il primo è il carattere cruento e disumano della guerra, che produce «morti insepolti», cadaveri di persone abbandonati come carcasse animali (il riferimento al rito ancestrale della sepoltura diviene una sorta di metonimia che sta ad indicare l'umanità e i suoi valori); il secondo è l'universalità della condizione bellica, che non riguarda soltanto le società umane, ma la natura tutta (cui ci rimandano, sempre per metonimia, i due elementi fondamentali: la terra e il fuoco).

Nel verso conclusivo della poesia (che, ricordo, è contenuta nella terzultima sezione di *GU*), Buffoni anticipa il tema che verrà sviluppato nel finale della raccolta: infatti, all'indagine sulle responsabilità dell'individuo e sulla persistenza del Male nella Storia dell'uomo, nell'ultima sezione (*Se mangiano carne*) subentra un discorso di portata più ampia sulla teodicea e sulla natura.

Il filo concettuale che unisce i vari testi è un'idea di violenza non soltanto come «pulsione antropologica primaria»⁴⁰, ma come vera e propria legge che regola la vita naturale. Ogni sistema biologico è caratterizzato dall'entropia e dalla guerra interna fra le proprie parti costitutive, dallo scontro incessante fra gli individui che si uccidono a vicenda per la sopravvivenza o il predominio. Nell'ultima sezione lo sguardo di Buffoni si allarga così dalla società e dalla Storia dell'uomo a tutto il regno animale⁴¹, secondo una visione «antiantropocentrica»⁴² di chiara matrice leopardiana⁴³. Così, spogliata di ogni teleologia, la natura si mostra al lettore in tutta la sua immotivata crudeltà:

³⁹ CASADEI 2006.

⁴⁰ MAZZONI 2006, p. 241.

⁴¹ Casadei rintraccia nel Giampiero Neri di *Teatro naturale* uno dei modelli di *GU*, in particolare per la «concentrazione epigrammatica» dei testi e per il rifiuto di una poesia eccessivamente «narrativizzata» e musicale (CASADEI 2006). Cogliendo il suggerimento, credo che sia possibile allargare il discorso anche ai contenuti della raccolta: le tracce del modello di Neri (poeta appassionato di scienze naturali), infatti, mi pare che siano evidenti anche nell'attenzione che nell'ultima sezione Buffoni dimostra per la zoologia e, in generale, per il mondo naturale.

⁴² CASADEI 2006.

⁴³ Si legga ad esempio: «Che altro si potrebbe chiedere / - In attesa che il genio militare / Faccia brillare l'esplosivo - / A una natura / Che tanto si cura / Delle sue creature?» [pp. 221-222].

Anch'io ho visto gatti grossi mangiarsi dei neonati / Persino loro figli, e so che tra gli squali / Può avvenire che il più grosso / Divori il fratellino prima ancora del parto / *In ventri matris* [215]; La gatta-vita-gatta indipendente / Intanto continua il suo corso / Perché niente la riguarda tranne il grembo / Dove già piccoli soldati / Gli arti tendono [217]; Per gustare la carne prelibata / Di quel corpo grande il doppio del suo / Lo tramortisce con un colpo di coda / Poi gli stacca le zampe con le chele [217].

Lo spostamento del fuoco dal particolare (l'esperienza bellica del padre) all'universale (il mondo naturale)⁴⁴ cui assistiamo nel finale di *GU* determina dunque una assolutizzazione del sentimento del Male, presenza obliqua e immanente la vita stessa di cui le poesie della raccolta – che rappresentano in sostanza delle variazioni sul macrotema guerra - ci mostrano i vari risvolti. Da questo punto di vista, come ha sostenuto Mazzoni, utilizzando una formula già di Montale, *GU* si propone come «uno dei migliori esempi di poesia inclusiva che la letteratura italiana abbia prodotto negli ultimi decenni»⁴⁵.

A livello tematico, possiamo individuare – pur restando all'interno della tradizione poetica italiana del XX secolo – molti modelli possibili, dall'Ungaretti del *Porto sepolto* al Sereni⁴⁶ del già citato *Diario d'Algeria*. Quello che distanzia il poeta di *GU* dai precedenti novecenteschi, tuttavia, è innanzitutto un dato biografico: Buffoni, infatti, non ha mai preso parte in prima persona a una guerra⁴⁷. Questo fatto determina una differenza sostanziale nello statuto dell'io poetico alla base del libro: mentre il soggetto poetante di Ungaretti e Sereni ci parla lungo tutto il corso della raccolta della propria, reale e circoscritta esperienza bellica, quello di Buffoni, per così dire, si moltiplica, accogliendo in sé le voci e i punti di vista di molte altre persone.

Così, a seconda delle sezioni del libro o delle singole poesie, il lettore ascolta una voce di volta in volta diversa: quella dell'autore (che, programmaticamente, si sforza di

⁴⁴ Cfr. BALDACCI 2006, p. 316.

⁴⁵ MAZZONI 2006, p. 241.

⁴⁶ La figura di Sereni, di cui ho avuto modo di parlare ampiamente nel terzo capitolo, ritorna anche in *GU*, in una poesia dell'ultima sezione: «E mi si fanno vicine / La poesia di Sereni su Amsterdam / Del Cinquantasette / e quella di De Libero / “Settembre tedesco” del quarantatré» [224].

⁴⁷ Proprio in virtù di questo elemento in comune, potremmo richiamare per *GU* il modello delle *Sette canzonette del Golfo* di Fortini (pubblicate in *Composita solvantur*, Einaudi 1994). Ci sono però due, fondamentali elementi di divergenza fra l'opera di Buffoni e quella di Fortini: il primo è che quest'ultimo tratta nei suoi versi una vicenda bellica a lui contemporanea, mentre, come si è visto, Buffoni spazia attraverso epoche diverse; il secondo è che, mentre in *Guerra* le voci dei soggetti poetici aderiscono e partecipano alle vicende descritte, nelle *Canzonette* Fortini esprime con «atroce ironia» una situazione di «esclusione dalla storia, individuale e collettiva» (CORTELLESSA 2007, pp. 109-110).

immaginarsi l'esperienza bellica come se l'avesse davvero vissuta⁴⁸), quella del padre, con i suoi ricordi di guerra appuntati sul diario, quella di un soldato anonimo, quella di una «vittima della storia» o di un noi indefinito. *GU* si presenta dunque come una raccolta composita e variegata, dal punto di vista sia macrotestuale sia della voce poetica che, come scrive Baldacci, «lungo tutto l'arco del volume, si dà sempre come coro degli avvenimenti»⁴⁹.

È evidente dunque la distanza che intercorre tra questa raccolta e il precedente *PR*, dove la presenza di un unico soggetto lirico, con la sua voce narrante e il suo dettato uniforme, garantiva la coesione e la coerenza del libro. D'altra parte la differenza fra i contenuti delle due opere è sostanziale: una è incentrata sulla biografia particolare di un individuo, l'altra su un tema universale.

Al tempo stesso, tuttavia, l'io poetico di *GU* si allontana sensibilmente anche da quello delle prime raccolte di Buffoni, poiché lo scambio e la pluralità di voci cui il lettore assiste ora non è dettato dalla volontà del soggetto di camuffarsi e nascondere la propria intimità dietro una maschera di ironia, bensì dallo sforzo di inquadrare un tema di enorme portata e complessità da più angolazioni possibili.

La molteplicità dell'io poetico di *GU* determina, inoltre, una conseguenza importante a livello stilistico: lungo il corso dell'opera Buffoni attua una continua mimesi linguistica della voce poetante, per cui il lessico e il registro cambiano di volta in volta a seconda di chi prende la parola:

Ho ventitré anni. Sono sieropositivo. Dall'età di nove anni sono stati il pompinare di mio padre. Cerco teroni e marocchini per leccargli i piedi sporchi, il culo dopo che hanno cagato e farmi pisciare in bocca [159, corsivo dell'autore]; Dove il Piemonte in fondo tra i castagni / Cerca di infilare il mare, riccioli greci / Di cuoco umidi nella grande cucina / E soldati che cavalcano sul tetto / Il braccio azzurro della gru [162]; Gagliardetti mostrine fiamme vive / Palestre per gladiatori già addestrati / Secutor gallo sannita trace / E massaggi unguenti prostitute [219]; Fratelli Bin ce stava scritto e su `na freccia / Pure er cortello segnalava / A fabrica de Clothes an American / Legend [224].

Credo che da questi pochi esempi si possa intuire la grande varietà lessicale e di registri che caratterizza *GU*; Buffoni esplora nella raccolta molte possibilità espressive,

⁴⁸ «Il ritrovamento e l'analisi delle carte di mio padre mi indusse dapprima a riflettere sulla possibilità di scrivere un libro incentrato esclusivamente sulla sua esperienza. [...] Ben presto tuttavia mi resi conto che tale materiale si sarebbe prestato solo a una trattazione di tipo storiografico, a meno che non avessi – come poi ho fatto – rivissuto in prima persona quegli eventi, immaginando che in quelle circostanze mi fossi trovato io. Tale impostazione mi ha indotto a estendere anche ad altri periodi storici la riflessione sulla “guerra”» (in nota a BUFFONI 2005, p. 196).

⁴⁹ BALDACCI 2006, p. 316.

attraversando diastraticamente la lingua italiana, dal dialetto al registro volgare o gergale, a quello più alto tipico della nostra tradizione lirica. Al tempo stesso, tuttavia, le strutture più profonde del suo dettato poetico restano sempre le stesse, garantendo la coesione interna fra i vari testi: mi riferisco alla metrica, o, per meglio dire, al ritmo, alla sintassi e alle figure di suono. Mazzoni parla di «un ritorno periodico di strutture elementari che, introducendo delle zone di regolarità, sorreggono e giustificano l'ingresso delle irregolarità. È uno scheletro fatto di rime facili [...] e di endecasillabi ritmicamente scanditi [...], magari ipometri e ipermetri»⁵⁰.

La mimesi linguistica, dunque, caratterizza solo in parte il dettato di Buffoni: è come se al sostrato proprio della voce poetica dell'autore si sovrapponesse uno strato superficiale (il lessico e il registro) proveniente da un personaggio-narratore di volta in volta diverso.

In *Ma che cosa si capiva...* questo fenomeno non è evidente, perché mi pare che la poesia rientri nell'insieme dei testi di *GU* in cui l'io poetico coincide con l'autore stesso. Tuttavia, possiamo concentrare la nostra attenzione su quelle strutture profonde del dettato poetico di cui ho appena parlato. Innanzitutto, così come in *Di quando la giornata...*, analizzata nel terzo capitolo, credo sia opportuno concentrarsi sul ritmo della poesia più che sulla metrica (i versi sono sostanzialmente liberi, benché si possa notare una certa ricorsività, anche all'interno di versi composti, del settenario – vv. 2-5-7-9 – e del novenario – vv. 3-4-8-12, più la presenza di un endecasillabo tradizionale al v. 10). A differenza di quanto abbiamo visto nella poesia conclusiva di *PR*, nel testo preso ora in esame non mi sembra che sia possibile individuare una particella ritmica che ricorra con regolarità. Tuttavia, i versi del componimento sono tutti accomunati – ad eccezione dell'ultimo – dalla presenza di tre accenti forti (al v. 4, che volendo possiamo leggere come un doppio novenario, sono sei):

1: UU_UUU_UUU_
 2: _UU_UU_U
 3: Ū_U_ŪŪŪ_U
 4: ŪŪ_Ū_UU_U | UU_U_UU_U
 5: UU_U__U
 6: UU_UUUU_UUU_U
 7: _UU_UU_U
 8: Ū_UUUU_UUUU_U
 9: UU_UU_UU_U

⁵⁰ MAZZONI 2006, p. 242.

10: U _UUU _UUU _U
11: _U _U
12: U _UU _UU _U _U _U

Come ho detto anche in precedenza, il modello cui guarda Buffoni sembra essere quello della poesia anglosassone, il cui sistema metrico, generalmente, si fonda sul numero degli accenti più che sul numero delle sillabe. Dunque la prosodia – quella che l'autore definisce il «respiro della poesia» - è il primo degli elementi strutturali che garantiscono la coesione dei vari testi di *GU*. Il secondo, come ho accennato, è l'uso delle figure retoriche: in primis quelle sintattiche, anastrofe (vv. 10-11-12), ellissi (vv. 5-7) e reticenza su tutte; poi quelle di suono, come la rima (li: qui: così; americani: italiani; borghesia: sia), l'assonanza (forse: tombe; loro: morto: insepolto: fuoco) e l'allitterazione (molto evidenti sono quelle delle due consonanti nasali ai vv. 8-9-10).

Rispetto a *PR*, tuttavia, in *GU* il ricorso alle figure di suono mi sembra generalmente più sporadico. Questo fatto, assieme al ritmo spezzato e irregolare dei testi, determina una minore musicalità e cantabilità della poesia, che si pone come «antiretorica»⁵¹ non soltanto a livello contenutistico, ma in parte anche formale. Credo che questa caratteristica derivi innanzitutto dalla tragicità dei temi affrontati nel libro. Dopo la «trilogia della *Bildung*», pubblicata a cavallo tra il vecchio e il nuovo millennio, in cui lo scavo nella memoria personale si accompagna a un dettato tendenzialmente piano e narrativo, Buffoni propone un'opera corale, disincantata e cruda, a tratti persino violenta, nella quale mi pare che si esprima a pieno la vocazione etico-civile della propria poesia matura.

GU infatti è una raccolta che può mostrarci come, nella poesia italiana degli ultimi decenni, si sia assistito allo sviluppo di una «coscienza storica che riscopre l'importanza della comunicazione etica»⁵², nel tentativo di tornare a esprimere, anche in poesia, una visione del mondo che possa superare i limiti del soggettivismo narcisista per riallacciare un rapporto diretto fra l'esistenza dell'individuo e quella della collettività.

Oltre la molteplicità delle voci e delle esperienze descritte in *GU*, possiamo così intravedere la figura di un autore che, prendendo le mosse dai maestri del pensiero laico e illuminista europeo, cerca con i propri versi di svolgere un discorso originale sulla

⁵¹ Così Buffoni definisce la propria raccolta nella nota a BUFFONI 2005, p. 197.

⁵² BORIO 2014.

complessità della realtà contemporanea e sul significato e le responsabilità dello stare al mondo dell'uomo.

CONCLUSIONI

Nei capitoli precedenti abbiamo visto come le raccolte poetiche di Magrelli, De Angelis e Buffoni mostrino, nel corso degli anni Novanta e Zero, degli elementi di novità in comune. Il primo, e forse più importante, riguarda il campo dei temi trattato dai tre autori.

5.1 I temi

Durante il ventennio Ottanta-Novanta, nelle opere dei maggiori poeti italiani si registra un diffuso interesse per le grandi questioni filosofiche e metafisiche che, «come avverte Zygmunt Bauman, la “strategia moderna” tende a sminuzzare: “lasciate in sospenso”, vengono “messe da parte, tolte dall’agenda: non tanto dimenticate, quanto raramente evocate”»¹. Fra queste possiamo individuare temi come: l’indagine sulla presenza del Male nel mondo e nell’uomo, l’affermazione-negazione di Dio, la riflessione sul tempo, sulla natura dell’essere umano o sulla teleologia. Gli autori in questione sono i nati negli anni Dieci e Venti del Novecento, che hanno prodotto le ultime opere verso la fine del secolo: Sereni, Caproni, Fortini, Luzi, Zanzotto, Giudici².

Questi macro-temi, che significativamente riemergono in coincidenza con la fine del “secolo breve” delle ideologie e l’inizio dell’era cosiddetta post-utopica, penetrano anche nella produzione dei nostri tre poeti. Possiamo individuare almeno due questioni filosofiche di grande portata, due nuclei tematici in comune fra Magrelli, De Angelis e Buffoni: il primo riguarda la teodicea – una “teodicea secolarizzata”, giacché mi pare che tutti e tre evitino accuratamente di rimandare o risolvere il problema su un piano metafisico –, il secondo la dimensione del conflitto. Quest’ultimo, in particolare, è centrale nelle tre raccolte degli anni Zero che abbiamo analizzato, e viene sviluppato secondo punti di vista differenti: Magrelli descrive il conflitto fra coppie oppostive come guerra e pace, giusto e ingiusto, essenza e apparenza, mettendo in scena anche il senso di disorientamento di un soggetto lirico la cui voce non è più in grado di aderire alla realtà;

¹ TESTA 2005, p. XX

² TESTA 2005, pp. XX-XXI.

De Angelis pone al centro di *Tema dell'addio* il conflitto fra la vita e la morte, il tempo breve dell'individuo e quello potenzialmente infinito del mondo; Buffoni sviluppa un discorso sulla dimensione conflittuale e bellica nell'uomo e nella natura, proponendo una visione che oscilla tra la fiducia illuministica nelle capacità razionali dell'essere umano e un pessimismo sovrastorico di stampo leopardiano.

Anche le modalità con cui questi due nuclei tematici vengono affrontati dai tre poeti mostrano dei caratteri affini; il più evidente riguarda la tendenza, da parte dell'autore, a inglobare nei propri versi porzioni di mondo che in precedenza erano state lasciate fuori: parallelamente all'allargamento del campo dei temi, assistiamo infatti al recupero della dimensione sia storica sia del tempo attuale. Sul piano dei contenuti, per usare la formula di Montale, la poesia recente di Magrelli, De Angelis e Buffoni appare più «inclusiva».

Se facciamo un paragone con le opere degli anni Settanta-Ottanta, possiamo dunque notare come i nostri tre autori, a partire dall'ultimo decennio del secolo scorso, allaccino nei propri componimenti un rapporto più stretto con la realtà. Con questo termine, che rischia di generare non pochi fraintendimenti,

non si chiama qui in causa, beninteso, un fattore esistenziale o sentimentale, ma un sistema dinamico di eventi, fisionomie individuali, immagini, percezioni: un movimento inventivo, insomma, capace di convogliare e giustapporre nel testo soggettività e razionalità, pathos e constativa presa d'atto [...], ma soprattutto aperto a un trasferto traumatico e straniato che – ormai da qualche tempo – ha ben poco a che vedere con il citazionismo passivo della fase storica a suo tempo unificata sotto l'etichetta labilissima di postmoderno. Qui ed ora il gioco è semmai imperniato su opposizioni determinanti per lo stare di ognuno nel mondo, oltre che sulla ricerca quasi sempre utopica e disperata [...] della giusta distanza tra esseri, cose, sensazioni, pensieri, e della conquista di un dialogo vero, con il Sé non meno che non l'Altro.³

Il movimento di apertura al mondo esterno, esemplificato in maniera molto chiara dal cambiamento dello statuto dell'io in Magrelli di cui abbiamo parlato, così come il recupero della dimensione storica, comportano nel soggetto poetico un compito molto importante: cercare di comprendere, elaborare e comunicare i dati provenienti dalla realtà. Nei versi dei tre poeti, lo sguardo di chi ci parla indaga e si sforza di superare la superficie delle cose, per giungere in profondità: «Ma cosa sa del buio / sottostante, la quieta superficie?» scrive Magrelli in *Disturbi del sistema binario*.

Questo compito assume i caratteri di un vero imperativo etico. Come scrive Maria Borio, negli ultimi anni in molti poeti italiani, compresi Magrelli, De Angelis e Buffoni, si è assistito all'affermarsi di «un principio di comunicazione etica dei contenuti,

³ BERTONI 2012, p. 217.

aggregante significativo per la migliore poesia contemporanea che sembra lo abbia recuperato dopo la generale espettorazione irrazionalistica centrata sull'individuo degli anni Settanta e la diffusa retorica postmoderna degli anni Ottanta»⁴.

Al di là dei giudizi di valore, possiamo notare come il recupero della dimensione etica della parola poetica, cui si lega la tendenza ad allargare il campo dei temi nella direzione che abbiamo visto, sia un fenomeno che riguarda a vario titolo molti autori contemporanei, tra i quali ricordiamo, oltre a quelli già citati, De Signoribus, Anedda e Frasca⁵.

Particolarmente significativo, in tal senso, è il caso di Buffoni, la cui opera mi pare abbia contribuito a tracciare una linea della poesia italiana del secondo Novecento e degli anni Zero, caratterizzata da una vocazione marcatamente etico-civile, che idealmente parte dal Sereni degli *Strumenti* e si sviluppa nell'opera di autori come Buffoni, appunto, e Pusterla, e che attualmente trova uno dei suoi interpreti più brillanti e originali nel Gezzi del *Numero dei vivi* (Donzelli, 2015).

Occorre tuttavia chiarire ciò a cui ci riferiamo parlando di dimensione etica della parola poetica o di vocazione civile nella poesia degli ultimi anni. A differenza di quanto è avvenuto tra anni Cinquanta e Settanta per autori come Pasolini o Fortini, nei poeti contemporanei il rapporto fra poesia e Storia e poesia e realtà non rimanda più a una dimensione ideologica o politica in senso forte. La vocazione etica a cui mi riferisco si basa piuttosto sull'esperienza individuale di un soggetto lirico, caratterizzato spesso da un senso di straniamento e disorientamento, che cerca di comunicare la propria visione del mondo e di «fondare la scrittura su una presa di contatto autentica con l'esperienza, per testimoniare una necessità espressiva e una nuova condizione storica individuale e condivisa»⁶. Da questo punto di vista assistiamo così allo sviluppo di una linea poetica e di pensiero, di matrice esistenzialista, che trova sempre in Sereni il punto di riferimento più autorevole nel secondo Novecento. Attraverso «la mimesi soggettiva di esperienze personali istantanee»⁷ (si pensi ai versi di De Angelis), il poeta può dunque tentare di svolgere un discorso sulla realtà che possa essere condivisibile e dunque, secondo una prospettiva tipicamente lirica, esemplare.

⁴ BORIO 2014.

⁵ Uno studio interessante è quello di Cortellessa (CORTELLESSA 2007), che analizza il macro-tema della guerra attraverso l'opera di molti poeti contemporanei: Zanzotto, Fortini, De Signoribus, Magrelli, Anedda, Buffoni, Frasca e Pusterla fra gli altri.

⁶ BORIO 2014.

⁷ MAZZONI 2015, p. 213.

Il secondo fenomeno da sottolineare riguarda la predisposizione, in molti poeti contemporanei, a far entrare nei propri versi la presenza e la voce dell'Altro, che spesso si sostituisce a quella propria dell'autore: è una tendenza che Testa individua già nei componimenti di Caproni, Giudici e Sereni⁸, e che giunge a piena maturazione in un'opera come *Guerra* di Buffoni, dove prendono la parola personaggi di volta in volta diversi: in questa raccolta, dunque, la crisi dell'io poetico non si risolve nel ripiegamento in un io isolato, bensì nel «profilarsi di un io collettivo»⁹ o di una molteplicità di io.

Tuttavia, tale fenomeno non comporta tanto una vera e propria cessione della voce dell'autore a terzi (nel quarto capitolo abbiamo visto, ad esempio, come il sostrato ritmico proprio della voce di Buffoni caratterizzi anche i versi in cui prendono la parola personaggi differenti), quanto la tendenza a recuperare la dimensione dialogica e a includere punti di vista e voci diverse all'interno di una poesia pur sempre incentrata sul monologismo lirico. In sostanza, si tratta di un tentativo di superare «fenomeni o 'valori'» come «la mitografia della figura dell'autore e la sua esposizione narcisistica», o un'«impostazione della 'voce' del testo obbediente ai parametri della [sola] confessione personale»¹⁰.

In effetti, credo che la scelta di accogliere all'interno del soggetto poetico una pluralità di voci e di punti di vista sia dettata da due esigenze fondamentali: la prima è quella di recuperare la trascendenza del mondo rispetto all'individuo, ossia la presenza dell'altro, superando l'isolamento dell'io lirico (ricordo, ad esempio, il ritorno dei dialoghi in *Biografia sommaria* e poi in *Tema dell'addio* di De Angelis); la seconda, e conseguente, è quella di trovare una via di uscita dall'atteggiamento crepuscolare proprio del Montale di *Satura* e dalla crisi dello statuto della stessa lirica, la forma letteraria che forse più di tutte ha visto negli ultimi decenni diminuire il proprio prestigio e l'importanza del proprio ruolo all'interno del sistema culturale, italiano e non.

⁸ TESTA 1999.

⁹ BAGNOLI 1996, p. 18.

¹⁰ TESTA 1999, p. 12.

5.2 Le forme

In *Sulla poesia moderna* Mazzoni scrive:

per raccontare in forma piana, oggettiva, trasparente, sovraperonale e servile occorre usare la prosa, e solo la prosa [corsivo dell'autore].

Ogni tipo di scrittura in versi è diventato opaco; e anche le poesie che si sforzano, narrando e argomentando, di uscire dai confini della lirica, lo fanno in una forma che appare, per le nostre abitudini di lettura, smaccatamente soggettiva.¹¹

Questa affermazione è senz'altro condivisibile; d'altra parte, come lo stesso Mazzoni ricorda, la poesia moderna – forma letteraria che a partire dall'Ottocento viene a coincidere in sostanza con il genere della lirica – si fonda per statuto sulla soggettività dello sguardo e della voce del poeta: «esperimenti, situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo» è la celebre formula con cui Leopardi descrive i propri *Idilli* nei *Disegni letterari*.

Tuttavia, credo che sia significativo il fatto che nell'arco di un decennio un elevato numero di autori contemporanei (non soltanto i nostri tre, come vedremo) abbia dato segni di cambiamento sul piano della forma poetica, nella direzione di una minore opacità e di una maggiore comunicatività della scrittura in versi.

Svolgere un discorso organico sulle forme della poesia degli ultimi vent'anni è un compito niente affatto semplice, poiché, come ricorda Crocco, ci si trova di fronte a un «contesto di poetiche già disgregato, dove molte soluzioni formali sono possibili»¹². Lo stesso verso libero, la vera conquista e cifra peculiare della poesia del Novecento italiano, entra in crisi già a partire dagli anni Ottanta, quando, come abbiamo visto, si assiste a un ritorno diffuso delle forme chiuse della tradizione (ritorno che, secondo alcuni, può essere letto proprio come risposta diretta «alla *koinè* internazionale rappresentata dal verso libero» e alla «necessità di una misura (e di una regola) non abbandonate a se stesse o impossibili per il lettore consapevole da riplasmare e ricostruire»¹³).

Per intuire il livello di disomogeneità che sul piano della forma caratterizza l'attuale panorama poetico, basti pensare alle differenze di soluzioni che distinguono le raccolte più recenti di Magrelli, De Angelis e Buffoni: il primo, nel corso degli anni, ha promosso un recupero organico, ma non del tutto regolare, dei metri tradizionali, i quali non hanno

¹¹ MAZZONI 2015, p. 175.

¹² CROCCO 2015, p. 185.

¹³ BERTONI 2012, p. 187.

semplicemente una funzione ornativa o parodica, ma servono soprattutto a trasmettere e affermare un messaggio preciso (la necessità del recupero di una cultura alta, umanistica e logo-centrica in opposizione alla società tecno-centrica delle masse globalizzate); De Angelis fa ricorso a versi liberi, tendenzialmente medio-lunghi, in cui la voce poetante oscilla fra l'affondo lirico, verticale e lo scavo piano, dai toni quasi confessionali, nella memoria e nella propria intimità; Buffoni, a partire dagli anni Novanta, ha sviluppato una propria forma poetica basata su una prosodia cadenzata e regolare e un'istanza narrativa molto forte (per cui registriamo un ampio ricorso alla deissi, ai toponimi, ai connettivi spazio-temporali o ai tempi propri della narrazione).

Le soluzioni formali scelte sono dunque le più diverse. Tuttavia, abbiamo notato come sia possibile individuare un dato che accomuna i tre poeti analizzati: rispetto alle prime opere, nelle raccolte degli ultimi anni il dettato poetico sembra cercare una maggiore comunicatività. Lo spostamento della voce verso il polo della chiarezza e l'abbassamento del discorso poetico verso il grado zero, sono fenomeni che alcuni critici hanno già osservato nella poesia degli anni Novanta e Duemila, ad esempio Marlin¹⁴, Bagnoli, che parla di un' «apertura» della poesia «verso il pubblico»¹⁵, e Testa, che alla fine dell'*Introduzione* all'antologia *Dopo la lirica*, scrive:

anche se non è il caso di pensare a svolte o a mutamenti radicali e neppure di investire [...] di eccessivi pesi e funzioni etiche la poesia, resta però il fatto che quest'ultima, nei suoi episodi più recenti qui segnalati, pare aver trovato «senza manifesti e proclami, ma con molta discrezione e fermezza una lingua mutata per cose mutate» (Grignani).¹⁶

Come dicevo, credo che questo cambiamento nei modi di espressione della voce poetica riguardi non soltanto Magrelli, De Angelis e Buffoni, ma un discreto numero di poeti contemporanei: per restare all'interno della generazione dei nostri tre, possiamo citare i casi di Mario Benedetti, Claudio Damiani e Stefano Dal Bianco, autori i cui versi dimostrano una grande chiarezza espressiva e sembrano avvicinarsi davvero molto al grado zero del discorso (questi sono i versi iniziali di un componimento di Damiani, da *Poesie*, Fazi 2010: «fai un lavoro duro, cassiera di un discount, / ma sei allegra, scherzi con tutti, / velocissima conteggi i prezzi, / nella tua mente passano mille numeri, / e scherzi, poi prendi le cose / e le metti nelle buste, fai cose / che potresti anche non fare, è squallido / dove lavori, ma tu non te ne curi»).

¹⁴ Cfr. MERLIN 2000, p. 121.

¹⁵ BAGNOLI 1996, p. 60.

¹⁶ TESTA 2005, p. XXIX.

Tale fenomeno, che nelle sue manifestazioni estreme determina la negazione «del linguaggio della poesia come episodio differenziale [...] rispetto alla lingua media o comune»¹⁷, secondo alcuni critici avrebbe portato per eccesso, verso la fine del secolo, a un appiattimento del panorama poetico nazionale¹⁸, al quale avrebbe contribuito sia l'oggettivo allargamento dell'insieme degli autori che scrivono versi (dato che riguarda in particolare il web¹⁹), sia una tendenza diffusa all'omologazione e all'epigonismo. Bertoni, ad esempio, parla di un «contesto di *aurea mediocritas*», sostenendo che negli ultimi anni Novanta «il proliferare [...] di diversi libri di livello medio-alto [...] è coinciso anche con l'assenza quasi assoluta di nuovi testi capaci di rompere schemi e attese»²⁰.

Assistiamo così al paradosso di cui ci parla Mazzoni, per cui se sul piano teorico la poesia moderna accorda all'individuo la libertà assoluta nella scelta dei contenuti e delle forme di espressione, sul piano fattuale si registra l'affermarsi di un «conformismo gregario»²¹.

In questo contesto di generale appiattimento delle voci, credo tuttavia che sia possibile riconoscere degli autori la cui opera sia in grado di distinguersi ed emerge dal coro indistinto, sia per la qualità intrinseca della scrittura, sia per la loro capacità di attirare l'attenzione della critica, che prosegue anche oggi il proprio compito di studio, selezione e formazione di un canone, per quanto debole, aperto e discutibile questo possa essere (per fare un esempio: a un lettore di poesia contemporanea immagino sia più familiare il nome di Amelia Rosselli o di Giovanni Raboni di quello del loro coetaneo Pier Luigi Bacchini).

Sull'opera di questi autori (fra i quali possiamo contare Magrelli, De Angelis e Buffoni) occorrerà dunque soffermare la nostra attenzione, per cogliere e analizzarne le caratteristiche, le cifre distintive e gli elementi in comune.

¹⁷ TESTA 1999, p. 12.

¹⁸ Ad esempio BERTONI 2005, FEBBRARO 2006 e CROCCO 2015.

¹⁹ «La situazione della poesia a cavallo tra due millenni non è migliorata con l'avvento dei nuovi media digitali, anzi forse è peggiorata: sempre più persone scrivono poesie, sempre meno le leggono, affollando così la Rete di testi mediocri, tra i quali si perdono le poche poesie rilevanti» (LORENZINI – COLANGELO 2013, p. 309).

²⁰ BERTONI 2005, p. 14.

²¹ MAZZONI 2015, p. 215.

5.3 Una domanda

Perché tre poeti, fra loro molto diversi, come Magrelli, De Angelis e Buffoni nell'arco di un decennio circa mostrano, sia sul piano dei contenuti sia su quello della forma di espressione, cambiamenti comuni?

La risposta è molto complessa; la mia intenzione qui non è quella di fornire spiegazioni definitive né di individuare nessi di causa-effetto semplicistici e opinabili, bensì quella di proporre alcuni spunti di riflessione.

Un punto di partenza interessante ce lo offre Raffaele Manica:

tutto questo andare verso la chiarezza, dove scelta esclusiva, dove scelta di coesistenza con altre forze, è un cammino verso il ritrovare una responsabilità delle parole rispetto alle cose o, anche, verso il ritrovare una consequenzialità delle parole rispetto alle cose. In chiave generale questa consequenzialità e quella responsabilità si suole vederle come uno degli effetti di deriva della crisi o fine delle ideologie: ovvero come forme di un conoscere etico piuttosto che di un conoscere estetico. L'intenzione è che, stringendo il rapporto fra parole e cose, si faccia chiarezza; e che la chiarezza dimostri così la propria attinenza all'etica.²²

Secondo questa chiave di lettura, la tendenza comune in alcuni poeti a spostare la propria voce verso il polo della chiarezza rifletterebbe la condizione di quello che, riprendendo Mazzoni (cfr. capitolo 1), abbiamo definito l'uomo «post-utopico». Il crollo delle grandi ideologie novecentesche, cui la nostra società ha assistito a partire dalla fine degli anni Ottanta, avrebbe determinato dunque, in questi poeti, la necessità di ricercare un linguaggio comunicativo, orientato verso il fruitore e non verso l'emittente, con il quale tornare a indagare la realtà e a trasmettere una rappresentazione condivisibile della condizione dell'uomo nel mondo contemporaneo. Una delle caratteristiche principali di questa condizione è senza dubbio l'incertezza esistenziale, sentimento assai diffuso in un'epoca storica di passaggio che trova nei fatti tragici dell'11 settembre uno dei suoi eventi-simbolo.

Credo che la fine delle certezze ideologiche abbia determinato anche la necessità di affrontare alcune grandi questioni filosofiche (ad esempio il discorso sulla teleologia o sulla teodicea) che, come abbiamo visto, si impongono nella poesia italiana proprio verso la fine del secolo scorso, quando si è assistito a un ritorno di una certa profondità di pensiero e di riflessione sull'attualità.

²² Manica in GAETA – SICA 1995, p. 127.

Questo tipo di poesia, che potremmo definire “critica” o “riflessiva”, non sembra interessata esclusivamente a porre l’accento sul «valore estetico [...] del testo»²³; instaurando una relazione con il mondo esterno e con la Storia, essa sembra piuttosto cercare di guadagnare una propria specificità in opposizione soprattutto al sistema mediatico dell’età contemporanea, caratterizzato dall’ipertrofia comunicativa, dal vuoto contenutistico, dalla spettacolarizzazione degli eventi e dal presenzialismo.

È un fenomeno che denunciava Fortini già nei primi anni Novanta (sono gli anni in cui in Italia, tra le altre cose, si affermò il modello di televisione commerciale), quando, come scrive Cortellessa, con le sue *Canzonette del Golfo* voleva

disegnare con impietosa allegoria l’imbambolamento di un Occidente che vive la più fosca delle tragedie in forma di svagato *talk show*, tra un’inserzione pubblicitaria di dolci e il primo piano d’un bel paio di cosce rinfrescanti. Come ha ben indicato Luca Lenzini, questi "versi comici" sono tutt'altro che esorbitanti o accessori [...]: suonano anzi necessari e persino perentori: "quasi che le immagini di un conflitto offerto nelle forme dello spettacolo, e preinterpretato nell'atto stesso in cui si consuma, non potessero che far regredire la poesia, emargarla a ninnanna per l'addormentamento, narcosi e ebetudine procurata." Lo stesso Fortini, in un articolo apparso sul "manifesto" all'indomani di *Desert Storm*, aveva definito l'operato dei *media* occidentali come "obliterazione del reale" e specificato come fosse proprio nel senso della *regressione* e della *leggerezza artificiale* che tale obliterazione si muoveva.²⁴

Nel corso degli ultimi due decenni questa presa di coscienza credo sia comune a molti poeti. È un atteggiamento che, come abbiamo visto, emerge chiaramente nelle raccolte degli anni Novanta e Zero di Magrelli, o in un’opera come *Guerra* di Buffoni, libri in cui realtà, Storia e attualità irrompono con forza e sembrano quasi esigere l’attenzione del soggetto poetico; come in *11 settembre 2001* [da *DSB* 15]: «Il nostro sonno, oggi, / sarà un compito in classe. / Tema: noi torce. / Svolgimento: ognuno / covi, dormendo, la sua fiamma, accesa / al fuoco morto del televisore».

La ricerca della profondità di analisi, in questi autori, sul rapporto fra soggetto e Storia, sullo stare al mondo del cittadino, sulla complessità crescente della realtà sembra voler andare a colmare quello spazio di riflessione lasciato vuoto sia dal sistema mediatico sia da gran parte del sistema culturale, in cui l’elemento economico e di mercato è diventato preponderante (penso alla musica leggera o ai *best seller* nell’editoria). La poesia sembra così poter recuperare la funzione, che definiremmo propriamente etica, di trasmettere messaggi che richiedono una profondità di pensiero e un tempo diversi da quelli della comunicazione istantanea del web o dell’informazione ventiquattro ore su ventiquattro.

²³ TESTA 1999, p. 12.

²⁴ CORTELLESA 2007, p. 111.

Credo che questa poesia “riflessiva” possa dunque dimostrarsi una forma letteraria in grado di proporre discorsi sul mondo interessanti o persino condivisibili, proprio in quanto espressione di interiorità e di pensieri complessi, in contrasto con la tendenza alla retorica, alla semplificazione, alla superficialità e al sensazionalismo diffusa all’interno del contemporaneo sistema mediatico e comunicativo *lato sensu*.

Il pericolo può essere quello di cadere nel moralismo, che, tuttavia, Magrelli, De Angelis e Buffoni sembrano attenti a evitare: nei loro testi, infatti, più che considerazioni definitive consegnano al lettore spunti di riflessione e di ricerca.

L’apertura al mondo determina dunque quelle «forme di un conoscere etico» di cui abbiamo parlato, il ritorno di una contiguità fra discorso poetico e realtà (le parole e le cose), di una «responsabilità etica della scrittura»²⁵ e la conseguente ricerca, per quanto soggettiva, di una qualche verità da comunicare; sono tutti elementi di cui percepiscono il bisogno molti autori nell’era post-ideologica delle grandi trasformazioni: dalla rivoluzione informatica agli anni della crisi del modello economico capitalistico-finanziario.

Sarebbe improprio parlare di un tentativo, da parte di questi scrittori, di recupero del cosiddetto «mandato sociale», poiché, vale la pena sottolinearlo una volta ancora, la poesia come forma letteraria vive ormai in uno spazio assai ristretto e marginale all’interno del sistema culturale contemporaneo, come ci dimostra da una parte la situazione editoriale²⁶, dall’altra l’atteggiamento degli stessi poeti (si pensi all’*Addio alla lingua* con cui Magrelli chiude *DSB*), che si trovano sempre più a «dipendere dal piccolo coro sociale e dalla piccola tradizione cui si richiama[no]»²⁷, in cui il rischio dell’autoreferenzialità si è dimostrato molto alto nel corso degli ultimi decenni.

Ciononostante, proprio in virtù della sua marginalità e della sua estraneità a logiche economiche e di mercato, la poesia potrebbe dimostrarsi anche oggi, e forse soprattutto oggi, una forma d’arte che meglio di altre è in grado di esprimere un punto di vista alternativo sulla realtà e sulla condizione dell’uomo nell’era dell’eterno presente dei media e del web.

A distanza di quarant’anni ci appaiono estremamente attuali le parole di Montale nel già citato discorso per l’assegnazione del Nobel:

²⁵ BORIO 2014.

²⁶ In Italia si stimano circa duemila lettori di poesia contemporanea, a fronte di due milioni di versificatori (BERTONI 2005, p. 11).

²⁷ MAZZONI 2015, p. 241.

il mondo è in crescita, quale sarà il suo avvenire non può dirlo nessuno. Ma non è credibile che la cultura di massa per il suo carattere effimero e fatiscante non produca, per necessario contraccolpo, una cultura che sia anche argine e riflessione.

Muovendosi all'interno di uno spazio-tempo che, per statuto, è quello soggettivo dell'interiorità e della riflessione (tanto per l'autore quanto per il lettore), la poesia può farsi promotrice di discorsi critici sulla realtà fondati sulla profondità di pensiero e di analisi. Forse la sfida risiede allora nell'uscire dal «piccolo coro» elitario dei cultori e ricercare nuove vie per aderire alla complessità del mondo e dell'epoca contemporanei, sul piano sia della poetica, sia dei contenuti sia delle forme di espressione.

Da questo breve studio sull'evoluzione delle opere in versi di Magrelli, De Angelis e Buffoni mi pare che siano emersi i segnali di un cambiamento che forse conduce proprio in questa direzione.

BIBLIOGRAFIA

Opere poetiche e scritti di riferimento

BUFFONI, Franco

- 1979 *Nell'acqua degli occhi*, in «Quaderni della Fenice», 54, Milano, Guanda
- 1991 *Il mio lavoro poetico*, in «L'incantiere», V, 17
- 1998 *Di quando la giornata è un po' stanca*, in «Letture», XI, 53, p. 51
- 2005 *Guerra*, Milano, Mondadori
- 2011 *Autopresentazione*, in «Atelier», XVI, 62, pp. 24-26
- 2012 *Poesie (1975-2012)*, a cura di M. Gezzi, Milano, Mondadori

DE ANGELIS, Milo

- 1976 *Somiglianze*, Milano, Guanda
- 1982 *Poesie e destino*, Bologna, Cappelli
- 1983 *Millimetri*, Torino, Einaudi
- 1985 *Terra del viso*, Milano, Mondadori
- 1989 *Distante un padre*, Milano, Mondadori
- 1999 *Biografia sommaria*, Milano, Mondadori
- 2005 *Tema dell'addio*, Milano, Mondadori
- 2008 *Poesie*, a cura di E. Affinati, Milano, Mondadori
- 2013 *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, Milano, BookTime
- 2013b *Millimetri*, a cura di A. Nove, G. Genna, Milano, Il Saggiatore

MAGRELLI, Valerio

- 1991 *Il viaggetto*, Brescia, L'obliquo
- 1991b *L'enigmista e l'invasato*, in *Seminario sulla poesia (Anceschi, Conte, Giuliani, Luzi, Magrelli)*, a cura di F. Nasi, L. Vetri, Ravenna, Essegi
- 1996 *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi
- 1999 *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi
- 2006 *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi

MONTALE, Eugenio

1976 *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori

PAVESE, Cesare

2004 *Le poesie*, a cura di M. Masoero, Torino, Einaudi

SERENI, Vittorio

2010 *Poesie [1995]*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori

WITTGEINSTEIN, Ludwig

1998 *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, trad. di A. G. Conte, Torino, Einaudi

1999 *Ricerche filosofiche*, trad. di R. Piovesan e M. Trincherò, Torino, Einaudi

Interviste

BONAZZI, Nicola

2003 *Il corpo difettoso. Intervista a Valerio Magrelli*, in «Griselda Online»,
<http://www.griseldaonline.it/sonde/magrelli-il-corpo-difettoso.html>

BORIO, Maria

2016 *Maria Borio intervista Franco Buffoni*, in «Insula europea»,
http://www.insulaeuropea.eu/leinterviste/interviste/borio_buffoni.html

BRENNA, Giuliano – MAGGIANI, Roberto

2009 *Intervista a Valerio Magrelli*, in «La Recherche»,
<http://www.larecherche.it/testo.asp?Id=181&Tabella=Articolo>

BUFFONI, Franco

2014 *Intervista per Poesia Festival*, in «Franco Buffoni»,

<http://www.francobuffoni.it/poesia/interviste.html>

CROCCO, Claudia

2015 *Dialogo con Milo De Angelis*, in «Le parole e le cose»,
<http://www.leparoleelecose.it/?p=19153>

DIACO, Francesco

2014 *Poesia e società. Conversazione con Valerio Magrelli*, in «Le parole e le cose», <http://www.leparoleelecose.it/?p=6763>

FANTATO, Gabriela – MANSTRETTA, Annalisa

2010 *Intervista a Milo De Angelis*, in «Poesia 2.0»,
<http://www.poesia2punto0.com/2010/07/30/intervista-a-milo-de-angelis/>

LISA, Tommaso

2002 *Intervista a Franco Buffoni*, in «L' Apostrofo», VI, 18,

NAPOLI, Francesco

2005 *Una conversazione critica con Milo De Angelis*, in «Poiein»,
<http://www.poiein.gr/archives/407>

SANTUCCI, Francesca

2015 *Ibridazioni. Intervista a Valerio Magrelli*, in «Le parole e le cose»,
<http://www.leparoleelecose.it/?p=18861>

SINFONICO, Damiano

2013 *L'incanto del gioco. Intervista a Valerio Magrelli*, in «Enthymema», IX,
pp. 395-406

SORRENTINO, Luigia

2015 *Intervista a Valerio Magrelli*, in «La poesia e lo spirito»,
<https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2009/01/31/intervista-a-valerio-magrelli/>

Saggi e studi

AFRIBO, Andrea

2007 *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carrocci

AFRIBO, Andrea – SOLDANI, Arnaldo

2012 *La poesia moderna*, Bologna, Il Mulino

BACIGALUPO, Massimo

1992 *Recensione a Quaranta a quindici*, in «il verri», 3-4, pp. 206-207

BAGNOLI, Vincenzo

1996 *Contemporanea. La nuova poesia italiana verso il Duemila*, Padova, Esedra

BALDACCI, Alessandro

2006 *Nelle fauci della specie. Su Guerra di Franco Buffoni*, in «Nuovi Argomenti», 33, pp. 315-333

BERARDINELLI, Alfonso

1994 *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri

BERARDINELLI, Alfonso – CORDELLI, Franco (a cura di)

2004 *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelvechi

BERTONI, Alberto

2005 *Trent'anni di Novecento*, Ro Ferrarese, Book Editore

2012 *La poesia contemporanea*, Bologna, Il Mulino

BLANCHOT, Maurice

- 1967 *Lo spazio letterario*, trad. di G. Fofi, Torino, Einaudi
- CASADEI, Alberto
- 2006 *Recensione a Guerra*, in «Atelier», XI, 42, pp. 126-128
- 2011 *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori
- COLLI, Giorgio
- 1977 *La sapienza greca (vol. 1)*, Milano, Adelphi
- CORTELLESSA, Andrea
- 2007 *Phantom, mirage, fosforo imperial. Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in «Carte italiane», 2, 2-3, pp. 105-151
- CROCCO, Claudia
- 2015 *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci
- CUCCHI, Maurizio – GIOVANARDI, Stefano (a cura di)
- 2004 *Poeti italiani del secondo Novecento [1996]*, Milano, Mondadori
- FEBBRARO, Paolo
- 2006 *Ritorno all'io e "mondo breve". Per una critica della nuova generazione poetica*, in *La poesia italiana del secondo Novecento*, a cura di N. Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino
- FLORA, Francesco
- 1953 *L'orfismo della parola*, Rocca San Casciano, Cappelli
- GAETA, Maria Ida – SICA, Gabriella (a cura di)
- 1995 *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Venezia, Marsilio

GALAVERNI, Roberto

2002 *Dopo la poesia: saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi

GEZZI, Massimo

2005 *Lettura di Tema dell'addio*, in «Atelier», X, 29, pp. 116-118

GIOVANNETTI, Paolo

2005 *Modi della poesia contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*,
Roma, Carocci

GOZZINI, Giovanni

2011 *La mutazione individualista. Gli italiani e la televisione (1954-2011)*,
Bari, Laterza

INGLESE, Andrea

2004 *Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione*, Ravenna, Longo

LORENZINI, Niva

1991 *Il presente della poesia (1960-1990)*, Bologna, Il Mulino

LORENZINI, Niva – COLANGELO, Stefano

2013 *Poesia e Storia*, Milano, Bruno Mondadori

MATTE BLANCO, Ignacio

1981 *L'inconscio come insieme infiniti*, trad. di P. Bria, Torino, Einaudi

MAZZONI, Guido

2002 *Forma e solitudine*, Milano, Marcos y Marcos

2006 *Recensione a Guerra*, in «Almanacco dello specchio», Milano,
Mondadori, pp. 241-243

2015 *Sulla poesia moderna [2005]*, Bologna, Il Mulino

2015b *I destini generali*, Bari, Laterza

MERLIN, Marco

2000 *L'anello smarrito della tradizione (sulla poesia italiana degli ultimi decenni)*, in *Sentieri poetici del Novecento*, a cura di G. Landolfi, Novara, Interlinea

PONTIGGIA, Giancarlo – DI MAURO, Enzo (a cura di)

1978 *La parola innamorata*, Milano, Feltrinelli

SANTINI, Federica

2004 *Da io a soggetto: poesia italiana oltre la neoavanguardia*, Los Angeles, ProQuest

SCAFFAI, Niccolò

2005 *Il poeta e il suo libro*, Firenze, Le Monnier

TASSONI, Luigi

2014 *I ritorni della contemporaneità. Lettura di Millimetri di Milo De Angelis*, in «Forum Italicum», 48, pp. 99-109

TESTA, Enrico

1999 *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni

2005 *Dopo la lirica*, Torino, Einaudi

Sitografia

BORIO, Maria

2014 *Raccontare la guerra: la comunicazione etica nella poesia italiana contemporanea*, in «La letteratura e noi», <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/294-raccontare-la-guerra-la-comunicazione-etica-nella-poesia-italiana-contemporanea-fortini,-anedda,-buffoni,-gezzi,-testa.html>

CALITTI, Floriana

2012 *Valerio Magrelli: dell'occhio intellettuale ed altre scarnificazioni*, in «Altritaliani», <http://www.altritaliani.net/spip.php?article1099>

CORTELLESSA, Andrea

2014 *Nel corpo del testo: Valerio Magrelli tra poesia e prosa*, in «Ricomporre l'infranto», <http://ricomporreinfranto.com/?p=459>

CROCCO, Claudia

2009 *«Essere per qualche istante io, noi solitudine: un ricordo di Vittorio Sereni attraverso cinque poeti contemporanei*, in «404», <https://quattrocentoquattro.com/2013/02/09/essere-per-qualche-istante-io-noi-solitudine-un-ricordo-di-vittorio-sereni-attraverso-cinque-poeti-contemporanei/>

DE ANGELIS, Milo

2010 *Appunti su Fuoco fatuo di Louis Malle*, in «Nazione indiana», <https://www.nazioneindiana.com/2010/02/04/oppure-niente-appunti-su-fuoco-fatuo-di-louis-malle/>

LUPERINI, Romano

2013 *Montale e il canone poetico del Novecento*, in «La letteratura e noi», <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/85-montale-e-il-canone.html>

2014 *Una poesia di Magrelli e l'inizio dell'anno scolastico*, in «La letteratura e noi», http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/scuola_e_noi/289-una-poesia-di-magrelli-e-l-inizio-dell-anno-scolastico.html

MAGRELLI, Valerio

2010 *Sotto l'intercessione di Pasolini*, in «Nazione indiana», <https://www.nazioneindiana.com/2010/02/25/sotto-lintercessione-di-pasolini/>

PRATTICO, Franco

1987 *Così noi russi siamo scesi fino al cuore della terra*, in «La Repubblica»,
[http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/02/27/cos
i-noi-russi-siamo-scesi-fino-al.html](http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/02/27/cos-i-noi-russi-siamo-scesi-fino-al.html)