



#botta&risposta: Lanza tra 'rasoterra' ed epica

Posted on 25 Febbraio 2020 by Davide Castiglione e Antonio Lanza

Per la rubrica **#botta&risposta** Davide Castiglione ragiona con Antonio Lanza, autore di [Suite Etnapolis](#) (Interlinea, 2019).

Caro Antonio,

Riemergo dalla lettura di *Suite Etnapolis* e mi appunto alcune riflessioni da condividere con te. La sfida in cui ti sei cimentato non era da poco, essenzialmente per due motivi:

1. le forme "enciclopediche" – termine che Northrop Frye preferisce a "epiche" – hanno da sempre (leggi: perlomeno dal '900) goduto di poca fortuna in Italia, dove prevale il **frammentismo d'ispirazione "episodica"** (prendo il termine in prestito nuovamente da Frye). E questo malgrado una tradizione di narrazione in versi estesa, da Bertolucci e Pagliarani fino al recente *Perciò veniamo bene nelle fotografie* di Francesco Targhetta, con cui si potrebbe tracciare qualche parallelo, soprattutto per mettere in luce le divergenze fra la

sua operazione e la tua. Tu guardi a modelli **americani** molto più "imbastarditi" nella commistione di prosa e versi, di registri e generi diversi che si scontrano senza soluzione di continuità - forse il *Paterson* di Williams, per la comune radice etnografica e documentaria. Proprio come il consumismo di cui Etnapolis è simbolo incarnato (dovrei dire: "incementato"), anche la forma per raccontarlo deve essere in parte esportata. Tu con *Suite Etnapolis* ti opponi con forza al monolinguisimo italiano di matrice petrarchesca, forse perché il poema vuole essere vasto come il centro commerciale, misurarsi con esso proprio come *The Bridge* di Hart Crane si misurava con quel simbolo di tecnica, ambizione e trascendenza che è il ponte di Brooklyn.

2. Il rischio tematico più ovvio sarebbe stato quello di asservire il non-luogo Etnapolis a un intento puramente "civile" di **denuncia economico-antropologica**, con tutte le conseguenze di semplificazione che ogni ideologia applicata alla poesia porta con sé. Questo rischio a parer mio lo eviti grazie a un'attenzione al particolare, a un **realismo** che quando occorre sa farsi empatico nel rappresentare il mondo interiore dei personaggi (nell'imitazione delle voci, nei monologhi interiori) e quello esterno degli ambienti, con movimenti "di regia" che indugiano, senza morbosità ma anche senza reticenze, sugli aspetti sordidi e sgradevoli se necessario («i primi polpacci pelosi» dei clienti - sulla rappresentazione perlopiù sineddotica e sempre esterna dei clienti tornerò dopo).
3. Resisti anche alla tentazione di conferire un alone esistenziale alle vite che narri di scorcio, con fitte riprese di trame e sottotrane (per esempio i problemi di peso di Vanessa, le sue chiamate alla madre, il tradimento di Laura, o la stessa busta con il cervo); cedere all'effetto esistenzialista sarebbe stato forse troppo facile, richiamandosi da un lato ai **non-luoghi** teorizzati da Augé e dall'altro alle poetiche novecentesche dell'**alienazione** e dello spaesamento. Preferisci invece un **rasoterra fenomenico** forse debitore di certe serie televisive: e questo aprirebbe una parentesi sul genere **ibrido** di *Suite Etnapolis* - script televisivo e commedia teatrale (l'epigrafe di apertura è da Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, così come quella posta a introduzione di "Giovedì"), non solo narrazione in versi. Ai personaggi si nega quindi ogni trascendenza diretta, di volizione e anche di caratterizzazione eccessivamente individuata - li troviamo spesso schiacciati nella contingenza, ridotti a esprimere desideri basilari («"voglio dormire ancora" lamenta / "e poi fare l'amore"», dice Cinzia a p. 21, mentre Nuccio aspira alla pensione a p. 12), senza che questo ne limiti l'umanità, o li riduca a tipi. Quando c'è trascendenza, essa si situa negativamente al di là dell'umano, risolvendosi nell'incombere metafisico di Etnapolis, chiusa nella sua perfezione e

ridondanza tautologica («Tutta / Etnapolis è raggiunta da Etnapolis», p. 12) e bardata di epiteti epici e talvolta ironici, da «lupa» (p. 11) e «funambola» (p. 16) a «Idolo, Edicola | Obolo, Offerta Votiva» (p. 80) e tanti altri ancora; oppure nella carica perturbante – fra réclame e allegoria – del **cervo** che, accennato en passant a p. 15 (“Domenica”) ritorna e diventa centrale nel capitolo finale (“Sabato”), rifratto in testimonianze, confessioni e punti di vista a cui dà la stura, rivaleggiando con Etnapolis stessa, portando con sé una luce ambigua di emancipazione, rottura della routine e del profitto, e di trovata pubblicitaria (le ipotesi a proposito avvicinano certe parti del libro a una **detective fiction**).

A livello globale, dunque, questo ho colto: una rappresentazione collettiva ma dispersa, effimera, scivolosa, senza teleologia. O meglio: vi è un telos narrativo “esterno” e quasi pretestuoso (la natura del Cervo, tanto fuoriluogo quanto la giraffa nel set de *La grande bellezza* di Sorrentino), ma vi si oppone efficacemente, a livello macrotestuale, il **ritorno dell’uguale**. Alcuni esempi: il sintagma «la conta del profitto» chiude “Domenica” (p. 17), “Lunedì” (p. 26), “Venerdì” (p. 83), “profitto” riappare a chiusa di “Giovedì” (p. 69) ma non, significativamente, nella chiusa di “Sabato”. A livello più esteso e tonale, ogni giornata si chiude con la voce più lirica del narratore, che può permettersi una visione rialzata, a volo d’uccello: «Dalla terrazza da cui solo mi affaccio», p. 26; «dalla terrazza | accuso», p. 69 (con ambiguità lessicale del verbo accusare che, non resistendovi, usai anch’io una volta), «alla terrazza | mi affaccio» (p. 82). Insomma, il ritorno del (quasi) uguale, realtà di chi lavora ma anche motivo squisitamente sereniano (la ripetizione dell’essere, i “reiteranti” della poesia “Posto di lavoro”, da *Stella variabile*).

A proposito di echi interestuali. A me sembra che certi echi da Pagliarani e dal già citato Sereni si possano cogliere soprattutto nella prima sezione-capitolo (“Domenica”): si potrebbero per esempio confrontare i versi «e c’è luce, calore umano e musica | e merce a attendere | in ciascuna delle attività commerciali» (p. 11) con «sono momenti belli: c’è silenzio | e il ritmo d’un polmone, se guardi dai cristalli | quella gente che marcia al suo lavoro» (da *La ragazza Carla*); la figura del «porco» che «non fa che minacciarci» (p. 33), il datore di lavoro tirannico a cui si può accostare il viscido signor Praték sempre de *La ragazza Carla*; o certe occorrenze lessicali come i sereniani “svettante” e “terrapieno” (p. 17), o la ripetizione per conduplicatio in «Santa e benedetta la domenica di Etnapolis, | santo il profitto santo lo sfruttamento santa la pena» (p. 13) – senza contare che potrebbero esserci tangenze situazionali-attitudinali con *Una visita in fabbrica*, con la grossa differenza che l’io di Sereni è un visitatore esterno ed estraneo, e pertanto

verbalizza lo iato che lo separa dagli operai, mentre i personaggi di Etnapolis a Etnapolis ci lavorano, e la vivono dall'interno - ne sono silenziosamente plasmati, in loro non si dànno conflitti esistenziali "tragici" ma più banalmente dilemmi pragmatici (lasciare un curriculum nel nuovo negozio, mettersi a dieta, affittare un appartamento...). I personaggi, che si intrecciano e talvolta scontrano, sono tutti dipendenti di Etnapolis: di loro si specifica il ruolo, il negozio per cui lavorano (Laura di Lovable, Vanessa di Father&Son, Samuele di Mondadori...). I clienti (nel ruolo di clienti, intendo, non di testimoni come avviene in "Sabato") sono masse poco caratterizzate e marginali per quanto riguarda la porzione di testo che occupano; non viene data loro parola né pare esserci un'interazione significativa con un cliente. Mi chiedo se possa annidarsi qui una delle poche critiche che mi sentirei di muoverti - il rischio, cioè, di cadere in una poetica della folla anonima, intrinsecamente narcotizzata e disumana, a cui si opporrebbe l'articolazione delle "diversamente vittime" - i lavoratori di Etnapolis.

Prima di chiudere questa lunga ma per forza di cose incompleta nota, un altro punto che vorrei almeno menzionare - al netto dei molti bei passaggi lirici di invocazione litanica a Etnapolis, o della bellissima analogia fra mente e alga ad aprire in toni d'intimismo "Lunedì" (p. 21), o quella fra i giorni e l'arancia sviluppata a pp. 66-67 - è quello della **scorrevolezza narrativa**, che porta con sé un rischio, credo consapevolmente assunto, di ridondanza o esplicitazione sul filo del didattismo: per esempio, a p. 48, il virgolettato «Attenzione: il proprietario | della seguente auto» viene prefato da «formule precostituite»; oppure, ma mi è più difficile spiegarlo sul testo, mi sembra che ci sia un "troppo pieno", con molte **esplicitazioni** che forse un procedere più ellittico o scorciato avrebbe potuto alleggerire. Per esempio, il nesso fra voce di donna che dà il buongiorno e voce di uomo che intima alla chiusura mi sembra troppo insistito, sviscerato nel commento, lasciando relativamente poco all'attività interpretativa o inferenziale del lettore. Ma forse, fra i molti rischi assunti, c'è stato anche quello del superfluo, della ridondanza, dell'esondere delle forme (da cui sarebbe perfino possibile ricostruire la tua direzione estetica: sempre più contaminata e centrifuga, se è vero che "Sabato" è la sezione che più di ogni altra rinuncia a un'alternanza bilanciata fra prosa e versi, quasi nella volontà di abolire ogni confine, ogni residuo neoclassico che ancora si avvertiva nelle prime giornate).

Valenza, 05-08-2019

Caro Davide,

dopo un po' di mesi sono tornato alla tua nota arrivata purtroppo, come sai, in un momento difficilissimo. Recupero perciò adesso uno stato d'animo adatto a mettere su a mia volta una noterella che sia anche una risposta alle questioni che sollevi. A facilitarmi il compito, e anzi, a convincermi definitivamente della necessità di una replica - a parte l'affettuosa esortazione di un amico - è stato senza dubbio il piacere che ho provato rileggendoti tre mesi dopo dall'ultima volta. Questo rinnovato piacere, che per lo spazio della lettura mi ha risvegliato da una sensazione di lontananza dal mio libro, unitamente alla convinzione che di *Suite Etnapolis* siano stati colti parecchi punti nodali, mi conferma che è stato un bene che sia trascorso tutto questo tempo prima di tentare una risposta; ciononostante, dell'attesa ti chiedo scusa.

Partirei dalla critica che mi muovi verso la fine della tua nota, quella in merito alla **mancata caratterizzazione dei clienti**, perché la tua considerazione mi riporta indietro all'estate del 2013, quando ho avuto l'idea di scrivere di *Etnapolis*. Cominciavo già a raccogliere appunti, organizzavo le idee, pensavo a come sistemarle in un progetto. Un giorno, sedendo su una panchina del centro commerciale, mi ero imposto di guardare la folla degli avventori. Al contrario di quanto mi sarei aspettato da quell'esperimento, l'impressione che ne avevo avuta non era quella di folla anonima, dagli occhi vuoti, monodiretta perché profondamente narcotizzata da *Etnapolis*. Quello che avevo osservato era invece più **mobile**, più complesso. I miei appunti, infatti, abbondavano di dettagli. La mia idea iniziale era in sostanza sbagliata perché semplificatoria. Quando il progetto del libro cominciava a diventare più chiaro e si faceva sempre più irrinunciabile l'idea dei diversi personaggi che proprio perché chiamati per nome avrebbero giocoforza avuto maggiore visibilità rispetto al resto, ecco che per descrivere la folla mi sono servito di quegli appunti, tutta una serie di dettagli che dovevano restituirle movimento e vita, sottrarla se non proprio all'anonimato, almeno a un rinunciatario, indifferenziato e ideologico piatto grigiore.

Penso ai «polpacci pelosi» (p. 9), ai «tatuaggi cinesi» (p. 12), a certe descrizioni di donne e uomini ritratti in diversi stadi emotivi e psicologici nell'arco della giornata (la briosa freschezza dei «vestitini estivi» al mattino di domenica, fino al disanimato torpore degli ultimi clienti serali: «il nervosismo | aggrumato alla base del naso, | con scottature sugli zigomi sulla fronte», p. 16) o, ancora, ai bambini che giocano nel parco di *Etnapolis* e si preparano ai probabili ricordi di serenità e spensieratezza che un domani «verranno a struggerli» (p. 16). Sempre a pagina 16, l'effetto di un inganno ottico («coppie che passeggiano capovolte | dentro i laghetti artificiali») mi

sembra rendere più vivida l'immagine e riscattarla da quella che potrebbe sembrare soltanto una descrizione frettolosa. Verso la fine del libro (p. 81), complice una canzone di Bonnie Tyler mandata dalla radio di Etnapolis, i clienti – anche i più distratti – avvertono improvviso «il dolore / di essere vivi».

È vero che a nessuno di loro do la parola (e d'altronde: se a uno di loro dessi la parola, non si staccherebbe già per questo dalla massa anonima? non assumerebbe già per questo status di 'personaggio' o comunque di comparsa?), ma è altrettanto vero che provo a conferire **rotondità** e vividezza alla massa di acquirenti che potrebbe risultare invece solo un pallido sfondo del mio libro. Non c'è mai interazione tra i personaggi di Etnapolis e i clienti, ma almeno in un passaggio troviamo Samuele, malinconico commesso libraio in scadenza di contratto, che elenca i più singolari incontrati negli anni: la donna egiziana, il lettore di Bukowski, l'uomo con la voglia sul volto, etc. (pp. 31-32).

Gestire la pluralità di voci di *Suite Etnapolis*, senza sovraccaricare né la poesia né il racconto ma allo stesso tempo tentando di dare con pochi tratti dignità, complessità e memorabilità alle figure che popolano un centro commerciale (non solo i clienti quindi, ma anche le inservienti, i corrieri, le cassiere dell'ipermercato, le commesse non protagoniste, gli speaker dagli altoparlanti e poi – nell'ultima sezione in cui tutto conflagra – le squadre antincendio, gli intervistati etc.) non era semplice, bisognava soprattutto lavorare in direzione di un alleggerimento del materiale, verso una distribuzione calcolata dei pesi, un occhio sempre attento a che la struttura conservasse nel suo svolgersi la giusta pendenza, che non si perdesse di vista lo scorrere della narrazione fino al compimento delle storie, fino al pieno dispiegarsi del senso di questo libro, perché emergesse comunque non la disumanità ma, al contrario, e nonostante tutto, l'**umanità** di quel mondo, anche delle masse.

Potrebbe far sorridere che io sia finito a parlare di 'alleggerimento' per un libro complesso e corale, «esondante» e «centrifugo» come *Suite Etnapolis*. Provare a spiegare da quali premesse il libro è nato può in parte rispondere all'altro appunto che mi fai, quello sulla ridondanza – rischio consapevolmente assunto, come tu stesso suggerisci – e a quello del didattismo di certi passaggi, che avrei forse potuto evitare.

Si scrive per reazione, per **allontanamento**, diceva giustamente Sanguineti. La nostra voce poetica è, sì, il portato di quello che abbiamo letto e che preferiamo leggere, ma si definisce anche rispetto a quello che nel corso del nostro apprendistato mal sopportiamo o detestiamo. Negli anni immediatamente precedenti alla scrittura di *Suite Etnapolis* cominciamo a essere insofferente verso

un tipo di poesia lirica e autoreferenziale, che faceva dell'eliminazione dei nessi sintattici, semantici e logici un principio di forza e inattaccabilità, in nome di un fantomatico diritto all'**espressione individuale** o di una resa soggettiva del reale. Lo stupore che quel tipo di versi recava a me lettore, quando andava bene, era momentaneo. Subito dopo ne avvertivo il limite, il trucco, l'inconsistenza. Non sapevo di me o del mondo nulla che non sapessi già prima, mentre per me la poesia doveva essere, per dirla con Brodskij, «un colossale **acceleratore** della coscienza, del pensiero, della percezione del mondo», dove accelerazione, dal mio punto di vista, non doveva però essere equivalente di frette o di semplificazione. Mi sembrava che quel tipo di poesia, dall'ispirazione frammentaria, spesso di breve o media lunghezza, avesse non solo troppa fretta di giungere all'epifania, ma volesse allo stesso tempo mostrare di voler tenere per sé un nucleo di segreto, appoggiandosi furbescamente al bianco della pagina o al non detto. Una poesia corazzata, quindi, ma dove si avvertiva il mestiere e, peggio, la rinuncia. Io volevo fare invece una **poesia razionale**, che sviluppasse un pensiero lineare attraverso la narrazione di eventi e la descrizione di cose ordinarie e quotidiane. Non volevo che il lettore arrivasse subito a una qualche ineffabile rivelazione, ma che vi fosse eventualmente portato per gradi, per lente approssimazioni. Desideravo una scrittura che alternasse campi lunghi e primi piani, che procedesse per accumulo, per variazioni, per gemmazioni, che fosse una inesauribile sfida attraverso continui salti stilistici che portassero la scrittura costantemente a un limite, una rivoluzione permanente che mettesse in discussione e facesse di continuo saltare il patto con il lettore. Volevo insomma dire tutto, esaurire tutte le possibilità della poesia, aggredire la realtà con tutti i mezzi linguistici, stilistici e formali che via via mi sarei costruito, perché questa - la realtà - rilasciasse per forza d'urto un po' del suo mistero. Preferivo corteggiare il fallimento piuttosto che portare facilmente a casa il risultato. E volevo allontanarmi da me, dal mio schietto dato biografico, sforzarmi di guardare il mondo da una **prospettiva plurale**, senza che un io ingombrante e ordinatore presumesse di possedere una visione privilegiata. Superare l'ispirazione episodica e capricciosa, costringermi a scrivere all'interno di una *gabbia*, poter dire 'cielo' solo se si trattava del cielo sopra la gabbia.

In quel periodo lavoravo in una libreria di catena a Etnapolis, subivo da tempo un trattamento economico-contrattuale poco limpido, anzi torbido, e cominciava a farsi sentire la crisi economica. L'affluenza al centro commerciale diminuiva visibilmente, il personale veniva ridotto, i negozi chiudevano, sembrava un assedio. Per via di mancati pagamenti ai fornitori, le consegne scarseggiavano: c'era più tempo per riflettere. La gente che entrava in libreria sembrava più rabbiosa, crescevano le richieste di frasari di tedesco da parte di chi stava per emigrare in Germania. Etnapolis però esercitava il suo fascino di luci, continuando a schiacciarmi.

Ho iniziato a scrivere *Suite Etnapolis* perché volevo raccontare quello che vedevo e subivo, e perché dovevo dare forma a sentimenti come ira, odio, livore; contenerli, dargli un tetto e una casa, farli diventare poesia. Non è semplice partire dall'odio, ma «la poesia sta in piedi se c'è verità, se se ne è fatta esperienza» dice Cepollaro. Per ricostruire e interpretare il caleidoscopico mondo di Etnapolis, mi occorreva il respiro ampio dell'**epica** e uno stile polifonico («Lo stile è il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una **posizione gnoseologica**», Contini). Il caos dello stile unito al recupero della forma lunga, senza contare l'irrompere dei personaggi con lo sviluppo e l'intreccio delle loro storie, potevano però ingenerare smarrimento e confusione nel lettore. Per scongiurare questo pericolo, perché il lettore potesse 'appoggiarsi', almeno in certi passaggi, su un 'già noto', in mezzo a un flusso continuo di informazioni nuove, ho messo in campo alcune strategie testuali, che sono quelle che efficacemente sintetizzi tu con la formula «ritorno dell'uguale».

Questa sensazione di '**troppo pieno**', di continua esplicitazione dei nessi o delle intuizioni che tu rilevi rispondeva allo stesso intento, quello cioè di una ricorsività che avesse una funzione solidale con il lettore, cosa che probabilmente diventa insistita e per questo sovrabbondante. La mia intenzione era di non lasciare il più possibile nulla al vuoto. Del resto, che in quei passaggi sembrerebbe non esserci spazio alla pur legittima attività inferenziale del lettore (tuttavia, credo che lo stesso la eserciti molto nel colmare, per esempio, le inevitabili *lacune* narrative) non mi sembrava molto importante, dovendo chiedere invece al lettore ben altro sforzo, e cioè quello di seguirmi lungo una narrazione lunga e complessa nella quale, pur non facendogli mai mancare - nei modi che ho cercato di spiegare - la terra sotto i piedi, continuamente lo *sfidavo* su un terreno sempre nuovo.

Non lasciare nulla al vuoto, dicevo. A una riflessione successiva alla stesura di *Suite Etnapolis*, mi sembra che il *vuoto* sia il nucleo attorno al quale concreosce e si agglutina l'esuberanza dello stile, come succede nell'**arte barocca** in cui magniloquenza, teatralità e virtuosismo nascondono e sottintendono mancanza di senso, horror vacui e morte. Il *Qohelet*, che angosciosamente tematizza questa sensazione di precarietà, è un libro che pulsa all'interno del mio libro, con citazioni e riferimenti più o meno scoperti. Principalmente, attraverso un calco semantico che ricorre più volte («Etnapolis di etnapolis, tutto è etnapolis» p. 11) o a un esplicito riferimento al termine ebraico che in italiano traduciamo generalmente con 'vanità', *Hevel*, che a pagina 15 diventa la scritta di un logo commerciale riportata in uno shopper e quindi il nome di un negozio di Etnapolis a cui Samuele, uno dei protagonisti, vorrebbe lasciare un curriculum («Finito il turno devo ricordarmi | di questo nuovo negozio, Hevel», p. 25), attività commerciale che inspiegabilmente

però non riesce a trovare («Girovagando | svogliato per negozi | e chiedendo di uno | chiamato *Hevel*», p. 67). Nella prosa 'Buste' (pp. 101-103), composta interamente da frammenti di battute di dialogo dal tono un po' surreale (en passant, faccio notare che qui a parlare – in forma anonima, certo – sono proprio i clienti di Etnapolis), si disputa sul senso da dare alla scritta *Hevel* e alla fine qualcuno che ne sa più degli altri prorompe elencando l'ampia sfera semantica della parola («E vuol dire *vento, vuoto, fiato, fumo, vanità*»).

Al concetto di *vanitas* e di leggerezza sono dopotutto improntate due delle **tre epigrafi** che ho scelto per *Suite Etnapolis*. Sono entrambe, come rilevi tu, prese da Shakespeare, e precisamente dal *Romeo e Giulietta*, un'opera così fortemente connotata a livello tematico e pertanto lontana (almeno all'apparenza) dall'humus di *Suite Etnapolis* che avrebbe disinnescato, secondo le mie intenzioni, la possibilità che del mio libro venisse letta solo la «denuncia economico-antropologica», errore a cui sarei più facilmente incorso se avessi mantenuto alcune delle epigrafi che avevo scelto all'inizio, tratte da Fortini, Achmatova o Pasolini, più *impegnate*, ma anche più **impegnative**. D'altronde, e tu stesso mi conforti con le tue parole in tal senso, nel mio libro cerco di evitare i toni ideologici, e una qualche mozione anticapitalistica avviene sempre, come notato a suo tempo da Andrea Accardi, «per figure» e attraverso «formulazioni antifrastiche». Un mondo, quello di Etnapolis, del quale intendevo cogliere e restituire le brutture come anche gli **incantamenti**. *Carme* e *charme* condividono, com'è noto, la stessa derivazione dalla parola latina per poesia, 'carmen'.

Ancora due parole sulle influenze e le letture che stanno dietro *Suite Etnapolis*. Il recupero delle forme lunghe in poesia, non così sporadico negli ultimi anni, come messo in luce dal recente saggio *Il luogo delle forze* di Vincenzo Frungillo, risponde probabilmente a un **bisogno di complessità** sempre più sentito per arginare la frammentarietà di un mondo che, disperdendosi in rivoli di *link*, di linguaggi settoriali, di specializzazioni e sottospecializzazioni, di microcompetenze, tende spesso a sfuggirci di mano, a disperdere i significati. Per chiunque voglia misurarsi con la forma poematica il riferimento imprescindibile è *The Waste Land*. In un suo intervento sul mio libro, Andrea Accardi ha già rilevato i debiti strutturali, lessicali, sintattici e tematici – facendoli spesso emergere per contrasto – nei confronti del capolavoro eliotiano, così come lucidamente fai ora tu a proposito di certi echi o riprese da Pagliarani e Sereni. Dei due, è senz'altro il secondo quello che più a lungo e più profondamente ha agito sulla mia scrittura, almeno sulla lunga fase di apprendistato della mia scrittura, il **Sereni dialogico** e narrativo cioè, capace di creare con pochi tratti personaggi (o forse dovrei dire 'voci'? o ancora meglio 'apparizioni?') indimenticabili.

Ma nonostante intendessi parlare del presente, di ciò che avevo davanti agli occhi (il centro commerciale, la crisi economica, il lavoro precario e sottopagato), non avrei mai voluto che il libro risultasse **schiacciato** sul presente, che vi aderisse completamente, che si ponesse davanti alla realtà in funzione documentaristica. La poesia deve mantenere un approccio **obliquo** al vero. Così *Suite Etnapolis*, come in parte è già emerso, risuona di **echi mitici** (la vicenda di Cipariso e del cervo raccontata nelle *Metamorfosi* di Ovidio), di memorie storiche della classicità (la tucididiana *Guerra del Peloponneso* nella sua fase siracusana: «Ci provammo a espugnare a ogni costo | il Plemmirio», p. 80), di un lessico di derivazione veterotestamentaria (non solo il *Qohelet*, ma anche il *Genesi*: mela, serpe, maschio e femmina, spine, cardi, arca, sudore; la stessa suddivisione in sette giornate). Questi riferimenti - tutte letture che hanno accompagnato la stesura del mio libro - mi permettevano di mettere distanza tra la mia scrittura e la materia del mio racconto. Altre letture determinanti, anzi riletture, sono state *Dei Sepolcri* di Foscolo per il tema della morte e della funzione eternatrice della poesia, e *La ginestra* di Leopardi per l'andamento saggistico-riflessivo del dettato e la simbologia di fragile resistenza conferita al "fiore del deserto".

Hai opportunamente accennato al genere ibrido di *Suite Etnapolis*. Forte dimensione teatrale, suggestioni cinematografiche (a quelle a cui fai riferimento, aggiungerei un film come *Dogville* di **Lars Von Trier**). L'ultimo debito che voglio aggiungere prima di lasciarti, ringraziandoti per questo scambio, è la musica dei **Pink Floyd**. Non solo svariati pezzi della *Suite* li ho scritti ascoltando ossessivamente alcuni loro brani, tentando poi di riportare sulla pagina il ritmo percussivo e incantatorio, ma i loro concept album, *The Wall* su tutti, mi hanno offerto il modello di una narrazione a tesi, epica ma mai fuori misura, lirica e teatrale, cerebrale e concreta, l'esempio di costruzione di una storia per variazioni e continui salti stilistici, trovate e inserti di ogni tipo, sovraincisioni ed effetti sonori, cura del dettaglio e visione dell'insieme. Opera completa, totale: quando i Pink Floyd portarono *The Wall* in tour negli stadi concepirono lo show come un progetto teatrale. E successivamente l'album trasmigrò nel codice cinematografico, diventando un film. Più totale di così...

Catania, 04/01/2020