

POSTFAZIONE

Foglietti e faldoni
di Gabriele Pedullà

Perché *Faldone zero-otto*? Perché questo titolo al tempo stesso così dimesso e così ermetico? Dopo un breve momento di stupore, subito al lettore si offrono varie ipotesi di lettura, tutte egualmente allettanti. Per la natura autoriflessiva di questi testi, che sono innanzitutto un'interrogazione preliminare sulla poesia al presente (come farla, che lingua usare, perché e con quali mezzi e soprattutto ripartendo da dove) si potrebbe pensare di interpretare quello «zero-otto» come uno 0.8, secondo la forma con cui si classificano comunemente le diverse generazioni del software (1.0, 1.1, 1.2, 2.0...). Dal momento che i programmi vengono abitualmente commercializzati nella versione 1.0, questo significherebbe che abbiamo a che fare con un testo di prova, virtualmente destinato a una circolazione interna, per addetti ai lavori, e in effetti Ostuni ci porta nell'officina delle Muse, anzi nel loro pensatoio. Soluzione attraente e tuttavia con ogni probabilità non del tutto difendibile, perché se infatti guar-

diamo all'indice, capiamo che il numero allude più verosimilmente alle otto sezioni o agglomerati di componimenti che compongono il volume: da 0 a 8, insomma, otto spartiti poetici numerati come le *tracks* musicali di un CD. Più la traccia zero, ovvero la traccia fantasma – l'origine inespressa e sempre inesprimibile (a meno che essa non sia l'«*urfaldone*» cui Ostuni allude nella nota conclusiva).

E tuttavia la prima parte del titolo, quantunque apparentemente meno oscura, non è meno significativa: quell'autodefinizione della raccolta come «faldone», ossia come contenitore di fogli sparsi, disordinati, qualcosa che ha più a che fare con la polverosa documentazione di un archivio che con le novità librarie o con la proposta di un giovane poeta. Un modo quanto meno strano di descrivere un libro di poesia se non fosse appunto che Ostuni (che più avanti scriverà: «Siamo fatti di cose già fatte») sulla soglia della sua raccolta si propone di fare i conti esplicitamente con il passato, verificare l'esistenza e persino la possibilità di un linguaggio e di una cultura condivisa, individuare un minimo comun denominatore di concetti validi per il presente. Perché «faldone» in queste pagine è appunto tanto l'opera quanto il metodo che è alla sua origine, l'oggetto libro e la

disposizione sentimentale ed epistemologica nei confronti del passato: «riuniamo allora un unico faldone: / – e infine giudichiamo cosa farne, cosa è marcio / e cosa si può usare».

Tanto l'azzeramento per un nuovo inizio quanto il placido scorrere della tradizione sembrano negati in partenza. Rimane allora l'ipotesi di un'operazione archeologica condotta prendendo a modello «il barbone scalzo e scappellato / – quello di qui, a piazza dell'Unità, quello che è morto», secondo un progetto coerentemente benjaminiano di selezione e redenzione di una realtà e di una storia ormai esplosa (non a caso Kracauer definì una volta Benjamin «uno straccivendolo all'alba della rivoluzione», descrizione che senza alba si adatta assai bene anche ad Ostuni). Il faldone di Ostuni non è però immagine semplice, lineare. Esso rappresenta tutto il passato, «la spazzatura d'Occidente» tra cui trasegliere il poco che di questa tradizione appare ancora attuale, ovvero, per impiegare un concetto caro all'autore, ciò che è «utilizzabile»; è l'emblema – dialettico – della storia trascorsa, colta nella sua interezza (miseria e grandezza della civiltà occidentale), e insieme del poco di essa che è sopravvissuto al naufragio e che per questo si può ancora proporre come

valido punto di partenza. E tuttavia il termine *faldone* descrive anche la forma ideale di questo postremo discorso costruito sulle rovine, di un'opera poetica che rivendica la sua provvisorietà di prova non rilegata (il suo essere una versione 0.8 di un'Opera ancora, e forse ormai per sempre, di là da venire) e che si offre al lettore ideale con i fogli volanti, perennemente suscettibile di venire accresciuta di nuovi testi o invece di essere ridimensionata in modo drastico, mutilata di questa o di quella lirica.

In questo perpetuo preambolo dialogano due voci: «io» e «tu», ai quali a un certo punto si aggiunge anche una «lei». Parlano di metafisica e di Dio, di poesia, del linguaggio di tutti i giorni e di quello nel quale bisognerebbe comporre i propri versi, danno forma a opposte visioni del mondo, conversano di ieri e di domani. Un vero e proprio ping pong del pensiero in cui i due giocatori si servono di un particolare lessico astratto, il lessico della filosofia, rigoroso e «adamantino» (un aggettivo che piace molto a Ostuni, questo), con un gusto marcato per il vocabolo tecnico e inusitato, ma lo fanno come due studenti universitari che discutono del senso della vita tra una lezione o l'altra, o magari più tardi la sera, davanti a un bic-

chiere di birra; due amici che adoperano nell'esistenza di tutti i giorni, con la certezza di intendersi e di non dover ridefinire continuamente ad uso dell'altro, parole e concetti imparati sui banchi poche ore prima ma che fuori dal loro contesto gli si offrono perspicui e malleabili, straordinariamente adatti a descrivere le incertezze e i dubbi della loro giornata (è grazie a Ostuni per esempio che un aggettivo come *browniano* fa il suo ingresso nel linguaggio poetico italiano). Tecnicismi che hanno perso la strada di casa, ma non per questo degradati o fraintesi, cioè meno precisi e rigorosi: soltanto riportati alla spontaneità di un'oralità per loro del tutto insolita, strappati alla pagina scritta e alla comunicazione professionale e rimessi invece in circolo nella lingua di tutti i giorni.

In apertura di libro ci viene detto che le parole dei due interlocutori assomigliano a lettere (sempre dalla prima poesia: «Questa nasceva come una richiesta, / con tanto di destinatario; dunque davvero, si può/ dire, come *lettera*») ma in realtà si tratta di un falso indizio o di un suggerimento da prendere comunque con cautela perché proprio l'oralità fittizia, ossia la natura eminentemente parlata e non scritta di questi versi, è uno dei tratti caratteristici della poesia di Ostuni. Sono infatti le

ripetizioni e le parentesi, le incertezze del parlato che interrompono il ritmo lineare del discorso, a conferire ritmo ai versi e a dargli un'andatura mossa. E una controprova può venirci proprio dal fatto che all'elemento parlato sembra alludere anche il titolo, nel senso che i numeri 0 e 8 sono scritti a lettere, diversamente da una tradizione novecentesca che, da Soffici (*Bijff* $\neq + 1$) a Sciascia (*1912+1*), ha coltivato il gusto innanzitutto grafico e visivo – persino ideogrammatico – per le cifre.

È lecito tuttavia interrogarsi sull'effettiva natura di questo dialogo, dal momento che le due voci non hanno consistenza di “personaggio” (anzi «io” non è che l'impuntura di un indefinito molteplice») e che la raccolta è volutamente bilanciata nel dare ragione ai due interlocutori e che i diversi gruppi di componimenti si concludono alternativamente con una battuta dell'uno o dell'altro. Anche se poi la parola conclusiva, quella che chiude la raccolta e suggella la tenzone oratoria, viene lasciata (come è giusto) a «io»: «Se fosse tutto come lo vorresti, tu neanche tenteresti / di insegnarmi alcunché; / sarebbe opera e disegno del dio /che io desideri – come desidero ora / – fare del mondo altro da che ne ha fatto lui. / E io non so pensarlo *così* pazzo» (conclusione che

suona come un aggiornamento o una riformulazione postrema dell'ipotesi dei logici medievali secondo cui, se Dio volesse che l'uomo lo bestemmiasse, la bestemmia sarebbe giusta).

Il mondo di fuori fa una comparsa fugace nel penultimo faldone, quando viene lanciato uno sguardo per lo scompartimento e fuori dai finestrini di un treno in corsa (e mi pare per lo meno significativo che ad apparire sia adesso un «matto», che «gorgoglia / cose inudibili, molte *s* e *d*», così come nelle primissime pagine era un «barbone»). Non è un caso peraltro che questa poesia sia una delle poche in cui al posto del «tu» (in realtà assai poco montaliano e sereniano) fa la sua comparsa del tutto impreveduta una fantasmatica «lei», a movimentare la partita e a imporre un più serrato confronto con le cose, oltre il duello scopico e verbale: «Non scrivi più oltre il tuo ombelico. Sei, fammelo dire, / *anultraonfaloscopico*».

Dialogo, io e tu, attenzione ai linguaggi settoriali, poesia ragionativa e fortemente intellettuale: se un padre nobile bisogna indicare per *Faldone zero-otto*, questo è certamente il Sanguineti di *Postkarten*. Anche in Ostuni, se è vero che il tono complessivo è volutamente dimesso e prosastico, ogni tanto il verso si apre ad alcune rapide e fol-

goranti accelerazioni, spesso legate a un'assonanza o a una sequenza improvvisa di rime, quando invece queste accensioni non sono legate al cozzo tra vocaboli di registro diverso, ancora una volta tra scritto e parlato. E tuttavia non indicherei in questo gusto per l'escursione stilistica il vero tratto distintivo della poesia di Ostuni, la cifra più originale del suo dettato poetico. Più della tensione tra le diverse parole conta insomma la tensione all'interno delle stesse parole, quando la stessa ostica lingua della filosofia si liricizza e non sapresti dire fino in fondo se dietro a un particolare verso risuona una massima di Wittgenstein o il testo di una canzone (o magari tutti e due). Come andrà letto per esempio un titolo come "Tu come costante"? Di che genere di «tu» e di che «costante» sta parlando esattamente l'autore? Ma soprattutto: il suo tema è l'amore o una funzione grammaticale (più avanti ci sarà detto che «qui *tu* è una variabile»)? (L'amore attraverso una funzione grammaticale?). Non è possibile dare una risposta definitiva a nessuna di queste domande, ma forse un altro esempio può aiutarci a mettere meglio a fuoco la questione dell'ambiguità semantica di Ostuni. Prendiamo per esempio i tre vocaboli che a occhio e croce ricorrono con più frequenza

nella sua raccolta: *cosa, fatto e mondo*. Tre parole della lingua comune, parole dell'italiano di tutti i giorni, parole sul cui significato non c'è motivo di avere dubbi. E tuttavia si può sensatamente dubitare che proprio questo sia il senso in cui vengono adoperate in *Faldone zero-otto*: che sia il senso principale o ancora una volta il solo ammissibile, intendo. Proviamo invece a lasciarci guidare da alcune delle spie del testo. In una delle poesie della terza traccia di "Tu come costante", la prima parte del libro, troviamo un chiaro riferimento al Circolo di Vienna, dove negli anni Venti alcuni dei cervelli più brillanti del tempo (Carnap, Popper, Schlick) si riunivano per discutere le tesi contenute nel *Tractatus* di Wittgenstein («Nuovo *Kreis*, dicevamo di ogni metafora / 'Metafisica!', / e bocciavamo immobili / imperterriti. // Ora capiamo che la metafisica, non tanto è inevitabile / ma buona»). E che dire del fatto che un'intera sezione della raccolta si intitola "Personal identity" alludendo al grande dibattito sorto nelle università anglosassoni sulla consistenza del soggetto e così rilevante per riflettere su concetti cruciali della filosofia morale come quelli di colpa, progetto e libertà? L'elenco dei riferimenti circostanziati a un preciso contesto filosofico (quello "ana-

litico” della tradizione wittgensteiniana) potrebbe continuare a lungo. Forse però non serve. Seguendo un’intuizione proviamo infatti ad aprire il *Tractatus* di Wittgenstein e a rileggere le frasi di apertura:

1. Il mondo è tutto ciò che accade.

1.1. Il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose.

Ecco dunque di nuovo mondo, cose, fatti: proprio come nelle conversazioni di tutti i giorni ma soprattutto proprio come nelle poesie di Ostuni. Sorge improvvisamente un dubbio. Che cosa vuol dire davvero il termine *cosa* in una frase come «“Eppure, tu ti fai soltanto un elencario, un anestetico / del mondo”, mi rispondi: / “tutte e più cose ancora una dietro l’altra, e cosissia / (come dire, così via)”»? Stiamo parlando insomma di oggetti materiali o di oggetti logici? La risposta, ancora una volta, deve essere che non siamo nella posizione di dare una risposta univoca e che l’autore del *Faldone* si ingegna deliberatamente a confondere le carte.

Una lunga tradizione di studi storico-linguistici sulla formazione del lessico scientifico ha mostrato come nell’opera di autori come Machiavelli o

Galilei si possa ancora cogliere lo sforzo di tecnicizzare vocaboli della lingua di tutti i giorni attribuendo ad essi un significato univoco e perspicuo, in un percorso che conduce idealmente ai tentativi novecenteschi di formalizzare il linguaggio naturale attraverso i simboli della logica, come quando si cerca di distinguere i diversi usi del verbo essere (per dirla ancora col *Tractatus*: «3.323. Nel linguaggio comune avviene molto di frequente che la stessa parola designi in modo diverso – dunque appartenga a simboli diversi –, o che due parole, che designano in modo diverso, esteriormente siano applicate nella proposizione allo stesso modo»). Ora, rispetto a questa esigenza di chiarezza e di inequivocità che caratterizza il discorso filosofico e scientifico, potremmo diagnosticare in *Faldone zero-otto* esattamente il movimento opposto: il movimento cioè dalla precisione all’incertezza, giustificato anche dal tono conversativo dei suoi dialoghi filosofici in versi, nel senso che Ostuni cerca precisamente di riattivare la tensione presente (e in qualche modo sopita dalla settorializzazione dei linguaggi) all’interno dello stesso vocabolo: la tensione «fra cosa e cosa».

Se la presenza di Wittgenstein, come emblema della filosofia e di una grande tradizione di pensie-

ro in particolare (quella analitica), è ricorrente nelle pagine del *Faldone*, il rapporto con la sua opera non deve essere inteso a nessun costo come una “traduzione in versi” di questa o quella proposizione filosofica, anche se molte delle domande di Ostuni coincidono in modo più o meno letterale con le sue: sull’uso delle parole (come usarle e quali usare), sull’entità più semplice, su cosa è questo e cosa è quello (la polemica antisocratica del *Tractatus*)... Il fatto è che neanche se Ostuni lo volesse sarebbe più possibile proporsi come il Lucrezio di Wittgenstein o di qualunque altro pensatore contemporaneo, perché *Faldone zero-otto* intende appunto diagnosticare l’esplosione di tutti i modelli. Non è un caso che dell’ordine matematico del *Tractatus* e delle *Ricerche filosofiche*, con la loro numerazione rigorosa, qui non rimanga più nulla, e che la grande cattedrale filosofica possa essere soltanto allusa per accenni: le proposizioni disposte gerarchicamente si sono trasformate nel mosaico di citazioni dei benjaminiani “*Passages*” di *Parigi*, centrifugo e anzi ormai senza alcun centro. E persino il dialogo tra «io» e «tu» sembra indicare che abbiamo a che fare soltanto con lacerti di un discorso filosofico che procede per tentativi e fughe in avanti (seguite da timidi ripensamenti e ve-

loci ritirate) ma che non riesce più a esprimersi in una forma chiusa e rassicurante.

Si sa che Wittgenstein, almeno nel periodo del suo ultimo soggiorno a Cambridge, aveva un metodo di lavoro piuttosto insolito. Le riflessioni che avrebbero dovuto comporre il suo secondo libro venivano prima annotate in ordine sparso su taccuini o quaderni; in un secondo momento Wittgenstein procedeva a vagliarle e selezionarle; quelle approvate venivano dettate poi a un dattilografo che le batteva a macchina lasciando una riga vuota tra l’una e l’altra; i singoli pensieri (i così detti *Zettel*, ossia ‘foglietti’, come recitava la dicitura sulla scatola in cui erano conservati) venivano poi ritagliati, riordinati dall’autore in gruppi affini tematicamente (anche se con criteri non sempre riconoscibili) e infine ribattuti. Ecco: rispetto alle opere maggiori di Wittgenstein potremmo dire allora che *Faldone zero-otto* segue esattamente il movimento opposto, dalla costruzione all’entropia, prendendo a modello gli *Zettel* (intesi in questo caso come la raccolta dei ritagli non ordinati rimasti nella scatola dopo la morte di Wittgenstein e pubblicati in una sequenza puramente congetturale dagli esecutori testamentari) per mettere in pratica un coerente intervento di disaggregazione.

Per questo, anche se i versi di *Faldone zero-otto* sembrano far rivivere a tratti la più nobile tradizione della poesia didascalica, il rapporto tra il contenuto filosofico e la forma poetica non si pone più nei termini tradizionali di un'illustrazione piacevole di un sapere consolidato e prestigioso, perché tutte le filosofie di cui potrebbe fornire una resa in versi secondo il paradigma del *miscere utile dulci* si offrono ormai solo in forma di macerie. Ostuni scrive dopo lo sgretolamento del patrimonio culturale d'Occidente, quando i libri sono ormai squadernati, l'Enciclopedia del sapere è esplosa e le pagine di un autore hanno preso a confondersi con quelle di un altro. E questo è probabilmente anche uno dei punti di maggiore distanza e di originalità rispetto a Sanguineti (dove il gusto zibaldonesco del frammento conviveva ancora con il rimpianto e il desiderio di totalità), nonché il vero tema della raccolta di Ostuni: il sistema, le garanzie di coesione di progetti totalizzanti come quelli del marxismo o della neoavanguardia non ci sono più, nemmeno sotto forma di aspirazione a un'unità perduta.

Il problema è evidentemente storico, più ancora che generazionale, e la diagnosi non riguarda solo la poesia di Ostuni, che anzi trova proprio in

questa condizione postapocalittica uno dei suoi motivi più forti. Non è detto infatti che in questa posizione si debba vedere esclusivamente il segno di una sconfitta. Il naufragio delle grandi cattedrali del pensiero si presenta anche come un'occasione irripetibile per riaprire la partita e rimettere in gioco identità storiche e personali riappropriandosi finalmente in modo più libero del proprio passato: per usare in forme nuove un'eredità gloriosa ma piena anche di ombre, e ricominciare (« infine giudichiamo cosa farne, cosa è marcio / e cosa si può usare: se un bagno barbarico di sangue, / se ancora un'altra scepsti d'accademia, / o tutta una novella annunciazione: / o chissà quale accidente improvveduto»). Un altro modo di leggere il titolo della raccolta di Ostuni potrebbe essere allora quello di ricordare che le proposizioni fondamentali nel *Tractatus* sono sette. Come a dire una in meno delle parti del faldone, che arrivano sino ad otto: che siamo già oltre, più avanti (anche se di poco), e che vediamo meglio (se non altro sul nostro passato). Ci toccasse anche soltanto la parte dei nani sulle spalle dei giganti.