

Dentro questa notte nessuno. Figure della contraddizione nelle *Quarantanove poesie* di Cristina Alziati

Velio Abati

Abstract

La contraddizione è la scaturigine dell'energia di *Quarantanove poesie e altri disturbi*¹. La si incontra già là dove prende le mosse per poi dar vita, assumendo forme diverse, all'intero organismo, dal tessuto linguistico, alle nervature compositive, al disegno complessivo.

Parole chiave

Alziati, notte, nessuno

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/683>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

¹ Cristina Alziati, *Quarantanove poesie e altri disturbi*, Milano, Marcos y Marcos, 2023.

1. Le parole chiave

Il *qui* e *ora* da dove ogni volta la voce poetante muove sono accertati con due parole chiave: “notte” e “nessuno”. Osserviamole partitamente.

1.1. La notte

La sua presenza è eclatante più ancora che per l’aspetto quantitativo, per la pregnanza nei sintagmi delle occorrenze: «dentro la notte»¹, «dentro l’assedio / di una notte insonne»², «dentro la notte spessa»³, «nel fondo della notte»⁴, «Alla deriva / stanotte»⁵, «Vedo [...] la notte sfinita sfinire»⁶, nelle quali acquista la matericità d’una reclusione.

Il polo semantico, fortemente attrattivo, si propaga in una variante attenuata: «Resto ferma nella parte dell’ombra»⁷, «Entro ed esco da un’ombra»⁸, «si alza in volo, dall’ombra»⁹ e approda, si potrebbe dire, alla sua conclusione definitiva: «Io ora ho sonno per sempre»¹⁰.

Inoltre, la sua presenza si avverte anche nel meno frequente versante contrario, dove ora la luce è incerta: «il colore del cielo è colore / di pioggia che non piove»¹¹; ora aggredita da agenti chimici: «chiazze d’ossido sulla luce e fra le ombre»¹²; infine mostrata nella sua assurdità: «insensata / chiarezza dell’alba»¹³ e in ossimoro: «chiarore dell’inesistenza»¹⁴.

Solo in tre occorrenze accompagna, come nell’impiego discorsivo consueto, la piena positività: «cerca il nettare nero dentro il maggio / odoroso, mentre infuoca il sole»¹⁵, «nostra è la chiara mattina / e il vento»¹⁶, «La lucentissima falce luceva, della luna»¹⁷.

1.2. Nessuno

Apparentemente meno esposta è l’altra parola chiave, con due sole occorrenze esplicite: «Alla mia porta invece / non ha mai bussato nessuno»¹⁸, «Dalla voce che chiamava da oltre il bosco / nessuna voce risponde»¹⁹.

¹ Ivi, p. 13.

² Ivi, p. 22.

³ Ivi, p. 27.

⁴ Ivi, p. 38.

⁵ Ivi, p. 58.

⁶ Ivi, p. 77.

⁷ Ivi, p. 56.

⁸ Ivi, p. 64.

⁹ Ivi, p. 87.

¹⁰ Ivi, p. 69.

¹¹ Ivi, p. 41.

¹² Ivi, p. 24.

¹³ Ivi, p. 15.

¹⁴ Ivi, p. 50.

¹⁵ Ivi, p. 29.

¹⁶ Ivi, p. 65.

¹⁷ Ivi, p. 86.

¹⁸ Ivi, p. 15.

¹⁹ Ivi, p. 83.

La sua forza però si propaga in un ampio ventaglio di esiti, che ne attesta la pervasività. Dalla sinonimia: «assenze, di poco ingiallite»²⁰, «la piccola folla e altre assenze»²¹, dove il secondo termine chiarisce la consistenza puramente cartacea del primo; alla denominazione tramite il contrario: «solo le grandi semivuote stanze, mai è arrivato qualcuno»²², «Non più un'anima viva»²³.

Ma soprattutto assai ricche sono le presenze di quelle che potremmo chiamare perifrasi concettuali, esperite in una vasta gamma. Vanno dall'invocazione frustrata: «svegliatevi parlate, ho gridato»²⁴; all'indicazione *in absentiam* tramite ricorso ad altra percezione escludente: «io altro non odo / che un tubare innevato»²⁵, «dicevi alla ombre, al fogliame»²⁶, «Ascolto un violoncello»²⁷, «non più di un'ombra, quella»²⁸.

Anche per questa parola chiave il grado giunge fino all'estremo: «lungo un silenzio / perfettamente estinto»²⁹, persino rafforzato da iperbole in ossimoro e iperbato: «odo voci infinite tacere»³⁰

La ricca varianza di questo polo semantico è confermata nel versante contrario. Numerose sono le occorrenze di interlocuzione diretta con un 'tu' variamente difettivo, sia esso il destinatario assente di un messaggio ideale: «Come farai – domandavi una volta – »³¹ *ad Alberto Bertoni*, «Ti ho creduto, o era un sogno»³² *a Jean-Charles Vegliante*; o reale: «il titolo giusto per il presente, mi scrivi»³³ *a Massimo Raffaeli*; anche nella forma del tutto anonima: «Avevo promesso di scriverti»³⁴; o, addirittura, di una persona scomparsa: «Ora che il nulla ci separa non so / dove siamo io e te, Edoarda»³⁵ *a Edoarda Masi*.

Direttamente connesso a questo esito di presenza affidata all'evocazione di chi è scomparso è la «piccola folla», già sopra menzionata, fissata in una fotografia, alla quale è dedicata un'intera sequenza, *Variazioni su una foto*. A suo tempo strumento di cronaca, ora beffardo feticcio artistico, *memento* del permanere della tragedia della guerra.

La mediazione artistica offre un altro fantasma di presenza: «fra i volti / in cui mi perdo, del Pontormo / della madonna bambina e di quello / che regge il corpo grigiastro / schiodato dal legno»³⁶.

²⁰ Ivi, p. 84.

²¹ Ivi, p. 77.

²² Ivi, p. 40.

²³ Ivi, p. 82.

²⁴ Ivi, p. 21.

²⁵ Ivi, p. 35.

²⁶ Ivi, p. 24.

²⁷ Ivi, p. 58.

²⁸ Ivi, p. 72.

²⁹ Ivi, p. 85.

³⁰ Ivi, p. 38.

³¹ Ivi, p. 13.

³² Ivi, p. 31.

³³ Ivi, p. 84.

³⁴ Ivi, p. 54.

³⁵ Ivi, p. 30.

³⁶ Ivi, p. 56.

Ma anche quando figure umane siano nominate, non di rado sono meno che fantasmi: «si trova qui una porta. Entra qualcuno»³⁷, «La grande acacia è mangiata [...] / qualcuno l'ha fatta tagliare»³⁸, «Domani qualcuno avrà mietuto»³⁹. O addirittura pura apparizione mentale: «la leggenda / narra di un'aia, qui, di contadini»⁴⁰.

Variante di rilievo è l'anonimato impersonale di una determinatezza politica e sociale feroce, individuale: «Guarda la stirpe – aggiunge l'impostore →»⁴¹, «sproloquia l'impostore»⁴²; oppure collettiva, come nelle anafore ossessive in parziale *climax* ascendente: «Hanno bombardato [...] polverizzato [...] incenerito [...] sventrato»⁴³ e nel gruppo di clienti del «panificio / più costoso d'Europa / in largo Foppa a Milano» che s'avventano contro un piccione: «Ammazzalo, gridavano – elegantissimi / a quello di loro con il bastone in mano»⁴⁴.

Un gruppo che ha il suo simmetrico, ugualmente anonimo, dei subalterni e vittime: «e sarà retata, nel vagone accanto / di persone in fuga»⁴⁵, «sui ganci / di trazione fra i vagoni / trasporta gente in fuga»⁴⁶.

1.3. La figlia

Tra tante false presenze – evocate, invocate, altrove, inconsistenti come fantasmi – incontriamo nella pagina il gruppo di bambini, che condivide la condizione di subalternità, ma si accompagna a un moto di speranza e di forza, come nel caso del «breve sciame di artisti ragazzini / che sopravvivono alla strada / dalla carneficina afgana», tra i quali l'attenzione si sofferma su una bambina che «ha gli occhi di lago / ha le dita di giunco, cammina»⁴⁷, o nel testo in cui la voce poetante, dopo aver descritto nell'ambiente «l'isotopo più radioattivo, di plutonio / quello di Fukushima» e averlo raccontato ai bambini, conclude: «Hanno ascoltato in silenzio, piantati / diritti sulla riva [...] e sono corsi a giocare»⁴⁸.

La forma, si può dire, più sviluppata del gruppo di bambini, presenza piena, è la figlia Sofia, dedicataria dell'opera, l'unica con una parola propria: «Da Cochamò, mamma, ti scrivo»⁴⁹ e in altri lacerti. Con essa la voce poetante si intrattiene: «Saliamo io e Sofia sul Monte Stivo / fra abeti rossi e larici»⁵⁰, ed ha un vero dialogo nella sezione interamente dedicatale, *Exclave*.

Già l'ampia varianza di esiti, con i quali il costitutivo 'nessuno' viene alluso e dissimulato, denuncia le strategie di aggiramento della condizione di fatto che

³⁷ Ivi, p. 32.

³⁸ Ivi, p. 81.

³⁹ Ivi, p. 87.

⁴⁰ Ivi, p. 51.

⁴¹ Ivi, p. 70.

⁴² Ivi, p. 72.

⁴³ Ivi, p. 75.

⁴⁴ Ivi, p. 35.

⁴⁵ Ivi, p. 38.

⁴⁶ Ivi, p. 52.

⁴⁷ Ivi, p. 37.

⁴⁸ Ivi, p. 36.

⁴⁹ Ivi, p. 66.

⁵⁰ Ivi, p. 57.

spingerebbe all'afasia, testimoniando la coesistenza di una contrapposta spinta alla parola, da cui non cessa di rampollare, con la forza del *bios* e della ragione, la poesia. Una spinta che nel gruppo di bambini e poi nella figlia trova il suo disvelamento, la sua radice e la sua causa finale.

In siffatta condizione, per chi parla la derealizzazione è minaccia costante. L'aggancio a un dato di realtà in presa diretta, come constatazione d'esistenza, che è la mossa d'avvio di più d'un testo, ne costituisce un argine: «Osservo un bombo»⁵¹, «È argento la piazza di Bagnocavallo»⁵², «Da diciassette mesi abito»⁵³, ecc. Un bisogno così vivo, che arriva alla verbalizzazione consapevole e insistita: «I favolosi nuvoli e i germogli / e i rovi esistono, e l'insensata / chiarezza dell'alba e la mia grande / stanza. Tutto questo esiste»⁵⁴.

Medesima funzione assolve il ricorso al discorso diretto della lettera: «Come farai – domandavi una volta»⁵⁵, «Da Cochamó, mamma, ti scrivo»⁵⁶, impiegato anche con la soluzione grafica del corsivo: «*Di poco peggiore può essere*»⁵⁷, o comunque del discorso diretto altrui: «Scusate, vi parlo come iracheno»⁵⁸.

Altra marca ben visibile è la ricerca della chiarezza concettuale, dell'argomentazione raziocinante, che qua e là si riverbera, anch'essa, in attacco di componimento: «Con certezza posso dire soltanto / contro che cosa, a volte, ho scritto. Il resto?»⁵⁹, «Constatazione folle, quel tuo dire / o folle imperativo? Discernere non so»⁶⁰, ecc.

2. Il verso

Tale *habitus*, che possiamo dire a un tempo realistico e razionale, si palesa anche nella costruzione ritmico-sintattica della pagina.

La castigatezza del verso di Alziati rifugge tanto dalla sensualità sonora, quanto dalle lunghezze prosastiche. Le sue misure prevalenti vanno dal settenario all'endecasillabo, rare le inferiori come le superiori, nelle quali non di rado si dispone il doppio settenario. L'impronta ritmica di versi canonici è la travatura che asseconda la cercata preminenza argomentativa della sintassi e del lessico. Mentre il ricorso a una costruzione sintattica piana, spesso breve contribuisce a un dettato rattenuto, tendente a raffreddare la crudezza referenziale della testura, a negare l'accesso al patetico. Il ricorso all'*enjambement* s'incarica, localmente, di sottolineare la connotazione di una parola, l'impegno emotivo di una giunzione argomentativa. Prendiamo una strofe di frasi brevi, in cui i versi, indipendentemente dalla misura, assecondano la partitura sintattica:

⁵¹ Ivi, p. 29.

⁵² Ivi, p. 37.

⁵³ Ivi, p. 40.

⁵⁴ Ivi, p. 15.

⁵⁵ Ivi, p. 13.

⁵⁶ Ivi, p. 66.

⁵⁷ Ivi, p. 84.

⁵⁸ Ivi, p. 23.

⁵⁹ Ivi, p. 14.

⁶⁰ Ivi, p. 64.

Fate presto, nulla sarà risparmiato / dicevi alle ombre, al fogliame / ai resti
nella macchia. / Ne seguivi i contorni, la decomposizione. / Contro le chiazze
d'ossido sulla luce / lanciavi una pietra, quella con il lichene. / Sarebbe
scampata, intendevi.

Il primo è un endecasillabo ipermetro che accoglie il discorso diretto, nel novenario successivo è il verbo della reggente con i primi due complementi, chiude la sequenza il settenario dove compare il complemento riassuntivo e quindi enfaticizzato dei primi due. Il verso-periodo successivo è un nitido doppio settenario. Un nuovo periodo è aperto da un altro endecasillabo ipermetro che racchiude tutti gli elementi dei complementi indiretti, quindi concluso da un verso che, con il ricorso alla dialefe nel primo emistichio, possiamo considerare un doppio settenario, dove insistono il verbo reggente e tutti gli elementi del complemento diretto. Un novenario chiude la strofe con un verso-periodo che precisa il senso dei due precedenti.

Prendiamo l'esempio di una sequenza di maggiore estensione sintattica, dove meglio è rilevabile la funzione dell'*enjambement*. Vi si parla dei bambini cui la voce poetante ha parlato della contaminazione da plutonio provocata dalla catastrofe di Fukushima:

Hanno ascoltato in silenzio, piantati / diritti sulla riva, e hanno concluso / che
il cadavere dell'uomo più giusto / la carcassa del più mite animale /saranno
dunque per la terra / un pane avvelenato /per la terra che li avrà raccolti.

Le cinque proposizioni del periodo si dispongono in una successione piana: principale seguita da subordinata e da coordinata, descrittive del comportamento dei bambini, la subordinata di primo grado che riferisce la loro conclusione conoscitiva e morale, la subordinata di secondo grado che chiarisce un complemento della precedente. La partitura ritmica, qui, non asseconda immediatamente quella sintattica, promuovendo *enjambement* di diversa rilevanza e funzione. La solennità d'apertura endecasillabica s'impenna nell'*enjambement* che separa due attribuzioni a rappresentare saldezza, come a dire 'con i piedi ben piantati a terra' e insieme promessa del futuro ('diritti'). Nel secondo, la dialefe, resa obbligatoria dalla virgola inusuale prima della congiunzione, separa un settenario iniziale in cui s'arresta l'enfasi della sospensione, dal successivo quinario, il quale, si noterà, viene così a trovarsi in anafora con l'endecasillabo iniziale; l'ovvio spostamento della congiunzione al verso successivo provoca un *enjambement* appena pronunciato che ha soprattutto una funzione espositiva, a isolare bene il messaggio dei bambini. Il decoro endecasillabico dei due versi seguenti, avvalorato dalle figure del parallelismo («il cadavere» - «la carcassa») e del chiasmo («dell'uomo più giusto» - «del più mite animale»), vede attenuata la spinta della loro posizione in *enjambement*, rispetto al verbo che li sorregge, dal fatto che ciascuno è perfettamente coincidente con il gruppo dei due differenti soggetti. Per la dinamica cui è stato fatto cenno, all'enfasi pronunciata dei due endecasillabi segue l'abbassamento del novenario, di nuovo con il verbo in anafora e ovvia rima interna; il ricorso all'iperbato tra verbo e sua parte nominale, spostata nel successivo, apre una nuova sospensione pronunciata, che prepara l'affermazione più pregnante di tutto il componimento con la cruda metafora del settenario seguente «un pane avvelenato». Una forza che non può arrestarsi

e che, come accade in certe filastrocche infantili, riapre, con la ripresa della parola in punta di verso, «terra», a un ulteriore verso, un decasillabo, quasi a molcirne l'urto.

Naturalmente, le differenti misure sono diversamente orientate ad andamenti propri, così, come già osservato negli esempi, l'endecasillabo asseconda le parti narrative e una pronuncia più solenne, il novenario un andamento più sciolto, il decasillabo, specie se con accento di sesta, imprime al dettato un ritmo serrato, come nella seguente sequenza di quattro decasillabi, intervallati da un senario e rafforzati, nella loro funzione percussiva, dall'anafora trimembre: «Ora qui voglio dire soltanto / che domani ritorna a Kabul. / Ha sul volto la notte e la neve / ha occhi di lago / ha le dita di giunco, cammina».

L'ampio ricorso – come del resto il novenario – al decasillabo conduce anche a piegare la sua percussività asseverativa verso pronunce opposte, di dolente argine all'angoscia chiusa alla speranza: «Dura intanto una guerra ai confini»⁶¹.

Alla concisione illustre del settenario sono affidate, come già incontrato, le giunture pregnanti, o le chiusure gnomiche: «Nessuna polvere più / cui sia fatto altro male»⁶², o seccamente asseverative: «Le cappellunghie attendono / confitte nella rena»⁶³.

3. Il componimento

L'aspetto più vistoso, in una testura così parsimoniosa di rime, è la ripetizione. Ripetizioni ravvicinate e distanti di parole singole, sintagmi, espressioni, tanto che costituiscono la fonte preminente dei differenti fenomeni ritmici e retorici. Il procedimento agisce a più livelli della produzione testuale, assecondando due diverse pressioni: la ricerca di un ordine in cui siano scanditi, come nell'architettura romanica, gli assi compositivi portanti e il bisogno di certezza del dato percettivo o concettuale, in argine al vuoto, all'indefinito.

3.1. La ripetizione nelle articolazioni compositive

Il fenomeno si realizza in tre differenti articolazioni del testo: a) la ripetizione dell'*incipit* in chiusura; b) la ripetizione in sede di risposta nelle sequenze a domanda e risposta, reale o immaginaria che sia; in questa va distinto un piccolo sottogruppo rilevante; c) la ripetizione nelle riprese narrative. Se a) ha un evidente rilievo autonomo per la funzione di chiusura circolare del componimento, ragion per cui la si tiene separata, ciò non impedisce che essa possa includere anche una delle altre due, sebbene per brevità non venga segnalato.

La ripetizione dell'incipit in chiusura

Onde evitare un'estensione insieme eccessiva e arbitraria, si prendono in considerazione solo le occorrenze entro i primi due versi e gli ultimi due, dandone di seguito il regesto completo. Il fenomeno si accompagna, come osservato in premessa, ad altri ricorsi retorici, ritmici e rimici che lo sottolineano, ma per chiarezza espositiva e per brevità si evita di evidenziarli:

⁶¹ Ivi, p. 77.

⁶² Ivi, p. 24.

⁶³ Ivi, p. 22.

Sostiamo un breve istante, ogni mattina / [...] / erompere nell'ordine un istante / ogni mattina⁶⁴

Avevo lasciato spalancati i vetri / sui resti della veglia, quella notte / [...] / la chiara smemoranza quella notte⁶⁵

Sale il mio treno nella nebbia del ricordo / [...] / Riparte il treno. / Nella nebbia odo voci infinite tacere⁶⁶

Il mio poeta in esilio, una volta / con la tela di un sacco dal gelo / un giovane albicocco proteggeva / [...] / Con quale tela mai proteggerò l'argilla / il Circolo polare, il cielo?⁶⁷

Precipitano ripide le sponde / [...] / Immota, fra le sponde / contiene soltanto, rispecchiato, il cielo⁶⁸

Grida il gabbiano all'alba la notizia / [...] / La notizia è spezzata. / Io non so più che nome dare al cielo⁶⁹.

La ripetizione in sede di risposta e nelle sequenze a dialogo

"Come farai – domandavi una volta / a scrivere ancora / [...] Infatti non scrivo"⁷⁰

che sarai tu a soffrirne, questo / vorrei dirti, è il doloroso lascito / [...] / Ma tu, cosa ne sai del mio soffrire?⁷¹

Svegliatevi parlate, ho gridato / ai miei cari, dove sono le erbe / [...] la nuvola che i secoli /percorre a volo ogni mattina? / [...] Così / staranno anche i tuoi secoli, ordinati. / Lasciaci ora al nostro sonno⁷²

Fate presto, nulla sarà risparmiato / dicevi alle ombre, al fogliame / [...] lanciavi una pietra, quelle con il lichene / [...] Ora lo vorresti indietro quel lichene / lo vorresti fra le ombre e il fogliame⁷³.

Un piccolo sottogruppo merita uno sguardo particolare. Si tratta di due testi di dialogo con la figlia e uno con un bambino. In questi compare una modalità costruttiva che molto dice della pressione raziocinante sulla poesia di Alziati, e in cui il ricorso alla ripetizione

⁶⁴ Ivi, p. 28.

⁶⁵ Ivi, p. 31.

⁶⁶ Ivi, p. 38.

⁶⁷ Ivi, p. 41.

⁶⁸ Ivi, p. 51.

⁶⁹ Ivi, p. 76.

⁷⁰ Ivi, p. 13.

⁷¹ Ivi, p. 65.

⁷² Ivi, p. 21.

⁷³ Ivi, p. 24.

appare più ovvio, trattandosi di testi che potremmo definire logico-dimostrativi. La loro concettosità bene si presta anche alla densità dei giochi retorici e ritmici:

ripeti "bianco" e "fiore", e io non so / se affermi l'essere del bianco /accerti
l'essere del fiore⁷⁴

mi accorgo che sei tu, fra noi due / la radice. Di un tempo stranito, salvato / il
seme sei tu, che sei il fiore⁷⁵

quando soltanto io saprò che più non sei /mentre tu esisterai senza saperlo,
ancora⁷⁶

La ripetizione nelle riprese narrative

Della vasta occorrenza di questo impiego, è sufficiente qui indicare una breve campionatura per dar conto della duttilità con cui vi si ricorre. Anche in questo caso, la ripetizione attrae una ricca proliferazione retorica e ritmica che non viene segnalata.

Nei componimenti con divisione strofica, la ripresa narrativa si dispone più naturalmente sulla loro articolazione e la ripetizione è piegata ad assecondarne la scansione ritmica, talvolta collocando, in analogia con il movimento osservato per l'intero componimento, una delle due ripetizioni in inizio o in chiusura di una delle due strofi:

Dall'altra parte sedevamo insieme / [...] / Ora che il nulla ci separa non so
/dove siamo io e te, Edoarda / quando siamo insieme⁷⁷

Guardano verso l'alto, verso gli altoparlanti / [...] / Guarda la stirpe –
aggiunge l'impostore – / Le guerre oltre la guerra⁷⁸

Ranocchiule al crepuscolo hanno preso / di nuovo a gracidare / [...] e così via,
lungo l'intera estate. Alta la luce / [...] / tu [...] al crepuscolo nemmeno con la
luna / e così via lungo un silenzio⁷⁹.

In certi casi, la ripetizione, che coinvolge più di un lessema, tende, in sede finale, a stringere in una più sintetica organizzazione sintattica:

un fungo ne ha corroso il midollo / [...] Guardo il ceppo reciso, gli anelli. /
Anni e stagioni li conto soltanto / fino a dove strapiombano i cerchi / [...] /
Indifferente al fungo / ai cerchi, al computo delle stagioni / percorre ignara
anni inabissati⁸⁰.

⁷⁴ Ivi, p. 28.

⁷⁵ Ivi, p. 63.

⁷⁶ Ivi, p. 66.

⁷⁷ Ivi, p. 30.

⁷⁸ Ivi, p. 70.

⁷⁹ Ivi, p. 85.

⁸⁰ Ivi, p. 81.

Ma la ripetizione si realizza anche in componimenti senza divisione strofica, in questo caso, per attrazione dell'istanza osservata per il componimento intero, la ripetizione tende a polarizzarsi verso le due estremità: «- l'affondo del rapace sulla preda / [...] stanotte, della preda / udrò levarsi, al grave, acute strida»⁸¹.

3.2. *Le altre ripetizioni*

Come si diceva, la ripetizione travalica gli snodi costruttivi del componimento in una ricca disseminazione, esaltandone, proprio per la sua azione microtestuale, la fecondità retorica e ritmica. Non ci si propone di offrire un regesto completo, ma ci si limita a esempi di tre fenomeni vistosi: a) la ripetizione in anadiplosi, b) la ripetizione nel parallelismo di anafora o epifora, c) la ripetizione generata da interrogazione o affermazione

(a) *La ripetizione in anadiplosi*

Per essere un fenomeno contiguo, si tratta di un esempio particolarmente marcato, tanto più se in concomitanza con *enjambement*: «Affogheranno anche stanotte, anche stanotte / qualcuno busserà alla porta, chiederà di aprire»⁸². O con chiasmo: «gli annegati, il deserto / sono solo finzione. / Finzione il rovescio del cielo»⁸³, «Dunque alzati, Lazzaro, per un'ultima volta. / Per un'ultima volta sparisci»⁸⁴ o, addirittura, con *enjambement* e chiasmo: «e io, mentre ti ascolto, ascolto / il suono del disordine»⁸⁵.

(b) *La ripetizione nel parallelismo di anafora o epifora*

Opposto all'anadiplosi è il parallelismo dell'anafora e dell'epifora, anch'esso occasione di molteplici convergenze con altre figure.

Si va dalla semplice disposizione dell'anafora a inizio verso: «nessuna voce risponde. Lungo lo sterro / [...] nessun aculeo rimasto sul selciato»⁸⁶ e dell'epifora in sede rimica: «se mentre dice proprio qui esisto / [...] / dai secoli e altrove esisto»⁸⁷ all'anafora sintattica complicata dalla disposizione ritmica opposta, con conseguente geminazione di *enjambement*: «Ascolto un violoncello / [...] / Suona il *Libro dei falchi* - ascolto / da un cd che un amico ha portato»⁸⁸ e addirittura con anafora sintattica disposta in apertura e chiusura dello stesso verso, con nuova convergenza di *enjambement*: «quando siamo insieme, quando / la luna appena sorta»⁸⁹.

Notevole il caso di anafore sintattiche generate da enumerazioni ravvicinate, enfatizzate dalla compresenza di asindeto: «Guardano verso l'alto, verso gli

⁸¹ Ivi, p. 58.

⁸² Ivi, p. 71.

⁸³ Ivi, p. 15.

⁸⁴ Ivi, p. 69.

⁸⁵ Ivi, p. 28.

⁸⁶ Ivi, p. 83.

⁸⁷ Ivi, p. 27.

⁸⁸ Ivi, p. 58.

⁸⁹ Ivi, p. 30.

altoparlanti»⁹⁰, «non so, non ricordo»⁹¹; perfino in accumulo di anafore multiple: «c'è olio, c'è pane e l'acqua è ancora calda / la brace nella stufa ancora accesa»⁹².

(c) *La ripetizione generata da interrogazione o affermazione*

C'è un piccolo gruppo di occorrenze, nelle quali la ripetizione assume una pregnanza particolare, rivelatrice dell'intera funzione. Qui, la ripetizione – compresa quella delle figure analizzate –, per effetto della struttura propria delle sequenze, è espressione diretta dell'ansia interrogativa ed esclamativa.

L'emblema è un breve giro di versi, di pura elencazione descrittiva, dove un iniziale senso di ammirazione per i fenomeni naturali velocemente gira in smarrimento ansioso. A contrasto, segue un secco periodo di tre parole, interamente poggiato sul verbo in chiusura e in posizione rimica, "esiste", poliptoto del verbo del precedente: «I favolosi nuvoli e i germogli / e i rovi esistono, e l'insensata / chiarezza dell'alba e la mia grande / stanza. Tutto questo esiste»⁹³.

E si osservi, punta estrema, l'anadiplosi costruita con una pura ripetizione, enfaticata dall'*enjambement*: «Lo sai, vorrei risponderle, che qui / qui dove salgo abito, conosco il bostrico»⁹⁴.

Notevole il caso in cui la ripetizione apre e chiude l'interrogativa, sia essa in anafora: «"Come farai – domandavi una volta – / [...] / come farai adesso?" Infatti non scrivo»⁹⁵. Oppure no: «e l'aria, chiedo, che l'ossido / di etilene detonando incendia / fra il Tigri e l'Eufrate, l'aria dov'è»⁹⁶.

Alla medesima funzione è ricondotto il chiasmo: «Constatazione folle, quel tuo dire / o folle imperativo? Discernere non so»⁹⁷.

Il massiccio investimento inventivo e energetico della ripetizione consegnataci dalla mappatura, di per sé preso, potrebbe indurci a pensare che le *Quarantanove poesie* ci affidino, per usare all'inverso la celebre dichiarazione montaliana, una parola che squadra da ogni lato l'animo e la realtà.

Ma il fatto è che *Quarantanove poesie* sono precisamente un'opera che affronta la vertigine della mancanza di senso, dove è inghiottito il silenzio dei giorni, l'orrore indicibile di distruzioni umane e ambientali, le violenze inebetite di un capitalismo tornato signore assoluto. E per farlo, non si tratta di imitare il caos. La ricerca ostinata della denominazione esatta, non allusiva di cui la ripetizione è figlia (una rosa è una rosa), la disciplina della ragione, di cui la sorveglianza costruttiva è frutto, sono prima di tutto la contromossa difensiva messa in atto dalla voce poetante, poi una possibile strada, consegnata al lettore, verso quell'orizzonte di senso la cui acuta mancanza è il vero lascito dell'opera.

⁹⁰ Ivi, p. 70.

⁹¹ Ivi, p. 72.

⁹² Ivi, p. 71.

⁹³ Ivi, p. 15.

⁹⁴ Ivi, p. 57.

⁹⁵ Ivi, p. 13.

⁹⁶ Ivi, p. 21.

⁹⁷ Ivi, p. 64.

Siccome chi parla in *Quarantanove poesie* sa, per dirlo con uno dei suoi autori, Brecht, che non si può mettere ordine in un porcile, sa anche che l'ordine tanto duramente conseguito è a sua volta un falso ordine, analogo all'ordine costituito, che qua e là, per «un istante», si mette a nudo, aprendo a un altro, del tutto diverso che, in quanto oppositivo e non ancora, non può che apparire disordine: «e io, mentre ti ascolto, ascolto / il suono del disordine / erompere nell'ordine un istante»⁹⁸.

È non poco indicativo che questo fresco 'erompere del disordine' avvenga ascoltando un bambino che impara a parlare, perché i bambini e la figlia costituiscono il punto di fuga positivo dell'intera opera, il possibile annuncio del domani che spezza e riscatta la falsa immobilità del presente, la dialettica che travalica gli stessi limiti biologici dell'individuo, in ogni angolo oggi proclamato unica realtà dall'ideologia dominante: «In un istante / mi accorgo che sei tu, fra noi due / la radice. Di un tempo stranito, salvato / il seme sei tu, che sei il fiore»⁹⁹.

D'altra parte, alla voce poetante non difetta consapevolezza, se, tra le varie dichiarazioni possibili di poetica del libro, troviamo questa dell'*Amàca* in apertura di volume: «Oltre la notte dondola / fra luce e buio la mia amàca / tesa ai margini acuti di grazia»¹⁰⁰.

4. Il libro

Il titolo, che echeggia i *Quarantanove racconti* dell'edizione italiana di Hemingway, ha il sapore della sprezzatura nell'esibire una semplice somma di testi, essendo invece opera robustamente costruita. Anche l'aggiunta «e altri disturbi» è vagamente fuorviante, essendo i testi quarantanove, mentre l'attribuzione «disturbo» alla poesia risulta eufemistica, sia che la si voglia intesa *a parte subjecti*, sia che la si intenda *a parte objecti*, tanto è evidente la durezza drammatica dell'opera. Scelta certo in connessione diretta con l'autocontrollo intellettuale dalla voce narrante mostrato in più luoghi e reso programmatico nell'*Avvertenza* in cui, elencati sinteticamente alcuni temi successivi, li si dichiara «finzione».

Anche nella dimensione macrotestuale sono reperibili nuovamente tanto la spinta a un'interlocuzione, quanto il rigore costruttivo. Il libro infatti si apre con *Risposta (ad Alberto Bertoni)*, che in questo modo connota per intero l'opera. E, prima ancora, la dedica alla figlia, *per Sofia*, la quale, anche per la sua funzione interlocutiva centrale, acquista un rilievo pregnante, che oltrepassa il gesto d'affetto. D'altra parte, come già è stato accennato, l'istanza del dialogo attraversa l'intero libro, sotto forma di lettere spedite o pensate, ricevute, di dialogo immaginario con persone scomparse o totalmente ipotetiche; una necessità spinta fino alla lettera elettronica della surreale *@alucinatio.com*. Rientrano, poi, in questa tensione anche i confronti della voce poetante con piante e animali e persino la rievocazione della leggenda, in *Il lago dell'Accesa*, referto, questa, di un bisogno frustrato. Naturalmente vi rientrano le riprese, in traduzione, in citazione o in presa diretta della voce di altri poeti e artisti, ma di questo vedremo più avanti.

⁹⁸ Ivi, p. 28.

⁹⁹ Ivi, p. 63.

¹⁰⁰ Ivi, p. 14.

Per quanto riguarda la sorveglianza costruttiva, anche senza addentrarci sulla trama dei rimandi tra i testi, essa è già manifesta nella mappa dell'indice che disegna una struttura rigorosa. Dopo la dedica, seguono i tre testi introduttivi: l'opera come interlocuzione (*Risposta*), la dichiarazione di poetica (*L'amàca*), la consapevolezza dell'opera come finzione (*Avvertenza*). Successivamente si dispiega la materia, organizzata in due grandi blocchi. Il primo: *Dintorni I* e *Dintorni II* separati dalle *Tre poesie che avrei voluto scrivere*, ovvero due traduzioni dell'autrice (Gelman e Hölderlin) e una poesia di Fortini. Il secondo blocco comprende *Esclave* e *Avvertenze*, a loro volta separate da *L'impostore*. In chiusura, una breve sezione di sette testi: *L'airone*.

Dintorni I, diviso in tre sottosezioni (*Anni*, *Altri luoghi*, *Giorni*), guarda principalmente alle vicende politiche della 'grande storia': Prima e Seconda guerra del Golfo, guerra tra Croazia e Bosnia, Guerra in Afghanistan, terremoto e disastro nucleare di Fukushima, migranti; mentre il mediano *Altri luoghi* apre a un «altrove» («io resterò dove sono, altrove»), rappresentato dalla natura, dal balbettamento infantile, dalla letteratura, dalla memoria. *Dintorni II*, più breve, ha uno sguardo maggiormente attento alle vicende quotidiane e vicine alla voce poetante.

Rilievo del tutto particolare assume la cesura imposta dalle *Tre poesie che avrei voluto scrivere io*, perché l'omaggio rimarcato ai tre poeti è anche omaggio all'«altrove che la poesia è, rispetto all'orrore e allo smarrimento dei dintorni». Se l'inclusione in questa sezione delle traduzioni di Gelman e Hölderlin è di rilievo particolare, per il fatto che due altre traduzioni, di Huchel e ancora di Gelman, sono presenti in *Dintorni II*, ancor più lo è la riproposizione del fortiniano *Aprile 1961*.

Il secondo blocco, tramite la sua sezione finale, *Avvertenze*, chiude con mossa tipica il libro a circolo, riprendendo il titolo dell'ultimo dei tre componenti d'apertura, legame confermato sia dall'identica estensione di tre testi, sia dal valore riassuntivo dei primi due (*Dintorni* e *Altra avvertenza*) e di congedo dell'ultimo: *Ex post*.

La sua sezione d'apertura, *Esclave*, quarta delle sette sezioni complessive, viene a ricoprire il ruolo di fulcro dell'opera. La parola, recita il *Vocabolario Treccani*, indica un «territorio di piccole dimensioni, circondato da uno stato diverso da quello dal quale appartiene: Campione è per l'Italia, un'exclave in territorio svizzero». È dunque qualcosa di assai meno indefinito dell'«altrove»: è ciò che appartiene alla voce poetante, ma che si trova in altro territorio, anzi, in altro, futuro tempo, che per ciò stesso la oltrepassa e ne rappresenta il compimento, la causa finale, come già osservato. È questa la sezione dedicata alla figlia, con tre testi della madre (*Zona franca 1. Resetti in un istante*, *2. Costatazione folle; Culla*) e uno sotto forma di parole della figlia, *Messaggio*.

Se incastonato tra le due sezioni del primo blocco era l'altrove della poesia, qui, in antitesi orrificica, è l'oscena figura dell'*Impostore*, palese trasposizione del brechtiano Imbianchino, a rappresentare non più la figura storica di Hitler, ma la permanente oppressione distruttiva del capitale. La sezione si apre con *Autoritratto*, dove "l'impostore" è evocato per, diciamo, enallage attraverso gli effetti distruttivi sulla voce poetante. Essa si autorappresenta nel suo inverno, dedita, con un climax ascendente, a *spezzare, recidere, divellere* ogni elemento naturale convenzionalmente bello e poetico («alloro», «rosa», «verzura»). All'origine della furia distruttiva riconosciamo lo stesso sentimento del celebre verso eliotiano, «aprile è il mese più crudele». La sua chiusa è

quella già commentata, ferocemente disperata, in cui la voce poetante si definisce Lazzaro.

Gli altri tre testi sono raccolti sotto il titolo didascalico *Variazioni su una foto*. La 'foto', come attesta la nota dell'autrice, è «di Evgenij Chaldej 22.6.1941, Mosca, Primo giorno di guerra», che la voce poetante dice di conservare appesa ai vetri della finestra. Nella prima poesia, *La stirpe*, è descritta brevemente l'illustrazione che ritrae, appunto, una «piccola folla» in ascolto. Nel distico che la chiude, l'imbonimento dell'impostore eponimo della sezione: «Guarda la stirpe [...] / le guerre oltre la guerra». La seconda "variazione", tramite la marca del verbo, «affogheranno anche stanotte», traspone la condizione di massacro negli odierni migranti dei nostri mari. L'ultima, *L'ombra*, dà voce, tramite lo scritto di Günther Anders riferito in nota, all'impronta lasciata nel muro da una persona incenerita da una delle bombe atomiche sganciate dagli Usa su Hiroshima e Nagasaki; testo, di nuovo, chiuso dal commento agghiacciante dell'impostore: «Non più di un'ombra, quella».

Dintorni, il primo componimento della sezione seguente intitolata *Avvertenze* e quindi contiguo all'*Impostore*, merita un breve commento: si tratta di un 'rifacimento' del brechtiano *Domande di un lettore operaio*, con la medesima impostazione di affermazione di un dato di fatto (qui riferito a generici ma realistici effetti di bombardamento), cui segue l'affermazione che la contesta. Naturalmente, la condizione esistenziale, intellettuale, emotiva, politica della voce di *Quarantanove poesie* è assai distante dal poeta di Augusta, distanza per altro esplicitamente indicata nel componimento finale di *Dintorni I*, *La tela*, nella quale, a fronte del gesto, descritto da Brecht, di proteggere dal gelo un albicocco con la tela, la voce poetante si chiede retoricamente «Con quale tela mai proteggerò».

Così, di fronte a ogni distruzione del bombardamento, non segue la domanda critica del «lettore operaio», bensì, sarcasticamente, l'invariabile dichiarazione d'innocenza di chi bombardando ha provocato il 'danno collaterale': «ma non sapevano che qui c'era».

L'ultima sezione, *L'airone*, di sette componimenti, si configura come una sorta di appendice, dove, se vi predominano, come indica il titolo, brevi descrizioni d'ambiente naturale, si riaffacciano anche temi già inclusi in altre sezioni.

5. L'arte e la poesia nella poesia

L'energia creativa della contraddizione, che nutre le *Quarantanove poesie*, si palesa anche nella convinzione della forza e insieme nella consapevolezza della debolezza dell'«altrove» della poesia. Abbiamo già accennato alla ricca presenza di traduzioni, giochi, rifacimenti, richiami, oltre alla riproposizione di Fortini. Ma, intanto, si deve osservare che la forza evocativa, l'ispirazione figurativa della poesia, di cui il libro si nutre, si allarga alla fotografia, alla pittura, *Pontormo*, alla musica colta, il *Libro dei falchi* in *Disturbi dell'udito*, al canto popolare, *Lu rusciu te lu mare* in *Il delitto*, al cortometraggio, *El tren de las moscas* in *The wall*.

Non v'è però dubbio che la poesia ricopra un posto privilegiato, che passa, com'è da attendersi, anche attraverso echi, consapevoli o no, avvertibili nella pagina, che vanno da quelli esplicitamente presenti ad altri più nascosti nel tessuto linguistico come certi echi montaliani. Ci si sofferma qui, solo su un paio di casi.

Prendiamo la seconda strofe di un testo di severa descrizione della tragedia della Guerra tra Croazia e Bosnia, 1994:

Cerchi nel dizionario, dentro l'assedio / di una notte insonne, un nome. Mai / non li chiamasti mai certi molluschi / che nell'infanzia, fragili come il vetro / sfioravi con il piede. Ora / del tuo ricordo la logica balena.

Con autentica sorpresa si nota quanto insistentemente l'orecchio rinvii a un movimento pascoliano. Il confronto con il testo di *Digitale purpurea* fuga ogni dubbio: "[...] E mai / non ci tornasti?" "Mai!" "Non le vedesti / più?" [...] ». Identici non solo per la doppia ripetizione di "mai", non solo per la loro identica collocazione in *enjambement* il primo e in accento di sesta dell'endecasillabo il secondo, non solo per l'identica apertura con avverbio di negazione, non solo per la sovrapposibilità sintattica dei due primi emistichi, ma addirittura minime sono, tra le due intere sequenze, le variazioni della testura sonora, al punto di giungere alla rima tra i due verbi, trisillabi, in posizione ritmica identica.

Si può pensare che l'emersione sia stata favorita da qualche analogia tra l'ostacolata memorazione nella turbata allusione tra le due amiche della *Digitale purpurea* e l'affannosa ricerca notturna nel dizionario di 1994. E, certo, una volta innescato il parallelismo, per quanto distanti possano essere l'eroticismo negato del Pascoli e il bombardamento in Bosnia, è difficile non pensare alla comune condivisione del presentimento di morte, nonché alla somiglianza morfologica dei due oggetti recuperati alla memoria, in entrambi i casi segnali di amore e morte – l'infiorescenza della digitale e le cappellughe o cannicchi – né, infine, avvertire anche in 1994 la sensualità innocente di quello «sfioravi con il piede».

All'opposto, la citazione dalla *Silvia* leopardiana, esposta in *enjambement*, è persino grammaticalizzata: «cerca il nettare nero dentro il maggio / odoroso, mentre infuoca il sole».

La presenza di Fortini, invece, andrebbe indagata più a fondo, data la sua rilevanza denunciata, a tacer d'altro, dalla del tutto eccezionale assunzione in proprio di un suo testo, *Aprile 1961*. Riconoscibile situazione fortiniana è, per esempio, la finestra, che apre dall'interno lo sguardo. In *Quarantanove poesie* numerose sono le occorrenze della sineddoche «vetri», a principiarsi dall'emblema della «piccola folla». Compare persino «gronda» che, per quanto ridotta a una sola presenza, è marca troppo connotata per essere casuale: «dove sono le erbe /che stavano crescendo nella gronda»¹⁰¹. Non è ozioso osservare che questo *apax* si affaccia in 1991, dedicata alla Prima guerra del Golfo, evento a cui Fortini dedica un'intera sezione, *Sette canzonette del Golfo*, della sua opera estrema: *Composita solvantur*. E fortiniane sono anche le già ricordate aperture di enunciazione in presa diretta, come «La radio annuncia che la VI flotta»¹⁰², o «Furioso un vento scompiglia i tegoli»¹⁰³. In Fortini assicurano il solido principio di realtà che la figurazione allegorica travalica in un possibile orizzonte di totalità, il solo che permetta di veramente comprenderlo.

¹⁰¹ Ivi, p. 21.

¹⁰² Ivi, p. 22.

¹⁰³ Ivi, p. 71.

Tale mossa iniziale, in *Quarantanove poesie*, sotto la pressione del bisogno di accertamento della realtà, subisce un lieve spostamento di cui è emblema l'epifora in *Avvertenza*, già incontrata: «I favolosi... esistono... Tutto questo esiste», ripetuta con leggera *variatio* nel penultimo testo, (*per inciso*), «Era un cielicello... Anche questo era vero»¹⁰⁴. Rilevanti le conseguenze. Prendiamo un testo fortiniano dove evidente sia l'apertura al dato di realtà, *Stanotte*:

Vedo il mare, è celeste, lietissime le vele. / E non è vero. / Il piccolo animale sanguinario / ha morso nel veleno / e ora cieco di luce / stride e combatte e implora dagli spini pietà.

Il verso che apre la sequenza è una constatazione secca, che i due aggettivi incastonati dal chiasmo rendono un lacerto di lirismo puro, di ferma serenità. La scena cruenta che segue, trasparente allegoria dell'aggressore che, in una hegeliana dialettica signore-servo, vede ribaltare il proprio godimento oppressivo in atto annientante sé stesso, trasporta la precedente notazione ambientale neutra nel suo materiale nesso con la storia. Il passaggio tra i due piani, apparentemente immotivato, è stabilito dalla classica negazione hegeliana: «non è vero», perché il «vero» è la totalità. Un passaggio certo arduo nella lettera, che solo la collaborazione del lettore, costretto a un atto intellettuale creativo, può rendere trasparente.

Vediamo ora che cosa succede nel testo di Alziati:

I favolosi nuvoli e i germogli / e i rovi esistono, e l'insensata / chiarezza dell'alba e la mia grande / stanza. Tutto questo esiste. / Alla mia porta invece / non ha mai bussato nessuno / la piccola folla è soltanto / una misera carta appesa a un vetro / l'annuncio di una guerra / le ombre appiccicate ai muri / i droni-insetto, l'aria bruciata / gli annegati, il deserto / sono solo finzione. / Finzione il rovescio del cielo.

L'attacco paesaggistico ammirato, arieggiante, per via delle sdruciole, certo espressionismo reboriano, non è sottoposto, come in Fortini, a un nuovo e diverso sguardo che mostri falsa l'iniziale serenità separata dalla storia. Il paesaggio conserva tutta la sua bellezza e autonomia, anzi, è proprio per questo motivo che nella voce narrante nasce prima il turbamento per la bellezza non godibile, poi l'esplicita descrizione della propria scissione dal mondo, esistenziale prima («la mia grande / stanza»), poi, quel che più importa, di tutta la propria poesia, sineddoticamente riassunta in questa poesia proemiale. Così, se la poesia di Fortini ha nell'allegoria la sua marca individuante, raro è, nei numerosi ricorsi paesaggistici e storici, questo impiego in Alziati.

Ora, ciò che è interessante notare, è il fatto che la differenza tra le due voci, ugualmente autentiche, è l'altra faccia di due differenze storiche. In Fortini l'energia della contraddizione, che nasceva dal suo spirito di scissione propria dell'intellettuale critico, sorgeva e si nutriva in un contesto storico in cui la totalità possibile della sua

¹⁰⁴ Ivi, p. 86.

poesia era un fatto sociale, politico, morale e intellettuale vivente nelle lotte e nelle organizzazioni dei subalterni.

Mentre in Alziati il colpo di reni della contraddizione, se nasce dall'onestà dell'intellettuale di non nascondersi l'orrore distruttivo di natura, società, individui, frutto del capitalismo giunto a una punta estrema, non può, altrettanto onestamente, non sentire il peso delle sconfitte passate, né può fare affidamento a un movimento visibile di abolizione dello stato di cose presente, alla viva circolazione culturale di speranze e fresca creatività collettiva. Nasce da qui, la disperata nostalgia della chiusa di (*per inciso*): «[...] Erano vere / la leggenda e l'alba, e quella / che non incontreremo / la postulata stella».

Dove non credo arbitrario sciogliere la perifrasi finale con l'aria di un antico canto: «dove sorge il sol dell'avvenir».