

UCLA

Carte Italiane

Title

Phantom, mirage, fosforo imperial: Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8d65h7nm>

Journal

Carte Italiane, 2(2-3)

ISSN

0737-9412

Author

Cortellessa, Andrea

Publication Date

2007

DOI

10.5070/C922-3011334

Copyright Information

Copyright 2007 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Phantom, mirage, fosforo imperial: Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana

Andrea Cortellessa
affiliation

Il calco reificato e irrigidito degli avvenimenti sostituisce, per così dire, gli avvenimenti stessi. Gli uomini vengono ridotti a spettatori di un documentario-monstre, che non conosce più spettatori, perché anche l'ultimo spettatore deve recitare la sua parte sulla tela.

Theodor W. Adorno, 1944

*Le nostre
malattie
si fondono
E come portati via
si rimane*

Giuseppe Ungaretti, 1916

“Allora era di scena il Vietnam, oggi altro. Il tempo non passa mai”¹. Così, tra discrete parentesi quadre, Andrea Zanzotto aggiornava nel 1999, all'interno del “Meridiano” delle *Poesie e Prose scelte*, la sua nota al XVIII “pannello” di *Manifesti, profezie e giornali murali*. Cioè il testo della *Beltà* che meno mediatamente faceva riferimento – proprio nell'*annus terribilis* 1968 – appunto agli eventi del Vietnam. Il marzo di quell'ulteriore *terribilis* 1999, l'*altro* (allora... oggi altro) s'era appena manifestato coi bombardamenti “umanitari” della NATO in Serbia, dopo l'aggressione da parte dell'esercito federale jugoslavo nei confronti della regione autonoma del Kosovo, che – seguendo un cammino già percorso negli anni precedenti da Slovenia, Croazia e Bosnia – aveva proclamato la propria indipendenza. Quei bombardamenti rappresentarono un *vulnus* prima di tutto giuridico: alla lettera della Costituzione di paesi che vi parteciparono e che assai poco potevano restare indifferenti a cotali questioni di diritto come Germania e Italia (all'epoca amministrata – è il caso di

ricordarlo – da un governo di centrosinistra), nonché più in generale alle convenzioni internazionali in materia di uso della forza. Sta di fatto che quello del Kosovo è un precedente che verrà assiduamente citato durante le successive campagne propagandistiche a favore degli interventi armati del 2001 (Afghanistan) e del 2003 (Irak).

Vediamo come trent'anni prima Zanzotto, davvero profeticamente, leggeva la guerra del Vietnam:

- 1 - L'un l'altro guarda e del suo corpo essanguine
sul pomo della spada appoggia il peso. [...]
- 2 - E il torturatore e il tentatore
(apre una porticina, dissimula)
- 3 - Il paesaggio ha tutto confessato, essudato,
il paesaggio è in confessione, in sudore.
Il crimine, il crimine.
Là mi ero liberato da ogni sogno è un sogno,
Là facevo marcire l'attenzione: attenti.
Sottolineato col rosso encausto imperiale:
Ammissioni sogni segni.
Oh, O.
Vi si trascinano frammenti di prospezioni di pugne
di furberie d'imbrogli. Neanche. [...]
- 4 - E il tentatore riapre la porta
e il torturatore rilegge ciò che che
che aveva fatto rossamente essudare fuori.
[...]
- Colpisci
- traffigi dunque.
Diecimila frammenti d'acciaio irraggiati intorno. [...]
- 6 - E un "Mirage" e un "Phantom" un "Vie" un "Vite." Ultrasonici.
Segnalazioni nel fondo dell'occhio.
Ricongnizioni del fundus oculi del fundus coelorum.
Soffioni soffiati pappi tutti questi lanci di paracadute,
falchi e colombe
farfalle e vespe sull'attraente sullo spolpabile.
- 7 - In ultima analisi in prima sintesi
tutto sottratto o sommato prima di ogni somma
[...]
- 11 - Il torturatore il dongiovanni il cereo-ceroso
lo spaventapasseri in fumo di film.

- 12 - z/ Spasm or insensate war
 13 - Non dimenticare il campo, l'intrinsechezza
 che corre tra disparato e disperato,
 la fine filialità paternità di questi ricami-richiami.
 14 - "La mia paga, la mia paga!"

Naturalmente occorre rileggerlo *au ralenti*, un componimento come questo, onde non farsi fuorviare dagli incessanti scintillamenti di questi prodigiosi *ricami-richiami*: a dispetto delle apparenze, il campo semantico e psichico (*Non dimenticare il campo*) della guerra vi domina, infatti, in lungo e in largo. Trascriviamo intanto (con la dovuta cautela)² alcuni indispensabili suggerimenti dalle *Note* dell'autore: a partire dall'evidente riferimento dell'*incipit* alla *Gerusalemme liberata* (e in particolare all'episodio del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* messo in musica nei *Madrigali guerrieri e amorosi* da Monteverdi)³ per finire coll'*explicit* nel quale echeggia il grido di protesta di Sganarello dal *Dom Juan* di Molière, "mes gages, mes gages" (quando il padrone sprofonda tra le fiamme dell'Inferno). In mezzo ricorrono, appunto, i nomi degli aerei da combattimento statunitensi e francesi allora impiegati sul teatro di guerra indocinese (più il "Vie" e il "Vite" inventati, o meglio che "esistono solo per analogia," come recitano le *Note*); nonché un certo numero di frasi campionate da un articolo dell'ideologo della guerra termonucleare, Herman Kahn, apparso su "Fortune" nell'aprile del '65 (in particolare, nella porzione che ho riportato, la frase su "*Spasm or insensate war*")⁴.

Per capire la funzione dell'intertesto di Molière occorre far riferimento a un plesso tematico portante della *Beltà*, enunciato sin dal suo componimento iniziale *Oltranza oltraggio*. La guerra – una guerra oltretutto, come quella del Vietnam, condotta non solo contro gli uomini ma, attraverso la pratica della defoliazione con l'aggressivo chimico *Napalm*, anche contro quella Natura e quel Paesaggio per i quali Zanzotto, non dimentichiamolo, ha un trasporto definibile non altrimenti che religioso⁵ – è infatti da intendersi come l'estremo manifestarsi di un principio di *offesa* ("oltraggio") insito in qualsiasi operare umano; un'*hybris* ambivalente peraltro, dal momento che essa incarna anche le nostre più nobili pulsioni conoscitive ed etiche⁶, ma che se spinta sino alla violenza beluina e devastante della guerra (che *tortura* il *paesaggio* sino a fargli tutto *confessare*: *Colpisci / trafiggi dunque*) non può che identificarsi con un agente demoniaco – e anzi propriamente demonico – come quello tradizionalmente incarnato dalla figura di Don Giovanni, il *dissoluto punito*

di Da Ponte e Mozart: agente perturbatore e perturbante, destinato infine a essere riassorbito ed emendato dalla forza trascendente della Legge. Infatti il componimento che segue la *pièce de resistance* di *Manifesti, profezie e giornali murali*, e conclude *La Beltà*, s'intitola *E la madre-norma* ed è dedicato a Franco Fortini (il suo inizio peraltro si ricollega al duello tassiano dal quale siamo partiti: "Fino all'ultimo sangue / io che sono l'esangue").

"Il dongiovanni," identificato col "torturatore" che mette a ferro e fuoco il "paesaggio" (agente "tentatore," quest'ultimo, in tale epico confronto), è allora l'essere umano – e, infine, il poeta stesso (così per Dal Bianco)⁷. Infatti è la stessa poesia di Zanzotto – poesia mai così "incendiaria" e analogicamente sbrigliata, mai così *oltranzistica* e *oltraggiosa* dunque – ad essere in realtà chiamata in causa: messa in questione e sotto violenta accusa, prima d'essere ricondotta nell'alveo riequilibratore della *Madre-norma* (incarnata non a caso da Fortini, da sempre amico e rivale che rappresenta infatti, ben lungi dallo sfrenato sperimentare di Zanzotto, un principio di metastorico classicismo).

Ma l'aspetto davvero *profetico* di questo testo, cui si accennava, è da vedersi nella mossa d'avvio. Se è vero che i due contendenti (il poeta e il paesaggio, eterni protagonisti della *fantasque escrime* zanzottiana) finiscono per rispecchiarsi l'uno nell'altro ("non dimenticare" la loro "intrinsechezza," ci avverte Zanzotto), l'aspetto più perturbante del loro combattimento "all'ultimo sangue" è da vedersi proprio nell'*inganno percettivo* del quale cade vittima, nell'ipotesto tassiano, il personaggio di Tancredi (il crociato cristiano che, innamorato della bella saracena Clorinda, si vede sfidato in singolar tenzone da un cavaliere che, ricoperto dall'armatura, "un uomo stima"; al fin della licenza, scoperto il volto del contendente abbattuto e riconosciuto proprio in quello di Clorinda, Tancredi dovrà "pagar" con "gli occhi suoi," "di quel sangue" che la sua spada ha "in maggior copia" sparso, "ogni stilla un mar di pianto"; ottempera così alla richiesta dell'infedele morente, d'essere battezzata per infine esclamare: "Ahi vista! ah! conoscenza!"). Per questo vengono evocati il *Phantom* e il *Mirage*. La guerra – nella metafisica metafora del testo come nella mostruosa letteralità della cronaca del tempo – è scontro fratricida, aggressione fra simili: ma il sistema delle apparenze, dei *fantasmi* e dei *miraggi*, l'eterno inganno che fa scagliare l'uomo contro l'altro uomo – cioè, appunto, *il genere umano contro se stesso* – continua nei secoli a celare la testa di Gorgone di questa verità ultima e squassante. Si può ben ripetere allora, con Tasso: "Oh nostra folle / mente."

Nei decenni successivi Zanzotto ha approfondito – sempre attento all'evolversi delle concezioni filosofiche contemporanee – questo tema della guerra come inganno, simulazione, *miraggio*. E di fronte ai conflitti più recenti questo poeta, che la critica fino a qualche tempo fa ha insistito a leggere come perfettamente asemantico e antistorico⁸, ha mostrato la medesima acutissima capacità di decostruzione critica e in primo luogo, appunto, percettiva. A quasi trent'anni di distanza dalla *Beltà*, in *Meteo*, il componimento liminare intitolato *LIVE* – riprodotto nella grafia dell'autore come in una sorta di controveleno corporeo, biologico o come dice lui “biologale,” alla sempre più disumanizzante tecnologia impiegata nei combattimenti – s'ispira stavolta (come più avanti altri versi dedicati alle vittime dei “cecchini”)⁹ allo strazio dell'ex Jugoslavia: “un teleschermo, fuori tempo massimo, / Dirette erutta e Balocchi”¹⁰. Ovviamente è uno strazio in sé, il bradisimo d'orrore biopolitico dei Balcani, ma dal punto di vista dello spettatore occidentale che quei massacri contempla seduto davanti al *teleschermo*, esso è anzitutto uno strazio percettivo e, diciamo pure a questo punto, gnoseologico. La guerra, efferrato concentrato di *realtà* della più traumatica, appare ormai trasformata in risibile spettacolo mediatico, fantasmagoria di simulacri che la società dello spettacolo appiana cinicamente agli altri *paraphernalia* del proprio interminabile baloccarsi (*Dirette e Balocchi*, appunto).

★

Chi ha ritratto con maggiore spregiudicatezza questa nuova condizione occidentale è stato un poeta a Zanzotto, come s'è visto, assai vicino: Franco Fortini. *Composita solvantur*, l'ultimo libro licenziato prima della morte caduta il 28 novembre 1994, è – come gli ultimi del suo autore – libro a doppio passo e doppio regime: “di maniera e dal vero,” insomma, come s'intitolava già una sezione di *Questo muro*, raccolta di svolta del '73. Una poesia “superbamente presbite,”¹¹ come ha sintetizzato con gusto aforistico il suo critico più fedele, è del resto da sempre quella di Fortini. Se un registro teso, tragicamente o più spesso elegiacamente testamentario, è quello della sezione d'apertura “L'animale” o, a maggior ragione, di quella quinta ed eponima, un registro d'atrabilare amarezza, appena incipriata da frivola noncuranza, è quello che intride episodi sparsi del libro per poi concentrarsi nella controversa terza sezione, le *Sette canzonette del Golfo*. Ed è sintomatico di una situazione d'*esclusione dalla storia*, individuale e collettiva (“mentre prima Fortini si sentiva *nella storia* [...], poi si è sempre

più sentito *fuori della storia*, se ancora una storia, nel senso pieno, esiste”¹², che “i temi storici si rifugino soprattutto nella `maniera:”¹³ è infatti in questo registro che, nell’ultimo libro di Fortini, si affacciano le sorti di “battaglie di popoli estrani,” e i “clamori terribili e vani”¹⁴ di “insepolti metalli” maneggiati da “lordi eserciti”¹⁵.

Se volessi un’altra volta queste minime parole
sulla carta allineare (sulla carta che non duole)
il dolore che le ossa già comportano

si farebbe troppo acuto, troppo simile all’acuto
degli uccelli che al mattino tutto chiuso, tutto muto
sull’altissima magnolia si contendono.

Ecco scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né osso
che non dica in nota acuta: “Più non posso.”
Grande fosforo imperiale, fanne cenere¹⁶

Così suona un’invocazione d’atroce ironia, apposta nell’ultima sezione prima dell’*Appendice di light verses e imitazioni* che conclude il libro (e, di questa sezione, ultimo componimento prima della “cornice” rappresentata dalla memoria della resistenza sovietica alle armate naziste giunte alle porte di Mosca nel “novembre 1941”: ““Non possiamo più, – ci disse – ritirarci. / Abbiamo Mosca alle spalle.” Si chiamava Klockov”; col tremendo epilogo, martellato in testamentario corsivo: “*Proteggete le nostre verità*”)¹⁷. Torna qui insomma, prima delle corrusche fiamme della Seconda guerra mondiale, il fuoco chimico riversato dal cielo dai messi armati dell’“Impero,” dai sicari aeroplananti che “varcano le nubi / cinte di lampi” recando con sé catastrofici messaggi provenienti dagli “imperator dei sanguigni regni.”¹⁸ Dopo il *Napalm* di Zanzotto, insomma, il *Fosforo* di Fortini (si ricorderà del resto il cenno, già nella *Beltà*, al “rosso encausto imperiale”).

Un sovrappiù di micidiale ironia è poi esibito, come si accennava, nelle *Sette canzonette del Golfo*: nelle quali il più tremendo dei panorami, quello incendiato dall’operazione *Desert Storm*, è verniciato di un’incongrua luce rosea, fra bamboleggianti ariette metastasiane, caramellate rime bacciate candite da deliziose piccinerie lessicali: la “letizia del mattino,” “la pace del vecchietto,”¹⁹ il “leggero cielo,”²⁰ il “pigiamia pervinca,”²¹ le “volanti rubiconde mutandine.”²² “Terribile ed *ausful* è la potenza del riso:

chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire,” diceva com’è noto Leopardi (autore che per Fortini ha contato più di quanto non si pensi)²³. Ed è davvero – il terribile sarcasmo delle *Canzonette* – il sorriso, laido, di un teschio: a disegnare con impietosa allegoria l’imbambolamento terminale di un Occidente che vive la più fosca delle tragedie in forma di svagato *talk show*, tra un’inserzione pubblicitaria di dolciumi e il primo piano d’un bel paio di cosce rinfrescanti. Come ha ben indicato Luca Lenzi, questi “versi comici” sono tutt’altro che esorbitanti o accessori (non sono confinati, infatti, nell’*Appendice*); suonano anzi necessari e persino perentori: “quasi che le immagini di un conflitto offerto nelle forme dello spettacolo, e preinterpretato nell’atto stesso in cui si consuma, non potessero che far regredire la poesia, emarginarla a ninna-nanna per l’addormentamento, narcosi e ebetudine procurata.”²⁴ Lo stesso Fortini, in un articolo apparso sul “manifesto” all’indomani di *Desert Storm*, aveva definito l’operato dei *media* occidentali come “obliterazione del reale” e specificato come fosse proprio nel senso della *regressione* e della *leggerezza artificiale* che tale obliterazione si muoveva: “Mai come oggi la locuzione, “assenza di gravità” aveva anche alluso all’effetto dei gas esilaranti effusi dai “media.” La vita è sogno e i giornalisti sognano per noi.”²⁵

L’ottundimento, la deresponsabilizzazione indotta dalla fruizione appunto come spettacolo, l’esorcizzazione criminale, capillare, della sostanza traumatica della guerra: tutto questo risuona, in tetra cantilena, in versi come questi – al di là delle apparenze, dunque – non meno che terribili:

Lontano lontano si fanno la guerra.
Il sangue degli altri si sparge per terra.

Io questa mattina mi sono ferito
a un gambo di rosa, pungendomi un dito.

Succhiando quel dito, pensavo alla guerra.
Oh povera gente, che triste è la terra!

Non posso giovare, non posso parlare,
non posso partire per cielo o per mare.

E se anche potessi, o genti indifese,
ho l’arabo nullo! Ho scarso l’inglese!

Potrei sotto il capo dei corpi riversi
posare un mio fitto volume di versi?

Non credo. Cessiamo la mesta ironia.
Mettiamo una maglia, che il sole va via.²⁶

★

Proprio le *Sette canzonette*, che pure ancor oggi a molti appassionati lettori di Fortini continuano a far storcere il naso²⁷, sono un testo che ha avuto notevole fortuna presso i poeti delle generazioni successive: non a caso accomunati dalla critica più aspra nei confronti dei *media* e della loro indigeribile propaganda. Ha detto del resto Mengaldo che “forse proprio il manierismo è ciò che più avvicina Fortini ai moderni”: e infatti sono affetti dalla stessa sindrome questi giovani, che con lui condividono il medesimo “atteggiamento mentale, tra archeologismo, doppio gioco e difficoltà di far poesia con mezzi totalmente nuovi”²⁸.

Due anni dopo *Composita solvantur* esce *Àkali*, primo e riassuntivo nonché assai tardivo volume di Lorenzo Durante – virtuoso artefice metrico e operatore di capziosi recuperi di modernariato, fra le anime dell’unico gruppo d’avanguardia letteraria nato, in Italia, nei “leggeri” e narcotizzati anni Ottanta: il collettivo *K.B.*²⁹ – nel quale figurano *sette haiku del golfo (dal fu Turista per Caso al fantasma del pirata Testanera)* datati “primo marzo novantuno.” La miniaturizzazione fortiniana si sposa – in connubio che è lecito dubitare potesse gradire l’autore di *Composita solvantur* – con la “sintesi” marinettiana (l’onomatopea guerresca “tumbtumb,” “l’immaginazione senza fili” delle metafore “assolute,” costruite col semplice uso del trattino...)³⁰:

1.

ebrei frittelle
selciato-materasso
demolizione

2.

tumbtumb violette
bilancia piatti piombo
torrefazione

3.

furia chirúrgia
sabbie-forni-di-navi
fermentazione

4.

comandi-sassi
battaglioni-formiche
rivoluzione

5.

fucili-martiri
miscuglio andirivieni
lacerazione

6.

accecamiento
cielo-bianco-di-caldo
dominazione

7.

disfatta araba
sanguinolenza siesta
germinazione³¹

Poeta di tutt'altro temperamento è Eugenio De Signoribus – ma anche per lui la lezione di Fortini è stata centrale (e senz'altro fruita con minore ambiguità affettiva). In *Istmi e chiuse* del '97 (che resta con ogni probabilità il suo capolavoro) figura una sezione dal titolo "Luce inerme," al cui interno si susseguono sei strofette di otto versi ciascuna (suddivisi in quattro distici) intitolate *Belliche* e composte (come recita la nota in fondo al volume) "nel gennaio del '91:" ossia proprio durante la Prima Guerra del Golfo. Il senso di *riduzione* della tragedia storica non è portato all'estremo di sarcasmo delle coeve *Canzonette* fortiniane ma in ogni caso sorprende e può sconcertare – se lo paragoniamo alle posture retoriche, fragorosamente tribunizie, che pertengono alla tradizione italiana della poesia *civile*. Ma proprio per questo un filosofo come Giorgio Agamben (che da tempo s'è dedicato alla ridefinizione di ruoli e diritti della *cittadinanza*, per l'appunto) ha potuto scrivere, a lui riferendosi, che

“tanto dimesso da non poter essere riconosciuto, così forte da risultare appena udibile – parla forse il più grande poeta civile della sua generazione.”³² Riporto la prima e l’ultima delle *Belliche*³³:

(gara cirica)

a nostro vanto, a nostra civiltà
s’impenna la lingua nel parabolare

il bene comune, il comunale assetto
la civile fortezza occidentale

orgoglio che stradice, vanità o semenze
d’idee malnate o arie superiori

cicale nelle scarpe verniciate
mire e belletti del brutale aspetto

()

luce inerme, irredenta luce
che bruci nel mondo inospitale

tra i solchi scellerati e i cancelli
fissati dalla mente criminale,

nell’angolo cieco o nel vuoto delle stanze
tu sei, o nel pianto del lumino campale...

il faro ipocrita illumina le bande
ma tu esisti e cerchi i tuoi fratelli

De Signoribus intende così rendere persino fisicamente, verrebbe da dire, il senso d’*inermità* (categoria-chiave della sua poetica) d’un individuo suo malgrado coinvolto in eventi di lui enormemente più grandi – e di altrettanto enorme criminalità. Cosa può un singolo, infatti, contro le *idee malnate o arie superiori* che conducono per *orgoglio o vanità* leader politici, militari e altre *menti criminali* a condurre inconsapevoli *bande* armate a massacrarsi nel deserto d’ogni speranza? Sarà, la sua, una

voce sommessa, stentata, quasi balbettante; infinitamente sovrastata dalla propaganda assordante di *mass media* sempre più potenti e prepotenti (che utilizzano, per diffondere universalmente le proprie menzogne, le antenne dette “parabole” – termine del quale il poeta coglie l’atroce stortura semantica rispetto al significato tradizionale del racconto evangelico).

Ma proprio l’*inermità* di questa voce contiene in sé una paradossale luce di speranza: nell’insistere testardo a malgrado tutto *esistere* – e, così, *cercare* i propri *fratelli*: milioni e milioni di individui altrettanto *inermi* che, insieme, potrebbero cessare di esserlo. E *a posteriori* il grande movimento per la pace che imprevedibilmente ha percorso le piazze di tutto l’Occidente all’inizio del 2003, alla vigilia del nuovo attacco all’Iraq, parrebbe quasi dar ragione – a questa voce d’insensata, irragionevole, necessarissima utopia.

Dopo aver composto *Prosette inermi e Ariette occidentali* (forme nelle quali la riduzione a balbettio inerme, segnalata dal suffisso, rinvia con ogni probabilità, appunto, alle *Canzonette originali*)³⁴ De Signoribus ha scritto d’impulso – in una sola notte d’angoscia alla fine del 2001, all’inizio dei bombardamenti sull’Afghanistan dell’operazione *Infinite Justice* – le sestine d’ottonari di *Memoria del chiuso mondo*: nelle quali mi pare ancora più evidente, per l’allusività metrica ma soprattutto per l’impiego di bamboleggianti diminutivi in serie (*i bambini sgranatelli / stanno intorno ai cingolati / cingolanti musicchette / dei sonori vincitori*), non ultimo quello della *Nota* autoriale (“Questa memoria – o forse meglio memoria – è dedicata a quei popoli inermi e spaventati che si ritrovano a subire le devastanti guerre delle cosiddette superpotenze... Secondo il costume dei tempi”), il rinvio al modello fortiniano:

nel fortino abbarbicato
 il rinchiuso formicaio
 è incendiato dal becchino
 il tribale mugiaidino,
 sotto l’occhio consensuale
 del civile occidentale³⁵

Parla infatti Andrea Cavalletti, nella nota conclusiva, di una “musicchetta politica.” Mercè questa (anche autopunitiva) “riduzione” stilistica³⁶, la categoria dell’*inermità* “rivela ora il suo carattere dialettico: poiché solo in quanto è in grado di esprimere, e svelare, il contegno dell’assassino,

restituisce, all'opposto, una chiarezza del mondo inospitale.³⁷ E le immagini di questo *mondo inospitale*, percorso dai profughi e dagli "spatriati" di tutti i paesi "liberati," lampeggiano nei magnifici versi-non versi compresi nella prima sezione, "Nel passaggio del millennio," dell'ultimo libro di De Signoribus, *Ronda dei conversi*. Una specie di apocalittico diario del passaggio dal 2001 al 2002, contrassegnato appunto dai bombardamenti in Afghanistan:

per tutto il tempo dell'1 sul calendario è segnato così:
piantati più semi di piombo che alberi, soppressi più
umani di quanti liberati...

tanti, sorgenti dal fango o
dalla sabbia, annunciano la resa appena aperti gli occhi:
viaggiano da un pozzo all'altro dentro le tracolle
materne... e in quei cullamenti è premiata la loro
nascita... poi, messi a terra, offrono a chi li guarda
le loro antiche pupille³⁸

dell'ignobile secolo dei secoli t'accompagna una bolla di
sgomento: tutte le magnificenti riedifiche avvengono
sopra sette strati di simboli e cadaveri...

i morti sono le fondamenta del tempo ventunesimo
dopo Cristo... e la soddisfazione dei rinalzatori e
dei riabitatori non può essere pienamente sicura:
perché nessuna casa può più appartenere veramente
a qualcuno³⁹

Testuale parrebbe invece la ripresa da Fortini operata da uno dei sodali di Durante nel gruppo *K.B.*, Gabriele Frasca (sul quale avrò modo di tornare più avanti). È proprio *Se volessi un'altra volta...*, il componimento di *Composita solvantur* sul "fosforo imperiale," che pare faccia in tempo a risuonare in questa prosa ritmata compresa in un libro uscito l'anno dopo quello di Fortini, e nella stessa collana (la "bianca" Einaudi), *Lime*:

[...] finisce che vorresti essere muto. esserlo stato sempre. i
giorni uguali. le stesse notti. se non per la pelle. se non per
questi solchi. questi mali pressati. l'uno ti prende e non espelle
l'altro. ma tutti assieme. tutti addosso. dicono i colpi. e tu ci
metti belle parole. batti il tempo del *non posso*. lo sai. è così

che basta. è così che ti grattano la vita. sei nel fosso. lo sai. dici sei fuori. dici. me? me? non è me che avranno. fa lo stesso. ti hanno. sei del macello. sei con te. lo sei. sei questa guerra. sei chi ti ha oppresso. perché su questo schermo resta impresso. fra i morti che hai ingoiato. il tuo riflesso.⁴⁰

Dove diventa esplicito, alla conclusione, il tema della fruizione della guerra attraverso lo *schermo* televisivo. Condizione tipica, questa, dell'odierno cittadino-spettatore-consumatore occidentale; la quale fa sì fra le morti fruite per via virtuale (*i morti che hai ingoiato*) finisca per annoverarsi anche, appunto, quella del soggetto (*su questo schermo resta impresso... il tuo riflesso*): morto alla propria presenza intellettuale, alla propria capacità di volizione, alla propria esistenza politica dunque.

★

All'inizio del 1991 Jean Baudrillard – mentre gli Stati Uniti e i loro alleati ammassavano forze al confine iracheno e lanciavano l'ultimatum al dittatore Saddam Hussein perché ritirasse i propri uomini dal Kuwait – aveva garantito l'opinione pubblica europea che la guerra non avrebbe avuto luogo⁴¹. Per poi precisare, a *Desert Storm* avviata e fulmineamente conclusa, che quella guerra che *tutti* avevano visto (o creduto di vedere) nei propri teleschermi davvero, in effetti, non aveva avuto luogo. Al di là dell'immediata zona dei combattimenti, nel Golfo, quella guerra era stata vissuta dall'opinione pubblica appunto in modo virtuale, spettrale – contrassegnata dalle immagini verde pallido, all'infrarosso, della CNN (perturbantemente simili a quelle d'un film di successo di quella stagione, *The silence of the lambs* di Jonathan Demme). *Phantom* e *Mirage*, cacciabombardieri americani e francesi ormai tecnologicamente obsoleti, fecero in quell'occasione i loro ultimi voli operativi. Erano i loro nomi, invece, ad aver preso il comando delle operazioni⁴².

Non era solo il *calembour* d'un sofista. Nel 1991 quello andato in scena nell'area del Golfo era lo spettacolo terminale di una tradizione – quella della “guerra postmoderna,” nella quale il ruolo dei *media* e della loro traduzione degli avvenimenti bellici in termini narrativi e spettacolari diviene, da accessorio e di servizio, logistico e militarmente decisivo – che, a sentire Fredric Jameson, era iniziata proprio col Vietnam⁴³. Su questo punto è in corso un ingente dibattito storico, e non so se sia corretto continuare a sostenere che il fallimento degli Stati Uniti in Vietnam

sia stato effettivamente causato dall'opinione pubblica e dal ruolo dei grandi networks televisivi che, da un certo momento in avanti, decisero di non più minimizzare, e anzi proporre in chiave tragica e luttuosa, quanto avveniva in Indocina. Quel che si può dire con certezza è che i successivi conflitti nei quali sono stati coinvolti gli stessi Stati Uniti (conflitti nei quali i due presidenti Bush non hanno celato l'intento, più o meno collaterale, di liberare il paese dal "complesso del Vietnam") hanno visto un ruolo dei *media* sempre meno indipendente, sempre più strettamente coordinato – da un punto di vista logistico – alle scelte tattiche e strategiche del complesso militare. Talché la pratica del giornalismo *embedded*, e le intimidazioni a quegli operatori mediatici che eventualmente non vi si sottomettono, hanno raggiunto da ultimo – nell'arco che va dal cannoneggiamento dell'Hotel Palestine all'attentato all'inviata del "manifesto" Giuliana Sgrena costato la vita all'agente Luciano Calipari – le proporzioni di una vera e propria "guerra mediale," come l'ha definita uno dei poeti che già abbiamo incontrato, Gabriele Frasca, in un saggio autenticamente fondamentale (ai fini della mia prospettiva) come *La scimmia di Dio*, pubblicato nel 1996.

La guerra "mediale" non è una *media war* nel senso delle *phony wars*, delle azioni di guerra compiute cioè con l'aiuto determinante dei *media* (Frasca cita l'episodio poco noto, ma impressionante, della Seconda Guerra Mondiale che inizia con l'attacco nazista alla Polonia, nel settembre del '39, preceduto dalla messa in scena radiofonica, da parte dei tedeschi, di un falso attacco polacco in Alta Slesia: operazione assai simile, dunque, alla celebre riduzione radiofonica di Orson Welles della *Guerra dei mondi* che, proprio l'anno prima, aveva scatenato un'ondata di panico negli Stati Uniti)⁴⁴; la "guerra mediale" compie un salto di qualità perché usa i *media* come armi *contro gli altri media*. La rappresentazione della guerra combatte, insomma, con *altre* rappresentazioni concorrenti: e la posta in gioco è la "verità" da far credere a chi degli stessi *media* è sfortunato utente.

Un altro componente del già ricordato gruppo *K.B.*, poeta che è anche epistemologo della percezione e dell'intelligenza artificiale, il genovese Marcello Frixione, non a caso è stato fra i primi della sua generazione a denunciare l'inganno percettivo, il *trompe-l'oeil* su scala mondiale. E certo non a caso, poi, s'è intitolato *Diottrie* il suo primo libro di versi (1991): la prima delle guerre a tutti gli effetti postmoderne (post-vietnamite, cioè), quella nelle Falkland-Malvinas del 1982, vi si trovava ridotta – in una breve, smaltata sezione dal titolo "royalairforce"

– a stordita cantilena di decalcomanie da rotocalco (come la guerra “mancata” di Sereni in un episodio archetipico di *Diario d’Algeria, Pin-up girl*)⁴⁵. Un velo, un filtro che tutto rinvii – tutto svii. Inafferrabilità, intangibilità del reale: Phantom, Mirage. (Starfighter è il nome di un altro aereo da caccia della stessa generazione, l’F-104, affettuosamente soprannominato dai piloti “tomba volante” per l’alta percentuale di incidenti nei quali si trovò coinvolto, nei suoi anni di servizio attivo.)

starfighter oh starfighter
 urlando cupi al raffio
 rime se corazzate
 cede (rombando) a squasso.⁴⁶

Un poeta che ha condiviso con Frixione l’effimera esperienza dell’ultimo movimento d’avanguardia letteraria del secolo, il Gruppo ’93, è Lello Voce: di certo il più esplicitamente “politico” (e talora non del tutto immune da retorica) fra gli autori della sua generazione. Anche nel suo caso, come in quello paradigmatico di Frixione (e vedremo, in maniere differenti, anche per Magrelli e Frasca), ha un peso decisivo il riflettere su condizioni e limiti della percezione. La sua raccolta uscita nel ’99, dall’eloquente titolo *Farfalle da Combattimento*, vuol mettere il lettore nelle condizioni di *intuire* le tracce della violenza e della sopraffazione insidiosamente celate nella vita di tutti i giorni, negli oggetti di consumo quotidiano e persino nelle più “innocenti” manifestazioni della natura. Esempiare la copertina, affidata a una cosiddetta “trappola percettiva,” cioè a un disegno anamorfico, firmato da Silvio Merlino: nel quale, a ben guardare, si può cogliere la silhouette d’un cacciabombardiere “nascosta” tra i frivoli, festosi colori di una farfalla... Per questa via la parola di Voce acquista una *politicità di secondo grado*: assai più “combattiva” – e profondamente vulnerante – dei ritmatissimi *slogan* cui si potrebbe ridurre una sua lettura “prima.”⁴⁷

È stato comunque – lo si accennava – solo coll’aspra cortocircuitazione linguistica del Kosovo (emblemizzata dall’espressione *guerra umanitaria*, indigeribile da chiunque abbia un minimo di educazione linguistica) che la letteratura italiana ha riconosciuto fino in fondo la natura mortiferamente ingannevole dello spettacolo di guerra. Sino alla prima guerra del Golfo, infatti, la corporazione dei poeti poteva ancora venire chiamata, a celebrare in versi la famigerata immagine del cormorano dalla ali ingronnate di petrolio – che di quella guerra era divenuta

un po' il logo propagandistico agli occhi dell'opinione pubblica. Salvo poi trasecolare di fronte alla rivelazione che quell'immagine, pescata fra quelle di repertorio di chissà quale disastro ecologico nell'Oceano Pacifico, era a tutti gli effetti un *falso*.

Proprio uno di quegli incauti consumatori di propaganda, Valerio Magrelli, sarà di lì a poco in prima linea nel denunciare gli effetti disastrosi dell'operare della Scimmia nello Schermo. Il suo penultimo libro di versi, *Didascalie per la lettura di un giornale*, mette in scena il *tòpos* lucreziano del farsi spettatori dell'altrui naufragio – ma con quale sarcastica amarezza:

Il confine tra la mia vita e la morte altrui
 passa dal divanetto di fronte alla tv,
 pio litorale dove si riceve
 il pane dell'orrore quotidiano.
 Davanti all'ingiustizia che sublime
 ci ha tratti in salvo per farci contemplare
 il naufragio da terra,
 essere giusti rappresenta
 appena la minima moneta
 di decenza da versare a noi stessi,
 mendicanti di senso,
 e al dio che impunemente
 ci ha fatti accomodare sulla riva,
 dal lato giusto del televisore.⁴⁸

Le *Didascalie* uscivano, alla fine di marzo del '99, proprio mentre un pressoché unanime coro mediatico salutava festoso il ritorno dei massacri con i bombardamenti in Kosovo; la sua immagine lucreziana del “naufragio con spettatore,” per dirla con Hans Blumenberg⁴⁹, utilizzava un non saprei dire quanto volontario, ma assai appropriato, *calcutbour* scatalogico (in merito alla “decenza da versare a noi stessi”). In quei giorni di sangue e di retorica mostruosa, colpì con violenza, chi lesse questi versi, l'ironia atroce di quel “lato *giusto* del televisore” dal quale la sorte, o un qualche “dio” davvero impudente, ci aveva collocato.

Il motivo “lucreziano” è ripreso da Magrelli in un componimento del suo ultimo, recentissimo libro *Disturbi del sistema binario*, intitolato *Guardando le colonne di profughi da casa mia*. Ma il libro è per intero dedicato all'esperienza del *conflitto*: dal microcosmo familiare alla cronaca

nera sino a giungere, appunto, alle guerre “asimmetriche” del presente (nella quarta di copertina, di mano autoriale, si parla di una “famiglia” che “rappresenta una zona di guerra, in un mondo infestato da sopraffazioni private e pubbliche, fratricidi e genocidi, Erika e Irak”)⁵⁰. Ma un poeta, quale è Magrelli, fortemente speculativo e intriso di cultura filosofica, non poteva non spingere la sua riflessione sul conflitto anche *in interiore homine* o, piuttosto (e più in sintonia con gli interessi fenomenologici che avevano informato le sue prime raccolte, specie quella d'esordio *Ora serrata retinae*), a livello percettivo e interpretativo. Il primo conflitto che si presenta alla sua attenzione è infatti silenzioso e, apparentemente, innocuo. Un test percettivo, quello dell’“anatra-lepre” mutuato dalle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein: di fronte a un'immagine suscettibile di due antitetiche letture (appunto: anatra o lepre?)⁵¹ si scatenava in ciascuno di noi quello che un grande maestro dell'ermeneutica recentemente scomparso, Paul Ricoeur, ha per l'appunto definito *Il conflitto delle interpretazioni*⁵².

Così che, col medesimo sguardo da moralista fenomenologo (se mi si passa l'ossimoro) che gli abbiamo conosciuto in *Didascalie per la lettura di un giornale*, Magrelli può tornare sul tema della guerra insistendo però, piuttosto, sulla *guace*: neologismo che mette insieme *guerra* e *pace* per descrivere questo ripugnante *terrain vague*, questa lutulenta guazza cui s'assimila lo stato d'indeterminato allerta nel quale ormai da anni l'Occidente si trova confitto (la *Nota* autoriale suona: “dicesi “guace” la confusa mescolanza di guerra e pace caratteristica della nostra epoca”). Dove probabilmente, dal punto di vista dello spettatore occidentale, la cosa più inquietante è proprio l'incapacità di assumere, per sé, la condizione di *pace* o di *guerra* (la “porta di Giano” allude alla tradizione latina di tenere aperta la porta del tempio di Giano nei periodi di guerra, e di chiuderla in tempo di pace; ma Giano è per l'appunto il dio bifronte... quella di “Duchamp” evoca invece una celebre opera del 1927, dell'archimandrita del Dada, la *Porta di Rue Larrey 11*: il cui cardine è alla congiunzione di due aperture, due “luci” l'una perpendicolare all'altra. E dunque, se “chiude” da una parte, “apre” dall'altra. Ma, mostra Magrelli, è altrettanto valida la reciproca...)⁵³:

La guace

I.

Acqua salmastra, né dolce né salata,

bensì salata e dolce.
 È quanto accade quando i fiumi
 della guerra e della pace
 si gettano in un unico acquitrino,
 in una stagnazione della vita
 infestata di morte,
 in una effervescenza della morte
 inquinata di vita.

II.

La porta del tempio di Giano
 è diventata quella di Duchamp,
 aperta e chiusa insieme:
 non serve più a tenere fuori i mostri,
 ma nemmeno ad accoglierli.⁵⁴

Un concetto abbastanza simile alla “guace” di Magrelli si può considerare quello di “tregua.” Sospensione dei combattimenti che però quei combattimenti presuppone: prima e dopo di essa. Interminabili, forse; sino a sospettare, appunto, che sia quello di *guerra* lo stato normale delle nostre vite – e, la *pace*, solo un’effimera illusione. Su questo ha riflettuto, proprio durante i fatti del Kosovo, Antonella Anedda in quello che resta il suo miglior libro di versi, *Notti di pace occidentale*. Un titolo ironico: a sua volta non immemore, forse, dei sarcasmi fortiniani. La *pace occidentale* è argomento della prima sezione del libro, che ospita versi scritti appunto fra la Guerra del Golfo e quella del Kosovo. Vi si disegna (recita la *Nota* in coda al libro) “l’idea di un Occidente circondato da guerre apparentemente concluse e di un’Europa che non vive una pace, ma una tregua atterrita.” *Versi per una tregua* s’intitolavano, infatti, questi stessi anticipati nel maggio del ’99, nel pieno dei bombardamenti, su “Poesia.”⁵⁵ Il punto di partenza anche in questo caso è un’immagine proveniente dalla zona di guerra; ma non si tratta dello spettrale, fantasmagorico, ingannevole rincorrersi di traiettorie sugli schermi – bensì d’una realistica, dolorante immagine “dal basso.” Dalla quotidianità stravolta, cioè, dei civili che tentano di trovare riparo dai bombardamenti, dai mitragliamenti, dagli spari isolati e micidiali dei “cecchini” (un’immagine che avevamo già trovato in *Meteo* di Zanzotto):

Correva verso un rifugio, si proteggeva la testa.
 Apparteneva a un'immagine stanca
 non diversa da una donna qualsiasi
 che la pioggia sorprende.

Non volevo dire della guerra
 ma della tregua
 meditare sullo spazio e dunque sui dettagli
 la mano che saggia il muro, la candela per un attimo accesa
 e – fuori – le fulgide foglie.
 Ancora un recinto con spine confuse ad altre spine
 spine di terra che bruciano i talloni.

Ciò che si stende tra il peso del prima
 e il precipitare del poi:
 questo io chiamo tregua
 misura che rende misura lo spavento
 metro che non protegge.

Vicino a tregua è transito
 da un luogo andare a un altro luogo
 senza una vera meta
 senza che nulla di quel moto possa chiamarsi viaggio
 distrazione di volti
 mentre batte la pioggia.

Alla tregua come al treno occorre la pianura
 un sogno di orizzonte
 con alberi levati verso il cielo
 uniche lance, sentinelle sole.⁵⁶

La categoria della *tregua* ha in questa poesia, del resto, una connotazione filosofica che esorbita anche dalla circostanza storica della guerra; in un suo intervento una volta Anedda ha infatti definito – il *metro* che dovrebbe proteggere dal *precipitare del poi* – “recinto:” zona franca da salvaguardare anche nella vita di tutti i giorni, la capacità di vegliare, custodire, forse redimere le cose che abbiamo sempre sotto gli occhi: “uno spazio all’interno del quale [...] gli oggetti e gli esseri respirino gli uni accanto agli altri, abbiano durata e luce.”⁵⁷ Difatti l’ultima stanza

allinea, alla fine dei quattro versi, immagini di apertura e spaziosità di ampia, quasi insostenibile luminosità: *pianura, orizzonte, cielo, sole* (in realtà quest'ultimo termine è aggettivo riferito a *sentinelle*; ma che si renda ammissibile l'equivoco – anche per metonimia col *cielo* del verso precedente – è sintomatico dell'ampiezza di respiro che il componimento è riuscito ad conseguire). L'ultima immagine, perfettamente analogica, è tipica della maniera “notturna,” di verticale simbolismo, della poesia di Anedda: il pensiero del *treno*, che attraversa lo spazio della *pianura*, evoca gli *alberi*: sorta di punteggiatura del paesaggio che conferisce anima e senso all'*orizzonte* ove lo si guardi, appunto, dal finestrino di un *treno* in corsa. Ma il riapparire, nell'ultimo verso, di presenze sia pur remotamente “militari” (*le lance, le sentinelle*) – evocate per analogia d'immagine dallo slancio verticale degli *alberi* – ci ricorda come non in una situazione di pace ci troviamo: ma solo in una *tregua*, appunto⁵⁸.

Una voce decisamente più acida è quella di Tommaso Ottonieri, ultimo dei quattro componenti la “band” riunitasi negli anni Ottanta, il già citato gruppo *K.B.* Nella sua più organica raccolta poetica, *Contatto*, lentamente stratificatasi in più di vent'anni d'attività, figura fra l'altro il remix di una popolare canzone del '76, *Hotel California* degli Eagles, dal titolo *Hotel Jugoslavia*. Il riferimento è a uno dei più traumatici “errori collaterali” prodottisi durante la campagna di bombardamenti sulla Serbia seguita agli scontri e alle “pulizie etniche” nel Kossovo, alla quale prese parte anche l'aeronautica militare italiana per la prima volta impiegata in azioni di guerra dal '45 (in barba alle precise disposizioni dell'articolo 11 della nostra Carta Costituzionale). Proprio lo storico albergo di Belgrado così chiamato venne investito dalle esplosioni, mentre la guerra televisiva – che conservava i caratteri “spettrali” sperimentati durante la Prima Guerra del Golfo – sollecitava a Jesse Jackson il parallelo con la grammatica visiva dei videogame (il salto di qualità tecnologico prodottosi negli otto anni trascorsi consentì nell'occasione, fra l'altro, quella “soggettiva della bomba” profetizzata dal Frasca della *Scimmia di Dio...*)⁵⁹ – di qui il sottotitolo di Ottonieri, *Nintendo War*:

Hotel Jugoslavia (i.e.: *Nintendo War*)

da the Eagles

...Spesso cielo d'asfalto, s'arroventa negli occhi

Vento grasso di fuochi, su dall'aria che danza

È una lama di luce, scava qui la distanza

La mia testa è bitume, dal pulsante si sgancia:

Vita, scarica, in frantumi. La testata, si sgancia:

Giù, a siluro: da Aviano: qui, all'Hotel Jugoslavia.

... Lei che in piedi sulla soglia, resta immota e mi fa cenno

Che mi dice, – tu lo sai, che ogni cielo è ogni inferno, –

Poi accendendosi candele, che non capisco come

La sirena va in fusione, grida È-Umana-Missione:

Che noi intrude Missione. Impossibile, Missione:

È un incendio: la notte: nell'Hotel Jugoslavia.

... Suoni in fondo al corridoio, ricomponendo un coro

Da smembrati cortei, metallici salmodiano

Giù da una sala giochi, d'inabissato hotel

Spingi forte sul joystick, che passerai il livello:

Ogni vita esaurita, risettando, rinsangua:

Questo è il rogo: Nintendo: dall'Hotel Jugoslavia.

... Specchi invertono il soffitto, alcool spuma dai cubetti

E mi trovo cablato nei miei stessi congegni

Sulla Hall Jugoslavia, dalla palude emersa

La simulo e non posso più ammazzare la bestia

Sull'Hotel Jugoslavia, negli scrocchi della festa

Scaricando i miei alibi, per cumular tempesta

Benvenuto all'Hotel, al livello finale

Spara quanto ti pare, mai lo potrai lasciare⁶⁰

Si tratta d'un tipico esempio della testualità di Ottonieri, perché la sua studiatissima partitura metrico-ritmica manieristicamente si cala su un materiale dato, e pressoché universalmente noto (*Hotel California*, peraltro, già nella versione originale è testo inquietante e vagamente *horror*; il finale dice: “cercai il passaggio che mi riportasse / indietro nel posto in cui ero prima / “Rilassati” disse l'uomo della notte / noi siamo programmati per ricevere / tu puoi lasciare l'albergo quando vuoi, / ma

non potrai mai abbandonarci”). Ottonieri è, fra i nostri poeti, il più radicale a sovrapporre guerra reale a guerra virtuale; mutua la grammatica stessa del *videogame*, dominata da *pulsanti* e *joystick* non troppo dissimili dai comandi d'arma presenti sui “veri” caccia; struttura il testo secondo livelli successivi di crescente complessità, sino all'*Impossibile, Missione* di averla vinta al *livello finale* (il riferimento è ovviamente al serial *Mission: Impossible*, alle sue inverosimili attrezzature tecnologiche non meno che alle sue scenografiche esplosioni...). E termina su un'immagine tragica di cattiva infinità: quella che gli eventi del '99 hanno lasciato in eredità, purtroppo, a noi spettatori delle *Nintendo War* del terzo millennio. I cui fragori “reali” però – da New York a Bali a Sharm-El-Sheik, da Madrid a Londra – si avvicinano sempre più. Avvicinando sempre più gli spettatori a prendere coscienza, forse, della loro reale condizione: quella di bersagli.

Ma non stupisce che il nostro autore ad avere più insistito sul tema della guerra virtuale e di quella che chiama *sostanza traumatica del mondo* – cioè la guerra tragicamente *reale* che quella virtuale infinitamente allontana dalla nostra coscienza – sia Gabriele Frasca. Che abbiamo visto riflettere in profondità, nel volume *La scimmia di Dio* e altrove, su quest'indistruttibile palinsesto del nostro immaginario. Proprio all'inizio di questa storia, il 17 marzo 1991, Frasca si trovava a condurre in diretta una trasmissione di Radio Uno, *Audiobox* (spazio, poi abolito, allora dedicato dalla RAI alla ricerca radiofonica e radiodrammatica). Al giungere della notizia dell'inizio di *Desert Storm*, nel susseguirsi frenetico dei dispacci, fa in tempo a mettere in onda *Swastika Girls* di Robert Fripp e Brian Eno e *The Third Reich 'n' Roll* dei Residents, per annunciare poi la data di quella trasmissione: anno 69 dell'Era Fascista. Il riferimento, “wellesianamente” terroristico, era al romanzo ucronico del 1963, *The Man in the High Castle* di Philip K. Dick: ben noto prodotto della *science fiction* maggiormente legata al clima “lisergico” della California di quegli anni, che com'è noto immaginava un presente alternativo nel quale la Seconda Guerra Mondiale fosse stata vinta dalle potenze dell'Asse (e gli Stati Uniti ne fossero stati divisi in due sfere d'influenza: nazista a Est, giapponese a Ovest). Un'idea poi ripresa da molti scrittori “alti,” come il Pynchon di *Gravity's Rainbow* e il Philip Roth di *The Plot against America*. Ma Frasca, nella *Scimmia di Dio*, l'ha ripresa soprattutto per mostrare come, nell'interminabile dopoguerra nel quale più o meno tutti i presenti sono nati e cresciuti, in realtà determinati *effetti della guerra* non abbiano mai cessato di essere segretamente attivi. Erano, quelle di

quel Frasca del '91, parole doloranti e dolorose⁶¹ – sulla mutilazione che tutti abbiamo subito senza accorgercene, se non per quel prurito che ogni tanto sentiamo all'arto, all'arte, fantasma. La mutilazione della, dalla, realtà.

Proprio ispirandosi al rock coltamente eversivo dei Residents (l'album *Freak Show*, ispirato al celebre film di Todd Browning dei primi anni Trenta) Frasca s'è cimentato nel suo successivo libro di versi, *Rive*, in un tentativo di rinnovamento della poesia "civile."⁶² E ha provato anche a farne una versione musicale, una specie di rock-opera d'avanguardia violentemente politica (*Il fronte interno*, cd audio pubblicato nel 2003). L'"interno" di cui parla Frasca (*Fatti e curiosità dal fronte interno* era anche il sottotitolo della sua più ambiziosa prova di narratore, il romanzo *Santa Mira* pubblicato nel 2001) non è che il nostro inferno. Le sonorità claustrofobiche, l'aere perso di stordenti cantilene, la corata e le minugia rossastre delle attrazioni in fiera, evocano fiamme che conosciamo bene. Non è nell'aldilà che risuonano "diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle": anche se è inaggirabile il riferimento a Dante. Per le rime aspre e chiocce, certo, ma soprattutto per l'icastica che teatralizza all'istante – come nei traumatici incontri della prima cantica, appunto – i *monstra* disegnati. Ogni allegorico "cartellone" di questa "mostra delle atrocità"⁶³ prevede infatti un discorso diretto (per lo più dei figuranti che sguazzano nelle nostre quotidiane, mediatiche malebolge) seguito da uno o più versi col *verbum dicendi* e la violenta caratterizzazione fisica della prosopopea così evocata (*sospirò rinsecchita una vescica; mi disse un tizio fatto di liquami; mi disse una ragazza trasparente, ecc.*).

Il fronte è *interno* perché – l'abbiamo visto – è sugli schermi di casa che anzitutto si combatte:

Coro dei giornalisti-plastilina

poi da una mucillagine mordace
sentii intonare con stonate trombe
questa guerra si fa perché sia pace
se non v'è tregua che non sia ecatombe
e per quanto la guerra non ci piace
dura tregua solo nelle tombe
e poi la vita se la morte incombe
conserva intatto tutto il suo sapore

come la carne in un congelatore
 così sparando colpi di speranza
 servirò pietà come pietanza
 ricordando ai nemici ancora vivi
 d'essere quanto meno un po' obiettivi
 riconoscendo che se stanno fermi
 protetti e in forma dentro i nostri schermi
 saranno i nostri attori consumati
 e dunque amici siateci un po' grati
 vi porta alla ribalta questa guerra
 e pace ad ogni bomba sulla terra
 per gli uomini di buona volontà⁶⁴

Sono immagini di lacerazione e scissura quelle dantesche che vengono in mente con più insistenza (Maometto, Bertran de Born: i *discordi*). In uno degli episodi ha effetto non meno che terrificante lo sdoppiarsi delle voci e l'accentuarsi degli effetti d'eco: in "questo circo dai confini incerti / dove ogni gabbia s'apre in una gabbia / e gli spalti rimangono deserti / sulla pista che vortica la sabbia / al passo di quei mostri di natura / sformati ognuno da una propria rabbia / in cui rivedi la tua e la paura / d'essere esattamente come loro." Lo schermo è, beninteso, uno specchio; lo spettacolo – come nelle psicomachie medievali –, interiore (dice il componimento-cornice: "risiede dove dite identità"); il Circo, dei *Nostrì*. Tutto si confonde, si perturba, si dilacca. In quest'offuscarsi di specchi e di enigmi, una cosa sola resta salda: l'inferno. Quello, in noi, è certo:

L'infelice-coscienza

buonasera signori e ben svegliati
 alle vampe dell'alba del tramonto
 son cinquant'anni e rotti che dormite
 restando buoni come i surgelati
 o come chi s'aspetta che uno sconto
 gli conceda di vivere altre vite
 se mai procrastinando ancora il conto
 che giunge adesso e che non fu saldato
 da quando convertito il buon soldato
 si fece irresponsabile formica
 sospirò rinsecchita una vescica

sgonfia come di chi non abbia seme
 né faccia da abbellire con le creme
 e dunque ben tornati al dolce orrore
 signori a modo e fanciulline in fiore
 questa è l'europa che ritorna calda
 come il sangue che l'ha tenuta salda
 nei suoi mercati e nella sua purezza
 di razza e di istituti di bellezza
 dove l'oh yeah si ritma e l'alalà⁶⁵

★

La militarizzazione dei *media* non è che il più evidente connotato delle *tracce d'archeologia bellica* che punteggiano il nostro paesaggio: paesaggio geografico e soprattutto mentale marchiato a fuoco da “un modello culturale di mondo variamente chiazzato di inautentico.” Il quale deve condurci, con Frasca, “a un piccolo, ma sostanziale, spostamento nella consueta periodizzazione, così da leggere la guerra non come la fase finale del vecchio mondo (e delle sue contraddizioni) ma come quella iniziale (e fondante) dell'epoca nella quale viviamo.”⁶⁶ Il primo libro del giovane Paul Virilio era appunto una dolente, turbata ricerca di quelle tracce: che nel suo paesaggio d'origine, la Normandia del Vallo Atlantico preparato dai nazisti per fronteggiare l'Operazione Overlord, affiorano inquietanti dalle sabbie e dai detriti del tempo di “pace.” *Bunker Archéologie* è il titolo di questo splendido libro fotografico, le cui didascalie ostentano un linguaggio che a sua volta arieggia, più che quello della saggistica, quello della poesia⁶⁷.

Ed è significativo che, all'oscuro del lavoro di Virilio, diversi poeti italiani, di generazioni che non hanno certo fatto in tempo a vedere la Seconda guerra mondiale⁶⁸, abbiano subito questa fascinazione da parte dei propri paesaggi d'appartenenza – da parte, cioè, di quelle che Vittorio Sereni chiamava le *sostanze prime* della nostra esperienza. Lo stesso Sereni, in una delle prose degli *Immediati dintorni*, scopre la presenza di inquietanti trincee della Grande Guerra, sepolte nel paesaggio avito di Luino⁶⁹. Con un brivido si vedono riaffiorare, precedentemente occultate in panorami che conosciamo (o crediamo di conoscere) da sempre, tracce inquietanti di guerre dimenticate (come i “pezzi di guerra sporgenti da terra,” le tracce della Grande Guerra lontana che nel *locus amoenus* del Montello Zanzotto scopre nel *Galateo in Bosco*).

È il caso di un interessante poeta marchigiano come Remo Pagnanelli (morto suicida, poco più che trentenne, nel 1987) che in una sua breve, tersa prosa s'imbatte in uno di questi luoghi topici che punteggiano il nostro paesaggio. Come nel caso di Zanzotto la memoria è la più remota, quella della Grande Guerra. Ed è situazione sintomatica di un immaginario, quello di Pagnanelli, decisamente "postumo"⁷⁰ – dichiarato come tale sin dal titolo della raccolta d'esordio edita nell'81, *Dopo*⁷¹:

(cimitero di guerra)

dentro un inizio di bosco curato più di un orto il cimitero contiene novecento morti della prima guerra mondiale. Ci si incappa per caso deviando dal sentiero segnato che conduce alla malga. Piccolo miracolo di perfezione giardiniera che un uomo accudisce con ossessione. Uno di questi perimetri esagonali potrebbe essere il posto del riposo. Tutto sembra suggerirlo. Divisi da steccati trasparenti i sudditi austroungarici stanno agglomerati per etnie. Sono turchi, prigionieri russi, ebrei. Le date si riferiscono in massima parte al 1916. Scontri di retroguardia. Io e mio padre pronunciamo ridendo i nomi più strani (invariabilmente turchi), elogiando la pulizia e la democraticità geometrica cercando qualche eccitazione di sussulto o fastidio. Col chiederci chi mai erano e il senso delle loro vite il gioco necrofilo su cui si regge la letteratura è ben avviato. Desidero una tomba di eguale essenzialità. Solo a queste altezze la povertà ha un suono sacro e sublime insieme. Non è del tutto vero se si pensa che qui la natura ha dispiegato con ostentazione erbe aromatiche, rivoli di fiori, resine profumate. L'inganno è più feroce della ridicola rimozione urbana. Qui agisce il mito del sonno dolce e progressivo, della giusta fine d'una bella biografia. Invece, la musica silenziosa è una riduzione della lingua, non il suo azzeramento. La morte sta nell'eliminazione d'ogni suono e residuo linguistico. Di conseguenza non sarebbero praticabili incontri con ombre, dèi, fate, cioè alcuna consolazione da scribi. Attraverso questa porta senza referenti si può dimenticare e essere dimenticati, non possedere né essere posseduti. Addio storia, addio natura.⁷²

Ma è significativo, con quanto si sta per dire, che la visita al *cimitero di guerra* sia svolta dal poeta in compagnia del *padre*. Se il *padre* poetico è Sereni, al quale Pagnanelli ha dedicato la sua tesi di laurea divenuta poi monografia critica⁷³, è in riferimento a una linea di continuità generazionale e quasi “biologica,” non meno che di consapevole elezione letteraria, che si mutuano determinate ossessioni e, insomma, certi “miti” più o meno “esili.”

Non troppo diverso il caso, ancora nel 1985, della raccolta d’esordio, *Concessione all’inverno*, d’un altro poeta dal timbro non estraneo a quello di Sereni – lui invece per sua e nostra fortuna ancora attivissimo – il ticinese Fabio Pusterla. Che in un lungo componimento (di cui riporto solo alcuni passaggi) s’imbatte in una fortificazione dal fascino spettrale e inquietante:

Der blaue Bunker
(ipotesi sul nemico)

Letti blu, pareti blu.
Geometria perfetta di forme.
Calcolata volumetria degli spazi
sotterranei. Ombre verticali,
perennemente immobili, simmetriche
alla tangibilità reale. [...]
Tutto è pronto. Da tempo. Vengano pure ore.
Attenderemo gli eventi nel cuore delle montagne. [...]
Locali comunicanti, labirinti,
prospettive ingannevoli.
.....
I defolianti, gli aggressivi
chimici (nervini), lo strisciante
napalm, gli allarmi atomici.
La guerra tradizionale, il conflitto nucleare,
gli scontri stellari: tutto previsto.
.....
Monitor on. light off. Immagine:
macerie fumanti, carri armati,
cingolati leggeri con sopra granatieri
dal volto nero. Buio. Clic.
Nuova immagine: elicottero

solitario sulla valle. Si stacca
 una nuvola bianca, vischiosa,
 come a spegnere un incendio immaginario.
 Poi: volti deformati, cadaveri nerastri,
 gonfi; braccia e gambe puntinate
 di colori vari. "E anche questo
 – fa lo speaker – potrebbe succedere." [...]
 Poi un giorno sarà riscoperto.
 Come i denti
 dell'ominide di Agrigento, o le mura di Troia.
 Si faranno ipotesi, indebite illazioni.
 Qualcuno dirà qui viveva
 una volta eccetera eccetera.
 (Oppure con un po' di fortuna
 ci penserà un terremoto a cancellare tutto).⁷⁴

Se il "bunker blu" è tecnologico e in perfetta efficienza oggi – e in quanto tale debitamente dotato dei tecnologici *paraphernalia* della "guerra virtuale" commentata ad uso dei visitatori, in una simulazione, dallo "speaker" di turno – la prospettiva d'un *futuro anteriore* (che Pusterla eredita dal Fortini "apocalittico") lo prefigura già come rudere, reliquia, reperto archeologico (proprio à la Virilio insomma; ma per Pusterla il riferimento sarà invece, piuttosto, proprio al Sereni degli *Immediati dintorni*). E allora quest'*archeologia del futuro* si fa allegoria d'un trauma di guerra, per così dire, "filogenetico:" ereditato dal padre, insomma. Il segno della *guerra* – faglia traumatica che attraversa la terra e il tempo – è sin dall'inizio profondamente impresso, infatti, sulla scrittura di Pusterla: il quale vive nel paese "pacifico" per definizione, sì, ma vi è arrivato, appunto, sulle orme di un padre operaio (e fascista, come quello di Sereni)⁷⁵ "partito un bel giorno volontario per la fulgida guerra, con la fanfara in stazione [...] a salutare i giovani eroi," e tornato – dopo ritirata di Russia, deportazione in Germania, fuga rocambolesca – "senza orchestra, e come profugo." Cioè senza racconti: "di tutto questo mio padre parlava poco, e sempre con un senso di smarrimento e di vergogna."⁷⁶ Una pubblica audizione abortita, quella della memoria traumatica di quegli eventi, è raccontata nella dolorosa prosa *Il testimone*, contenuta nella raccolta *Pietra sangue*:

Il testimone

L'avevamo convinto con difficoltà, vincendo la pigrizia e quel grumo di vergogna e di paura. Non devi preoccuparti, dicevamo: bastano le cose che ci hai raccontato così spesso. Anche senza nome, anche dette male. Che almeno non sia stato inutile, non vada perduto. E gli ricordavamo i fatti che ci erano sembrati più importanti: il ghiaccio, il congelamento, la minestra di vermi a Metz, la fuga con la divisa da ufficiale, l'SS sul filobus tra Como e Cernobbio, il contrabbandiere nei boschi del confine. [...]

All'inizio ci fu qualche problema col microfono; poi, la prova della voce. L'imbarazzo. La giornalista era gentile, capiva. Si rilassi, ripeteva, non c'è fretta; quando vuole. Ma lui, finalmente deciso, guardandola forse per la prima volta, tirando fuori la voce da un deposito abbandonato, lontanissimo, disse adagio: se ne vada. Se ne vada, per favore, subito.

Poi, credo, non se ne parlò più.⁷⁷

È una situazione che a descrivere per primo, dopo la Grande Guerra (cioè dopo che la modernità svelò il suo volto di Gorgone, e la guerra perse ogni connotato epico o romantico per rivelarsi il massacro tecnologico che da allora non ha fatto altro che perfezionarsi), fu Walter Benjamin nel celebre saggio sul *Narratore*:

Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. E ciò non stupisce. Poiché mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalla guerra dei materiali, di quelle morali dai detentori del potere. Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato

fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo.⁷⁸

Questo trauma *muto* – mai completamente espresso ma sempre immanente, sottotraccia – finisce per produrre quella che Sergio Finzi ha definito *nevrosi di guerra in tempo di pace*: “nevrosi di sopravvivenza” a un guerriero morto la cui figura, impressa nella nostra memoria in età infantile, ci perseguita per tutta la vita adulta, obbligandoci a leggere la realtà del mondo – una realtà fatta di conflitti ma anche di assestamenti, di tensioni e rilassamenti – sotto la grande e comprensiva metafora della *guerra*. In questo modo “la nevrosi di guerra è penetrata nel tempo della pace:” definendosi “in relazione non alla guerra, ma al padre.”⁷⁹ Tale costellazione traumatica si fa allora palinsesto psichico, filigrana segreta, sinopia dell’immaginario. Che affiora per tracce: a frammenti e improvvisi soprassalti. Per questo sul *nemico*, nell’allusivo ridotto del *Blauë Buuker*, non si possono che fare *ipotesi* (nella simulazione “virtuale” ma anche, e soprattutto, nella *riscoperta* “postuma,” archeologica): chi la guerra non ha vissuto in prima persona ma si sente oscuramente, irresistibilmente investito dalla sua *eredità senza testamento*, unica strada possibile a *figurarsi* quegli eventi decisivi sarà qualcosa che somiglia molto al “paradigma indiziario” di cui ha parlato Carlo Ginzburg.⁸⁰

Proprio il poeta che fa da anello di trasmissione fra la generazione dei “padri” (*in primis* Sereni, sempre) e quella dei “figli,” Giovanni Raboni, mostra con maggiore evidenza il funzionamento di questo paradigma. Un’epigrafe alla sezione conclusiva delle *Case della Vetra* – il primo libro organico, quello restato poi emblematico della sua stagione “lombarda” – riporta un articolo del Codice di procedura civile, “Chi ha fondato motivo di temere che siano per mancare uno o più testimoni, le cui deposizioni possono necessarie in una causa da proporre, può chiedere che ne sia ordinata l’audizione a futura memoria (art. 692 c.p.c.),”⁸¹ e, come ho provato a mostrare altrove, allude proprio al padre del poeta. Figura chiave dell’immaginario di Raboni, lungo l’intero arco della sua produzione, che però esplicitamente troviamo legata alla memoria della guerra solo a partire dalla grande poesia retrospettiva di *A tanto caro sangue* che proprio *La guerra* s’intitola.⁸² Un padre (come sarà detto più esplicitamente, s’è visto, da Pusterla) che si sarebbe voluto interrogare come *testimone*, dal quale si sarebbero cioè volute spiegazioni dettagliate, esaustive. Ma che è troppo tardi, ormai, per interrogare di

persona. E che allora, retrospettivamente, si sarebbe voluto interrogare *prima* – “a futura memoria,” appunto⁸³.

L'interrogatorio “postumo” del Padre (icona psichica che – come ci insegna un prezioso libro di Luigi Zoja, *Il gesto di Ettore* – s'associa archetipicamente a quella del Guerriero: colui che *esce* dal nucleo protetto del nostro vincolo corporeo con la madre per recarci tracce del mondo esterno),⁸⁴ dopo Raboni, è divenuto un *tópos* nella poesia degli ultimi anni: specie se di marca, in qualche modo, “lombarda.”⁸⁵ È il caso, nel 2004, degli *Impianti del dovere e della guerra* di Antonio Riccardi, dove il blasone “bellico” è artificiosamente inseguito per li rami sino alla figura del nonno “dragone” della Grande Guerra – nell'ambito d'un impianto che ha un modello in molti sensi irripetibile come *Una visita in fabbrica* di Sereni⁸⁶ – ma soprattutto, l'anno seguente, di due libri a lungo elaborati dai rispettivi autori e usciti proprio nella collana, “Lo Specchio,” che lo stesso Riccardi dirige: *Cefalonia* di Luigi Ballerini e *Guerra* di Franco Buffoni. Due testi, peraltro, fra loro assai diversi.

Il primo è un denso e compatto poemetto, per la precisione intitolato *Cefalonia 1943-2001 (monologo a due voci)*, che si articola in trentaquattro lasse di versi lunghi e semiprosastici nelle quali si alternano due voci distinte (tranne un episodio in cui prendono la parola *Voci anonime negli spogliatoi*, e due *Cori*). Come dice la *Notizia* relativa al poemetto “parlano Ettore B., soldato italiano caduto in combattimento (ma forse fucilato)” – negli scontri tra *Wehrmacht* e Regio Esercito seguiti all'armistizio dell'8 settembre 1943, alla fine dei quali com'è noto la Divisione Acqui fu quasi del tutto sterminata dai tedeschi – “e Hans D., uomo d'affari tedesco nato con la camicia.” La loro contrapposizione è aspra e frontale: “Vittima diretta il primo, carnefice indiretto il secondo, che deve tuttavia farsi carico del sospetto fortissimo, e pericolosissimo, che i carnefici esistano solo laddove abbia corso la cultura del disprezzo di cui egli è parte integrante.”⁸⁷ Ma la materia, commossa oltre che polemica, dell'aspro battibecco (piuttosto che dialogo) è data dalla circostanza che nei fatti di Cefalonia perse la vita, per l'appunto, il padre del poeta (l'“Ettore B.” immerito vinto, come la sorte gli indica nel nome...). Sicché i riverberi di quella fosca vicenda sulla *sostanza traumatica* del presente, inevitabili ma impliciti, sono lasciati alla dimensione dell'allegoria.⁸⁸ Il *Coro* conclusivo ha un tono sconsolato e insieme asciutto, gnomico, che può ricordare una celeberrima clausola del poeta di guerra per antonomasia, Ungaretti (“La morte / si sconta / vivendo”).⁸⁹

CORO

chi organizza la propria vita ed è un ritorno la vita che organizza,
a lui gli tocca entrare in ogni fuga, restare con un pugno di mosche

chi trasferisce (negando) l'attesa di padre in figlio e si sgomenta
nel figlio, può fingersi maschio abbattuto in un campo di stoppie

chi per tutta la vita ritorna, ed è godimento in lui lo struggimento
del non tornare, la sua vita è lo stesso che passare da esasperato

senso a suono che suscita un riso: se basti, per ridere, occultare
il varco per cui si accede al gioco delle parti, alla ridda del tenere

a bada (fatto di gomma come sono, se gioco, gioco in porta, dove
anche i paranoici hanno diritto di sentirsi minacciati). Nel cretto

impassibile del segno (per cui si vince) che più si sdipana e più
minacioso dimora, il Duce ha sempre ragione, sempre, i tedeschi,

torto. *Latine loquitur? Ufium pofocofò...* insomma me la cavo,
ma è chiaro che non c'è rimedio a ciò che si acquista fuggendo⁹⁰

Anche nel caso di Buffoni, a scatenare la passione indiziaria del figlio è l'impossibile confronto diretto con un padre morto,⁹¹ ma tale circostanza, a differenza che in Ballerini, è esplicitata dalle *Note* dell'autore: "L'idea di scrivere un libro avente come oggetto la vita militare e la guerra nacque in me verso la fine degli anni Novanta, quando mi accadde di rinvenire casualmente una cassetta appartenuta a mio padre, contenente documenti relativi agli anni 1934-1954, e tra questi una sorta di diario scritto a matita in stenografia su cartine da tabacco in campo di concentramento."⁹² Ed è sempre Buffoni a richiamare un episodio di inconsapevole *ricaleo*, nella propria biografia (e autobiografia poetica), delle vicende paterne; molto prima di fare la decisiva scoperta del *Nachlass* del padre militare (che, rifiutatosi di prestare giuramento alla R.S.I., affrontò a testa alta la reclusione nel Lager) Buffoni ha infatti raccontato la *propria* vicenda militare nel poemetto *Aeroporto contadino*, pubblicato nel '97.⁹³

Proprio questa parziale sovrinpressione dei *propri* tratti a quelli paterni⁹⁴ gli deve aver suggerito una struttura, per *Guerra*, che più

distante dalla violenza centripeta di *Cefalonia* di Ballerini non si potrebbe immaginare. Come proseguono le *Note* già citate, “mi resi conto che tale materiale si sarebbe prestato solo a una trattazione di tipo storiografico, a meno che non avessi – come poi ho fatto – rivissuto in prima persona quegli eventi, immaginando che in quelle circostanze mi fossi trovato io. Tale impostazione mi ha indotto a estendere anche ad altri periodi storici la riflessione sulla “guerra.”⁹⁵ Il libro ha infatti una struttura policentrica (è diviso in addirittura quattordici sezioni) – “inclusiva,” insomma, sino al rischio d’apparire, talora, divagante: ma con diversi èsiti che non si esita a indicare fra i maggiori del loro autore. Rispetto a dei caratteri originari collocabili “in un’area espressiva intermedia tra l’ascendenza *fantaisiste* di Jules Laforgue e il lieve gioco di Aldo Palazzeschi,”⁹⁶ quello di *Guerra* pare in effetti un altro poeta: il suo dettato è preda di un essiccamento, un’*ossificazione* (“Non dire gamba di’ rotula e tibia”)⁹⁷ che potrebbe a tratti spingere a parlare, persino, di *espressionismo*. Sintomatica, allora, la settima sezione intitolata “Torture al foglio”: nella quale assistiamo a scene di violenza che rifiutano ogni riscatto estetico (“Perché si può dire ciò che è bello / E ciò che è brutto / Si può dire anche ciò che è molto bello. / È il troppo brutto / Che non si riesce a dire / Perché esistono tutte le parole / Ma sono lunghe e finisce / Che assorbono pezzi di dolore”)⁹⁸ ma dove la scrittura poetica è altresì assimilata, esplicitamente, a “una terapia:” “Praticherò io questo esercizio del ricordo / Conquistando schegge di passato / Per ricomporre l’oscenità.”⁹⁹

★

Il mio percorso si arresta, sostanzialmente, alla data che ha segnato un ulteriore, epocale salto di qualità – nella vicenda della guerra contemporanea –: all’11 settembre 2001. Non mi pare che nella poesia italiana gli avvenimenti successivi a quella data abbiano avuto ancora riflessi apprezzabili: sul piano della percezione critica e dell’interiorizzazione degli eventi. Il mensile “Poesia” s’è distinto con un *instant number* nel quale però, proprio come quattordici anni prima sulla grande stampa in occasione di *Desert Storm*, i poeti non hanno fatto che unire la loro voce al coro delle retoriche dominanti¹⁰⁰.

Probabilmente bisognerà riflettere su quanto ha scritto, di nuovo, Jean Baudrillard – questa specie di inquietante *revênant* del pensiero critico internazionale¹⁰¹. Di fronte alla catastrofe del World Trade Center si

sono confrontate due tesi diametralmente opposte. Da un lato la si è letta in continuità con le tesi, che abbiamo già visto, del Baudrillard degli anni Ottanta e Novanta: un evento schiacciato e spettralmente “sostituito” dalla sua riproduzione mediale (addirittura da prima che l’evento stesso accadesse: con tutti i film catastrofisti ambientati nei grattacieli, almeno da *The Towering Inferno* del ’74). Dall’altro s’è affermato che l’evento avrebbe invece definitivamente infranto questo paradigma interpretativo, squisitamente postmoderno. Come dice lo stesso Baudrillard in uno di questi suoi testi recenti, s’è detto “che gli eventi dell’11 settembre costituivano un ritorno in forze del reale in un mondo divenuto virtuale, con una sorta di nostalgia per i buoni vecchi valori del reale e della storia, foss’anche violenta”¹⁰². È persino circolata una certa palpabile, sia pur catastrofistica, euforia¹⁰³. Ma i paradigmi per leggere la *sostanza traumatica del mondo*, nel presente, sono tutt’altro che definiti; e non possono certo essere quelli ai quali s’è attribuita validità nella prima parte del Novecento. Lo stesso Baudrillard, del resto, pare oscillare fra il riproporre il suo vecchio schema interpretativo e il riconoscere che l’11 settembre ha segnato una decisa soluzione di continuità. O forse è meglio dire, appunto, un salto di qualità. È vero che “non si tratta affatto dell’irruzione del reale, ma dell’irruzione del simbolico, della violenza simbolica descritta da quello che vorrei chiamare lo scambio impossibile della morte.”¹⁰⁴ Ma è altresì vero che il bombardamento “simbolico” dell’11 settembre ha avuto conseguenze realissime, per migliaia di newyorkesi (e, a distanza di pochi mesi, per molte più migliaia di afgani). Ma poche pagine prima di questa insoddisfacente conclusione lo stesso Baudrillard aveva fornito, quasi *en passant*, un concetto utile, forse, per cercare di spiegare in cosa esattamente consista la cruciale discontinuità che tutti avvertiamo, senza peraltro riuscire a definirla. Se “nel regime normale dei media, l’immagine serve da rifugio immaginario contro l’evento,” ed è dunque “una forma di evasione, di esorcismo dell’evento,” nel caso del World Trade Center, “al contrario, si ha sovrapposizione dei due, dell’evento e dell’immagine, e l’immagine diviene essa stessa evenemenziale. In quanto immagine, costituisce evento. Perciò, essa non è più virtuale né reale, bensì evenemenziale [...] Non vi è dunque perdita del reale, ma al contrario un sovrappiù di reale legato a un sovrappiù di finzione.”¹⁰⁵

Siamo insomma, per la prima volta, davvero immersi in quella che è essenzialmente e prima di tutto una *guerra mediale*. Dove le immagini, quelle dell’11 settembre come quelle del carcere di Abu Ghraib, hanno il valore e la funzione, a tutti gli effetti, di armi da guerra¹⁰⁶. In queste

mutate condizioni la poesia – come ogni altro sistema di modellizzazione secondaria del reale – deve acquisire nuovi paradigmi. Deve rifondare una propria etica formale. Oppure tacere.

Note

1. Zanzotto, Andrea. Note (“1999”), *La Beltà* (1968), in *Le Poesie e Prose scelte*. A cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta. Milano: Mondadori, 1999. 357.

2. Sui procedimenti di sviamento e dissimulazione messi in opera dagli autocommenti di Zanzotto, operati direttamente nelle *Note* apposte in fondo alle sue raccolte ma anche (e forse soprattutto) orientando in misura decisiva il commento del pur bravissimo Dal Bianco contenuto nel “Meridiano,” rinvio al mio *Je est un autre. Autobiografia e autocommento per interposta persona in Per Andrea Zanzotto*. A cura di Andrea Cortellessa e Niva Lorenzini. 18:175 (febbraio-marzo 2001): 24-28.

3. “Tancredi che Clorinda un uomo stima / vuol ne l’armi provarla al paragone [...] / L’un l’altro guarda, e del suo corpo essangue / su ’l pomo de la spada appoggia il peso. [...] / Vede Tancredi in maggior copia il sangue del suo nemico e sé non tanto offeso, / ne gode e insuperbisce. Oh nostra folle / mente ch’ogn’aura di fortuna estolle! // Misero, di che godi? Oh quanto mesti / sian i trionfi e infelice il vanto! / Gli occhi tuoi pagheran (s’in vita resti) / di quel sangue ogni stilla un mar di pianto” ecc. (Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, canto XII).

4. Le affermazioni deliranti di questo personaggio, incarnazione minacciosamente reale del *Doctor Strangelove* satiricamente immaginato dallo scrittore Peter George nel ’58 e portato al cinema da Stanley Kubrick nel ’64, ricorrono anche in un altro capolavoro della poesia italiana degli anni Sessanta, *Lezione di fisica* di Elio Pagliarani (1964): “Herman Kahn ha già fatto la tabella / delle possibili condizioni postbelliche, sicché 160 milioni di decessi in casa sua / non sarebbero la fine della civiltà, il periodo necessario per la ripresa economica / sarebbero 100 anni; va da sé che esiste, egli scrive, un ulteriore problema / quello cioè se i sopravvissuti avranno buone ragioni / per invidiare i morti” (Pagliarani, Elio. *Tutte le poesie 1946-2005*, a cura di Andrea Cortellessa. Milano: Garzanti, 2006. 177.).

5. Vasta la bibliografia che si potrebbe addurre al riguardo. Rinvio a una mia intervista recente all’autore. “Andrea Zanzotto. La poesia e il sublime.” *Galatea. European magazine*. 14:10 (novembre 2005): 30-37. (“Sublime è ciò

che merita di essere adorato, è il posto occupato dal *deus sibi absconditus*, non solo *absconditus*... si scopre con fatica quel che è..." [...] È corretto, gli chiedo, identificare questo *deus* con la natura, col mondo? "Certo, noi siamo dentro questo *corpus*: e questo *deus sibi absconditus* include anche il male"").

6. Come da tradizione dantesca (l'Ulisse di *Inf.* XXVI, naturalmente). L'*oltranza* fa diretto riferimento, poi, all'ossessione visiva del *Paradiso* (XXXIII, 53-57, corsivo mio: "la mia vista, venendo sincera, / e più e più intrava per lo raggio / de l'alta luce che da sé è vera. / Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio").

7. "Oramai stremati, i due contendenti – il poeta-torturatore e il paesaggio-tentatore, ma i ruoli non sono così netti – sono alla resa dei conti" (*Le Poesie e Prose scelte* 1514.).

8. All'apparire del "Meridiano" scrisse Massimo Raffaeli sul "manifesto" che era storicamente giunto il momento di leggerlo, Zanzotto, non solo e non tanto come "Signore dei Significanti," ma "nella imperfezione (vale a dire storica contraddizione) di un percorso segnato dal di fuori, scandito dalle asprezze della "realtà rugosa" che la maggioranza degli interpreti considera invece alla stregua di un ingombro" ("Il Signore dei Significanti [1999]." *Novecento italiano. Saggi e note di letteratura (1979-2000)*. Roma: Luca Sossella Editore, 2001. 165-66.). Oltre al presente ho tentato due distinti affondi nella *sostanza traumatica* della guerra che soggiace all'immaginario di Zanzotto: sul *Galateo in Bosco*, e sulla memoria "filogenetica" della Grande Guerra. "La guerra postuma." *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*. A cura di Andrea Cortellessa, prefazione di Mario Isnenghi. Milano: Bruno Mondadori, 1998. 492-511. Su un episodio di *Pasque*, e più in generale su alcuni plessi metaforici che nell'opera dell'autore alludono al suo coinvolgimento nella Resistenza, "Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili in Andrea Zanzotto." *1963-2003 Fenoglio, la Resistenza*. Atti del convegno di Roma del 2003 a cura di Giulio Ferroni e Gabriele Pedullà. Roma: Fahrenheit 451, 2006. 181-206.

9. "[...] via! via! è tempo di toglier via questa primavera / di pozze di sangue da tiri di cecchino / Correre correre / coprendosi in affanno teste e braccia e corpi orbi / correre correre per chi / corre e corre sotto calabroni e cecchini / e in orridi papaveri fini": Andrea Zanzotto, *Altri papaveri* (datata "1993-95"), in *Meteo* [1996] (*Le Poesie e Prose scelte* 833). Assai temue eco degli stessi avvenimenti s'ode nell'ultima raccolta licenziata (nel 1993) da Attilio Bertolucci, *La lucertola di Casarola*, in un componimento dal titolo *Ancora a Pier Paolo Pasolini* del quale riporto la conclusione: "[...] La terra sopravvive, la tua

terra / che il Tagliamento riga / e copre le tue ossa non le tue ceneri / non lontano da dove tuo fratello Guido / con il suo corpo adolescente insanguinò zolle / non lontane da Sebrenica e Tuzla. // Sopravvivenza anche la violenza” (Bertolucci, Attilio. *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni. Milano: Mondadori, 1997. 423.).

10. Zanzotto, Andrea. “live.” *Meteo*. 817.

11. Mengaldo, Pier Vincenzo. “Dialettica e allegoria nella poesia di Fortini [1985].” *Giudizi di valore*. Torino: Einaudi, 1999. 135.

12. “Per Franco Fortini [1995].” *La tradizione del Novecento. Quarta serie*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000. 268.

13. “Vero’ personale e politico [1994].” *Giudizi di valore*. 137.

14. Fortini, Franco. “Come presto...” *Composita solvantur*. Torino: Einaudi, 1994. 35.

15. ---. “Ancora sul Golfo.” 73.

16. ---. “Se volessi un’altra volta...” 61.

17. ---. “E questo è il sonno...” 63.

18. ---. “Gli imperatori...” 34.

19. ---. “Ah letizia...” 31.

20. ---. “Se la tazza...” 33.

21. ---. “Come presto...” 35.

22. ---. “Aprile torna...” 36.

23. Lenzini, Luca. “Il paesaggio e la gioia. Osservazioni su Leopardi in Fortini.” *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*. Lecce: Piero Manni, 1999. 49-72.

24. *Giacimenti di futuro. Appunti su Composita solvantur* [1994]. 222.

25. Fortini, Franco. “Sul computer l’elmetto: la redazione va alla guerra [1992].” *Disobbedienze. II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*. Roma: Manifestolibri, 1996. 231.

26. “Lontano lontano...” *Composita solvantur*. 32. Molto più tradizionalmente retorico il registro scelto da Mario Luzi nella medesima occasione: si veda il pur benintenzionato componimento *Le donne di Bagdad*, pubblicato nel 1991 e raccolto in volume solo nel “Meridiano.” *L’opera poetica*. A cura di Stefano Verdino. Milano: Mondadori, 1998. 1218-1219. (E cfr. la nota del curatore alle pp. 1816-1817): anche qui mi limito a riportare la conclusione: “[...] Davvero nulla cambia? nulla si redime? / Vanno e vengono nelle loro tuniche / gonfie di vento, intrise d’acqua, loro / donne di Bagdad al fiume benefico e insidioso. / La morte è la sola maestà / che non vien meno. E sola / ci assicura della sacrosanta vita...”

27. Si veda ad esempio (con rara franchezza) Biancamaria Frabotta,

Composita solvantur. “Le ultime verità di un poeta. *L'illuminista*. 4:12 (settembre-dicembre 2004): 75-108. (“le *Canzonette del Golfo* [...] si intrufolano nel cuore pulsante del libro quasi per violarne con le loro stridule note parodiche la pulsione sostanzialmente unitaria,” pp. 75-76; la loro è una “volontaristica interferenza parodica,” p. 84; ecc.).

28. Mengaldo, Pier Vincenzo. *Per Franco Fortini*. 166.

29. Notizie di prima mano, su “questo sodalizio semitrobadorico sulla linea GE-NA, e poi Bologna, sempre più clos/iniziatico, quasi cospiratore nel bel mezzo (nel primo mezzo) dei più desertici dolorosi Ottanta,” nella sulfurea prosa memoriale e saggistica di Tommaso Ottonieri. “La pietra gli àlcali, il krypton la guazza.” *Per una memoria del durare, Variazioni D'Annunzio*. Lavagna: Editrice Zona, 2000. 27-31.

30. Il “fu Turista per Caso” è Marinetti; il “pirata Testanera” è il Generale Schwarzkopf, comandante delle operazioni in *Desert Storm*. Ha commentato *exercises* simili sempre il sodale Tommaso Ottonieri: “i materiali della tradizione così come i sentimenti adombrati vengono sottoposti ad un lucido processo di decantamento (e di sottrazione al puro canto). È la pratica della riscrittura contaminante, a partire perlopiù da exempla già cristallizzati della tradizione del Moderno (Apollinaire, Eliot, Williams, Marinetti, Pound...) o delle Origini (Cavalcanti... la lirica del Duecento...), la quale trasferisce sempre altrove, sempre alibi, il fuoco lirico, di un soggetto/passione che si estrania e si raffredda (così come la materia vulcanica si raffredda, tratta dal suo fuoco) [...] La rete di una ricollocata disciplina metrica, viene intesa, in questo, non come mera riambientazione dei materiali saccheggianti, ma soprattutto, come un loro (e un proprio) disambiantamento” (“Fuori Centro: un'arte della fuga.” *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000. 104-105).

31. Durante, Lorenzo. *Àlcali*. Cosenza: Periferia, 1996. 70-71. Grazie alla gentilezza dell'autore rivedo il testo, però, sulle bozze di un'edizione completa, di prossima pubblicazione, dei suoi *Àlcoli e poliàlcoli (haiknstrutture 1991-2006)*. Qui si leggono anche *i sette haiku dell'aviatore nato (il trinciacavi parla alla radio con suo padre E.T. Ariano)* (“trenta marzo novantanove”), a commento dei bombardamenti sulla Serbia.

32. Agamben, Giorgio. “I giusti si nutrono di luce [1992].” *Categorie italiane*. Venezia: Marsilio, 1996. 131. Per una ridefinizione della categoria di *poesia civile*, rinvio al mio “Dopo la cittadinanza – poesia incivile [2005].” Cortellessa, Andrea. *La fisica del senso. Scritti su poeti italiani 1940-2005*. Roma: Fazi, 2006. 87-92. Ivi anche una lettura del percorso di De Signoribus alla luce della filosofia di Agamben, *Eugenio De Signoribus, il popolo futuro*.

33. De Signoribus, Eugenio. *Istmi e chiuse (1989-1995)*. Venezia: Marsilio,

1996. 33, 43.

34. ---. *Segni verso uno*, con saggi di Rodolfo Zucco e Andrea Cavalletti, Ascoli Piceno, Grafiche Fioroni: 1998.

35. ---. *Memoria del chiuso mondo*. Macerata: Quodlibet, 2002. 24.

36. Acuta la considerazione di Rodolfo Zucco: "si direbbe che attraverso queste strategie metriche della negazione passa un dubbio di legittimità: la tentazione di un registro che si autocensura, il disagio del canto che si incrina per la sensazione che canto non può darsi" (*Per le ariette e le canzonette di De Signoribus: qualche implicazione metrica e retorica*: De Signoribus, Eugenio. *Segni verso uno*. 146). Si pensi alla "palinodia," nei confronti delle *Sette canzonette*, esercitata da Fortini nello stesso corpo di *Composita solvantur* (74): "Considero errore aver creduto che degli eventi / ("meglio non nominarli!" mi soffiano i piccoli dèi) / di questo '91 non potessi parlare o tacere / se non per gioco, per ironia lacrimante. // I versi comici, i temi comici o ridicoli / mi parvero sola riposta. Come sbagliavo! / Ho guastato quei mesi a limare sonetti, / a cercare rime bizzarre. Ma la verità non si perdona," per concludere infine: "(Nulla era vero. Voi tutto dovrete inventare)." Bell'esercizio di dialettica, se si pensa che proprio il componimento palinodico è un "sonetto"; e che tale palinodia s'esercita proprio nella sezione del libro dichiaratamente "di maniera," l'*Appendice di light verses e imitazioni*. Tanto equivale ad accostare l'episodio, infine, alla tipologia della *palinodia ironica* della quale archetipo principe (e sublime) è l'operetta morale leopardiana *Dialogo di Tristano e di un amico...*

37. Cavalletti, Andrea. *Musichetta politica*. 43.

38. De Signoribus, Eugenio. *Ronda dei conversi*. Milano: Garzanti, 2005. 18.

39. ---. 21.

40. Frasca, Gabriele. "battito d'ali." *Lime*. Torino: Einaudi, 1995. 59. Corsivo mio.

41. Baudrillard, Jean. "La Guerra del Golfo non avrà luogo." *Libération* (4 gennaio 1991); poi come volume autonomo: Paris: Galilée, 1991. Traduzione di Tiziana Villani in *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*. A cura di Tiziana Villani e Pierre Dalla Vigna. Milano: Mimesis, 1991. (Interventi, oltre a quello di Baudrillard, di Mario Perniola, Carlo Formenti, Pierre Dalla Vigna, Tiziana Villani e Félix Guattari). Il titolo di Baudrillard faceva eco al dramma del 1935 di Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*.

42. Baudrillard, Jean. "L'illusione della guerra." *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi* [1992]. Traduzione di Alessandro Serra. Milano: Anabasi, 1993. 88-92. E, più estesamente: *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?* [1995]. Traduzione di Gabriele Piana. Milano: Cortina, 1996.

43. “Questa prima, terribile guerra postmoderna non può essere raccontata all’interno di uno dei paradigmi tradizionali del romanzo o del film di guerra [...] e si può dire che inauguri lo spazio di un’intera nuova riflessività” (Jameson, Fredric. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* [1984]. Traduzione di Stefano Velotti. Milano: Garzanti, 1989. 83-84.). Cfr., per una discussione su questa specifica formula: Rosso, Stefano. “Narrativa statunitense e guerra del Vietnam: un’introduzione.” *Vietnam e ritorno. La “guerra sporca” nel cinema, nella letteratura e nel teatro*. A cura di Stefano Ghilotti e Stefano Rosso. Milano: Marcos y Marcos, 1996. 110. (E si veda ora, dello stesso Rosso: *Musi gialli e berretti verdi. Narrazioni Usa sulla Guerra del Vietnam*. Bergamo: Bergamo University Press-Edizioni Sestante, 2003. Il primo capitolo s’intitola proprio “Una guerra ‘postmoderna?’” (13-30).

44. Frasca, Gabriele. *La lettera che muore. La “letteratura” nel reticolo mediale*. Roma: Meltemi, 2005. 238-239n. Reversibilmente, quando il 7 dicembre 1941 l’*Orson Welles Show* della CBS venne interrotto dalla notizia dell’attacco giapponese a Pearl Harbor, vi fu chi credette che si trattasse di un nuovo scherzo del geniale *trickser* mediale: cfr. Frasca, Gabriele. *La scimmia di Dio. L’emozione della guerra mediale*. Genova: Costa & Nolan, 1996. 84-89. Ivi, a p. 101n, si ricorda che l’etimo incerto di *phony*, “fasullo,” è stato spiegato una volta, da Marshall McLuhan, quale “irreale come una conversazione telefonica.”

45. “Guarda il ritaglio triste che s’affloscia / nell’aria abbacinata: / ha cenni di maltempo, / rade voci d’allarme / il meriggio di luglio. // E per poco la sete / si placa alle tue labbra / umide ancora nel vento” (in data “Fronte di Trapani, luglio 1943”). Sereni, Vittorio. “Pin-up girl.” *Diario d’Algeria* [1947]. *Poesie*. A cura di Dante Isella. Milano: Mondadori, 1995. 69.

46. Frixione, Marcello. “royalairforce.” *Diottrici*. Introduzione di Filippo Bettini. Lecce: Piero Manni, 1991. 58. Utili notazioni critiche sull’autore, nella chiave qui proposta, nel numero monografico a lui dedicato, dal titolo “Tradizione e tecnologia.” *L’Apostrofo* 7:19 (dicembre 2002). (Interventi di Andrea Inglese, Massimiliano Manganelli, Yuri Gori, Marco Berisso, Tommaso Lisa e un’intervista a Frixione dello stesso Lisa); si veda anche la postfazione di Giancarlo Alfano. *La realtà è in ordine quanto lo è il linguaggio?*, alla seconda raccolta di Frixione, *Ologrammi*. Rapallo: Editrice Zona, 2001. 85-95.

47. E ai quali non sfugge del tutto il pur notevole componimento direttamente dedicato alle guerre contemporanee, *Canzone del destino (o di Jahier)*, variazione su un *highlight* della poesia della Grande Guerra come le *Poesie in versi e in prosa* di Piero Jahier. Voce, Lello. *Farfalle da Combattimento*. Prefazione di Nanni Balestrini, con una nota di Jovanotti e sei disegni di Silvio Merlino. Milano: Bompiani, 1999. 5-7.

48. Magrelli, Valerio. "Posta dei lettori: Ah, la burocrazia... (II)." *Didascalie per la lettura di un giornale*. Torino: Einaudi, 1999. 49.

49. Blumenberg, Hans. *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza* [1979]. Traduzione di Francesca Rigotti. Bologna: il Mulino, 1985.

50. "Erika" – semi-anagramma dell'"Irak" in guerra – è la protagonista di uno dei più efferati casi di cronaca nera consumatosi negli ultimi anni in Italia: l'omicidio dei genitori perpetrato da un'adolescente in complicità col fidanzato Omar, a Novi Ligure.

51. Wittgenstein, Ludwig. *Ricerche filosofiche* [1953]. A cura di Mario Trinchero. Torino: Einaudi, 1967. 256. (§ XI della "Parte seconda"). Il test usato da Wittgenstein è quello di Jastrow.

52. Ricoeur, Paul. *Il conflitto delle interpretazioni* [1969]. Traduzione di Rodolfo Balzarotti, Francesco Botturi e Giuseppe Colombo. Prefazione di Armando Rigobello. Milano: Jaca Book, 1972.

53. Vale la pena ricordare che a Magrelli si deve un *Profilo del Dadu*. Roma: Lucarini, 1990. Roma-Bari: Laterza, 2006. Un grande poeta e saggista più volte citato in questa sua opera da Magrelli, Octavio Paz, così ha commentato la "reversibilità generalizzata," la "circularità dei fenomeni e delle idee" attiva nel pensiero-opera di Duchamp: "Il sistema che regola l'opera di Duchamp è lo stesso che ispira il cosiddetto "effetto Wilson-Lincoln," quei ritratti che visti da sinistra rappresentano Wilson e da destra Lincoln" (Paz, Octavio. *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp* [1983]. Traduzione di Elena Carpi Schirone. Milano: Abscondita, 2000. 87.): qualcosa di molto simile, insomma, al test percettivo dell'"anatra-lepre."

54. Magrelli, Valerio. "La guace." *Disturbi del sistema binario*. Torino: Einaudi, 2006. 30.

55. Anedda, Antonella. "Versi per una tregua." *Poesia* 12:128 (maggio 1999): 46-49.

56. ———. "Notti di pace occidentale, IV." *Notti di pace occidentale*. Roma: Donzelli, 1999. 12.

57. ———. "Recinti." *Poesia* 8:75 (luglio-agosto 1994): 63.

58. Irredimibile la retorica impiegata, nella stessa occasione, dal Gianni D'Elia di *Guerra di maggio*. Prefazione di Robert Galaverni. Genova: San Marco dei Giustiniani, 2000. Riporto qualche stralcio dalla terza sezione del poemetto, com'è consueto per l'autore marchigiano adagiato in pseudoterzine di risaputo conio pasoliniano: "E ora, che c'è la guerra in Europa, / e l'Adriatico è sorvolato da velivoli / dell'Etica Armata, che porta le bombe // agli assassini serbi, colpendo gli innocenti, / non importa, purché gli arsenali opimi / ogni

qualche anno si svuotino d'incanto // e la produzione della distruzione / nello specchio di sempre si rimiri, / dove la pace della guerra è il capitale // e la distruzione della produzione lavora / per la riproduzione dei mezzi infiniti / di distruzione, in un ciclo demoniaco [...] in una vigliaccheria celeste e bestiale, / rispondendo all'animale da animale / uccidendo e distruggendo ogni bene reale..." (19-20).

59. Frasca, Gabriele. *La scimmia di Dio* (122): "quasi che dal salotto fossimo, tutti noi nati nel pubblico, invitati, come il maggiore T.J. King Kong di *Dr. Strangelove*, a cavalcare la bomba, ma saltandocene via all'ultimo momento, per imparare così a non preoccuparcene, e semmai ad amarla" (Frasca si riferisce alla penultima sequenza del film di Kubrick, prima della conclusiva, interminabile, festosa serie di funghi atomici sulla quale si chiude *Dr. Strangelove*).

60. Ottonieri, Tommaso. "Hotel Jugoslavia." *Contatto*. Napoli: Cronopio, 2002. 95-96. Ma si veda anche, nella stessa raccolta, il componimento subito precedente (93-94): *CNN the Storm: IX Ariette da Combustione* (che a sua volta riprende, alla lontana, la traccia delle *Sette canzonette* fortiniane facendo proprio un lessema dei *sette haiku* del sodale Durante, l'impervio aggettivo "chirurgia" ovviamente ironizzante sulla precisione "chirurgica" dei bombardamenti promessa, dalla *leadership* militare, sugli obiettivi strategici jugoslavi nel '99 come su quelli irakeni nel '91 e oltre). "Hotel Jugoslavia" uscì per la prima volta in un numero della rivista *Bollettario* (29 maggio 1999), curata da Nadia Cavallera, che restò una delle poche voci della cultura italiana – estromessa da tutti i *mass media* – contro gli avvenimenti in corso (vi collaborarono fra gli altri Dario Fo, Roberto Roversi, Vincenzo Consolo, Francesco Leonetti, Mario Luzi, Lello Voce, Biancamaria Frabotta, Alda Merini, Giuseppe Pontiggia, Andrea Zanzotto, Nanni Balestrini ed Edoardo Sanguineti).

61. Se ne trova traccia sul numero 9 della rivista *Plural* (gennaio-giugno 1991).

62. Frasca, Gabriele. "fenomeni in fiera (i transtelegenici)." *Rive*. Torino: Einaudi, 2001. 141-170.

63. Come l'ha definita lo stesso Frasca, con implicito rimando al capolavoro *schizo-pop* di James G. Ballard, *The Atrocity Exhibition* del '70. Opera a sua volta tramata di psicotici rinvii a una guerra vissuta dallo scrittore inglese, bambino, in un campo di prigionia giapponese (come ha raccontato poi lui stesso nell'autobiografia *Empire of the Sun*, portata anche al cinema da Steven Spielberg). Rinvio al mio "Sugli Schermi: Burri Ballard Cronenberg (parte II)." *Ipsa Facto* 1:3 (gennaio-aprile 1999): 107-129.

64. Frasca, Gabriele. "Coro dei giornalisti-plastilina." *ResiDante. Il fronte interno*. Roma: Luca Sossella, 2003. 14. (e in Gabriele Frasca, *Rive*, 158.)

65. "L'infelice-coscienza." ResiDante. *Il fronte interno*. 21. (e in Gabriele Frasca, *Rive*, 167.)

66. ———. "La scimmia di Dio." 124-125.

67. Virilio, Paul. *Bunker Archéologie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1975. Éditions Démi-Cercle, 1994. Le prime campagne di ricerca e fotografia lungo il Vallo Atlantico iniziarono però già nel 1958, quando Virilio aveva ventisei anni.

68. A differenza di poeti delle generazioni precedenti, intermedie fra quella di Fortini e Zanzotto e quelle di cui in maggioranza si discorre in quest'intervento. È il caso di quello che è in assoluto uno dei maggiori autori degli ultimi decenni, Giampiero Neri (classe 1927), che in tutta la sua opera (raccolta nel volume riassuntivo *Teatro naturale*, Milano, Mondadori, 1998 e nell'ulteriore, recente capitolo di *Anni e mestieri*, ivi 2004) non fa che allusivamente, allegoricamente, ossessivamente rimettere in scena i traumi della guerra civile del '43-45 (e in particolare l'uccisione del padre, funzionario di banca della Repubblica di Salò, perpetrata nel novembre del '44). Nonché del Franco Scataglini (classe 1930) del bellissimo poemetto in dialetto marchigiano *El Sol* (Milano, Mondadori, 1995), una cui sezione s'intitola appunto "La guerra" (59-80); dove l'ultimo componimento peraltro ripropone, in qualche modo, il "dramma percettivo" del quale s'è qui ampiamente trattato: "Tante volte ho pensato / al mondo come a un velo / davanti al trapuntato / bianco fiori del melo, // scorgendo in filigrana / drento un ovale d'aria / del tuto solitaria. // Così una rediviva / cerchia dai occhi fidi / m'aparve, brage viva / d'un fogo d'altri lidi: // dorate facce caste / come lumini in grotte, / io nudo e scalzo ad aste / de lindiera una notte. // Fu 'n sogno? Eppure dura / più del vero, memento / de l'altrove, in figura, / *dove finisce il vento*" (79-80). Più corposa e terragna, strettamente legata alla violenza del trauma percettivo subito in età infantile, è la memoria della guerra in Jolanda Insana (classe 1937). Anticipata nella sua terzultima (e forse maggiore) raccolta, *L'occhio dormiente* ("[...] venendo dall'esilio non sbrama zampate di memoria / poiché ha tutta questa terra da coltivare / e accende fuoco sul ghiaccio dell'acqua / dappertutto dov'è freddo / vertiginosamente abbandonato al lampo che spolpa e scorteccia / non c'è cautela che basti contro la paura / a tre anni / quando si apre la prima voragine / e sotto i bombardamenti si perde terra e acqua / temo però che quello non fu l'ultimo avviso mandato dal padrone // nessuno conoscerà che male fu / avere offeso l'udito [...]") ("Il bombardamento." *L'occhio dormiente 1987-1994*, Venezia: Marsilio, 1997. 9-11), questa memoria tutta sensoriale si distende in misure (a tratti sin troppo) ampiamente narrative nelle prime tre sezioni dell'ultimo libro della poetessa messinese trapiantata a Roma, *La tagliola del disamore* (Milano:

Garzanti, 2005. 11-47.). È un mondo "a brandelli," quello dell'immediato dopoguerra povero e affamato, un "passato" che "fibrilla e si sfalda" ma resta vivido nei trasalimenti dell'oggi: il pietoso *bricolage* della bambina d'allora (ci si ricorda d'un film un tempo popolare: *Jeux interdits* di René Clément, 1953), nel campo arato e traviato dai combattimenti tra "legnetti bruciati e terriccio di riporto," è allora molto simile a quello, mentale, della donna sofferente di oggi.

69. Sereni, Vittorio. "Negli anni di Luino [1980]." *Gli immediati dintorni primi e secondi* [1983]. *La tentazione della prosa*. A cura di Giulia Raboni. Introduzione di Giovanni Raboni. Milano: Mondadori, 1998. 116-117. Devo rinviare, per un'ipotesi di lettura sereniana imperniata su questo breve testo, al mio *Tracce di un'"altra" guerra tra le "materie prime" di Vittorio Sereni* [relazione al convegno *Letteratura comunicazione e guerra negli anni del fascismo e del collaborazionismo*, Aosta, 26-27 novembre 1999], in *Allegoria* 14:40-41 (gennaio-agosto 2002): 53-79.

70. Faccio ovviamente riferimento alla categoria introdotta da Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Torino: Einaudi, 1996.

71. Pagnanelli, Remo. *Dopo*. Forlì: Forum, 1981. L'opera poetica di Pagnanelli è stata raccolta in un unico volume da Daniela Marcheschi: *Le poesie*. Ancona: Il lavoro editoriale, 2000.

72. Pagnanelli, Remo. *Atelier d'inverno*. Prefazione di Giuliano Gramigna. Montebelluna: Accademia Montelliana, 1985.

73. ———. *La ripetizione dell'esistere. Lettura dell'opera poetica di Vittorio Sereni*. Milano: Scheiwiller, 1980. Un'analisi dettagliata del discepolato sereniano di Pagnanelli in Roberto Galaverni, "Per un'immagine di Remo Pagnanelli." *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*. Roma: Fazi, 2002. 215-223.

74. Pusterla, Fabio. "Der blaue Bunker (ipotesi sul nemico)." *Concessione all'inverno*. Bellinzona: Casagrande, 1985 / 2001. 77-80.

75. Sereni, Vittorio. "Al tempo delle fiamme nere [1982]." *Gli immediati dintorni primi e secondi*. In *La tentazione della prosa*. 125-131.

76. Pusterla, Fabio. "L'inferno è non essere gli altri. Scrittura poetica, traduzione e metamorfosi dell'io." *Varcar frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia di area lombarda del secondo Novecento*. Atti del convegno di Losanna, 11-14 ottobre 2000. A cura di Jean-Jacques Marchand. Roma: Carocci, 2001. 312.

77. "Il testimone." *Pietra sangue*. Milano: Marcos y Marcos, 1999. 57. Per una lettura complessiva, sino all'ultimo *Folla sommersa* (Milano: Marcos y Marcos, 2004), rinvio al mio "Fabio Pusterla, la voce dei sommersi" in Andrea Cortellessa, *La fisica del senso*.

78. Benjamin, Walter. "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov [1936]." *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1955]. Traduzione di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1962. 248.

79. Finzi, Sergio. *Nevrosi di guerra in tempo di pace*. Bari: Dedalo, 1989. 130.

80. Ginzburg, Carlo. "Spie. Radici di un paradigma indiziario [1979]." *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1986. 158-209. All'opera negli scrittori, il "paradigma indiziario," ma anche nei critici. Il più sottile e coerente, in tal senso, è senz'altro Mario Lavagetto: si veda il saggio del '96 *Lavorare con piccoli indizi*, che dà il titolo alla sua ultima raccolta di saggi (Torino: Bollati Boringhieri, 2003, 17-46.).

81. Raboni, Giovanni. "Le case della Vetra [1966]." *Tutte le poesie (1951-1998)*. Milano: Garzanti, 2000. 71.

82. ———. "La guerra." *A tanto caro sangue* [1988]. 191-192.

83. Rinvio al mio *a Le strane provviste*, in corso di pubblicazione negli atti del Convegno *Per Giovanni Raboni*. Firenze, 20 ottobre 2005.

84. Zoja, Luigi. *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.

85. Fra i primi episodi, se non vado errato, il componimento che chiude la quinta sezione della seconda raccolta di un poeta e saggista che lombardo non è, ma che molto deve allo studio e alla riflessione su Sereni, il ligure Enrico Testa: "“era deserto di miliziani / il chiaro mattino d’agosto / ed io, inseguendo sulle banchine / del porto i gabbiani, / attraversavo Taranto / da un capo all’altro. / Portavo pastiglie di chinino / al comando della Marina, / all’amico che, dopo due anni / di guerra, piegava l’animo / fino a parole dolci e sottili. / Non so come il nostro sguardo / (per l’incanto dell’aria) / potesse ancora, in quei tempi, / farsi gioco dei danni della malaria”" (*In controtempo*. Torino: Einaudi, 1994. 58). Nella poesia di Testa, a partire proprio da *In controtempo*, sono frequenti questi "narrati" fra virgolette i quali riprendono la tecnica della *prosopopea* messa a punto da Giorgio Caproni a partire dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (come ha benissimo spiegato lo stesso Testa in sede critica: cfr. "Personaggi caproniani [1997]." *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 1999. 99-109). Questa storia "di guerra," come altre del libro, è attribuita a una figura di "maggiore" che potrebbe essere benissimo un padre...

86. Riccardi, Antonio. *Gli impianti del dovere e della guerra*. Milano: Garzanti, 2004. Cfr. Sereni, Vittorio. "Una visita in fabbrica [1961]." *Gli struncati umani* [1965]. In *Poesie*. 123-128.

87. Ballerini, Luigi. "Notizia su "Cefalonia 1943-2001." *Cefalonia*. Milano: Mondadori, 2005. 83. Il poemetto comprende le pp. 9-58 del volume, comple-

tato da una sezione di altri componimenti intitolata “Se il tempo è matto.”

88. Per esempio nel dettaglio delle date riportate nel sottotitolo del poemetto, che non ricordano il “conciliatorio” anniversario recente del 2003 bensì la cerimonia nell’isola greca nel marzo del 2001, quando il Capo dello Stato Ciampi dichiarò di augurarsi che il governo tedesco chiedesse ufficialmente scusa all’Italia (e tuttavia il poemetto è alquanto aspro con il “Ciampi, rivierasco e pietroso [...] *piczz ‘e core* [...] equilibrista indignato” (21-22)).

89. Ungaretti, Giuseppe. “Sono una creatura [1916].” *L’Allegria* [1942]. In *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*. A cura di Leone Piccioni. Milano: Mondadori, 1969. 41.

90. Ballerini, Luigi. *Cefalonia*. 58. Un’eco, nel perentorio verso conclusivo, può forse essere rintracciato in un poeta da Ballerini amato e studiato come Pagliarani, che del resto ne condivide la morale rigorosamente stoica: “[...] sulla terra non c’è / scampo da noi nella vita” (*La ragazza Carla*, II, 2; in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie* (137)). Un ulteriore esempio recente di “interrogatorio al padre,” stavolta però esplicito, è in un altro poemetto in forma amebea, dove cioè si alternano le voci del figlio e, appunto, del padre: Franco Marcoaldi, *Benjaminov: padre e figlio. Poemetto teatrale a due voci*. Milano: Bompiani, 2004. Come nel caso di Buffoni, racconta l’autore, il testo “nasce dalla scoperta e dalla lettura di un quaderno del 1949, in cui mio padre, allora ufficiale pilota, ripercorreva, sotto forma di lettera destinata a mio fratello maggiore Carlo Alberto, l’esperienza patita nei campi di internamento militare tedeschi dopo l’8 settembre 1943” (p. [106]). Un palinsesto ideologico è rappresentato dalla “vergogna” del sopravvissuto, come l’ha descritta Primo Levi (infatti citato) nei *Sommersi e i salvati*; dice il padre (96): “Concludo. Se sono ancora vivo / e scrivo e ti racconto, vuol dire / che non ho toccato veramente / il fondo. E se non l’ho toccato, / è grazie a qualcun altro / che anche per me ha pagato.”

91. Come nel caso di Pusterla, il confronto diretto con l’icona del padre morto è preceduto, nella poesia di Buffoni, da una vicenda allegorica. Entrambi i poeti si confrontano, in tempi diversi, col rinvenimento d’un antichissimo cadavere fossilizzato che si fa emblema della storia e della sua violenza: Pusterla nel poemetto che dà il titolo alla sua seconda, e forse maggiore, raccolta, *Bocksten* (Milano: Marcos y Marcos, 1989 / 2003); Buffoni nel componimento “Tecniche di indagine criminale” (*Il profilo del Rosa*. Milano: Mondadori, 2000. 85.) che “interroga” il celebre “Oetzi,” il cosiddetto “uomo del Similaun” rinvenuto nei ghiacci del Tirolo all’inizio degli anni Novanta. All’apparire di *Bocksten*, nella sua recensione (*Poesia*. 3: 27 (marzo 1990)) Buffoni richiamò peraltro il precedente dei *Bog Poems* di Seamus Heaney (nella raccolta *North*, del ’75), dove fra l’altro appare *The Gruballe Man*: e in séguito sarà proprio lui a tradurre questo testo

nella sua bella antologia di Seamus Heaney, *Scavando. Poesie scelte (1966-1990)*. Roma: Fondazione Piazzolla, 1991. 68-71.

92. Buffoni, Franco. "Note." *Guerra*. Milano: Mondadori, 2005. 196. Del progetto *Guerra* si sono succedute negli anni varie anticipazioni parziali: rammento *Guerra* (Olgiate Comasco, Dialogolibri, s.d., ma: 2001) e *Lager* (Napoli: Edizioni d'If, 2004). Ulteriori documenti sono nella sezione sintomaticamente intitolata "Indizi" dell'autoantologia di versioni e componimenti propri *Del maestro in bottega*. Roma: Empiria, 2002. 156-158.

93. "Aeroporto contadino." *Suora cammelitana e altri racconti in versi*. Parma: Guanda, 1997. 37-47.

94. Che può avere valenze latamente nevrotiche non troppo distanti, forse, da quelle subite da Pier Paolo Pasolini nel riflettere sull'odiata (coscientemente) figura del padre fascista. Carlo, in *Petrolio* e altrove (cfr. *Del maestro in bottega* 158).

95. ———. *Guerra*. 196.

96. Magrelli, Valerio. Risvolto di copertina a Franco Buffoni, *Suora cammelitana e altri racconti in versi*.

97. Buffoni, Franco. *Guerra*. 84.

98. ———. 87.

99. ———. 83.

100. Cfr. la *New York Anthology* curata da Nicola Gardini in *Poesia* 14:155 (novembre 2001).

101. Alludo ai brevi saggi *Lo spirito del terrorismo* [2002]. Traduzione di Alessandro Serra. Milano: Cortina, 2002. E *Power Inferno* [2002]. Traduzione di Alessandro Serra. 2003.

102. Baudrillard, Jean. "La violenza del globale." In Morin, Edgar. *La violenza del mondo*. Traduzione di Francesco Sircana. Pavia: Ibis, 2004. pp. 26.

103. Per esempio un gruppo di scrittori ha aggressivamente sostenuto questa tesi in un libro a più voci, *Scrivere sul fronte occidentale*. A cura di Antonio Moresco e Dario Voltolini. Milano: Feltrinelli, 2002.

104. Baudrillard, Jean. *La violenza del globale*. 26.

105. ———. 22-23.

106. Notevoli riflessioni su questa soluzione di continuità – appunto non solo *simbolica* ma *logistica* – nel recente libro di Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*. Torino: Einaudi, 2006. (E rinvio, per ulteriori riflessioni, al mio "I cadaveri del Novecento." *Alias-Supplemento del "manifesto"* (1 aprile 2006).