

**Il delirio del fosforo bianco.
Fuochi di guerra e nervi scoperti
in quattro poeti italiani contemporanei**
di Roberto Batisti

δράμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν
Aristofane, *Rane*

0. Introduzione¹

La lunga assenza di una condivisa cartografia critica della poesia italiana dopo la metà degli anni Settanta – vale a dire dal *Pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli² – implica, fra le altre cose, una relativa rarità d'interventi che coniughino l'approfondimento sistematico di alcuni autori con uno sguardo più panoramico, capace d'inquadrare le esperienze individuali in tendenze di lungo periodo. In particolare l'attività critica sulla produzione poetica più recente tende spesso a essere militantemente dedicata a una specifica scuola o linea, oppure a risolversi in operazioni di mappatura a largo raggio³ che per loro natura non implicano uno studio ravvicinato dei singoli autori censiti e – forse anche per questo – lasciano spesso in ombra i criteri che hanno presieduto alla loro inclusione. Vi sono, certo, alcune felici eccezioni a questa tendenza, spesso guidate dal principio cronologico della 'generazione' largamente intesa;⁴ si tratta d'altronde di un criterio che per sua natura non consente

-
- 1 La mia gratitudine va agli amici e colleghi che hanno letto una prima versione di questo saggio, con un ringraziamento particolare a Fabrizia Vita e Davide Castiglione per gli utili suggerimenti, e a Marco Bin, che con amicale dedizione e occhio acuto mi ha aiutato a migliorare in più punti lo stile di queste pagine. La responsabilità d'imprecisioni, errori, opinioni poco fondate va invece tutta a chi scrive.
 - 2 Alfonso Berardinelli e Fabio Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975. A un tentativo di colmare questa mancanza è dedicato il recentissimo numero monografico della rivista «Ticontre», 8 (2017), *La poesia italiana dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, a cura di Andrea Afribo, Claudia Crocco e Gianluigi Simonetti.
 - 3 Si pensi ad esempio al censimento dei poeti *under 40* indetto pochi anni orsono da PordenoneLegge (<<http://www.pordenonelegge.it/tuttolanno/censimento-poeti>>) o all'*Atlante dei poeti contemporanei*, lavoro *in progress* promosso dall'Università di Bologna (<<http://www.griseldaonline.it/atlante-poeti/>>).
 - 4 Non si può non menzionare a questo riguardo due esempi particolarmente meritori e generosi di ricognizione "generazionale" ad ampio raggio: il saggio di Matteo Marchesini sugli autori che hanno esordito negli anni

di seguire appieno lo svolgimento di temi e/o poetiche affini tra autori appartenenti a generazioni diverse (ma contigue, e dunque almeno potenzialmente comunicanti). Ciò risulta invece più agevole quando il critico adotta un approccio tematico: a patto, però, che il suo esercizio non si risolva in un mero contenutismo, ma sfrutti il pretesto dell'argomento unificante per evadere dalle gabbie di una ripartizione cronologica o di scuola.

Dieci anni fa, ad esempio, un esteso contributo di Andrea Cortellessa⁵ indagava il tema della “guerra virtuale” e “guerra reale” in un vasto ventaglio di autori che attraversava tutte le stagioni del secondo Novecento italiano, da Zanzotto e Fortini ai poeti del gruppo *K.B.*, da Magrelli a un libro-chiave delle inquietudini di fine secolo come le notevoli *Notti di pace occidentale* di Antonella Anedda (1999). Prendendo l'abbrivio da alcuni versi zanzottiani della *Beltà* (1968) dedicati alla guerra, allora divampante, del Vietnam, il saggio rintracciava nell'opera di Zanzotto e dei molti altri autori studiati il problema della «guerra come inganno, simulazione, *miraggio* [...], efferato concentrato di *realtà* della più traumatica [...] ormai trasformata in risibile spettacolo mediatico, fantasmagoria di simulacri» (p. 109). Quasi tutti i poeti chiamati in causa trattavano infatti, con varietà di toni ed espedienti stilistici, di conflitti a loro contemporanei (dal Vietnam, appunto, alle Falklands, dall'Iraq ai Balcani). Un secondo filone indagato dal saggio era invece quello delle cicatrici lasciate tanto nel paesaggio italiano quanto nelle storie familiari da guerre ormai distanti (i due grandi conflitti mondiali), vissute dalla generazione dei padri o dei nonni, e dunque non attingibili per gli autori se non attraverso la mediazione della memoria (preoccupazione, questa, come noto già centrale nello stesso Zanzotto). Tema evidentemente affine al primo, in quanto sempre di esperienza indiretta e mediata si tratta.

Lo studio di Cortellessa si arrestava alla data-spartiacque dell'11 settembre 2001, sia perché a quell'altezza cronologica non risultava ancora un apprezzabile impatto degli avvenimenti sulla poesia italiana, sia perché la natura stessa delle guerre nel terzo millennio sembrava porre interrogativi epistemologici nuovi. Lo spettacolare abbattimento in diretta TV delle Twin Towers rappresentava infatti il culmine della sostituzione della “riproduzione” all'evento, o al contrario «un ritorno a piene forze del reale in un mondo divenuto virtuale»? Il critico ipotizzava, in conclusione, che un simile dilemma fosse malposto: la vera novità consisterebbe nella nascita di una *guerra mediale* in cui sono le immagini stesse ad assumere «il valore e la funzione, a tutti gli effetti, di armi da guerra». Chiunque può constatare come gli avvenimenti degli

⁹⁰ (*Gli esordienti. Con un'antologia di testi*, in *Poesia 2002-2003*, a cura di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvechi, 2003, pp. 78-216) e la monografia dedicata da Marco Merlin ai poeti nati fra gli anni '50 e '60 (*Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea, 2005).

5 Andrea Cortellessa, *Phantom, mirage, fosforo imperial: guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in «Carte italiane», 3 (2007), pp. 105-151.

ultimi dieci anni – fra video di decapitazioni ISIS ad altissima risoluzione con scialo di virtuosismi registici, foto di bambini siriani senza vita su una spiaggia turca che diventano *meme* virali, e crisi diplomatiche sfiorate per qualche *tweet* imprudente – abbiano inverato oltre ogni dire la (non difficile) profezia. Secondo Cortellessa, per adeguarsi alla mutata situazione la poesia avrebbe dovuto «acquisire nuovi paradigmi [...] oppure tacere». Vale dunque la pena riprendere l'indagine a un decennio di distanza, per verificare quanto e come gli autori più recenti abbiano affrontato la sfida che si poneva loro innanzi; ma anche per verificare se effettivamente il problema della rappresentazione mediatica del conflitto sia stato superato dalla trasformazione in arma dei media stessi, o se piuttosto ne risulti acuito.

Il presente contributo vorrebbe tentare di assolvere, almeno in parte, a questo compito, tramite un paragone fra autori contemporanei rappresentativi di poetiche assai differenti ma accomunati da temi molto simili a quelli studiati nel saggio di Cortellessa: la guerra, una guerra tipicamente lontana nel tempo e/o nello spazio, e il suo impatto sulla coscienza e la memoria di chi non si ritrova a viverla in prima persona, bensì mediata da ricordi storici, o famigliari, o dai mezzi di comunicazione. Tutti i poeti da me studiati hanno trattato a modo loro queste tematiche in parti importanti della loro opera, e quasi tutti, pur appartenendo a generazioni diverse, lo hanno fatto dopo la soglia epocale dell'11 settembre – fa eccezione il solo Valentino Zeichen, del quale prenderò in considerazione alcuni versi apparsi nei primi anni '90 che non erano, comunque, trattati da Cortellessa. Rispetto a quest'ultimo, dunque, ho scelto di restringere lo sguardo su un numero decisamente minore di autori, nella speranza che la loro eterogeneità anagrafica e stilistica renda comunque il campione sufficientemente rappresentativo, e che in compenso mi sia consentito di soffermarmi ancor più analiticamente sulle soluzioni linguistiche di ciascuno. La mia tesi è infatti che tutti i poeti in questione abbiano cercato di affrontare il difficile tema bellico in modi innovativi e non retorici – per quanto, va da sé, con diversi tassi di successo. Solo mediante un'indagine testuale approfondita si può sperare di cogliere lo specifico della strategia di ciascun autore senza affidarsi a etichette di comodo quali “lirica” o “avanguardia”.

Il saggio è in qualche modo bipartito, sebbene non rigidamente: a una prima parte (sezioni 1-2) dedicata a un significativo esponente della linea avanguardistica, seguono alcune sezioni (3-7) in cui si effettua uno studio comparato di tre poeti certamente non inseribili in tale linea e perciò superficialmente più simili nel loro approccio. Infine, nell'ottava e ultima sezione si cercherà di trarre qualche conclusione di merito e di metodo dalle indagini svolte.

1. Ipotetica frizione con la guerra: Fabio Teti e la rimozione del conflitto

Molto istruttivi per la collocazione critica di un poeta sono i titoli scelti per le sue raccolte. Fabio Teti, uno dei più attivi e importanti esponenti della poesia “di ricerca” italiana, ha battezzato la sua recente silloge *spazio di destot* (Viareggio, dia·foria/Cinquemarzo, 2015), con un termine tecnico anatomico che indica propriamente una parte del polso, ma che l’autore impiega in riferimento allo spazio fra ulna e radio, quello in cui secondo alcune ricostruzioni contemporanee (suffragate anche dalla sindone di Torino) si facevano passare i chiodi della crocifissione. Il tecnicismo attinto al linguaggio scientifico, l’interferenza polisemica tra la sfera medico-corporale e il richiamo (per quanto indiretto e oscuro) alla figura cristica, sono tutte marche riconoscibili della scrittura di area avanguardistica. Ma ancor più programmatico, almeno per quel che riguarda la poetica specifica di Teti, è il titolo di una raccolta rimasta finora inedita, per quanto diversi componimenti siano circolati nel *web* durante gli ultimi anni: *nel malintendere* (2007-2012). Teti, infatti, si è già segnalato agli occhi della critica come araldo dell’incomunicabilità, del nesso irrimediabilmente spezzato fra la parola e il suo referente; secondo la formula d’Andrea Inglese, la sua è «poesia come discorso inceppato»,⁶ mentre per Giulio Marzaioli «la scrittura di Fabio Teti conta nel proprio genoma cromosomi votati alla frattura».⁷ Il *mal(e)intendere* è leggibile, però, anche come ‘intendere il male’: questa scrittura mostra infatti una sensibilità acutissima, quasi morbosa, per l’ingiustizia e il dolore.

Un primo saggio a stampa della maniera di Teti è stato, al di là delle pubblicazioni in rivista o su volumi antologici, l’ormai quasi irreperibile *b t w b h. frasi per la redistribuzione del sensibile* (Roma, La Camera Verde, 2013), presentato come estratto (anzi «trailer meno che asintotico, ripartizione fra le molte – non le infinite – possibili», giusta la *Nota* dell’autore) dalla silloge *maior*. Qui il poeta si presentava già al culmine stilistico del suo virtuosismo autodemolitorio; e certo la sua scrittura è un congegno così ostico e complesso che darà molto da lavorare a ogni critico che vorrà smontarlo. Non è possibile in questa sede esaurire le questioni che la sua opera solleva. Il mio percorso di lettura batterà solo alcune delle strade possibili: in questo caso, un sotterraneo sentiero di guerra.

Bisogna intanto osservare che il dibattito critico più interessante sulla poesia di Teti va cercato, oltre che in saggi o prefazioni, nei commenti ai suoi testi pubblicati su internet, e in particolare nelle repliche dell’autore stesso, sempre articolate e generose nell’offrire quegli spunti interpretativi, quei chiarimenti dei presupposti teorici che tornano

6 Andrea Inglese, *Su Fabio Teti. Poesia come discorso inceppato*, in «Nazione Indiana», 11 settembre 2013, <<http://www.nazioneindiana.com/2013/09/11/su-fabio-teti-poesia-come-discorso-inceppato/>>.

7 Giulio Marzaioli, *Una complessità ridotta*, in F. Teti, *b t w b h. frasi per la redistribuzione del sensibile*, Roma, La Camera Verde, 2013, p. 30.

particolarmente utili nel caso di una scrittura in sé così criptica. Così, alcuni anni fa su «Nazione Indiana» Massimo Bonifazio leggeva in una selezione di testi da *nel malintendere* «la violenza della storia, e insieme del quotidiano: calata in versi che la sottraggono all’abitudine e alla banalità dei telegiornali e del linguaggio comune, facendola passare direttamente per i “quaranta / e più chilometri di nervi”». Questa osservazione piaceva all’autore stesso, che la faceva propria rivendicando per sé «un approccio nervoso al discorso (al mondo) che devo supporre alla base di questa scrittura e che più spesso è stato invece addebitato – magari per l’assenza di eloquenza ed esibizione – ad aridità e intellettualismo». ⁸ Mi pare utile partire proprio da questo scambio per tentare un approccio alla poesia di Teti che non s’infranga subito sullo scoglio dell’incomprensione.

Come lo stesso Teti suggerisce nella *Nota* di p. 29, il titolo *b t w b h* si rifà a due serie di *collages* dell’artista americana Martha Rosler, entrambe battezzate *House Beautiful: Bringing the war home*. Se ne deduce che il suo *b t w b h* varrà quindi, con lieve alterazione, *bringing the war back home*. Le opere della Rosler affrontavano proprio l’artificiosa separazione fra la realtà cruenta della guerra in Vietnam e la quiete dei salotti americani; il montaggio mirava a superare polemicamente questa scollatura, riconnettendo «two sides of human experience, the war in Vietnam, and the living rooms in Amerika, which have been falsely separated». ⁹ La seconda serie, a decenni di distanza, era dedicata invece ai conflitti d’Iraq e d’Afghanistan – gli stessi che, per ragioni anagrafiche, non possono non abitare l’immaginario di Teti, e in particolare di questo libro, in cui la rimozione dell’esperienza bellica delocalizzata è tema centrale. Anche nei testi che meno insistono su questo punto possiamo infatti leggere del *massacro*, dei *sevizziati*, del *lager*, o di quella *foiba* che l’autore ritrova anagrammaticamente nel proprio nome. Altrove, però, in alcuni dei testi più convincenti – forse, anche, perché comparativamente più decifrabili – della raccolta, questo filone serpeggiante occupa decisamente il centro della scena. Vale la pena riportare la poesia di p. 22:

essendo poi lo stesso *non sapere* che sostanzia
 i materiali e scarsi nessi della frase fase dove l’anno
 non è quello e lui spalanca scatola in cui tiene
 plastica ocra dei soldati, trovata vuota, trovate anzi
 alcune parti di nevieria lacune acacie poi la zucca
 cava marcia coi barbieri
 che in latino gli stenagliano
 via i denti –

8 Fabio Teti, *b t w b h. 15 poesie da Nel malintendere (2009-2012)*, in «Nazione Indiana», 3 settembre 2012, <<https://www.nazioneindiana.com/2012/09/03/b-t-w-d-h-15-poesie-da-nel-malintendere-2009-2012/>>.

9 Laura Cottingham, *The War is Always Home: Martha Rosler*, Simon Watson Gallery, saggio in catalogo, ottobre 1991.

il solo fosforo vicino è alle lancette,
quando si sveglia. continua la torsione della faglia.
continua⁵ questa guerra
d'ipotetica frizione con la guerra

Il numero in esponente al v. 11 rimanda, come in diverse altre poesie del libro, a una nota a piè di pagina dove altri versi espongono e chiosano il dettato. E se cruciale è la seconda strofa del testo per così dire principale, ancor più illuminanti riescono queste parole della nota: *lui poi a che pro chiede se senza / lavoro un link gli scorta / il morto nella casa*. Ecco dunque denunciato il fatale sfasamento tra fatti di cronaca (concreti, e sanguinosi, più che mai) e illusoria percezione della realtà, alimentata da *media* che occultano e mistificano quanto più sembrano porgere un contatto immediato e vivido con gli accadimenti del mondo. Patologo della parola, il poeta non esita a sfruttare anche le ambiguità lessicali per sottolineare questa generalizzata rimozione del dato doloroso dalle nostre case. Si noti, poi, che il v. 8 allude abbastanza vistosamente al Montale della *Ballata scritta in una clinica* (*Hai messo sul comodino / il bulldog di legno, la sveglia / col fosforo sulle lancette / che spande un tenue luore / sul tuo dormiveglia*),¹⁰ fra le marche tipiche della scrittura di ricerca c'è anche questo modo straniante e sinistramente parodico di alludere alla tradizione letteraria.¹¹ In questa memoria montaliana, certo non involontaria, è la polemica inserzione dell'aggettivo *solo* che incrina l'immagine originaria per lasciar entrare lo spiffero gelido della denuncia di Teti. Per ritrovare un *fosforo* meno innocuo di quello che illumina al buio le lancette dell'orologio, basta infatti sfogliare fino a p. 25, dove gli ultimi versi descrivono una sadica tortura che s'immagina facilmente (anche se non necessariamente) in una delle zone di guerra *asimmetrica* di questo secolo:

li sarebbero le lampade
infilate, le chimiche, nell'ano,
le spaccate sulla pelle:

10 Devo questa puntuale segnalazione a Davide Castiglione.

11 Non bisogna dimenticare che l'originale montaliano fu scritto sullo sfondo della seconda guerra mondiale, e che nonostante il conflitto (*l'altra Emergenza*) sembri tenuto sullo sfondo rispetto alla dimensione tutta privata della lirica, anche qui c'è in realtà un raffinato gioco di allusioni più o meno cifrate ai grandi eventi storico-politici, se è vero che – ad esempio – il celebre *bulldog* può essere simbolo della tenace lotta inglese al nazismo, nonché riferimento alla fisionomia “rincagnata” di Churchill (per questa interpretazione, vd. la dettagliata analisi di Gilberto Lonardi, *Winston Churchill e il bulldog: livelli e icone della 'Ballata scritta in una clinica'*, in *Winston Churchill e il bulldog. La 'Ballata' e altri saggi montaliani*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 61-88). L'intervento di Teti consiste qui, dunque, nel far esplodere l'inquietante, disagevole nesso fra dolore privato e collettivo già latente nel testo di Montale, ma come rifiutando con forza il ripiegamento personalistico di quest'ultimo, o meglio l'elaborata costruzione di una mitologia privata che in qualche modo tenga legati i due piani (*l'ululo / del cane di legno è il mio*) dando vita a una pur sofferta speranza di salvazione. Se nella *Ballata* «si stabilisce tra l'io e il cagnetto di legno [...] un'alleanza spropositata e altamente improbabile, ironica e scaramantica» che però consente all'io poetico montaliano di sovrapporre sorti pubbliche e private, fingendo «un qualche compenso di presa sulla storia, sul reale: quella presa che è del tutto negata, intanto, al mero e muto io esistenziale» (Lonardi, cit., pp. 83-85), Teti abita ormai una dimensione in cui neppure simili *escamotages* consolatori appaiono consentiti.

il fosforo che
brucia

A differenza che nel libro precedente, il quale – come si è visto – reca la guerra nel proprio stesso titolo, in *spazio di destot* il campo semantico del conflitto *esterno* (sociale, politico, militare) con le sue implicazioni affiora qua e là, ma non spicca quanto altri. In un suo appassionato e approfondito intervento,¹² Daniele Poletti individua come centrali alcuni altri campi: la nascita, il corpo, la frattura, la patologia e la morte; intersecati a loro volta con tre «sottoinsiemi [...] di carattere enciclopedico, didattico-scientifico»: l'erbario, il bestiario, il lapidario. Il corpo di cui si mette in scena la passione e il disfacimento, come osserva ancora Poletti, è duplice: al tempo stesso corpo fisico dell'autore e corpo della scrittura (secondo una retorica fin troppo comune nelle odierne scritture avanguardistiche e non solo). Tuttavia, passando al setaccio le pagine si possono ritrovare diversi accenni alla sfera della violenza di stampo bellico, concentrati soprattutto nell'ultima sezione:

- *volete mangiare un silenzioso odiare i carri armati* (p. 38)
- *volendo sparare [...] nausea tracheale, bolo, filo spinato e infine acqua [...] ha acceso la luna nella lunula mirino* (p. 39)
- *per la gestione dei files dell'iraq nuvoloso* (p. 46)
- *aria raid, centinaia che sono stati perseguitati* (p. 47)
- *la rilevazione della fissione nucleare* (*ibidem*)
- *unirsi alla sua propria munizione* (*ibidem*)
- *un marine ingaggiato per uccidere beckett* (p. 48)

Non è solo questione di lessico; in un certo senso, la pagina tutta di Teti è un campo di battaglia. Per rendere questo senso di strazio del mondo e del rapporto fra mondo e soggetto, il poeta mette in atto un efferato «strazio della lingua [...], finemente intarsiata di *cluster* microtonali, finte ripetizioni [...], implosioni lessicali e lampi improvvisi»¹³ tramite il «ricorso a strumenti di rottura della frase [...] dalle sottrazioni agli anagrammi, dai rimandi fonetici a quelli ritmici e persino l'uso della punteggiatura [che] sembra opera di un disegnatore di puzzle»¹⁴. Spiccano infatti, anzitutto, diversi espedienti tipografici: parentesi, puntini di sospensione, spazi bianchi – che nel verso *se in acufeni . . . dovendo dirlo come* lasciano un punto fermo isolato nel mezzo, come una maceria superstita; e persino un *a capo* a metà parola, iconicamente, in *inte-/rrotte*,¹⁵ dove la divisione viene fatta cadere nel

12 Daniele Poletti, *FABIO TETI "spazio di destot", verso la nuova complessità*, in «Nazione Indiana», 14 settembre 2015, <<https://www.nazioneindiana.com/2015/09/14/fabio-teti-spazio-di-destot-verso-la-nuova-complessita/>>.

13 Andrea Raos, *rumore in tre tempi*, in *spazio di destot*, cit., p. 56.

14 Giulio Marzaioli, *Una complessità ridotta*, in *b t w b h*, cit., pp. 30s.

15 Da un testo del *malintendere* non compreso nel volume cartaceo; cfr. Fabio Teti, *b t w b h. 15 poesie da Nel malintendere*, in «Nazione Indiana», 3 settembre 2012, <<https://www.nazioneindiana.com/2012/09/03/b-t-w-d-h-15-poesie-da-nel-malintendere-2009-2012/>>.

punto sbagliato sia per la fonologia che per la morfologia, e risulta quindi tanto più stridente quanto più innaturale. Di fatto, nella sua scrittura Teti dispiega a larghe mani l'intero campionario delle strategie grafiche di sospensione e interruzione del discorso poetico recentemente studiate e catalogate, fra gli altri, da Elisa Tonani.¹⁶ Se ciò è più immediatamente osservabile soprattutto nelle anemiche pagine di *b t w b h*, e se in *spazio di destot* predomina una prosa apparentemente più compatta, anche qui il testo di p. 24 – l'unico in versi, quasi fosse una summa e un temporaneo congedo dalla vecchia maniera – rappresenta una vera *mise en abîme* di tali tecniche; nello spazio di soli 11 versi vengono adoperati:

- parentesi (tonde e quadre) a isolare parole o sintagmi all'interno del verso, oppure singoli versi all'interno del componimento;
- spazi bianchi a distanziare le parole;
- ipo- e iper-puntuazione;
- due punti "sospesi sul vuoto" a fine componimento;
- addirittura una correzione sopralineare.

e cosa sarà fatto (e come) di quanto
e quanto da principio è stato inflitto (contratto)

potrebbero le volte (non è dato)
sapere cosa ha avuto passo tra ulna e radio

[quella uscita, di trifoglio, nella benna:
nella zolla che è rimasta nella benna]

le volte (che reggono)
si reggono a raggiera su quel centro (tagliato)

diversione
come fosse la ~~distruzione~~ il solo ciclo
lembo strappato dal mentito dei limbi

e vera infanzia del possibile:

Un'altra tecnica ricorrente è la paronomasia, che a partire da una qualsiasi parola del dettato le accosta altri termini più o meno omofoni in una sorta di serie ecolalica (*la distolta – la distorta – la distale; questo è guasto, il questo proprio; la somma che assonna; espiantati, non espitati; la cava cavia*; e nel testo appena citato, *lembo : limbi*, ch'è al contempo anche figura etimologica). Simili insistiti bisticci tra parole foneticamente vicine non sono affatto rari nelle scritture d'avanguardia, e sono molto tipici, ad esempio, dello stile di Daniele Bellomi, come la critica ha già avuto modo

¹⁶ Elisa Tonani, *Strategie di resa grafica del non finito nella poesia italiana contemporanea*, in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 361-387.

di rilevare.¹⁷ C'è però, con Bellomi, una differenza capitale: mentre nel poeta monzese la funzione dell'annominazione sembra quella di proporre un traino, un continuo gioco al rilancio, un alzare la posta fonica, in Teti l'impressione è più quella della balbuzie, del *glitch*, del minare il linguaggio distraendolo in uno specchio deformante fonomorfológico, come se ogni parola appena pronunciata fosse subito assillata dallo spettro del proprio doppio. Un critico estremamente attento al dato linguistico-formale, Davide Castiglione,¹⁸ ha perciò contrapposto l'«estremo balbettio» di Teti alla «fluidità copiosa» di Bellomi, ravvisando in essi due estremi polari della scrittura «di ricerca»: da un lato, «l'interruzione quasi analitica, millimetrica, del discorso»; dall'altro, «l'indifferenziazione – il *continuum* dove tutto è sullo stesso piano».

Sintatticamente, poi, Teti è maestro tanto della frase monca, spezzata dopo un elemento congiuntivo lasciato ostentatamente in sospeso (*o la testa senza corpo di; dei fatti fare, dei fatti fuori, taciuti dalla; lo il, confonde: il che, di angoscia ancora*), quanto dell'anacoluto sistematico che sterza il discorso dal suo corso previsto; e anche d'altre soluzioni, tipiche delle recenti scritture sperimentali (come gli avverbi in posizione attributiva: *dei comunque necrofagi*) o più personali, come la preferenza per l'aggettivo sostantivato che segue il nome a mo' d'apposizione, quasi fosse un ripensamento o una precisazione, che si cumula spesso ad altri attributi (*finire in un'amara schiuma; in una / ributtante; le lampade / infilate, le chimiche*).

In *spazio di destot* molto parrebbe essere cambiato, a livello stilistico. In questo libro il discorso appare sì nervoso, spezzato, frammentato (soprattutto nella prima sezione, intitolata non a caso *disfazione*, e che appare redatta in un allucinato fantasma della lingua italiana), ma al tempo stesso più compatto, meno sbriciolato sulla pagina. Con l'eccezione dei versi di p. 24,¹⁹ il testo si distende in ampi paragrafi di prosa, che al mero colpo d'occhio possono dar l'impressione d'una maggior fluidità del discorso. L'impressione è però illusoria: anche così, ciascun blocco di testo si rivela alla lettura un opprimente, disorientante labirinto dove a ogni passo ci s'imbatte in un muro che sbarra la strada alla comprensione. Anche laddove la sintassi più o meno regge sul piano strettamente grammaticale, sarebbe impresa vana cercar di seguire il filo logico del dettato; più spesso, comunque, interventi anche minimi (una parola omessa, un'interpunzione fuorviante) si occupano di sabotare la leggibilità. Né, a risarcimento del caos semantico, questa scrittura

17 Cfr. Daniele Poletti, *The act of seeing with one's eyes*, in «Diaforia», 5 agosto 2014, <<http://www.diaforia.org/floema/2014/08/05/cordature-daniele-bellomi/>>.

18 D. Castiglione, *Le cose. Svuotamento e stallo nella poesia recente*, pp. 62s., e-book disponibile su <<http://www.inrealtalapoesia.com/le-cose-le-cose-le-cose-le-cose-svuotamento-e-stallo-nella-poesia-recente-di-davide-castiglione/>>.

19 Poletti (*ibidem*) sottolinea l'importanza strutturale di questa poesia centrale che funge da cerniera fra le due metà del libro, e anzi da passaggio dimensionale fra la prima sezione, più asfittica, e la seconda, sempre ostica ma meno monoliticamente asemantica (la differenza che corre tra un muro di cemento e un labirinto).

perviene a una musicalità sia pure dura e metallica, come accade col ritmo extraterrestre e inflessibile che sostiene i testi di un Bellomi.

Anche l'intervento bruto della tecnologia, d'altronde, viene sfruttato per iniettare nelle maglie del testo una dose di aleatorietà. Per *spazio di destot*, è l'autore stesso a descrivere²⁰ la genesi del testo che possiamo leggere: una raccolta di poesie scritte negli anni 2004/2005, dapprima distrutta e data in pasto a un software di *cut-up*, poi – con un ripensamento della strategia originaria – al traduttore di Google, passandolo per varie lingue prima di ritornare all'italiano (e prima, s'intende, dei successivi interventi dell'autore, non così balestriniano da affidare *tutto* il processo scrittoriale alla macchina).

Insomma: costringendo il lettore a inciampare in ogni parola come in un sasso, disseminando temi e ragionamenti in *disiecta membra* che occorre riassembleare con procedimenti tra cabalistici e enigmistici, irritando in ogni modo i nostri nervi, il poeta vorrebbe costringerci a mettere a fuoco quel che normalmente sfugge alla vista; o ad ammettere, almeno, il problema d'una facoltà visiva costituzionalmente sfocata. Se Rimbaud lavorava a rendersi veggente, Teti lavora a rendersi strabico, sperando di disassare, col suo, anche lo sguardo del lettore.

2. La testa dentro il sacco: per una critica alle poetiche del caos

A lode della poesia di Teti, va detto dunque che egli riesce bene come pochi altri a rendere il senso d'*impasse* epocale d'una generazione «per cui» come osserva il poeta e critico quasi coetaneo Davide Nota²¹ «il meccanismo storico non ha previsto alcun presente» mentre un mondo non più leggibile le si sgretola attorno. Se il proposito di Teti è fornire un'impressione pressoché *tattile* di questo stato di cose (di cui è parte anche il tema che qui interessa, cioè la rimozione dei conflitti che rodono il *limes* imperiale), e al contempo una sua severa denuncia, tale proposito non può che riscuotere piena simpatia.

L'obiezione, stilistica e ideologica al contempo, che si può fare a Teti è quella che si può rivolgere a tutto quel settore delle scritture contemporanee che si sforzano di raggiungere una calcolata afasia e/o asemantività come rappresentazione, esplorazione, critica o denuncia di un'epocale crisi dell'efficacia comunicativa del linguaggio. Viene in mente un aneddoto di Filippo Scòzzari, un re della causticità che al minimalismo comunicativo ha sempre preferito un sulfureo ma chirurgico massimalismo. In previsione d'un viaggio in America di fatto

²⁰ In una lettera all'editore citata da A. Raos, *rumore*, cit., pp. 54s.

²¹ Davide Nota, *Lettera a un giovane poeta in Italia*, p. 13, in *Lettera a un giovane poeta in Italia e alcuni scritti precedenti (2010-2014)*, e-book disponibile su <<http://www.inrealapoesia.com/visioni-1-lettera-ad-un-giovane-poeta-italia-davide-nota/>>, p. 13.

mai realizzato, il fumettista – così racconta in quel capolavoro misconosciuto della memorialistica che è *Prima pagare poi ricordare* – passa in Comune per il rinnovo del passaporto:

Chiesi quando sarebbe stato pronto il documento. Circa un mese, risposero. Come un mese, feci sorpreso, ho sempre saputo una settimana. Certo, signore, mi fu risposto, ma siccome si teme un attacco delle BR abbiamo spento i terminali. Facciamo tutto a mano. Per paura di un attentato, l'attentato se l'erano fatto da soli.²²

Ecco, la sensazione è proprio che, per paura del proprio stesso svuotamento o svilimento, il linguaggio di questi autori l'attentato se lo sia fatto da solo. Con risultati che possono essere comunque entusiasmanti per il filologo, il quale non vede l'ora di poterne raccogliere ed esaminare le frattaglie, ma rischiano di sortire effetti opposti a quelli desiderati presso altri settori del pubblico, già magro, della poesia.

Comunque, e pur con tutte le riserve del caso, una scrittura come quella di Teti risulta estremamente suggestiva come mimesi, come mappatura da dentro d'un certo disagio diffuso, e come documento potenzialmente *storico* di questo disagio.²³ I limiti di questa maniera, abbastanza visibili, non sono ragion sufficiente per disinteressarsene. Tuttavia, al di là del piano stilistico fin qui indagato, esiste un altro aspetto rischioso. Si tratta d'una tecnica impiegata dall'autore per riecheggiare argomenti d'attualità, scomodi e politicamente "caldi" senza dare a vedere di farlo.

Si veda ad esempio come Teti gioca sull'asemantico dantesco, scrivendo *citofono / sentito con il nervo, e sottovoce chi da dentro / «amècche, bengasi, zabi almi»*, dove la città libica si mescola alle babeliche parole di Nembrotte. Certo, c'è qui il poeta sperimentale che prende il *la* dalle parole del gigante, già misteriose e cariche di violenta minaccia (quasi un archetipo nobile della sua maniera enigmistica), per contaminarle con un sinistro, dissonante riferimento alla cronaca politico-militare più recente. È questa una tecnica abbastanza frequente in Teti: basti citare, sempre da *b t w b h*, i versi *il router per falluja, / uranio e tolti gli occhi, la testa dentro il sacco*; o ancora, da *spazio di destot*, i già menzionati *files dell'iraq*. Qualcosa di simile si può ritrovare in altri poeti di quest'area, come Simona Menicocci, che ad esempio scrive – di nuovo giocando su una facile memoria dantesca sarcasticamente incrociata alla cronaca – *a null'amianto*

22 Filippo Scòzzari, *Prima pagare poi ricordare. Da «Cannibale» a «Frigidaire». Storia di un manipolo di ragazzi geniali*, Roma, Coniglio, 2004, p. 94.

23 Non si può non pensare alle note osservazioni di Zanzotto sulle poesie di Sanguineti come trascrizione di un «mal di testa», e la replica che si trattasse però d'un mal di testa diffuso, sociale; sebbene gli attuali trentenni "disagiati" abbiano forse più diritto al mal di testa rispetto ai Novissimi, abbuffatisi al banchetto del boom economico.

amar non perdona, in un testo peraltro tutto impostato sulla ricerca di simili equivoci.²⁴

Questa tecnica consiste insomma nel lasciar cadere di soppiatto nel mezzo del testo – un testo già per definizione poco coeso, come accade normalmente in questa maniera stilistica – un nome, una parola-chiave che allude a qualche tragico fatto di cronaca (la guerra in Libia o in Iraq, i morti dell'Eternit). Il rischio è appunto che questo appaia un modo capzioso e facile per indicizzare gravi e complessi temi d'attualità con una sorta di *tag* inserito in una teoria asindetica di termini (che, perciò, potrebbe ad altrettanto buon diritto inglobare qualunque parola prelevata a caso dal dizionario)²⁵ e/o motivato dall'occasione tutta esteriore e fredduristica d'una paronomasia (*amianto* : *amato*). Sarebbe, in tal caso, un modo non meno retorico di trattare quei temi che affrontarli con ingenua enfasi oratoria – come se queste allusioni destrutturate dessero *ipso facto* valore di denuncia civile alla poesia che le ospita, salvando la capra della scrittura asemica e i cavoli dell'impegno.

La risposta sta però nell'intervento di Massimo Bonifazio ricordato più sopra: cioè nel rapporto fra i *nervi*, intellettualmente e stilisticamente parlando a fior di pelle, e il *telegiornale*, inteso come pervasiva, inevitabile presenza di una cronaca (sovente “nera” anche quando l'argomento è politico, economico, sociologico) che domanda una reazione possibilmente né di escapismo, né di accettazione, né di vuota indignazione. Per un poeta come Teti, troppo accorto per cadere in una di queste tre reazioni tutte ampiamente insoddisfacenti, un tentativo di soluzione formale è allora riprodurre nei propri versi la maniera surrettizia con cui tale cronaca agisce nelle nostre vite: chiacchiericcio televisivo, brusio origliato, sottofondo,²⁶ che varca solo a tratti la soglia dell'attenzione cosciente, s'infiltra nei pensieri e nel discorso senza essere veramente cercato e però senza che sia possibile eluderlo. In ogni caso raramente si giunge a una riflessione lucida e consapevole, quasi mai (finché è cronaca almeno geograficamente lontana da noi) a un impatto diretto con il problema, che costringa a prendere una posizione chiara e a trovare una plausibile quadratura fra *violenza della storia* (ignorata o mistificata, perché in apparenza lontana) e *violenza del quotidiano* (inavvertita, oscura, banalizzata). Teti ha la lucidità per diagnosticare questa mancanza di lucidità, e cerca quindi di metterla in atto nella sua pagina. Il problema che resta è proprio quello di una scrittura che, scommettendo forse troppo sui propri pur notevoli mezzi, vorrebbe essere al contempo mimesi di una drammatica impotenza e sua viscerale

24 Da un testo inedito del progetto *Saturazioni serie II.0*, letto in occasione di *RicercaBO* il 24 novembre 2012.

25 Si noti come anche i toponimi Bengasi, Iraq, Falluja siano appiattiti dall'iniziale minuscola, livellati ai nomi comuni o ai puri *flatus vocis*.

26 E si potrebbe pensare qui, senza allontanarsi troppo dall'ambito delle scritture d'avanguardia, alla tecnica di *eavesdropping* praticata da Gilda Policastro nelle sue recentissime *Inattuali* (Massa, Transeuropa, 2016), testi che prendono spunto da «una boutade paradossale o ironica» origliata «dal chiacchiericcio quotidiano e volgare» (p. 40).

denuncia; ricerca dell'impegno e rinuncia all'assertività; drastico sovvertimento delle convenzioni linguistiche e pretesa di coinvolgere il lettore a un livello non ludico. Insomma: *samizdat* e rebus.

3. Un mondo illuminato dagli ordigni: pancronia della guerra in Massimo Bocchiola

Rimane il fatto che le problematiche sollevate a modo suo da Teti sono del massimo interesse, e vale la pena indagare come altri poeti italiani, stilisticamente assai remoti, abbiano affrontato in anni recenti il difficile nodo fra dramma storico e dolore individuale, partendo da altre guerre e altri fosfori, quelli del pavese Massimo Bocchiola. Benemerito traduttore di autori anglofoni da Pynchon a Hornby e docente di traduzione all'Università di Pavia, forse meno nota ma non meno significativa è la sua attività di poeta. Basti ricordare che la sua prima raccolta, *Al ballo della clinica* (Milano, Marcos y Marcos, 1998), fu salutata da Giorgio Manacorda come uno dei soli cinque esordi poetici del decennio 1994-2004 che rivelasse un autore con «qualche probabilità, non dico di restare in eterno, ma almeno di seguitare a pubblicare a un buon livello». ²⁷ La successiva produzione poetica di Bocchiola sembra confermare gli auspici del critico.

In *Mortalissima parte* (Parma, Guanda, 2007), un libro davvero «pieno di Ares» – come per Aristofane (*Rane*, v. 1021) gli eschilei *Sette a Tebe* – Bocchiola ha affrontato l'impegnativo tema del conflitto armato spaziando per campi e trincee insanguinati di tutti i luoghi e le epoche, con particolare e partecipata attenzione al fronte italiano della Grande Guerra (dove la Storia s'incrocia coi ricordi familiari dell'autore). La scrittura di Bocchiola è tutto il contrario dell'ingenuità o della retorica; è, anzitutto, coltissima, e innervata da una fitta trama di rimandi intertestuali: a classici italiani e stranieri, poeti contemporanei, ma anche storici antichi e bizantini. ²⁸ In secondo luogo, per realizzare i suoi testi Bocchiola ricorre di preferenza – come sottolinea Valerio Magrelli in risvolto di copertina – a tecniche di collage e *cut up*, in cui i materiali di partenza sono sottoposti a un accorto gioco di montaggio.

Si prendano due testi fra i più notevoli e articolati della raccolta – o meglio, un solo testo, spezzato in due sequenze non consecutive – in cui l'autore ripercorre la sciagurata fine della campagna persiana dell'imperatore Giuliano nel 363 d.C. Queste poesie sono fittamente intessute, come è facile dimostrare e come l'autore stesso segnala, di reminiscenze da Ammiano Marcellino, in particolare dal libro XXV delle *Storie*, quest'opera che «come un cattivo sogno [...] opprimente per la

²⁷ Giorgio Manacorda, *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma, Castelvechi, 2004, p. 22.

²⁸ Massimo Bocchiola, *Nota dell'autore*, in *Mortalissima parte*, pp. 85-87.

mancanza d'un contrappeso» raffigura a tinte fosche e straniate «la situazione difensiva e quasi senza speranza in cui si dibatte la civiltà antica».29 Le consonanze con la situazione odierna – compresa la collocazione geografica dei combattimenti – sono fin troppo ovvie, anche se all'autore preme sottolineare che si tratta di «immagini concepite prima degli avvenimenti di cronaca, che non suggeriscono alcun valore profetico, semmai la costanza assertiva del male».30 Comunque sia, proprio da un raffronto diretto fra il dettato ammiano e le poesie di *Mortalissima parte* (si veda la tabella #1) è utile partire per dare un saggio della tecnica compositiva adottata – qui e altrove – da Bocchiola.

<p>Massimo Bocchiola, <i>Nel Tardo Impero – I</i></p> <p>Annunciata da presagi funesti – <u>fiaccole</u> in cielo, pianeti a cavallo – la caduta in battaglia del sovrano <u>immemore della corazza</u>, al soccorso ovunque mostri di slabbrarsi l'armata, è circondata da un corteggio di morti più o meno illustri, che la precedono e l'accompagnano in punta di lancia mentre agonizza nella tenda: <u>il fratello</u> <u>tribuno delle stalle</u> cui sarebbe forse toccato l'Oriente, <u>i supremi</u> <u>capi nemici</u>,</p> <p><u>il Merena e il Noodare</u>, leviatani di guerra fra le ondate vive e nere – dorsi di alte colline dalle falde – che scuotono l'impero per tutti i suoi confini, e qui un [bendaggio rigido, là l'intervento invasivo, <u>la resezione di province lontane</u> <u>e consegnare storiche piazzeforti</u>.</p> <p><i>Nel Tardo Impero – II</i></p> <p>Balzando sui cadaveri, difeso dagli ultimi mostri marini, l'Augusto già addormentato, <u>cade di una freccia</u> che fa scempio di tutta l'armatura e lo annida in eterno tra i soldati semplici. Qui è più agevole trovare i punti cardinali, alle sue spalle il manto delle Prealpi, a sinistra</p>	<p>Ammiano Marcellino, <i>Storie</i></p> <p>flagrantissimam <u>facem</u> cadenti similem visam, aeris parte sulcata evanuisse existimavit (XXV 2,4) qua concitus clade, <u>oblitus loricae</u>, scuto inter tumultum adrepto, properans ultimis ferre suppetias (XXV 3,3) verum principe volante inter prima discrimina proeliorum (XXV 3,5)</p> <p><u>fratrem stabulo suo cum tribunatus dignitate praefecit</u> (XXVI 4,2)</p> <p>quingenta tum Persarum optimates et satrapae cum plebe maxima cecidissent, inter has turbas <u>Merena et Nohodare potissimis ducibus</u> interfectis (XXV 3,13; cfr. XXV 1,11; XIV 3,1, XVIII 6,16 e 8,3)</p> <p>petebat autem rex obstinatius, ut ipse aiebat, sua dudum a Maximiano erepta, ut docebat autem negotium, pro redemptione nostra quinque regiones Transtigritanas (XXV 7,9; cfr. XXV 9)</p> <p>et (incertum unde) subita <u>equestris hasta</u>, cute brachii eius praestricta, costis perfossis, haesit in ima iecoris fibra (XXV 3,6)</p>
--	--

29 Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I, Torino, Einaudi, 1956, pp. 68s.

30 M. Bocchiola, *ibidem*.

<p>la lama del mattino, e dirimpetto il fiume con la luce, che precipita.</p> <p>Qui, mentre immerge la gran coda, per un istante ala nera di farfalla, nelle acque viscide, in un mondo diverso illuminato dagli <u>ordigni</u> (fosforo, <u>fuoco greco</u>),</p> <p>ricorda (nel padiglione abbrunato dopo il tempo passato a far la spola lungo i confini dell'est suturando ferite e varchi, sperando di infliggere ai barbari la punizione esemplare) ricorda di non avere mai visto la capitale, di essere stato acclamato – come noi – in seguito a <u>un dubbio</u> <u>[dispaccio]</u>.</p>	<p>sagitta [...] si [...] haeserit usquam, tenaciter cremat, aquisque consersa acriores excitat aestus incendiorum (XXIII 4,14s.; cfr. XXII 11,13)</p> <p>fama tamen <u>rumorque</u> loquebatur <u>incertus</u>, Constantium voluntatem ordinasse postremam, in qua Iulianus [...] scripsit heredem (XXI 15,5; cfr. XXII 2,1)</p>
--	---

Tabella #1 – il testo di Bocchiola e l'ipotesto ammiano

Come si può vedere, alcuni dei richiami alla fonte latina sono puntuali, fino alla resa letterale, e anche sintatticamente fedele, di *oblitus loricae* (dettaglio che peraltro illumina bene l'*ethos* dell'imperatore, instancabile e ascetico combattente che nell'abnegazione giunge a trascurare la propria personale sicurezza), altri più generici. Resta qualche licenza e imprecisione, com'è giusto in poesia (e comunque non ai livelli di fraintendimento genialmente madornale con cui Pound, ad esempio, 'traduceva' il suo ipotesto properziano in *Hommage to Sextus Propertius*):

Giuliano non fu trafitto da una freccia, ma dalla lancia d'un cavaliere (da una spada invece secondo Zosimo, *Storia nuova*, III 29,1); la menzione del *fratello / tribuno delle stalle* è abbastanza ambigua (si tratterà di Valente, insignito dal fratello Valentiniano I della dignità di *tribunus stabuli* e più tardi imperatore in Oriente, che in precedenza aveva partecipato alla campagna di Giuliano);³¹ negli ultimi versi, gli eventi relativi all'ascesa al trono dell'Apostata sono sintetizzati in modo un po' approssimativo.³² Quanto agli *ordigni (fosforo, / fuoco greco)*, Ammiano effettivamente si dilunga nella descrizione delle macchine da guerra adoperate da entrambe le parti, fra le quali vi erano certi dardi incendiari che – come il fosforo bianco usato dagli americani a Falluja – bruciano d'un fuoco tenace che non può essere

31 Non sembra che l'allusione possa riguardare uno degli altri personaggi menzionati nelle *Storie* con il titolo di *tribunus stabuli*, come Agilone (XIV 10,9), Sintula (XX 4,3) o Costanziano (XXVIII 2,10).

32 Il *dubbio dispaccio* alluderà all'ambasciata di Teolaifo e Aligildo, i quali riferiscono a Giuliano la sua nomina a successore di Costanzo, che poco prima (XXI 15,5) era stata data per alquanto incerta; ma Giuliano era già stato acclamato Augusto dai suoi soldati nelle Gallie (XX 4).

spento con l'acqua.³³ Ma lo storico non spiega quale fosse la sostanza incendiaria adoperata: forse la nafta menzionata in XXIII 6,16, con ogni probabilità non il fosforo, che sarà allora da intendere piuttosto come allusione alle armi chimiche di oggi.³⁴

Poco importa, appunto perché Bocchiola non sta scrivendo un trattato di storia romana³⁵. Quel che invece interessa è osservare la finezza con cui il poeta sa mettere le citazioni, più o meno precise, al servizio della sua arte compositiva. Se è vero che di *collage* si tratta, c'è anche molta perizia nel non far sentire le linee di sutura: la sintassi è complessa ma non frammentata, e le immagini trapassano gradatamente le une nelle altre, senza creare uno sfoggio gratuito d'enciclopedismo né un'ostentazione del caos. La prima sezione consta di un unico lunghissimo periodo, la seconda di soli tre, comunque tutti assai articolati, non solo per la sintassi prevalentemente ipotattica ma anche per i diversi incisi (si noti l'abbondanza di parentesi e trattini), le apposizioni, i numerosi complementi circostanziali. La sovrapposizione dei piani storici, a sua volta, non è pedantesca, ma serve, qui come più in generale nella raccolta, a fare scattare isomorfismi illuminanti, per cui la pianura mesopotamica trasfigura sotto i nostri occhi in quella lombarda,³⁶ e il fuoco greco degli antichi nel fosforo bianco usato nel recente conflitto iracheno. Non a caso nella seconda sezione, dove la pronuncia si fa più lirica, si dirada anche la trama delle allusioni dotte, e ci ritroviamo immersi in un'atmosfera quasi di visione allucinata prima che l'inquadratura, negli ultimi versi, torni a fissarsi su Giuliano morente nella tenda. Ma resta il graffio di quell'incidentale *come noi* a ricordare che non c'è vera distanza fra la vita dello sfortunato restauratore del paganesimo e quella del lettore, se gli eventi piccoli o grandi che la determinano sono contrassegnati, in ultima analisi, dalla stessa imperscrutabile gratuità: *fabula de te agitur*.

Anche la tecnica del *name-dropping*, tipico e più immediato segnale di una scrittura erudita, appare contenuta (non è da tutti adoperarla in quella maniera sensuale, festosamente sfrenata tipica di Angelo Maria Ripellino); proprio per questo spiccano però quel *Merena* e quel *Noodare* (il generalissimo e il capo della cavalleria persiana, rispettivamente),

33 È difficile dire se questo *fosforo* serbi qualche ricordo di quello invocato da Franco Fortini in una delle *Sette canzonette del Golfo* (in *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, p. 35: *Grande fosforo imperiale, fanne cenere*), che entra nel titolo del saggio di Cortellessa. In Fortini non c'è dubbio che il riferimento sia alle armi chimiche moderne, ai bombardamenti dell'aviazione americana durante la prima guerra del Golfo; anche se ogni allusione al potere "imperiale" statunitense, soprattutto nel tono sarcastico delle *Canzonette* fortiniane, non può non trascinarsi dietro quasi in automatico il ricordo dell'Impero archetipico per la storia occidentale, quello di Roma.

34 Sembra troppo ardito ipotizzare che agisca qui l'interferenza puramente fonetica del nome del consigliere Fosforo, leggibile poco oltre in Ammiano (XXV 3,14) fra i caduti di quella giornata.

35 Come invece ha fatto altrove, in tre saggi scritti in collaborazione con lo storico Marco Sartori.

36 La stessa pianura che in un testo precedente della raccolta (*paesi, pesci*) era invece vista come un mare: *In questa piana che rinnega, specchio / solcato invano dalle lame, cerchiamo / alghe, abissi, groppe nere di pesci*. Trasfigurazioni geografiche che rimandano forse qualche eco del sereniano *nella piana assetata il palpito di un lago / fare di Mantova una Tenochtitlán*.

squisiti nomi-glossa che si levano al di sopra del lessico medio di questi testi così come i due fieri comandanti al di sopra della massa anonima delle truppe. Ancora più preziosa dei nomi stessi è peraltro l'apposizione *leviatani di guerra*, che li fa sveltare in una pittura fosca e icastica destinata a restar impressa (i due, infatti, ritorneranno più avanti nel libro di Bocchiola, come sarà osservato a tempo debito); e d'altronde è curioso come in entrambe le sezioni della poesia serpeggi (è il caso di dirlo) il campo metaforico del capo d'armate come mostro marino, immane cetaceo – forse perché la guerra è un nero e procelloso oceano.

L'altra metafora ricorrente è l'impresa bellica come intervento chirurgico, l'impero in preda alla decadenza come corpo malato.³⁷ In anni in cui tanto si parla di “poesia del corpo”, tale immagine (similmente all'altro *transfert* metaforico CORPO = SCRITTURA, ricordato sopra) non parrebbe nulla d'eccezionale. Ma Bocchiola parte da quella che può essere una metafora banale e ne ricava un fraseggio che coniuga, spietatamente, la levità con la tragica durezza; questa chirurgizzazione dei gesti guerreschi, questi verbi soavi e micidiali nel disbrigare gli eventi (come la freccia fatale che *annida*, quasi maternamente, l'imperatore trafitto nella mucchia ingloriosa dei caduti), danno l'idea di uno scontro immane ma osservato da lontano con malinconico distacco, un agitarsi di furibonde e sanguinarie marionette, tanto più tragico quanto più futile. Così, il lato sanguinoso e fatale della Storia viene messo in scena, in modi lontani dalla retorica ma senza annacquare il dramma in un gioco autocompiaciuto.

Come l'erudizione è stata masticata e rifiuta senza sforzo nei versi, così avviene anche per la metrica. Il poeta fa uso d'endecasillabi a volte regolari, a volte franti e ricomposti («non ostentatò», secondo Manacorda),³⁸ relativamente avari di figure di suono come si addice alla scabra materia, comunque mai ritagliati gratuitamente; sono *versi* a tutti gli effetti, con una presa salda sulla materia linguistica e una studiata musicalità, non semplici *a capo*. Bocchiola indovina, insomma, un giusto dosaggio d'asprezza e scorrevolezza funzionale alla resa espressiva e non all'esibizione d'una poetica preconcepita. Per dirla con Marco Merlin, «l'arte di Bocchiola è tutta in questa dissimulazione, in una naturalezza che è anche disciplina acquisita, [...] apparente semplicità di una voce poetica raffinata»³⁹ – dove da sottolineare è proprio, a mio avviso, l'aggettivo *apparente*.

37 Presente anche in altre poesie: *l'imbastardimento / dei confini, la somministrazione / di palliativi* (da *terapia del dolore*); *Coagulare. Evitare l'embolia* (da *morra cinese*).

38 G. Manacorda, *La poesia*, cit., p. 88.

39 Marco Merlin, *Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea, 2005, p. 123.

4. Un lontano ricordo del Luna Park: Valentino Zeichen o della guerra araldica

È importante rilevare come l'operazione di Bocchiola si distingua, proprio per la meticolosa cura stilistica e gl'importanti risultati artistici raggiunti, da altri esperimenti di minor impegno che, come il suo, rileggono la grande storia con sguardo obliquo, postmoderno, ma che restano in qualche modo confinati in un campo prettamente ludico. Penso in particolare ad alcuni testi di Valentino Zeichen. Questi, com'è noto, è passato alla storia della poesia italiana come archetipo del *dandy*, maestro di leggerezza e di svagata arguzia, cesellatore un po' seriale di fini epigrammi dove una brillante trovata intellettuale si sposa a una certa malinconia e sensualità di fondo. Un *modus operandi* non così dissimile da quello del più giovane Magrelli (che rispetto a Zeichen pencola un po' più sul versante dell'intellettualismo, meno su quello del gioco); e con lui condivide, *mutatis mutandis*, il principale limite, che è una tendenza a fare di questa sua posa, elegante e scettica, il contenuto tutto della sua poetica, liquidando così ogni occasione (in senso tecnico-montaliano) con *agudezas* a bassa intensità cognitiva le quali, per rifarsi alla terminologia degli antichi retori, rischiano il peccato di *psychrotes*, vale a dire – letteralmente – la freddura.

In *Gibilterra*, raccolta del 1991 confluita ora in *Poesie 1963-2003* (Milano, Mondadori, 2004), un'intera sezione, intitolata *Macerie di memorie storiche*, è dedicata alla seconda guerra mondiale, osservata tramite la lente ludico-concettosa di cui s'è detto. Non è indifendibile la tesi che si tratti degli esiti più alti di Zeichen;⁴⁰ in ogni caso, sono poesie che illustrano bene pregi e difetti della sua tecnica, e per affinità tematica consentono un raffronto coi testi analizzati in precedenza.

Il rovescio del decadentismo
L'estro del Führer ideò
l'eroe romantico di massa.
Aprendo le gabbie degli uffici
e delle lugubri fabbriche
avviò i tedeschi al palcoscenico
nei vari teatri di guerra.
Gli interpreti ambiziosi
non dovevano aspettare molto
il momento del debutto, i ruoli
si liberavano quotidianamente
nel corso dei duelli fra mezzi corazzati
che offrivano gloria ai veri talenti.
Un lontano ricordo del Luna Park,

40 Così, ad esempio, secondo Plinio Perilli, *Valentino Zeichen. L'epigrammista surreale*, in «Poesia», 318 (settembre 2016), p. 17: *Gibilterra* sarebbe l'«apice antilirico e struggente» di Zeichen.

una buona mira al tiro a segno
poteva salvare la pelle, e
fatto centro, il suono del carillon
annunciava in premio
una scimmia di peluche
che batte i piatti.

Guerra araldica

I

Gli appetiti delle nazioni
si risvegliano quando
l'espressione geografica
di alcune di queste
appare alle altre conforme
a un taglio di carne.
Sulla carta, Cecoslovacchia e Polonia
parevano bistecche di manzo;
la prima, di costa;
la seconda, di lombata.
Perciò Lord Chamberlain
valutò molto rischioso
contenderle al ringhioso Führer
che le aveva addentate
rompendo un patto d'astinenza.
Voleva tenere alla larga
dalla guerra imminente,
l'Inghilterra e le sue colonie
e senza l'ausilio di parole
indurre il famelico Hitler
alla caccia dell'orso russo.

Il rullo compressore
delle panzer Divisionen
stese sulla Francia
una carta da parati
decorata di croci uncinata,
ricoprendone le risorse.

II

Churchill era come un bulldog
smanioso d'azzuffarsi
col lupo germanico.
Per combatterlo sperperò
le ricchezze d'un impero terracqueo
più vasto di quello romano.

Gli inglesi ruppero perfino
 i salvadanai dei loro bambini
 per racimolare qualche pence
 e ripagare i prestiti americani.
 Contro ogni consuetudine
 la vittoria li impoverì,
 ma per educazione, il popolo
 non pretese da Churchill
 nessun rendiconto per tanta
 allegra dissipazione.

Sono poesie, come premesso, indubbiamente dotate di una loro attrattiva. Al primo impatto, riesce irresistibile la chiusa *pop* della prima poesia, che fa pensare ai *cartoon* della Warner Brothers. Anche in *Guerra araldica*, la cui parabola formale è pure meno netta, più sbrodolata (la seconda parte esaurisce quasi subito, nella contrapposizione *bulldog : lupo*, lo spunto “araldico” del titolo,⁴¹ e appare solo debolmente legata alla prima; ma già nei vv. 11-21 si può notare un evidente calo di tensione), spicca comunque l’immagine delle bistecche, e poi soprattutto quella calata dei panzer sulla Francia, con una comica immediatezza, un’iconicità da videogioco. In qualche modo, scatta qui lo stesso procedimento che si rilevava – là molto più somnesso, anzi appena accennato in mezzo a toni ben più cupi – in Bocchiola: il tocco leggero e surreale con cui un’immane dramma storico è ridotto a stralunata rissa di burattini, oltre a divertire superficialmente per la dinoccolata brillantezza dell’immagine, offre implicitamente una mesta riflessione sulla gratuità davvero fumettistica di certi lugubri fenomeni come dittature e guerre, sullo iato abissale tra la sconsiderata levità dell’agire umano, in ispecie di chi ha l’occasione di muovere una qualche leva di potere (a qualsiasi livello), e il fango le lacrime il sangue di cui le aeree manovre da lui sognate si sostanziano nella pratica. Questa fugace coincidenza fra i testi dei due poeti nell’angolatura dello sguardo è forse causa anche dell’affinità di certi campi metaforici (imperi e nazioni come carne viva, contesa sotto denti e ferri chirurgici). Abbondano anche altrove in *Macerie di memorie storiche* immagini di questo tipo, costruite trasfigurando la ferrea concretezza del conflitto in una zuffa fantasiosa di figure che sembrano ritagliate nella carta: così, le corazzate sono *torte galleggianti da parata / per la vista di golosi gerarchi*, Gibilterra (con “atroce” freddura) *una chiave inglese che / apriva e chiudeva lo stretto*; russi e tedeschi sono *due popoli ben forniti / di munizioni sonore che si scambiarono pezzi memorabili con le loro*

41 In questo caso, d’altronde, non particolarmente originale: per un riuso in poesia della comune identificazione di Churchill col bulldog si veda, ad esempio, il caso montaliano (senza dubbio meno scoperto e lineare) discusso alla n. 10. Quanto al lupo come metafora dell’imperialismo aggressivo hitleriano e delle nazioni-bistecche come sua appetitosa preda, si tratta di simbolismi già abbastanza diffusi in vignette e illustrazioni propagandistiche o satiriche dell’epoca (ad esempio in un poster del gruppo Kukrynisky datato 1938, vedi <<http://i.imgur.com/stuZvpl.png>>), al punto che non è implausibile ipotizzare che Zeichen abbia qui voluto offrirne una sorta di traduzione in versi.

orchestre balistiche. Si tratta appunto di «un gioco artificiale e araldico» dove «la guerra è una guerra di emblemi, guerra di blasoni e guerra di carta, successione di battaglie navali scolastiche amplificata in distruzione, sconfitta, morte».42

Di meno, rispetto al testo di Bocchiola, c'è appunto il dramma – il fango le lacrime il sangue – che forse sono qui dati per presupposti, e certo non convengono all'aerea ispirazione zeicheniana, nonostante anche per questo poeta, nato a Fiume nel 1938, la memoria della guerra non sia puramente libresca ma richiami drammi personali (l'esilio dalla patria istriana). Resta qui solo l'ironia, cioè lo scarto fra la levità di certe formulazioni e l'immanità dei loro referenti, che in Bocchiola è una nota fra le tante, qui l'unico ingrediente, e quindi esibito in modo sin troppo scoperto. Sicché il gioco, quando pure funziona, ha vita breve.43 E forse funziona *proprio perché* la vacuità estetizzante di questo fraseggio riecheggia quella dei belligeranti stessi di cui si narra. Non si tratta solo del fatto che Zeichen, alla ricerca del *Witz* estroso, veda fantasiosamente le battaglie come un tirassegno demente, le nazioni come bistecche da addentare; il suo merito è lasciarci immaginare che il Führer stesso e i suoi generali, come i conquistatori d'ogni tempo, le vedessero così, quando posavano gli occhi sulla carta geografica come se fosse il tabellone del Risiko.

Anche l'elaborazione formale resta molto al di sotto sia, com'è scontato, rispetto a quella di un poeta avanguardista (e perciò formalista per definizione) come Teti, sia di un *poeta doctus* come Bocchiola che delle tecniche d'ascendenza avanguardistica fa un uso selettivo e silenzioso. I componimenti di Zeichen adoperano infatti una lingua piana, trasparente, senza abbellimenti retorici o artifici formali, e anche senza tensione ritmica; una lingua tutta al servizio del concetto. L'esposizione è lineare e prende le mosse dall'enunciazione della tesi più o meno paradossale di partenza (*L'estro del Führer ideò l'eroe romantico di massa; Gli appetiti delle nazioni si risvegliano quando l'espressione geografica di alcune di queste appare alle altre conforme a un taglio di carne*), svolta poi in una serie d'immagini che puntano alla trovata umoristica, senza apparentemente preoccuparsi di come le parole vengono distribuite sulla pagina. I versi, mediamente brevi, tendono a coincidere con le unità del ragionamento, o tutt'al più le dividono in due o più parti di simile lunghezza: così, ad esempio, *Gli inglesi ruppero perfino / i salvadanai dei loro bambini* è una singola proposizione indipendente, di andamento del tutto lineare, che

42 Giulio Ferroni, *Introduzione*, in V. Zeichen, *Poesie 1963-2003*, cit., p. XV.

43 Al netto di tutte le differenze del caso, *in primis* quella di genere letterario, si tratta di procedimenti non così diversi da quelli con cui Italo Calvino geometrizzava giocosamente la violenza e il dramma, per renderli in qualche modo inoffensivi. Si tratta, anche qui, di una rimozione che può esser vista come un limite dello scrittore; per una critica recente su queste linee, vedi Matteo Marchesini, *In quel momento muore. Un bilancio su Italo Calvino*, in «Doppiozero», 31 agosto 2015, <<http://www.doppiozero.com/materiali/calvino-trentanni-dopo/in-quel-momento-muore>>. Diverso era invece l'*animus* delle *Canzonette* fortiniane sulla guerra del Golfo studiate da Cortellessa (vd. nota 32), che sceglievano sì una leggerezza cantabile e frivola, ma per cavarne un effetto – tutt'altro che leggero – di spietato sarcasmo.

suonerebbe quasi intollerabilmente prosastica se non fosse almeno ripartita in due versi separati. Non ci sono vere inarcature, scarti, insomma attrito fra scansione ritmica e struttura sintattica. Invano si cercherebbe un *verso* nel pieno e più alto senso della parola, come “leviatani di guerra fra le onde”, “il fiume con la luce, che precipita”, o “che fa scempio di tutta l’armatura” – versi che sono tali, come già accennato, non *esclusivamente* per il fatto di risultare endecasillabi normativamente ineccepibili.

5. La signoria del ferro: Alessandro Rivali e l’eterno ritorno della distruzione

Un’operazione non dissimile, invece, da quella del Bocchiola di *Mortalissima parte* si può ritrovare all’incirca negli stessi anni nell’opera di Alessandro Rivali, che ha trovato espressione nelle due sillogi *La riviera del sangue* (Milano, Mimesis, 2005¹; Rimini, Fara, 2007²) e *La caduta di Bisanzio* (Milano, Jaca Book, 2010). Come i titoli lasciano intuire, anche Rivali è un poeta ispirato dalla storia antica e moderna, e in particolare dal suo risvolto esiziale e cruento; anche nel suo caso, come per Bocchiola e come per Zeichen, la storia civica e personale (la resistenza genovese, le sofferenze della famiglia durante il periodo bellico) è il *trait d’union* con la grande Storia che impedisce di considerare la scrittura un mero esercizio erudito. Le affinità con Bocchiola proseguono nello specifico del dettato stilistico: anche qui i toni sono decisamente seri, lontanissimi dalla leggerezza un po’ affettata di Zeichen; anche qui i testi formano un’unica lunga collana poematica che attraversa gli scenari spazio-temporali più lontani (da Pompei a Persepoli, da Bisanzio a Varsavia) per restituire la fondamentale, sinistra somiglianza di stragi e guerre in ogni epoca dell’umanità. La pagina di Rivali nella *Caduta di Bisanzio*, similmente a quella di Bocchiola, snocciola scene truci e bagliori metallici, riscrive gli storici antichi (Ammiano, anche qui, e il suo grande modello Tacito, e i cronisti bizantini), e con un abile riuso delle sue fonti erudite erige scenografie di grande impatto, che vogliono far rivivere episodi noti e meno noti del passato con bruciante immediatezza.

Rivali è però un autore meno vario di Bocchiola, e per quanto la sua poesia, lungi dall’esibire trionfalistiche certezze, sollevi interrogativi morali di grande peso (*Non trovava il filo, / così spaccato dalle domande; / cercava la teologia nella storia, / dove risiedesse / la fonte dei cicli e dei ritorni*), essa è tenuta dall’inizio alla fine su un tono invariabilmente profetico, visionario e viscerale, che bandisce l’ironia e l’umorismo sia pur nero. Manca del tutto quel gioco perversamente lieve, quasi astratto di cui Zeichen abusa ma adoperato anche da Bocchiola. Curiosamente, riesce quasi in un’immagine di quel tipo Davide Brullo commentando in

un'antologia da lui curata l'argomento "bizantino" di Rivali («le truppe del sultano da decenni trituravano l'intera mela dell'impero, ne restava il seme più puro, più solido, la città»),⁴⁴ ma non Rivali stesso, che può sì antropomorfizzare nazioni, paesaggi e città, ma solo per poter infliggere alla loro corporietà le stesse mutilazioni, le stesse piaghe bibliche che si rovesciano sugli abitanti. Ecco quindi *i piedi disciolti di Babilonia*, e *gli spezzoni incendiari / appesi alla schiena di Dresda*; o la memorabile chiusa in cui *cadono grasso e sangue, / le balestre hanno lacerato / anche il costato del cielo*. Questo eccesso di concretezza arriva a trascendere nella visione allucinatoria, con un procedimento tipico che si ripete pressoché in ogni testo della *Caduta di Bisanzio*, ma è tutto l'opposto dello stile che trasforma una lotta dura e sporca nel suo elegante stemma araldico.

Un primo limite dell'autore genovese è proprio la sua insistenza sui dettagli truculenti e francamente *gore*: la loro indubbia potenza al primo impatto può stancare sulla lunga durata, e rischia comunque, evidentemente contro ogni intenzione autoriale, la caduta nel *kitsch* sadico. Rivali ama soffermarsi sui particolari più crudi di supplizi e torture, con un iperrealismo che altrove gli fa difetto. Ecco come in un testo della *Riviera del sangue*, tratto dal ciclo dedicato all'assedio di Otranto, gl'invasori preparano al supplizio il vescovo della città:

Poi gli strapparono le vesti,
indicarono con un pennello la linea
lungo cui segare, perché il supplizio
fosse una lentissima,
allucinata scorticatura

Altri esempi si possono trarre dalla seconda raccolta: i Turchi entrati a Costantinopoli *iniziarono a scorticare dalla testa, / disponendo le orecchie recise / sul catino per i denti dei cani*; nella pagina successiva troviamo *ventimila alberi scuoiati / perché ventimila prigionieri / agonizzassero sui pali [...] prima che il tetano diventasse / un fermaglio alle vene*. Nel *gulag* di Kolyma, *a chi rifiutava il taglio dei tronchi / iniettavano canfora nelle vene*; una rivolta a bordo di una nave viene soppressa *quando alzarono le porte stagne / per spegnerli nell'acqua ghiacciata*. Un'intera poesia descrive invece l'espedito con cui gli assediati individuano le riserve d'acqua di Bisanzio, per distruggerle e *donare la sete al nemico*: assetare un cavallo e lasciarlo poi vagare nella spianata.

Ma se Rivali sa essere preciso quando descrive, rielaborando le sue fonti, una tecnica d'assedio o di tortura, per il resto le vicende storiche di cui parla vengono livellate, dal tono costantemente visionario, a quelle puramente mitiche; né si ragiona su cause e dinamiche di ciascuno specifico conflitto. Sembra che quel che interessa sia trarre esempi

⁴⁴ Davide Brullo, *Alessandro Rivali, quasi un Tacito dei nostri giorni*, in *La stella polare. Poeti italiani dei tempi 'ultimi'*, Roma, Città Nuova, 2008, p. 141.

sovrumani di abiezione o di virtù, certo non una riflessione sull'arte della guerra o sulle dinamiche di più ampio respiro che muovono lo scontro armato. Per lui, i Turchi che assassinano Costantinopoli (ma anche i cristianissimi *conquistadores* che mettono a ferro e fuoco l'Eldorado precolombiano) diventano un necessario, seppur temporaneo e intercambiabile, *avatar* del Male; afflato epico, ricerca di archetipi, consapevolezza che a turno si può rivestire il ruolo di carnefici o di vittime, ma anche appiattimento delle ambigue, complesse vicende umane su uno schema di base che pur nell'avvicinarsi degli attori resta troppo manicheo. Nulla sulle ragioni per cui un impero ottomano o spagnolo (compagini statali come tante altre, non draghi malvagi del mito) muovessero guerra ad altre nazioni e società, nulla su come finissero per prevalere.

Anche in Bocchiola, a dire il vero, si ha spesso la sensazione che la *ratio* del combattere sfugga, ma più che altro perché la guerra viene osservata dal basso e da dentro, dal punto di vista del soldato invischiato in un dramma futile e incomprensibile ai suoi superiori, e tanto più a lui. Il verso studiatamente caotico di Bocchiola inscena il dramma del combattente smarrito nel *Kriegsnebel* dove la morte è sempre in agguato (*Se tutti / stiamo fra l'arma e il sangue, il nostro sangue / è già macchia sul prato, sulla singola / baionetta spettrale; Non vedevano – con i loro vent'anni / in fondo al corridoio di proiettili [...] che morte, ciechi abulici al pertugio / da cui pochi sarebbero affiorati*); oppure dipinge con amara ironia la dissennatezza dei comandanti che trascinano le truppe al massacro. E solo in quest'ultimo caso si avvicina a certi toni di Zeichen, il quale ama ragionare lucidamente (e ludicamente) su fronti, strategie, obiettivi, e volgere in toni parodici le fisse testardamente omicide dei comandanti in capo, come si è visto anche nei due testi riportati sopra. Ecco invece come Bocchiola racconta dell'armata di volontari britannici assemblata da Lord Kitchener all'inizio della Grande Guerra:

volontari di Kitchener

I battaglioni nani, a ricordare
che è ancora belle époque; i battaglioni
di amici, di colleghi in opifici
e banche. La mitraglia che potava
tutti i giardini del rione a schiera.

In questa breve poesia, la maniera è vicina a quella di Zeichen: concisione, linearità, un certo sorriso sardonico, ricerca dell'immagine buffa o grottesca (i battaglioni nani di allegri borghesi prelevati direttamente dall'ufficio) e della concettosa *pointe* finale (la *potatura* delle vite umane che si sostituisce a quella del rassicurante giardino di casa). Non fosse che si parla della prima e non della seconda guerra mondiale,

sono versi che sarebbero a loro agio in *Macerie di memorie storiche*. Qualche segnale ci ricorda però che siamo di fronte all'opera di Bocchiola: la cura metrico-formale (la regolarità degli endecasillabi; la rima interna del v. 3; le inarcature), ma anche l'insinuarsi di una nota mesta, quasi tragica (per l'occasione distesa in un amaro sorriso) in quella giocosa. Nel testo riportato di seguito, pur in presenza di quegli spunti ironici e "araldici" già visti in *Zeichen*, emerge ancor più chiaramente lo specifico dello stile di Bocchiola:

generali

Di chi erano tutte le vittorie,
tutte quelle vittorie? dell'inglese
French, del prussiano von François? (*a chi andava
tanto onore, a Glesquin?*) Nell'accecata
mischia con i serpenti d'acqua, al coppo
della buca inondata, i diagrammi
cimiteriali seguivano il fronte,
o il cimitero-fortezza, l'immensa
sepoltura murata con gli stemmi
degli atenei dei suoi morti studenti.

Il poeta pavese esordisce ironizzando, è vero, sulla curiosa incongruenza fra l'effettiva nazionalità di due generali della Grande Guerra e l'etnico rintracciabile nei loro cognomi;⁴⁵ e chiude con un'immagine tanto emotivamente straziante quanto, di nuovo, concettosa (e veramente araldica, dato che qui, come accade anche in molti testi di *Zeichen*, si parla di *stemmi*), preceduta da quelle invero meno limpide dei *diagrammi cimiteriali* e del *cimitero-fortezza*. Nel mezzo, però, sono decisamente sue le tipiche virate su scene convulse che mimano l'affanno cieco e disperato del combattimento, fra dettagli realistici (la *buca inondata*) e inquietanti simbologie bestiali (i *serpenti d'acqua* forse parenti dei mostri marini e dei leviatani già incontrati nei versi su Giuliano⁴⁶); oltre che, di nuovo, il verseggiare teso e spezzato. In un numero non ampio di versi il poeta riesce dunque a orchestrare tre o quattro motivi diversi (ironico, luttuoso, epico, visionario) sfumando gradatamente dall'uno all'altro.

Così ancora nella poesia *arterie* (p. 17), dove lo svolgimento "zeichenianamente" pacato e cerebrale di una questione di strategia militare (prevarrà la *massa compatta / di fanteria* o le fortificazioni difensive?), iniziato nella prima strofa e concluso nella terza, è interrotto da una strofa centrale visionaria e cupa (oltrepassando il fiume di sangue

45 Un altro paradosso onomastico, stavolta nell'epoca delle crociate, è ricordato nella poesia *il tiranno: quella prima confusione di greci / detti romani, di latini in vero / normanni*.

46 La figura del drago o del serpente, atavico simbolo del male e della distruzione, accomuna con la sua frequenza la raccolta di Bocchiola a quella di Rivali.

/ – *la cometa che lo annunciava, nera...*) quasi degna della maniera di Rivali. Sia detto per inciso che le asperità, le durezza lessicali sintattiche e ritmiche di cui Bocchiola arma i suoi versi possono a tratti diventare eccessive. La Scilla e la Cariddi fra cui naviga (peraltro quasi sempre con successo) questa scrittura sono infatti lo «squisito manierismo»⁴⁷ della sua raffinatissima arte compositiva e il «surrealismo strisciante» rimproveratogli da Manacorda⁴⁸, con riferimento al pericolo di *nonsense* che corrono certi accostamenti troppo arditi.

Il verso di Rivali risulta invece più immediato, meno intricato di quello di Bocchiola, e per quanto i due libri si somiglino nel robusto apparato erudito che hanno alle spalle,⁴⁹ il genovese allinea con minore artificio le sue scene di distruzione così come quelle di vibrante profezia, tutte investite di un valore esemplare che tende a fare di ognuna un cammeo, una pittura allegorica a colori primari. Sembra che per non diluire nella retorica la potenza primordiale delle immagini, Rivali ricerchi una sorta di solenne cadenza omerica, in cui ogni cosa è detta nel modo più limpido e sonoro possibile. Il poeta rifugge invece le sfumature, i mezzi toni. La sua linearità rischia però di sconfinare in prevedibilità sul piano formale; come è stato osservato a suo tempo in un intervento critico di Antonio De Lisa, sembra che

l'autore si accontenti del fascino del contenuto, lasciando un po' in ombra l'aspetto più propriamente poetico-stilistico [*sic*]. Non nuocerebbe affatto a molte poesie una loro stesura in prosa, anzi sembra che derivino da un'originaria stesura in prosa, anche se si tratta di una prosa che potremmo definire "d'arte", raffinatissima. Negli esiti migliori è risolto con evidenza icastica il singolo sintagma o verso, che preso da solo è spesso memorabile⁵⁰

Infatti, se il verso di Rivali è in sé ben cesellato, muscoloso, sicuramente più musicale rispetto a quello ad esempio di Zeichen, è però – nel bene e nel male – un verso in sé concluso e tutto cucito attorno a un motto sapienziale o a un'impennata lirica che tende a coincidere con un'unità metrica e sintattica (*Ricordami la seduzione del fuoco*), quasi mai tormentato da cesure interne o proiettato nell'*enjambement*. Relativamente elementare e non sempre azzeccato risulta invece il ricorso alle figure di suono: allitterazioni, assonanze, qualche ripetizione forse evitabile. A conferma del suo estro sostanzialmente paratattico, Rivali sfrutta

47 Franco Brevini, presso M. Merlin, *ibidem*.

48 G. Manacorda, *La poesia*, cit., p. 86.

49 Allo stesso modo di Bocchiola, Rivali fa seguire la sua seconda raccolta da *Note* (pp. 125-127) che chiarificano il tessuto delle allusioni dotte.

50 Antonio de Lisa, recensione a Rivali, *La caduta*, in «In poesia», 8 dicembre 2010, <<https://inpoesia.me/2010/12/08/recensioni-a-rivali-la-caduta-di-bisanzio-di-a-de-lisa/>>.

piuttosto con buona efficacia il parallelismo,⁵¹ figura di stile tipica, com'è noto, della poesia biblica (*Fiamme ansimavano sotto gli stipiti, / ogni porta aperta un vento di fuoco; la spada separò ogni casa / e i figli replicarono ai padri; scivolavano sul collo dei rami, / nuotavano sul fondo delle fontane; Ritornava la signoria del ferro, / le piste aperte sulla cenere*). L'impasto lessicale, infine, è fondato su un pugno di termini semplici dalla forte valenza archetipica (*acqua, fuoco, sangue*), senza scarti di registro e senza ricercatezze o tecnicismi peregrini.

6. Il delirio del fosforo bianco: strategie ipotattiche e paratattiche a confronto

Questa linearità paratattica, che vige a livello del verso o comunque del sintagma minimo, si ritrova a livello macrostrutturale. Nell'assemblare il suo poema epico sotto mentite spoglie, Rivali lavora soprattutto per giustapposizione: i casi storici da lui spigolati negli annali della crudeltà umana sfilano uno dopo l'altro, ciascuno definitivo e totalizzante, ma al tempo stesso specchio e figura di tutti gli altri. È dalla giustapposizione di questi che ne emergono le sostanziali somiglianze, e dunque il ciclico ripetersi dei destini attraverso i secoli. Non a caso la *Caduta* è un libro diviso in sezioni ciascuna delle quali esaurisce un determinato quadro storico (o semi-mitico: Atlantide, Eldorado).

Mortalissima parte, come già detto, ha una struttura più complessa, in cui le vicende di luoghi ed epoche lontane non abitano sezioni separate, ma interagiscono continuamente fra loro in un fitto intarsio, ora come lampi e dissolvenze che all'interno di una stessa poesia fanno repentinamente slittare uno scenario sull'altro (come negli esempi analizzati sopra), ora richiamandosi a distanza da una pagina all'altra del libro, con varie forme d'intratestualità, che vanno dall'autocitazione⁵² al ricorrere di temi e personaggi. Di conseguenza, molti testi di *Mortalissima parte* non si capiscono appieno in isolamento, ma funzionano come tasselli di un vasto mosaico. Ad esempio, il Merena e il Noodare, 22 pagine dopo la loro memorabile sfilata *nel corteggio di morti / più o meno illustri*, ritornano in un breve testo di temperatura e ambientazione alquanto differente:

polvere

Accompagnati da Merena e Noodare;
dagli altri nomi continuati a crescere

51 Cfr. Alessandro Ramberti, *La caduta di Bisanzio. Alessandro Rivali*, in «farapoesia», 9 febbraio 2007, <<http://farapoesia.blogspot.it/2007/02/la-caduta-di-bisanzio-alessandro-rivali.html>>.

52 Così, la citazione greca da Procopio di Cesarea, posta in esergo a p. 7, diventa in traduzione italiana il distico che a p. 83 chiude la raccolta, con una (fin troppo schematica?) *Ringkomposition*.

anche dopo la fine, nera polvere
di baffi adolescenti, bianca polvere
sulla testina del rasoio di Carlo,
e il rito, infine, della barba adulta
imbiancata di colpo all'ospedale.

I toni sono raccolti, elegiaci; il Carlo del v. 5 è il nonno bersagliere dell'autore, citato in diversi altri testi della raccolta.⁵³ Si è passati dunque dal fosco, grandioso quadro di fine impero a un dimesso e commosso ricordo familiare. E un testo come *polvere* si apre, al pari di tanti altri nel libro, con un'aria di discorso interrotto e ripreso, di digressione su un filone che attraverso le pagine s'intreccia più volte agli altri, e riemerge secondo le intermittenze del cuore. È però un testo che preso a sé non funzionerebbe appieno, e non solo per l'oscurità del riferimento iniziale ai duci persiani, ma perché, allusivo e sospeso, come incompiuto (la sintassi è sostanzialmente nominale, significativamente gli unici verbi sono in modi non finiti), riceve un suo significato pregnante solo come parte di un tutto. Persino i *baffi adolescenti*⁵⁴ del v. 4 rimandano a un altro testo, la già citata poesia *portugio* dove si ricordano *i primi baffi radi* dei soldati ventenni. Così, *Mortalissima parte* è davvero qualcosa di più d'una mera silloge: per dirla con l'autore, un «ciclo o suite di poesie»,⁵⁵ la cui riuscita si gioca anzitutto su una studiata orchestrazione.

Ci sono momenti, tuttavia, in cui dal punto di vista dell'architettura testuale anche la poesia di Rivali si avvicina maggiormente a quella di

53 Ai ricordi di guerra del nonno Carlo sono ora dedicate diverse pagine di *Mai più come ti ho visto. Gli occhi del traduttore e il tempo* (Torino, Einaudi, 2015), volume che Bocchiola ha dedicato alla propria esperienza di traduttore, scegliendo d'altronde un taglio estremamente soggettivo, autobiografico e divagante, in cui il filo del sentimento personale predomina su teoretiche considerazioni di traduttologia – con un procedimento, dunque, in qualche modo affine a quello delle raccolte poetiche. Tre capitoli centrali del libro (pp. 82-132) sono dedicati al *Tradurre lo sport e la morte* e *Tradurre la guerra e oscurare la morte*; in essi figurano, fra i testi cari al Bocchiola traduttore, tanto i canonici *War Poets* inglesi quanto autori anglofoni più recenti (come lo scozzese Mick Imlah, 1956-2009) che pure hanno trattato la prima guerra mondiale. Non è difficile immaginare che simili modelli possano aver influito sulla poetica di *Mortalissima parte*. Bocchiola stesso, poco prima della pubblicazione della silloge poetica, aveva dato un ampio saggio di traduzione di quei poeti in *'We Are the Dead. Antologia di poeti britannici della Grande Guerra'*, in «Testo a Fronte», 33 (2005), pp. 133-225, dove già si trovavano interessanti riflessioni sui criteri di scelta dei testi e sulla risonanza di questi con le vicende familiari del traduttore. L'interesse di Bocchiola (*Mai più come ti ho visto*, cit., p. 109) sembra andare soprattutto alla commemorazione del «soldato falciato nella terra di nessuno» – immagine divenuta archetipica proprio durante la Grande Guerra – il cui generoso e futile spendersi è paragonato a un gesto sportivo. Grande attenzione (e diversi tentativi di traduzione, in italiano e in dialetto) è dedicata infatti a *London Scottish (1914)* del già menzionato Imlah, poesia in cui vediamo i giocatori di una squadra di rugby passare al completo dai campi di gioco alle trincee del Belgio, dove quasi tutti lasceranno la vita. Bocchiola (ibid.) ammira la «mancanza di lirismo convenzionale» e la «rara efficacia» di un testo che cala nelle misure classiche del sonetto una sintassi e un lessico che «tendono al quotidiano, anzi all'oralità». Se il tono elegiaco, a un tempo confidenziale e nobile, del testo di Imlah riecheggia in diverse pagine di *Mortalissima parte*, specialmente la citata *volontari di Kitchener* mostra un motivo analogo (là colleghi d'ufficio, anziché compagni di squadra, traslati direttamente dalla vita civile alla carneficina), pur trattato in maniera ancor più asciutta ed epigrammatica. Il sentimento è in qualche modo affine anche a quello di *MCMXIV* di Philip Larkin, dove però il tema del contrasto fra l'innocenza «borghese» d'anteguerra e gli orrori a venire si risolve soprattutto nella descrizione della prima, lasciando che i secondi proiettino «da fuori campo» la loro ombra minacciosa.

54 Ancora Davide Castiglione mi suggerisce che in questa locuzione possa agire una memoria fonica e lessicale – pur nella diversità del contesto – dei *tacchi adolescenti* di *Via Scarlatti*, poesia che apre gli *Strumenti umani* di Sereni.

55 M. Bocchiola, *Nota*, cit., p. 85.

– non risulta evidente. La scena della prima strofa è di guerra, anche se raccontata con toni solenni di leggenda; nella seconda strofa compaiono i *mistici*, figure ricorrenti in Rivali, e nella terza un *martire*, con insistenza dunque sull'ambito spirituale. Nei sogni del martire il *calore* che porta a *disfarsi sulla graticola*, al supremo supplizio fisico, sembra equiparato nella sua forza bruciante all'*ossessione* per la scrittura del *poema*, in qualche modo quindi al travaglio stesso dell'autore – come se entrambi fossero sforzi eroici per raggiungere una medesima luce. Nella seconda metà della poesia, che corrisponde al suo nucleo originario, il contesto torna ad essere decisamente bellico, ma bisogna arrivare all'ultimo verso per ritrovare un nome proprio e con esso una precisa localizzazione: Bisanzio, che è però chiaramente, come nel titolo stesso della raccolta, il simbolo di tutte le civiltà estinte violentemente e cantate con eguale *pietas* da Rivali.

A ben vedere, quel che unifica pervasivamente questo testo è il campo semantico del fuoco, in tutte le sue forme (*brace, graticola, fornace, etc.*) e a tutti i livelli di astrazione (è un fuoco vero, concreto, quello che divora le città e quello su cui viene torturato il martire, mentre metaforica è la brace che infiamma l'anima dei mistici, e allegorico sembra il *fuoco [che] danzava sulle scapole* al v. 4). Il confronto fra le due varianti consente di osservare come il poeta abbia probabilmente voluto trasformare – individuato proprio nel fuoco il filo conduttore, l'*elemento [che] intreccia il desiderio* – un testo più coeso ma perciò anche dal *focus* più limitato in un ampio ventaglio panoramico che esemplifica un po' tutti i temi ricorrenti del libro, adatto perciò a una collocazione (quasi) iniziale.

La seconda parte della poesia subisce però una serie di leggere riscritture. Queste vanno anzitutto nel senso di una dizione più sintetica, più asciutta e lapidaria: i vv. 5-7 dell'originale cadono affatto, forse perché troppo simili nel lessico e nelle immagini alla strofa seguente; al v. 2 e al v. 10 scompaiono senza danno gli attributi *alzata* e *urticante*; ai vv. 3-4 cambia la sintassi, e gli *spezzoni incendiari* non forano più *le vetrate delle cattedrali*, ma più economicamente (e icasticamente) le cattedrali stesse. Gli altri interventi, mutando gl'indicativi presenti in imperfetti e i deittici della prossimità in deittici della distanza (*questo* → *quel*), spostano la scena dal presente di un testimone oculare allo sfondo lontano, per quanto sempre rilevante, di una storia esplicitamente passata. Così facendo Rivali porta il testo in linea con la tendenza prevalente della silloge, dove predominano i tempi storici: non credo, però, che intenda in questo modo relegarlo a un passato così remoto da risultare rassicurantemente estraneo. È vero che così l'*exemplum* bizantino perde in immediatezza, ma proprio il ricorso al tempo verbale della narrazione (epica) *par excellence* consente di aprire una profondità prospettica: al presente restano infatti i versi che si riferiscono ai mistici (seconda strofa) e quelli che elencano le metamorfosi dell'elemento igneo (quinta strofa). È in entrambi i casi un presente atemporale: da un lato il fuoco distruttore, nelle sue varie letali

incarnazioni, ricorre attraverso i millenni e le tecnologie belliche più o meno raffinate; dall'altro la parola ispirata e salvifica dei santi attraversa le epoche mantenendo intatta la sua potenza, allaccia profeticamente il passato al futuro.

In questa carrellata pancronica, come si sarà notato, compare – con ben due occorrenze nella prima versione del testo, poi ridotte a una – il fosforo (bianco), accanto ad altre armi chimiche di varia estrazione (l'acido, il gas). Coincidenza tematica e lessicale che ricorda il testo di Bocchiola, dove pure gli antichi ordigni prefigurano i moderni, e l'atroce invocazione di Fortini; come anche le destrutturate allusioni di Teti alla battaglia di Falluja e ad altre stragi di questi giorni.

7. Conclusioni

Al termine di questo percorso, è ora forse possibile rispondere all'interrogativo suscitato a suo tempo dall'articolo di Cortellessa: ha saputo la poesia italiana reperire “nuovi paradigmi” per parlare delle guerre medialiali del XXI secolo? È ovvio che fra quelle considerate è soprattutto l'opera di Teti ad affrontare il problema del filtro esercitato dai *media* sulla percezione della guerra, con un'impostazione e – per così dire – una morale di fondo non diversa da quella di Zanzotto e degli altri poeti studiati da Cortellessa; originali, in lui, appaiono i mezzi tecnici dispiegati, che gli consentono come s'è visto una vera e propria mimesi dei processi di perturbazione del segnale che falsano la nostra percezione del conflitto. Negli altri autori presi in considerazione parrebbe invece centrale l'altro e meno urgente filone, quello del ricordo storico o familiare. A ben vedere, però, soprattutto dopo l'11 settembre non esiste una netta separazione fra i due problemi. Se l'immagine del conflitto è ormai tanto falsata dalla sua riproduzione mediatica da diventare essa stessa un'arma, fare un passo indietro e indagare i traumi del passato più o meno recente non può essere un modo per evitare di farsi schiacciare sulla (e dalla) contemporaneità così come ci viene insistentemente proposta? Per quanto poeti come Bocchiola e Rivali protestino di non voler alludere alla cronaca contemporanea nei loro libri, riesce difficile pensare che scrivendo negli anni Zero non intendessero, tramite il loro scavo diacronico, offrire una prospettiva sul presente.

A ogni modo, tutte le strategie diversamente oblique messe in atto da questi poeti (l'indagine del passato, la fuga nell'allegoria, o la destrutturazione dei dispacci di guerra) evitano la prevedibilità di una reazione moralistica e didascalica – fenomeno purtroppo ricorrente non solo sui vari palcoscenici dilettanteschi del *web* (dove si può stare matematicamente sicuri che ogni ricorrenza più o meno luttuosa

genererà all'indomani un profluvio di poesie-pensierini tenuemente alfabetizzate) o delle case editrici a pagamento, ma anche – in forme meno immediatamente smascherabili – nelle pagine di tanti scrittori blasonati.⁵⁷ Se gli autori qui studiati schivano questo primo e più ovvio rischio, ciascuno presenta in varia proporzione punti positivi accanto ad altri criticabili, e spero di aver suggerito quali, e perché, nelle pagine precedenti. Sarebbe però difficile, e fuori luogo, un giudizio definitivo sulla loro riuscita. Si tratta di quattro poeti molto diversi (anche, incidentalmente, per decennio di nascita), sebbene il primo, per il suo netto posizionamento nel campo sperimentalistico, appaia più lontano dagli altri tre, che sarebbero tutti senza grossi sforzi collocabili in una presunta linea di poesia “lirica” o *mainstream*, in cui cioè l'immediata decifrabilità linguistica del significante non viene volutamente compromessa.⁵⁸ Credo però che queste distinzioni siano poco opportune, e che ciascuno abbia il diritto di effettuare tutti gli esperimenti formali che ritiene necessari, lungo quello che d'altronde è un *continuum* con molti gradi intermedi: dalla linearità estrema, pur di spirito pressoché opposto, di Zeichen e di Rivali, alla complessa costruzione dei testi di Bocchiola, che se certo non sono programmaticamente asemantici o destrutturati sanno però essere, come si è visto, alquanto ripidi. Questi ultimi, a mio avviso, sono ammirevoli proprio per la loro *buona complessità*, ossia per come impiegano materiali eterogenei e tecniche anche assai complesse senza farlo percepire più dello stretto necessario; puntando a un fine etico, oltre che estetico, del più alto livello, ma senza che quel fine diventi la giustificazione *a priori* dell'opera. Questa poesia non esibisce né tematizza il certoso lavoro formale e mentale da cui nasce (e che una disamina appena attenta, peraltro, rivela); ma anche se si riconosce in ciò un pregio, non si potrà automaticamente ravvisare un limite nel fare, con cognizione e dedizione altrettanto profonde, il contrario – come accade, ad esempio, nell'opera di Teti.

Ma con ciò si perverrebbe, ormai, ad altro e più vasto problema, che si potrebbe definire dell'incommensurabilità delle poetiche – per cui autori d'orientamento stilistico nettamente diverso sembrano ormai evolvere in campionati paralleli che non si riconoscono validità a vicenda. Conforta tuttavia cogliere qualche segnale d'insofferenza nei confronti di questo stallo. Di recente, per non citare che un caso, persino un'autrice militantemente schierata dalla parte delle scritture d'avanguardia come

57 Si veda a questo proposito la delusione di Cortellessa (*Phantom, mirage, fosforo imperial*, cit., p. 137) per le reazioni dei letterati italiani all'indomani dell'11 settembre, improntate (come già in occasione della guerra del Golfo) a un'inaccettabile retorica.

58 Significativa è la difficoltà a definire questa linea altrimenti che per esclusione; così anche nella tripartizione proposta da Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, e rappresentativa d'una vulgata critica alquanto diffusa, in cui a due linee abbastanza convincentemente definite per ciò che sono (quella sperimentale da un lato, quella performativa dall'altro) si affianca un'area “lirica” a cui par mancare una forte connotazione *positiva* unificante, e che dovrebbe peraltro includere scritture né sperimentali né orientate alla *performance* ma d'andazzo, ad esempio, epico-narrativo, e dunque tutto il contrario di ciò che per secoli si è inteso come *lirico*.

Gilda Policastro⁵⁹ ha auspicato che la poesia del filone «più propriamente lirico» e «la nuova area della ricerca», oggi «esperienze parallele, quasi non comunicanti [...]», negli esiti migliori arrivassero a toccarsi, e perché no a confliggere, e non per giungere a una sintesi impraticabile, ma per potersi reciprocamente sabotare e rinnovare». ⁶⁰ L'appello si può, anzi si deve raccogliere: e si può aggiungere che anche la critica dovrebbe offrire il proprio contributo in questo senso, sforzandosi di superare categorie come “lirica” e “ricerca”, lavorando con la stessa attenzione su autori di qualunque area o affiliazione culturale, e misurandoli sull'unica cosa che conta davvero – i testi. Questo è l'indirizzo che si è tentato di seguire anche nelle presenti pagine.

59 Si veda ad esempio – fin dal titolo – Gilda Policastro, *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012.

60 G. Policastro, *Il faut être absolument* [sic] *inactuelles*, in *Inattuali*, cit., p. 41.