

Paolo Giovannetti

Testo letto il 18 gennaio alla Libreria Popolare di via Tadino a Milano, presentando  
*Faldone zero-venti*

Appena ho cominciato a leggere *Faldone zero-venti* ho pensato che avrei voluto parlarne in pubblico, cioè che avrei voluto leggerlo bene e discuterne criticamente. Mi sembra un libro importantissimo: ci vedo cose nuove e originali, una pronuncia che sicuramente resterà, costringendo i critici a tornarci sopra anche in futuro.

Ci sono – in questa poesia tanto costruita e motivata – diverse enunciazioni di poetica, diversi passaggi metadiscorsivi. A p. 157 figura quello secondo me decisivo, o comunque quello che permette di entrare con il piede giusto nella poesia di Ostuni. Qui, nel terzo movimento del pezzo intitolato *Manuale pratico di oniromantica familiare*, si dichiara e definisce un modo più autentico, più corretto, più *formale* di scrivere (di “dire” – non per caso si parla di *morfologia*): e questo modo è quello impersonale restituito dal sintagma tedesco “man sagt” (‘si dice’). Dal *man sagt* – dichiara il testo – discende “l’*impersonale* nostro nulla tenente”.

Ora, senza scendere troppo nei particolari (e quindi, per esempio, senza approfondire la metafora di spossessamento qui esibita), è evidente anche solo a colpo d’occhio che Ostuni ha definito un sistema per lo meno duplice di distanziamenti dalla parola che costituisce la “sua” poesia: la prima è quella delle parentesi, la seconda quella delle virgolette. Aspetti dell’interpunzione, questi, che segnalano il costante incassamento della poesia che leggiamo, la sua condizione non primaria, il suo essere preceduta da altro e il suo stratificarsi costantemente (o quasi) in voci seconde che non sono direttamente quella dell’enunciatore, del fantomatico io lirico. Se la parentesi è – come da convenzione – segnale di un discorso di grado ulteriore, nei *Faldoni* noi saremmo messi di fronte a un insieme di enunciati che costituiscono i contenuti di una cornice originaria – assente -. Dentro le parentesi – poi – un soggetto solo apparentemente enunciatore svolge per lo più il ruolo di colui che – a sua volta – coordina il dire altrui, virgolettandolo: che dice insomma che qualcuno, *qualcun altro* sta dicendo. Al punto che quando – in non molti casi – l’io tra parentesi parla per esteso in prima persona, l’effetto autobiografizzante risulta quasi fastidioso o sgradevole: risulta troppo esposto, invadente, troppo in primo piano, quasi impudico. L’effetto è davvero curioso, intelligentemente pianificato; e a chi non ha letto l’opera è assai difficile restituirlo. Se volete, comunque, andate a leggere (ma silenziosamente) a p. 80

Ne discende qualcosa di stratificato, un testo disposto a fogli e sfoglie: tutto quello che leggiamo – per definizione – è dentro un faldone (un folder o file) che dà senso al contenuto: ma quel contenitore non lo vediamo più.

Non solo: quanto a stratificazione, è la stessa metrica a riprodurre qualcosa del genere, una struttura efficacemente pluridimensionale.

Inutile quasi dire – lo coglie anche un inesperto di poesia – che il verso lunghissimo e “gradinato” o “scalinato” di Ostuni ha una forte correlazione discorsiva; cioè, si adegua a pause sintattiche o intonative in modo di fatto puntuale (per cui la sua identità visiva tende a essere ribadita da quella uditiva); anche se sarebbe interessante approfondire meglio la questione (bisognerebbe verificare la natura insomma soprattutto grafica di questo verso, ma anche le sue tentazioni a una sonorità costituita da rime facili, prosastiche, desinenziali, quasi da rap: rime in -are, -zione, -ente ecc.).

Notevole è invece scoprire la frequente coazione all’endecasillabo – e a un endecasillabo molto lavorato, anche nelle sue varianti ipermetre. L’affabulazione delle unità visive si segmenta cioè in frequenti linee sillabicamente ritmate. Mi limito a segnalare la messa a fuoco progressiva del metro istituzionale a p. 111:

E mentre dici io ti guardo l’anca (endecasillabo con dialefe)

e vedo che fa un arco perfetto di cerchio; (tredecasillabo)  
avverto il sangue andarmi dove deve (endec.)  
e all'altro asse, a centottanta gradi (endec. con dialefe)  
squaderno io per me mille altre strade, (endec.)  
di impavida e sbrigliata turpitudine, (endec. sdrucciolo)  
domestica ma non senza baldanza, (endec.)  
anzi, pepata tutta come pelli d'oca. (tredecasillabo).  
A (o;o) adesso tu sprimacci (endecasillabo per l'orecchio: bisogna pronunciare i due zeri grafici...)

Tra l'altro, endecasillabiche sono molte clausole dei singoli testi, molte conclusioni; e a volte succede che lì si leggano versi prosodicamente assai originali, come per esempio l'endecasillabo di 5a di p. 75 – bello nella sua asprezza –:

“Ciò che qui”, risponde lei, “non accade”.

e viceversa come un ipermetro, bello nella sua facilità, quale è quello di p. 80 (di cui segnalo gli ictus pertinenti):

“Questo trèno porta i vîvi verso i mòrti”.

che in realtà è un particolarissimo *dodecasillabo*, di ascendenza carducciana (“Quando il trémulo splendòre della lùna”, in *Notte d'estate delle Odi barbare*), scandito dal ritmo di tre piedi che gli antichi chiamavano *peoni III*.

E mi scuso per i tecnicismi, che però forse servono a qualcosa.

Attenzione: non è da escludere (la cosa si rileva anche e soprattutto a p. 40, dove si parla di “treni ed epicedi”) che nell'ultimo verso citato la parola *treno* sia un grecismo, che convocato sia il *threnos* che per noi italiani risuona in particolare nella parola *trenodia*, in un canto per una morte, in onore di un morto. In tutta la raccolta, voglio dire, sono disseminate splendide trappole lessicali: le più notevoli sono certe curiose, spesso efficacissime *neoconiazioni*, la cui natura sembra tanto ovvia (etimologicamente, ma anche in relazione ai formanti in gioco) quanto bizzarra e inaudita. Ne segnalo qualcuna: *improvveduto* (con il significato di imprevisto), *elencario*, *afframmentato*, *invalore* (una sola parola), *dirrettezza*, *induttile*, *carnificata*, *sovrasimulando*, *poietopoieti* (in quanto lessema univerbato), *ectomorfismo*, *la disparte* (appunto sostantivo), *aneziologico*, *necessitazione* (e mi fermo a p. 65, cioè a un quarto del libro, avendo messo insieme una dozzina di parole...). La curiosità del fenomeno è che questi *monstra* linguistici per lo più non fanno macchia, anzi si inseriscono con una certa naturalezza in un contesto stilistico lontano dall'espressionismo. O almeno così a me sembra. (Ammetto che la questione andrebbe discussa meglio, in presenza in particolare di passi in cui certi effetti deformanti si fanno sentire maggiormente.)

L'autore, definendo in una breve nota al libro la poetica del “faldone”, dice della sua modularità, della sua disponibilità a variazioni *in progress*. (Che sono peraltro omologhe all'esperienza testuale più intrinseca all'universo della Rete: all'Internet che – come tutti sappiamo – distrugge l'idea stessa di un componimento in forma definitiva, *ne varietur*). E tale sembra essere la natura di molte di quelle paroline sopraccitate, di quelle invenzioni: che esistono come variazioni, variazioni superflue (adiafore?) di lessemi già esistenti. Si tratterebbe di un attacco strategicamente sottile all'italiano granulare e induttile” di cui si parla a p. 54: si tratterebbe cioè di lavorare con quei “grani” della lingua per inventarsi forme inedite di *duttilità* – appunto modulare.

Ma sarebbe un indebito depistaggio se io proseguissi su questa strada interpretativa. La verità, la *mia* verità critica – dico –, è che Ostuni è poeta ambiziosissimo; e che tutte le sue messe fra parentesi, i giochi di specchi le *diminutiones sui* (anche nella forma della mise abyme: una devo citarla perché è un bellissimo endecasillabo: “Se in mezzo a me c'è questo me *en abyme*”, p. 102), tutti questi *understatements*, dunque, in realtà preludono,

cospirano a una pronuncia *alta*. Non parlo di sublime, di tragico ecc., di una forma di restaurazione lirica (semmai parlerei di lirica tout court, ma in modalità nuova: e l'autore si arrabbierà con me – non ne dubito). Mi riferisco a qualcosa che – per approssimazione – devo correlare a due parole la cui frequenza nel testo mi ha colpito: *eone* e *salterio*. Gnosticismo e preghiera – dunque. E poi – me l'ha subito fatto notare Alessandro – c'è la fortissima sensazione che il Luzi di *Nel magma* (ma anche di *Dal fondo delle campagne*) agisca in profondità nel verso di Ostuni e nella sua modalità enunciativa, dialogica: nel senso magari dei dialoghi della *Commedia* dantesca (più nel Purgatorio che altrove, direi...).

Sto parlando di religiosità, di attitudine religiosa – alla maniera però dei grandi atei. Provate a leggere il per me emozionante attacco della sezione intitolata *G*. (Vincenzo, devi assolutamente leggerlo!) alle pp. 123-124: io ci sento, chissà, il proemio del *De rerum natura*, l'inizio di *Alla sua donna* di Leopardi. E comunque un tono alto c'è. C'è una *tournure* filosofica, c'è una *poesia filosofica*. Qualcosa – malgrado Dante – di estremamente raro e difficilmente realizzabile nella tradizione italiana di ieri come di oggi. Ed è forse utile additare che è soprattutto sul *corpo* – il corpo del figlio, il corpo dei dannati di Auschwitz restituiti dalla fotografia – ma anche su immagini cortocircuitanti, come la storia definita nei termini di un “cincinno dell'Idea” (p. 190) – è su queste irriducibili materialità, che si costruisce l'alto, l'altro della poesia di Ostuni. Lo scatto elativo si nutre di macerazioni terrene, ha bisogno di confrontarsi anche pazientemente con l'orizzontalità del discorso ragionante e persino “blaterante” (come dichiara in modo efficace Andrea Inglese nella sua postfazione, utilizzando un lessema dell'autore).

In questo senso, i *Faldoni* non sono affatto sanguinetiani, e anche il contatto evidentissimo con la poesia di Pagliarani rischia di essere soprattutto “tecnico”, leggermente estrinseco.

Dentro il faldone c'è molta materia preziosa, e i segni delle condizioni storiche degradate, i contenuti dell'alienazione, alludono – via trasformazione alchemica, gnostica – alla loro possibile purificazione.

Insomma. Ostuni mira in alto; ha gli strumenti per farlo; spesso ci riesce. Ci costringe a riflettere sulla poesia – e su molto altro. Bene, anzi benissimo.