

LINGUISTICA
E LETTERATURA

Rivista semestrale

*

DIRETTORI · EDITORS

ROBERTO MERCURI · ANTONIO MONTEFUSCO

*

ASSISTENTE EDITORIALE · ASSISTANT TO THE EDITOR

SARAH FOGAGNOLI

*

COMITATO EDITORIALE · EDITORIAL BOARD

CLAUDIO COLAIACOMO, PAOLO DI GIOVINE, ROBERTO MERCURI,
LUIGI SPINA, UGO VIGNUZZI

*

CONSULENTI SCIENTIFICI · EDITORIAL CONSULTANTS

ROBERTO ANTONELLI, CORRADO BOLOGNA, SILVIA BORDINI, CLAUDIO COLAIACOMO,
TULLIO DE MAURO, PAOLO DI GIOVINE, CHARLES-ADELIN FIORATO†,
LORENZO GERI, STEFANO GIOVANARDI, PHILIP GUERIN, AMILCARE A. JANNUCCI†,
RODNEY LOKAJ, CRISTIANO LORENZI, CORINNE LUCAS, FRANCESCO LUISI,
TIZIANA MANCINELLI, MARCO MANCINI, GIAMPIETRO MARCONI, NICOLÒ MINEO,
EDGARD RADTKE, ORIETTA ROSSI, PETER SARKÖZY, LUIGI SPINA, GIUSEPPE VELLI,
UGO VIGNUZZI, RAFFAELLA ZANNI, GERASIMOS ZORAS

*

«Linguistica e letteratura» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

*

DIREZIONE EDITORIALE · EDITORIAL OFFICE

Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. +39 0670493456, fax +39 0670476606, fse.roma@libraweb.net

*

Registrazione presso il Tribunale di Pisa n. 8/83 del 24/5/83
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

LINGUISTICA E LETTERATURA

XLII

1-2 · 2017



FABRIZIO SERRA EDITORE

PISA · ROMA

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa
Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

*

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2018 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

www.libraweb.net

ISSN 0392-6915

E-ISSN 1724-0522

SOMMARIO

ALESSIO RICCI, <i>Dal passato al presente: una variante temporale dell'Orlando furioso</i>	9
ROSANNA MORACE, <i>La giolittina Salmi penitentiali: edizioni e ristampe</i>	37
BENEDETTO GIUSEPPE RUSSO, <i>Emma Perodi 'reporter' per l'infanzia: I bambini delle diverse nazioni a casa loro (1890) (1)</i>	63
CRISTINA MARCHISIO, <i>Tracce verghiane nel Podere di Tozzi</i>	111
VINCENZO D'ANGELO, « <i>Le formule accordando su la cetra</i> »: <i>la lingua della Chimica in versi di Alberto Cavaliere</i>	135
PATRIZIA DI PATRE, <i>Una proposta su Montale</i>	157
LUIGI SEVERI, <i>Il poema tragico della conoscenza. Primi appunti sul Faldone di Ostuni</i>	171
FEDERICA CASINI, <i>Il "primo" Girard e la questione del metodo in critica letteraria</i>	223
DONATELLA CAPALDI, <i>Tradurre Zanzotto: al limite, sul limite</i>	247
BRUNILDA DASHI, <i>I semicalchi strutturali e i calchi strutturali ibridi nella lingua albanese</i>	269

OSSERVATORIO CRITICO:

LE RECENSIONI DI «LINGUISTICA E LETTERATURA»

MARIA CRISTINA PANZERA, <i>Francesco da Barberino tra Andrea Cappellano e Averroé. Poesia, immagini, profetismo</i> (Antonio Montefusco)	293
BRUNETTO LATINI, <i>Poesie</i> , a cura di Stefano Carrai (Sara Ferrilli)	299
<i>Les deux Guidi. Guinizzelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures</i> , eds. Marina Gagliano, Philippe Guérin, Raffaella Zanni (Luciano Pellegrini)	303
FRANCISCO RICO, <i>I venerdì del Petrarca</i> (Stefano Pezzè)	307

«LINGUISTICA E LETTERATURA» OPEN

CRISTIANO LORENZI, *Volgarizzamenti di epistole in un codice trecentesco poco noto* (Barb. Lat. 4118)

315

IL POEMA TRAGICO DELLA CONOSCENZA. PRIMI APPUNTI SUL *FALDONE* DI OSTUNI

LUIGI SEVERI

et sparsa anime fragmenta recolligam.

F. PETRARCA

la terra fa un suol che par di smalto,

e l'acqua morta si converte in vetro

[...]

e io de la mia guerra

non son però tornato un passo a retro

DANTE

be reconciled, poet, with your world, it is the only truth!

W. C. WILLIAMS

0. PREMESSA

DELLA straordinaria «varietà di poesia di cui si compone il mondo poetico» degli anni Duemila, in Italia e fuori d'Italia, sfuggente a ogni rassicurante categoria, e forse anche per questo «vivace e fertile»,¹ il *Faldone* di Vincenzo Ostuni, costituisce un'espressione esemplare.² Non solo perché del tempo let-

Sapienza Università di Roma, l.severi@libero.it

¹ PAOLO GIOVANNETTI, *Poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 13 e 15.

² Vincenzo Ostuni è nato nel 1970 a Roma, dove tuttora vive. Laureatosi in Psicologia, ha poi conseguito un dottorato in Filosofia. Lasciata la carriera accademica e quella di psicologo, dopo essere stato direttore editoriale di Fazi è diventato, ed è tuttora, *editor* di Ponte alle Grazie. Quanto all'attività letteraria: nel 1991 ha fondato il "Laboratorio Aperto di Ricerca Poetica" (LARP), in cui si riunivano scrittori ed editori agli esordi (fra cui Simone Caltabellota e Laura Pugno), e al suo scioglimento la rivista «Dàrsena» (1994-96). Nel 2004 ha visto la luce una prima sistemazione del *Faldone*, per Oèdipus, cui hanno fatto seguito, sino ad oggi, altre due raccolte cartacee. Dal 2008 al 2016 con un gruppo di scrittori e critici romani ha curato 'ESCargot. Scrivere con lentezza', rassegna

terario a cui appartiene riassume in sé la tendenza a valicare i confini tra codici e generi, fino ad annullarli – a cominciare dal più convenzionale, e già da tempo abraso, quello cioè tra lirico di gene novecentesco e scrittura sperimentale. Ma anche perché dimostra le ambizioni e le possibilità della poesia in un'epoca che, dagli anni Sessanta in qua, ne mette continuamente in crisi lo statuto. La prassi di un poeta come Ostuni rivela che proprio l'assunzione di questa crisi *dentro* la scrittura è il fondamento primo del suo dirompente potenziale conoscitivo ed espressivo.

La vastità problematica del lavoro di Ostuni obbliga a dividere la presente analisi in tre parti. Nella prima, in qualche modo introduttiva, si darà conto della nascita del *Faldone*, di alcune sue prime coordinate, del suo schema strutturale. Nella seconda se ne tenterà un commento, che tenga conto al tempo stesso della raggera di direzioni di ogni sua parte, e dell'andamento ascendente (ma in effetti circolare) dell'insieme. Nella terza, si trarranno da tale lettura alcuni nodi concettuali, che in qualche modo avvertono di una possibilità di resistenza della scrittura nell'ultima modernità.

1. AMBIZIONE DEL *FALDONE*

Dal 1995 Ostuni consacra il suo lavoro di scrittore unicamente al progetto del *Faldone*, che è «*work* perennemente *in progress*» e «opera-vita». ¹ Questa esclusività di dedizione è dunque il primo dato. Tanto più che, dopo così accanita elaborazione, il *Faldone* ha ormai guadagnato, nella sua ultima forma, un'articolazione così ampia e complessa da permettere alcune considerazioni stabili sul suo valore.

Ampiezza e complessità sono tutt'uno con la mira rivelata dal

di incontri letterari. Nel 2009 ha vinto il Premio Delfini. Dal 2013 partecipa a un gruppo di riflessione politica che, nel 2016, costituisce il "Collettivo critico", gemellato con il francese "Collectif critique". La sua poesia è tradotta in francese e in inglese.

¹ ANDREA CORTELLESA, *Un'opera-vita per parlare di tutto. Per le edizioni Ponte Sisto Faldone zero-venti di Vincenzo Ostuni, «il manifesto»*, XLII, 285, 29 novembre 2012, p. 11.

titolo. Il 'faldone', in quanto raccolta di documenti potenzialmente infinita, allude a uno sforzo di organizzazione archivistica, utopicamente teofrastea, di ciò che è umanamente conoscibile. Ma il gergo grigiamente burocratico porta con sé anche la coscienza moderna della sua impossibilità: in ogni archivio ambizioso, col passare del tempo, finisce per instaurarsi il caos dell'eccesso, fino a una nuova perdita di tracce. Una tensione conoscitiva, forse destinata al nulla, che vale tuttavia *in sé*, come rappresentarla vale a rappresentare la sostanza umana, angelica e infernale al tempo stesso. Per questa ragione l'ampiezza del *Faldone* nella più recente versione (59 faldoni, più cauda, a loro volta ulteriormente divisi in sezioni di numero variabile) fa tutt'uno con la sua *complessità*, cioè con la ricchezza delle realtà, emotive storiche scientifiche, che attraversa. In drammatica ma necessaria sintonia con questa fase della modernità. Come bene ha spiegato Urry, la complessità del nostro tempo ripudia (pur includendole) «the dichotomies of determinism and chance, as well as nature and society, being and becoming, stasis and change», così che i sistemi umani (a partire da quelli conoscitivi) «are thus seen as being 'on the edge of chaos'». ¹ Su questa caotica, ma feconda, molteplicità conoscitiva si spalanca la scrittura di Ostuni, che ne rispecchia l'indole insieme tragica e vitale – tra spinta a una investigazione onni-comprendensiva e certezza, al tempo stesso iniziale e finale, della sua irrealizzabilità.

Un'ambizione filosofica, questa, sempre in dialogo con *le* visioni del mondo dominanti nella modernità largamente intesa (dal *Secretum* a Spinoza a Deleuze alla fisica contemporanea), al confine tra esperienza concreta e discipline intese a studiarla. Secondo i tracciati di una duplice tradizione, cui Ostuni sa di appartenere in eguale misura: la lirica di pensiero, essenziale nella modernità da Schiller, Hölderlin, Leopardi sino ai contemporanei Paul Muldoon o Durs Grünbein; e certo Novecento di intenzione dantesca, da Olson a Williams – non senza sconfinamenti dall'una all'altra modalità, come negli stessi maestri sottesi al *Faldone*, da

¹ JOHN URRY, *Complexity*, «Theory, Culture & Society», xxiii, 2-3, 2006, pp. 111-115, a p. 113.

Dante stesso ai danteggianti Pound o, su tutt'altra china di stile e di metodo, Zanzotto.

Per lo scrittore, insomma, la scrittura o è filosofica, cioè capace di riflettere la condizione dell'uomo nel suo tempo, e nel tempo *tout court*; o non è. Di conseguenza la sua prospettiva si radica *in primis* nelle condizioni culturali dell'ultima modernità, nel valore odierno della parola, al tempo stesso inflattivo e residuale. Solo a partire da questa coscienza, e sempre in dialettica con essa, diventa poi esplorazione di quello stesso residuo (privato, storico, umano e non-umano), attraverso un discorso sin dall'inizio aperto all'altro, anzi permeato dall'altro in ogni sua forma, all'insegna di un deleuzismo altamente problematico, in cui sforzo conoscitivo, tensione affettiva e coscienza etica arrivano a coincidere: così da mettere in scena, con tutti i rischi e i possibili (anzi necessari) disequilibri interni tipici delle opere-mondo, una coraggiosa «partita a scacchi tra la vita e la forma: tra la storia, e la retorica».¹

Il teatro di questa messa in scena è il libro della memoria e della mente dello scrittore, terreno personale ma al tempo stesso esposto, anzi *comune*, se è vero che la coscienza «non ha un “di dentro”», è per struttura «il fuori di se stessa», in una «fuga assoluta» e continua.² Da sempre; e più che mai modernamente. Se dunque il *Faldone* coincide con l'opera unica di Ostuni, costruita nel tempo, non è per intenzione di opera biografica, ma è perché quel *coeur mis à nu* di un poeta-personaggio è un tracciato che ricapitola una storia molteplice e insieme singolare: dall'ipotesi di individualità e dall'infanzia delle illusioni metafisiche, al loro disfacimento nella percezione moderna. Fino all'esplorazione di più meccaniche correlazioni, magari solo possibili: dall'io al sé all'umanità a ogni vivente, e persino alle vicende dell'inorganico, la storia di una mente come laboratorio comune è intuizione (anch'essa più che mai deleuziana) della necessità dolente ma

¹ FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 8.

² JEAN-PAUL SARTRE, *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité*, trad. it. *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*, in *Materialismo e rivoluzione*, a cura di Franco Ferognani, Pier Aldo Rovatti, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 139-143, p. 141.

curiosa, e quindi mai arresa, di abitare a occhi aperti nella metamorfosi, cioè nel vivo di ciò che accade, dalle lacerazioni che investono la società all'epoca della «svolta copernicana 2.0»¹ ai più maestosi rivolgimenti delle meccaniche cosmiche.

1. 1. *Metodo del Faldone*

Tanta vastità di visione (o tanto sforzo volto a percorrerla) è possibile solo in quanto si faccia *forma*: solo in quanto cioè scaturisca, quasi naturalmente, da un metodo, al tempo stesso di conoscenza, di parola e di metro, abbastanza solido da garantire tenuta per l'arco intero dell'opera, ma anche abbastanza flessibile da mutare grana linguistica e ritmica quando mutino i caratteri del mondo che di volta in volta assume in sé. Schematicamente:

a. lo spazio verbale è strutturato tipograficamente come quello di un io, per ipotesi iniziale l'io del poeta: ogni pagina di cui si compongono i faldoni è dunque compresa tra parentesi, come si trattasse di un monologo, un a-parte, un discorso pensato;

b. ma, sin dall'inizio, in coerenza con la natura plurale dell'io, tale spazio non è di fatto mai risolto in sé, quanto piuttosto fessurato da ipostasi filosofiche, polifonia di voci, moltitudine di conoscenze e punti di vista. Di conseguenza l'andamento del discorso ha sempre mimesi di dialogo, per cui ogni enunciato poetico compare, oltre che tra parentesi, tra virgolette caporali, a indicare un luogo solo al limite riportabile al soggetto poetante, ma in effetti diffratto e abitato dall'altro;

c. questa continua esposizione conoscitiva, persino inventariale (che è poi – ci avverte Ostuni sin dalla soglia tipografica – sostanza dell'umano), informa una metrica duttile e di ampio respiro, plasmata sull'esempio del Sanguineti del *Tiperuno* e del Pagliarani (qui cruciale) di *Lezione di fisica e Fecaloro*, ma condotta a perfezione, cioè di volta in volta distesa su lunghe linee, di prosa ariosa e quasi casualmente interrotta, o fratturata invece da nervosi cambi

¹ ULRICH BECK, *The Metamorphosis of the World*, trad. it. di Marco Cupellaro, *La metamorfosi del mondo*, Bari-Roma, Laterza, 2017, p. 8.

di progetto, ingolfamenti di immagini, torsioni di senso affidati a ritmi anaforici battenti, con caratteristica «disseminazione a ventaglio». ¹ Il verso, insomma, di ascendenza novissima ma potenziato da correnti di discorso altre che fanno pensare a potenti esperienze contemporanee extra-italiane (come il debordante *First Language* di Ciaran Carson), ² è la vera e propria terza rima di Ostuni, non dantescammente conchiusa e anzi irregolare per programma, ma pur sempre chiave d'accesso del *continuum* poematico del *Faldone*.

Solo su questa matrice d'unità, pluritonale ma accentrante, la misura del *Faldone* può costruirsi in un tessuto unico. L'opera, totale e provvisoria al tempo stesso, è infatti sviluppata come una somma in divenire di *faldoni*, veri e propri poemetti o canti, che vanno di volta in volta ad aggiungersi ai precedenti, come se si trattasse di naturali espressioni del tempo, intellettuale prima che esistenziale, dello scrittore, con l'intenzione di partenza (poi dilatata a includere l'alterità) di costruire «un universo di scaffali virtuali saturi di autotestimonianza disposti in modo che la loro concettualizzazione rimanga volutamente non compiuta e provvisoria». ³

Le fasi di questo processo sono costitutive dell'opera, e pertanto sono messe a nudo dall'autore, che ha costruito un sito per il suo *Faldone* (www.faldone.it), unicamente costituito dalla successione dei suoi stati nel tempo. Ne consegue una molteplicità di vie d'accesso. A partire dai libri usciti da questo meditato sommersi di parti, di cui la fissazione a stampa ha estratto porzioni, organizzate secondo strategie di senso e sigillate dal crisma del *ne varietur* finale, sebbene questa fissità si riveli anch'essa imperfet-

¹ ANDREA INGLESE, *Blaterare sagacemente: un itinerario attraverso il Faldone*, postfazione a VINCENZO OSTUNI, *Faldone zero-venti (poesie 1992-2006)*, Roma, Ponte Sisto, 2012, pp. 257-262, p. 259.

² In Carson troviamo in effetti un verso paragonabile a quello di Ostuni, per un'ampiezza di respiro che ne fa un vero e proprio «spartito per suoni e visioni», in cui cola la lingua del poeta, «il suo complesso caleidoscopio di riferimenti dotti», «lo sfarfallante ronzio di altre lingue, parlate, lette, suonate e cantate» (MARCO FEDERICI SOLARI, LORENZO FLABBI, *Belfast / Babele*, introduzione a CIARAN CARSON, *Prima lingua*, a cura di M. Federici Solari, L. Flabbi, Roma, Del Vecchio, pp. 5-9, p. 6).

³ FABIO ZINELLI, *Recensione a Faldone zero-trentanove. Estratti 2007-2010*, «Semicerchio», LI, 2, 2014, pp. 115-116, p. 115.

ta, dal momento che «le “stazioni” cartacee di continuo vengono sorpassate dal cantiere on-line». ¹ Ecco allora il *Faldone zero-otto* –² di cui però sul sito è presente una versione perfezionata; o il *Faldone zero-venti*. *Poesie 1992-2006*. ³ Del più cospicuo *Faldone zero-trentanove*, poi, solo *online* si trova l'insieme (di continuo sottoposto a perfezionamenti), poiché l'autore ne ha tratto alle stampe solo un ragionato, autonomo libro (*Estratti 2007-2010*). ⁴

Infine, l'opera nella sua stesura più estesa, presente (ma in continuo mutamento) solo *online*, e su cui fonderemo il presente studio: il *Faldone zero-cinquantanove*, *novantotto-novantanove*. *Poesie 1992-2014*, nella versione «ultimata il 18 settembre 2017», secondo le parole di Ostuni, contenente «ventiquattro sezioni completamente nuove», accanto a sezioni già apparse a stampa ma emendate, e ad altre viceversa immutate, secondo distinzioni rigorosamente segnalate dall'autore. Il corollario è evidente: il fatto che nel *Faldone zero-cinquantanove* l'opera acquisti il suo respiro più ampio non implica la negazione delle forme precedenti, che in essa non si annullano o risolvono; né implica che tale forma maggiore sia non solo *la* definitiva, ma nemmeno definitiva in se stessa (varianti essendo sempre possibili).

Non si tratta tanto, per Ostuni, di concepire la scrittura come somma aperta di successivi avantesti (sulla scorta, classicamente, di un Valéry); ma di una più sostanziale annotazione di provvisorietà, ad antidoto contro ogni pretesa, non che di monumentalità, di organicità definitiva. Nel costituirsi di un'opera dall'ampia ambizione conoscitiva, la presenza contrastante di ipotesi divergenti di organizzazione della materia, scoperchiate grazie a un uso sapiente di un archivio genetico in movimento, ⁵ allude a una

¹ ANDREA CORTELLESA, *op. cit.*, p. 11.

² VINCENZO OSTUNI, *Faldone zero-otto*, postfazione di G. Pedullà, Salerno-Milano, Oèdipus, 2004.

³ ID., *Faldone zero-venti*. *Poesie 1992-2006*, cit.

⁴ ID., *Faldone zero-trentanove*. *Poesie 1992-2010*. *Estratti 2007-2010*, I, Torino, Aragno, 2014. Dello stesso (*Faldone*) (ribattezzato recentemente dall'autore *zero-trentasette*) uscirà a breve una nuova selezione: *Faldone zero-trentasette*. *Poesie 1992-2010*. *Estratti*, II, Oèdipus, Salerno-Milano, in corso di stampa (2018).

⁵ «Many contemporary writers curate their own manuscripts and even share this 'archive' with their audience» (DIRK VAN HULLE, *Modern Manuscripts*. *The*

forza di metamorfosi testuale rispondente a quella delle cose, svelando così una fragilità che non può essere aggirata, estranea a opere moderniste di riferimento (come i *Cantos* di Ezra Pound o *Maximus Poems* di Charles Olson), e qui invece assunta a DNA epistemologico radicalmente problematico, la cui percezione non cessa mai di evocare le infinite altre possibilità di messa a testo, di spina, per dir così, kierkegaardiana.

1. 2. *Struttura del Faldone*

Nonostante queste sue caratteristiche di persistente provvisorietà, il *Faldone zero-cinquantanove* è opera di tanta articolazione interna, da poter essere considerato finora il risultato decisivo del lavoro di Ostuni. Tanto più, in quanto a una lettura continua non sfugge la sua architettura fortemente ponderata, di precisa strategia. Sarà bene dunque, prima di procedere oltre, tentare di ridurre a schema l'opera, per un primo sguardo d'insieme.

Faldoni 0-1. Preludio generale: infanzia di una poesia lirica volta alla conoscenza («dio ci ha creati / [...] / io ho creato questa poesia»).

Faldoni 2-7. Vestibolo filosofico. Il discorso attraversa le secche e le fantasmatiche delle attitudini conoscitive e psicologiche dell'essere umano: la «merce fallata» della ragione, l'illusione metafisica, l'angoscia della morte come fonte di racconto, i paradossi e le presunzioni del soggetto.

Faldone 8. Snodo cruciale. All'insegna di Deleuze, il discorso tesse il *continuum* tra dentro e fuori, tra sé e altro: luogo sfuggente e molteplice, in cui soltanto vale l'indagine, e la scoperta della «*dignità del mondo*».

Faldoni 9-11. È a questo punto che si precisa il compito della parola. Sono, questi, testi (per quanto irregolari) di poetica, in cui il farsi della scrittura è tutt'uno con una relazione dialogica ininterrotta.

Faldoni 12-19. Prima verifica effettuale di questa qualità molte-

Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond, London, Bloomsbury Academic, 2014, p. 239).

- plice del discorso. Si delineano meglio caratteri psicologici e intellettuali del poeta-personaggio; si delineano i tratti concreti del *tu*, identificabile con un'interlocutrice sempre più presente.
- Faldoni 20-25. Nascita del figlio del poeta-personaggio. La parola si carica di toni nuovi, soprattutto in relazione a una più concreta responsabilità umana (intellettuale e affettiva), all'incrocio tra destino biografico e destino comune.
- Faldoni 26-30. A partire dalla coscienza di padre, si sdipana un cammino interno al territorio dei rapporti familiari, indirettamente allusivi a una trama infinita che li include. L'individuo, nella dinamica padre-figlio, scopercchia tutte le sue possibilità, biologiche e umane.
- Faldoni 31-38. Accelerazione ascendente. Il legame profondo e problematico tra sé e altro da sé dilata il gioco delle rispondenze: dal frammento privato, all'osservazione delle meccaniche astrali. Le regole del caso, di sostanza classicamente tragica, affiliano cose e corpi in un'unica fisiologia.
- Faldoni 39-48. Questa presa di coscienza verticale dota degli strumenti concettuali necessari per affrontare l'incubo della storia.
- Faldoni 49-51. Tre faldoni in cui la storia è affrontata nella sua difficile narrabilità. In questa trasmissione testimoniale di racconto è la via unica della responsabilità verso la comunità, anche a venire.
- Faldoni 52-57. Ulteriore scatto, riassuntivo dei faldoni precedenti, ma anche progrediente verso un paesaggio nuovo, dove ragionamento e immaginazione trovano una delirante coesione. Gli ultimi faldoni rappresentano un culmine grandioso di visione, terrestre e oscuramente problematica, in cui il sogno diventa parabola, con potente tensione d'allegoria.
- Faldoni 58-59. Dittico conclusivo di faldoni. Il primo è costruito anaforicamente come una raffica di indicazioni testamentarie, rivolte a un'ipotesi di uomo venturo. L'ultimo riapre invece il percorso all'inquietudine sconvolgente dell'interrogare. È l'essere-in-questione l'unica verità concepibile in vita.
- Faldoni 98-99. Alla luce di ciò, si comprende la necessità dei due faldoni finali, separati da lungo intervallo di silenzio dal corpo

dell'opera. Il primo è un insieme di indicazioni a futuri editori e filologi, per il lavoro sui materiali dei faldoni già scritti o *in fieri*. Per ribadire la regola naturale della morte e del caso, ma anche la regola umana del lascito; e per rivelare i segreti del proprio *scriptorium*, tra fogli, *file*, cassette cartelle e *cloud*, a specchio della complessità del mondo.

L'ultimo (non-) faldone: o. («»). E fuori?, azzera e al tempo stesso potenzia tutto quanto scritto, facendo deflagrare il paradossoso attraversato nell'opera. Che cosa c'è, *realmente*, al di fuori del cerchio della coscienza umana (individuale-collettiva) e della parola? Limiti (coscienza e parola) che sono la nostra zattera, ma anche, da sempre, la nostra prigione.

2. RAGIONI DI UNO SPAZIO LIRICO (- POEMATICO)

Il punto finale ribadisce che lo spazio del viaggio resta quello di una qualche forma di io iniziale. Per decine di faldoni, e migliaia di versi, il discorso si svolge entro il doppio recinto delle parentesi – luogo di coscienza – e delle virgolette – luogo di dialogo. Non sono dettagli tecnici: sono segni di una sostanza fondante dell'umano, a partire dalla nascita del linguaggio e della scissura soggetto – oggetto.

Ma in realtà, fin dai primi faldoni, appare chiaro come la geografia lirica dell'opera sia tanto ramificata da coincidere col suo stesso superamento, almeno per due ragioni: perché certi caratteri dell'io, quando intesi come modalità di decifrazione del mondo, vengono messi in scena da Ostuni nel loro connotato comune; e perché l'*altro*, in ogni forma, non solo popola l'orizzonte dell'io, ma ne costituisce la ragione d'esistenza, quand'anche di tale alterità possa sfuggire la sostanza (ma quanto più sfugge la sostanza dell'altro, tanto più sfugge la definizione del soggetto medesimo). La lettura di una poesia come quella di Ostuni ci conduce a conti fatti al centro dell'aporia lirica moderna (spazio in crisi dell'io come luogo dell'altro), almeno post-settecentesca. Per utilità esplicativa scorporiamo in sequenza elementi che in realtà nel *Faldone* agiscono simultaneamente.

a. Partire da un confine di matrice lirica è, per Ostuni, un patto di lealtà con il lettore. Egli sa infatti che mettere in scena poeticamente un'oggettività colta in sé rappresenta un salto epistemologico quanto meno problematico (tanto più è elisa la piattaforma del locutore, quanto più è *di intenzione ideologica* la sua locuzione). La parola va dunque ripercorsa a ritroso nella sua effettualità storica (storia del singolo e storia umana, qui come altrove, vicchianamente coincidono). Per Ostuni, l'unico discorso possibile (l'unico atto poetico non tirannico) ha innesco personale, *lirico* in senso tecnico e proprio.

b. Da questo punto di vista, il *Faldone* è prima di tutto un canzoniere, sebbene auto-contraddittorio. La filosofia iniziale (per dir così) dell'opera ci riporta in fondo al nucleo moderno di Petrarca, decisivo nella riflessione di molti protagonisti del Novecento.

Proprio a Petrarca, e ai suoi continui passaggi autocorrettivi, alle sue successive disposizioni dei componimenti, conduce, per cominciare, il continuo ragionare, messo a testo sul sito, sull'architettura dell'opera. Anche per Ostuni, come per il padre europeo della lirica moderna, «la rappresentazione diaristica delle contraddizioni e della storia poetica di un'anima» è così continua da trasfondersi in una primaria necessità di struttura, in modo che «la serie dei componimenti risponda a logiche di miniserietà retorica o ideologica», e al punto che «il vero tema *profondo* del "Canzoniere" è la sua stessa struttura, lo "status animae ante mortem", l'*exemplum* tutto terreno costituito dall' "io"». ¹ Questo è in fondo il primo, più elementare gradino retorico dell'opera: uno spazio personale (non si dirà interiore) che diventa, per naturale scatto allegorico, spazio umano *tout court*.

c. Si spiega in questa chiave l'andamento strutturalmente dialogico del *Faldone*. È nella natura dell'io creare un'autentica dualità

¹ Così Roberto Antonelli su Petrarca, con parole perfettamente attagliate anche a un canzoniere contemporaneo come il *Faldone* (ROBERTO ANTONELLI, *Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, direzione Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, pp. 379-471, pp. 405 e 431).

«facendo uno specchio di se stesso», e ogni monologo è al tempo stesso un dialogo.¹ La tensione verso un *tu* è connaturata al soggetto, tanto più se scisso o informe, dal momento che «la mondità delle cose viventi implica che non esiste soggetto che non sia insieme un oggetto e appaia come tale a qualcun altro», che dovrebbe essere «garante della sua realtà “oggettiva”».²

Anche in questo senso, Ostuni si muove su indicazioni di padri lontani: dai *Soliloquia* di Agostino, col suo monologo scisso in voci, al *Secretum*. Sulla via di un io sdoppiato o proiettato in maschere, «l’“intimità”» (come scrive Rico per Petrarca) «affiora trasferita a piani sopraindividuali», e l’io diventa «*dramatis persona* equidistante dall’autore reale e da un archetipo della condizione umana».³ Classicamente, quel tu dialogico, sotteso o esplicito, è segno di «un’alterità come irrimediabile rifiuto e silenzio, per cui ogni accenno di dialogo, ogni illusione di interscambio, ricade nel monologo», con una «frustrazione senza fine».⁴ Classicamente, in questione è qui il nesso «tra la propria temporalità, il tempo della propria vita e il tempo *tout court*»,⁵ cioè il tempo dell’altro – il che vale per Petrarca, come, e a maggior ragione, per il petrarchismo filosofico da Petrarca a oggi (dalle *Occasioni*, ai *Berryman’s Sonnets*, allo Zanzotto di *IX Ecloghe*, al Celan di *Atemwende*: per stare solo ai casi del tutto storicizzati).

d. Proprio a partire da questa corrispondenza tra «propria temporalità» e «tempo *tout court*», Ostuni procede oltre nel suo sca-

¹ RONALD D. LAING, *The Divided Self*, trad. it. di David Mezzacapa, *L’io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, Torino, Einaudi, 2001, p. 35.

² HANNAH ARENDT, *The Life of the Mind*, trad. it. di Giorgio Zanetti, *La vita della mente*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 99-100.

³ FRANCESCO RICO, *Secretum meum di Francesco Petrarca*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, cit., pp. 351-378, p. 364.

⁴ ANDREA ZANZOTTO, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, premesso a FRANCESCO PETRARCA, *Rime*, a cura di Guido Bezzola, introduzione di A. Zanzotto, Milano, Rizzoli, 1976, pp. 5-16, pp. 8-9.

⁵ ANTONIO SACCONI, *Tempo e assenza. Sul petrarchismo di Ungaretti*, in *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, Atti dell’incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria, Catania, 27-28 febbraio 2004, a cura di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 2005, pp. 49-62, p. 52.

vo. Fin dal *Faldone uno*, ma con modalità via via più articolate e profonde, il soggetto si squaderna sulla pagina come uno spazio plurale, di larga appartenenza, in un continuo rimbalzo da storia minima a storia comune. Lo spazio dell'io si rivela dunque spazio del sé: sia in quanto, a un primo livello, somma di interazioni con l'altro (affettivo, ma anche storico), secondo modelli compositi,¹ per cui sulla pagina si compie di continuo il passaggio dalla «postazione dell'io poetante» al «radicale faccia a faccia con una terza persona», che non è immemore dell'ultimo Sereni e dell'ultimo Caproni;² sia in quanto, a un secondo e più profondo livello, luogo di coabitazione con un'alterità umana, e non solo umana, così come appare negli sconfinamenti vertiginosi, da *Selbst* junghiano, di molti faldoni centrali e finali, in cui il discorso del sé si rivela «estraneo eppure vicinissimo», capace di indagare «tutto, la parentela con gli animali o con gli Dei, con i cristalli e con le stelle».³

e. Ecco dunque, dall'interno di uno spazio lirico di consapevolezza filosofica, l'apertura e anzi lo scasso di un viaggio poematico, sia nella storia (giusta la cruciale osservazione della Bachmann, per cui «la prima modificazione vissuta dall'io è quella per cui l'io non è più nella storia, ma è la storia a essere nell'io»);⁴ sia nei processi del vivente, e persino dell'universo, sulle tracce di una *complessità* strutturale che può essere intuita solo per associazioni prima di tutto verbali. Il «live speech» (per usare un'espressione di Williams) di Ostuni è dunque saldamente radicato nella realtà, sulle vie di un oggettivismo (di nuovo alla Williams) la cui espan-

¹ Come il raffinato «Person {Self 1, Self 2, Self 3}», proposto da ROM HARRÉ, *The Singular Self. An Introduction to the Psychology of Personhood*, London-Thousand Oaks-New Delhi, Sage, 1998, pp. 9-10.

² ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel Secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 29 e 32.

³ CARL GUSTAV JUNG, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, trad. it. di Arrigo Vita, *L'io e l'inconscio*, in *Opere. VII*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 233.

⁴ INGEBORG BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, trad. it. di Vanda Perretta, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi, 2006², p. 71.

sione a mosaico è però tanto più potente e onnivora, quanto più realisticamente centrata sulla piattaforma di un io (o di un sé) traballante ma inaggrabile, e di lì simultaneamente diramata ad esperire l'altro, fino al limite dell'immaginazione cosmica: «il mio discorso diretto è il discorso diretto libero che mi attraversa da parte a parte e viene da altri mondi, da altri pianeti». ¹

È questo il fruttuoso cortocircuito dell'opera di Ostuni: il cui *Faldone* è al tempo stesso lirica (problematica) e poema, in linea consapevole con la *Commedia* (che non a caso è «insieme unitario di un centinaio di canzoni», in «siderale distanza» ma anche «straordinaria fedeltà» rispetto alla matrice lirica), ² e in linea con i suoi discendenti novecenteschi (vedi le parole di Bacigalupo sui *Cantos* come un *Song of myself* di tensione oggettiva), ³ ma con un di più di prudenza epistemologica anti-epica, capace di rimettere sempre tutto in questione, come se la parola fosse ogni volta ricondotta alla fragile necessità di verificare «lo spazio vuoto fra l'“Io” e il “Tu”», visto come il «radicalmente Altro-da-sé»; che è poi il compito (daccapo) di una scrittura lirica (da Jaufré Rudel in qua). ⁴

2. 1. Viaggio preliminare nel soggetto

I faldoni iniziali chiariscono bene la pluralità di uno spazio lirico (-poematico) così concepito, in quanto schema psicologico e ragionativo individuale e comune ad un tempo. Il *Faldone zero*, in forma corsiva, quasi ad esergo, ha valore programmatico: *dio ci ha creato // noi siamo i burattini di dio / noi abbiamo creato i nostri*

¹ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, trad. it. di Giorgio Passerone, *Millepiani. I. Rizoma*, Roma, Castelvecchi, 1997, p. 147.

² TEODOLINDA BAROLINI, *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, trad. it. di Giuseppe Bernardi, *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*, Milano, Bompiani, 2012, p. 75.

³ MASSIMO BACIGALUPPO, *L'ultimo Pound*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981, p. 268.

⁴ ROBERTO ANTONELLI, *L'“invenzione” dell'Io lirico*, in *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza* (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006), a cura di Furio Brugnolo, Francesca Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 954 e 950.

burattini / i burattini dei burattini sono gli animali [...] // io ho creato questa poesia. In questi rapidi versicoli troviamo un primo catalogo di elementi, animati e inanimati, del mondo, in relazione istintiva con i pronomi di prima persona (*io*, ma anche *noi*). Si tratta di versi composti nel 1975 – informazione questa che dà loro un ruolo essenziale: non solo la scrittura è ancorata in una storia personale, e nella sua visione del mondo in costruzione; ma tutto quel che segue nell’opera sarà inscrivibile nella suggestione di un poeta che identifica la propria esistenza con un tentativo di conoscenza, correndo il rischio di diventare un personaggio-poeta di implicita esemplarità.

È il faldone successivo (*Faldone uno. Cosa si può usare*) a rivelare il carattere approssimativo di tale tentativo. L’intero archivio dell’umano deve essere riattraversato *alla rinfusa*: «“Raccogliamo le immondizie d’Occidente”, ti dico; “le mettiamo nei sacchi, alla rinfusa / – di juta e di carta e di plastica; / ci mettiamo dio e la morte, ragione e immaginazione, *itinerarium mentis*, storia, scienza, eros”» ecc. Dall’utopia alla disperazione degli esclusi («e il barbone scalzo e scappellato [...] che è scomparso»), tutto quanto è recuperato alla coscienza deve farsi «lingua», in uno sforzo di comunicazione («daccapo non ci si trovi, tu e io, una lingua adatta») che stenta a includere «decisioni, desideri», cioè una più piena capacità di ascolto.

A prevalere sono sempre schemi di relazione così strutturati nel tempo, da impedire una reale conoscenza dell’altro. Tolta la maschera della «Persona», «scopriamo che ciò che pareva individuale è, in fondo, collettivo». ¹ Lo schema razionalistico, il più connaturato all’essere umano (tanto più se di derivazione greca), è l’oggetto *del Faldone due. Il mondo rotto*, il primo di vasto respiro. Nei suoi sette pannelli, Ostuni traccia un’*ars poetica* in negativo. La parola snuda sé stessa e i propri limiti: «È merce fallata la ragione. È un corpo storto. È da rifare da capo». Tanto l’illusione di potenza tassonomica, da Teofrasto a Linneo, è messa in scacco, ridotta a ossessione elencativa («tu del mondo fai soltanto un

¹ CARL GUSTAV JUNG, *La struttura dell’inconscio*, in *Opere*. VII, cit., p. 282.

elencario»), quanto l'ambizione sistematrice della logica, su cui prevalgono il paradosso (Zenone è convocato, giusto il magistero di Colli, a primo esponente del volenteroso disinnescarsi delle certezze razionali) e la tragedia ricondotta a un destino non spiegabile in termini solo umani (la fine di Ettore ne è la sintesi, con unica efficace pennellata). Per cui, tutto analizzato e tutto ripercorso, ogni volta l'uomo è condotto a zero: condotto cioè a contemplare l'estenuante «cocciutaggine delle cose zitte».

Non è però la *ragion cinica*, «via d'uscita breve dalle pastoie dell'intermittenza», la troppo facile risposta – equivalente a un cedimento alla *nihilatio* di «egoismi senza slancio»,¹ impensabile a una parola che si sospetta, sin da questi versi, robustamente etica; quanto piuttosto una rinnovata inquietudine conoscitiva, cioè (letteralmente) la mancanza di quiete di un'indagine che è anche risorsa unica dell'uomo:

ci si muove [...] per evitare piaghe da decubito,

fino al ritorno a un riavviato processo d'origine intellettuale, quasi all'impossibile infanzia dei *perché*:

Da quale capo iniziare? Come cambiarlo? Che cosa serve?

Siamo su un terreno vuoto di miti rassicuranti, o immobile nella visione, ormai stabile (poiché «incominciato ed arrivato fino a un certo segno lo sviluppo dell'animo, è impossibile il farlo tornare indietro [...] tanto negl'individui che nei popoli», scriveva Leopardi in *Zibaldone* 4186), di un mito a rovescio – quello di un

dio inetto
che fallimentarmente ci rammenda.

I passi successivi derivano direttamente da questo.

Prima di tutto, lo schema metafisico, proprio dell'infanzia dell'individuo e dell'umanità (Vico è qui nume sotteso). Una scorciatoia conoscitiva che, tra Parmenide e il *Fedone* (e poi a se-

¹ PETER SLOTERDIJK, *Kritik der zynischen Vernunft*, trad. it. di Andrea Ermanno, *Critica della ragion cinica*, presentazione di Mario Perniola, Milano, Garzanti, 1992, p. 38.

guire), ha contraddistinto la formazione occidentale, attraverso invenzioni dialettiche sempre pronte a polverizzarsi all’impatto della realtà («Non è l’osservazione che scompiglia, o complica; piuttosto, è l’osservabile che si ribella, o protesta»), fino alla metafisica negativa del nichilismo, sempre latente approdo di maturità tragica, da Luciano a Nietzsche («la supergigante del male / ceda gradi di orribile calcolo / al soquadro-sghignazzo del nulla»).

In secondo luogo, il rapporto con la morte. Tema ovviamente centrale, sotteso alla scrittura tutta e alla scrittura lirica in particolare, «in quanto [...] rappresentazione continua della Morte e al tempo stesso superamento della morte»,¹ e dunque affrontato (nel *Faldone quattro. La sgranatura*) in quanto innesco della parola, del racconto, dell’atto stesso di ragionare e persino di osservare. Perciò, che la morte sia letta in chiave universale («quasi una scelta, mettiamo, di repressione su scala cosmica»), o invece ricondotta a un atto di disgregazione anche minima e incessante, che mette quotidianamente alla prova («Tenersi insieme ai pezzi è la fatica, la vera impresa»), dalla sua capillare presenza nasce l’ampiezza lucreziana dell’insistente interrogare «il miraggio inesatto di un’altissima volta».

È in questo nodo di tensioni che si dibatte l’idea stessa dell’individuo. Sulla cui formula filosofica e psichica, radicata ben addietro nel tempo, e poi fondante (ma di già in crisi) la modernità sin dall’origine, si incentra un essenziale trittico di faldoni, concepiti in bilico tra pensiero di sostanza dialogica («“È proprio quello”, indichi, la piaga di radice, il fatto ultimo»), registrazione cocciuta di vita («gioco / della maglia di passanti, sul selciato come dadi»), esperienza singolare che è anche però esperienza comune.

La fragilità del cosiddetto ‘io’, come dato ormai di intuitiva evidenza, è il tema del *Faldone sette. Personal Identity*, dove Ostuni ripercorre in modo quasi giullaresco le ferite del soggetto moderno, dalle sue presunzioni («“Quello che penso è quello che dico; quello che sono è quello che appaio») alle sue contraddi-

¹ ROBERTO ANTONELLI, *op. cit.*, p. 954.

zioni («dovrà tuttavia palesare un'adeguata dialettica interiore; dovrà potersi / sinuosamente contraddire – ch  non si riesca in alcun caso a tacciare / di scarsit  dimensionale») alla sua natura fisiologicamente incerta e frammentaria (come chiaro nel quinto movimento, anaforico sull'ipnotico sintagma “se siamo”: «se siamo, siamo noi in attesa di altro che presuma di attendere noi – / se siamo: / se siamo», ecc.); fino alla certezza, gi  nietzscheana (ma non senza eco precise dei patologi dell'io novecentesco, dal Pound di «I? I? I?»¹ allo Zanzotto di «“io”: l'ultimo reso unico»)², che

(« [...] “io” non   che l'impuntura di un indefinito molteplice, adatta a scopi ordinari

– mi si attribuisce una colpa, un dolo, un'intenzione –

ma inadeguata a mete eccezionali: per esempio a delitti ubiquitari, o alla trasmigrazione in pi  di un corpo,

al monopsonio, alla rivolta, alla genesi dei miti. [...])»;

Ma l'esperienza, della storia e della propria storia,   comunque una voce, sebbene diffratta in una moltitudine di voci: «dirsi per mille voci   averne detta una; dirne nessuna   esserne una ancora; / neanche la morte esce dalla storia; la storia   questa – / di una immutabile cosa sola».

Appunto nel varco dell'incertezza l'io misura il suo rapporto con ci  che   fuori:   nel suo essere discentrato e perennemente ipotetico che il singolo incontra il molteplice; si scopre molteplice. Cos  nel *Faldone cinque. Ecceitas*, a commento di un principio ormai messo in questione (l'idea di un'ecceit  alla Duns Scoto, ci  di una sostanza alla base di ogni individuo, in relazione all'u-

¹ «O ye myriad / That strive and play and pass, / Jest, challenge, counterlie! / I? I? I? / And ye?» («O miriade / Che lotti, giochi e passi, / Che scherzi, sfi-di, imiti / Io? Io? Io? / E tu? »); da *Personae*, in EZRA POUND, *Opere scelte*, a cura di Mary de Rachelwiltz, introduzione di Aldo Tagliaferri, Milano, Mondadori, 1985⁶, p. 50).

² Da *Un libro di ecloghe*, primo celebre testo delle *IX Ecloghe*, in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco, Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 20 (ma in Ostuni non manca eco dell'altrettanto celebre *Prima persona*, in *Vocativo*, pp. 162-163: «– Io – in tremiti continui – io – disperso / e presente» ecc.).

niversale), Ostuni investiga la friabile presunzione di autonomia dell'individuo («per questo mi interrogo sulla condizione del singolo / come deviazione dalla condizione della specie»), fino al traguardo di un confronto aperto con la pluralità, alla cui metamorfosi, attraverso battenti eco anaforiche, la parola si abbandona, passando dal «nero del nero che sbatte», alla luce possibile «di una singola, lunga favilla»:

(«Qualche cosa brilla, qualche altra è taciuta; qualche cosa spinge o carica da sopra o da sotto, qualcosa è trattenuta o premuta; qualcosa scorrazza, qualche altra si arresta, si incista, qualcosa
trasforma poi la cosa ferma, la dondola o gira
o la instilla in giunture di lepri, corsieri;
[...] qualche cosa è serrata in sé stessa e qui intorno prilla;
qualche cosa è nel nero del nero che sbatte, che stride, che strilla,
qualche cosa poi ride nel tratto di una singola, lunga favilla»).

Questa attitudine conoscitiva sempre più ariosa; questa lingua nuova, ora speculativa ora materica, nutrita com'è di facce, episodi, *nomi* di un mondo sempre sul punto di decomporsi di fronte alla percezione, si avvia così a indagare il percorso che dal confine frastagliato dell'io porta verso un «qualche cosa».

La narrazione in terza persona del *Faldone sei. Is, ea, id*, storia forse di un'individualità geniale e germinale (Glenn Gould?), mette in attrito ragione e antiragione, fonde i tempi («l'attesa e la memoria avevano regole comuni»), manca la parola («se speravate che ci dicesse il modo, state pur certi: non ci dirà niente»), radicandosi pur sempre «nel cerchio nero della Storia». Dall'individuo e dalle sue impossibilità, che tuttavia diventano lingua, alla *Storia*: l'umano comincia a delinarsi, pur nella sua caotica multiformità.

2. 2. *La parola verso la comune presenza*

Il *Faldone otto. Deleuze o dell'essere chiunque chiunque* costituisce il passaggio determinante di questo percorso. Il fittissimo dialogo (con l'ombra di Deleuze, con un *tu* del mondo reale, con un doppio di sé?), radicando le voci in una mappa cosmica e insieme quotidiana, tra bosoni e politica da telegiornale, si inoltra grado

a grado nelle spire naturali del paradosso («*il non essere sé / è la sua vera cosa – che non è*»), insito nella proliferazione del molteplice, come anche nell'io che tenta di esperirlo: «Ieri è passato da trecento anni, abbiamo pochissimi segreti o qualità, la nostra casa ha un corridoio smisurato, la vita dura in tutto quattro secondi, / sono miliardi le connessioni attive fra ogni coppia di esseri viventi».

Dal nesso tra singolare e molteplice nasce il disegno stupefacente di una metafisica meccanica («se il puro dato della nostra vita / è di non essere mai realmente finita»), coerente a una concezione eraclitea del mondo come contrasto («“[...] guerra”, così ci lasci, / “che è la meccanica terrestre della luce”»), disincantata ma feconda di una diversa adesione a quel che accade:

« [...] *capite in fuori la dignità del mondo,
cercate qui l'evento*

e non il tempo, non l'accaduto ma l'accadimento.

Godete della gioia che è lamento, meritatevi quel che vi succede».

Entriamo, per questa via, nel centro etico del *Faldone*: osservazione della realtà, non solo umana, ad occhi fermi; e sua trascrizione in discorso: cioè in lascito.

È proprio il discorso (poetico e non solo) al centro di faldoni come *Acque nere*, *Tiriti Tiriti* e *Poetica normativa*. Una verifica della parola-scrittura, del suo valore di indagine e di tramite. Per cui, se anche essa, percorsa sino in fondo, resta comunque una «forzata dabbenaggine, o ridicola impotenza, occorrenza / dell'essere io me che scrive a te, a questa te / che sei lettrice ultimativa, d'emergenza»; pure, la sua stessa natura di legame con un altro, veicolo di un dialogo quanto si voglia imperfetto, ma comunque ipotizzato, la proietta con certezza verso l'alterità:

«Ma la sintassi non è figura o sfondo, la sintassi non è tradizione – né potrebbe esserlo, pensaci bene, considera la storia della nostra specie;

la sintassi è dei colori, è piuttosto le forme elementari dei corpi, dei cuori, dei triangoli,

dei fiori; la sintassi è il noi fuori di noi – è i nostri odori»).

Dal vivo dei discorsi di poetica comincia ad affiorare la presenza concreta di una donna, che tra i faldoni 12 e 19 acquista una precisa autonomia di interlocutrice, assieme a cui verificare il valore del dialogo. L'avvento definitivo di un *tu* corporeo, non ridotto a schema, spalanca nuove prospettive nella poesia di Ostuni. Costruito a due, il discorso acquista un movimento a tratti vertiginoso, tra sospetto che l'altro torni ad essere una proiezione verbale dell'io; avvicinamento concreto, cioè narrativo, alla sua presenza; e irruzione terza di un referente, non senza improvvisi ripiegamenti nella roccaforte del monologo. Provvisorietà, incompiutezza, astrattezza; ma anche corrente erotica e scontro polemico animano adesso la scrittura, che ne trae succhi narrativi di vita:

(«Non lo sappiamo noi, noi non sappiamo che ne sarebbe stato, che ne sarebbe, ad amarci, a volerci fino a fondo, nessuno può saperlo: non lo sai tu», insisti, dici, «non lo so io, capisci? lo capisci?», ti agiti, sei in piedi, abbassi le braccia tese verso terra, palme in avanti, alzi le sopracciglia, sgrani gli occhi già grandi, oscilli poco le spalle in paralleli al terreno, pesti il piede, due volte, stai zitta).

C'è, in questo dialogo, una febbre dialettica che sfibra, poiché tesa all'obiettivo, non tanto di una verità, quanto almeno di un accordo. È proprio questa tensione, verbale e a tratti filosofica (l'interlocutrice è anche *alter ego* raziocinante del poeta), la protagonista fisica della scena. Riflessioni, intuizioni, frequenti percezioni di sfacelo («Tutto cigola lievemente, ascolta!, tutto perde una goccia»), raccolgono in sé un'eco del mondo, un'ombra degli oggetti cui, eroticamente, anche la conoscenza più elementare tende:

(«Dall'alto, è vero, vedi cose che non sai; ma pure dal basso, riconosci, cose che ti torcono la testa»).

La voce del soggetto trova possibilità di risonanza e di trascrizione grazie al *tu*, il cui ascolto permette alla parola individuale di diventare *mille*, cioè di moltiplicarsi in direzione delle «mille storie», possibili o no da raccontare («*che mai sapremo dire*»):

Nella parola individuale, anche quando in apparenza richiusa su sé («Non scrivi più oltre te, fammelo dire»), entra quasi inavvertitamente quel che è *fuori* («gli occhi incavati di qualcuno»), in un risveglio di compresenze che arriva a scavalcare il limite della vita («Questo treno porta i vivi verso i morti»).

2. 3. Misura del poema. Dal microcosmo al macrocosmo

Niente può più restare fuori dal discorso. Da una parte il soggetto, incline, secondo il referto della Bachmann, a «riversare ogni sua esperienza in una totalità dell'esperienza, e rischiararla poi, in modo molto uniforme, con la luce della conoscenza» (per la Bachmann condizione standard dell'io moderno);¹ dall'altra, la tensione verso un'oggettività «esposta ad equivoci inevitabili, che debbono essere prevenuti con uno sguardo diretto sulla scaturigine dell'oggettività a partire dalla soggettività», in un continuo cambio di prospettiva che sgretola i confini tra le due dimensioni.²

2. 3. 1. Il nodo della paternità

Siamo dentro un cortocircuito virtuoso. I faldoni imperniati sulla nascita del figlio ne costituiscono il punto culminante. Se infatti il *Faldone* è portato «a coincidere con l'intera durata della vita del protagonista – poeta, che viene così a rappresentare la vita di ogni uomo» (com'era per Petrarca),³ è allora evidente che il momento della paternità, centrale nella vita, deve essere anche centrale nell'opera. È il perno della poetica di Ostuni: l'intensificarsi di riferimenti concreti a un'esperienza personale, piuttosto che allontanare dal viaggio verso un inventario assoluto del mondo, immette invece più compiutamente in esso, avvicinando a un nocciolo di umanità originaria.

¹ INGEBORG BACHMANN, *op. cit.*, p. 73.

² EMMANUEL LÉVINAS, *Hors Sujet*, trad. it. di Francesco Paolo Ciglia, *Fuori dal Soggetto*, Genova, Marietti, 1992, p. 165.

³ ROBERTO ANTONELLI, *Rerum vulgarium fragmenta di Francesco Petrarca*, cit., p. 442.

Dall'attesa, al primo tentativo di dialogo con il neonato, fino alle prime angosce notturne, alle prime domande filosofiche del bambino, allo strappo del contrasto e della crescita: la paternità, come scelta e necessità, è vissuta e messa a nudo in tutte le sue implicazioni: biologiche, come radicamento nella storia della specie; arcaiche, come urgenza di *mythos*; razionali, come messa in opera di nuova conoscenza umana, colta nel vivo di un rapporto archetipico; infine, in virtù di tutto ciò, universali. Il figlio in crescita è infatti (ancora una volta) figura dell'umanità tutta, delle sue possibilità e speranze; così come il tentativo di comunicazione con lui, intermittente e sempre più difficile, corrisponde al tentativo di comunicazione con un tu tanto necessario quanto sfuggente.

Comincia qui a delinearci meglio una scrittura metafisica, nel senso della migliore poesia inglese secentesca. Una scrittura, cioè, fatta di cose che significano se stesse, nella loro minima quotidianità, ma che al tempo stesso si muovono in territori del tutto eterogenei, con naturalezza sconcertante di passaggi. L'emozione delicatamente affettiva, ad esempio, proietta verso il destino individuale di padre, ma apre anche una navigazione nei mari misteriosi della biologia, della sostanza *minerale* e chimica del vivente (*Faldone ventidue. G*):

«Idolo o fiato umbratile, immemore, cavo di dentro, lattescente nel visus; larva che fai ombra tenue,

separata da un mare impassibile; forma di esperienza degenerare
e invece adeguata, nella sua essenza fatua,
alla nostra certezza coricata, scarnata – certezza minerale assimilabile,
concime di consimili certezze;
cifra quadratica, che in te codifichi te senza residuo,
ma in questo segnando del residuo l'assenza;
se tu sei me in altro, e così pare, trent'anni dopo, mio specchio di carne,
che te la sei voluta – tutta ora; se tu hai
la coincidenza brutta, non causata, del corrisposto margine di eventi;
e se rifrangi – flusso, cristallo assieme –
me in mille altri te che tu non sai, e la tua impresa matta è accorporarli,
falene, stormi, piedi di millepiedi, e loro secreti [...]).»

filastrocche, da questo punto di vista, è un formidabile canto tragico sull'ineluttabilità del destino di solitudine («Ti scrivo ora da un aereo in fuga dalla tua solitaria emergenza»), sull'amore comandato a disunire e disilludere:

(«Sono io che ti spingo bestemmiando, ti spingo a fauci aperte verso gli
alieni», mi dico, «io che ti scaccio contorcendomi
via dalla terra dei morti, l'infanzia»).

(«Non rimanermi più accanto»).

Ancora un passo, e anche in questo rapporto fondante la lingua verificherà, assieme alla presenza dell'altro, i propri limiti nel raggiungerla («Comincia proprio oggi anche per noi l'andatura dolorante dei figli e dei padri [...] / comincia la stagione già ultima degli scorni e delle scuse [...]). Eppure, anche la violenza di questa impossibilità, anche il dolore nel percepire l'assenza dell'oggetto affettivo, un tempo ritenuto naturalmente congiunto, è esperienza comune, richiamando così a un limite che, nell'atto di escludere, affratella un'intera specie: «[...] Comincia proprio oggi anche per noi / la vicenda universale del non essersi capiti mai abbastanza [...] / cominciano proprio oggi a divaricarsi i cammini del diagramma, i rami dell'albero dei futuri nemici che fummo».

Questa traccia di comunanza, questa appartenenza a una «vicenda universale», in quanto segno di un'unione, è anche segno di una, ancorché debole, speranza. *Dumani* è un faldone interamente intonato sulla nota del suo esergo, costituito dalle celebri parole di Kafka a Brod («c'è una speranza infinita, ma non per noi»), però citate a metà: «C'è una speranza infinita [...]». Anche per obbligo nuovo di educatore (che, per traslato, è l'obbligo dell'intellettuale), Ostuni non smette di interrogarsi intorno a un orizzonte non limitato alla chiave utilitaristica («Rimane quel che "noi" possiamo avere – unicamente?»). È il bambino, ancora in qualche modo a contatto con l'origine, a conoscere una prima essenziale risposta, per cui è nell'adesione fiduciosa alle cose che deve essere cercato il loro esatto senso («questo stesso in questa stessa vita»):

(«Dumani!», reclama mio figlio stasera, in olofrase
 e lesinando indizi di contesto. Così, di volta in volta, vorrà dire:
 «A domani!», semplicemente, prima di dormire;
 oppure: «Domani voglio un'altra caramella!» – il patto è di una al giorno; [...].
 E io che interpreto lo relego da subito sotto un'insana o insensata rubrica
 – «Non avrà mai il domani che pretende!»;
 immagino la vacua fatica, commisero (o rimpiango) tanta imprecisione,
 la tracotanza – la preterizione.

Ma perdo il punto: dumani non è allora un giorno altro –
 ma questo stesso in questa stessa vita).

(«Non è per noi, ma c'è una speranza infinita»).

Come scrive Adorno per Benjamin, presente qui sottotraccia, «l'immagine originaria di ogni speranza è per lui il nome delle cose e degli uomini»: ¹ insegnamento più fondante di questo il poeta-genitore non può tentare di trasmettere.

Forte di questa indicazione (aderenza alla nuda presenza delle cose), il viaggio si fa sempre più concreto, e al tempo stesso più vertiginoso. Viaggio poematologico, non più semplice percorso: il poeta diventa adesso pienamente personaggio, avventurandosi nella meccanica rispondenza tra evento personale e evento generale, ma solo dopo esser precipitato in carne ed ossa nel gorgo di incontri corporei. «La *Divina Commedia* non mi basta. È Dante che io cerco», scriveva Gombrowicz cogliendo l'urgenza privata come preliminare a ogni salto universale. ² E i faldoni, in linea con questa urgenza lirico-poematologica, si popolano ora più densamente di presenze, grazie a continui varchi tra storia di un soggetto, di una famiglia, di una specie, di una civiltà, di un mondo: diventando più nettamente *canti*. In modo che (secondo le parole che Rizzardi usò per il *Paterson*, modello di poema moderno), «attra-

¹ THEODOR W. ADORNO, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, trad. it. *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 238.

² WITOLD GOMBROWICZ, *Sur Dante*, trad. it. di Riccardo Landau, *Su Dante*, Milano, Sugar, 1969, p. 28.

verso la concretezza del linguaggio identificato con la vita stessa delle cose, la poesia celebri [o meglio si sforzi di celebrare] il matrimonio del mondo e della mente».¹

2. 3. 2. Discesa nel microcosmo privato

Prima di tutto, dunque, la scrittura si inoltra nella storia personale: attraverso il tempo in cui si frammenta, come per stazioni rituali, pubbliche o di intimità domestica, una giornata (*Faldone ventisette. Ore*); o entro il significato profondo di oggetti di uso quotidiano, come lo specchio o il phon o il telefono, comuni e per questo carichi di una storia che scavalca il singolo (*Faldone ventotto. Apparecchiature domestiche*); o a fondo nel dialogo con alcuni dei più preziosi lari («[...] e sappiamo / che solo di adulti è il caparbio diniego dei morti, che invece filate ogni giorno in fili di bava tutto quel che ci lega, e il resto squassate»; *Faldone ventinove. Nékroi*), come conferma il disvelante dialogo con il padre morente, umanissima (e a tratti limpidamente sereniana) investigazione sulla parola cocciutamente rivolta all'altro (*Faldone trenta. Verità locali* 239).

Questa meditazione su eredità d'affetti, persistenza dei morti nei vivi, significato del tempo, prepara l'ulteriore scatto ascendente del viaggio. Poiché nella storia di ognuno è presente la mappa di ogni storia, umana e più che umana. Il portolano di questa navigazione ormai totale, eppure sempre strettamente intima, è nel *Faldone ventisei (Manuale pratico di oniromantica familiare)*, decisivo canto di spostamento onirico entro le rotte familiari, in un movimento che lega il sé del poeta al figlio, ai genitori, alla madre, spingendosi in quel sottosuolo di presagi e di intuizioni, per cui la storia di una famiglia sconfinava nella specie, in un rifrangersi reciproco di destini che nasce da Natura e per cui si origina la Storia: («*Naturaliter* seguono i picchi delle cose umane – delle generazioni [...]»).

Proprio il legame tra uomo e universo, e dunque anche la coscienza della relatività del tempo umano («Ma noi apparteniamo all'eterno. Già da sempre, in effetti. Che cos'è del resto il tempo?

¹ ALFREDO RIZZARDI, *Introduzione a WILLIAM CARLOS WILLIAMS, Paterson*, a cura di Alfredo Rizzardi, Milano, Edizioni Accademia, 1972, pp. 9-35, pp. 33-34.

Niente: il tempo è un vago sentore / di colpa”») apre la strada a una scrittura di altitudine ormai decisamente lucreziana.

2. 3. 3. Itinerarium mentis ad naturam

Dalla storia personale, a un confronto sempre più serrato con le vicende naturali. Solo poi la poesia affronterà la storia umana, forte delle lezioni in qualche modo apprese. Si realizza insomma quanto scriveva il Barthes proustiano, per cui «è al “vertice del mio privato” che sono scientifico senza saperlo, confusamente volto verso quella *Scienza Nuova* di cui parlava Vico».¹

Né manca, in questo cocciuto lavoro del *logos* intorno ai propri limiti e alle proprie correlazioni, l'impronta di Spinoza («Dio che però è stato per te innanzitutto nei corpi», scrive Ostuni). L'*Ethica* insegna il nesso tra fisica dell'universo e osservazione della psicologia umana. In ordine inverso, avviene qui lo stesso scatto. La successione delle generazioni dei viventi è avvitata nella meccanica del cosmo. Non solo tra un essere e un altro essere, ma persino tra organico e inorganico la vicenda è, all'osso, di uguale chimica e di uguale emozione. La scrittura del *Faldone*, con la sua vocazione onnivora, traccia questi sconfinamenti con una facilità memore della migliore tradizione lirica di indole filosofica (dai concettismi fisici di Guido delle Colonne a John Donne), fino a un Grünbein, che è sicuro riferimento di Ostuni (per es.: «E quando si è percorsa la natura, un membro dopo l'altro, / tu capisci il tremore di quando lei ti bacia», ecc.).² Così, la visione della nube di Oort, immane residuo della nebulosa da cui si formò il sole, riecheggia simmetricamente in eventi minimi e di impatto psicologico, il cui residuo sembra non scomparire mai del tutto ai sensori della poesia: «Quest'evento possiede una specifica inerzia materiale: dov'è passato esso rimane ancora; ha una con-

¹ ROLAND BARTHES, “*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*”, in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, trad. it. di B. Bellotto, “*Per molto tempo mi sono coricato presto la sera*”, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 291-302, p. 302.

² DURS GRÜNBEIN, *Vom Schnee*, trad. it. di Anna Maria Carpi, *Della neve ovvero Cartesio in Germania*, Torino, Einaudi, 2005, p. 123.

sistenza nebulosa l'essersi amati o tollerati, / se una lampada esistesse vedresti questa stanza affollata di scene» (*Faldone trentuno. Oort*). Materia vivente e materia non vivente incessantemente si intersecano, legate come sono da simmetrie, persino da intenzioni comuni (*Faldone trentadue. Macchine, animali*), tanto che anche ai movimenti di un qualunque insetto rispondono, a saper leggere bene, tracciati siderali: « [...] cara formica / che giri pazza in tondo, e simili sul bianco della fòrmica / l'ellissi desolata, l'eclissi spensierata del mondo».

Questo filo sottile conduce attraverso ogni evento, minimo o immane che sia, così da impedire al ragionamento una decifrazione unica: la catastrofe casuale, come l'impatto di meteoriti o l'eruzione del vulcano Toba, instrada la storia del mondo verso tempi a noi più favorevoli (*Faldone trentacinque. Toba*), come a rovescio l'evoluzione del linguaggio è forse stata la condanna dell'uomo alla strategia del dominio e alla guerra (*Faldone trentasette. Un fugace intervallo di consapevolezza*), secondo una via che schiaccia le infinite vicende dei singoli esseri umani sull'unico destino di specie (*Faldone trentatré. La specie*). Di faldone in faldone Ostuni collega fili e correla fatti di imprevedibile, e persino assurdo, ordine causale (o casuale), secondo una logica (o un'antilogica) che per essere meccanicistica non è meno inaccessibile.

È il *Faldone trentasei. Capre ovvero Unbehagen in der Natur* a riassumere, in un unico respiro, insieme intimo e corale, i termini di questa fase del viaggio, tra memoria, affetti e fermezza di sguardo nelle vicende cosmiche e terrestri. Il titolo, rovesciando il freudiano *Unbehagen in der Kultur*, ne denuncia in limine l'orientamento filosofico: il disagio non è dato dalla civiltà contrapposta a Natura, come centrale nella linea Rousseau – Freud – Marcuse. Il disagio è connesso invece agli schemi, a conti fatti assai semplici, dell'ordinamento naturale. In questo faldone-canto diviene così esplicito, sino ad essere tematizzato, il dialogo con la più matura filosofia di Leopardi, richiamato direttamente in esergo con parole della *Ginestra*.

Questioni filosofiche essenziali sono affrontate con la franchezza colloquiale di chi le ha lungamente metabolizzate. Dallo scontro con la tirannide delle regole naturali, ora uniformi ora ca-

pricciose («questa cosa dello scontro inevitabile, frontale con le forze redibitorie della natura»), alla coazione riproduttiva, quasi obbligo a «popolare di copie appena difformi da sé lo spazio subito circostante», non senza uno scherzoso riferimento al *Wille* di Schopenhauer, Ostuni attraversa *topoi* del pensiero moderno, aditati chiaramente perché non eludibili:

«Che la Natura sia una stronza pazza, ti voglio dire cioè – e non madre
 e neppure matrigna (sarebbe quasi lo stesso);
 che cieca e precisa
 passi di fretta spremendo le gonadi a tutti;
 che abbia vinto da sempre e pensiamo – noi idioti! –
 di poterle fare del male;
 che ci guardi poi belando sommessa con gli occhi-rettangoli vuoti
 dall'altro capo della spiaggia deserta invernale,
 mentre noi restiamo nell'imbarazzo pietoso del che farne di noi,
 del dove scappare»).

Bene amalgamati al passo quotidiano del discorso, e tanto familiari da poter essere smitizzati, sono qui evidenti i richiami al leopordiano *Islandese* e alla *Ginestra*, di cui è eco quella «spiaggia deserta» («Di dolcissimo odor mandi un profumo, / Che il deserto consola»; ecc.), con cui cortocircuita tuttavia anche altra evidenza: la «piaggia diserta» e il «gran deserto» del primo canto infernale. Questo doppio rimando è indicazione potente (alla Zanzotto): il deserto è, leopordianamente, uno scenario filosofico postmetafisico, di disincanto e di solitudine; ma è anche, in chiave dantesca, il disorientamento morale del singolo entro il disorientamento etico di un'epoca.

Ma tale rischio di naufragio, nel momento in cui è nominato, è al tempo stesso contrastato: con occhio di nuovo a Leopardi, quel *deserto* riporta alla mente il «dolcissimo odor» che consola, ovvero la capacità di resistere, che per gli uomini è scelta di consapevolezza e di solidarietà reciproca; con occhio a Dante, il residuo di speranza è nella capacità di attraversare la storia per ricavarne insegnamento e riscatto, grazie a un percorso duro e ininterrotto («ripresi via per la spiaggia diserta»).

2. 4. *Approdo alla storia umana*

A partire dal *Faldone quaranta. Crypta Balbi* (vero e proprio preludio tematico), il viaggio nella storia si innerva dunque sull'assunzione di questa prospettiva complessa, sul ritorno cioè a un cosmo umano che non cessa di essere legato al macrocosmo e alle sue regole sfuggenti, ma che ha ormai saldo quel principio di resistenza sotteso al *Faldone trentasei*. Certo, la via è tutt'altro che lineare, anzi persino priva di direzione – e un'impressione di affastellamento caotico, di andamento desultorio deriva da queste sezioni, a suggerire la derisoria assenza non solo di *tèlos*, ma persino di una qualsiasi leggibilità *a posteriori* dei fatti dell'uomo, esattamente come illeggibile è la meccanica del macrocosmo in cui si inscrivono. Ma ancora una volta a salvare, o meglio a restituire dignità di presenza, è l'azione di nominare quel che è accaduto, e che continua ad accadere.

Il tessuto connettivo di questi faldoni è dunque la riflessione sulla storia, sulla sua ferocia o insensatezza («Conchiusa è la freddissima brezza sul cimitero della storia, / e rivolta, la stessa, sotterra ossa, e sopra foglie», ecc.), cui non è estranea la minima storia familiare (per esempio nella visione che chiude il *Faldone quarantadue*: «[...] mia madre e mio padre non sono ancora vecchi ma già non capiscono niente, si fissano per la prima volta l'un l'altro / camminando verso il mercato, / e dietro i loro talloni s'inghiotte in un vortice basso / la terra ritorta, indecente»). L'infecunda e autoipnotica ossessione ragionativa dell'*homo oeconomicus* (*Faldone quarantasette. Paranoia e capitale*) partecipa della stessa sostanza illogica della storia, come anche la realtà di «un confuso ma immeritato privilegio» (*Faldone quarantotto. Pissoir grado zero*), ovvero di una perdurante iniquità alla base delle cose del mondo («E ci hai ragione, cancelliamo questo debito – ché poi è nostro verso loro, sia chiaro, e non il contrario; è di noi / che gli mangiamo sulle spalle [...]» *Faldone quarantatré. Prima plurale*), anche a causa di un «Occidente [...] che non desiste mai dalla sua piratesca propensione». Da qui le guerre, del passato e del presente («Stanotte è scoppiata un'altra guerra»), su cui indugia

la luce della coscienza, dimessa ma non ridotta a passiva obbiettivazione di inevitabilità.

Al fondo di questo disincanto c'è insomma una persistente osatura stoica, di cromosoma moderno (Leopardi, ma anche Kafka e Beckett, per citare solo le presenze esplicite): una continuità di sguardo e di indagine che corrisponde a una, generica ma non indeterminata, assunzione di responsabilità verso i figli, i «futuri» (è questo uno degli esiti dell'importante *Faldone quarantuno*); responsabilità che profila al tempo stesso l'esistenza (o quantomeno la possibilità etica) di una comunità, biologicamente reale ma ancora storicamente utopica: «*Che cos'abbiamo, che altro serve, oggi, se non questa prima persona plurale?*».

Rispetto alla comunità tutta, rispetto cioè ad un'umanità che, idealmente, si fa *noi*, confederandosi, la responsabilità etica vale prima di tutto come responsabilità della *parola*. In quanto sogno, racconto, compensazione letteraria (come nella splendida esplorazione del *Faldone quarantanove. L'isola del tesoro*); o in quanto fotografia della storia umana. In questo senso, il *Faldone cinquanta* e il successivo costituiscono un dittico cruciale.

Il primo (*Tre*) dà voce, in toni di delicata ma anche amara ironia, a un piccolo frammento di storia minoritaria, così periferica da rappresentare una linea evolutiva irrealizzata, identificabile nel popolo amazzonico dei Pirahã, lontanissimi dalle culture considerate 'evolute', ma pacifici e felici (l'ammiccamento è al Rousseau dei *Discours*). Il secondo (*Immagini, malgrado tutto*) obbliga invece a tenere gli occhi fissi sulla storia peggiore, reale ma tuttora difficilmente immaginabile, cioè quella di Auschwitz e della Shoah, a partire dal libro di Georges Didi-Huberman e dal suo ragionamento sulle celebri foto della catastrofe in atto rubate da un *Sonderkommando*: qui è la somma delle parole di altri (da Agamben a Levi a Imre Kertész allo stesso Didi-Huberman) a comporre, in uno sforzo corale di resistenza all'inumano, l'unica traccia di mappatura possibile, che adombri il *noi* in forma di consapevolezza, prima ancora che di testimonianza, della storia accaduta e di quella possibile («Auschwitz è il possibile incombente, è l'impensabile continuamente sul punto di realizzarsi»).

2. 5. *Excessus razionale (fuga allegorica e ritorno)*

Potenziata da questo cammino storico, la scrittura di Ostuni cambia di nuovo direzione, sprofondando in territori di visione, quasi in una successione di sogni di *Purgatorio*, carichi di mille linguaggi ma, a differenza che in Dante, refrattari a una decifrazione univoca. Siamo al culmine di una *gradatio* della complessità contemporanea, in cui logica e delirio, realtà di cosmo, di specie e di individuo si confondono, non per arcane simmetrie neoplatoniche, ma per mescolamento delle risorse di «*homo sapiens*, essere razionale e saggio» con quelle di «*homo demens*, essere folle e delirante, che trova nella follia la possibilità di immaginazione e di creazione». ¹ Da qui l'ampiezza di prospettiva degli ultimi faldoni, di mistica tutta terrestre, tragicamente problematica e feconda.

Dall'altalena tra catastrofe e sopravvivenza nei quadri onirici, soffocanti e a filo di estinzione, di *Faldone cinquantatré. Kinderträume* («nessuno mi salva o ci ferma; so benissimo, in ogni momento, quello che sta per succedere»), alla fiaba lynchiana, da ultima poiesi, del *Faldone cinquantaquattro. Nanetti* («Sulla mia spalla, come nano su nano, viene la Bambola con la grande asta, che brandisce avanti a sé conservata / in formaldeide [...]»): nella scrittura si amalgamano la realtà e le sue distorsioni visionarie; i frammenti biografici dell'io e i suoi incubi – lungo un percorso di accelerazione significativa che arriva allo scatto allegorico. Punto di innesco ne è la lingua del sogno (*Sogni indecisi*), sebbene desacralizzata, priva ormai dell'antica energia creativa, e dunque serbatoio di corrispondenze poco più che abituali: «e la corrispondenza è tale in questi sogni che svegliarsi o non svegliarsi fa lo stesso». In questa meccanica onirica, mai del tutto libera da intrusioni razionali, non mancano i segni di una più forte via di senso, attraverso i racconti che alludono a una nuova possibilità («stavo quasi sognando che morivamo tutti assieme al tre, i letterati, le api, le lucertole di ogni paese, come sotto anelli di / treni [...] /

¹ EDGAR MORIN, *Il mio pensiero*, a cura di Cristiano Casalini, Milano, Medusa, 2013, p. 24.

o.
(«»). E fuori?

Non l'oggettività, preclusa all'uomo, di *stelle* certe, chiude il canto di Ostuni; ma l'eco di una domanda senza soluzione, prima che il vincolo dell'orizzonte umano (di un sé latamente inteso) torni a perimetrare la parola, moltiplicandola e insieme accecandola daccapo.

3. DISCORDIA CONCORS DEL POEMA TRAGICO. LA RESPONSABILITÀ DELLA PAROLA

Monstrum felice nel panorama contemporaneo della scrittura italiana, e paragonabile semmai ai progetti ambiziosi di autori europei come Ciaran Carson, il *Faldone* spariglia decisamente ogni formula critica precostituita. Se è vero che oggi più che mai «il mondo è diventato un esperimento», e «chi non avrà sperimentato non sarà mai venuto al mondo»,¹ tanto più nell'arte, Ostuni inventa una sua scrittura, sperimentale in quanto aperta, ovvero capace di inglobare il codice lirico, la forma della prosa in poesia (o poesia in prosa), i modelli delle neoavanguardie europee, senza tentare, come anche oggi talora accade, affiliazioni programmatiche o manifesti. «La vera avanguardia è la disparte», sostiene lo scrittore: proprio per non farsi ingabbiare da impossibili schemi di lettura univoca del rapporto tra l'uomo e il suo tempo. Così, dalla sua specola ostinata, Ostuni ha compreso, con metodica lucidità, come proprio la complessità che la conoscenza umana tenta di assumere in sé debba essere ripercorsa, riprodotta dall'interno, riportata a consapevolezza e dunque a forma: mai elusa. Non solo Pagliarani, dunque, ma anche Dante; non solo Grünbein, ma anche Petrarca; non solo Deleuze o Morin, ma anche Spinoza, Bruno, i presocratici. Poiché Ostuni non dimentica mai che «sperimentare vuol dire rapportarsi al proprio tempo nelle sue

¹ PETER SLOTERDIJK, *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, a cura di Peter Weibel, trad. it. Stefania Falone, *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*, edizione italiana a cura di Pietro Montani, Milano, Cortina, 2017, p. 101.

dissonanze, e però non stancarsi mai di cercare consonanze con una temporalità più larga nella sostanza e nella forma». ¹

Alcuni punti salienti di questo caparbio lavoro della scrittura ostuniana, pur ricavabili dalla disamina che precede, meritano tuttavia di essere posti in elenco, in virtù del loro rilievo esemplare.

3. 1. *Tragedia della conoscenza, e discorso*

Se tragica è quell'opera che «ci mostra l'insolubile conflitto dell'uomo con se stesso e col mondo che lo circonda, con i suoi sentimenti, la sua coscienza e la sua conoscenza, il suo destino e la sua fine», ² non c'è dubbio che il *Faldone* sia prima di tutto opera classicamente, modernamente tragica. Resoconto laborioso (archivistico) di un conflitto, su basi di preliminare «accettazione della catastrofe» originaria, della coscienza e della parola che disunisce tentando poi di riunire, la tragedia più alta, come quella *in fieri* del *Faldone*, «ci insegna che il dominio della ragione, dell'ordine e della giustizia, è terribilmente circoscritto e che non c'è progresso scientifico o risorsa tecnica che possano aumentarne il raggio d'azione»: ci insegna che fuori di questo perimetro insufficiente «sta l'*autre*, l'"alterità" del mondo». ³ Su questa linea di disfatta la parola deve fissare il suo lavoro. Più che mai oggi «il senso dell'esser parte» di una vicenda, storica e biologica al tempo stesso, «si deve ormai declinare in modo nuovo: la doppia cittadinanza dell'artista nella sfera delle forme e in quella delle tragedie avanza pretese in entrambi i campi». ⁴

a. Anche da questo punto di vista la forma inventata da Ostuni si rivela necessaria. È proprio nel «senso [tragico] di un ammanco» (così Boitani), strutturale del lirico già petrarchesco (poi celaniano e zanzottiano), l'origine di un viaggio nella conoscenza, attra-

¹ MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007, p. 178.

² PIERO BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 8.

³ GEORGE STEINER, *The Death of Tragedy*, trad. it. di Giuliana Scudder, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1992², p. 12.

⁴ PETER SLOTERDIJK, *op. cit.*, p. 8.

verso lo sconfinamento continuo in una «lingua di resoconto», per usare le parole di Auerbach per Dante.¹ E in effetti qui sta la chiave tutta dantesca dell'esperienza, la *Commedia* essendo il modello moderno di «un poema di dimensioni epiche» che «tuttavia è anche la più lirica delle epiche, l'epica dell' "io"»,² ma di un io liricamente in dismissione, così che la sua parola diventa, circolarmente, una caparbia anti-epica della coscienza e della conoscenza individuale e umana.

b. Il che ci porta a un altro punto decisivo. Il senso tragico, iniziale e finale al tempo stesso, dello scacco conoscitivo non conduce alla rassegnata percezione d'estraneità dall'insieme, come in certa tradizione letteraria occidentale.³ Sebbene la tendenza umana a conoscere sia «fallimentarmente» (*Faldone uno*) faustiana, cioè tutt'uno con la sua rovina, è impossibile sottrarvisi, sia in quanto destino evolutivo, sia in quanto prova di dignità, laddove agita con coscienza dei limiti. Da qui l'energia quasi rituale del primo faldone: «Raccogliamo», «Esaminiamo le cose», «Guardiamo», ecc. E il fatto che lo sforzo di comprensione riparta ogni volta da zero, per «scelta, mettiamo, di repressione su scala cosmica», non implica un cedimento: implica invece la resistente fatica di «tenersi insieme ai pezzi» (*Faldone quattro*). L'universo di cui siamo parte «è una nube incerta», «trascinato dal tempo», prodotto «di un divenire contraddittorio»: ⁴ disordine, inintelligibilità, ma anche resistenza accomunano dunque presunto soggetto e presunto oggetto, così che il divenire contraddittorio dell'uno è la sostanza tragica e sublime del tentativo di resoconto dell'altro (e, a conti fatti, viceversa).

¹ ERICH AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, trad. it. di Maria Luisa De Pieri Bonino, *Dante, poeta del mondo terreno*, in *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 1-161, p. 144.

² TEODOLINDA BAROLINI, *op. cit.*, p. 74.

³ Fino agli esiti filosofico-narrativi di un McCarthy: «in loro [gli uomini] non c'era ordine né gerarchia né relazione con alcuna cosa appartenente al creato» (CORMAC MCCARTHY, *Outer Dark*, trad. it. di Raul Montanari, *Il buio fuori*, Torino, Einaudi, 2015, p. 199).

⁴ EDGAR MORIN, *La Méthode. 1. La Nature de la Nature*, trad. it. Gianluca Bocchi, Alessandro Serra, *Il metodo. 1. La natura della natura*, Milano, Cortina, 2001, p. 68.

c. Da qui un altro passaggio, che fa proprio dell'incertezza il nucleo attivo della parola, e la precondizione della sua opera. Il limite stesso della ragione, il perpetuo «rettifilo del dubbio» per Ostuni è (cartesianamente) sostanza umana, valore: «*indica qualcosa*» (Wittgenstein), «tesse le lodi» paradossali della ragione-limite in cui l'uomo consiste.¹ Di certo il dubbio inevitabile conduce all'incrocio esatto tra misure quotidiane e dismisure universali: sia che all'indagine osti una controvolontà delle cose indagate («Non è l'osservazione che scompiglia, o complica; piuttosto, è l'osservabile che si ribella, o protesta»); sia che umano e non umano siano invece avvertite come accomunate da una stessa legge di catastrofe («nessun ente discende da meno / di una catastrofe originaria»; *Faldone tre*); sia che il «soquadro-sghignazzo del nulla» (di nuovo *Faldone tre*), percettibile nelle più ampie distanze astronomiche, risuoni, entro il perimetro dell'*habitat* domestico del poeta-personaggio, nella vertigine del primo «*pecché?*» pronunciato dal «figlio treenne nel sonno», come «domanda di crinale, punto / di non ritorno o risalita – / il primo passo di un'impresa esiziale» (*Faldone ventisei*); o nell'altrettanto abissale «“Io quando muoio?”», formulata dal figlio del poeta «a 3 anni 1 mese 11 giorni 21 ore circa», dopo aver appreso che «la morte, insomma, non succede solo a chi viene ucciso, ma anche a chi nessuno fa niente di male».

La domanda infantile, di latitudine totale (*perché?*), riassume l'innata necessità di una conoscenza della realtà, tanto più insoddisfatta quanto più elaborata. Questa sostanza tragica del conoscere umano, e dunque del suo essere al mondo, è tematizzata in modo esplicito nel *Faldone trentotto* (*Non*), tanto nel suo più facile esito pirroniano («[...] non è trasformazione, non storia, non sono i discorsi – / non è mai esistita di nulla, in effetti, nessuna memoria»), quanto nella sua più articolata dimensione di apparente paradosso, di *discordia concors* radicale ma strutturante:

¹ PAOLO VIRNO, *L'idea di mondo. Intelletto pubblico e uso della vita*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 26.

«C'è nel mostrarsi di tutte le cose una torsione inguardabile», dici:
 «si toccano i loro attributi dal lato impossibile, come facce opposte di
 un unico
 nastro, e l'incompletezza di ogni decisione combacia col deserto d'es-
 senza [...]»).

La simultanea presenza di qualcosa e del suo contrario non è principio distruttivo, ma misteriosa legge d'esistenza. Tanto più perché, ai nostri occhi, ha l'aspetto di una «torsione inguardabile», la realtà deve essere invece guardata, e anzi pronunciata, in tutti i suoi *impossibilia*, che per essere tali non sono perciò meno veri.

3. 2. *Il resoconto della discordia concors*

È in queste accelerazioni dell'interrogare che la visione si dilata. La *discordia concors* è regola di contraddizioni vertiginose, intravista spesso a partire da momenti minimi ma umanamente decisivi. Nel decimo movimento degli *Studi per filastrocche*, ad esempio, nel pieno della tenerezza provata per il figlio («Sporgi la mano dalla cuccetta [...] espirando parole minuscole»), il senso del presente si fa precario e al tempo stesso lacerato dalla percezione di altre storie, di altre possibilità («Potremmo essere ovunque. / [...] Potrebbe essere una tenda, un albergo lontano, un blackout dentro casa: / potremmo stringerci la mano per la prima o per l'ultima volta»), e la fragile intimità padre-figlio diventa ponte tra incontro e scomparsa, su un «baratro» da cui salva l'espriatoria intuizione che «Tutte le cose sono l'una nell'altra».

Proprio l'idea di questa presenza di ogni cosa nell'altra, che ha basi insieme filosofiche e di senso comune, è punto vitale del *Faldone*. Per esempio in forma di cenno o auspicio, con *climax* di progressiva inclusione, in un passaggio di *Short Message Service* («quell'appena intraveduta apodosi, qualunque sia, / valesse nel contempo / per noi la storia i morti il mondo intero»); o con salto visionario, capace di legare le strutture profonde dello spazio-tempo a un ricordo («le superstringhe vibrano tutte un jingle dell'infanzia»), quasi in uno scorcio melodiosamente pita-

gorico. Fino ai più grandi affreschi, in cui dato umano e visione astronomica si rimandano l'un l'altro, in un provvisorio combaciare di infinitamente piccolo e infinitamente grande. Così nel *Faldone trentuno* (Oort):

(«Dell'origine del sistema solare sappiamo senza vedere: rimane la nube-confine, il bozzolo zombie; da esso proviene ogni eone uno sciame di pietre, la nostra ordinaria minaccia;

dell'impronta o traccia, difatti, è il regolare mutamento improvviso a contare,

non la durata né il tono.

(Anche la lingua serve a qualcosa se è nel frattempo scagliata e precisa,

se esegue balistiche con intenzionale esattezza

ma non calcolandole, se è un elastico organico che collega l'alzo rigidamente alla parabola tenue del piatto).

Nemesi – nana bruna teorica,

doppio esiliato del Sole, inosservato né forse osservabile – perturba la nube di Oort

ogni ventisei milioni di anni: sorella rattrappita ed orrenda, scatena i suoi sgherri-comete con un colpo di coda»).

(«Portiamo ancora nei geni la cicatrice-memoria; l'adatto orologio motore

misura l'avvento in noi sparse,

noi basse lancette di nanosecondi»).

In un pannello come questo, nutrito di scienza tutt'altro che certa ma potentemente immaginifica, si fondono livelli diversi con naturalezza di trapasso, dall'«origine del sistema solare» e dalla «nana bruna teorica» *Nemesi*, ai «geni» presenti nelle nostre cellule, alla «lingua», all'esistenza umana come comunità: «noi». Proprio l'aspetto più creativo e non più positivistico della scienza odierna è polmone di sconfinamenti mitopoietici, forti di una mescola linguistica che sull'intonazione colloquiale innesta tecnicismi settoriali, lampi metaforici («sgherri-comete») e immagini di comune enciclopedia («bozzolo zombie»).

Sono questi i momenti in cui, con tenacia empedoclea, Ostuni cerca di dare forma a «quel più ampio sapere che è la colla che tiene insieme le stelle e gli anemoni di mare, le foreste di sequoie e

le commissioni e i consigli umani»,¹ grazie a uno sforzo formale che, nella disperata pretesa di «discriver fondo a tutto l'universo», ha in sé la tensione di un Bruno (ma più dubitante), l'esempio costruttivo di un Dante (a partire da testi come *Io son venuto*), e soprattutto, come già detto, John Donne, col suo *wit* inteso come chiave emotivo-intellettuale di uno sgomento filosofico rappresentato in forme complesse.² Parole critiche come quelle di Douglas Bush sui poeti metafisici, circa la «profondità e ampiezza di vedute filosofiche, uso pregnante di immagini sia comuni, realistiche e triviali, sia di carattere dotto, fusione del colloquiale e del cosmico, soprattutto fusione di pensiero e sentimento»,³ calzano con straordinaria esattezza a brani come il seguente (dal *Faldone quarantadue*):

(«Così, siamo noi gli eterei elastici tesi e inverosimilmente arricciati
 che invertono il corso dei boomerang, le sfere con le stelle, gli spin,
 i bang, i *crunch*, gli arcobaleni;
 siamo noi i cervelli o i corpi umani, o gli animali, gli
 urobori gnoseologici che piegano su sé doppiamente
 la freccia senza cocca del giudizio,
 indicando il mondo e non la mente: perché
 il giudizio è aria, ma d'aria è la terra;
 siamo noi – e certo, metti pure i confratelli
 di ogni plaga parallela o divergente –
 siamo noi gli intergalattici bimbi, o gli animali,
 di una fiaba RNA-descritta,
 che dalla terra rinascono se muoiono, che solo il settimo l'ha sgamata
 tutta,
 che sotto terra o in acqua ci rombano i nostri più
 segreti motori procarioti;
 siamo noi infine a dipanare la cerchia del sembrarsi e non sembrarsi,
 siamo noi a farne una vicenda un poco più diritta,
 dove i vuoti chiedono di sé
 e i pieni non sanno che chiedere;

¹ GREGORY BATESON, *Steps to an Ecology of Mind*, trad. it. di Giuseppe Longo, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1998, p. 17.

² SERGIO PEROSA, *Riproposta dei «metafisici»*, «Annali di Ca' Foscari. Serie Occidentale», v, 1966, pp. 65-79, p. 67.

³ Parole di Douglas Bush in GIORGIO MELCHIORI, *op. cit.*, p. XIV.

siamo noi, ascoltami,
a dover fare ogni volta differenza fra la direzione e l'essenza»).

Questa intuizione, tra presagi rinascimentali di complessità e fisica odierna, di una corrispondenza microcosmo – macrocosmo, non è ovviamente più di un dato dubbio («in implacabile corrispondenza, tutto parla a tutto, sarà vero», *Faldone tredici*), e persino ossessivo («Non risolveremo mai nulla, / noialtri, con questa fissazione delle corrispondenze»; *Faldone diciassette*). È tuttavia, da sempre e più che mai oggi, fantasmagoria vitale, *mythos* scientifico-fantastico, in cui il limite umano entra a rovescio come distorsione feconda, capace di invertire «il corso dei boomerang, le sfere con le stelle, gli spin, / i bang, i *crunch*, gli arcobaleni», di creare una «fiaba RNA-descritta»: ovvero di «fare ogni volta differenza fra la direzione e l'essenza» (ancora *Faldone quarantadue*).

3. 3. Razionalità e visione

Si torna al punto di partenza, dunque, mentre si ascende. Ogni visione cosmica è visione umana, non oggettiva e non data una volta per tutte, ma non per questo meno inevitabile, dal momento che «la natura umana consiste nelle regole ereditarie dello sviluppo mentale», espresse «nelle vie molecolari che danno origine alle cellule e ai tessuti». ¹ In questo senso la mente, specchiando se stessa, narra dell'altro («Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum», scriveva Alano di Lilla nel *De vanitate mundi*). Non è in questione più la verità, ma la narrabilità del mondo, dal momento che «lo spirito umano assomiglia a uno specchio incantato, che non riflette le cose nella loro purezza e nella loro struttura concreta, ma piuttosto mescolate ai propri fantasmi» (così Cassirer sul razionalismo di Bacone). ²

¹ EDWARD O. WILSON, *The Creation. An appeal to Save Life on Earth*, trad. it. di Giuseppe Barbiero, *La creazione. Un appello per salvare la vita sulla terra*, Milano, Adelphi, 2008, p. 80.

² ERNST CASSIRER, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, trad. it. Giorgio Colli, *Storia della filosofia moderna. Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza. II. Da Bacone a Kant. Tomo I*, Torino, Einaudi, 1953, p. 20.

È un metodo rigoroso di visione, quello cui ci porta Ostuni negli ultimi faldoni, in cui tutto vorticosamente si affolla nello spazio della scrittura, in una sistematica prova del «fare sfacendo» (*Faldone tre*) della poesia. L'esercizio del *logos* poematico, sempre a partire da (e a tornare a) una soglia di esperienza individuale, permette allo scrittore di traslare tutto su un piano di racconto che intensifica le capacità dell'osservazione mentre ne traccia le invalicabili restrizioni. Il suo è un razionalismo immaginoso, che col taglio della visione (non immemore dell'«ultrafilosofia» di Leopardi) recide il nodo del kantiano «scandalo della ragione», la paradossale ferita originaria per cui «la nostra mente non è in grado di pervenire a una conoscenza certa e verificabile riguardo a materie e questioni sulle quali, tuttavia, non può fare a meno di pensare».¹

3. 4. *Marginalità e centralità della storia umana*

L'esperienza di una *discordia concors* tra cose e dimensioni le più distanti è dunque la risorsa che permette alla scrittura di affrontare quel tragico legame-sconnessione tra «dominio della ragione» e *autres*, allacciando con crescente tensione racconto personale, *physis*, e racconto dell'umano tutto – poiché la tensione all'ascolto dell'altro, in quanto oggetto di legame biografico o di comunanza naturale, è educazione alla cura della storia umana, ovvero alla *responsabilità*. Che questi aspetti siano profondamente congiunti è meglio che mai reso esplicito dal *Faldone undici. Poetica normativa*, multiforme e problematico testo di poetica e umanità. Per esempio:

(«[...] poveri noi, poveri noi!, riducevamo
le sfilacciate del cosmo,
le marginalità della storia a una smazzata di balbuzie discrete –
o, 1, o, siamo qui, sei quella, fate questo»).

(«Verrà una cometa-sistema ultraluminale
a scintillare nei passaggi fra gli universi, sistema-filo
che li ricucisca forando, essere-bomba che li
strizzi assieme esplodendo»).

¹ HANNAH ARENDT, *op. cit.*, p. 95.

È questo uno dei punti vitali della visione del mondo di Ostuni: «marginalità della storia», rispetto alle grandi meccaniche degli «universi» (anche in questo caso lo scrittore ha per bussola filosofica la fisica, qui del multiverso; né siamo lontani da Bruno); ma anche, anzi a maggior ragione, centralità di considerazioni etiche nel territorio comunque più umano, appunto quello della storia, dominata invece da prospettive ristrette, impaurite, ridotte a regole facili («siamo qui, sei quella, fate questo»).

Marginalità / centralità della storia: da questa ulteriore *coincidentia oppositorum*, cusaniana ma trasferita più nettamente nelle cose umane, derivano almeno due decisive conseguenze etiche, approdo cruciale della ricerca ostuniana.

3. 4. 1. *Lo stoicismo del noi*

La necessità di distacco dagli eventi, tutto sommato minimi, è alla base di una forza *stoica*, nell'osservazione e nell'elaborazione di ogni incomprensibile stortura umana. Sapere che «nessuna cosa aggiunta al mondo è necessaria» (*Faldone quarantuno. Avuto, visto*); sapere che regole inaccessibili, forse del semplice caso o persino del caos, normano del pari cose e corpi («Corpo vivo come viva è la morte, corpo trovato a sorte e perso in deriva»), affratellando inorganico e organico, così che la morte non si rivela altro che «*farsa e / omissione, la morte nostra è messa in scena è calembour [...]*» (*Faldone trentotto. Non*): tutto ciò equivale per Ostuni a relativizzare le vicende umane, per cui ogni cosa, grande o piccola che sia, forse «è necessaria in altro modo», cioè in un modo non chiaro all'osservatore umano, per cui è solo evidente il processo di metamorfosi universale in cui tutto è incluso. «Che tutto vada in altro non è un male – altro non ti so dire» (*Faldone quarantuno*): solo questo è possibile inferire della «corrente anonima dell'essere [che] invade e sommerge ogni soggetto, persona o cosa». ¹

¹ EMMANUEL LÉVINAS, *De l'existence à l'existant*, trad. it. F. Sossi, *Dall'esistenza all'esistente*, con una premessa di Pier Aldo Rovatti, Casale Monferrato, Marietti, 1986, p. 50.

Ma questa rinuncia ad ogni metafisica consolatoria; questa nitida coscienza che «essere vivi significa vivere in un mondo che precedeva la nostra venuta e sopravvivrà alla nostra dipartita»;¹ questa adesione, insomma, a una logica davvero leopardiana, quindi tragica e distaccata al tempo stesso, porta al cuore della responsabilità umana, sulla strada di un rigoroso stoicismo moderno, dallo stesso Leopardi a Camus.

Il distacco che permette di vedere la storia umana come una particola di quella cosmica, permette anche di distinguere quel che ha importanza da quel che non ne ha, dando quindi rilievo alle cose essenziali anche in ambito umano. Così, dai molti episodi storici attraversati nell'opera, emerge inevitabile la dolorosa consapevolezza che è «la violenza, dal canto suo, ad essere invece ferma, un'onda / piatta o l'assenza di un'onda – e non un climax o un ciclo o un fattore d'attenzione / nello spettro frequenziale della storia» (*Manuale pratico di oniromantica familiare*). Ma emerge anche la certezza che manca ancora la capacità di trovare il racconto esatto, la formula «che dica insomma tutta la storia / e quello che ci cova davvero» (*Prima plurale*). In questo senso, *ricordare* è il primo passo. Di pagina in pagina affiora il valore della memoria-parola («ricòrdati ricòrdati allora»), perché il segno della storia valga come coscienza di una comunità umana che sa includere i morti (*Avuto, visto*):

(«Dunque, è dall'inconclusione che viene la sola compiutezza,
compiuta è la feroce incertezza, che non scampa né lascia scampare.
Conchiusa è la freddissima brezza sul cimitero della storia,
e rivolta, la stessa, sotterra ossa, e sopra foglie;
è valsa, o costata, doglie, e da queste una rabbia – o una boria.
Dopo, rimane offrire canini nuovi ai morti per rodere da sotto i talloni
dei vivi
– e dei futuri»)

Rievocare significa, per i vivi, assumersi la responsabilità del «cimitero della storia», in qualche modo purgatorio («Non ridere se dico che tu, per mia fortuna, tu sei corrotta e porti una

¹ HANNAH ARENDT, *op. cit.*, p. 101.

giustizia: e il nostro / – è un lavoro di espiazione») e ricostruttiva in vista dei «futuri» («Tornare alle cose passate con rabbia è il modo di conficcarle o di spremerle nell’evo presente»). Di qui il senso di una comunità umana inclusiva di ogni tempo storico e di progetto, insomma di un *noi*, che è (almeno dalla *Ginestra* in qua) l’esito sperato ma ancora non raggiunto di una piena coscienza di umanità e natura: «*Che cos’abbiamo, che altro serve, oggi, se non questa prima persona plurale?*» (*Prima plurale*).

Questa idea di comunità, che include lucidamente la coscienza della «tornitura dei possibili» e dei «mille noi stessi lasciati in giro», cioè delle infinite possibilità (alla Kierkegaard), è il luogo di resistenza: proprio dal dissolvimento del concetto di individuo nasce l’idea di un sé allargato all’altro («La nostra vita non è identica a niente; ma la nostra vita migliore è una vita generica, antica, / che a tutte le altre si univoca, e termina / nell’essere ovunque di tutti, di qualunque pensiero, / nell’esser chiunque chiunque») e della parola come prova di una tensione verso l’altro, di un’alleanza tra i vivi (*Faldone trenta. Verità locali* 239):

(«Adesso capisco», mi hai detto una volta,
«che ogni parola, oltre al poco di sé, significa in più: “Io sono come te
una vita umana”»).

Avviene qui quel passaggio da una «stoica accettazione del mondo, in una affermazione tanto più coraggiosa quanto più spoglia d’illusorie consolazioni», centrale per esempio nello stoicismo novecentesco di un Alain;¹ a un altrettanto stoico ma anche creativo schema alla Deleuze – poiché è dal vivo multiforme della metamorfosi, e non in contrapposizione ad essa, che l’essere umano deve trovare il coraggio creativo di esistere, ed anzi di *meritarsi* l’esistenza (*Deleuze o dell’essere chiunque chiunque*):

(«*Scrivetevi in intenso e non estenso*», ci ammonisci un giorno celiando;
poi seguiti: «*capite in fuori la dignità del mondo,*
cercate qui l’evento
e non il tempo, non l’accaduto ma l’accadimento.»)

¹ SERGIO SOLMI, *Introduzione a ALAIN, Cento e uno ragionamenti*, a cura di Sergio Solmi, Torino, Einaudi, 1975, pp. VII-XXII, p. XIV.

Godete della gioia che è lamento, meritatevi quel che vi succede». Ti indoviamo ridere, ma insisti: «L'ignoto di ogni cosa non è un quale, il vero è un grado incognito, ed ogni grado in ogni grado vede.

È qui di noi ogni trascendentale», concludi infine; «fra noi succede quel che non succede;

il senso, l'ideale strisciano saltano

occhieggiano

fra piante qualsiasi in un qualsiasi giardino o davanzale»).

Fine delle illusioni ma incanto delle cose per come sono, sebbene inconoscibili. Il che significa, nel piccolo della specie umana, prima di tutto intensificazione della parola / racconto; di conseguenza, accrescimento di consapevolezza nella direzione (non importa se utopica) di una coesistenza *plurale* nella storia, dalla più brutale a quella quotidiana.

3. 4. 2. Responsabilità della parola verso i futuri

Sintesi di questo atteggiamento, inquieto ma affermativo, è il *Faldone trentanove. Bambole dentro bambole*. Al centro di questa potente riflessione, la responsabilità verso il mondo dei figli, traditi dalla ferocia della grande storia (sono evocati i fatti di Beslan), ma anche dall'impossibilità di giustificare, nonché di impedire, le piccole trafitture di disagio, o di disperazione, che si intrudono nel quotidiano («Ti cade il dolce a mezzo, a bocca in giù: piangi il tuo pianto che non ha rimedio», con limpido richiamo al montaliano «Ma nulla paga il pianto del bambino / a cui fugge il pallone tra le case»). Punto culminante del testo, in questo senso, è l'invocazione-*consolatio* al figlio, e in generale agli uomini futuri. Qui le piccole tenerezze quotidiane, l'ascolto innamorato, lo scorrere delle storie individuali, l'intreccio dei destini, la tragedia di natura («che in te vita e morte hai preso / entrambe nel nascere») e della storia («mine a farfalla») si trasfondono in una forma-litania insieme ragionante e lancinante per esposizione affettiva:

(«Figlio dormiente, nella notte bianca che fa i tuoi due anni e mezzo; figlio veniente, ché “mammapapà” hanno perso l'asindeto e la crasi; figlio di niente, ché non siamo

padri o madri noi, ma convulsioni, o pronte lacerazioni nella maglia severa, stretta dell'assenza di cause, o latitanza;

figlio di me crescente, che il solo sport è muovere
te sulle tue quattro ruote;
figlio di pomeridiane lagnanze, quando nelle ore vuote torni
alla tua prima illeggibilità; figlio mio amante, e come tale
per sé marcescente, già distante,
che non potrai stringermi così come fai oggi,
interamente; figlio, che giriamo io e te per Roma a spinta,
due sfigati, con un pezzo che è tanto che ci manca,
figlio connivente, che non si pente mai, che ogni rumore sente,
a mille chilometri, e ogni odore, su tutti i canali acceso; figlio
che in te e vita e morte hai preso,
entrambe nel nascere contemporaneamente;
non trovarti mai più, ti prego, figlio,
rapito in scuole o su mine a farfalla; salta, continua a saltare sopra il
letto, il mio che è anche il tuo:

balla;

figlio tieni me e te le sopracciglia al cielo e il resto di
noi sopra quest'odorosa merda a galla;
perdona – che non è ignora –; conosci – che non è avalla –; muori per
conto tuo – ma non questo ti dico né altro –
né nulla di nulla»).

In un movimento come questo c'è tutto il *Faldone*. C'è la forza lirica del *tu*, che al tempo stesso è concreta presenza (sebbene già *de lonh*) del figlio, e *tu* generico, ipotetico discendente umano, incarnazione possibile di speranza. Ma c'è anche l'energia dantesca di un io-personaggio che, attraverso le sue diffrazioni tra biografia e storia, tra orrore collettivo e apertura al legame personale, sebbene già indirizzato alla perdita («figlio mio amante, e come tale per sé marcescente, già distante, / che non potrai stringermi così come fai oggi, / interamente»), approda modernamente a postulazioni etiche («perdona – che non è ignora –; conosci – che non è avalla»), sempre però malcerte o persino pericolose, come tutto quanto è dottrinale, e dunque potenzialmente violento. Al punto che è meglio aderire al principio di provvisorietà che sembra governare le cose del mondo («né nulla di nulla»), e affidarsi

alla curiosa e sempre mutevole tensione verso l'altro: che è un processo costante e mai un risultato; e che è l'unica via aperta a una conoscenza in movimento, in quanto affermazione di una dignità di singolo e di specie, per cui soltanto acquista significato il continuo passaggio delle generazioni, unite nella costruzione graduale di una comune presenza nel mondo: «figlio tieni me e te le sopracciglia al cielo».

ABSTRACT

L'articolo si propone di analizzare il *Faldone* di Vincenzo Ostuni, un'opera poetica tra le più interessanti dei nostri anni. Primo motivo di interesse è nella sua stessa costituzione testuale, in divenire ed esposta su un sito web, in cui è possibile consultare diverse versioni del libro. Dell'ultima tra esse, e finora più vasta, il saggio indaga la struttura, articolata in sezioni concatenate come canti; l'intersecarsi dei temi, tra io, società, storia, collasso epistemologico contemporaneo, destino biologico universale; e quindi il continuo passaggio da dimensione lirica a poema, tra eco letterarie (dantesche, leopardiane, moderniste, neoavanguardiste), filosofiche, scientifiche. Per questa via, intertestuale e interdisciplinare, il *Faldone* crea una lingua che interpreta perfettamente le contraddizioni e la complessità dell'ultima modernità.

PAROLE CHIAVE: Poesia anni Duemila, Complessità in letteratura, Poesia sperimentale, Intertestualità contemporanea.

This article offers an analysis of Vincenzo Ostuni's *Faldone*, one of the most interesting poetic works of the last decade. One of the main points of interest is the very textual structure of the work – an ongoing project displayed on a website, where different versions of the book can be accessed. Focusing on the most recent and, so far, the widest among the available versions, the present study explores the structure of the work, articulated into interrelated sections unfolding like cantos; the intersection of themes, ranging from the self to society, history, the contemporary epistemological collapse, and universal biological destiny; the constant alternation between the lyric and the epic, characterized by an interplay of literary, philosophical and scientific allusions (from Dante to Leopardi to modernism and the neo avant-garde). The study shows how Ostuni's intertextual and interdisciplinary approach enables him to create a poetic language

that perfectly interprets the contradictions and complexity of late modernity.

KEYWORDS: Poetry of the new millennium, Complexity in literature, Experimental poetry, Intertextuality.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Marzo 2018

(CZ 2 · FG 3)

