

Giangiaco Amoretti

Testo letto il 31 gennaio 2013, alla Biblioteca Universitaria di Genova, durante la presentazione di Luca Ragagnin, *Trentawatt, Taccuino di un ascoltatore* (Rende, Puntoacapo, 2013) e Vincenzo Ostuni, *Faldone zero-venti. Poesie 1992-2006* (Roma, Ponte Sisto, 2012).

[*Estratti scelti*]

Siamo, con questi testi di Ragagnin e di Ostuni, ben oltre e "dopo la lirica", per servirci della fortunata formula di Enrico Testa (nella sua antologia della poesia italiana 1960-2000); e questo in vari sensi.

Sarebbe vano, in primo luogo, cercare in queste poesie la presenza di un io lirico assoluto e metastorico, che si esprima come pura voce poetica, alla Petrarca, tanto per intenderci, ma anche, per fare solo un nome più recente, alla Ungaretti. Vi troviamo semmai un "personaggio" spesso e corposo, diverso e molteplice, immerso nella caotica realtà del presente – sia essa quella della musica contemporanea e non (Ragagnin) o quella delle complesse problematiche esistenziali ma anche filosofiche della vita odierna (Ostuni).

La realtà esterna all'io tende per conseguenza ad accamparsi in primo piano, a premere contro l'io, magari "dialogando" con lui, più spesso indebolendolo, talora soffocandolo. È infatti una realtà non filtrata e quindi non organizzata, non gerarchizzata dall'io: una realtà che appare spesso tanto debordante quanto caotica – al punto da non poter essere colta sul piano letterario se non mediante un elenco di oggetti e di idee alla rinfusa, in cui si manifesta drammaticamente la frammentazione di una totalità perduta, ormai definitivamente non più riconquistabile – come quella che nel *Faldone uno* (e quindi proprio ad apertura dell'opera-poema) si presenta al personaggio che dice io in Ostuni:

(«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;
agápe, spirito e predestinazione;
utopia, felicità, mercato, diavolo;
e per ultimi, significante, significato, significazione [...]

Ma si veda anche come il commesso del "bookstore di Morfeo" presenta la propria merce in *Al bookstore di Morfeo (Il Progressive italiano)* di Ragagnin:

«Ma, dato
Che è giunto, se vuole, abbiamo anche musica per finti sordi,
E quadretti di specchio, turiboli e incenso, Shanghai, Moleskine
Per analfabeti, criceti parlanti e poi calendari di santi, di fanti,

Di 'genti diverse venute dall'Est mi han detto che in fondo era Uguale', non vuole vedere? Non vuole provare?».

Ogni cosa è messa sullo stesso piano di ogni altra; manca un centro intorno al quale si organizzi una totalità, una gerarchia. E mancando – come abbiamo visto – quel centro assoluto che nella poesia tradizionale si identificava con l'io lirico, il discorso tende inevitabilmente a procedere in modo (almeno in apparenza) sparso e casuale, assumendo ritmi narrativi e toni spesso spogli e colloquiali, legati a modalità linguistiche proprie del parlato. Un processo di “prosaicizzazione” che si segnala anche, esplicitamente, nel rifiuto delle più significative forme o convenzioni metriche tradizionali; minimi e marginali, e comunque ironici e sempre camuffati, ne sono i richiami o le citazioni (mentre in Montale o in Ungaretti – per fare solo due emblematici nomi novecenteschi – tali citazioni conservavano ancora una loro “serietà”: si pensi ad esempio alla ripresa dello schema del sonetto elisabettiano in Montale o di quello della sestina in Ungaretti).

Questa fuoriuscita dalla lirica tradizionale, dai suoi modi espressivi e dalle sue forme, conduce di fatto le opere sia di Ostuni sia di Ragagnin in quel campo letterario vastissimo cui possiamo applicare genericamente – tanto per intenderci – l'etichetta di ‘sperimentalismo’ o, se si vuole, di ‘ricerca’.

In poche parole, la ‘ricerca’ sperimentale, in questi due poeti come in quelli della neoavanguardia degli anni '60, si sforza di ricostruire delle forme o delle modalità espressive “poetiche” nuove e inedite, senza accettare l'idea che l'eclisse della tradizione letteraria e poetica (della lirica, delle sue forme ecc.) debba implicare *tout court* l'eclisse, la fine definitiva della poesia.

E in effetti entrambi i testi si presentano come opere di poesia anche in senso forte, in senso pieno, non senza – già lo abbiamo accennato – obliqui e calcolatamente celati riferimenti alla tradizione, sia pure organizzati – come adesso vedremo – secondo diverse e addirittura opposte strategie.

In entrambe queste opere – ed è un'osservazione preliminare di indubbia rilevanza ai fini di una loro corretta fruizione – almeno una forma tradizionale sopravvive: ed è quella, fondamentale, che regola la strutturazione complessiva del “macrotesto”; della raccolta, cioè, nel suo insieme: quella che si è soliti chiamare la forma-canzoniere. Non si tratta qui – detto in altre parole – di testi sparsi e raccolti in modo casuale, ma di due opere organizzate sapientemente e portate ad unità secondo modalità precise e calcolatissime.

Nel caso di *Trentawatt* di Ragagnin la struttura della raccolta è resa compatta, in primo luogo, dalla rigorosa unità tematica: il rapporto dell'io poetico con la musica, infatti, è il filo conduttore di tutti i testi dell'opera. E a confermare sul piano strutturale tale compattezza, ci sono due poesie, l'una a mo' di lirica proemiale (*Tacabanda, volume! Un Ingresso*), l'altra a mo' di conclusione (*Tacabanda, volume! Un'Uscita*), oltre tutto quasi identiche, che segnano e determinano per così dire i confini precisi della raccolta, quasi presentandola come uno spazio chiuso, come una stanza in cui sia possibile appunto “entrare” ed “uscire”.

Poi, benché non vi siano le tradizionali sezioni, i testi sono aggruppati qua e là secondo ben definite omogeneità metriche: poesie dapprima con versi mediolunghi, poi con versi molto lunghi, poi in prosa eccetera.

Nel caso anche di *Faldone* di Ostuni sembra evidente un recupero di modalità “classiche” di organizzazione poetica. Per un verso l’idea di accorpare l’intero *corpus* delle liriche dentro un unico, grande “faldone” – cioè una cartella contenente molti documenti – non può non far pensare a quella che abbiamo chiamato forma-canzoniere, cioè ad una raccolta dove il tutto, il macrotesto, valga altrettanto se non più della singola parte, del microtesto. Per altro verso l’idea che un tale contenitore possa e debba crescere su se stesso, ampliandosi e riaggregandosi a misura del procedere della vita del poeta, fino a coincidere al limite con essa, ci immette direttamente nella più ovvia tradizione dei canzonieri classici, da quello archetipo dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca a quelli, centrali nel ‘900, di Saba e di Ungaretti (*Vita di un uomo*).

In entrambi i casi, tuttavia, non può certo essere sufficiente il ricorso, più o meno ironico o mascherato, alla forma-canzoniere per evitare il rischio incombente su ogni poesia che si voglia collocare oltre o dopo la lirica: quello – già vi abbiamo accennato – di perdere ogni caratterizzazione tradizionalmente “poetica”, fino a scivolare in modo irreversibile nella non-poesia, cioè nella prosa. I due poeti non esitano in effetti a rompere talvolta il confine che da sempre convenzionalmente separa la poesia dalla prosa (cioè, tanto per intenderci, l’a capo a fine verso), ma sempre nel contempo sfruttando peculiari elementi stilistico-formali aventi per così dire la funzione di “segnali” o “marchi” di poeticità.

[...]

Particolarmente forte è il rischio di un dissolvimento nella prosa anche nel caso di Ostuni, che tende programmaticamente ad imitare, sia pure ironicamente e talvolta come in falsetto, le movenze vive del parlato (ad esempio ricorrendo fittamente al dialogo), al punto da dare l’impressione che la sua poesia sia fatta “per l’orecchio” assai più che “per l’occhio”, cioè per essere detta ad alta voce e ascoltata piuttosto che per essere letta sulla pagina.

Ma si veda già quello che osserva il poeta stesso nell’*Avvertenza* che conclude l’ultima versione del *Faldone*, e cioè di aver ridotto a misure medie la lunghezza dei versi in *Faldone zero-otto* (2004) “per necessità d’impaginazione”: versi che in realtà sarebbero dovuti essere più lunghi, come avviene in effetti in *Faldone zero-venti* (2012). Non è (soltanto) uno scrupolo filologico, ma una precisa indicazione di lettura: i versi infatti – ci dice il poeta – vanno letti primariamente sulla carta, e magari ascoltati, ma solo secondariamente; e in tal caso le modalità della lettura a voce saranno da reperire nella pagina, essendo per così dire “incluse” *dentro* il testo scritto (un verso più lungo impone infatti una lettura diversa rispetto a un verso breve).

Ma la lunghezza dei versi è soltanto uno fra i tanti elementi che caratterizzano la *mise en page* tipografica dei testi dei *Faldoni*, che qui (come in altri poeti novecenteschi, dai futuristi a Sanguineti, da Caproni all'ultimo Luzi) non ha affatto una valenza marginale o ancillare, ma entra a far parte integrante e determinante del testo.

Il discorso sarebbe lungo e meriterebbe assai più tempo di quello che qui mi è concesso. Si pensi soltanto agli spazi bianchi che segmentano e frangono le linee dei versi, obbligando il lettore a spezzare la lettura con continue pause e sospensioni, e non invece a leggere il testo secondo una pacificata sequenzialità prosaica (una strategia antica come la poesia, del resto: non altra, infatti, è la funzione della pausa a fine verso o dell'*enjambement*).

Un altro significativo elemento tipografico, che risulta sulla carta all'occhio ma non risulterebbe al semplice ascolto di una recitazione vocale dei versi, è dato dalle parentesi che chiudono tutti i testi dei *Faldoni*, i quali pertanto si dichiarano, già a livello della resa tipografica, "parentetici", incidentali, come connessi ad un testo "vero" che è puramente ipotetico e – quel che più conta – è assente. È come se l'intero discorso dei *Faldoni* poggiasse in tal modo sul vuoto e sull'assenza, sul nulla: una condizione che in certo modo si riverbera e si prolunga anche sui contenuti filosofico-scientifici dei dialoghi che si intrecciano di faldone in faldone – e che sembrano rimandare anch'essi sempre oltre, ad una verità irraggiungibile e irrepresentabile.

George Steiner ha messo in evidenza, in un suo libro da poco tradotto in italiano presso Garzanti, *La poesia del pensiero*, come molti filosofi, da Platone a Nietzsche, abbiano sfruttato le risorse della poesia per dare forza e profondità al loro linguaggio e quindi alla loro ricerca di verità. Qui assistiamo invece ad un'operazione inversa: all'introduzione cioè del linguaggio tecnico, ora filosofico ora scientifico, *dentro* il linguaggio poetico, con il risultato – forse prevedibile – di svuotare di ogni residuo potere conoscitivo per un verso questo linguaggio e per un altro la stessa parola poetica. Alla fine del *Faldone dieci* così si esprime significativamente il personaggio femminile che dialoga con l'io poetico:

(«Ti rendi conto? Non conosciamo nulla, nulla!», quasi urla, all'inizio; poi si calma: «nulla, della ragione di questa pioggia sopra il tetto, dello specchietto retrovisore, la ragione del vetro e del cristallo, la richiesta muta dell'asfalto, quella segreta del semaforo o segnale, del guard-rail, del vicino fanale; neppure formuliamo la domanda ultima o prima – ma c'è? – né quella del passante, né di me, la passeggera, o di te, il conducente; e meno ancora che di noi sappiamo di tutto il resto – meno, non di più [...]