



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*«Chiamare aria / l'aria»
"Il Conoscente" e la poesia di Umberto Fiori*

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureando
Giovanni Bonan
n° matr. 1202896 / LMFIM

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

| | |
|---|-----|
| Introduzione | 3 |
| 1. <i>Il Conoscente e la poesia di Fiori</i> | 5 |
| 1.1. Descrizione introduttiva dell'opera | 5 |
| 1.2. Trama | 11 |
| 1.3. Il pensiero di Fiori e le poetiche | 40 |
| 2. <i>Lettura e analisi di passi del Conoscente</i> | 81 |
| 2.1. <i>Prologo</i> (passi 1, 2, 4) | 81 |
| 2.2. <i>Il Prossimo; L'Ente</i> (passi 26, 29, 30) | 90 |
| 2.3. <i>In viaggio</i> (passi 58, 59, 60) | 103 |
| 2.4. <i>In canoa</i> (passi 83, 86, 87) | 113 |
| 2.5. <i>La salita</i> (passi 110, 111, 118) | 124 |
| Conclusioni. <i>Il Conoscente ovvero "Umberto Fiori"</i> | 135 |
| Bibliografia | 139 |

Introduzione

La presente tesi propone un'interpretazione del romanzo in versi *Il Conoscente* del 2019. L'autore, Umberto Fiori, è tra i poeti contemporanei più noti d'Italia; con la sua produzione lirica, a partire da *Case* del 1986 ed *Esempi* del 1992, ha elaborato un sistema originale di pensiero che tenta di riproporre un'idea di comunità tra le persone: fondata non su costruzioni ideologiche superate negli anni Ottanta, ma sull'esperienza comune di vita quotidiana. La sua poesia si caratterizza per la lingua d'uso comune, non letteraria, un linguaggio che qualsiasi parlante d'italiano può comprendere; per l'autore, la garanzia più solida che quanto va componendo può avere un valore poetico e comunitario. Anche se Fiori mira a un pubblico di "non addetti ai lavori", la sua poesia si fonda su un complesso apparato filosofico ed esistenziale, dalle articolazioni trasparenti, ma dalla complessità e profondità crescente; lungo la sua produzione lirica, inoltre, il poeta tende a ritornare frequentemente sui temi portanti della propria poesia, a darne rappresentazioni più approfondite, a rimetterli in discussione da più prospettive, a considerare ogni conclusione come provvisoria. Con *Il Conoscente*, il poeta perviene al suo lavoro più articolato, e l'intero suo sistema è sottoposto a una critica radicale che ne rovescia i fondamenti.

Il lavoro si divide in due capitoli. Nel primo, si tratterà in tre paragrafi del pensiero di Fiori nel *Conoscente*, in relazione alla sua produzione lirica e alla poesia italiana contemporanea, e sulla scorta della sua produzione secondaria (saggi, articoli, interviste) e della letteratura critica attorno all'autore. Il primo paragrafo presenterà una descrizione generale dell'opera: il suo genere letterario, di poesia narrativa in contrasto con la precedente produzione lirica; la struttura formale interna; la vicenda compositiva ed editoriale nota; il contenuto del racconto. Il secondo paragrafo riporterà un riassunto dell'intero romanzo. Il terzo paragrafo tratterà del pensiero e delle poetiche di Fiori tra produzione lirica e romanzo, a partire dalla sua concezione esistenziale, per passare alla storia del tramonto dell'istituto del soggetto lirico moderno nella poesia italiana secondonovecentesca, un processo in cui il poeta si inserisce con la prima parte della sua produzione lirica; si riporteranno le sue concezioni etiche e linguistiche fondamentali, legate all'idea che la lingua personale è capace di rappresentare accuratamente ogni elemento della realtà; seguirà una rassegna della sua seconda produzione lirica, in cui il poeta sottopone man mano il sistema poetico e filosofico della prima produzione a una crescente inquisizione, un'emersione

di problemi che si accompagna al ritorno progressivo di un soggetto lirico nei suoi testi; tramite quest'impostazione si offrirà una prima interpretazione complessiva del *Conoscente*, in cui si perviene alla massima inquisizione, e al ritorno completo del soggetto lirico di modello secon-
donovecentesco.

Nel secondo capitolo si procederà a una lettura analitica di brani scelti del romanzo. I paragrafi seguiranno un modello comune, scandito generalmente in due parti: la prima offrirà una interpretazione complessiva dei temi e dei contenuti, fondata sul sistema poetico e filosofico descritto nel primo capitolo, sul confronto con altri passi del romanzo, altri testi della produzione lirica dell'autore, intertestualità eventuali con la tradizione poetica italiana, l'economia del testo, la struttura narrativa; la seconda procederà a un'analisi degli aspetti metrici e stilistici dei brani, in particolare le strutture strofiche, la versificazione, aspetti prosodici notevoli, rime perfette e imperfette, sintassi, lessico, retorica. Le analisi sono parte fondante delle letture, forniscono i dati essenziali a sostegno delle singole interpretazioni, e sono cruciali per orientarsi nell'indagine di una lingua apparentemente semplice, ma dai fondamenti complessi. Con la lettura specifica dei singoli brani si intenderà corroborare l'interpretazione complessiva del romanzo con i riscontri effettivi nel testo.

La tesi intende offrire una prima interpretazione critica del *Conoscente*, ma il pensiero e la poesia di Fiori si rifanno a un numero incredibile di fonti e autori, e il suo romanzo affronta numerose tematiche che in questa sede non è stato conveniente, o possibile, approfondire. La si consideri dunque come una prima introduzione alla lettura di un romanzo particolarmente sofisticato, che sembra mutare a ciascuna rilettura, che presenta con lingua chiara l'impressione di una realtà evidente a chiunque, eppure soggetta a un dubbio profondo che ne cancella la validità. Tale opposizione inconciliabile è alla radice dello scontro narrato nel romanzo, e della stessa instabilità di lettura.

1.

Il Conoscente e la poesia di Fiori

1.1. Descrizione introduttiva dell'opera

Il Conoscente è un racconto, o romanzo in versi. Il primo termine è d'autore, che lo ha adoperato in varie interviste,¹ per la prima pubblicazione di brani dell'opera su «Il Gallo Silvestre»,² nella *Nota ai testi* dell'edizione Mondadori delle *Poesie* del 2014³ e nel risvolto di copertina dell'edizione Marcos y Marcos del 2019;⁴ diversi studiosi lo hanno impiegato su suo esempio.⁵ Altri hanno parlato di “romanzo”,⁶ riconducendo l'opera al genere di poesia narrativa sperimentato da autori come Elio Pagliarani e Giancarlo Majorino a partire dal secondo Novecento. Entrambi i termini riconducono l'opera al genere della poesia narrativa, il che, come è stato notato,⁷ è un primo segnale che con *Il Conoscente* si entra in una fase distinta della produzione poetica di Umberto Fiori. La produzione precedente al *Conoscente* si adegua a due criteri formali tipici della poesia lirica, la frammentarietà testuale e la progressione di senso, su cui scrive Francesco Roncen: «I testi di una silloge, per quanto narrativi, rappresentano pur sempre dei “frammenti” che emergono da una cornice rarefatta, talvolta segnalata da alcuni elementi extratestuali» quali titoli e segnature tematiche, «ma spesso affidata alla ricostruzione del lettore»;⁸ tale testualità, fatta di brevi componimenti, si piega facilmente nella composizione di una poesia che si esprime

¹ «Un nuovo libro di poesia è in cantiere da un po' [...]. Dovrebbe intitolarsi *Il Conoscente*. È una sorta di *racconto in versi*, falsamente autobiografico», IELMINI 2009, p. 84; «*Il Conoscente* pubblicato come inedito nell'Oscar non è incompiuto: è incompiutissimo. Sono soltanto i primi 14 passaggi di un *racconto in versi* che ne conta circa 130», BORIO 2017.

² «I primi appunti per questo *racconto in versi* – al quale sto lavorando e dovrò lavorare, credo, ancora per un pezzo [...]», GS 14, 2001, p. 173.

³ «Gli elementi apparentemente autobiografici contenuti in questo *racconto in versi* sono frutto di immaginazione», *Nota ai testi*, nell'ed. Mondadori 2014 delle *Poesie 1986-2014* (d'ora in avanti *Poesie 1986-2014* o *Poesie*), p. XXVII.

⁴ «Il nuovo libro di Umberto Fiori è un *racconto in versi* falsissimamente autobiografico», aletta di copertina dell'ed. Marcos y Marcos 2019 del *Conoscente* (d'ora in avanti *Il Conoscente*). In questa cit. e nelle nn. precedenti corsivi miei.

⁵ DALMAS 2019; FRANCESCHETTI 2019; GORRET 2019; GHIDINELLI 2020, p. 36. Alcuni autori hanno parlato anche di *poema* (FEBBRARO 2016, p. 65; PUSTERLA 2019; GHIDINELLI 2020, p. 36).

⁶ LO VETERE 2019; «Per una volta [...] si può parlare davvero di romanzo in versi, genere che nella seconda metà del Novecento è stato tentato da Pagliarani e Bertolucci, e sfiorato dalle sequenze poematichette di Luzi, Caproni, Sereni e Giudici», MARCHESINI 2019.

⁷ «La scelta del genere è la prima evidente novità», LO VETERE 2019; «Il nuovo libro si oppone a quelli precedenti, soprattutto ai primi, su diversi piani. Possiamo assistere al passaggio dalla concentrazione lirica alla diffusione narrativa [...]», DALMAS 2019.

⁸ RONCEN 2016, p. 55.

«per attimi ed epifanie»,⁹ una poesia che si dedica alla rappresentazione di istanti, occasioni significative, irrelate nella loro narratività interna (un termine usato da Ronald de Rooy)¹⁰ da quella dei testi che li seguono e li precedono. Ciò che mantiene unita la catena testuale dei frammenti attimali è una posteriore «ricostruzione del lettore»: una «progressione di senso», secondo la terminologia stabilita da Enrico Testa,¹¹ progettata dal poeta tramite l'attenta disposizione dei testi all'interno della raccolta: il "senso" è costruito mediante le relazioni intratestuali formate tra i singoli componimenti, a seconda della loro successione, o della loro collocazione nella serie. Le relazioni formate possono essere di vario ordine, in base al progetto del poeta: temporale, diaristico, tematico oppure narrativo, secondo quella che De Rooy definisce «narratività orizzontale».¹² La progressione di senso è una componente fondamentale della produzione lirica del Novecento, oggetto di sperimentalismi originali e studiati con profitto,¹³ e anche Fiori se ne è servito per costruire le sue raccolte, sviluppando nel corso della produzione strutture sempre più articolate e complesse. Già nella produzione d'esordio (la plaquette *Case* del 1986 e la raccolta *Esempi* del 1992) il poeta si cimenta con l'elaborazione di sottili linee concettuali che attraversano le raccolte e stabiliscono simmetrie tematiche per antitesi o parallelismi;¹⁴ con *Esempi* inaugura anche la tendenza a mettere in posizione di apertura e chiusura di raccolte, o di sezioni interne, componimenti estesi,¹⁵ tendenza proseguita poi con *Chiarimenti* (1995). A partire da *Tutti* (1998) Fiori progetta macrostrutture rette da criteri più ambiziosi e raffinati rispetto alla prima produzione: la prima sezione, *Anni*, adotta un impianto diaristico che ricostruisce un

⁹ Ivi, p. 56.

¹⁰ DE ROOY 2000, pp. 125-26.

¹¹ E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983, p. 23, cit. in DE ROOY 2000, p. 127; cfr. N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2005, p. 100, cit. in RONCEN 2016, p. 56.

¹² Cfr. DE ROOY 2000, pp. 125-27.

¹³ RONCEN 2016, p. 56.

¹⁴ «L'apparente semplicità strutturale dei libri di Fiori si rovescia [...] nella certificazione di intricati rimandi interni [...] Una progettualità nella disposizione dei testi evidentemente sussiste, se per esempio a inizio e a chiusura della silloge si privilegiano programmaticamente le sequenze poematichette o i testi più ampi [...]. Non sfugge il fatto che la prima poesia di *Esempi* apre il ciclo con la similitudine del viaggio in treno, ma *Treno* è giusto il titolo della poesia conclusiva, quasi a incorniciare la dimensione dello stare attraverso il contrasto con il moto orizzontale del viaggio», MERLIN 1999, pp. 27-28; la plaquette *Case*, spesso considerata solo un saggio di poesia di Fiori rispetto alla raccolta *Esempi*, è già «un libro coeso» con un «sottile intreccio che lega i testi della sezione [poetica], tanto che uno pare sgorgare dall'altro, per aggiunte successive, riguardanti via via temi, concetti, posizioni del soggetto in relazione agli 'altri'. [...] è evidente che il libro di poesia riordina quelle istantanee, quegli scatti, in sequenze ove ogni numero illumina quello successivo, e ne viene modificato alla lettura», STROPPIA 2017, p. 50.

¹⁵ «fin dalle raccolte degli anni Novanta, *Esempi* e *Chiarimenti*, [Fiori] ha amato aprire o chiudere i propri libri con articolate serie di poesie», LO VETERE 2019.

periodo della biografia del soggetto lirico tramite frammenti di vita selezionati; in *La bella vista* (2002), la prima sezione della raccolta è composta dal poemetto eponimo, una prima narrazione compiuta in ventinove parti, poemetto «più descrittivo e riflessivo che propriamente narrativo»;¹⁶ infine *Voi* (2009) si configura come un unico monologo drammatico del soggetto, ancora scandito in brevi parti. Con *Il Conoscente* si abbandonano i due criteri; ciò che lega insieme le parti del libro non è più una ricostruzione degli “intermezzi” tra i testi, né i singoli testi mettono in scena un’esperienza singola, epifanica, irrelata. Invece Fiori adotta per l’intero libro una macrostruttura narrativa unitaria, cioè una trama; costruisce una *fictio* narrativa che prevede una *fabula*, un intreccio e una rappresentazione diegetica; impone dunque una testualità non più frammentaria, ma una in cui tutte le parti sono indissolubilmente legate e non si possono apprezzare al di fuori del loro contesto narrativo. La struttura narrativa è un tratto distintivo del romanzo in versi¹⁷ e nel secondo Novecento ha conosciuto diverse sperimentazioni, al pari della progressione di senso nelle sillogi liriche:¹⁸ a riguardo scrive Roncen: «per sfuggire alla frammentarietà del linguaggio lirico», si ricorre «a una palese macrostruttura narrativa con cui articolare in modo esteso, organico e soprattutto ininterrotto il proprio discorso».¹⁹

Il romanzo di Fiori è formato da sei Parti senza titolo, divise in ventiquattro sezioni liberamente distribuite: la Prima Parte contiene cinque sezioni, la Seconda sette, la Terza due, la Quarta tre, la Quinta sei; la Sesta parte è l’unica composta da una sola sezione. Le sezioni sono titolate;²⁰ raccolgono i centodiciotto passi che compongono il testo del romanzo, le unità testuali vere e proprie, in versi e strofe. Le sezioni sono composte da un numero variabile di passi: si va da sezioni da un singolo passo, a una sezione da dodici (*Selva*, nella Quinta Parte). Al testo del racconto segue una *Nota per il lettore* in cui l’autore fornisce diverse indicazioni di lettura, soprattutto relative a passi singoli.²¹

¹⁶ LO VETERE 2019.

¹⁷ RONCEN 2016, p. 56.

¹⁸ RONCEN 2016 e PERI 2016 sono due lavori dedicati allo studio di queste sperimentazioni. Francesco Roncen e Lorenzo Peri sono tra i primi studiosi che negli ultimi anni si sono spesi per descrivere il genere del romanzo in versi, rimasto perlopiù sottotraccia presso la critica: cfr. PERI 2016, pp. 5-6; RONCEN 2016, p. 51.

¹⁹ RONCEN 2016, pp. 55-56.

²⁰ L’ed. Marcos y Marcos 2019 dell’opera riporta sempre i titoli delle sezioni tra parentesi quadre, isolati al centro della pagina (cfr. *Il Conoscente*, p. 11: «[Prologo]»; p. 23: «[Apparizione del Conoscente]», *etc.*); forse si può leggere in quest’uso tipografico un’enfasi sulla paratestualità dei titoli delle sezioni.

²¹ I termini “Parti”, “sezioni” e “passi” sono d’autore, che li adopera nella *Nota per il lettore*.

Per genere letterario *Il Conoscente* si presenta come una novità nella produzione di Fiori, ma l'opera non appartiene a un periodo distinto dalla produzione lirica. Sebbene sia stato pubblicato nel 2019, dieci anni dopo *Voi*, l'ultimo lavoro lirico finora noto, il romanzo ha conosciuto una elaborazione molto più lunga, come riporta Fiori nella *Nota per il lettore*:

Il primo abbozzo de *Il Conoscente* risale agli anni Novanta. Nove passi sono usciti sul n. 14 della rivista «Il Gallo Silvestre» nel febbraio 2001. Quattordici sono stati pubblicati come inedito nell'Oscar Mondadori *Poesie 1986-2014* nel 2014. Un frammento intitolato *Ego*, uscito su «Il Sole 24 Ore», è stato inserito nell'antologia *Poeti d'oggi*, a cura di Paolo Febbraro, Elliot, 2016.²²

Nel fascicolo citato di «Il Gallo Silvestre», Fiori data l'inizio dei lavori all'agosto del 1997.²³ L'autore parlava del lavoro in corso nel 2009, quando accennava al «nuovo libro di poesia» «in cantiere da un po'», «una sorta di racconto in versi, falsamente autobiografico», «una cosa del tutto diversa dai lavori precedenti»;²⁴ nel 2017, affermava che *Il Conoscente* era giunto a contare «circa 130» passi.²⁵ A quell'altezza cronologica la prima stesura completa del romanzo era già terminata da qualche anno: la nota che compare ad *explicit* nell'edizione del 2019 data la fine dei lavori a ottobre del 2013.²⁶ Dunque la stesura del romanzo ha richiesto sedici anni e due mesi. Terminata la stesura, il poeta iniziò il processo di revisione, come si deduce dalla nota di Paolo Febbraro nell'antologia citata da Fiori;²⁷ il processo non era ancora compiuto attorno al 2017, quando il romanzo prevedeva fino a dodici passi in più di quelli apparsi nell'edizione principe. Quindi i primi abbozzi del *Conoscente* sono possibilmente coevi alla revisione di *Tutti*, lo sono di sicuro alla stesura di *La bella vista* e *Voi*. La lunga elaborazione non è insolita per il laboratorio poetico dell'autore – che predilige tempi estesi di scrittura e revisione, e per la redazione di un testo occupa periodi anche di mesi e anni, finché non reputa che il lavoro è rifinito a sufficienza²⁸

²² *Il Conoscente*, p. 305.

²³ «I primi appunti per questo racconto in versi [...] li ho messi giù nell'agosto del 1997, ma il personaggio che poi ho chiamato *Conoscente* mi girava in testa da un po'», GS 14, 2001, p. 173.

²⁴ IELMINI 2009, p. 84.

²⁵ BORIO 2017.

²⁶ *Il Conoscente*, p. 302.

²⁷ «[...] un poema, *Il Conoscente*, cui Umberto Fiori sta lavorando da molti anni, e al quale ultimamente sta dedicando tutte le proprie forze», FEBBRARO 2016, p. 65. L'antologia di Febbraro raccoglie in volume la rubrica tenuta dal curatore su «Il Sole 24 Ore» tra il 2013 e il 2014: a quel periodo deve risalire la sua nota e la versione del brano pubblicato del *Conoscente*, dunque tra la fine dei lavori maggiori e l'inizio del processo di revisione.

²⁸ «Un poeta, data la sua cronica marginalità, può permettersi di tacere anche a lungo e di scrivere solo quando sente davvero la necessità e l'urgenza di farlo. Questo è uno degli aspetti della poesia che più mi sono congeniali. I tempi lunghi, poi, consentono quel lavoro di revisione, di autocritica, di limatura, di riscrittura, senza il quale la poesia si riduce a un passatempo per dilettanti», IELMINI 2009, p. 75; «Scrivo, riscrivo, faccio germogliare il nucleo di partenza. Le prime stesure sono legnose, sgraziate: si sentono gli argani, le pulegge, il rumore dell'officina; a poco a

– ma implica che essa sia avvenuta in concomitanza con quella della lirica più matura, e che i lavori sulle opere dei due generi poetici si siano svolti in parallelo.

Il Conoscente è la storia del rapporto tra il protagonista-narratore “Umberto Fiori” e il personaggio eponimo, il “Conoscente”. La figura del protagonista è modellata sul profilo biografico dell’autore, a partire dal nome e cognome, ma l’autore nella *Nota* avverte che non bisogna leggere l’opera come se fosse una autobiografia versificata.²⁹ Il protagonista è un *alter ego* dell’autore, costruito a partire da diversi elementi biografici della sua vita come rappresentazione di una specifica posizione filosofica, poetica ed esistenziale, già esposta tramite la produzione lirica.³⁰ In questa prospettiva, si può vedere il personaggio “Umberto Fiori” come una versione stilizzata e letteraria della vita dell’autore,³¹ e come una declinazione, in ambito narrativo, del soggetto lirico celato in *Esempi* e progressivamente riemergente in *Tutti e La bella vista*.³² Il “Conoscente” è l’antagonista del romanzo, l’avversario radicale del protagonista: è un personaggio di finzione, il più complesso di tutto il racconto, basato su incontri avuti realmente dal poeta con diverse persone.³³ Se il protagonista rappresenta una certa postura poetica ed esistenziale, e di essa si possono fornire determinate coordinate concettuali, il personaggio del Conoscente ne è il rovesciamento programmatico,³⁴ l’antitesi totale, la negazione a ogni livello di testo; ma per le caratteristiche proprie dell’opera, attentamente ricercate dall’autore, tale rovesciamento non si traduce in una semplice presa di posizione alternativa a quanto professato e rappresentato dal protagonista. Il Conoscente risulta essere invece un personaggio costitutivamente e irriducibilmente

poco cerco di raggiungere un punto in cui il discorso procede come da solo, con il ritmo e la scansione che l’argomento impone. Ci vogliono mesi, a volte anni. A volte non viene fuori niente», ivi, p. 84.

²⁹ «Dal momento che il personaggio che dice *io* si chiama – come e più dell’autore – “Umberto Fiori”, è forse il caso di precisare che gli aspetti apparentemente autobiografici e i personaggi presentati sono frutto di pura immaginazione o – in qualche caso – di liberissima rielaborazione», *Il Conoscente*, p. 305.

³⁰ «[...] siamo di fronte a una specie di autobiografia poetica, cioè di risalita alle sorgenti di una postura di fronte al mondo e alle cose del mondo e alle parole per dire quel mondo e quelle cose. [...] non sbaglieremmo, io credo, a leggere questo libro come un libro estremo, ossia che porta all’estremo un percorso poetico da sempre estremamente radicale, nelle sue scelte linguistiche ed espressive», PUSTERLA 2019.

³¹ Come suggerisce l’autore: «il personaggio che dice *io* si chiama – come e più dell’autore – “Umberto Fiori”», *Il Conoscente*, p. 305; «Gli elementi autobiografici sono frutto d’immaginazione, o, comunque, di liberissima rielaborazione [...]. Ciò non toglie, naturalmente, che la biografia qui inventata possa risultare *più vera della vita “reale”* dell’autore», GS 14, 2001, p. 174 (corsivi miei).

³² ZULIANI 2016, pp. 367-72.

³³ «In questa figura – o *figuro* –, infatti, sono distillati i fantasmi di molte persone (uomini, ma anche donne, bambini, bambine, e potrei dire persino animali) con cui ho avuto più o meno a lungo, più o meno strettamente a che fare in vari momenti della mia vita», GS 14, 2001, p. 173; «La storia del mio rapporto con il Conoscente [...] è del tutto inventata, naturalmente, ma contiene diversi elementi ingannevolmente autobiografici», BORIO 2017.

³⁴ «Incarna il costante rovesciamento [...] di tutto ciò che il personaggio Umberto Fiori pensa ed è», LO VETERE 2019.

ambiguo, tanto che questa ambiguità “genetica” si riflette nella ricezione e nell’interpretazione del personaggio. Il rapporto tra “Fiori” e il Conoscente si svolge attraverso il testo in una serie di incontri-scontri dalla complessità narrativa crescente, nei quali l’antagonista opera una assidua campagna corrosiva di ogni concezione etica, poetica, filosofica ed esistenziale del protagonista, prima solo mediante colloqui serrati, poi con una serie di visite a luoghi e personaggi di vario tipo, infine con il ritiro presso una enigmatica “Convenzione” in un’isola del Mediterraneo, fino alla sua brusca chiusura definitiva. Il protagonista fa da narratore a focalizzazione interna del romanzo; il racconto è quasi completamente narrato in analepsi,³⁵ salvo per i passi 1 e 5, ambientati nel presente narrativo,³⁶ che aprono e chiudono la prima sezione di *Prologo*. Il narratore inizia il suo racconto prendendo parola come se degli amici lo avessero interpellato circa un suo cattivo umore:

È vero: ci sono giorni
che le vostre parole più care e buone
mi suonano come insulti,
giorni che dal mattino alla sera il sole
splende contro di me
come contro un ritaglio di lamiera...³⁷

Il pretesto narrativo dà occasione al narratore di raccontare la storia del suo rapporto col Conoscente, a partire dalla sua fine, dal momento in cui il suo antagonista lo condusse nei sotterranei della Villa della Convenzione ad ammirare la prova più terribile della vanità delle sue idee: «la collezione, / il tesoro»,³⁸ ciò che ancora nel presente tormenta i suoi pensieri e da cui deriva il suo malumore: casse e casse piene di unghie e capelli del proprietario della Villa, accumulati ossessivamente per tutta la vita. L’orrida scoperta è ciò che poco dopo istiga una ferocissima reazione del protagonista, in seguito alla quale il rapporto tra lui e il Conoscente viene troncato di netto. Le enormi e temibili questioni aperte da tale rapporto, soprattutto quelle rappresentate dal “Tesoro”, non cessano però di sfidare il protagonista, che ancora a distanza di anni mostra di esserne assoggettato. Il romanzo si configura in effetti come «un’abbacinata *quête* eziologica», secondo le parole di Stefano Ghidinelli, «tesa ad accertare le origini dell’imbronciato scacco, dell’intimo groppo di perplessità e dispetto che, nel testo d’apertura, tormenta e blocca il suo

³⁵ RONCEN 2016, p. 70; GHIDINELLI 2020, p. 36.

³⁶ RONCEN 2017a, p. 281.

³⁷ *Il Conoscente* 1, vv. 1-6, p. 13.

³⁸ *Il Conoscente* 5, vv. 5-6, p. 20.

doppio testuale»;³⁹ l'orrore della "Collezione" di unghie e capelli, in particolare, da Febraro è stato paragonato a «una specie di faro nero che si proietta su tutto il racconto, e che non viene spiegato», ha riportato l'autore.⁴⁰

1.2. Trama

Dopo il primo *flashback* del *Prologo*, il narratore racconta la storia dall'inizio. L'autore segnala che la vicenda si svolge negli anni Ottanta del XX secolo;¹ la città in cui sono ambientate le prime parti del romanzo non è mai nominata, ma per vari indizi del testo si può dedurre che è Milano.² Il Conoscente sorprende per la prima volta "Fiori" in un filobus affollato, chiamandolo per nome ed esponendo ad alta voce tutta la sua vita passata; prima che il protagonista possa riprendersi dalla sorpresa, il Conoscente scende e scompare. Dopo qualche mese riappare fuori dall'Istituto dove il protagonista insegna. Con fare falsamente amichevole lo trascina in un bar, lanciando osservazioni velenose sulla sua famiglia (la sua compagna, sua figlia) e vantandosi di essere una persona indaffarata, al passo coi tempi di «eccitato fervore godereccio»,³ al contrario del protagonista, che assomiglia invece a «uno stambecco / su una spiaggia ai Caraibi». ⁴ Il protagonista riconosce nel Conoscente un ex compagno di lotta politica, all'epoca ritenuto da molti un infiltrato, e nonostante il fastidio provato per la ricomparsa di quella persona che dopo anni ritorna con fare tronfio, ammette di esserne stranamente ammaliato: «sentivo quel sorrisetto, / quegli occhi duri, / crescermi dentro / come una malattia». ⁵ I due personaggi iniziano una frequentazione piuttosto discontinua, che si protrae tramite incontri selezionati nell'arco di più anni (sebbene il romanzo non insista su questo aspetto, tranne che per alcuni accenni).⁶

³⁹ GHIDINELLI 2020, p. 36.

⁴⁰ *Conversazione con Umberto Fiori*, Terza parte.

¹ *Il Conoscente*, p. 305.

² Oltre alla biografia dell'autore: secondo una lista non esaustiva, i riferimenti al Duomo di Milano, per antonomasia («una garguglia del Duomo», passo 7, v. 11, p. 26; «sul sagrato del Duomo», passo 41, v. 45, p. 107); il «catalogo dei poeti» del Conoscente («ma lo sai quanti sono / – anche soltanto in Lombardia – / gli aspiranti al settore poesia?»), passo 41, vv. 14-16, pp. 106-07); il passo 50, che rievoca l'episodio storico dell'uccisione di Roberto Franceschi davanti alla Università Bocconi di Milano, come segnala specificamente il poeta in *Nota* (p. 307); i «grattacieli» a termine della Terza Parte (passo 68, v. 63, p. 185).

³ Cfr. *Nota per il lettore* (*Il Conoscente*, p. 305): «Il Conoscente, all'inizio, ha l'aspetto di quello che allora si chiamava uno *yuppie*, un 'rampante' perfettamente integrato nell'atmosfera 'postmoderna'».

⁴ *Il Conoscente* 11, vv. 27-28, p. 30.

⁵ *Il Conoscente* 14, vv. 28-31, p. 37.

⁶ «Non ero certo io / a cercarlo [...]: era lui / che rispuntava fuori. Proprio quando / non ci pensavo più, / eccolo: "Fiori! Fiori!" [...], «A volte, quando ci penso, mi chiedo ancora / perché gli ho dato corda, perché / con lui ho rotto solo anni più tardi», *Il Conoscente* 15, vv. 3-9, 15-17, p. 41.

L'incontro seguente è narrato nelle due sezioni che chiudono la Prima Parte.⁷ Il Conoscente elenca al protagonista i successi (premi, promozioni, carriere brillanti) di persone che reputa mediocri rispetto a "Fiori", che però è finito a insegnare in un semplice Istituto. Dopo un attimo di sbigottimento alle notizie, il protagonista sostiene che lui non intende paragonare la propria vita a quella di altre persone, e preferisce viverla senza giudizio; aggiungendo, quando non riceve replica, che i risultati di coloro che l'hanno sopravanzato non hanno comunque molto valore in sé. Il Conoscente dichiara allora che dietro il suo contegno equanime in realtà "Fiori" cela un animo rancoroso, nutrito di «disprezzo disperato»,⁸ e gli mostra la foto di un esperto d'arte che in passato lo aveva giudicato negativamente, ed era perciò diventato oggetto di acceso risentimento da parte sua. "Fiori" esita, ma ammette di riconoscerlo, minimizzando però l'entità dell'offesa ricevuta. Ma il Conoscente conclude che in realtà

I torti che ti hanno fatto, semplicemente,
un giorno dopo l'altro,
un anno dopo l'altro, ti sei
distratto, te li sei dimenticati.⁹

L'unica cosa che ha permesso a "Fiori" di superare i suoi dispiaceri è solo lo scorrere del tempo e le naturali vicende di vita che portano le persone ad allontanarsi. Il Conoscente esorta "Fiori" a seguire questo esempio come modello di vita: abbandonare tutte le sue preoccupazioni etiche, la ricerca di una "comunità possibile", la «proposta di bene» secondo Fabio Pusterla,¹⁰ vissuta come una urgenza innegabile derivata dallo "stare al mondo"; mondo che per il Conoscente, così inteso, sarebbe invece una «immensa trappola dove / qualcosa importa».¹¹ Che si possa abbandonare simile prospettiva, e sia anzi necessario per il Conoscente, è garantito dal fatto che già il tempo annulla le relazioni stesse sulle quali si dovrebbe fondare l'ipotetica comunità ricercata da "Fiori". L'appello del Conoscente è quindi di essere «indifferente a te stesso / come lo sei agli altri, / come gli altri ti sono indifferenti».¹² Il protagonista non lo accoglie: obietta citando il precetto aureo, «Ama il prossimo tuo come te stesso», che esorta ad attribuire significato alle relazioni tra le persone, ma il Conoscente ribatte con un'argomentazione disinvolta che

⁷ Passi 19-34.

⁸ *Il Conoscente* 22, v. 23, p. 59.

⁹ *Il Conoscente* 23, vv. 29-32, p. 61.

¹⁰ PUSTERLA 2019.

¹¹ *Il Conoscente* 24, vv. 8-9, p. 63.

¹² *Ivi*, vv. 18-20.

non c'è alcun merito ad amare qualcuno, tantomeno il prossimo, nel nome di un'imposizione superiore; né il prossimo è degno di amore, perché non si può sperare davvero di esserne contraccambiati; e "Fiori" lo sa, insinua il Conoscente: il prossimo è sempre estraneo, alieno, tendenzialmente ostile. "Fiori" lo riconosce, ma argomenta che, al di sopra del fastidio tipicamente provato avendo a che fare con il prossimo, a volte prova una «gioia altissima»,¹³ che precede l'atto stesso del rapporto con le persone, pare esserne la fonte e non è opera di coloro che si relazionano. Da questo bene che precede, continua, provengono anche le parole, grazie alle quali svanisce l'opposizione tra un "io" e un "prossimo", per l'incontro comune di entrambi nella simultanea comprensione di una stessa lingua, immediata e inevitabile, vincolata al luogo e al momento precisi in cui si fa uso di quella lingua. È su questo fatto – che i parlanti di una lingua sono capaci di incontrarsi gratuitamente in un codice linguistico comune – che il protagonista fonda l'ipotesi che le relazioni tra le persone siano cariche di un significato.¹⁴

Senza replicare oltre, il Conoscente conduce "Fiori" a visitare l'"Ente": una specie di istituzione a metà tra una comunità terapeutica e una casa di riposo, gestita da una confraternita religiosa. È un'ambientazione sottilmente grottesca: composta da un parco circondato da una muraglia, punteggiato da casette, e al centro un palazzo a forma di piramide, d'epoca contemporanea («acciaio, vetro e cemento»; «travertino lucido del pavimento») ed «enormi murate di calcestruczo»,¹⁵ arredato con una compagine d'elementi *kitsch* («cuoricini di ceramica», «statue di ottone», «teglie di rame», «kenzie» e «lumini»), una «grande vasca» piena d'acqua calda.¹⁶ I due visitatori incontrano gli ospiti dell'Ente in questo edificio, nel pieno di una funzione religiosa: condotti da una suora, gli ospiti si occupano del coro e dell'accompagnamento musicale, con foga superiore all'abilità. Il Conoscente pungola "Fiori" a partecipare al coro, a prender parte alla comunità dei cantori, al suo «slancio innocente» e alla sua musica scalcinata ma «semplice e quieta», ma il protagonista, tutto irrigidito, non lo guarda neppure; e mentre comincia la funzione, il Conoscente si mostra sorpreso che "Fiori" non si commuova in quest'occasione in cui può sentirsi a pieno «parte / di una comunità».¹⁷ Il protagonista non ha risposte contro le

¹³ *Il Conoscente* 26, v. 38, p. 66.

¹⁴ L'autore segnala nella *Nota per il lettore* (p. 306) che il passo 26 si basa su alcune pagine del *Disagio della civiltà* di Freud. L'autore ha ricostruito tale riflessione in un articolo per «Doppiozero» (FIORI 2020).

¹⁵ *Il Conoscente* 27, v. 14, p. 71; 28, vv. 9-10, p. 73. L'ispirazione per l'edificio centrale dell'Ente proviene forse dalla chiesa di San Giovanni Bono del quartiere Sant'Ambrogio di Milano.

¹⁶ *Ivi*, vv. 12-17.

¹⁷ *Il Conoscente* 31, vv. 8-9, 23-24, pp. 78-79.

provocazioni del Conoscente; sembra manifestare tra sé e sé avversione verso la dimensione totalizzante della religione organizzata, ma non ne fa cenno al Conoscente; al termine della funzione, gli ospiti dell'Ente si stringono con entusiasmo attorno ai visitatori, ma il protagonista cerca di andarsene, restando però bloccato nella ressa, tempestato di domande dai cantori che lo chiamano "Alberto" e non badano alle sue proteste («"Alberto... non sei proprio buono a giocare... / [...] Ma in che epoca vivi? / Credi ancora di *essere*, / di chiamarti, di *dire*? Svegliati, bello! / Ora c'è il mangiadischi, la vuoi capire? / C'è il frigidèr, ci sono / i pennarelli..."»).¹⁸ La Prima Parte si chiude quindi con gli ospiti che prendono la rincorsa e travolgono "Fiori", cadendo insieme nella vasca piena; uno di loro, Mariano, rimasto fuori, si sbottona i pantaloni e urina nell'acqua. Così, lungi dall'intrattenere relazioni con "i suoi simili" e dare corpo alle sue ipotesi di comunità umana, il protagonista sembra invece ritrarsi in un atteggiamento altezzoso, non disposto a rivolgersi ai componenti di una comunità peculiare quale quella dell'Ente.

Assieme alla Seconda Parte inizia un altro incontro.¹⁹ Il Conoscente accusa "Fiori" di badare solo a sé stesso, a esclusione di chiunque altro, aggiungendo che l'ha ammesso lui stesso in uno scritto. Il protagonista protesta, afferma che da anni non si cura più della "prima persona", singolare e plurale: spiega che preferisce rimuovere da sé la propria prospettiva individuale, o di un determinato collettivo, per assumerne una impersonale, di «quest'ovvio, questo stare / di fronte»²⁰ di chiunque a chiunque altro per strada, nel mondo. Il Conoscente definisce l'argomentazione un «alibi» e dichiara che è pur sempre l'individualità del protagonista, non le strade, i «vialoni» o la «gente», ad avere l'ultima parola: l'esecutore materiale del discorso è solo "Fiori", a seconda delle sue sensibilità («"quel che ti preme in loro / sei sempre tu"»).²¹ Il protagonista rimane spiazzato e non ha una risposta pronta; per cambiare discorso, e cancellare l'accusa di egocentrismo, chiede al Conoscente di parlare di sé. Il Conoscente si esibisce in un monologo semiserio, criptico e sconclusionato, formato da allusioni oscure, ossimori, vari paradossi e altre affermazioni *nonsense*:

Comincia: "Io sono uno...
o eventualmente un altro. A volte due,
tre, sette, nove

¹⁸ *Il Conoscente* 34, vv. 16, 19-24, pp. 84-85.

¹⁹ Passi 35-42.

²⁰ *Il Conoscente* 35, vv. 24-25, p. 92.

²¹ *Ibidem*, vv. 28, 31-32.

che dove sono, non li trovi mai lì.
Un no e un sì senza recapito,
un retrogusto, un sospetto. [...]»²²

Alla smorfia del protagonista si interrompe e sostiene di aver parlato a caso, per prenderlo in giro e mostrare che “Fiori” non sa tollerare ciò che non assomiglia a lui, al suo pensiero e alla sua prospettiva; si mostra sorpreso che, nonostante tale atteggiamento difensivo, si sia dedicato a scrivere, «addirittura *poesia*». ²³ Il protagonista cerca di cambiare subito argomento, ma il Conoscente lo lusinga, professa la sua ammirazione per i suoi lavori, gli propone maggiore visibilità con una recensione e un’intervista «sul *Quotidiano*», elenca le sue pubblicazioni, sintetizza la sua «lista dei temi»²⁴ trattati e declama a memoria diversi componimenti, con un’affettazione tale da irritare “Fiori”. Il protagonista gli impone di fermarsi; non vuole che i suoi versi siano recitati così in mezzo al pubblico, che potrebbe fraintenderli, prenderli per «i discorsi di un pazzo»,²⁵ ma il Conoscente lo accusa di provare una vergogna ingiustificata per una poesia che, afferma, non interessa alla gente, e non è significativa a sufficienza per essere fraintesa: la definisce una poesia banale, elementare, che tratta di *cliché* ripetitivi ed episodi ordinari, scritta secondo uno stile pedestre, una lingua anonima e senza cura per ritmo e metro («“E pensare che hai fatto il musicista!”»²⁶ conclude con veleno). Gli espone quindi un “grande progetto”, adatto al suo profilo “professionale”: gli mostra un breve libro di poesie scritto da Daria Grilli Maranni, una sedicente poetessa dalla biografia rocambolesca, di cui il Conoscente dà un rapido saggio (dalla partecipazione in guerriglie africane alla carriera da modella anoressica); la situa «tra le voci / più alte della nostra poesia» e ne dipinge la qualità «cruda, tellurica», «musicale, oltraggiosa», che «risale / il linguaggio, su, su, fino al silenzio», dell’opera.²⁷ Il protagonista non è persuaso della millantata qualità del libretto e non pare condividere le roboanti considerazioni del Conoscente; questi gli propone allora di pubblicare sotto suo nome due libri inediti della poetessa, ma il protagonista rifiuta la proposta, tentando di riderci sopra per chiudere definitivamente il discorso. Il Conoscente lo accusa di mancata intraprendenza, di pensare secondo categorie idealistiche e obsolete quali l’autorialità di un testo, e, quel ch’è più ridicolo, senza curarsi

²² *Il Conoscente* 36, vv. 2-7, p. 93.

²³ *Il Conoscente* 37, v. 20, p. 97.

²⁴ *Il Conoscente* 38, vv. 9, 20, pp. 98, 99.

²⁵ *Il Conoscente* 39, v. 9, p. 100.

²⁶ *Ivi*, v. 59, p. 102.

²⁷ *Il Conoscente* 40, vv. 19-20, 30-32, p. 104.

di avere un pubblico concreto, attuale; a suo dire, sperando piuttosto nella «gloria / che verrà» presso i posteri (dei quali dà un ritratto sarcastico: «Me li vedo i ragazzini, / tra cinquant'anni, darsi appuntamento / ogni primo mercoledì del mese / sul sagrato del Duomo / per commentare – in arabo? in cinese? – / le tue *opera omnia*»).²⁸ Contro queste ingenuie prospettive il Conoscente oppone un catalogo interminabile di tutti «gli aspiranti al settore poesia»²⁹ nella sola Lombardia: composto da centinaia, migliaia di scrittori in erba da tutte le province di quella regione, che aspirano evidentemente a far parte del *gotha* del panorama poetico contemporaneo. La riduzione della poesia a semplice merce, operata dal Conoscente, è deprecata dal protagonista-narratore nel passo 42, con cui si conclude l'incontro: per “Fiori” è parte del talento insuperabile del Conoscente di «ridurre le cose al loro fondo / più crudo e squallido»; tutte le cose, tra cui la poesia e la profonda crisi esistenziale vissuta dal protagonista in quegli anni («l'abisso che in quegli anni si spalancava / nelle mie ossa [...] / per lui era una cicca sotto le suole»).³⁰ In risposta a questa riduzione e allo stereotipo sarcastico della “gloria poetica” sfoderato dal Conoscente, il narratore rivendica una concezione della poesia e della lingua più complessa:

Avrei voluto dirgli
 che io scrivo per meritare un premio
 che ho avuto da bambino; che scrivo
 per un mio quadrisavolo, che scrivo
 perché ho una lingua; che la lingua mi ascolta
 mille volte di più di quanto possano
 mai fare i vivi
 e quelli che verranno [...]³¹

Non è una concezione che si può descrivere in poche parole: richiederebbe una argomentazione approfondita, una trattazione troppo lunga e delicata per far fronte al pragmatismo brutalizzante del Conoscente, come avverte distintamente il narratore («ero stanco / già prima di cominciare; / sentivo i miei discorsi raggrinzirsi, / farsi frusti, melensi»).³² Il narratore paragona questa dinamica a quella che intercorre tra i personaggi circensi del Clown Bianco e dell'Augusto: il primo, tutto serio e intensamente dedito alla propria languida serenata, è interrotto dalle buffonate demistificatorie del secondo, contro cui non v'è alcun riparo.³³

²⁸ *Il Conoscente* 41, vv. 40-41, 42-47, pp. 107-08.

²⁹ *Ivi*, v. 16, p. 106.

³⁰ *Il Conoscente* 42, vv. 3-4, 10-15, p. 109.

³¹ *Ivi*, vv. 28-35, p. 110.

³² *Ibidem*, vv. 35-38.

³³ L'autore ne dà conto nella *Nota per il lettore: Il Conoscente*, pp. 306-07.

L'incontro successivo si svolge in una unica complessa macrosequenza narrativa, che comprende i restanti passi della Seconda Parte e l'intera Terza Parte.³⁴ Un giorno il protagonista scatta contro il Conoscente, che tende a non guardarlo negli occhi ma a fissargli un punto della fronte mentre parla, come se non lo stesse ascoltando. Il Conoscente, senza rispondergli, indica una serie di piccoli segni di usura e degrado nell'ambiente circostante: l'intonaco crepato di un muro, le foglie ammalate di una siepe. Osserva il narratore che il Conoscente soleva indicare, nella «fossa degli eterni lavori in corso» tipica della città, questo genere di «oggetti opachi»: «una bottiglia piena di pioggia, un'asse / incrostata di calce / e di cemento»;³⁵ lattine vuote, frantumi, cocci, calcinacci, «festoni di cavi elettrici / lasciati lì un momento per quarant'anni»³⁶ e altro; ma il protagonista, lungi dall'ignorarli come spazzatura insignificante, sentiva una insolita attrazione, difficilmente spiegabile, verso questi detriti del mondo additati dal Conoscente: «Era in me / che sbraitavano e barcollavano / come una compagnia di ubriachi».³⁷ Il Conoscente non sembra comprendere le sensazioni del protagonista, ritiene che “Fiori” sia solo inquietato dal «disordine», e si lancia in una invettiva contro

Voi teste dure,
 voi preoccupati, voi deboli che vorreste
 mettere il mondo in riga, legare, chiudere
 tutto e tutti in un limite, in una regola.
 Ma la realtà, caro mio, se ne frega
 di gabbie, recinti, muri, divieti: è libera
 come voi non saprete essere mai.³⁸

Il Conoscente professa con veemenza inaspettata la liberazione totale, sfrenata e illimitata della vita e della realtà, in antitesi assoluta alle «idee fisse, / meschine, vecchie, senza fondamento» della supposta fazione di “Fiori”: si intuisce, i militanti comunisti. Il ripudio del Conoscente di tutte le regole e tutte le misure, non solo delle ideologie, è tale che anche lo stesso punto di vista antropocentrico, che stabilisce (o recepisce) regole e misure, viene completamente annullato, inteso come un'inaccettabile limitazione della libertà infinita dell'Universo. Per il Conoscente ha la stessa validità del geocentrismo tolemaico, un obsoleto relitto mentale del passato. Provocatoriamente, il protagonista assume la difesa del modello geocentrico, e osserva che la

³⁴ Passi 43-68.

³⁵ *Il Conoscente* 44, vv. 4, 12, 8-10, p. 115.

³⁶ *Il Conoscente* 45, vv. 8-9, p. 116.

³⁷ *Il Conoscente* 44, vv. 15-17, p. 15.

³⁸ *Il Conoscente* 45, vv. 14-20, pp. 116-17.

dichiarazione di nullità dell'antropocentrismo ha senso solo per chi può comprenderne il significato, gli esseri umani che risiedono sul terzo pianeta del Sistema Solare; tale dichiarazione sorge ed è situata su quel preciso pianeta e non altrove; è espressa mediante un codice semantico sorto e situato su quel preciso pianeta e non altrove; necessita dunque di un antropocentrismo "debole", "elementare", affinché abbia valore. La considerazione non impensierisce il Conoscente; la liquida con facilità come l'ennesimo esercizio tipico della "fazione" di "Fiori" di «chiudere / tutto e tutti in un limite» («I fatti, per voi, sono niente: / esistono soltanto le spiegazioni, / le vostre belle teorie»).

Ma a questo punto il protagonista protesta per essere continuamente associato a un *voi*, un collettivo indeterminato, e non essere considerato un singolo individuo che parla solo a nome proprio; dichiara che non fa più parte di quella "fazione" di attivismo comunista alla quale il Conoscente continua ad associarlo, affermando che «le spiegazioni / bell'e pronte, [...] i Grandi Racconti, / da molti anni li ho lasciati andare».⁴⁰ Ma esita a espandere il discorso, presentando di nuovo che il Conoscente non intende confrontarsi lealmente con le sue idee; poi cede, e spiega di aver abbandonato le concezioni finalistiche, proprie del materialismo dialettico di matrice comunista – che situano l'instaurazione di una società più libera, giusta ed equa nel futuro, in seguito al rovesciamento della società capitalistica – quando si è reso conto che, a causa di esse, non si poteva riconoscere alcun valore allo stadio del tempo in cui la società "vera" non vige ancora, cioè il presente: stadio in cui una vita umana individuale si svolge effettivamente («questo minuto a cui sono inchiodato, / il tempo provvisorio / in cui mi agito, esisto»),⁴¹ scisso per necessità da ogni tempo futuro al quale si vorrebbe datare la società "perfetta", compiuta. Se il presente non avesse alcun significato, se non in fine di un futuro irrealizzato, la vita stessa, e tutto ciò che assieme ad essa "si agita, esiste", equivarrebbe a «polvere, niente»; da cui, la prima sconsolata conclusione del protagonista: «Morirò. Non vedrò la vita vera».⁴² Ma proprio dalla ricchezza manifesta del mondo fenomenico, osservata e vissuta nel presente che si vorrebbe annichilito, il protagonista ha tratto lo spunto per superare la visione finalistica della storia e conciliarsi con il mondo, accettato a pieno così come si presenta a chiunque «senza proclami, senza

³⁹ *Il Conoscente* 47, vv. 5-7, p. 125.

⁴⁰ *Ibidem*, vv. 17-19.

⁴¹ *Il Conoscente* 48, vv. 19-21, pp. 127-28.

⁴² *Ibidem*, vv. 31-32.

bandiere, / senza una verità da far valere» «da sempre, in ogni tempo»;⁴³ una realtà di cui “Fiori” tenta di rendere conto «con quelle venti parole / che mi sono rimaste»,⁴⁴ soltanto a nome suo e di nessun’altro.

L’ambientazione muta: il cambiamento coincide con il passaggio alla nuova sezione, intitolata *L’archivio*, ma il Conoscente replica all’esposizione del protagonista senza soluzione di continuità tra le due sezioni («“Eh, prima o poi dovevo risentirla / questa tirata”»)⁴⁵ I due personaggi si trovano ora in un misterioso archivio, dai scaffali carichi di faldoni polverosi. Il Conoscente ne recupera due, pieni di ogni tipo di documento: fotografie, manoscritti di mano del protagonista, cassette audio, pellicole, giornali, fino a materiale più eterogeneo come «ciondoli della pace», «biglietti ferroviari», «tre radiografie toraciche», «un pacchetto stropicciato / di sigarette Alfa», «un disco rotto», «biglietti per un concerto» e molto altro ancora.⁴⁶ Riproduce la registrazione di un interrogatorio, al quale “Fiori” era stato sottoposto una decina d’anni prima: un compagno di partito riprende il protagonista, reo d’aver composto un testo senza sottoporlo all’approvazione delle “masse” come prevede l’ortodossia maoista («*Soltanto le masse sono / le autentiche creatrici*»: un principio del *Libretto rosso* di Mao Tse-Tung, nota l’autore).⁴⁷ Nell’audio il protagonista obietta che le “masse” in questione erano altri due compagni («*Mirko Capuoti e Rosalba Puglisi*»),⁴⁸ e che con i dettami ideologici non si può comunque creare arte, finché non c’è nel concreto «*uno / che tira fuori dal niente suoni e parole*»;⁴⁹ al che il compagno lo accusa d’essere un piccolo-borghese infiltrato nel movimento. La registrazione termina, lasciando il protagonista come in uno stato di vertigine, per l’inatteso confronto con un evento del suo passato di «un altro secolo»⁵⁰ (i suoi pensieri sono riportati in discorso indiretto libero: «Sì, sono fuori. / In alto mare. Il Grande Timoniere / chissà dov’è [...]»)⁵¹ Il Conoscente mostra poi al protagonista il filmato di un episodio drammatico basato su un vero fatto storico (come nota l’autore): l’uccisione di uno studente e il ferimento di un operaio (Roberto Franceschi e Roberto Piacentini)

⁴³ *Ibidem*, vv. 41-42, 45.

⁴⁴ *Ivi*, vv. 48-49, p. 129.

⁴⁵ *Il Conoscente* 49, vv. 1-2, p. 133. A enfatizzare la stretta continuità tra le due sezioni nonostante il cambio di ambientazione contribuisce la rima baciata in anadiplosi tra l’ultimo verso del passo 48 («la mia morte / nessuno può morirla», vv. 51-52, p. 129) e il primo del passo 49, *morirla : risentirla*.

⁴⁶ *Il Conoscente* 49, vv. 59-61, p. 135; *Il Conoscente* 51, vv. 39-40, 43, p. 139.

⁴⁷ *Il Conoscente* 49, vv. 27-28, p. 134; *Il Conoscente*, p. 307.

⁴⁸ *Ivi*, v. 34, p. 134.

⁴⁹ *Ibidem*, vv. 39-40.

⁵⁰ *Ivi*, v. 12, p. 133.

⁵¹ *Ivi*, vv. 49-51, p. 135.

di fronte alla Bocconi di Milano il 23 gennaio del 1973, a opera della polizia;⁵² con loro, nel filmato appare anche la figura del protagonista, che fugge dalla scena. Il Conoscente chiede al protagonista se valeva la pena morire o essere gravemente ferito come le due vittime, per quelle «famose Masse / (quelle che tutto creano e tutto sanno)» che a distanza di una decina d'anni paiono essere svanite nel nulla «in questi anni di difficoltà» per “Fiori”, nonostante tutte le speranze politiche e ideologiche che poteva riporre in loro all'epoca.⁵³ Il protagonista contesta l'implicazione dell'accusa del Conoscente: per lui è una riduzione dell'intero periodo tra anni '60 e anni '70 solo agli atti di violenza, l'aspetto più traumatico e impressionante («“Non puoi ridurre quegli anni / a due parole d'ordine, quattro spari”»),⁵⁴ e trascura come in ogni parte del territorio nazionale fosse diffuso in senso capillare uno spirito vivace di straordinario impegno entusiastico e democratico («“C'era il tempo. Le voci, le piazze, l'aria. / Progetti, rischi, domande. [...] A ogni angolo di strada, c'era in gioco / qualche cosa di grande. / Era come se fossimo / tutti di tutti...”»);⁵⁵ non è uno spirito che per il protagonista si possa rendere con un «inventario».⁵⁶ Ma il Conoscente sfida questa idea del protagonista, e in risposta alla sua breve enumerazione contrappone una congerie parallela e antitetica, composta di un numero indeterminato di elementi raccolti nei faldoni:

Poi mi allunga un pacchetto stropicciato
di sigarette Alfa. Un disco rotto.
Un altro. Quattro foto: una ragazza
di schiena, che mi cavalca. Riconosco
i capelli. Biglietti per un concerto [...] ⁵⁷

Per il Conoscente, ciò ch'è raccolto nell'archivio è talmente onnicomprensivo che può descrivere la vita di “Fiori” meglio di quanto “Fiori” stesso possa fare («In questi fascicoli / sono raccolti strati della tua vita / che non hai mai saputo»);⁵⁸ come esempio offre di ascoltare delle registrazioni di conversazioni tra la sua compagna e due suoi amici, con l'implicazione che esse esporrebbero le vere opinioni che gli intercettati avevano su di lui: si ritiene non positive, o perfino umilianti. Messo davanti alle registrazioni, il protagonista prima rifiuta di ascoltarle, poi

⁵² *Il Conoscente*, p. 307.

⁵³ *Il Conoscente* 51, vv. 2-3, 12, p. 138.

⁵⁴ *Il Conoscente* 51, vv. 26-27, p. 139.

⁵⁵ *Ibidem*, vv. 31-32, 34-37.

⁵⁶ *Il Conoscente* 51, v. 30, p. 139.

⁵⁷ *Ibidem*, vv. 39-43.

⁵⁸ *Il Conoscente* 52, vv. 5-7, p. 143.

tenta di minimizzare la loro importanza, infine, incalzato dal Conoscente («Non vuoi sapere come girava il mondo / davvero?») ⁵⁹ riesce a cambiare discorso. Afferma che una informazione celata come quella delle conversazioni tra i suoi amici non è “più vera” dell’informazione nota, esposta, evidente, perché si potrebbe sempre smascherare la supposta verità nascosta, e ritrovarne un’altra più segreta che sconfessa la precedente: così all’infinito, senza mai pervenire a una “verità prima”. Il Conoscente ha una posizione del tutto antitetica: non solo esistono verità segrete “più vere” di altre, ma quelle che sono note, esposte, che “Fiori” salvaguarda, non hanno alcun valore, sono solo «specchietti per le allodole» ⁶⁰ a uso e consumo di ingenui sprovveduti, quali per lui erano il protagonista e i suoi compagni impegnati nei cortei e nelle proteste di piazza, nel decennio precedente («come i ciechi / di Bruegel, barcollavate da un buio / a un altro buio tenendovi per mano»); ⁶¹ e per dimostrarlo, rivela una catena di “veri” moventi ulteriori dietro ad alcuni episodi controversi della recente storia italiana (camuffati per la *fictio* narrativa, ma fondati su eventi veri e riconoscibili, come segnala l’autore): ⁶² logge segrete e cordate di banche straniere che manovravano gli apparenti responsabili di attentati e sabotaggi; «centrali occulte» come «il F.R.O., / il T.V.E.», segrete operazioni minerarie in Africa per accaparrarsi giacimenti di minerali rari scoperti «quasi per caso / durante i sopralluoghi per un film / francese», ⁶³ e molto altro ancora. La risposta di “Fiori” alla cascata di rivelazioni del Conoscente è introdotta nel passo 55 da una significativa similitudine, che illustra *in nuce* le concezioni di verità difese dal protagonista e dall’antagonista. La catena di verità celate una dietro l’altra è paragonata a una colonna d’auto in autostrada: ciascun conducente si sporge dal finestrino e cerca di scrutare cosa sta generando l’ingorgo, il principio della coda, «la fonte irraggiungibile / della potenza / che ci tiene in ostaggio», ⁶⁴ e tutto ciò che vede è il conducente delle auto davanti. La verità icastica ed evidente a chiunque è invece la colonna d’auto stessa, nel suo complesso e per ogni singolo veicolo: è la colonna d’auto in sé ciò che genera l’ingorgo, e ciò è tanto più appariscente quanto più «la luce di mezzogiorno / sembra ancora più chiara» ⁶⁵ e fa brillare fino al particolare più microscopico (ditate su fiancate polverose, granelli nell’asfalto) tale inesauribile evidenza. Nel

⁵⁹ *Il Conoscente* 53, vv. 15-16, p. 144.

⁶⁰ *Il Conoscente* 54, v. 49, p. 148.

⁶¹ *Ivi*, vv. 17-19, p. 147.

⁶² *Il Conoscente*, p. 307.

⁶³ *Il Conoscente* 54, vv. 37-38, 44-46, pp. 147-48.

⁶⁴ *Il Conoscente* 55, vv. 24-26, p. 150.

⁶⁵ *Ibidem*, vv. 30-31.

suo monologo, il protagonista nega che la verità sia davvero stata nascosta, sia davvero uno degli innumerevoli segreti rivelati a raffica dal Conoscente: non è schedata in un fascicolo, «non è una frase, / non è un oggetto che si lascia prendere, / spostare, chiudere a chiave», perché, spiega con un'elegante *reductio ad absurdum*, in assenza di questa supposta verità «dovremmo dire insomma che le nostre / non erano vite vere», che un gruppetto di oscuri mandanti

“[...] sono riusciti a cancellare il mondo,
a fare di terra e cielo,
degli uomini, degli alberi, del mare,
un semplice sospetto, una congettura
tutta da dimostrare”.⁶⁶

Tramite i loro crimini occulti, i mandanti non sarebbero comunque riusciti a sollevarsi dalla comune condizione in cui versano anche le loro ingenuie vittime («“Hanno forse ottenuto la ricetta / per l'immortalità? Sono sfuggiti / al dubbio, alla tristezza, alla paura? / Vivono eterni e sereni, sopra le nuvole? / Non hanno più desideri? [...]”»).⁶⁷ La verità, conclude, non si può «dare o togliere».⁶⁸ ogni umano dispone da sempre di essa. La trattazione di “Fiori” non smuove per nulla il Conoscente, che anzi insiste su una verità celata anche dietro «la scena / tranquilla, familiare, che ogni mattina / ti viene incontro». ⁶⁹ Di nuovo il protagonista ribadisce che la catena di segreti non può proseguire all'infinito, da qualche parte deve pur esistere «il vertice dei vertici, / il grande Mandante»;⁷⁰ al che, il Conoscente gli offre di incontrarlo.

La Terza Parte è dedicata interamente al viaggio verso tale “grande Mandante” «dietro le cose». ⁷¹ La prima delle due sezioni, *In viaggio*, rappresenta in tre passi il tragitto in automobile dalla città alla loro destinazione, attraverso la campagna lombarda. Durante il viaggio il protagonista ammira la varietà del panorama, nei suoi elementi paesaggistici naturali («filari di pioppo», «cantilena dei poggi», la «costa verde dei monti» in cui s'apre d'un tratto «un calanco», «pinete nere»)⁷² e antropici (i «muri a secco» «i campanili, i paesi», «campi d'orzo», un «viadotto», «una pala meccanica, tre operai / in casacca arancione», «casolari, / ponti, stabilimenti

⁶⁶ *Il Conoscente* 56, vv. 17-19, 28-29, 32-36, pp. 151-52.

⁶⁷ *Il Conoscente* 57, vv. 7-11, p. 153.

⁶⁸ *Ibidem*, v. 17.

⁶⁹ *Ivi*, vv. 22-24, p. 154.

⁷⁰ *Ibidem*, vv. 35-36.

⁷¹ *Il Conoscente* 58, v. 3, p. 159.

⁷² *Il Conoscente* 58, vv. 6, 12, 23-24, pp. 159-60; *Il Conoscente* 59, v. 2, p. 161.

balneari)),⁷³ come probabile apprezzamento della ricchezza fenomenica della realtà. Il Conoscente ridicolizza questa ammirazione di “Fiori”, insinuando che essa si limita ad esaltare una visione statica, immobilizzata della realtà: una in cui si può ambire solo a essere «una delle statue», «solo e per sempre / l’omino che si affaccia da una casa».⁷⁴ Mentre il Conoscente parla, il paesaggio attorno a loro muta: entrando in una valle, si avvicinano a un tipico paese della periferia lombarda e settentrionale, dall’ambiente caratteristico di questi territori: grandi magazzini ai margini degli abitati (il «*Paradiso del risparmio*», il «*Regno della calzatura*»), colate di cemento consunto («tra le lastre di grès [...] / del comodo parcheggio riservato / scoppia l’erbaccia»), vegetazione trascurata («radure / fangose, bruciacchiate», «monconi di pino»)⁷⁵ Il paese al quale i due personaggi arrivano si chiama “Urate”: come avvisa l’autore, e come si può riconoscere, si tratta di una località inventata, che prende nome dalla toponomastica tipica dei villaggi lombardi quali Olgiate, Carnate e così via.⁷⁶ Come suggerisce il nome, Urate è il paese lombardo per eccellenza, come se riassume in sé tutte le qualità intrinseche dei paesini di provincia, e fosse il modello quintessenziale di periferia italiana: la base comune *-ate* è associata a *Ur-*, il prefisso tedesco adoperato in termini tecnici e filosofici come *Ursprache* (‘lingua originaria’), *Urmensch* (‘uomo primordiale’), *Urgeschichte* (‘periodo più antico della storia’),⁷⁷ per dare il nome a una specie di “villaggio primigenio”. “Fiori” e il Conoscente si fermano in centro ed entrano nel *Bar Sport*, giungendo nel pieno di una virulenta invettiva antizigana da parte di uno degli avventori.

“Non c’è di allarmi, non c’è di cancellate,
 filo spinato, porte blindate, muri,
 non c’è di grate, fossati, cani da guardia!
 Non c’è di polizia!
 State sicuri: prima o poi arrivano.
 Oggi da te, da lui,
 domani a casa mia. Quando fa buio,
 come scimmie, su su per la grondaia,
 arrivano gli zingari. [...]”⁷⁸

⁷³ *Il Conoscente* 58, vv. 13, 15, p. 159; *Il Conoscente* 59, vv. 1, 5, 8-10, p. 161.

⁷⁴ *Il Conoscente* 59, vv. 26, 31-32, p. 162.

⁷⁵ *Il Conoscente* 60, vv. 6, 7-9, 14, 16-18, p. 163.

⁷⁶ *Il Conoscente*, p. 308.

⁷⁷ Cfr. Treccani, s. v. *ur-*.

⁷⁸ *Il Conoscente* 61, vv. 11-19, p. 167.

Il narratore descrive l'oratore come «un ometto sui sessant'anni / con un bicchiere gocciolante in mano». Si tratta del “signor Olindo”, da cui prende il nome la sezione (*Olindo*, l'ultima della Terza Parte). Il Conoscente lo ritrae con una citazione dal secondo libro dell'*Iliade*, nell'originario greco antico («“φολκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἕτερον πόδα [...]”»):⁷⁹ come segnala l'autore, sono i versi che descrivono Tersite, il vile soldato che in assemblea esorta gli Achei ad abbandonare la guerra, e per l'impudenza viene bastonato da Odisseo (il narratore dà una versione del passaggio: «naso camuso, / un piede storto, le spalle curve, la testa / a punta, con in cima solo un ciuffetto»)⁸⁰. Conclusa la sua tirata contro “gli zingari”, il signor Olindo ne apre subito una contro le tasse («Roba che se uno le pagasse...»), poi contro l'«ecologia» («Questo si fa, quest'altro non si fa... / E dove la mettiamo, la libertà?») e contro il governo e lo Stato («Basta! Tutto privato! Festa finita!»), e conclude invocando la pena di morte per i «farabutti» («Sparargli a tutti!»)⁸¹. Si rivolge al protagonista cercando approvazione: “Fiori” gli chiede se stia parlando di una rivoluzione, ma il Conoscente si affretta a definire Olindo come un «padre di famiglia», solo un «moderato»⁸² oppresso dalla Pubblica Amministrazione e dall'inefficienza dei servizi pubblici; al che, il protagonista gli chiede quanto paghi in tasse all'anno. Olindo dichiara fieramente di evadere il fisco («“Nul-la-te-nen-te!”») e di non essere un “pazzo” che dà via i suoi soldi; quando però il protagonista replica che lui paga «tutto quello che va pagato», si congratula e concede che «Ognuno si comporta come sente» e lui è «sempre per la libertà»;⁸³ aggiungendo subito che non intende la libertà «di quelli che rovinano l'Italia / da trent'anni, o quaranta».⁸⁴ Nel giro di poche frasi, istigato dagli altri clienti, prima critica l'ordinamento democratico ed elogia velatamente il Ventennio fascista («*Repubblica fondata sul lavoro*. / Sì, ti saluto! Il lavoro dei scioperanti, / dei mangia-a-ufo! [...] / Si stava meglio prima»),⁸⁵ poi difende il padre, che durante la guerra si era arricchito col mercato nero («Faceva del bene a tutti»),⁸⁶ infine lo giustifica per la delazione con cui tre partigiani furono arrestati e deportati a Buchenwald: apostrofa i resistenti come «assassini», «disertori» e «ladri di galline», e in un'ultima tirata razzista depreca

⁷⁹ *Il Conoscente* 62, v. 18, p. 170 (*Iliade* II, vv. 217 sgg.; cfr. *Nota*, p. 308).

⁸⁰ *Il Conoscente* 62, vv. 22-24, p. 170.

⁸¹ *Ivi*, vv. 8, 11, 13-14, 28, 31-32, pp. 169-70.

⁸² *Il Conoscente* 63, v. 9, p. 171.

⁸³ *Il Conoscente* 63, vv. 20, 29, 34, 37, p. 172.

⁸⁴ *Il Conoscente* 64, vv. 3-4, p. 173.

⁸⁵ *Ibidem*, vv. 8-10, 12.

⁸⁶ *Ibidem*, v. 17.

che a causa loro «siamo pieni di delinquenti gialli, / neri, di ogni colore... / maomettani ostrogoti, senza-dio...».⁸⁷ Il Conoscente loda la “semplicità” e la “genuinità” di Olindo, il suo spirito vicino a quello «del popolo, della gente», e propone un brindisi, ma il protagonista non riesce più a trattenersi dopo le offese razziste e contro i partigiani, e sbotta in una lunga invettiva ferocissima e ricca di turpiloquio contro Olindo.

“[...] la gente come te” [...]
“tànghero parassita,
altro che brindisi! – a frustate
bisognerebbe prenderla,
come i tuoi antenati lerci e gozzuti
per secoli. Ma forse anche la frusta
si tirerebbe indietro per il disgusto [...]
Parli degli stranieri! Ma sei tu
il vero corpo estraneo, il vibrione,
il malanno, la razza maledetta
che da secoli infetta questo paese. [...]”⁸⁸

Il Conoscente commenta con sarcasmo il cambio di stile del protagonista («Che bella poesia!»),⁸⁹ ma Olindo reagisce in maniera anomala al rovescio di insulti: con un puntatore *laser* inizia a diagnosticare a “Fiori” alcuni disturbi di salute e a recitare telegraficamente notizie di carattere economico («Pupille dilatate. Personale / in esubero. Età: trentotto anni»)⁹⁰ Arrabbiato e confuso, il protagonista aggredisce Olindo, ma è fermato dal Conoscente che lo trascina fuori dal bar e lo spinge in auto. Nel tragitto di ritorno, gli spiega che Olindo è conosciuto come il «Ministro», proviene dall’antichissimo «tempo / degli eroi»⁹¹ (secondo Esiodo, il tempo che precede l’età degli uomini ordinari) ed è stato in grado di attraversare sottotraccia tutte le epoche umane, e sopravvivere ai sistemi di valori indissolubili, al predominio dei grandi uomini e al loro aperto disprezzo, riuscendo infine a prevalere quando essi sono svaniti del tutto: il brutto e zoppo soldato Tersite, bastonato da Odisseo per aver sconvenientemente parlato in assemblea, rivive trionfale in Olindo. Invece il genere di uomini rappresentato da Odisseo, il re condottiero dai «multiformi ingegni» (πολύτροπος) secondo il verso incipitario dell’*Odissea* al quale il Conoscente allude nel suo discorso,⁹² non è più riscontrabile nell’età contemporanea. Vale a dire che

⁸⁷ Ivi, vv. 23, 25-26, 29-31, p. 174.

⁸⁸ *Il Conoscente* 65, vv. 12, 14-19, 27-31, pp. 175-76.

⁸⁹ Ivi, v. 20, p. 176.

⁹⁰ *Il Conoscente* 66, vv. 19-20, p. 179.

⁹¹ *Il Conoscente* 67, vv. 10, 25-26, pp. 180-81.

⁹² *Ibidem*, v. 37.

Olindo è (ed è sempre stato, nei secoli) la voce essenziale del «popolo», delle «masse»,⁹³ in tutta la sua superficiale volgarità, nel suo irruento settarismo di pancia; che “Fiori” decida di aggredirlo, invece di essere soddisfatto che nell’epoca contemporanea sia Olindo a dominare, è per il Conoscente l’ennesimo segno della «spocchia di classe»⁹⁴ che il protagonista nasconde dietro le sue concezioni magnanime di comunità e democrazia. Il Conoscente si spinge a dichiarare “Fiori” un «razzista e reazionario»,⁹⁵ uno che rimpiange di non disporre più, nell’epoca corrente, di quel potere aristocratico che proveniva dall’essere «un antico signore, / un’anima bella» dalle raffinate concezioni etiche, poetiche e intellettuali, superiori alla grossolanità villana incarnata da Olindo: con questo rimpianto nutre il proprio «disprezzo disperato», che lo porta a detestare e non comprendere il potere di «quelli come Olindo».⁹⁶ Il protagonista protesta per questo ritratto, ma il Conoscente lo sfida a darsene uno diverso («di quale specie faresti parte, sentiamo?»);⁹⁷ con cautela, “Fiori” tenta di proporsi come una di quelle persone «che quando uno li chiama, rispondono», che sentono dentro di loro «un bene [...] che punge», e «lo danno agli altri, si lasciano mungere, / mungere, mungere».⁹⁸ Si può intendere che il “bene” di cui parla è quello che ha descritto e difeso nelle prime tre Parti del romanzo: il “bene che precede” da cui provengono le parole, il bene della realtà vera, icastica e fenomenica, quello in cui si può fondare la possibile comunità tra le persone. Ma il Conoscente ha facile gioco a ridicolizzare questa concezione: il discorso del protagonista è punteggiato dai suoi commenti sarcastici («“Ah”», «“E bravi!”»»), l’infelice metafora del protagonista di un “bene che si munge” è liquidata con un epitetto sprezzante («uomini-mucca!»), e dichiara infine:

Quest’idea sono anni che la rigiri,
che te la stringi al cuore, che ti ci gongoli.⁹⁹

Non si può affermare che il bene del protagonista, generosamente offerto a chi voglia conoscerlo, sia per forza quello ideale e valido per tutti, per Olindo e per il Conoscente («Chi l’ha deciso [...] che è giusto e buono, / che serve a lui, a me?»); nell’offerta si cela comunque la

⁹³ *Ibidem*, v. 44.

⁹⁴ *Ivi*, v. 49, p. 182.

⁹⁵ *Il Conoscente* 68, v. 1, p. 183.

⁹⁶ *Ibidem*, vv. 4, 8-9, 14.

⁹⁷ *Ibidem*, v. 20.

⁹⁸ *Ivi*, vv. 25, 36-37, 40-41, p. 184.

⁹⁹ *Il Conoscente* 68, vv. 27, 32, 44, 45-46, p. 184.

«presunzione»¹⁰⁰ superiore e aristocratica che lo sia. Per il protagonista è un colpo durissimo: avverte «il bene» dentro di sé «farsi veleno, / schiuma, favola, predica»¹⁰¹ ed è invaso da una sensazione di profondo smarrimento. La Terza Parte, e la prima metà del romanzo, si concludono così col rientro dei due personaggi a Milano («Casa. Siamo tornati»)¹⁰² e con un'importante vittoria del Conoscente sulle idee di "Fiori".

La Quarta Parte funge da intermezzo narrativo tra la prima e la seconda metà del romanzo. Si apre con due sezioni composte da un singolo passo, *Un altro male* e *Allarmi* (passi 69 e 70). Il narratore descrive lo stato d'animo del protagonista dopo la visita a Urate, la «disperazione»¹⁰³ causata dal rovesciamento delle sue idee etiche: se prima fondava il suo progetto di bene nella realtà fenomenica e icastica del mondo, ora che a quel progetto di bene è stata sottratta legittimità il mondo si spalanca «come un'immensa mancanza»: un vuoto totale nel quale non reggono più, quali «favolose spiegazioni» «le piazze, gli alberi, / le case, i muri», gli elementi della ricchezza infinita della realtà: essi irrimediabilmente «si inclinavano / dal lato della fine».¹⁰⁴ Il vuoto colpisce anche il senso del tempo, prima un grande flusso certo, «lento e sicuro come un fiume», ora una sequenza senza scopo di istanti futili («ora / era questo momento qui, quest'attimo / estremo, questo fatto vuoto, cieco, / e poi quest'altro ancora»);¹⁰⁵ il passato riaffiora «con un sapore / di miseria e vergogna», il futuro è «uno sbadiglio immenso, zannuto».¹⁰⁶ Per questo, il protagonista si sente come un frutto «livido e duro / che marcisce sul ramo, si liquefa / sotto la buccia, fino a raggrinzirsi»:¹⁰⁷ uno stato di inaridimento esistenziale. Esteriormente, la crisi si traduce in una acuita ipersensibilità ai comuni suoni urbani. Il narratore racconta: «C'era sempre un rumore che all'improvviso / veniva ad accusarmi: un tremito / di vetrate, uno schianto sordo, lontano, / un cigolio...».¹⁰⁸ Camminando per strada, piccoli eventi insignificanti, come un furgone che sobbalza sulle proprie sospensioni, o sirene d'emergenza o antifurti – rumori tipici trascurati dai passanti in città – assorbono l'attenzione del protagonista, che se ne sente allarmato, sommerso, fino a produrre nella sua percezione confusi effetti sinestetici («Fanno un solo,

¹⁰⁰ Ivi, vv. 48-50, 52, pp. 184-85.

¹⁰¹ Ivi, vv. 54-56, p. 185.

¹⁰² *Ibidem*, v. 67.

¹⁰³ *Il Conoscente* 69, v. 7, p. 191.

¹⁰⁴ *Il Conoscente* 69, vv. 10, 11-12, 14, 15-16, p. 191.

¹⁰⁵ Ivi, vv. 21-24, p. 192.

¹⁰⁶ *Il Conoscente* 69, vv. 38-40, p. 192.

¹⁰⁷ *Ibidem*, vv. 33-35.

¹⁰⁸ *Il Conoscente* 70, vv. 3-6, p. 195.

compatto, incandescente, / duro rumore rosa»);¹⁰⁹ ma il Conoscente resta estraneo alle sensazioni di allarme di “Fiori” («[...] io non sento niente” / ride lui. “Tu, piuttosto, abbassa la voce... / Non vedi come si volta la gente?”»);¹¹⁰

Mentre il protagonista tenta di spiegarsi, il Conoscente fa una smorfia come a causa di un cattivo odore, e con studiata discrezione chiede a “Fiori” se ha mangiato qualcosa di strano, o non si è lavato bene il viso o le mani; il protagonista si offende. Ma il Conoscente dichiara con serietà che “Fiori” ha «un problema»: che non sta bene, e se continua a nascondere «la sofferenza» più ne soffrirà e più i suoi cari si preoccuperanno.¹¹¹ “Fiori” è stupefatto dalla rivelazione, non sa come rispondere, poi sbotta che la sua “sofferenza”, qual che sia, non è che la stessa alla quale «tutti i [suoi] simili» sono sottoposti («Esisto. Dovrò morire. Ho dei limiti. / Desidero, rimpiango. Scelgo, rinuncio. / Mi ammalo, mi sforzo, spero, / fallisco, mi tormento»);¹¹² la si potrebbe definire la “condizione umana”, ma il Conoscente non gli passa la spiegazione («Devi smetterla di salvarti tirando in ballo l’Uomo, / l’Essere, il Nulla [...] tutti i filosofemi / che hai sempre in bocca / come un poppante il pollice»)¹¹³ e afferma:

“[...] lasciala in pace, l’Umanità;
piantala di addossarle
un problema che è tuo,
soltanto tuo. È solo a te che tocca
affrontarlo, affrontare la realtà”.¹¹⁴

Del «problema» di “Fiori” il Conoscente non dà mai una descrizione precisa, ma il protagonista è ben consapevole di cosa stia parlando (lo paragona a una «piaga» «mille volte ricucita, / richiusa, risanata» situata presso il «punto della schiena dove le mani / non riescono ad arrivare»), anche se sfida il suo antagonista a esporlo e a dare «la cura» per il suo «male».¹¹⁵ Il Conoscente si rifiuta di approfondire, ma afferma che proprio parlare di «cura», «male», ragionare in termini di una «Colpa» da assolvere tramite un «Giudizio Universale» è il vizio di “Fiori”. Il protagonista tenta di difendersi, protesta che prova solo a «render[si] utile» e fare il suo dovere «senza

¹⁰⁹ Ivi, vv. 21-22, p. 196.

¹¹⁰ *Ibidem*, vv. 26-28. Per la relazione tra la nota “perdita della biografia” del poeta e questi due passi, cfr. *infra*.

¹¹¹ *Il Conoscente* 71, vv. 17, 25, pp. 199-200.

¹¹² Ivi, vv. 32-36, p. 200.

¹¹³ *Ibidem*, vv. 38-43.

¹¹⁴ Ivi, vv. 45-49, p. 201.

¹¹⁵ *Il Conoscente* 72, vv. 1-2, 4-6, 20-21, pp. 202-03.

chiedere niente»,¹¹⁶ ma si interrompe alla vista del Conoscente che sente di nuovo un cattivo odore. Il Conoscente definisce le giustificazioni di “Fiori” una «favola», un «ritornello» rassicurante ripetuto dalla sua «ombra»,¹¹⁷ di cui non è consapevole. Il protagonista nega che lui ignori le ombre, spiega che con esse ha a che fare sempre, che «da quel buio senza una forma» lui fa emergere «una figura / precisa» che traduce in «gesti vivi, discorsi», «un volto», «un nome» anche per «le più nebbiose e ripugnanti». ¹¹⁸ La spiegazione del protagonista non è dissimile da altre esposizioni sul tema della lingua nella prima parte del romanzo, ma il Conoscente insiste ora che «qui non si sta parlando di poesia», ma solo del «problema» personale di “Fiori”, che si arrende e gli chiede dunque quale sia la «terapia» per risolverlo.¹¹⁹ Il Conoscente dichiara che «non c’è niente da curare, / se non la cura»,¹²⁰ e che il protagonista deve imparare a “lasciarsi andare”.

La Quinta Parte ritrae il «posto» dove per il Conoscente ci si può “lasciare andare”, dove «tutto si scioglie». ¹²¹ Si tratta della Villa della Convenzione, il ritiro misterioso presso un’isola del Mediterraneo con cui il narratore aveva iniziato il suo racconto: l’ultima parte del romanzo si svolge interamente in questa ambientazione, basata sull’isola di Stromboli, come avvisa l’autore, ma con caratteristiche tipiche di altre isole italiane (come la flora). ¹²² La prima sezione, *La Convenzione*,¹²³ descrive le attività a cui partecipano gli ospiti, i “Convenuti”, sotto la vigilanza del Conoscente. Gli eventi sono una serie di attività frivole fini a sé stesse: «Indovinelli, mimi, / lo schiaffo del soldato»,¹²⁴ gare di moto d’acqua, *quiz* su musica popolare, fino a «gare di insulti» istituite quando il Conoscente giudica che le altre gare sono ancora troppo strutturate e razionabili da parte degli ospiti («Ancora troppi fini, qui, troppi mezzi, / troppi calcoli, troppi risultati [...] Voi siete ancora / i primi, i terzi, gli ultimi»).¹²⁵ Lo scopo non dichiarato della Convenzione è abituare i “Convenienti” a “lasciarsi andare” cedendo ogni capacità di raziocinio – quello che stabilisce che, dato un “problema”, una “cura” deve porsi per risolverlo – per recuperare uno

¹¹⁶ *Il Conoscente* 73, vv. 6, 7, 20, 22, pp. 204-05.

¹¹⁷ *Il Conoscente* 74, vv. 3, 4, 5, p. 206.

¹¹⁸ *Ivi*, vv. 13, 14-15, 17, 19, 22, pp. 206-07.

¹¹⁹ *Ibidem*, vv. 25, 28.

¹²⁰ *Ibidem*, vv. 30-31.

¹²¹ *Ibidem*, vv. 37-38.

¹²² *Il Conoscente*, pp. 308-09.

¹²³ Passi 75-81.

¹²⁴ *Il Conoscente* 78, vv. 1-2, p. 217.

¹²⁵ *Ivi*, vv. 12-13, 15-16, 24, pp. 217-18.

stadio, per così dire, prerazionale e amorale di esistenza. Il Conoscente è colui che vigila sul processo, pronto a punire le varie infrazioni, quali un Convenuto che esprime un giudizio o si pone un dubbio, per ristabilire il clima di “pre-razionalità” della Convenzione. A tale scopo concorrono, oltre alla costante nudità dei partecipanti, i titoli privativi suoi (*stutor*, *sdottore*, *smoderatore*) e degli ospiti (*impazienti*), le sue storpiature delle parole “in trasgressione” dei Convenuti, e i suoi gesti sempre a metà tra il volgare e il farsesco. Così, durante una gara d’insulti il Conoscente apostrofa brutalmente un’ospite, rea d’avergli chiesto, per «imparare», che cosa avesse sussurrato a un altro Convenuto di tanto grave da indurlo a piangere:

“Ma cosa vuoi *impanare*, tu?” Il Conoscente
l’ha spinta indietro bruscamente. Lei
è crollata a sedere
su uno scalino di pietra.
“Sudore? Mestruo?”
ha sibilato il nostro *scoordinatore*
a testa alta, fiutando
come un cane da caccia.¹²⁶

Si tuffa poi in mare e ne riemerge poco dopo, coperto di piccole meduse che si strappa da dosso e lancia contro i Convenuti, ridendo della confusione risultante. La sezione *Sedute* (composta dal solo passo 82) descrive invece le sessioni di «*ampiocoscianza*»,¹²⁷ come le chiama il Conoscente storpiando il termine “autocoscienza”. In esse, tutti i Convenuti siedono e parlano di un argomento a piacere, senza limiti; il discorso passa poi ai temi più vacui ed irrelati per mezzo di correlazioni sempre più arbitrarie, «fino / a spampanarsi in una chiacchiera / fumante e variopinta».¹²⁸ Ad assicurarsi che il chiacchiericcio scorra è sempre il Conoscente, grazie ai suoi «alati rammendi» tra i temi e alla sua capacità di trovare «in ogni sproloquio» «spunti e stimoli, da riprendere / e sviluppare ancora»,¹²⁹ finché gli ospiti, storditi, non crollano dal sonno.

Con la sezione *In canoa*,¹³⁰ il narratore racconta di come un giorno è riuscito a sottrarsi dal resto degli ospiti, approfittando di una loro distrazione durante «una sessione di canoa»,¹³¹ per godere di un po’ di solitudine lontano dalle snervanti attività della Convenzione. Rimasto isolato dal gruppo («Ecco: ero solo»), ammira in silenzio il panorama dell’isola e del vulcano riflessi

¹²⁶ *Il Conoscente* 80, vv. 13-21, pp. 221-22.

¹²⁷ *Il Conoscente* 82, v. 5, p. 227.

¹²⁸ *Ibidem*, vv. 14-16.

¹²⁹ *Ivi*, vv. 31-34, p. 228.

¹³⁰ Passi 83-89.

¹³¹ *Il Conoscente* 83, v. 4, p. 231.

nel mare calmo, lo «strapiombo di una parete» che si fa «tirare dal sole».¹³² Voga oltre un promontorio e scorge «una piccola baia», presso la quale ormeggia; si addentra nell'interno, in una «valletta» fitta di macchia incolta.¹³³ Nel tragitto, ritrova i resti di un cimitero abbandonato: entra nel recinto e rinviene un gruppo di lapidi di marmo, sepolte nella terra e nell'erba alta, consumate da secoli d'esposizione agli elementi ma dalle iscrizioni ancora discernibili. Il protagonista si ferma a osservare «le poche forme / pallide, logore, inquadrate / dal calcare lebbroso della cornice».¹³⁴ Nel bassorilievo riconosce «il Mondo», rappresentato da selezionati elementi figurativi («un cane, un tetto; una colonna, un albero»), e «le Figure», profili umani sobriamente effigiati di «una donna col suo bambino in braccio, / un uomo che con la mano copre la faccia / di un altro».¹³⁵ Il protagonista pare rapito da queste figure: le scruta attentamente, notando tra sé, in assoluto silenzio, ogni loro minimo particolare («Dentro mi si diceva: / eccoli. Gli uomini. // Uomini, e donne. Bambini. // Più alti di un giglio, di un cane. / Più bassi di una colonna. [...]»)¹³⁶ A questo punto il narratore si interrompe e spiega che esita a proseguire il racconto; ammette poi di aver pianto di fronte a quelle lapidi, e non sa il motivo. Non per il «dolore» o la «pietà» verso quei defunti sconosciuti di altri secoli («Poveri morti, sicuro. Ma non i miei»),¹³⁷ ma per qualcos'altro:

Mi straziava il saluto
tra me e quelle forme
stente e smangiate. Piangevo
di averle riconosciute.¹³⁸

La vertiginosa agnizione attraverso i secoli dei “suoi simili”, umani che, come lui, un tempo hanno vissuto e sofferto sulla Terra, è talmente forte da spingerlo al pianto; accentuato da un senso di «invidia» per queste figure, che ora sono immuni a ogni tipo di sofferenza e non possono più subire danno da «ironia, / allusioni maligne, disincanto», a differenza del protagonista (tanto che esprime desiderio di «essere / come loro»)¹³⁹ Ma assieme all'invidia “Fiori” prova anche un sentimento di consolazione, causato dal «riflesso / che di [lui] stesso saliva da quelle immagini»:

¹³² Ivi, vv. 21, 24, 26, p. 232.

¹³³ *Il Conoscente* 84, vv. 8, 15, p. 233.

¹³⁴ *Il Conoscente* 86, vv. 3-5, p. 235.

¹³⁵ *Ibidem*, vv. 8, 10, 13, 14-16.

¹³⁶ *Il Conoscente* 87, vv. 6-10, p. 237.

¹³⁷ *Il Conoscente* 88, vv. 24, 26, 27, p. 239.

¹³⁸ *Il Conoscente* 89, vv. 4-7, p. 240.

¹³⁹ *Il Conoscente* 89, vv. 14-15, 17-19, p. 240.

riconoscendosi in queste figure d'altre epoche, sente che già partecipa della loro immunità; come queste figure sono ora salve, così anche a lui è garantita salvezza «come loro, / con loro».¹⁴⁰ Confortato da questo riconoscimento, ripercorre i suoi passi e ritorna alla Convenzione.

Il protagonista torna ancora a visitare le lapidi, di nascosto dagli altri Convenuti, ma un giorno, mentre si prepara a rientrare, si accorge di alcuni movimenti all'interno di una piccola grotta marina; l'acqua si scuote e vi emerge "Selva", il personaggio che dà il nome alla nuova sezione (*Selva*),¹⁴¹ una giovane ed energica ospite della Convenzione. Selva interroga con insistenza "Fiori" sui motivi delle sue assenze; il protagonista, che non vuole parlare delle lapidi, non sa cosa risponderle, ma la ragazza senza più ascoltarlo si avvicina a lui e lo interrompe toccandolo, dopodiché «nessuno parla più» («Solo i tonfi del mare dentro la grotta»)¹⁴² Dopo questo evento i due personaggi intrecciano una relazione apparentemente amorosa, ma dal carattere complesso, indefinibile: nessuno dei due pare consapevole dei motivi dell'attrazione reciproca. Selva irride "Fiori" con epiteti consueti del Conoscente («rigido», «noioso», «prigioniero»);¹⁴³ fa il verso, come l'antagonista, a chi insinua che sia "innamorata" («*Inzhavorrhata! Imbarbonata!*»»), ma non si separa mai dal protagonista, anche se sembra frustrata da lui («La innervosivo, le facevo rabbia. [...] / Mi aveva in pugno, eppure / le sfuggivo»)¹⁴⁴ Da parte sua, il narratore sostiene che le cedeva soprattutto per il proprio piacere sessuale, ma ammette di porsi il dubbio su cosa Selva vedesse in lui («Che mi desiderasse / non riuscivo a capirlo. Come si può / desiderare un'asse, / una salita, uno spigolo?»)¹⁴⁵ Oltre ai rapporti, i due personaggi sembrano condividere anche altri momenti tipici di una relazione sentimentale: passano del tempo insieme, girando in moto d'acqua (una delle attività favorite di Selva: il protagonista le si siede dietro, aggrappato alla schiena, declinando i suoi inviti di insegnargli a guidare), o in conversazioni leggere («"C'è una cosa... una cosa... [...] / che se te la dicessi / non so se reggeresti". "Ah, sì? Dài, dimmi..." / Lei tratteneva un risolino. [...] // "Se almeno imparassi a volare / come tutti..." mi ha detto un giorno»;¹⁴⁶ per esortarlo a imparare, Selva gli mostra "come si fa" salendo su uno scoglio e battendo rapidamente le braccia). Il Conoscente si accorge della relazione, ma fissa senza parlare i due

¹⁴⁰ Ivi, vv. 19-20, 24-25, p. 241.

¹⁴¹ Passi 90-101.

¹⁴² *Il Conoscente* 91, vv. 31, 33, p. 247.

¹⁴³ Ivi, v. 6, p. 246; *Il Conoscente* 93, v. 19, p. 249.

¹⁴⁴ *Il Conoscente* 93, vv. 6, 12, 17-18, p. 249.

¹⁴⁵ *Il Conoscente* 95, vv. 10-13, p. 253.

¹⁴⁶ *Il Conoscente* 97, vv. 1, 3-5, 9-10, p. 255.

personaggi, con uno sguardo simile a quello di «un bambino offeso»;¹⁴⁷ le sue reazioni si limitano a fare il verso alle «smorfiette bamboleggianti» di Selva, e talora a premere un piede sulle loro schiene mentre si abbracciano (un gesto che conferisce all'abbraccio una sensazione «di insulso, / di sconcio»¹⁴⁸). Per il narratore, il comportamento del Conoscente non è causato da un senso di gelosia per i due personaggi, ma da una specie di disgusto incredulo e sbigottito verso ciò che Selva e il protagonista sembrano rappresentare, la possibilità che «fuori dai giochi della Convenzione» esistano «incontri, relazioni»;¹⁴⁹ dietro vi sarebbe una «disperazione timida, oscura»¹⁵⁰ per questo aspetto di una realtà a cui il Conoscente non può riconoscere alcuna validità:

Dentro gli occhi di ferro del Conoscente
Selva e io eravamo uno spettacolo
penoso. Due vermi rosa
attorcigliati, che tubano e si sorridono.¹⁵¹

Una prospettiva che sembra influenzare sempre di più il protagonista («Anch'io, però, comincio a vedermi / come da fuori. Il toro / con una zampa sospesa a mezz'aria, / tra gigli e spade, in uno stemma. Il maschio. [...]»¹⁵²). La relazione tra «Fiori» e Selva deteriora, per cause non pienamente trasparenti: in questo luogo del romanzo la narrazione diventa apertamente surrealistica. Il narratore racconta che Selva, nell'arco di una settimana, pare restringersi, ridursi alle dimensioni di «una bambola» pur mantenendo il corpo e le proporzioni di una donna; ciò mentre il protagonista sembra sentirsi sempre «più in basso», e Selva, rimpicciolita del tutto, gli sale su una spalla e gli chiede se sarà mai capace di «crescere».¹⁵³ Anche il rapporto con gli altri ospiti peggiora quando si scopre che «Fiori» non è «capace di volare». Ma la rottura definitiva avviene quando i Convenuti scoprono i motivi delle sue assenze misteriose, e lo sorprendono a visitare le lapidi di marmo: uno dopo l'altro emergono dalla boscaglia e ridono di lui, mentre Selva commenta pungente:

¹⁴⁷ *Il Conoscente* 98, v. 15, p. 256.

¹⁴⁸ *Ivi*, vv. 8, 21-22, pp. 256-57.

¹⁴⁹ *Ibidem*, vv. 13-14.

¹⁵⁰ *Il Conoscente* 99, v. 5, p. 258.

¹⁵¹ *Ivi*, vv. 19-22, p. 259.

¹⁵² *Ibidem*, vv. 23-26.

¹⁵³ *Il Conoscente* 100, vv. 4, 20, 31, pp. 260-61

Che tu non legassi coi vivi
lo sapevamo, ma addirittura mettersi
a parlare coi sassi...¹⁵⁴

In seguito allo smascheramento i Convenuti prendono di mira “Fiori” e il Conoscente nelle sedute di “*ampiocoscianza*” lo umilia dopo ogni suo intervento. Durante una seduta, una delle Convenute sostiene che il linguaggio «non esiste» (secondo una prospettiva “cosmica” analoga a quella precedente dell’antagonista nel proclamare la libertà assoluta dell’Universo: «è solo un’illusione, una vibrazione, / la pallidissima traccia / dell’esplosione di un sole / spento da mille eoni»);¹⁵⁵ il protagonista tenta di difendere ancora il valore delle parole fondandosi su una posizione di antropocentrismo “debole”, ma in quest’occasione è messo in minoranza. Un altro ospite definisce le parole «vecchi concetti» di fronte alle «enormi trasformazioni» politiche, economiche e sociali in corso; “Fiori” reagisce osservando che neppure il concetto di «Nuovo» è uno sviluppo recente («Proprio un ovetto fresco di giornata!», afferma con sarcasmo), e l’idea di grandi mutamenti verso una società “migliore”, progredita, è l’ennesima concezione finalistica della realtà («Il mondo non è: sarà»)¹⁵⁶. Il Conoscente interrompe il protagonista e con inattesa perentorietà – e possibile esasperazione di fronte alle posizioni immutate di “Fiori” – si espone nella più aperta proclamazione dell’assoluta e definitiva nullità del tutto: «niente è sé stesso. / Nessuna cosa è mai presente. / Nemmeno il tempo, no. Nemmeno / il cambiamento».¹⁵⁷

Con la sezione *Di nuovo la Collezione*,¹⁵⁸ si conclude la Quinta Parte del racconto e si raggiunge il culmine narrativo relativo al rapporto tra il Conoscente e “Fiori”. La sezione si apre riprendendo la narrazione della visita al sotterraneo della Convenzione, e al “Tesoro” di unghie e capelli del proprietario della Villa, con cui si era aperto il romanzo. Si tratta della provocazione conclusiva del Conoscente: il protagonista, allibito dalla visione, prova a chiedergli il motivo per cui l’ha condotto a rimirare tale “Collezione”, ma il Conoscente, euforico, si prende gioco dello smarrimento di “Fiori” e d’ogni suo tentativo di reperire spiegazioni, e lo esorta a “lasciarsi attraversare” da quella che chiama «l’Opera, / il Risultato».¹⁵⁹ Gli racconta poi l’oscura storia di una «*quête sacrée*» trädita da un palinsesto del VII secolo «ritrovato a Marsiglia nel ’40».¹⁶⁰ È la

¹⁵⁴ *Il Conoscente* 101, vv. 21-23, p. 263.

¹⁵⁵ *Il Conoscente* 102, vv. 17-21, p. 267.

¹⁵⁶ *Ivi*, vv. 25, 27, 29, 31, 36, p. 268.

¹⁵⁷ *Ibidem*, vv. 41-44.

¹⁵⁸ Passi 103-108.

¹⁵⁹ *Il Conoscente* 103, vv. 15-16, p. 272.

¹⁶⁰ *Ibidem*, vv. 24, 26.

storia di un monaco di nome “Costante”, che per trent’anni perlustrò la superficie della Terra-santa, specialmente delle località legate al racconto evangelico («le sabbie del Giordano, / le ghiaie del Calvario» e altre), alla ricerca di «reliquie» particolari «del Nazareno»;¹⁶¹ non le reliquie della tradizione, quali il Graal o il Sudario, ma – descrive il Conoscente – «ciò di cui, nel *Parmenide* / di Platone, il filosofo di Elea, / con un sorriso ironico, / chiede al giovane Socrate se esista, / nel Cielo Iperurano, l’Idea»: ¹⁶² gli escrementi, la «sporcizia», come chiosa l’autore.¹⁶³ Il Conoscente narra che, secondo la leggenda, al termine della sua infruttuosa ricerca il monaco in preda alla disperazione bruciò il proprio saio e invocò Satana affinché lo sostenesse; infine «la sua testa, / in seguito, fu vista rotolare / – a Haifa – in un letamaio». ¹⁶⁴

Il protagonista rimane profondamente turbato dalla visita alla Collezione e dall’enigmatico racconto della ricerca di Costante: per giorni interi la memoria delle unghie e dei capelli lo tormenta («l’odore / dell’Opera, del Risultato / mi ha foderato i bronchi / e il cervello»).¹⁶⁵ Tale stato traumatico sta a monte dei malesseri che ancora colpiscono “Fiori” al ricordo della visita al Tesoro, e che hanno dato al narratore l’occasione di iniziare il suo racconto, ma la prima reazione del protagonista avviene qualche giorno dopo la visita: si tratta di un gesto dalle connotazioni tanto ambigue, misteriose e – possibilmente – sordide, quanto quelle della perversa ostensione del Conoscente. Durante «una di quelle / che nessuno doveva chiamare *orge*»,¹⁶⁶ un’attività mai nominata finora (chiamata nel “gergo” della Convenzione «danze della piovra»), il Conoscente, impegnato «tra una coscia e un gluteo» di qualcuno degli ospiti, si ferma e sputa qualcosa per terra, imprecando contro la «maledetta stoppa». ¹⁶⁷ Gli ospiti si interrompono; il Conoscente esce dal salone e ritorna con forbici e rasoi, con cui dà il via alla «tonsura». ¹⁶⁸ Uno per uno i Convenuti si sottopongono «a gambe larghe» all’operazione di taglio; ciò che viene raso del loro «ciuffo» è raccolto «qua in un cestino, là in un sacchetto»; non appena la rasatura ha termine, possono ritornare alla loro «danza della piovra». ¹⁶⁹ Ma quando giunge il suo turno, il protagonista si ribella violentemente: solleva una sedia, minacciando a gran voce di colpire i Convenuti

¹⁶¹ *Ibidem*, vv. 30-31, 34, 35.

¹⁶² *Ivi*, vv. 43-47, p. 273.

¹⁶³ *Il Conoscente*, p. 309. L’autore dà una versione del passo del *Parmenide* citato dal Conoscente.

¹⁶⁴ *Il Conoscente* 103, vv. 56-58.

¹⁶⁵ *Il Conoscente* 104, vv. 1-4, p. 274.

¹⁶⁶ *Ibidem*, vv. 15-16.

¹⁶⁷ *Ibidem*, vv. 17, 19, 21.

¹⁶⁸ *Il Conoscente* 105, v. 1, p. 276.

¹⁶⁹ *Ibidem*, vv. 1, 2, 6, 9.

che si avvicinano a lui con le forbici («Non ci provate!» / grido. [...] / «Ve la spacco sul muso!»).¹⁷⁰ Il Conoscente sospira, gli chiede di che cosa abbia timore; il protagonista intima solo di non essere toccato; l'antagonista lo deride per l'ennesima volta: «E cosa mai / ti dovremmo *coccare?*» / [...] «L'ombra che coccola? / L'anima? Il cuore? Il tuo bel cuoricino? / Che cos'hai da *floccare?* L'ano? La bocca?».¹⁷¹ Per il protagonista, è la derisione finale:

[...] in quel momento il mondo
mi è sprofondato sotto,
si è ribaltato, si è messo a ribollire
nei nervi e nelle ossa [...]
 Buiο. Poi
un grande fiato. Troppo. Eccolo. Sale.¹⁷²

Ma ciò ch' emerge di questo «grande fiato» è lasciato non scritto.

[...] ¹⁷³

Il narratore sostiene di non ricordare «nemmeno una parola»¹⁷⁴ del suo sfogo, né si hanno altre informazioni della sua sostanza; una fortissima reticenza oscura irrimediabilmente questo punto del racconto. Le reazioni immediate all'episodio inaspriscono la sua ambiguità: i Convenuti si immobilizzano e fissano attoniti il protagonista; dietro di loro, il Conoscente è colto da una convulsione singolare, ma dai sintomi riconoscibili (s'ode uno «scroscio sul pavimento» e lo si vede in una posa curva, «come chi cerca qualcosa che gli è caduto», mentre «rantola e sbava»: indizi che suggeriscono che abbia vomitato).¹⁷⁵ Sono reazioni che per intensità testimoniano di una certa gravità dell'evento, ma non illustrano alcun aspetto della sua natura; su queste reazioni orripilate terminano il passo, la sezione e la Quinta Parte, e assieme a essi il soggiorno del protagonista presso la Convenzione, e il suo rapporto con il Conoscente. Il momento culminante della relazione tra i due personaggi, e il *climax* diegetico dell'opera, coincidono così con una cruciale e calcolata lacuna narrativa.

¹⁷⁰ *Il Conoscente* 106, vv. 2-4, p. 277.

¹⁷¹ *Ibidem*, vv. 9-13. Sono le ultime parole del Conoscente nel romanzo.

¹⁷² *Il Conoscente* 107, vv. 4-7, 9-10, p. 278.

¹⁷³ *Il Conoscente* 108, v. (?) 1, p. 279 (*sic!*).

¹⁷⁴ *Ibidem*, v. 6.

¹⁷⁵ *Ibidem*, vv. 13, 16, 17.

La Sesta e ultima Parte è composta dalla sola sezione *La salita*,¹⁷⁶ che narra della fuga del protagonista dalla Villa della Convenzione; per raggiungere la sua meta – un attracco alla parte opposta dell’isola – in poco tempo, e salire sul traghetto che lo riporterà in terraferma, sceglie di attraversare l’isola in linea d’aria, passando per la vetta del vulcano. Il narratore descrive il paesaggio che muta attorno al protagonista, man mano che scala l’isola e l’altitudine del suo percorso aumenta. A esordio della sezione il panorama è ancora tipico della macchia mediterranea inselvaticata: il protagonista sale per un sentiero che passa «girando e rigirando» come un «solco» attraverso «la costa terrazzata» caduta in abbandono, infestata da rovi e altre piante selvatiche («scheletri di mandorlo», un «ulivo matto», «tralci di vite», «fichi fradici»);¹⁷⁷ all’uscita da tale «spettro» di campagna, il poeta è accolto dal «trionfo giallo / delle ginestre»,¹⁷⁸ altro tipico arbusto mediterraneo. Salendo ancora, la vegetazione si dirada e il sentiero scompare: resta «solo montagna» all’arrivo del protagonista al versante nudo del vulcano, una «immensa frana bruna che dal cielo / crollava fino alle onde».¹⁷⁹ Giunto a un punto in cui, per la conformazione dell’isola, la Villa e la scogliera della Convenzione sottostanti non sono più visibili («come se non / ci fossero mai state»), solo il «molo» delle moto d’acqua alla «luce» del sole,¹⁸⁰ il protagonista si ferma a riflettere ed esitare, pieno di dubbi sulla possibilità che queste percezioni della realtà possano essere davvero nominate per parola: segno che lo spietato trattamento “a-razionalizzante” della Convenzione, nonostante la ribellione e la fuga all’ultimo momento, ha lasciato le sue cicatrici su “Fiori”.

[...] *Salita, mare,*
caldo, fatica: si potevano dire,
 queste cose? Potevo chiamare aria
 l’aria, far conto che fosse aria
 e non il suo contrario, il suo segreto,
 il suo scherzo?¹⁸¹

Nonostante i dubbi, gonfio nei «muscoli»¹⁸² di ciò che si possa o non si possa chiamare «caldo» e «fatica», il protagonista procede nel suo tragitto, scalando pian piano la «frana» di lave

¹⁷⁶ Passi 109-118.

¹⁷⁷ *Il Conoscente* 109, vv. 2-4, 6-9, p. 285.

¹⁷⁸ *Ibidem*, vv. 10, 11-12.

¹⁷⁹ *Ibidem*, vv. 14-16.

¹⁸⁰ *Il Conoscente* 110, vv. 5-6, 9, p. 286.

¹⁸¹ *Ibidem*, vv. 16-21.

¹⁸² *Ivi*, v. 23, p. 287.

indurite e lapilli. Man mano che sale e si avvicina faticosamente alla vetta, il sole cala; riesce a raggiungere la cornice di quello che appare essere il cratere centrale del vulcano: «un'enorme bocca viva», situata al centro di una vasta «valle / silenziosa, già mezza in ombra»¹⁸³ per il sole calante. Percorrendo ancora la cornice del cratere verso la sommità del monte, è sorpreso dalla discesa improvvisa del crepuscolo («la valle, in pochi attimi, / era spenta; il disegno delle fosse / e dei lastroni fuso / in un grigiore diffuso»);¹⁸⁴ si gira, e vede che il sole in tramonto e il cielo a occidente sono stati completamente coperti da un fronte di nubi temporalesche in avanzata, «teso come un telone fra l'orizzonte / e la vetta fumante del cratere»;¹⁸⁵ la sera cala d'un colpo, iniziano a cadere le prime gocce, e in pochi minuti scoppia una tempesta («dal cielo crolla un fiume. Lì sotto / lo inghiotte la terra nuda»);¹⁸⁶ che si scontra spettacolarmente con la contemporanea eruzione esplosiva del vulcano (la vampa di lava, dal fondo della valle, «illumina di giallo / il grande coperchio basso e lento»¹⁸⁷ delle nubi). La visibilità precipita; il protagonista tenta di trovare un riparo dal temporale, ma non può che cedere altitudine e scendere più a valle, rischiando di cadere rovinosamente giù per la «frana» di lapilli appena percorsa. Solo un arbusto gli impedisce di franare più in basso; avvinghiatosi «con due, cinque, sei mani / a quel po' di miracolo»,¹⁸⁸ decide di trascorrere la notte e il temporale lì disteso, mentre attorno «tutto slittava, tutto / precipitava, tutto / era discesa, crollo, dirupo».¹⁸⁹ Passata la notte, e con essa la tempesta, il protagonista si alza e ammira il profilo del vulcano e le isole circostanti, nitide alla luce del nuovo giorno: dopo la notte di temporale, i precedenti dubbi esistenziali e di lingua aperti dalla Convenzione sembrano essere, almeno per il momento, quietati («Il giorno. L'aria. Il respiro. / Le cose: ritornate. Le onde, il cielo, / la terra; e sulla terra la mia ombra»)¹⁹⁰ “Fiori” riprende l'ascesa, risalendo la «frana» e costeggiando sulla cornice la grande valle del cratere; verso la vetta si imbatte in «quattro o cinque torrette / di lapilli» disposte a cerchio.¹⁹¹ Avvicinandosi a tale «fortino», ode «il chiasso di una festa»,¹⁹² risate e musica di chitarra; poi ne emergono, uno dopo l'altro, gli

¹⁸³ *Il Conoscente* 111, vv. 8, 9-10, p. 288.

¹⁸⁴ *Ibidem*, vv. 17-20.

¹⁸⁵ *Ivi*, vv. 28-29, p. 289.

¹⁸⁶ *Ibidem*, vv. 37-38.

¹⁸⁷ *Ibidem*, vv. 33-34.

¹⁸⁸ *Il Conoscente* 112, vv. 18-19, p. 291.

¹⁸⁹ *Ibidem*, vv. 24-30.

¹⁹⁰ *Il Conoscente* 113, vv. 9-11, p. 292.

¹⁹¹ *Ivi*, vv. 21-22, p. 293.

¹⁹² *Il Conoscente* 114, vv. 1, 8, p. 294.

ospiti dell'Ente, i «cantori» incontrati nella visita al termine della Prima Parte, che accolgono con sorpresa e amichevolmente il protagonista estenuato dalla salita. I “cantori” gli chiedono da dove sia salito, lo prendono in giro alla risposta; la suora che accompagna gli ospiti dell'Ente gli descrive il sentiero «molto meno ripido»¹⁹³ dall'altro versante della montagna rispetto a quello da lui scalato. Il protagonista spiega che lì dove si trovava, la Villa della Convenzione, non passava il traghetto; per la salita di «novecento e rotti metri» si giustifica dicendo che aveva «fretta».¹⁹⁴

Così, “Fiori” resta in compagnia dei cantori dell'Ente, attendendo il suo traghetto mentre gli ospiti sono impegnati «a mitragliare foto»¹⁹⁵ del cratere acceso. D'un tratto Mariano, forse osservando qualcosa dentro il vulcano, gli chiede se «secondo [lui]»¹⁹⁶ Dio esista o no. Dopo un attimo, il protagonista risponde che Dio non esiste, il che attira l'attenzione della suora, con cui ha una breve discussione sull'argomento. Sostiene che «non è questione / di credere o non credere» nell'esistenza di Dio; dichiara che «Dio è», ma aggiunge rivolgendosi alla compagnia:

“Siamo noi, poveracci, che esistiamo,
che stiamo *fuori*, qua,
che siamo al mondo, all'aria, al panorama,
ai discorsi, ai minuti; siamo noi”
accenno ai cantori, [...] “siamo noi
che ce ne stiamo sparsi
qui uno, l'altro lì, scompagnati,
seduti, in piedi. È a noi
che si fatica a credere”.¹⁹⁷

È come una rapida sintesi della concezione esistenziale di “Fiori”, al netto dell'esperienza opprimente della Convenzione, ma un'ospite dell'Ente sospira per i «brutti pensieri» che affliggono il protagonista, e gli dichiara che loro sono «veri», non «un'invenzione» («non siamo mica Dio»),¹⁹⁸ e gli vogliono bene. Lui ringrazia (ma fa un passo indietro dalla signora), poi beve l'ultimo piccolo sorso rimasto nella sua borraccia. Subito Mariano protesta che non può essersi dissetato del tutto, e gli preme sulla bocca la bottiglia del gruppo, tenendogli ferma la testa «come a un bambino / che sputa la medicina».¹⁹⁹ “Fiori” tenta di spingerlo via, ma Mariano insiste; altri

¹⁹³ *Il Conoscente* 115, v. 11, p. 295.

¹⁹⁴ *Ivi*, vv. 18, 20, pp. 295-96.

¹⁹⁵ *Il Conoscente* 116, v. 3, p. 297.

¹⁹⁶ *Ibidem*, v. 13.

¹⁹⁷ *Ivi*, vv. 24-25, 27, 29-38, p. 298.

¹⁹⁸ *Il Conoscente* 117, vv. 1, 3-5, p. 299.

¹⁹⁹ *Ibidem*, vv. 19-20.

“cantori” lo abbracciano da dietro, cadono a terra, e in poco tempo tutto il gruppo si getta contro la mischia, che per l’urto rotola «giù per il monte, a valanga»²⁰⁰ dal versante del vulcano dove non scorre più lava (la «*sciara vecchia*»)²⁰¹. Mentre crollano nella cenere, alcuni riescono a fermarsi appigliandosi a rocce o cespugli, ma “Fiori” e la maggior parte del gruppo continuano a precipitare, finché il protagonista decide di non resistere più alla gravità che li trascina in fondo («una buona volta, / ho smesso di combattere / contro quel peso»)²⁰² e si “lascia andare”: infine, realizzando ciò che il Conoscente gli esortava di fare, ma non nel modo in cui l’antagonista intendeva. Senza più ostacoli («La grande discesa / mi governava»)²⁰³, il gruppo rotola più in basso, poi si disfa completamente; ma “Fiori”, fatto «più grave, più leggero»²⁰⁴ (ancora esaudivendo in altro senso l’imposizione del Conoscente nel loro secondo incontro: «Fatti leggero!»)²⁰⁵, non si ferma assieme agli altri ospiti: si alza in piedi e corre di sua volontà giù per il vulcano, in balia estatica della forza di gravità («Ogni passo / era un tuffo, un piccolo volo. Sciavo / nel soffice della montagna, sempre più in basso»)²⁰⁶, ignorando le grida dei compagni, finché non alza gli occhi.

In mezzo al mare, laggiù,
ho visto avvicinarsi la mia nave.²⁰⁷

Su questa ultima vista il narratore termina il racconto.

1.3. Il pensiero di Fiori e le poetiche

Si è detto che il personaggio di “Umberto Fiori” rappresenta una determinata concezione etica, poetica, filosofica ed esistenziale dell’autore, e di essa si possono fornire precise coordinate intellettuali. Per procedere con la trattazione sul *Conoscente* è necessario darne un’esposizione schematica.

La concezione esistenziale fondamentale di Fiori è esposta già a partire da alcuni testi delle prime raccolte liriche, in particolare tramite similitudini, uno degli aspetti più caratteristici della

²⁰⁰ Ivi, v. 29, p. 300.

²⁰¹ *Il Conoscente* 118, v. 2, p. 101.

²⁰² Ivi, vv. 19-21, p. 302.

²⁰³ *Ibidem*, vv. 22-23.

²⁰⁴ *Ibidem*, v. 25.

²⁰⁵ *Il Conoscente* 12, v. 27, p. 34.

²⁰⁶ *Il Conoscente* 118, vv. 26-28, p. 302.

²⁰⁷ *Ibidem*, vv. 32-33.

sua poesia. Afribo osserva che il poeta le costruisce accostando gli oggetti paragonati a elementi anomali della vita quotidiana, generando un originale effetto di straniamento;¹ oltre ad alimentare la vena comica che permea la poesia di Fiori,² tali paragonanti espongono al lettore un modello di vita preferibile a quello cristallizzato e abitudinario degli adulti, specie grazie al ricorso frequente al campo figurale dell'infanzia.³ Secondo Lorenzo Cardilli, le similitudini seguono un criterio di «isomorfismo logico e figurale» per cui tra gli elementi che compongono il paragonante e quelli che compongono il paragonato si possono riconoscere parallelismi sottili ma puntuali, nonostante lo straniamento.⁴ Per quest'uso innovativo delle similitudini, inconsueto nella poesia novecentesca che predilige la figura della metafora,⁵ il poeta si è ispirato alla lezione dantesca, come ricorda Cardilli⁶ e come ha esposto in diverse occasioni. In un saggio sulla *Commedia*⁷ ha osservato che in similitudini come quella celebre delle «luciole» simili alle «fiamme» nell'ottava fossa di Malebolge (*Inf.* XXVI 28-33) tra l'oggetto paragonante e il paragonato non si pone «disparità gerarchica»:⁸ entrambi trattano di due aspetti concreti e indipendenti della realtà, e l'uno illustra l'altro con pari dignità 'ontologica' (l'autore scrive che «Dante ci dà l'impressione di essere altrettanto "interessato" a entrambi i termini del paragone [...] non tanto sul piano estetico, quanto – innanzitutto – su quello della realtà».)⁹ Altrove ha aggiunto che la parità 'ontologica' dei membri rientra nella strategia retorica di adoperare ciò ch'è noto (come le luciole di sera in una valle) per illustrare il membro ignoto ma comparabile (le fiamme tra l'oscurità infernale nell'ottava bolgia), in ciò che chiama un «richiamo alla partecipazione del lettore».¹⁰ Le similitudini di Fiori sono interessate dunque da un trattamento già complesso nelle prime raccolte liriche.

¹ AFRIBO 2017, pp. 164-65.

² Sulla vena comica della poesia di Fiori cfr. *infra*.

³ AFRIBO 2007, pp. 141-42; AFRIBO 2014, pp. XIV-XV; AFRIBO 2017, pp. 164-65.

⁴ CARDILLI 2017, p. 70.

⁵ AFRIBO-SOLDANI 2012, p. 165.

⁶ CARDILLI 2017, p. 71.

⁷ *Diavoli e similitudini. Commento al Canto XXII dell'“Inferno”*, in FIORI 2007, pp. 172-179, cit. in CARDILLI 2017, p. 71.

⁸ FIORI 2007, p. 179, cit. in CARDILLI 2017, p. 71.

⁹ FIORI 2007, p. 179.

¹⁰ «Nella similitudine c'è un implicito appello agli altri uomini, che dice: “anche tu hai visto il fuoco crepitare quando il vento ci passa sopra, anche tu hai visto le luciole nei campi, anche tu hai visto le rane sul bordo di uno stagno, una che sta ferma e l'altra che *spiccia*...” [...] Quando tu leggi una similitudine in un certo senso sei rumanizzato tuo malgrado, perché stando al gioco – e *devi* starci – non puoi far finta di non aver visto e vissuto quella cosa», *Conversazione con Umberto Fiori*, seconda parte.

Analizzando le strutture parallelistiche delle similitudini di alcuni testi, si può dunque ricostruire la concezione esistenziale fondante dell'autore. Da *Esempi, Piazzola*:

- (1) Il mondo è dove
qualcuno sta lì nel mezzo
incatenato, solo e pieno di onde
come la rete
in un torneo di pallavolo.¹¹

Posizione:

- (2) Noi sogniamo di avere di fronte il mondo
e invece dentro ci siamo. Noi siamo al centro:
al centro di tutta la luce,
al centro di tutto il fumo e di tutti i suoni.

Siamo qui, noi, con la passione
di un bambino rimasto
solo nel mezzo
nel gioco dei quattro cantoni.¹²

Qui:

- (3) [...] non si può mancare
a quello che porta via,
che porta qui dove si è sempre, nel posto
dove i posti si trovano, qui, dove
qualcosa importa.

E qui si sta, come un cane
lasciato chiuso in macchina
al sole, in un piazzale quasi vuoto,
una bestia che per ogni *cric* nella ghiaia
drizza le orecchie, e si scuote al minimo suono
di passi, lontano, o di risate.¹³

Da *Chiarimenti, Tra sé e sé sul capire e non capire*:

- (4) Con la testa che hai, del resto,
ce n'è molte di cose
che non ci stanno.
E se ci stanno, comunque,
una sola per volta.

Intero, il mondo,
– niente: non ti ci entra;
al massimo un'aiuola,

¹¹ Piazzola, vv. 11-15, in *Esempi (Poesie 1986-2014, p. 31)*.

¹² *Posizione*, vv. 13-20, in *Esempi (Poesie, p. 49)*.

¹³ *Qui*, vv. 3-13, in *Esempi (Poesie, p. 51)*.

una rotonda
dove un albero cresce
e intorno invece le macchine
girano e vanno.¹⁴

Le similitudini dei brani scelti sono tutte sul tema del mondo: in tre dei quattro brani il mondo è nominato esplicitamente, in *Piazzola* (brano 1, «Il mondo è dove / qualcuno sta lì nel mezzo [...]»)¹⁵ *Posizione* (brano 2: «Noi sogniamo di avere di fronte il mondo / e invece dentro ci siamo»)¹⁶ e *Tra sé e sé, sul capire e non capire* (brano 4: «Intero, il mondo / [...] non ti ci entra»);¹⁷ in *Qui* il mondo è identificato mediante una perifrasi (brano 3: «qui, dove / qualcosa importa»)¹⁸, con una formula che Fiori impiega ancora nel *Conoscente* secondo la stessa accezione (nel monologo del Conoscente al passo 24: «lascia che vada / per la sua strada il mondo, / l'immensa trappola dove / qualcosa importa»)¹⁹. Le similitudini trattano in particolare dell'esperienza che si ha del mondo, introdotta con i verbi *stare* o *essere* o una brachilogia che descrive la percezione mentale della realtà: «Il mondo è dove / qualcuno sta [...] / come [...]» (1), «Siamo qui [...] con la passione / di [...]» (2), «E qui si sta, come [...]» (3), «il mondo / [...] non ti ci entra; / al massimo [...]» (“ti può entrare in testa in forma di...” (4)).²⁰ I figuranti scelti dal poeta per illustrare tale aspetto sono una «rete / in un torneo di pallavolo» (1), «un bambino rimasto / solo nel mezzo / nel gioco dei quattro cantoni» (2), «un cane / lasciato chiuso in macchina / al sole, in un piazzale quasi vuoto» (3) e «una rotonda / dove un albero cresce» (4),²¹ tratti da ambiti irrelati ed eterogenei – componente importante del tipico effetto di straniamento²² – ma tipici della vita quotidiana, ancora più comuni e noti ormai delle «luciole» dantesche in fondo a una valle. La congruenza profonda tra i figuranti è da riconoscere nell'analogia tra le loro varie implicazioni, funzioni, relazioni, per quanto secondarie possano apparire; esse sono riconoscibili dall'impressione comune che genericamente se ne ha, a cui il poeta si appella con il suo richiamo

¹⁴ *Tra sé e sé sul capire e non capire*, vv. 13-24, in *Chiarimenti (Poesie)*, p. 99).

¹⁵ *Piazzola*, vv. 11-12, cit.

¹⁶ *Posizione*, vv. 13-14, cit.

¹⁷ *Tra sé e sé sul capire e non capire*, vv. 18-19, cit. (d'ora in poi *Tra sé e sé*).

¹⁸ *Qui*, vv. 6-7, cit.

¹⁹ *Il Conoscente* 24, vv. 6-9, p. 63, qui e nelle citt. precedenti sottolineature mie. Cfr. § 1.2, n. 11.

²⁰ *Piazzola*, vv. 11-12, 14; *Posizione*, vv. 17-18; *Qui*, v. 8; *Tra sé e sé*, vv. 18-20. Da notare come il poeta sembra ricorrere di frequente al modello ungarettiano di *Soldati* (“Si sta come...”), come sottolineato dalla critica: cfr. CORTELLESSA 2005, p. 505; AFRIBO 2007, pp. 141-42; ZULIANI 2016, p. 372.

²¹ *Piazzola*, vv. 14-15; *Posizione*, vv. 18-20; *Qui*, vv. 8-10; *Tra sé e sé*, vv. 21-22.

²² Le similitudini di *Piazzola* e *Posizione* sono incluse nelle esemplificazioni a riguardo in AFRIBO 2014, pp. XIV-XV e AFRIBO 2017, p. 164. La similitudine di *Posizione* è inoltre esemplare del campo figurale dei bambini a cui Fiori spesso ricorre: cfr. *ibidem*.

alla «partecipazione del lettore». Ricorrendo a tale impressione, si possono riconoscere e isolare diversi parallelismi:

- Tutti i figuranti in queste similitudini sono fermi e al centro di un'area: la «rete» (1) al centro di un campo di pallavolo, il «bambino» (2) al centro del quadrato del gioco, il «cane» (3) in un'automobile parcheggiata in un «piazzale quasi vuoto», l'«albero» (4) piantato al centro di una «rotonda». Rete, bambino, cane ed albero, che si possono definire i soggetti delle similitudini, sono gli unici elementi al centro della loro area: non v'è un'altra rete, un altro bambino fermi assieme a loro.
- I soggetti non possono entrare nell'area circostante: la rete e l'albero (1, 4) sono oggetti immobili ancorati al suolo, il bambino e il cane (2, 3) sono impediti da diversi vincoli (il primo dalle regole del gioco che prevede di restare fermo finché uno dei “cantoni” non si libera, il secondo dalle porte e dai finestrini chiusi dell'automobile).
- Solo nell'area circostante hanno luogo forze e dinamismi indipendenti che si oppongono all'immobilità forzata dei soggetti: la «rete» (1) rimane immobile mentre attorno a essa si gioca il «torneo di pallavolo»; il «bambino» al centro del campo di gioco (2) è immobile mentre attorno a lui i giocatori salvi negli altri “cantoni” hanno la libertà di scambiarsi di posto; il «cane» (3) è chiuso in auto mentre fuori, nel «piazzale», passanti o altre automobili vanno e vengono, producendo «*cric* nella ghiaia», «passi, lontano» o «risate»; l'«albero» (4) resta fermo mentre «macchine / girano e vanno» attorno alla rotatoria.²³
- I soggetti non possono influenzare i dinamismi che si svolgono attorno a loro, ma con essi hanno una relazione da cui dipendono in qualche misura: la «rete» (1) è una componente necessaria in pallavolo, ma in una partita non svolge un ruolo diretto come il pallone usato dai giocatori; questi devono anzi aggirare a tutti i costi la rete, tenere conto della sua presenza ma evitare di coinvolgerla nelle loro azioni di gioco. Allo stesso modo l'«albero» (4) funge da elemento urbanistico previsto (o tollerato) dall'ingegnere che ha curato la costruzione della «rotonda»; gli automobilisti che «girano e vanno» attorno devono sapere che esso è presente, ma evitare assolutamente di interagirvi. Il «bambino» (2) al centro del quadrato è alla mercé degli altri giocatori, e solo

²³ *Piazzola*, vv. 14-15; *Posizione*, v. 18; *Qui*, vv. 8, 10, 11, 13; *Tra sé e sé*, vv. 22, 23-24.

se questi si muovono da un “cantone” può tentare la conquista del loro angolo. Infine, il povero «cane» (3) bloccato in una macchina al sole non può far nulla per migliorare la sua condizione, se non attendere che il proprietario ritorni: in ogni rumore prodotto dai passanti nel parcheggio spera di sentire le prime avvisaglie di tale ritorno, ragion per cui «drizza le orecchie, e si scuote al minimo suono».²⁴

Questa dunque è l’esperienza intima, nucleare, che ciascun individuo ha del mondo, come viene rappresentata nella poesia di Fiori: un soggetto unico dalla centralità non svincolabile, e un mondo che gli sta attorno perennemente, dalla vastità mutevole e indefinita. Per quali possano essere le volizioni del soggetto, egli non può mai sottrarsi dalla sua sede e penetrare all’interno dell’area che lo circonda: sta sempre al centro, attraversato da tutti i dinamismi e le forze esterne che si manifestano al di fuori di sé, impossibilitato a orientarli. È da notare che l’immobilità non va intesa in senso fisico, quanto più in senso percettivo: è la mente del soggetto che resta sempre al centro spaziale della propria percezione, sia che si muova o che stia fermo (il paradosso è messo in luce dal poeta stesso nella prima strofa di *Qui*: «Stare fermi, ridere, dormire, / muoversi voglio dire, correre, / si può. Ma non si può mancare / a quello che porta via, / che porta qui dove si è sempre, nel posto / dove i posti si trovano»²⁵). Ma la dimensione etica della poesia di Fiori, e il senso di urgenza sottostante alla sua produzione, sorge con la presa di coscienza di tale separazione antitetica tra le due realtà alla base dell’esperienza individuale – soggetto immobile, centrale e isolato, e mondo circostante, mutevole e incontrollabile. Il poeta avverte fin dalle prime raccolte che all’origine di molti mali della società e della vita di ognuno si cela questa distinzione inconsapevole:²⁶ se l’esperienza di ciascuno è quella di un io centrale, isolato e distinto dal mondo che lo circonda, contatto non può darsi con altri soggetti che vivono nello stesso mondo ma appaiono come agenti esteriori, indipendenti e incontrollabili: tra un individuo e l’altro si apre un abisso. Per rappresentare tale separazione, Fiori impiega spesso la figura del cane, come ha spiegato in un’intervista con Daniele Soriani: nei suoi testi «in genere [...] il cane rappresenta l’altro, il volto che l’io si trova ad affrontare. L’uomo, quando incontra un altro uomo, ha di fronte un cane [...] un’esistenza non perfettamente chiara, non perfettamente trasparente.

²⁴ *Piazzola*, v. 14; *Tra sé e sé*, vv. 21, 22, 24; *Posizione*, v. 18; *Qui*, vv. 8, 12.

²⁵ *Qui*, vv. 1-5.

²⁶ Cfr. Ladolfi, parlando di *Voi*: «Pare che il poeta, improvvisamente, abbia affondato lo sguardo alle cause del malessere contemporaneo», LADOLFI 2009, p. 91. Su *Voi* cfr. *infra*.

Anche se parla la stessa lingua, l'altro in effetti abbaia. I suoi pensieri sono oscuri, le sue reazioni imprevedibili.²⁷ Ma l'antitesi tra io e mondo è tanto più grave in quanto, di fronte all'«evidenza fenomenica»²⁸ del mondo, di fronte alla «presenzialità [...] dirompente dei fatti»²⁹ che non cessa di affascinarlo, quasi di ipnotizzarlo – ed esempio emblematico è l'incanto provato con i famosi «muri»³⁰ – il poeta intuisce chiaramente che la massima preminenza ontologica è propria del mondo,³¹ non dell'io che lo percepisce. È il mondo la realtà fondamentale con cui il soggetto deve stabilire una relazione, non viceversa; è il soggetto ad avvertire una relazione con le forze indipendenti esterne a sé, non le forze indipendenti. Da questa relazione asimmetrica deriva come un senso di bisogno – rappresentato nelle similitudini dalla «passione» del «bambino»³² al centro del campo da gioco (2) e dall'ansia del «cane» (3)³³ per il ritorno del padrone – ma anche un paradossale senso di distacco da ciò ch'è realmente esistente. Sopraffatto dalla primazia del mondo, l'io a confronto è come uno spettro inconsistente; preferisce trascurare questa condizione di inessenzialità riparandosi dietro alla propria apparente centralità irremovibile. Questo concetto è riassunto dalla figura dello «sguardo»: nel colloquio con Soriani Fiori ha osservato che «l'occhio», lo sguardo, la vista dell'io che percepisce il mondo, «ha l'illusione di non far parte della scena che sta osservando», che esso «è immateriale, invulnerabile, domina il mondo»,³⁴ e ha citato un distico di *Esempi* che riassume il paradosso: «Più grande di tutto è lo sguardo, / ma le case sono più grandi».³⁵

Come ha notato a più riprese la critica, il paradigma esistenziale di Fiori è in continuità con una tradizione poetica e filosofica illustre. L'idea di un rapporto conflittuale tra l'individuo e il

²⁷ SORIANI 2008b, p. 56; cfr. *Conversazione con Umberto Fiori*, prima parte («Un'altra figura dell'alterità nelle mie poesie è il cane: lì, l'Altro è minaccia, pericolo. Il suo furioso abbaiare io lo sento come il nostro parlare umano che arriva al suo limite, diventa *verso*, il verso di un animale che non dice se non la sua nuda *presenza*», corsivi del redattore). Un cane è il soggetto della similitudine in *Qui*.

²⁸ AFRIBO 2007, p. 140 (cit. in LO VETERE 2019).

²⁹ MERLIN 1999, p. 29, cit. in CARDILLI 2017, p. 72.

³⁰ RONCHI 1998, pp. 16-17; AFRIBO 2014, p. v.

³¹ Non si tratta d'una intuizione di poco conto; l'esistenza – e anzi la supremazia – del mondo “apparente” è un tema dibattuto fin dalle origini della tradizione filosofica occidentale, ma Fiori lo riconosce apertamente in un suo saggio: «Farò conto che siamo al mondo. Non esporrò una teoria; per quello che dirò, non invocherò fondamenti [...] D'altra parte nessuno, che io sappia, ne è mai uscito; e per quanto uno metta le mani avanti, come io ho fatto fin qui, è già sempre nel pieno dell'argomento», FIORI 2007, p. 28 (*Etica e poesia*, in FIORI 2007, pp. 28-38).

³² *Posizione*, v. 17.

³³ *Qui*, v. 8.

³⁴ SORIANI 2008b, p. 53.

³⁵ *Sguardo*, vv. 1-2, in *Esempi (Poesie)*, p. 38). È un distico ricorrente nelle conversazioni e nella critica: cit. in RONCHI 1998, p. 15; SORIANI 2008b, p. 53; IELMINI 2009, p. 79; *Conversazione con Umberto Fiori*, seconda parte; STROPPA 2017, p. 72.

mondo, e la società in particolare, è alla base della poesia lirica moderna, come ha ricostruito Mengaldo fondandosi su teorie di scuola hegeliana: secondo lo studioso, a partire dal primo Ottocento la lirica perde ogni accezione di raffinata convivialità (quale poteva avere all'interno dei circoli arcadici) e diventa figura della «separazione radicale dell'individuo borghese dal suo corpo sociale, e della sua non mediata opposizione ad esso»:³⁶ si configura come il monologo di un soggetto tragico e aristocratico, rappresentazione del poeta quale individuo proveniente dai ranghi sociali della borghesia, «paradossale erede del meglio dell'*Ancien régime*» consapevole che la società borghese comporta la graduale dissoluzione di quella stessa individualità che «dà per esistente a priori».³⁷ Ne derivano l'acceso antagonismo dell'io lirico verso tale società, l'orgogliosa rivendicazione della propria specificità sublimata e lo sviluppo parallelo del «grande stile», sottratto al linguaggio comune e divenuto canto sacrale, demiurgico e assoluto dell'individuo.³⁸ Secondo Mengaldo, tale modello di soggetto, divenuto egemone, nel secondo Novecento si sviluppa in due ulteriori filoni poetici indipendenti, la linea orfico-sapienziale, che prosegue le eredità di Ermetismo e Simbolismo e «attraverso la poesia intende affermare niente di meno che una verità in qualche modo trascendentale», e la innovativa linea esperienziale-esistenziale, i cui praticanti «si accontentano di partecipare un'esperienza».³⁹ Nonostante le divergenze, nei due filoni si può riconoscere la comune derivazione: se la linea sapienziale esalta ancora la capacità del poeta demiurgo d'essere oracolo di sé e condurre una «sublimazione orfica dell'esperienza»,⁴⁰ la poesia esistenziale prevede che l'esperienza particolare esposta dal poeta sia «letta, allegoricamente, come parte emblematica di esperienze collettive»,⁴¹ come scrive Afribo; non un'esperienza sublimata, ma un'esperienza comunque esemplare, propria di un determinato soggetto lirico e legata a precise contingenze storiche e geografiche.⁴² La linea esperienziale sorge e fiorisce a partire dagli anni Sessanta, osserva Testa, in parallelo alla diffusione inarrestabile dell'italiano come lingua nazionale, parlata e d'uso, e al tramonto definitivo del suo antico *status* di lingua scritta e di cultura propria di una *élite*.⁴³ Come ricorda lo studioso, la

³⁶ MENGALDO 2003, p. 5, cit. in ZULIANI 2016, p. 382.

³⁷ MENGALDO 2003, p. 7, cit. in ZULIANI 2016, *ibidem*.

³⁸ MENGALDO 2003, pp. 6-8.

³⁹ Ivi, p. 16.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ AFRIBO 2014, pp. IX-X.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ TESTA 2005, p. VI.

propagazione dell'italiano è legata alla precipitosa modernizzazione economica, sociale e industriale dell'Italia nel secondo dopoguerra;⁴⁴ divenuti maggioritari, i nuovi modi vivi del parlato intaccano il codice letterario, stabilizzato dalla lunga tradizione secolare ma inadatto a tenere il passo agli improvvisi, vastissimi mutamenti che coinvolgono la società italiana.⁴⁵ Nel tentativo di rinnovare il «grande stile» gli autori della nuova generazione (la “Terza”: Sereni, Caproni, Bertolucci, Luzi e altri) sperimentano i modi della narratività, «ascrivibili ai tipi del racconto e [...] del dramma»,⁴⁶ quali la moltiplicazione delle prospettive e dei personaggi in un testo e lo svolgimento narrato di una vicenda nel tempo; si intende così superare l'«immobilità monologica e centripeta» del soggetto lirico tradizionale.⁴⁷ Il modello conosce ulteriori discussioni negli anni Settanta, in quegli ambienti che ancora si confrontano con la tradizione e non aderiscono alla volatile stagione della “poesia selvaggia”,⁴⁸ ma è nell'ultimo ventennio del Novecento che si verificano le innovazioni più significative; lo sviluppo pare seguire ancora in qualche misura i mutamenti che attraversano su scala più vasta la politica, la società e l'economia italiane e occidentali. Negli anni Ottanta tramonta la stagione della militanza politica attiva e dei grandi contrasti ideologici che avevano infiammato il decennio precedente, con esiti spesso tragici; ora, scrive Afribo, le nuove «parole chiave» non sono più «la centralità del “collettivo” ma l'individualismo [...]; non più l'impegno ma il riflusso, il consumismo e l'edonismo».⁴⁹ Gli anni Ottanta, aperti dalle salite al potere di Margaret Thatcher e Ronald Reagan, vedono l'instaurazione delle basi dell'ordinamento economico e sociale attuale, come la rivoluzione digitale e la transizione postindustriale, il predominio dei mercati finanziari e la spettacolarizzazione della sfera pubblica.⁵⁰ Nel nuovo clima di benessere economico si diffonde l'impressione che lo scontro tra le grandi ideologie del Novecento sia terminato, e anzi che il concetto stesso di “ideologia” sia una costruzione sorpassata: si parla perciò di “fine delle ideologie”, anche su influenza del Post-moderno «ormai a regime» che già proponeva di dichiarare la fine dello storicismo.⁵¹ A fine

⁴⁴ Ivi, pp. V-VI; cfr. AFRIBO-SOLDANI 2012, p. 135.

⁴⁵ Cfr. TESTA 2005, pp. VII-VIII, XII; AFRIBO-SOLDANI 2012, p. 144.

⁴⁶ TESTA 2005, pp. IX-X.

⁴⁷ Ivi, pp. X-XI.

⁴⁸ Ivi, p. XVI.

⁴⁹ Ivi, p. 53.

⁵⁰ TESTA 2005, pp. XVIII-XIX; AFRIBO 2017, p. 53.

⁵¹ Cfr. AFRIBO 2017, p. 53. Con Ielmini Fiori ha discusso dell'argomento: «Non credo alla leggenda della “fine delle ideologie”. Quello che è accaduto nei primi Anni Ottanta è stata la crisi di *alcune* ideologie (i *grands récits*, come li chiama Lyotard [...]); le ha soppiantate un sistema di verità e di valori apparentemente più “neutro”, oggettivo,

decennio l'impressione riceve una conferma cruciale con la caduta del Muro di Berlino, seguita in due anni dal collasso dell'Unione Sovietica, con cui si spalancano le porte all'affermazione trionfale su scala planetaria del sistema economico occidentale. In ambito poetico, i mutamenti degli anni Ottanta sono assorbiti o accompagnati in vari modi: dopo lo spontaneismo indisciplinato degli anni '70, la poesia selvaggia scompare («sparisce o non viene più antologizzata»)⁵² e si curano con miglior perizia tecnica gli aspetti formali dei testi,⁵³ fino agli eccessi manieristici della corrente neometrica che emerge nel decennio.⁵⁴ La poesia di linea esistenziale ora pare approfondire il proprio campo d'indagine, si fa più intellettuale, filosofica e riflessiva, tanto da essere definita da Testa poesia «neo-sublime»;⁵⁵ un atteggiamento comune, rileva lo studioso, pare quello di occupare una posizione a metà «tra metafisica e nichilismo», «tra l'essere e il nulla», cioè tentare l'adesione fedele ai fatti della realtà quotidiana senza inserirli in una «mitografia della verità e dell'assoluto» o dissolverli in «grigia insensatezza», le due soluzioni comuni nella tradizione novecentesca.⁵⁶ Collocandosi a metà tra i due poli, la nuova tendenza assume una «figura di reverenza» per ciò che esiste, «il suo possibile senso e le sue relazioni».⁵⁷ È una tendenza che cerca di rifondare nella poesia un possibile valore etico, comunitario: nei fatti, durante il periodo si moltiplicano le riflessioni sulle potenzialità etiche della poesia.⁵⁸ Verso uno

pragmatico, improntato [...] alla preminenza del mercato, a tutto quello che sappiamo: ma che cos'è questo se non un'altra ideologia?», IELMINI 2009, p. 77.

⁵² AFRIBO-SOLDANI 2012, p. 161.

⁵³ AFRIBO 2017, p. 52.

⁵⁴ Cfr. MENGALDO 2003, p. 17; TESTA 2005, pp. XXIII-XXIV; AFRIBO 2007, pp. 16-17; AFRIBO-SOLDANI 2012, pp. 161-62; AFRIBO 2017, pp. 63-69.

⁵⁵ TESTA 2005, pp. XX-XXI.

⁵⁶ Ivi, pp. XXVI-XXVII.

⁵⁷ Ivi, p. XXX. Cfr. ZUBLENA 2005, p. 55: nella poesia recente «sembra oggi scomparire una messa in scena del quotidiano deietto e alienato (descrizione fenomenica di forme di vita alienata), come – in modi diversissimi – poteva accadere in Pagliarani, Erba o Giudici, con espliciti accenti di critica sociale. Prevale oggi un'istanza di decostruzione del senso comune. Ci sono tuttavia tematizzazioni del quotidiano che [...] riposano su un attingimento solo lievemente mediato del vissuto».

⁵⁸ «C'è forse [...] una possibile tangenza o sintonia con certo pensiero politico recente orientato sulla rinuncia alla potenza (Beck, Singer) o con certa filosofia: l'*essere-con* di Nancy, le leggi dell'ospitalità di Derrida, la riflessione sulla comunità di Agamben», TESTA 2005, p. XXIX; Manacorda, parlando dei cinque poeti che per lui rappresentano una novità sostanziale nella poesia contemporanea (Fiori, Anedda, Febbraro, Zuccato, Bocchiola), scrive: «C'è in loro qualcosa di primario [...] nei confronti della poesia. Zuccato e Bocchiola parlano apertamente di «etica» e di «contenuto». Parlando di poesia tutti credono di parlare di estetica, di muoversi nell'ambito del bello. E il bello, si sa, è irresponsabile. Ebbene, nessuno di questi cinque poeti pensa di essere irresponsabile o che la lingua che usa sia priva di una dimensione etica [...]. Ha ragione Zuccato, la lingua che usiamo è etica per sua natura: perché non c'è lingua che non sia una forma della mente, quindi portatrice, e contemporaneamente espressione, di una visione del mondo», MANACORDA 2004, p. 24. Un contributo di Fiori (cit. *supra*) tratta dichiaratamente dell'argomento (*Etica e poesia*, in FIORI 2007, pp. 28-38): durante la conferenza, tenuta nel 1989 (ivi, p. 181), il poeta ha difeso la proposta di accunare i due ambiti: «Proporre un rapporto tra le due sfere, come nel titolo di questo intervento, a qualcuno potrebbe risultare persino sospetto. Non si vorrà per caso limitare l'autonomia e la libertà della poesia?»

sviluppo di tali potenzialità punta anche la ricerca coeva degli «stili semplici», come ha descritto Raffaella Scarpa: produzioni in cui si tenta di sottrarre a lingua e stile ogni oscurità esoterica residuale della tradizione, per perseguire una lingua quanto più chiara e vicina alla lingua comune di tutti, col fine di «veicolare linguisticamente la comunanza», «non il verosimile, quindi quello che è effettivamente possibile nel mondo reale [...] ma quello che può appartenere a tutti».⁵⁹ Come osserva la studiosa, sono «esperienze poetiche di [...] diversa discendenza» ma tutte sono legate da una comune «urgenza civile e morale» sottostante, e tutte ricercano una poesia che «presuppone una comunità».⁶⁰ In queste ricerche di una comunità ipotetica e nelle inchieste sulle capacità etiche della poesia di rifondare le relazioni umane si può forse riconoscere un diffuso moto reattivo allo spirito di un'epoca in cui basare una comunità su un'ideologia di riferimento non è più possibile, e l'idea stessa di "società" è sottoposta a dubbi corrosivi: per contrastare tale deriva allarmante si tentano nuove soluzioni, ripartendo da una sorta di *tabula rasa* post-ideologica⁶¹ che pone quale base condivisa di ricostruzione il «qualcosa» situato a metà tra «l'essere e il nulla»,⁶² la normale vita quotidiana di ciascuno. Nell'ambito di questa tendenza, il soggetto lirico tradizionale si configura come un istituto poco adatto all'operazione, sia nella forma consueta del modello moderno, che fa vanto della propria superiorità aristocratica e conflittuale con il mondo, sia nella forma secondonovecentesca della poesia esistenziale, che investe ancora fiducia nell'esemplarità biografica di un singolo individuo. Così, nella cosiddetta poesia "neo-sublime", osserva Testa, «la voce del testo» pare farsi «sempre più remota»: non è più di un soggetto situato nel tempo come negli anni '60, è emessa «in un luogo neutro, in un dopo senza prima, in un oltre senza origine».⁶³ Invece nella ricerca degli «stili semplici», nota Scarpa, ogni dato biografico del soggetto è rimosso, liberando la poesia «dagli accessori e dalle tutele dell'autobiografismo occasionale»;⁶⁴ la studiosa segue l'ipotesi cruciale, formulata da Fortini, secondo cui l'autocoscienza autobiografica è «quasi sempre una costruzione difensiva e apologetica», e

[...] Etica e poesia. Quando sentiamo parlare di "etica e bioingegneria" o di "etica e pubblica amministrazione" l'idea che ci facciamo è quella di un principio superiore che interviene a regolare e a emendare un *campo* quando questo rischia di muoversi con troppa disinvoltura [...], *ivi*, p. 36 (corsivo d'autore).

⁵⁹ SCARPA 2005, p. 307.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 319-20.

⁶¹ Cfr. IELMINI 2009, p. 77.

⁶² TESTA 2005, p. XXX.

⁶³ *Ivi*, p. XXI.

⁶⁴ SCARPA 2005, p. 310.

sua espressione consolidata è il resoconto intimistico della lirica tradizionale.⁶⁵ Ai fini dell'esposizione nuda e totale del sé e del mondo, gli "stili semplici" abbandonano questa impostazione e adottano un soggetto antitetico al tradizionale, privo di connotazioni biografiche, storiche o geografiche, facendo «uso "allegorico" del pronome in cui *io* possa significare "tutti noi"» (sono parole di Stefano Dal Bianco):⁶⁶ è un «io moltiplicato e unicizzante», scrive Scarpa, che «allontana dalle diminuzioni del diario annientando ogni autoritarismo da "prima persona"». ⁶⁷ In generale, l'orientamento della poesia del periodo pare di superare completamente il modello di soggetto lirico stabilito a inizio Ottocento, abbandonare ogni residuo di antagonismo o superiorità anche temperata in esemplarità emblematica, e ricondurre l'io a una pacifica convivenza con la collettività, riportando la sua condizione alla parità con quella di tutti; e come il moto di esaltazione del soggetto comportava l'adozione di un «grande stile» demiurgico e personale, così il ritorno del soggetto tra la collettività coincide con l'azzeramento programmatico del divario tra lingua poetica e lingua standard.⁶⁸ Il che si potrebbe interpretare ancora come un aspetto della reazione della poesia allo spirito degli anni Ottanta, in particolare alla glorificazione sociale dell'individualismo.

Le capacità esplicative di tale ricostruzione storiografica non vanno ingigantite, ma esse possono fornire diverse basi di lettura per la vicenda specifica di Fiori: la biografia del poeta pare seguire da vicino, anche nei confini cronologici, il trapasso epocale tra stagione dell'impegno e stagione del disincanto post-ideologico,⁶⁹ tra poesia "selvaggia" degli anni Settanta e "ritorno all'ordine" degli anni Ottanta. La poetica di Fiori è comunque più complessa e per diversi aspetti più problematica di una mera adesione allo *Zeitgeist* letterario. Essa nasce dall'esperienza capitale del grande «spaesamento» seguita allo scioglimento degli Stormy Six, come ha spiegato l'autore stesso e la critica ha sottolineato:⁷⁰ fu il periodo in cui il poeta dovette adeguarsi a condurre di nuovo una vita comune, dopo le esperienze politiche e musicali dei suoi vent'anni che lo avevano portato in giro per l'Europa. Non è difficile interpretare il passaggio come il confronto

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Cit. *ibidem*.

⁶⁷ Ivi, p. 311.

⁶⁸ Cfr. ivi, p. 24; AFRIBO 2017, p. 62.

⁶⁹ Per una nota biografica su Fiori vd. MERLIN 1999, pp. 24-25 e «Atelier» 55, 2009, p. 47.

⁷⁰ GS 11, 1999, pp. 115-16; SORIANI 2008b, p. 54; cfr. AFRIBO 2014, p. X; ZULIANI 2016, pp. 367-69.

personale dell'autore con l'«apparir del vero»:⁷¹ i mutamenti immediati nella vita di tutti i giorni comportarono ripercussioni fondamentali per la sua poesia, ripercorribili seguendo la sua lettura di *Pianissimo* di Sbarbaro, come suggerisce in un'autopresentazione in «Il Gallo Silvestre».⁷² Prima del trapasso, Fiori era impegnato in più progetti a medio e lungo termine, sia professionali (lavori a nuovi *album*, la serie di *tournee* continentali) sia politici (l'attivismo di sinistra, già connotato dal tradizionale fine ultimo dell'instaurazione della società comunista); nella sua vita era dunque attivo il «senso di un tempo “transitivo”, di un io spinto in avanti da un progetto, il senso di un soggetto che proceda baldanzosamente verso un fine o si volti indietro a riconsiderare il proprio cammino in vista di un avvenire» che descrive nella lettura di Sbarbaro.⁷³ Lo scioglimento del gruppo e la fine dell'attivismo provocarono la caduta di tale progettualità “transitiva” verso fini certi, dunque di un principio ordinatore della propria storia personale «che l'individuo tende pur sempre ad avvertire come un proprio possesso inviolabile».⁷⁴ Da qui l'impressione di forte spaesamento e di «naufragio»,⁷⁵ o «perdita di una biografia», come ha scritto con una formula fortunata: «delle sue nostalgie, dei suoi programmi, dei suoi rimorsi, delle sue promesse».⁷⁶ Così, per un periodo cruciale la vita del poeta è rimasta schiacciata «dal trionfo del sempreguale»,⁷⁷ di una vita senza più divenire, prima ripiombata nell'anonimato generale, poi assoggettata a nuove *routine* ripetitive. Si può ipotizzare che a questo stadio di desolazione, non solo esistenziale, risalgano le prime considerazioni dell'autore sulla distinzione tra io e mondo, soprattutto quelle sui rapporti tra gli individui: il problema del contatto negato tra soggetti diversi è in forte relazione al crollo delle «utopie» negli anni '80 e della scomparsa di una possibilità di

⁷¹ «Avevo trent'anni. I miei progetti giovanili erano crollati, ero disoccupato, senza prospettive, la vita mi si apriva davanti come un grande vuoto. Passavo le giornate girando a caso per i quartieri della mia città, guardavo le facciate delle case», SORIANI 2008b, p. 54, cit. in ZULIANI 2016, p. 369 (la citazione è tratta da *A Silvia*, v. 60).

⁷² «Le poesie che considero davvero mie sono nate – tardi – proprio da una brusca interruzione del disegno della mia vita, da una sospensione del suo costruito temporale [...] (nello Sbarbaro di *Pianissimo* ho riconosciuto una simile fissazione)», GS 11, 1999, p. 115; cfr. CORTELLESA 2005, pp. 505-06. Fiori ha esposto le sue considerazioni su Sbarbaro in un saggio spesso citato dalla critica («*A volte*». *Osservazioni su tempo e poesia in “Pianissimo” di Camillo Sbarbaro*, in FIORI 2007, pp. 152-62, cit. in AFRIBO 2017, p. 149).

⁷³ FIORI 2007, p. 154.

⁷⁴ Ivi, p. 153.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ GS 11, 1999, p. 115. Cfr. FIORI 2007, pp. 153-54: le poesie più autobiografiche in *Pianissimo* «cantano appunto la nostalgia, l'illusorietà o addirittura il naufragio di una biografia nel senso più pieno e tradizionale, la sua impossibilità».

⁷⁷ Ivi, p. 154.

fondare le relazioni umane su una più vasta ideologia,⁷⁸ e pare anzi rintracciare la giustificazione ‘ontologica’ dell’individualismo narcisistico rampante in quel decennio.

Ma dalla «scoperta straniante e inaspettata della propria marginalità», come ha detto Zuliani,⁷⁹ sulla spinta di letture capitali – oltre a Sbarbaro Kafka, Wittgenstein e Lévinas⁸⁰ – e di remote impressioni d’infanzia, Fiori trae gli strumenti adatti per mettere a punto tra anni ’80 e ’90 un sistema particolare di poesia e pensiero con cui porre riparo a questa condizione di rovina. Nell’autopresentazione, Fiori racconta che nella situazione di smarrimento in cui si trovava gli si manifestava «a lampi, per figure» «il senso di un presente irremovibile, saldo e profondo», non in ogni momento, ma «*a volte*».⁸¹ Tale presente è quello che, secondo l’autore, Sbarbaro vedeva lampeggiare in modo analogo «a sprazzi, *talora*», «oscuramente in una piazza, lungo una via», in uno di quei momenti che lo sorprendevo in mezzo alla monotonia «sempreuguale» della sua vita «in modo incontrollato e irregolare, ma persistente».⁸² Proprio l’occasionalità infrequente ma assicurata di tali apparizioni è spia, per Sbarbaro come per Fiori, di «un presente “ulteriore”» alla comune quotidianità: con le loro ripetute manifestazioni, esse rimandano «all’oscura istanza, alla sorda insistenza di ciò che ogni giorno davvero è».⁸³ Secondo Fiori, i componimenti di *Pianissimo* traggono occasione da queste epifanie per osservare da differenti angolature questa realtà “ulteriore” sottostante, basilare:

Ogni poesia [della raccolta] è uno sguardo che – da prospettive diverse – si rivolge verso il medesimo punto, è un rilevamento teso a rappresentare – attraverso ciò che si ripete – il luogo che l’uomo abita, a fornire coordinate e misure della dimora di tutti, a sondarne la natura profonda.⁸⁴

È un concetto affine al «luogo comune» ipotizzato negli stessi anni da Rocco Ronchi, come il poeta osserva e diversi studiosi hanno riconosciuto.⁸⁵ Su modello di Sbarbaro, il poeta

⁷⁸ «A spingermi allora verso la politica (più tardi l’ho capito) è stato un bisogno di comunità che solo in parte coincideva con il progetto del comunismo, se anche dopo il tramonto delle ideologie, dei “grandi racconti”, ha continuato a premere in me, e si è anzi approfondito», GS 11, 1999, p. 116; cfr. IELMINI 2009, p. 77.

⁷⁹ ZULIANI 2016, p. 385.

⁸⁰ «Sono stati anni di angoscia, ma anche di riflessioni decisive, di letture importanti, molto lontane da quelle di cui mi ero nutrito fin lì», IELMINI 2009, p. 77. Su Kafka vd. AFRIBO 2017, pp. 154-55. Su Wittgenstein cfr. IELMINI 2009, p. 81. Su Lévinas cfr. *Conversazione con Umberto Fiori*, seconda parte.

⁸¹ GS 11, 1999, p. 115, corsivo d’autore.

⁸² FIORI 2007, pp. 154, 156.

⁸³ Ivi, p. 157.

⁸⁴ Ivi, p. 158.

⁸⁵ La città di Sbarbaro «è figura del luogo comune, della scena quotidiana dove da sempre si replica il destino dell’uomo, di tutti gli uomini», ivi, p. 159; «Proprio negli anni in cui le utopie si dissolvevano, mi pareva di vedere più chiaro che mai quello che Rocco Ronchi, in un bel libro su pensiero e poesia, ha chiamato *luogo comune*», GS 11, 1999, p. 116; CORTELLESA 2005, p. 503; ZULIANI 2016, p. 387; AFRIBO 2017, p. 154; CARDILLI 2017, p. 73.

riconosce in un ricordo di scuola di un muro che s'illuminava⁸⁶ una prima manifestazione del «luogo comune», riconosciuta ora in nuove frequenti illuminazioni delle facciate dei palazzi milanesi, e intravede in essa una possibile soluzione ai propri problemi di ricomposizione di una comunità. Come ha argomentato, il muro e in generale le facciate degli edifici sono una particolare «*pietrificazione* del volto dell'Altro»,⁸⁷ il mondo: nelle case, cioè, la mutevolezza dinamica e illimitata propria del mondo distinto dal soggetto (l'«Altro») viene “congelata” in solidi tangibili, stabili, circoscritti; quando tali “volti” sono coinvolti in una manifestazione che «oscuramente» li espone «lungo una via», le relazioni asimmetriche che i dinamismi indipendenti del mondo richiamano dall'io vengono messe a fuoco, e con esse la separazione tra soggetto e mondo da cui muovono. Rappresentando tali epifanie, il poeta intende sfruttare la messa a fuoco per illustrare ad altri soggetti – a partire dall'individuo specifico che legge i suoi versi – la separazione che coinvolge ciascuno a un piano elementare di esistenza. La speranza è di superare, almeno virtualmente, l'abisso invalicabile tra ciascun soggetto con la diretta consapevolezza che l'abisso esiste; istruire l'individuo a esser conscio della posizione da cui si muove, la sua sede nel mondo e la percezione di esso propria e altrui; e abituare che ciascuno infallibilmente è sia al centro non svincolabile del mondo per sé, sia una presenza esterna incontrollabile per gli altri: è, per gli altri, “Altro” come un muro o un cane, e “come un muro”, su *esempio* del muro, deve considerare sé stesso. Si tratta di una concezione orientata alla pratica, non «all'orgoglio del manufatto» letterario, come ha detto Cortellessa: il contenuto eminente ricercato dalla poesia di Fiori è la «relazionalità» stessa del messaggio.⁸⁸ Per Cardilli, che riprende Ronchi, Fiori perviene così a una forma di «realismo etico, basato sulla singolarità ontologica dell'individuo»,⁸⁹ su ciò che ontologicamente caratterizza ciascun individuo, che viene dunque riconosciuto come base condivisa con ogni altro soggetto. Il problema da cui partiva è rovesciato in risorsa, e ciò che separa l'esperienza di ciascuno è riconosciuto come la stabile base certa su cui ritentare una comunità.

⁸⁶ «quando ero a scuola – non ricordo se alle elementari o al ginnasio – a una certa ora il sole girava e dalla nostra aula a pianterreno si vedeva lassù uno di questi muri, tutto illuminato. È un'apparizione che mi ha segnato profondamente; poi, nella mia lunga adolescenza, me ne sono dimenticato. L'ho ritrovata molti anni dopo, in un momento dei più bui della mia vita», *Conversazione con Umberto Fiori*, prima parte.

⁸⁷ *Conversazione con Umberto Fiori*, prima parte (corsivo del redattore).

⁸⁸ CORTELLESSA 2005, p. 503. Sulla lingua nel pensiero di Fiori, vd. *infra*.

⁸⁹ CARDILLI 2017, p. 73. Anche Perrone, nella conversazione con Fiori, va verso la stessa direzione suggerendo di considerare la poesia dell'autore come un tentativo di «ricollettivizzare un Noi infranto» e di «incontrarsi nell'alterità»: cfr. *Conversazione con Umberto Fiori*, prima parte.

Le poetiche che Fiori costruisce per illustrare tale proposta sono state studiate approfonditamente da parte della critica (osservazioni iniziali sull'argomento sono state condotte da Roberto Galaverni e Marco Merlin,⁹⁰ mentre lo stato dell'arte è rappresentato dai lavori di Afribo,⁹¹ a cui si rifanno di frequente i contributi successivi).⁹² La più nota, stabilita dalle raccolte d'esordio *Esempi* e *Chiarimenti*, è caratterizzata dalla spersonalizzazione totale del soggetto lirico (la voce del testo non è di un individuo riconoscibile, e il pronome dominante è il *si* impersonale e non *io*), da un «rigido protocollo di tipizzazione» di tempi, luoghi e personaggi dei componimenti, e dalla tipica sceneggiatura a due momenti A e B (in cui il primo rappresenta il tempo dell'abitudine narcotizzante del «sempreuguale» e il secondo l'irruzione imprevista dell'epifania), procedimenti descritti a fondo da Afribo.⁹³ La spersonalizzazione dell'io lirico permette di esporre l'esperienza nuda di ognuno tramite la rimozione alla radice di qualsiasi particolarità biografica dell'io, come la storia personale o una visione del mondo ideologicamente definita, secondarie all'esposizione dell'autore. Tramite tale procedimento – ancora ispirato dalla propria «perdita di una biografia»⁹⁴ – Fiori prende parte al tramonto del soggetto tradizionale in corso nella poesia del periodo:⁹⁵ le urgenze che lo orientano, di ricostruzione d'una comunità, sono analoghe a quelle avvertite da altri autori dell'epoca, specialmente dai poeti che ricercano gli “stili semplici”, così come affini sono le strategie elaborate (ed espresse da Scarpa: la rimozione di autobiografismo dell'io, l'esposizione totale del sé) e i risultati ricercati (la parità dell'io con tutti). Il modello di sceneggiatura a due momenti, con cui Fiori rappresenta la manifestazione epifanica del «luogo comune» come uno sviluppo da una situazione iniziale consuetudinaria, è invece di matrice seconduvecentesca, come ha notato Afribo;⁹⁶ con esso il poeta supera il modello sbarbariano in cui l'epifania è presentata subito a esordio di testo;⁹⁷ in ciò si riconosce l'eredità delle sperimentazioni narrative degli anni '60 descritte da Testa. In generale, il criterio seguito da Fiori per costruire la propria prima poetica è di sottrazione: di biografismo dal soggetto, di eccessi

⁹⁰ GALAVERNI 1996, pp. 227-31; MERLIN 1999.

⁹¹ AFRIBO 2007; AFRIBO 2014; AFRIBO 2017.

⁹² Cfr. *Conversazione con Umberto Fiori*; CROCCO 2015, pp. 194-96; ZULIANI 2016; CARDILLI 2017; STROPPA 2017, pp. 48-49; TUCCI 2017.

⁹³ AFRIBO 2007, pp. 28, 139-40; AFRIBO 2014, pp. VI, VIII-IX; AFRIBO 2017, pp. 150-53, 156-58.

⁹⁴ AFRIBO 2017, p. 151.

⁹⁵ AFRIBO 2007, pp. 29, 144.

⁹⁶ Ivi, p. 160.

⁹⁷ Cfr. FIORI 2007, pp. 152, 156.

stilistici e retorici, di oscurità e analogismi,⁹⁸ secondo una linea di pensiero sulla poesia e lingua che descrive in un saggio coevo⁹⁹ e oppone la «poesia attrezzata» della tradizione novecentesca a una poesia che si fonda solo sulla «voce» toccata al poeta; una poesia che intende perdere «tutte le bravure» della tecnica poetica tradizionale, come scrive in un altro saggio e Afribo riporta.¹⁰⁰

Il concetto di «voce», o di «canto» formato dalla «voce», è centrale nella riflessione di Fiori, e si riallaccia direttamente al suo pensiero esistenziale. Secondo il poeta, il «canto» è ciò che rimane a chi fa uso della lingua quando «perde tutte le bravure», cioè rifugge da un impiego virtuosistico del linguaggio, connotato da alta perizia metrica e prosodica, da preziosismi lessicali, da grande eloquenza retorica, da referenti specialistici, registri elevati e così via, e dice ciò che intende dire «soltanto *così*, soltanto perfettamente», esprimendo una massima significazione solo con ciò che è fondamentalmente la propria lingua parlata d'uso:¹⁰¹ solo, si può dire, con la fonologia, la morfologia, la sintassi, il lessico e l'intonazione propri della *parole* individuale. Tale uso pregnante e intensivo del linguaggio personale, secondo Fiori, è ciò che distingue un «poeta di voce» dai «poeti attrezzati» del Novecento,¹⁰² e si caratterizza per non avere «spiegazioni», non essere cioè riconducibile ad altre realizzazioni linguistiche (come, ad esempio, può accadere al Codice penale o al teorema di Pitagora); quelle che possono derivarne (come delle glosse o un commento) non possono comunque soppiantare il «canto», sono sempre aggiunte accessorie.¹⁰³ Il «canto» si caratterizza anche per la sua «originalità», come espone l'autore fondandosi sulle note riflessioni di Saba sulla «poesia onesta»:¹⁰⁴ per essere, cioè, proveniente da un'origine riconoscibile, la presenza individuale che imprime sul canto «la propria natura, il proprio “io non travisato”» senza fingere di essere un altro soggetto da quel che è (un'altra

⁹⁸ Cfr. CORTELLESA 2005, p. 504.

⁹⁹ *La voce nelle parole e la poesia*, in FIORI 2007, pp. 15-27.

¹⁰⁰ FIORI 2007, pp. 37-38; AFRIBO 2014, p. v.

¹⁰¹ FIORI 2007, pp. 37-38.

¹⁰² Ivi, pp. 17-18.

¹⁰³ «Il canto può essere frainteso. Al fraintendimento, ogni altro discorso cerca di rimediare con chiarimenti, definizioni, spiegazioni che a loro volta, se necessario, possono essere scomposte e ridefinite analiticamente, o chiarite attraverso ulteriori spiegazioni. Ma la catena delle definizioni e delle spiegazioni deve pur finire. Lì cominciano le parole, comincia il rischio», ivi, p. 32; «Ridotta ai suoi aspetti tecnici, storici, linguistici, ai suoi aspetti semiologici, estetici, stilistici, la poesia si presta a fungere da oggetto di saperi settoriali, fonte importante di posti di lavoro per il personale docente e non docente delle nostre scuole e delle nostre università. In questo, intendiamoci, non c'è niente di male; anzi, dobbiamo aggiungerlo ai suoi meriti. È bene fare attenzione, però, a non confondere l'oggetto di questi saperi con la poesia», ivi, p. 37; «Le parole si possono spiegare: a una frase ne segue un'altra che la spiega, e questa può essere ulteriormente spiegata; ma poi, come dice Wittgenstein, a un certo punto le spiegazioni finiscono. Lì, per me, comincia la poesia. La poesia è una parola che non ha spiegazioni», *Conversazione con Umberto Fiori*, prima parte.

¹⁰⁴ *Che cos'è la “poesia onesta” di Saba?*, in FIORI 2007, pp. 55-67.

“bravura” poetica, riconosciuta da Saba in D’Annunzio e le sue posture superomistiche), e anzi accettando a pieno il limite alla propria individualità originaria imposto dall’assenza di travisamenti.¹⁰⁵ Come il poeta elabora su riflessioni di Bachtin,¹⁰⁶ l’originalità del canto è fondata sulla sua «dimensione “corporea”», sul derivare da un «movimento che genera il suono acustico», «più attivo negli organi articolativi» ma esteso anche «a tutto l’organismo» dell’individuo che “canta”:¹⁰⁷ tale moto comprende «il movimento del significare, la spinta che è all’origine di ogni parlare» e dà forma di «discorso» al canto: «un voler dire», scrive Fiori, che «scorre, si muove in direzione del suo dire e del suo aver detto».¹⁰⁸ Il «canto» quindi è l’impiego più consapevole e profondo della lingua, ma anche il più «inerme», per essere esposto a un rischio di fraintendimento irrimediabile, non potendo rifondarsi su «spiegazioni» che correggano l’interpretazione,¹⁰⁹ e per essere legato indissolubilmente a una origine individuale, che, come qualsiasi altro aspetto del mondo, a una percezione altrui può risultare estranea, addirittura incomprensibile come “un cane” o “un muro”. La natura di espressione linguistica autentica, originale e profonda non può emendarne l’intrinseca esilità. Fiori lo espone acutamente nella sua nota lettura del racconto di Kafka *Giuseppina la cantante ovvero Il popolo dei topi*:¹¹⁰ il racconto si propone come un tentativo di analisi critica condotta da un topo narratore per illustrare la natura del «canto» di Giuseppina, la topolina cantante, ma si riduce invece in una serie di ragionamenti circolari, ripensamenti, incertezze che ritornano sempre al punto di partenza: Giuseppina è una cantante e il suo è un canto, ma né lei né il narratore (che rappresenta il punto di vista del «popolo dei topi») possono chiarire cosa differenzia la sua opera dal comune «fischio» di tutti i topi.¹¹¹ Secondo Fiori, quindi, il vero fine del racconto non è di esporre la natura del canto, ma di rappresentare che cosa succede quando si tenta, come il topo narratore, di dare una «spiegazione» al canto:

¹⁰⁵ Ivi, pp. 64-66.

¹⁰⁶ *Respirare il discorso. Sulla nozione di “musicalità” in poesia*, in FIORI 2007, pp. 87-105.

¹⁰⁷ Ivi, p. 99.

¹⁰⁸ Ivi, p. 101. Sulle implicazioni metriche e prosodiche di tale concezione nei componimenti di Fiori cfr. *infra*. Ancora sull’originalità scrive: «Il soggetto del *parlare* poetico, prima che uno stile, ha una voce, anzi è una voce: la sua originalità nasce non dal dominio dei materiali linguistici, ma dal riconoscimento di un’origine che è anche riconoscimento di un limite, di un destino», e «Avere una voce, in poesia, non significa aver trovato (elaborato, escogitato) uno stile; significa parlare né più né meno come *io* posso parlare; pronunciare le frasi che possono uscire da questa bocca, respirare il mio discorso al ritmo del respiro che è mio», *ivi*, pp. 103-04.

¹⁰⁹ FIORI 2007, p. 32. Anche se un poeta spiegasse le intenzioni che muovono il suo testo, «esse non avrebbero minore opacità dell’opera che intendono giustificare, e noi ci troveremmo daccapo di fronte a un testo da interpretare» (FIORI 2007, p. 64).

¹¹⁰ *Potenza del canto fra i topi. Lettura di “Giuseppina la cantante ovvero Il popolo dei topi” di Kafka*, in FIORI 2007, pp. 39-54 (il titolo della sua raccolta di saggi è ispirato a questo racconto: cfr. *ivi*, p. 10).

¹¹¹ Ivi, p. 48.

mostrare le trappole e i vicoli ciechi in cui il ragionamento cade.¹¹² Per cogliere qualcosa della natura del canto è invece necessario «stare di fronte» a esso, porsi in presenza della sua espressione e delle reazioni che esso suscita nel suo uditorio (in questo caso, quelle del narratore e della comunità dei topi);¹¹³ da tale lettura “obliqua”, incoraggiata da uno spunto di Kafka («L’arte vola intorno alla verità, ma con la decisa intenzione di non bruciarsi»),¹¹⁴ Fiori trae conclusioni che vanno al di là di quanto trattato direttamente dal racconto («Il canto è il ricordo della presenza»);¹¹⁵

Nel pensiero di Fiori, il «canto» rappresenta l’impiego ideale della lingua, la «frase normale» possibile a tutti ma molto raramente realizzata nell’ambiente che più le sarebbe proprio, la vita quotidiana;¹¹⁶ ciò sia per la grande difficoltà insita nel “depurare” la propria lingua da tutte le «bravure» anche inconsapevoli a cui si ricorre, sia per la tendenza spontanea a voler fondare su altre «spiegazioni» le proprie parole.¹¹⁷ È il motivo per cui, nei fatti, Fiori dà prova del proprio «canto» soprattutto in poesia,¹¹⁸ ma la sua concezione della lingua travalica i mezzi e i generi. Si può dire che non solo decade, in Fiori, ogni distinzione tradizionale tra lingua della prosa e lingua della poesia – e ne è un segno l’impiego frequente e privo di dissonanze nelle sue opere in prosa (articoli, saggi e racconti) di sintagmi ed espressioni che adopera in opere in versi¹¹⁹ –,

¹¹² «Già nel titolo [...] sono intenzionalmente annunciati e raffigurati l’esitazione, lo stare in bilico che abbiamo incontrato in tutto il racconto. Ciò che si dice intorno al canto, tanto dal punto di vista del popolo quanto da quello di Giuseppina, è parziale, instabile, insoddisfacente. [...] è forse il canto – come Kafka ci suggerisce – qualcosa che per sua natura si sottrae quando lo si vuol capire allontanandosene, dominandolo dall’alto?», *ivi*, p. 49.

¹¹³ «E dunque: che cos’è il canto? Tentare di rispondere equivarrebbe a fraintendere, a tradire le esitazioni e i ripensamenti del topo e infine il canto stesso, sollevandosi a dominarne il senso; è forse lecito però, restando *di fronte*, cercare che cosa del canto – a partire da Giuseppina e dal suo popolo – si possa dire. [...]», *ivi*, pp. 49-50.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 51.

¹¹⁶ «Siamo sempre più lontani dal canto. Eppure, il canto non ci è ancora diventato del tutto estraneo: anche senza volere, a volte, noi lo riconosciamo quando riaffiora, quando si ripresenta. D’altra parte, non si può certo dire che manchino, nel nostro tempo, le sue tracce: di cantanti e di canzoni è piena la nostra vita», *ivi*, p. 33; cfr. MERLIN 1999, p. 29.

¹¹⁷ «Quanto più rapidamente la nostra condizione si avvicina ogni giorno a quella di chi sta cantando, tanto più, in mille modi, noi cerchiamo di sfuggire alle responsabilità che una tale condizione comporta cercando, per le parole che diciamo, mille giustificazioni [“spiegazioni”], mille fondamenti. Così, rimandiamo il parlare all’infinito, non arriviamo mai alle parole», FIORI 2007, p. 33.

¹¹⁸ Il canto è «un discorso che da tempo si è lasciato alle spalle la viva voce, fissandosi più di ogni altro nel silenzio della scrittura»: la «poesia» (*ibidem*).

¹¹⁹ Esempi sono «E finalmente sembra di capire: essere gli altri, questo si vuole. Gli altri: per sempre salvi, luce di cinema in uno sguardo buono. Essere gli altri a casa, in varie case», impiegato nella prosa *Possibili soste in colonne*, in *Casa (Poesie*, p. 19) e nel componimento *Treno* (III, vv. 1-6), in *Esempi (Poesie*, p. 70); «Quando due che discutono sono arrivati al cuore della questione, e uno alza gli occhi al cielo, scuote le braccia, l’altro si guarda intorno a mani giunte [...]», impiegato nel saggio *Etica e poesia* (FIORI 2007, p. 29) e nel componimento *Altra discussione* (vv. 1-5 sgg.), in *Esempi (Poesie*, p. 52); «*Casa, albero, nuvola, cane*: qui io e prossimo concordano e convengono,

ma idealmente scompare anche il confine tra lingua scritta e lingua parlata. L'autore intende scrivere e parlare unicamente secondo la sua «voce»: spie di questa posizione sono le interviste e le conversazioni, in cui il poeta espone le sue idee in uno stile e linee concettuali non dissimili da quelli mantenuti nelle opere saggistiche.¹²⁰ Così inteso, il linguaggio del «canto» offre a Fiori il terreno linguistico ideale per trattare ed esporre le sue concezioni esistenziali: la sua natura di originalità individuale lo lega inestricabilmente all'esperienza di un soggetto che dà a esso «il movimento che genera il suono acustico» e «la vicenda del significare»;¹²¹ l'assenza di «spiegazioni» e la necessità di «stare di fronte» al canto accomuna l'approccio che si ha verso di esso alla relazione tenuta dal soggetto con il mondo, come rappresentata dai «muri» della poesia di Fiori, anch'essi «senza spiegazione» e verso i quali è bene «stare di fronte» senz'ulteriore inchiesta filosofica, o «linea teorica» che li dissolva nel dubbio, come ha esposto Ronchi.¹²² Ma il contributo fondamentale del «canto» al pensiero di Fiori è l'idea di dicibilità del reale. Si può considerare come una proposta di rifondazione della «dicibilità piena del soggetto» descritta da Testa, da cui si trae il termine; una concezione della poesia lirica perduta, secondo lo studioso, con il superamento del codice letterario tradizionale negli anni '60 e i mutamenti irreversibili della modernizzazione economica.¹²³ In Fiori, la dicibilità è l'ipotesi che a ciascun fenomeno del mondo, per quanto mutevole e indefinito, possa corrispondere una rappresentazione linguistica equivalente, in parole determinate e precise. Ciascun individuo può trovare per sé le proprie parole specifiche: ciascuno ha potenzialmente una propria dicibilità equivalente e precisa del reale, garantita dal fatto stesso di essere al mondo e avere una propria «voce». Per illustrare la nozione, Fiori ricorre ancora una volta alla lezione di Dante, in particolare alla celebre terzina del *Purgatorio*, «I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando» (*Purg.* XXIV 52-54): in un saggio spesso citato su poesia chiara e poesia oscura novecentesca,¹²⁴ l'autore scrive che l'«Amore» di cui parla Dante nasce dalla «presenza»

si abbracciano fino a confondersi», impiegato in un articolo (FIORI 2020) e in forma poco diversa nel *Conoscente* (26, vv. 44-47, p. 66).

¹²⁰ Cfr. *Conversazione con Umberto Fiori*. In contrasto, vd. un altro ramo della produzione linguistica di Fiori, i testi per musica per gli Stormy Six, di cui un saggio in ZULIANI 2016, p. 384: necessariamente caratterizzati da «bravure» ed esigenze metriche che li distinguono nettamente, per lingua e stile, dalla produzione post-scioglimento.

¹²¹ FIORI 2007, pp. 100, 102.

¹²² RONCHI 1998.

¹²³ TESTA 2005, p. XII.

¹²⁴ *Gli "sciacalli" di Montale. Riflessioni su chiarezza e oscurità in poesia*, in FIORI 2007, pp. 71-86.

di una cosa, «sia essa Beatrice, la siepe dell'*Infinito* o, come nel caso di Penna, i fanciulli»,¹²⁵ e smuove nel silenzio assorto del contemplante non «un impulso informe, una generica “ispirazione”», ma «un *modo*», una logica articolata, profonda e precisa, propria della stessa cosa amata, che il poeta «*ascolta* con la massima attenzione (*nota*)» e «significa», cioè «dispiega in segni», in versi, in parole.¹²⁶ Poesia dunque è «riconoscere la forma vera di ciò che muove a dire, e corrisponderle»: ¹²⁷ ma la corrispondenza può avvenire solo con parole tanto vere quanto la realtà che intende riprodurre, le parole del «canto»; senza «spiegazioni», e tanto stabili da “starvi di fronte”; parole che ciascuno trova per sé, a partire dalla propria individualità originaria, ma può condividere liberamente con gli altri grazie alla comprensione comune di una stessa lingua, in ciò condividendo anche l’«Amore» stesso che le muove, il “bene che precede” del mondo,¹²⁸ e trovando il miglior punto di contatto tra soggetti permesso dalla separazione esistenziale in cui vive ciascuno (pur se sottoposto, come visto, a un «rischio» invalicabile). Nel concetto di dicibilità del reale si realizza dunque il significato etico più profondo della poesia di Fiori. Il poeta non si limita a teorizzarlo, come si osserva dalle varie interviste in cui descrive il processo da lui messo a punto per comporre un testo secondo la «voce»: a Soriani Fiori ha esposto così il proprio metodo d’elaborazione del primo «modo» smosso dalla «presenza» di una cosa:

Quando scrivo una poesia, parto sempre da un’emozione: parto da una scena, da un evento, grande o piccolo, che ha provocato una mia reazione. Può essere la frase di una signora per strada, il sole che a una certa ora illumina un muro sopra la cima degli alberi, la zuffa improvvisa tra due cani, le risate giù in piazza, in piena notte. Io cerco di dire che cosa ha mosso in me quell’evento; cerco di dirlo con la massima chiarezza, con la massima fedeltà al ritmo in cui le cose sono avvenute. [...] parto dalla certezza che qualcosa è accaduto, qualcosa mi ha toccato, mi ha smosso dentro, e mi sforzo di chiarire – innanzitutto a me stesso – che cos’è stato, che senso aveva, che forma.¹²⁹

A Riccardo Ielmini ha invece spiegato, sulla scorta di un’altra famosa definizione dantesca della poesia («*Fictio rethorica musicaque poita*», *Dve* II, IV 2), che

la poesia è appunto una *fictio*, una rappresentazione delle cose, del mondo, una loro ri-presentazione. La presenza che la poesia produce può sembrare effimera, precaria, risibile, puramente “derivata”; in realtà, è nella poesia che le cose trovano la loro più autentica presenza, quella che si conserva dopo che il tempo ha travolto il “qui-e-ora” in cui stavano così saldamente. Nella siepe dell’*Infinito* (*questa siepe*) gli arbusti del

¹²⁵ Ivi, p. 79.

¹²⁶ Ivi, p. 80, corsivi d’autore.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ FIORI 2020.

¹²⁹ SORIANI 2008b, p. 53.

monte Tabor – mille volte seccati e rigermogliati in mille parvenze e seccati ancora – sono finalmente *veri*. È la loro immagine, la loro *finzione* poetica, ad averli resi tali.¹³⁰

Il poeta spiega poi che per rappresentare fedelmente il «nucleo» originario è necessario un lungo lavoro di laboratorio («Scrivo, riscrivo, faccio germogliare il nucleo di partenza. [...] a poco a poco cerco di raggiungere un punto in cui il discorso procede come da solo, con il ritmo e la scansione che l'argomento impone»),¹³¹ in cui è cruciale il lavoro di sottrazione delle «bravure» che conduce al «canto» individuale. Ma ancora più illuminante è vedere in che modo il poeta mette in pratica le sue idee, “ponendosi di fronte” a un risultato del processo: nel seguente componimento tratto da *Esempi, Frase, Fiori* rappresenta proprio il momento in cui l'epifania di un muro si rende perfettamente dicibile nella mente:

Quando un tram carico di gente
ti lascia a un incrocio, e sei solo
sul piazzale, davanti a un casamento
che in piena luce sta lì
piantato, chiaro, chiuso come un monte,
ti sembra di capire bene,
eppure non sai rispondere.

Ma poi a volte dentro
– giù, giù, sul fondo,
dove tutto il fiato è finito
e niente si lascia dire – viene una frase
e senti che sta già in piedi, che è viva,
che è vera come un naso, come una mano.¹³²

In questo brano appaiono tutti i motivi trattati della prima poesia lirica di Fiori: il soggetto spersonalizzato, l'ambiente tipizzato, quotidiano e urbano, la sceneggiatura a due momenti, la manifestazione epifanica del «casamento». Si riconoscono anche i caratteri della dicibilità, il «modo» del muro che a partire dal silenzio carico di aspettative del soggetto («ti sembra di capire bene, / eppure non sai rispondere»); «sul fondo / dove tutto il fiato è finito / e niente si lascia

¹³⁰ IELMINI 2009, p. 83.

¹³¹ Ivi, p. 84. Ne ha parlato anche altrove: «Io vado a rileggere queste cose che ho messo giù in fretta e furia, e mi rendo conto che alcune osservazioni, alcune immagini, pulsano, come quando ci si fa male e c'è una ferita e senti che lì ch'è un'infezione e il sangue non scorre bene. lì vuol dire che c'è qualcosa da cui si può partire. Comincio allora a lavorarci. Di solito è un lavoro molto molto lungo, ed è un lavoro anche molto di scarto, perché le prime cose che vengono [...] di solito sono bruttissime [...] perché si sente tutto il lavoro di ingranaggi, di catene, di argani della scrittura. A poco a poco, se supero questa fase, arrivo al nucleo centrale – che è appunto l'immagine, la situazione, l'idea, il pensiero – e metto via tutte le impalcature di quella che io chiamo “poesia attrezzata” e, se la poesia c'è, la lascio lì», *Conversazione con Umberto Fiori*, terza parte.

¹³² *Frase*, vv. 1-13, in *Esempi (Poesie 1986-2014)*, p. 33).

dire»)¹³³ si rende dicibile con una «frase [...] vera come un naso, come una mano»:¹³⁴ come nei brani analizzati sopra, anche qui le similitudini sono impiegate per illustrare mediante i membri noti (il *naso*, la *mano*) il membro ignoto (la *frase*): il parallelismo statuito tra figurato e figuranti si fonda ora sul carattere di fisicità circoscritta e indubbia concretezza dei due organi umani, esteso alla «frase» viva e vera che dice del «casamento» illuminato. A questo punto, si può riconoscere che i parallelismi tracciati nelle similitudini di Fiori sono in realtà le corrispondenze tra i “modi profondi” di più aspetti della realtà, e tra quegli aspetti e il «canto» che essi suscitano con la loro presenza, secondo il senso di dicibilità elaborato dal poeta; dandone in questa sede una descrizione, si fornisce loro una «spiegazione» che si aggiunge posteriormente e non è propria né del testo né della realtà da cui muove. Proprio della realtà, e del «canto» che va a corrispondere con parole chiare e circoscritte, è il fatto che «davanti a un casamento [...] piantato, chiaro, chiuso come un monte» «dentro [...] viene una frase [...] vera come un naso, come una mano».¹³⁵ Stando di fronte a queste precise parole, le uniche che contano veramente e durano indubbiamente, se ne deriva, nei termini descritti, una analisi critica che tramite vari strumenti esegetici tenta di illustrare i rapporti tra di esse. Tale analisi non può comunque risolverle a pieno, per essere un genere di realizzazione linguistica diverso dal «canto» analizzato.

Fiori esordisce dunque con una proposta solida, un «compatto poema» alla Sereni, come ha scritto Afribo,¹³⁶ concettualmente e stilisticamente coeso; partendo da una «spinta iniziale» avvertita come «molto forte, molto chiara»,¹³⁷ scrive i libri «fondativi» della prima produzione che stabiliscono il «rigido» sistema di lingua e pensiero alla base di tutte le opere successive.¹³⁸ I libri seguenti – *Tutti*, *La bella vista*, *Voi* – nascono come «integrazione» tematica dei precedenti; come ha spiegato a Soriani, il poeta concepisce ciascuna raccolta della sua produzione addirittura come un capitolo di «un unico libro».¹³⁹ Tale concetto di integrazione tematica si può interpretare innanzitutto come un percorso di evoluzione dell’operato poetico di Fiori. Molti processi attivi nella sua produzione successiva si possono ricondurre a un affinamento naturale delle sue capacità stilistiche e compositive, anche per il fatto che l’autore pare intuire fin dall’esordio la linea

¹³³ *Frase*, vv. 6-7, 9-11, cit.

¹³⁴ *Frase*, vv. 11, 13, cit. (ma sul rapporto tra epifania e dicibilità cfr. *infra*).

¹³⁵ *Frase*, vv. 3, 5, 8, 11, 13, cit.

¹³⁶ AFRIBO 2014, p. VI.

¹³⁷ SORIANI 2008b, p. 51.

¹³⁸ AFRIBO 2007, p. 143.

¹³⁹ SORIANI 2008b, pp. 51-52; cfr. STROPPIA 2017, p. 48.

concettuale che intende seguire con la sua opera, ma non riesce a pervenire fin da subito né a una sua realizzazione effettiva, né, forse, a una sua teorizzazione definitiva; il poeta è spinto dunque a ritornare frequentemente su temi e immagini fondanti della sua poesia, secondo una logica già riconosciuta in Sbarbaro (quando osservava che ogni testo del predecessore «è uno sguardo che – da prospettive diverse – si rivolge verso il medesimo punto»),¹⁴⁰ un’idea possibilmente alla base del sistema di «variazioni» seriate notato da Afribo, che percorre le prime raccolte e replica il ritorno dell’epifania dal “sempreuguale”.¹⁴¹ Il concetto stesso di dicibilità del reale spinge Fiori a ritornare frequentemente su aspetti già trattati nella prima produzione: il poeta è consapevole che, data la molteplicità e la ricchezza mutevole e indefinita del mondo, un singolo oggetto può ricevere più rappresentazioni linguistiche, ciascuna con la propria carica di accuratezza e la propria prospettiva singolare; il processo con cui lo rende dicibile serve a renderlo intelligibile anche al poeta stesso, come ha detto a Soriani.¹⁴² Ma l’idea che la produzione di Fiori costituisca «un unico libro», composto da raccolte che integrano man mano i libri precedenti, può essere interpretata anche come un processo di emersione graduale, da parte dell’autore, di una disposizione sottilmente inquisitoria e problematica: Fiori avverte che le conclusioni linguistiche, etiche ed esistenziali a cui è pervenuto non possono dirsi risolutive, e non esita a sottoporre a dubbi di vario genere le linee fondamentali del suo pensiero – pur muovendosi dall’interno dei confini stabiliti con le prime raccolte e non operando mai uno stacco brusco dall’esperienza passata – per mettere alla prova il proprio sistema, sfidarne la solidità. È un atteggiamento che si può osservare da più lati, sia direttamente, sulla scorta delle novità tematiche e concettuali della produzione successiva, sia, soprattutto, indirettamente, osservando le innovazioni esercitate negli istituti tecnici della poesia. Fiori descrive il primo segno di minaccia alla sua proposta etica in «Il Gallo Silvestre»: nota che già nella prima produzione, talora, «l’universale intimità» del

¹⁴⁰ FIORI 2007, p. 158, cit. *supra*.

¹⁴¹ AFRIBO 2014, pp. VI-VII; AFRIBO 2017, p. 148.

¹⁴² «Parto dalla certezza che qualcosa è accaduto, qualcosa mi ha toccato, mi ha smosso dentro, e mi sforzo di chiarire – *innanzitutto a me stesso* – che cos’è stato, che senso aveva, che forma», SORIANI 2008b, p. 53, cit. *supra*, corsivo mio. A un simile concetto allude brevemente nell’intervista a Borio: «Le cose *vogliono dire*, ma il loro discorso è ogni volta una sfida al nostro interpretare», BORIO 2017, corsivo della redattrice. Fiori ritrova un simile atteggiamento anche in Kafka: «Certe immagini di Kafka non sono neanche spiegabili razionalmente, perché Kafka non ragiona, io credo, dicendo: “allora, io devo spiegare questo concetto, quindi devo metterlo in scena: come faccio? Allora metto il contadino che va davanti alla porta della Legge, eccetera”. No, non è così. Quello che lui ha visto è che c’è qualcuno davanti alla porta della Legge e lui non sa che cosa voglia dire tutto ciò, e scrive perché vuole capirlo, vuole spiegare a sé stesso che cos’è quella cosa che ha visto», *Conversazione con Umberto Fiori*, seconda parte.

“luogo comune” esposto dalle epifanie «esibiva a tratti il suo rovescio: tra la gente riflessa in una vetrina, la fisionomia del “più nascosto” ricompariva come una presenza oscena».¹⁴³ Si deve leggere l’affermazione tenendo conto che l’autore scrive ancora in una prospettiva spersonalizzata: la «presenza oscena» che rovescia l’«intimità» è quella del soggetto stesso, che riceve una formidabile antitesi alla spersonalizzazione con un semplice riflesso in una vetrina. Anche se è in mezzo a una folla, e dunque può coltivare l’impressione di esservi mescolato e dissolto pacificamente – come dice Cortellessa, cercando la strada dell’«unanimità», del «sentimento di fusione collettiva d’un io che intenda risolutamente abdicare alla propria tormentosa, e irrisolta, individualità»¹⁴⁴ – se si riflette in una vetrina non può che riconoscersi in mezzo al gruppo di persone riflesse, e riconoscere di essere in realtà sempre un individuo distinto dal resto del gruppo, dotato di una precisa presenza, una precisa storia; non può mai essere a fondo un *si* impersonale, per quanto «nascosto» sia in mezzo ad altre persone e tenti di dissolversi in questo anonimato. Il problema del soggetto e del suo statuto di separazione dagli altri, di «un io che vorrebbe astrarsi da sé stesso, ma continuamente viene riprecipitato nel tormento di sé», torna quindi a ripresentarsi, per il semplice fatto di essere «sé stesso», «uno e non, appunto, tutti»,¹⁴⁵ scrive Cortellessa. Così, con *Tutti*, il poeta decide di «mettere allo scoperto vincoli e repulsioni che corrono tra un singolo [...] e la comunità»¹⁴⁶ e tenta di conciliare la propria proposta etica, che muove piede dalla perdita di una biografia, con la propria storia personale; l’intento è di rendere conto del processo che l’ha portato a elaborare, tra anni ’80 e ’90, tra smarrimento esistenziale e riscoperta dell’epifania, la propria concezione esistenziale e la propria ipotesi di «canto» e dicibilità, fornendone così il “contesto”, la serie di presupposti biografici all’origine della propria elaborazione intellettuale.¹⁴⁷ Sul piano retorico e formale ciò implica una serie di novità rilevanti, come una minore tipizzazione degli ambienti e un incremento di lessico realistico,¹⁴⁸ ma gli sviluppi più importanti sono il superamento del frammentismo attimale dominante nella prima produzione e il ritorno di un soggetto lirico non spersonalizzato. Con la sezione

¹⁴³ GS 11, 1999, p. 116.

¹⁴⁴ CORTELLESSA 2005, p. 505.

¹⁴⁵ Ivi, p. 506.

¹⁴⁶ GS 11 1999, p. 116.

¹⁴⁷ Secondo Afribo, *Tutti* si presenta «come l’antefatto, esistenziale e personale, di quella separazione tra individuo e mondo che nei primi due libri era data come postulato generale», AFRIBO 2007, p. 143.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

Anni, come accennato sopra,¹⁴⁹ il poeta sperimenta per la prima volta una macrostruttura lirica che lega i singoli componimenti in un unico progetto diaristico complessivo; per impiegare la terminologia di De Rooy, il criterio che regola la sezione non è più, come nelle prime raccolte, solo la narratività interna a ciascun componimento, realizzata generalmente dalla sceneggiatura a due momenti, ma anche la narratività orizzontale, la «progressione di senso» descritta da Testa, che delinea il senso di riscoperta graduale dell'epifania.

Il riacquisto di un soggetto lirico non spersonalizzato deriva dall'intento di rappresentare un determinato periodo storico della vita del poeta, ma la sua adozione ha implicazioni importanti: con essa, Fiori non aderisce più al processo coevo di scomparsa del soggetto lirico, e per certi aspetti si pone in controtendenza a esso. Riemergono, come in forma vestigiale, i problemi che avevano spinto in primo luogo al superamento del soggetto, come la questione della lingua, che dal grado zero del parlato d'uso (con cui Fiori rende naturalmente la propria «voce») si innalza lievemente a uno stile più elaborato e individuale tramite il ricorso più frequente a qualche «bravura» della tradizione (Zuliani, che ha descritto il processo, nota che «gli echi della tradizione letteraria», come le intertestualità e l'uso delle metafore, «accompagnano il [...] rivelarsi» dell'io lirico nella poesia di Fiori;¹⁵⁰ l'affinamento dello stile e delle capacità espressive sarebbe dunque in correlazione all'innalzamento legato al ritorno dell'io lirico). Ritorna anche una certa postura – se non di superiorità – di distacco del soggetto nei confronti della società che lo circonda: ne sono segni alcune deformazioni espressionistiche dei membri della società milanese (il «lumacone mezzo analfabeta» e cocainomane in *Lampi*, il «cadavere, al rinfresco» che versa «l'aperitivo» al soggetto in *Rinfresco*, nello stesso testo l'«altro» che parla «dei nuovi scenari, di come, presto, / niente sarebbe stato più lo stesso» a cui «brillavano le orbite»),¹⁵¹ o alcuni moti di insofferenza verso il prossimo (come «[...] il mio male per loro / ero io. // Volevano togliere all'acqua / l'umidità. / Volevano guarire il calabrone / dal suo ronzo», *Cure*).¹⁵² La distinzione del soggetto dal resto del mondo e della società rappresenta peraltro il problema di partenza (il «rovescio» della «gente riflessa in una vetrina») che spinge Fiori a comporre la raccolta, ma è da

¹⁴⁹ Cfr. § 1.1.

¹⁵⁰ ZULIANI 2016, pp. 372, 374.

¹⁵¹ *Lampi*, v. 2; *Rinfresco*, vv. 3-4, 7-10, in *Tutti (Poesie)*, pp. 128-29). Secondo Fiori, «le deformazioni e le trasfigurazioni (il cadavere cordiale, il lumacone analfabeta e cocainomane) hanno il solo scopo di restituire l'angoscia di questa o quella situazione reale, effettivamente vissuta», IELMINI 2009, p. 82.

¹⁵² *Cure*, vv. 6-11, in *Tutti (Poesie)*, p. 147).

notare che nella ricerca di una soluzione il poeta riattiva un altro aspetto del modello lirico, soprattutto di matrice secondonovecentesca, cioè l'esemplarità emblematica della biografia individuale. Il progetto si fonda infatti sull'idea che la proposta etica acquisisce un peso e un valore distinto alla luce del percorso di vita che ha condotto l'autore ad elaborarla: ma ciò significa fare di tale percorso un modello esemplare, presentarlo al lettore quale chiave di lettura di un certo tipo di esperienza, anche se paradossalmente si tratta della perdita stessa di significato delle esperienze, di una «biografia».¹⁵³ L'emergenza di queste problematiche relative al soggetto appare come una conseguenza fisiologica del recupero del modello lirico, che ritorna nei limiti noti; anche se non nella sua forma piena, tradizionale. Il recupero del soggetto non avviene nella versione tradizionale di un io «debole e problematico, ma [...] di estrazione lirico-tragica, in perenne ed eroico conflitto con il mondo», come nota Afribo:¹⁵⁴ per Zuliani, l'adozione è piuttosto in chiave «pop», non marcata, liberata «dalle pesantezze tradizionali»;¹⁵⁵ o, come riporta l'autore stesso, «in forma quasi caricaturale» e non in quella di un «eroe borghese che si contrappone al fascismo, al nazismo e poi alla società dei consumi», come il soggetto lirico con una storia e una biografia determinata delle opere di Sereni.¹⁵⁶ Si può così ipotizzare che l'adozione del soggetto sia un modo, per il poeta, di variare la prospettiva da cui affrontare vari temi e questioni: modificare lo statuto del soggetto implica naturalmente un cambio del punto di vista, delle forme in cui il dettato poetico viene accolto e disposto; un caso sofisticato di applicazione del concetto di dicibilità variata del reale. Simili considerazioni si possono estendere alla scelta formale della sezione diaristica, che è legata allo statuto della voce che parla. E la forma «caricaturale» con cui il poeta adotta il soggetto, un altro esempio di vena comica e di ironia nella sua opera, è uno degli elementi chiave per intendere l'operazione inquisitoria compiuta dall'autore, non solo nella produzione lirica ma anche in seguito, nel *Conoscente*.

L'atteggiamento problematizzante prosegue con le raccolte successive a *Tutti*. Con *La bella vista* l'autore compie sia una celebrazione trionfale dei concetti di epifania e dicibilità,¹⁵⁷ sia una prima esposizione delle problematiche sollevate da essi: ritrae l'epifania esaltando la supremazia

¹⁵³ Cfr. ZULIANI 2016, p. 385: Fiori riconosce nella propria «parabola» di vita una «metafora della condizione collettiva nella postmodernità».

¹⁵⁴ AFRIBO 2007, p. 144.

¹⁵⁵ ZULIANI 2016, p. 388.

¹⁵⁶ *Conversazione con Umberto Fiori*, seconda parte.

¹⁵⁷ Manacorda definisce *La bella vista* il «risultato migliore» della poesia di Fiori: MANACORDA 2004, p. 239.

ontologica del mondo che essa espone; allo stesso tempo, inizia a interrogarsi sulla solidità effettiva della realtà che mette in mostra.

Qualcosa era presente?
C'è mai stato davvero
un posto?
O quello che ho visto era
già allora crollo, sfacelo,
tumore, devastazione?¹⁵⁸

[...]

Del profumo di terra che sentivo,
dei colori, dell'ombra,
che cosa resta?¹⁵⁹

[...]

Dal belvedere
mi affaccio
su questo niente.

Là stavi tu,
eternamente salva.

Ora l'eternità
è passata.¹⁶⁰

Dalla fiducia trionfale nell'epifania che spalanca la realtà nuda, il poemetto trapassa alla contemplazione inquieta del carattere paradossalmente effimero di quella vivida manifestazione di esistenza. Non è solo una riattualizzazione dell'antico *topos* dell'*ubi sunt*, ma anche un'osservazione con gravi implicazioni sul rapporto tra epifania e dicibilità, tra realtà e lingua: se la realtà che pare «eternamente salva» si dissolve costantemente in ogni momento, e l'epifania non manifesta dunque alcunché di stabile, il tentativo di basare una solida dicibilità del reale sulle manifestazioni epifaniche deve necessariamente naufragare: il «canto» non può corrispondere compiutamente alla realtà, perché la realtà è troppo sfuggente, indefinita e mutabile per poter essere colta a pieno con un segno linguistico. Ne deriva una serie di considerazioni cupe circa la dicibilità, o la «“nomità”» delle cose, come l'ha chiamata Fiori parlando dell'opera, cioè la «nostra individualità versata nel nome»,¹⁶¹ che vale per i sostantivi comuni e per i nomi propri, che a

¹⁵⁸ *La bella vista* XVIII, vv. 7-12 (*Poesie*, p. 180)

¹⁵⁹ *La bella vista* XIX, vv. 1-3 (*Poesie*, p. 180).

¹⁶⁰ *La bella vista* XXI, vv. 1-7 (*Poesie*, p. 182).

¹⁶¹ *Conversazione con Umberto Fiori*, terza parte.

esordio del poemetto rivelano la loro infinitesima meschinità, rispetto alla “bella vista” che eternamente si disperde: la «marca e modello» di un «motorino» scritte in lettere fiammanti sulla fiancata splendono contro il paesaggio selvatico di una foresta con la pretesa di esserne equivalenti («Quanta pena faceva quella scritta», dice il narratore: «così giuliva e seria, così / impettita, ridicola»¹⁶²). L’intera raccolta è una rimessa in discussione del rapporto tra lingua e realtà, come ha osservato Cardilli: le sezioni *Idoli* e *Statue* «esemplificano in diversi modi la discrasia tra i segni e le entità o stati di cose a cui si riferiscono»,¹⁶³ secondo una linea di pensiero analoga a quella che l’autore traccia nella produzione saggistica coeva, in particolare nell’articolo su Don Giovanni, come ha osservato lo studioso;¹⁶⁴ in esso, sulla scorta di considerazioni sul personaggio del “Convitato di Pietra” e poi di un sonetto di Baudelaire, Fiori riflette sull’ambiguità mortifera del *signum*, che preserva in eterno la memoria della vita, congelandola però in una stasi “gelida” antitetica alla vita stessa, alla sua fugacità.¹⁶⁵ L’antitesi è una grave minaccia alla proposta etica di Fiori, che si fonda sulla rappresentazione equivalente in segni linguistici della realtà. Anche in questa raccolta, l’esposizione dei nuovi problemi è associata a novità sul piano formale: la forma del poemetto narrativo – che abbandona la sceneggiatura in due momenti a favore di un intreccio più composito, una diegesi composta da analessi, stacchi temporali e un monologo della prosopopea della “bella vista” – e un recupero più approfondito del modello secondonovecentesco di poesia esperienziale. Come sottolinea Cardilli, non vige più né il protocollo di tipizzazione (si tratta di un paesaggio geograficamente determinato e di un evento preciso), né «la predilezione» per l’ambiente quotidiano «tipico e ordinario» che ancora ricorreva in *Tutti*: ora l’ambientazione segue la logica «dell’unico e dello straordinario, collocato [...] nel passato perduto e archetipico dell’infanzia».¹⁶⁶ Il modello è seguito anche per l’io lirico, in misura maggiore rispetto a *Tutti*: il poemetto è un resoconto di un’esperienza straordinaria e

¹⁶² *La bella vista* II, vv. 6, 15; III, vv. 4-6 (*Poesie*, p. 170).

¹⁶³ CARDILLI 2017, p. 74.

¹⁶⁴ “*Che gelo è questo mai?*” *Appunti su Don Giovanni*, in FIORI 2007, pp. 142-51, cit. *ibidem*.

¹⁶⁵ L’ambiguo messaggio morale della storia di Don Giovanni, scrive Fiori, è «Dissolversi è male; il bene è restare. Ma per restare, appunto, occorre che la vita rimedi alla propria caducità trasformandosi in segno. [...] Il malvagio è scomparso nel nulla, come se mai fosse esistito. Ma non è, questo, il «fin» di ogni vita? Non si perde così – «qual fummo in aere et in acqua la schiuma» – ogni presenza che non lasci traccia di sé, che non si traduca in un segno, in un’opera, che non si faccia pietra? [...] Se soltanto il *signum* ha valore, che ne è della vita – di quella degli «stupidi mortali», ma anche di quella del poeta?», FIORI 2007, pp. 146-47, 148, 150.

¹⁶⁶ CARDILLI 2017, p. 63.

determinata nel tempo, vissuta da un individuo specifico, fedelmente analogo alla poesia della linea esistenziale novecentesca, come nota Cardilli.¹⁶⁷

In *Voi*, il poeta ritorna al nucleo della sua concezione esistenziale, la separazione tra soggetto e mondo osservata nella fondamentale dicotomia oppositiva che apre tra un individuo e tutti gli altri soggetti: nella raccolta, tra un *io* e *voi*. Si tratta del libro in cui Fiori esplora compiutamente la «piaga del mondo / senza rimedio»¹⁶⁸ avvertita fin dagli esordi della sua produzione¹⁶⁹ e ora percorsa estensivamente in ogni suo aspetto: nella «solitudine ontologica»¹⁷⁰ in cui rinchioda il soggetto e nel senso di bisogno che il mondo esterno, in particolare il complesso del resto dell'umanità, esercita su di esso; nella volontà di superare l'isolamento allacciando «ponti, legami» con gli altri, come dice Giuliano Ladolfi, con la consapevolezza però che la «soggettività intrinsecamente ineliminabile» rimane una «condizione irredimibile»;¹⁷¹ nella tormentata sensazione di inessenzialità, rispetto al resto dell'umanità e del mondo, in cui la separazione relega l'io («Voi siete tutti. // Meno uno, è vero. // Ma non c'è sottrazione, / non c'è risultato. Il conto / non torna mai. Quell'uno / non a voi, / a se stesso si toglie»);¹⁷² la «lotta» tra *io* e *voi*, scrive Lo Vetere, viene così offerta in «forma pura, trascendentale», come in seguito a «un processo di distillazione»¹⁷³ che ne sottrae le particolarità accidentali, relative alla vita dei singoli individui. L'efficacia e il vigore retorico della raccolta si fondano in gran parte sugli sperimentalismi formali messi in pratica: il libro si presenta come un unico, lungo monologo del soggetto lirico, rivolto direttamente alla platea indistinta del resto dell'umanità, *voi*; il testo è percorso da allocuzioni e apostrofi che ristabiliscono continuamente tale impostazione. Il protocollo di tipizzazione è di nuovo attivo, ma in forma riadattata: essendo un monologo recitato idealmente dall'io

¹⁶⁷ «A differenza che in passato, in *La bella vista* l'io lirico abbandona il suo travestimento da “uomo qualunque” o “tipo”, acquistando spessore autobiografico ed esplicita consistenza patemica. Tale uscita allo scoperto [...] nel poemetto assume addirittura i modi classici della lirica primonovecentesca: io rammemorante, confronto “a tu per tu” col paesaggio – al modo del *Mediterraneo* montaliano – toni apertamente letterari, benché sempre aderenti allo speciale impasto prosastico di Fiori», *ivi*, p. 65.

¹⁶⁸ «*Anche stasera*», vv. 13-14, in *Voi (Poesie 1986-2014)*, p. 231, cit. in IELMINI 2009, p. 79; LADOLFI 2009, p. 91.

¹⁶⁹ Non a caso, la similitudine di un soggetto incatenato al centro della propria area ricorre anche in *Voi*, nel passo «*La scena è questa*» (*Poesie*, p. 224).

¹⁷⁰ LADOLFI 2009, p. 90.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 91.

¹⁷² «*Voi siete tutti*», vv. 1-7, in *Voi (Poesie)*, p. 240). «*Io* è la persona inchiodata alla sua carne, esposta, inerme, colpevole: *voi* è una non-persona, disincarnata e onnipotente. Con un *tu* si può dialogare; *voi* è la voce impersonale, ottusa e buona, che ci rinfaccia un debito inestinguibile», IELMINI 2009, p. 79; «L'unico a morire è *io*. *Voi* non muore mai: è plurale, è eterno, e sembra inconsistente, perché non ha né un corpo né un volto preciso; non è una persona, e però ha una potenza enorme. È insomma il nostro dover essere, il debito infinito che noi abbiamo con il resto dell'umanità», *Conversazione con Umberto Fiori*, seconda parte.

¹⁷³ LO VETERE 2019.

come da un palcoscenico, *Voi* non ha una ambientazione concreta, non è situato geograficamente e non avviene in un momento specifico. Anche il soggetto lirico è tipizzato, non è un io biografico che riporta di un evento della sua vita, come in *Tutti* e *La bella vista*. Con ciò, il poemetto non ritorna alla spersonalizzazione della prima produzione: in *Voi* si assiste piuttosto all'intensificazione parossistica dell'opposizione tradizionale tra soggetto e società propria del modello lirico moderno. In nessuna parte della produzione lirica il poeta mette in scena un simile grado di opposizione tra l'io e l'intero complesso dei soggetti esteriori.¹⁷⁴ L'io lirico di *Voi* è distante dalla condizione di pacifica e anonima convivenza con la comunità della prima produzione: anche se a fine libro si ripropongono i temi consueti della proposta etica del poeta – e la nuova prospettiva imposta al tema arricchisce l'impressione che ci si può fare delle implicazioni di tale proposta – a chiusura di *Voi* resta forte l'impressione che, tutto sommato, l'isolamento esistenziale sia completamente insormontabile: tanto si è protratta per la raccolta la prospettiva marcata del soggetto contro il mondo. Rimane l'impressione di un rovello ossessivo e irrisolto, di una dicotomia profondamente solcata nell'esistenza di ciascuno.¹⁷⁵ Così, lungo la produzione lirica del poeta, fino all'ultimo capitolo finora noto, l'irenismo etico delle raccolte d'esordio viene piano piano superato, per lasciare spazio a insistenti riproposizioni di problemi esistenziali da cui aveva mosso piede in primo luogo, affrontati da prospettive ripetutamente differenti; quasi con l'inquietudine crescente di non aver raggiunto conclusioni definitive.

¹⁷⁴ Nonostante il contesto lo renda possibile, l'opposizione non è declinata in critica satirica della società; le tematiche sociali emerse in *Tutti* non sono oggetto di trattazione in *Voi*. L'opposizione è intesa ed esposta sempre in senso ontologico, esistenziale. Alcuni studiosi hanno dato una lettura sociologica della dicotomia, legata agli affari correnti (Lagazzi nella sua recensione, LAGAZZI 2009; «Poco alla volta la dialettica io/voi assume anche un aspetto sociale, come critica alla civiltà dei consumi, contraddistinta dai valori dell'arrivismo, del successo e del danaro [...] per superare l'emarginazione l'io deve spogliarsi delle sue qualità, della propria identità, deve massificarsi», LADOLFI 2009, p. 93); una lettura che introduce in realtà elementi estranei, d'occasione, a un'opposizione che il poeta vede come legata alla condizione umana stessa: «In *Voi* [...] non intendevo contrapporre romanticamente me stesso in quanto poeta agli altri in quanto biechi rappresentanti di una certa "società". Mi rendo conto che alcuni testi possono far pensare a una denuncia dell'indifferenza, della volgarità, della stupidità diffusa, ma l'idea di fondo era quella di mettere in scena [...] l'eterna contrapposizione [...] tra l'io che tutti siamo e il voi che ci sta di fronte», IELMINI 2009, p. 79, corsivo del redattore; «questo voi è stato frainteso da diversi lettori [...] come se io fossi un moralista che si mette di fronte alle persone che gli stanno intorno e dice "Siete dei delinquenti, degli imbecilli". Quello di cui volevo parlare, in realtà, è una condizione nella quale non mi trovo io, ma ci troviamo tutti», *Conversazione con Umberto Fiori*, seconda parte.

¹⁷⁵ Secondo Fiori, il conflitto che scuote in modo così plateale l'io è connotato anche da un senso di tragicommedia, di umorismo, ancora in linea con la vena comica nella sua poesia: «L'io di *Voi* è un io agonistico, ma anche ridicolo in certe sue richieste. Ma questa sua ridicolaggine è umana. "Quando mi prenderete dalla vostra parte?" "ma come? tu sei già dalla nostra parte, sei un io come noi tutti..." [...] Questo io che non sa più cos'è il noi si rivolge al voi come a qualcosa che lo sovrasta in modo incomprensibile, irrazionale... [...] Il suo atteggiamento è illogico, e per questo un po' ridicolo, diciamo tragicomico», *Conversazione con Umberto Fiori*, seconda parte.

Tutti i processi tracciati nella produzione lirica trovano compimento con *Il Conoscente*. Il sistema esistenziale di lingua e pensiero esposto nella prima produzione è fatto proprio e difeso dal protagonista del racconto, l'*alter ego* di Fiori, dagli attacchi e dalle obiezioni mosse dall'antagonista. Negli scontri polemici ripetuti tra protagonista e antagonista si rappresenta così in forma diretta e drammatica il processo di inquisizione delle tematiche consuete nella produzione di Fiori. Ma l'inquisizione non si limita a una messa in discussione solo tematica dei motivi portanti del pensiero di Fiori; se così fosse, la si potrebbe interpretare come un altro "tema" della poesia dell'autore, un interessante oggetto di rappresentazione letteraria (al pari dell'«alienazione metropolitana» e dei «problemi di comunicazione»¹⁷⁶ a cui il Conoscente riduce la poesia di "Fiori" nel racconto), un elemento della *factio* che può essere convenientemente trascurato nel nome dell'adesione all'"autentico" sistema di pensiero del poeta. Alcuni recensori assumono una simile inclinazione, sostenendo talvolta posizioni secondo cui le obiezioni del Conoscente sono già, in qualche modo, minate dal fatto stesso di essere in opposizione alle tesi del protagonista,¹⁷⁷ che è il portavoce del pensiero dell'autore. Da un lato è naturale favorire questa impostazione, e si tratta anzi di una reazione coltivata appositamente dal romanzo; da un altro, a causa di essa, si manifesta il rischio di dare per superati problemi che per l'autore sono ancora drammaticamente attuali, di considerarli solo come una postura nobilitante da parte del poeta che darebbe così mostra di "onestà intellettuale", e di semplificare l'esperienza di lettura di un romanzo invece particolarmente complesso, di aspetto cangiante e di composizione sofisticata. Con *Il Conoscente*, infatti, Fiori corona la tendenza a impostare anche tramite gli istituti tecnici e formali l'interrogazione profonda delle proprie concezioni; come nella produzione lirica precedente (che è coeva alla lunga elaborazione del romanzo, come visto sopra),¹⁷⁸ le strutture in cui si manifesta tale tendenza sono la forma dell'opera e lo statuto del soggetto. L'innovazione

¹⁷⁶ *Il Conoscente* 38, vv. 21-22, p. 99.

¹⁷⁷ «[...] i due personaggi sono tanto avvinghiati nella lotta che talvolta al lettore riesce difficile distinguere chi abbia ragione e chi torto, nelle lunghissime diatribe che li oppongono [...]. O meglio: sentiamo che il Conoscente non ha, non può avere ragione; ma Umberto Fiori si trova spesso con le spalle al muro [...].», LO VETERE 2019; «Il Conoscente fa qui quello che nei precedenti libri facevano le figure, estranee e familiari, in cui il poeta s'imbatteva nell'anonimo paesaggio cittadino [...] solo che ora l'accusa rischia di venire indebolita dalla natura ripugnante dell'accusatore. Sotto questo aspetto la lotta tra i due potrebbe ricordare l'esame di coscienza affrontato "Nel magma" dall'io luziano – un io sempre più nobile, anche nella sconfitta, dell'avversario spettrale che gli rinfaccia i suoi peccati [...].», MARCHESINI 2019; con slancio iperbolico Pegoraro nota addirittura che «pagina dopo pagina, i tratti cialtroneschi del Conoscente si fanno sempre più sulfurei, e non sorprenderebbe se dall'elegante mocassino spuntasse d'improvviso uno zoccolo fesso» (!), PEGORARO 2019, p. 4.

¹⁷⁸ Cfr. § 1.1.

fondamentale è data dalla forma del racconto in versi, un genere di poesia narrativa; come notato da Roncen, Testa, De Rooy, Pietro Beltrami e Paolo Zublena,¹⁷⁹ il nuovo genere di poesia implica il rispetto di una serie di criteri che distinguono radicalmente l'ultimo lavoro del poeta dal resto della sua produzione lirica.

Secondo gli studi di Roncen, con l'adozione di una macrostruttura narrativa il romanzo in versi intende restituire al testo poetico un senso di «argomentazione» e «durata» che le raccolte liriche, a causa del frammentismo formale, non riescono a garantire.¹⁸⁰ Osserva lo studioso che tale adozione rende il romanzo in versi un'ibridazione dei generi “forti” di romanzo e lirica, di prosa e poesia, che nel panorama letterario italiano del secondo dopoguerra erano ancora rigidamente intesi secondo categorie separate, per temi e forme, di rappresentazione letteraria del mondo,¹⁸¹ una categorizzazione ancora risalente al modello hegeliano descritto da Mengaldo, secondo cui la lirica è il luogo dell'espressione sublimata e antagonistica dell'esperienza soggettiva e individuale, e il romanzo funge invece da «figura dell'integrazione [...] dell'individuo nella società».¹⁸² L'ibridazione dei due generi nel romanzo in versi apre il problema di come conciliare, in un solo contenitore formale, l'esigenza di espressione individuale e soggettiva propria della lirica con il contesto sociologico e oggettivo proprio del romanzo. Come ha dimostrato Roncen, gli autori dei romanzi in versi sono ricorsi generalmente a due soluzioni, a seconda della componente prevalente nelle loro opere: o enfatizzare gli aspetti di “romanzo” e costruire un «discorso autoriale sul mondo e sull'esistenza» tramite la macrostruttura vasta,¹⁸³ o accentuare la componente lirica e condurre «un'indagine introspettiva e biografica di ampio respiro», grazie alla macrostruttura continua.¹⁸⁴ Mantenere dunque un equilibrio tra le due componenti di “lirica” e “romanzo” non porta necessariamente a un esito univoco per tutte le opere che appartengono al genere, stando alle indagini di Roncen; le componenti di “lirica” e “romanzo” possono dar forma a un conflitto nella stessa opera, secondo una conflittualità distinta rispetto all'antagonismo della lirica tradizionale, in cui vige la sola prospettiva del soggetto e il conflitto con la

¹⁷⁹ RONCEN 2016, 2017a; TESTA 2011; DE ROOY 2000; BELTRAMI 2000; ZUBLENA 2004.

¹⁸⁰ RONCEN 2016, pp. 55-56; RONCEN 2017a, p. 269. Cfr. § 1.1.

¹⁸¹ RONCEN 2016, pp. 50-51.

¹⁸² MENGALDO 2003, pp. 5-6.

¹⁸³ RONCEN 2016, p. 57; RONCEN 2017a, p. 270.

¹⁸⁴ RONCEN 2016, p. 67. Tra i romanzi che compiono un'indagine totalizzante della realtà, Roncen indica opere come *La capitale del nord* di Majorino e *La ragazza Carla* di Pagliarani; tra i romanzi che si concentrano sull'analisi introspettiva, *La camera da letto* di Bertolucci. Esistono poi opere che ricercano una via di mezzo tra i due poli, come *La comunione dei beni* di Albinati e *Perciò veniamo bene nelle fotografie* di Targhetta.

società è registrato in specifica relazione al soggetto. Per Roncen, il racconto di Fiori ricade nel secondo gruppo, tra i romanzi più “lirici”: «ogni incontro con il Conoscente è anche il pretesto per uno scontro che innesca nella mente del protagonista [...] una serie di interrogativi e riflessioni».¹⁸⁵ Dietro la trama del *Conoscente* il critico avverte la struttura a «“picchi” narrativi» descritta da Šklovskij, «tra i quali si apre lo spazio più ampio della soggettività» e che prevedono «la ripetizione di una stessa tipologia di episodi di volta in volta sottoposti a qualche variazione»;¹⁸⁶ i dialoghi del *Conoscente* sono un esempio di episodio ricorrente a cui segue lo «spazio [...] della soggettività», le riflessioni del protagonista. Le osservazioni di Roncen si fondano sul brano del *Conoscente* pubblicato nell’edizione delle *Poesie* del 2014, dunque prima che fosse noto l’edificio complessivo del romanzo; oggi si può riscontrare che le provocazioni del Conoscente diventano più elaborate man mano che il racconto procede, e oltre ai dialoghi comprendono viaggi e altre prove fisiche più impegnative che rendono opaco il modello narrativo a «picchi». Ma l’osservazione di Roncen è funzionale anche per il romanzo completo, e coglie un aspetto saliente dell’opera: i passaggi più a carattere lirico, introspettivo, in cui “Fiori”, narratore o protagonista, dà voce alla propria soggettività, nascono come in risposta a sviluppi della narrazione, spesso ad atti diretti del Conoscente.

Per intendere il modo in cui le parti liriche del romanzo sono in conflitto con gli avvenimenti della narrazione, è necessario osservare il soggetto che esprime tali parti liriche. Nel *Conoscente* non è più – tranne che per alcune eccezioni calcolate nelle prime parti – la voce spersonalizzata e tipizzata della prima produzione lirica: non solo è una rappresentazione letteraria della vita dell’autore (è «falsissimamente autobiografico»,¹⁸⁷ come ripetuto spesso), ma è anche protagonista di avvenimenti unici e determinati, quali un viaggio nella campagna lombarda e in altre località atipiche (una residenza terapeutica, un archivio misterioso, un’isola vulcanica del Mediterraneo); tra le sue esperienze risultano anche eventi singolari, da sensibilità nobile, come le visite ad antichi bassorilievi sepolcrali, un’eruzione che si scontra con un violento nubifragio, la corsa catartica finale giù per la sponda del vulcano. Il soggetto dunque aderisce fedelmente al

¹⁸⁵ «tutto il racconto [...] appare un esercizio lirico di ricerca, discussione e ricostruzione dell’identità autoriale. Il procedimento è soprattutto dialogico», RONCEN 2016, p. 70; «Il racconto prosegue per brevi sequenze narrative e dialogiche in cui il *conoscente* provoca il protagonista/narratore mettendone in dubbio tutte le certezze. [...] ciò che fa l’autore è osservarsi allo specchio di una narrazione allegorica per mettere in discussione se stesso e compiere un percorso di autoanalisi interiore», RONCEN 2017a, pp. 281-82.

¹⁸⁶ RONCEN 2017a, p. 85. Roncen cita espressamente «gli incontri del *Conoscente*».

¹⁸⁷ *Il Conoscente*, aletta di copertina.

modello secondonovecentesco di poesia esperienziale: è un soggetto che vive esperienze esemplari, e in tale chiave può essere interpretato, anche per la rappresentazione di un'esperienza biografica quale «parte emblematica di esperienze collettive»¹⁸⁸ (non a caso, Ghidinelli considera *Il Conoscente* come un'allegoria del trapasso di una generazione di intellettuali nel sistema di società emerso con gli anni Ottanta).¹⁸⁹ Ma l'io del *Conoscente* non è un soggetto propriamente lirico: dato il genere, si tratta di un soggetto narrativo che può essere agevolmente inquadrato nella comune distinzione narratologica di un *io* narrante e un *io* narrato, di un soggetto narratore situato nel presente narrativo e un soggetto protagonista di un'esperienza nel passato; o secondo la tradizionale dicotomia dantistica, di un *auctor* che narra di un *sé viator*, di un “poeta” che racconta di un *sé* “pellegrino”. Così, con il romanzo *Fiori* completa a pieno il processo di riacquisto dell'io biografico iniziato con la seconda produzione lirica, e rovescia il tramonto del soggetto lirico ancora attivo nella sua prima produzione; ritorna dal soggetto spersonalizzato al soggetto totalmente individualizzato, con nome, cognome, biografia, vissuto storico, localizzazione geografica circostanziati; abbandona completamente la tipizzazione di spazi, tempi e personaggi. Ciò, come visto con *Tutti*, comporta il ritorno di una serie di limitazioni: in particolare, il genere dichiarato di autobiografia (pur di finzione) rischia di dare forma a «una costruzione difensiva e apologetica» dell'io, secondo l'ipotesi di Fortini ricordata da Scarpa,¹⁹⁰ tale disposizione apologetica è puntualmente riconoscibile nell'atteggiamento con cui “Fiori” conduce il racconto. Il narratore, infatti, non appare come una voce spassionata e neutrale sulla serie di avvenimenti vissuta dal protagonista, ma come un soggetto inevitabilmente compromesso dalla prospettiva individuale sua e di *sé* stesso del passato. Grazie alla propria facoltà di governo dell'ordine dell'intreccio, del ritmo della diegesi, dello stile della narrazione, degli eventuali *excursus* lirici e narrativi, l'io narrante tenta, come può, con grande discrezione e senza falsificazioni narrative, di dare un resoconto delle vicende secondo un taglio positivo alla sua posizione; di ritrarre mediante contestualizzazioni interessate il proprio io narrato, le sue concezioni in una luce più favorevole, e il *Conoscente* in una di minore efficacia nella sua campagna

¹⁸⁸ AFRIBO 2014, p. X.

¹⁸⁹ «Non c'è dubbio che il senso complessivo del racconto consista nella messa in figura dell'angoscioso, inestricabile groppo storico-esistenziale in cui si è strozzato il destino di tanti “Umberto Fiori”: di tanti intellettuali passati attraverso il rovesciamento della intensa e tragica stagione dei Settanta nella oscena vertigine edonistico-deresponsabilizzante degli Ottanta», GHIDINELLI 2020, p. 38.

¹⁹⁰ Ivi, p. 310.

inquisitoria. Ciò è particolarmente evidente soprattutto nella prima metà del romanzo, quando l'assalto del Conoscente è ancora alle sue fasi iniziali, mentre nella seconda l'antagonista pare avere la meglio; ma l'intento del narratore di conciliare a proprio favore la vicenda non cede mai, fino all'ultimo momento. Ma, come nelle raccolte liriche precedenti, l'autore sfrutta tali limitazioni all'interno della sua strategia di variazione della prospettiva d'inquisizione.

Seguendo un intento apologetico con cui difendere le concezioni sue e del sé narrato, dunque un intento "lirico", il narratore entra in conflitto con le componenti di "romanzo" del racconto, che trovano la loro figura chiave nel personaggio del Conoscente. Infatti, anche se il narratore tenta di impostare una diegesi favorevole a sé e al protagonista, è il Conoscente che controlla lo svolgimento degli eventi, dunque della costituzione della trama. Il protagonista non ha quasi mai alcuna iniziativa: gli unici momenti in cui compie un atto che orienta in senso rilevante l'andamento della vicenda sono la sua prima visita alla valletta del cimitero nell'isola della Convenzione, il suo strappo definitivo con il Conoscente e la sua fuga finale dalla Convenzione (non a caso, snodi significativi del racconto):¹⁹¹ per il resto del romanzo, è sempre l'antagonista a dare il via alle svolte narrative, a stabilire i temi delle conversazioni e a condurre i mutamenti d'ambientazione. Nell'ambito di tale dominio indiscusso, il Conoscente conduce un assalto costante, metodico e preciso delle idee di "Fiori": incontro dopo incontro, il Conoscente incalza "Fiori" a esporre le sue ipotesi di comunità, di fiducia nella realtà manifestata epifanicamente, di dicibilità del reale; il protagonista inizialmente dà esposizioni dettagliate, ma a esse seguono regolarmente da parte del Conoscente obiezioni mirate, di natura pratica o argomentativa, che ne abbattano la sottile raffinatezza intellettuale con il riferimento a una realtà più degradata, materica, corporea, avvilita ma incontestabile. Tali attacchi pian piano alimentano un senso di diffidenza in "Fiori" («Se gli rispondo, so / che capirà quel che gli pare; / il peggio, sicuramente: mentre mi cerco / in testa le parole, le sento già / stridere, sfigurarsi [...]»),¹⁹² una frustrazione che tuttavia non fa nulla per alleviare la gravità delle confutazioni. Verso la fine della prima metà del romanzo il Conoscente ha ormai dato un peso critico notevole all'accusa capitale al protagonista di essere un «razzista e reazionario» carico di «disprezzo disperato», che non pensa ad altro che a sé stesso, alle sue concezioni, alle sue teorie etiche, poetiche e filosofiche («Cosa fai... cosa pensi...

¹⁹¹ L'aggressione di Olindo non è considerata un gesto completamente autonomo del protagonista, per ragioni su cui si tornerà.

¹⁹² *Il Conoscente* 47, vv. 22-26, p. 126.

sembra che / nient'altro ti interessi»);¹⁹³ con la visita a Olindo, il Conoscente sancisce una vittoria decisiva su “Fiori”, vittoria suggellata a inizio della seconda metà del romanzo, in cui l’antagonista dichiara l’intera concezione esistenziale di “Fiori”, tutti i suoi tentativi poetici e linguistici di risolvere la separazione tra soggetto e mondo, la sua «proposta di bene»¹⁹⁴ e i relativi problemi filosofici che ne derivano «un problema che è tuo, / soltanto tuo»:¹⁹⁵ un problema individuale, addirittura di igiene personale del protagonista, che non riguarda direttamente nessun’altro, come una cattiva digestione, un problema di traspirazione. Sulla scia di questo nuovo campo semantico relativo a tematiche biologiche, corporali, presente solo in sottotraccia nelle parti precedenti e ora sempre più esibito, la seconda metà del racconto procede a trattare del processo a cui il Conoscente sottopone ora il protagonista, di conversione alla verità effettiva delle cose, la «libertà» assoluta dell’Universo che non ha bisogno di alcuna elaborazione intellettuale sofisticata. È la realtà cruda, morbosa e nichilistica da cui muove il Conoscente, che trova la sua rappresentazione culminante e assoluta nella Collezione di unghie e capelli, come ha riconosciuto acutamente Fabio Pusterla.¹⁹⁶ Da tale orribile verità universale il protagonista si strappa solo in chiusura del romanzo, con la fuga dalla Convenzione e la rottura del rapporto con l’antagonista, ma il processo di conversione è ormai giunto a compimento.

Il Conoscente è dunque la storia del conflitto tra due visioni antitetiche della realtà, combattuto non soltanto tramite dialoghi serrati, ma anche sul piano delle azioni, degli eventi concreti; su una simile linea di divaricazione i due personaggi principali dell’opera si dividono equamente il controllo delle componenti formali che concorrono alla formazione del racconto. Così, il protagonista-narratore ha il pieno controllo delle componenti di “lirica”, conducendo una narrazione favorevole, dignitosa, apologetica della propria figura; ma l’antagonista ha il comando incontestato della trama, dello svolgimento degli eventi, le componenti di “romanzo”, e con esse attacca alla radice e rovescia le idee di “Fiori”. È a causa di questa spartizione dei poteri che il romanzo poggia su un equilibrio strutturale instabile, da cui deriva la notevole variabilità delle possibili

¹⁹³ *Il Conoscente* 22, v. 23, p. 59; *Il Conoscente* 35, vv. 3-4, p. 91; *Il Conoscente* 68, v. 1, p. 183.

¹⁹⁴ PUSTERLA 2019.

¹⁹⁵ *Il Conoscente* 71, vv. 47-48, p. 201.

¹⁹⁶ La Collezione «riduce ogni cosa al suo elemento puramente materico, al suo nulla più totale: è questo che viene custodito nei sotterranei della tenuta, nei sotterranei della realtà unica: il senso del vuoto, del niente, della non durata. [...] I capelli nelle boscaglie attorno a Treblinka hanno un significato per noi evidente e scandaloso; quelli conservati nei sotterranei del libro di Fiori non rimandano ad altro che al nulla, a un nulla fondativo che nega ogni progetto dignitoso di senso», PUSTERLA 2019.

interpretazioni del romanzo: a seconda del punto di vista accolto o prediletto – il resoconto di “Fiori” o i fatti orditi dal Conoscente – a una prima lettura ora il lettore può prediligere le posizioni del protagonista-narratore, ora a una seconda può considerare più approfonditamente le posizioni dell’antagonista, che sono meno grossolane e superficiali di quello che il narratore desidererebbe. Si potrebbe dedurre che il romanzo mira a rappresentare una situazione statica tra le due parti, stabilire uno *status quo* bipolare in cui le due parti sostanzialmente riconoscono di essere in disaccordo. Ma anche questo fa il favore della strategia retorica del narratore; il dissidio concepito dall’autore insiste su implicazioni molto più profonde, un’opposizione che colpisce l’idea stessa di romanzo e poesia e ha origine dalle concezioni fondamentali del suo pensiero stesso, che vengono condotte a una ferrea e desolante conclusione. Il dissidio tra “romanzo” e “ lirica”, che a prodotto letterario concluso pare assegnare il 50% della ragione a ciascuna parte, è in realtà la stilizzazione di un contrasto totalmente asimmetrico sul piano extralinguistico, extraletterario: tra la limitata realtà mentale del soggetto e la suprema realtà fisica, oggettiva e illimitata del mondo. Tutte le idee, tutte le concezioni etiche, le riflessioni poetiche, linguistiche e sociali di Umberto Fiori sono “originali” come il suo «canto», sono “un problema soltanto suo”: il fatto che Fiori avverta dell’intrinseca problematicità della separazione tra soggetto e mondo riguarda soltanto Fiori, non comporta che altri soggetti debbano ritenerlo un problema per tutti, che esso non sia limitato al campo della personale speculazione intellettuale dell’autore. L’insistenza sul campo delle funzioni fisiologiche nella seconda metà del romanzo intende ribadire questo aspetto già implicito nel suo pensiero: come «la poesia è un fischio», così “la filosofia è un cattivo odore”, assolutamente ininfluente nella grande libertà assoluta e sregolata delle cose al di fuori della mente del soggetto. Il Conoscente si propone come l’ultimo demistificatore, lo smascheratore delle illusioni di “Fiori”: il suo scopo non è di partecipare a un gioco letterario, fare la parte dell’“avversario del protagonista”, è di additargli che le sue costruzioni intellettuali non ammontano che a una «favola», un’«ombra»,¹⁹⁷ perfino con una certa angoscia disperata. Così, Fiori solleva contro la propria concezione esistenziale l’antitesi più radicale di tutta la sua produzione, basata sugli stessi fondamenti ontologici su cui tentava di erigere la propria proposta etica: essendo frutto di una soggettività individuale, essa è relativa solo a sé stessa, non può pretendere di legiferare per il mondo esteriore al soggetto o per altri individui. L’impossibilità

¹⁹⁷ *Il Conoscente* 74, vv. 3, 5, p. 206.

di stabilire regole per una comunità è sancita dalle stesse regole da cui trae origine: la conclusione è aporetica. Il paradosso pende come una spada di Damocle su tutto il romanzo, che non trova mai una sintesi definitiva tra le due posizioni, nonostante i tentativi del narratore. È in questo ambito che si può osservare in azione la «forma caricaturale»¹⁹⁸ del soggetto lirico-narrativo ricercata dall'autore, che accoglie il modello secondonovecentesco di soggetto esperienziale, protagonista di esperienze esemplari, per condurlo a conseguenze comiche, parodistiche, semi-serie. Come le varie esperienze vissute dal protagonista e raccontate dal narratore spesso non conducono a niente, si spengono in una situazione comica, farsesca, che squalificano subito l'atmosfera appena sublimata (esempio lampante è il viaggio rivelatore fin «dietro le cose»¹⁹⁹ attraverso la splendida campagna lombarda, trattato secondo uno stile eletto, come in ossequio all'antico criterio della *convenientia*; la destinazione, il prosaico e trascurabile villaggio di Urate, rende subito chiaro che l'innalzamento di stile era indebito); così, in conclusione d'opera, il narratore racconta ben tre differenti eventi che potrebbero fungere da catarsi alla vicenda e dare una chiusura al racconto, la tempesta che si scontra spettacolarmente con un'eruzione, il colloquio con la suora sull'esistenza di Dio, la «grande discesa»²⁰⁰ finale giù per la sponda del vulcano. Ciascun evento ritorna brevemente su un aspetto delle idee sostenute da “Fiori”, e ciascuno accresce il *pathos* narrativo rifacendosi a temi eletti, ma ciascuno è puntualmente sconfessato da qualche altro evento successivo. La tempesta e l'eruzione vissute in prima persona dal protagonista sono oggetto d'irrisione dal gruppo degli ospiti dell'Ente che “Fiori” ritrova in vetta all'isola (come ha notato Ghidinelli),²⁰¹ il problema dell'esistenza di Dio è liquidato rapidamente allo stesso modo dai cantori («“Noi siamo veri, / veh, non siamo mica un'invenzione... / non siamo mica Dio...”»);²⁰² solo con la corsa estatica giù per il vulcano il racconto trova un *explicit* concreto. Il narratore sembra dunque tentare una serie di false conclusioni, come se non fosse convinto che una in particolare sia sufficiente a concludere il racconto, e decidesse per sicurezza di inserirle tutte e tre; il che è già carico di un certo lato comico; lo smontamento delle conclusioni da parte degli ospiti dell'Ente non fa che marcare la comicità. In queste tentate conclusioni si può così

¹⁹⁸ *Conversazione con Umberto Fiori*, seconda parte.

¹⁹⁹ *Il Conoscente* 58, v. 3, p. 159.

²⁰⁰ *Il Conoscente* 118, v. 22, p. 302.

²⁰¹ «L'incontro con l'espansiva e appiccicosa combriccola dell'Ente segna il crollo desublimante anche dell'illusoria palingenesi appena vissuta», GHIDINELLI 2020, p. 38.

²⁰² *Il Conoscente* 117, vv. 3-5, p. 299.

apprezzare da vicino, e prendere cognizione, dell'aspetto caricaturale del soggetto narrante, della comicità insita nei suoi tentativi di ricorrere a catarsi previste dalla convenzione letteraria, per terminare una vicenda che non può ricevere alcuna catarsi e non può che rimanere priva di sintesi: tant'è vero che anche la fine canonica del racconto, la «grande discesa» e la vista della nave, come ha colto Lo Vetere, non apporta una risoluzione definitiva alla vicenda.²⁰³ Anche questa conclusione infatti risulta sconfessata da un evento successivo, il pesante malumore che ancora anni dopo tormenta “Fiori” alla memoria della Collezione di unghie e capelli, e che lo spinge a iniziare il suo racconto e farsi narratore del *Conoscente*. In questo cerchio che non si chiude v'è una delle spie più eloquenti della mancata sintesi della vicenda, dell'instabilità strutturale causata dai due personaggi nel romanzo, del ruolo caricaturale assunto dal narratore, suo malgrado, che in tal modo evidenzia il carattere letterario dell'operazione, e della grande abilità dell'autore, in questa fase della sua produzione, di impostare per via indiretta, tramite gli istituti formali dell'opera, una profonda inquisizione del proprio pensiero, che con *Il Conoscente* raggiunge il risultato migliore e più articolato.

²⁰³ «La salvezza è [...] in una nave («la mia nave») che lo porta lontano, chissà dove, dopo una finale ascesa, un po' infernale, un po' purgatoriale, sulle pendici del vulcano che domina l'isola della Convenzione. Almeno, questo è lo scioglimento narrativo de *Il Conoscente*. La rete che tutto avvolge domani potrebbe riacciuffare anche quella nave», LO VETERE 2019.

2.

Lettura e analisi di passi del *Conoscente*

2.1. Prologo (passi 1, 2, 4)

1.

È vero: ci sono giorni
che le vostre parole più care e buone
mi suonano come insulti,
giorni che dal mattino alla sera il sole
5 splende contro di me
come contro un ritaglio di lamiera:
non mi si parla senza avere
diritto in faccia
il suo abbaglio tremendo. Ci sono volte
10 che mi trovate là
fermo, freddo
come l'avanzo nel piatto.
Non vi ascolto, non alzo nemmeno gli occhi.

È che ho la testa piena
15 di una scena che ho visto
tanti anni fa.¹

2.

Estate. Una grande villa sul mare.
Lì, tra scogli e pinoli, si teneva
la Convenzione.
Incontri, scambi, battere di ciglia,
5 docce, equivoci, gare, eventi vari,
pause, sbadigli, digrignare di denti.
Gente in mezzo alla gente.

Gente, anch'io: uno in più
chiamato a convenire.
10 Un convenuto, un ospite.
Un estraneo.

Eppure quei mattoni
tiepidi, quelle aiuole di gerani,
quelle fontane, quei portici,
15 li sentivo parenti. Stavo lì come
il mondo nella mente.

In ogni pavimento riposava
un'aria che sapevo; ogni stipite
profumava di luce, di abbondanza.
20 Persino il sentore di lardo, nelle cucine,
era sobrio, solenne. Nel fresco delle stanze,

¹ *Il Conoscente* 1, vv. 1-16, p. 13.

nel legno bruno dei tavoli, nelle maniglie
patinate dagli anni e dalle mani
respirava una calma,
25 un ordine antico e quieto, senza nemici.
Un gesto largo, discreto.

Ah, le case dei ricchi.
I ricchi veri, voglio dire,
come io ne ho incontrati (in sogno, forse)
30 fin da bambino.
I signori.

A quelle mura solide e misurate
noi Convenuti stavamo tornando, al termine
dei lavori di una giornata rovente, carichi
35 di mare e vento, di sole,
di fatica e di pace. Era l'ora
in cui la volontà
finalmente si ferma, tace
e si mette in ascolto, l'ora in cui
40 dietro le forme del mondo che si ritirano
dentro la pancia buona dell'ombra, senti
una promessa. Ecco la sera.
Ecco il premio che arriva, la ricompensa
che il giorno tratteneva.

45 Noi saremo contenti.²

[Mentre il protagonista chiacchiera con gli altri ospiti della Convenzione, qualcuno dal parco lo chiama in disparte e lo conduce giù per un vialetto nascosto fino alla piccola porta di un piano interrato].

4.

Scatta un lucchetto.
Sulla parete di roccia
singulta un neon.
Si illumina una grotta
5 odorosa di muffa,
ingombra fino al soffitto
di casse e scatole.

Su ognuna, un'etichetta
con un nome – lo stesso nome – e una data.

10 Me ne aprono una: dentro c'è come
un golf di lana d'angora. O uno scampolo
di pelliccia, irto, scuro. Lo prendo in mano
e mi si disfa. È la matassa di riccioli
che il parrucchiere ammassa con la scopa
15 sul pavimento.

Ne apro un'altra: lo stesso. Poi una cassa
più chiara. "Prova a toccare" mi dice quello
che mi ha portato lì. "O hai paura?"
Apro, tocco. Le dita adesso affondano
20 in un mare di spine.

² *Il Conoscente* 2, vv. 1-45, pp. 14-15.

Impallidisco. Lui
ha un'aria divertita. Lo guardo
senza riuscire a chiedere niente.
"Sono
del padrone di casa".

25 "Unghie? Capelli? Suoi?", "A milioni.
Li conserva. Li tiene chiusi qui
da una vita".³

La prima sezione del *Conoscente* rappresenta *in nuce* tutte le fondamentali dinamiche oppostive del racconto: il conflitto tematico e narrativo tra la concezione di una realtà evidente a chiunque, messa in scena dalla aerea e luminosa ambientazione della Villa della Convenzione – una verità in cui il protagonista-narratore si trova a suo agio («quelle fontane, quei portici / li sentivo parenti»), e che pare rendere possibile una comunità di «gente in mezzo alla gente» – e l'idea di una realtà oscura e angusta, sempre sfuggente, densa di segreti ripugnanti e incomprensibili, rappresentata dall'umida e piccola cantina sotterranea, e dalla Collezione di unghie e capelli. Quest'ultima entra in conflitto con la prima non in virtù di un'opposizione argomentata, ma per il semplice fatto di esistere, di essere implicita alla realtà della Villa della Convenzione di cui fa parte, anche se occultata a un primo sguardo; è una presenza incontestabile che suscita necessariamente il disgusto e l'orrore del protagonista-narratore, quando viene esposta dal Conoscente senza remore, e quelli del lettore assieme a lui. L'antitesi segue una impostazione allegorica, che associa a un primo significato letterale (la Villa della Convenzione e il Tesoro di unghie esistono effettivamente nella *factio* letteraria; suscitano reazioni verosimili di pace e benessere, o confusione e ribrezzo) un sovrasenso metaforico, di matrice esistenziale, legato al primo da un rapporto ricostruibile logicamente (l'ambientazione lussuosa e lievemente esotica della Villa si presta favorevolmente a rappresentare la concezione etica ed esistenziale di ricchezza indefinita del mondo). Come ha notato Lo Vetere,⁴ tale impostazione allegorica – di possibile ispirazione dantesca – è riconoscibile in più parti del romanzo, e spesso è segnalata dai peculiari nomi propri selezionati dall'autore, che giocano su fini anfibologie semantiche: esempio preminente è il nome dell'antagonista, *Conoscente*, che va inteso sia come 'persona con cui, pur non essendo amici, si ha una certa familiarità',⁵ sia in senso etimologico come participio

³ *Il Conoscente* 4, vv. 1-27, pp. 18-19.

⁴ LO VETERE 2019: «*Il Conoscente* è un romanzo in versi allegorico».

⁵ Vd. Treccani, s. v. *conoscente*; cfr. *Il Conoscente* 5, vv. 14-19, pp. 20-21: «rivedo / le occhiate astute di quello / che mi guidava lì dentro. // Non un amico, no: uno così / è già tanto se è amico di sé stesso. / Diciamo *un conoscente*».

presente del verbo *conoscere*, dunque come ‘persona che ha nozioni dettagliate su cose e persone’.⁶ entrambe le accezioni sono sempre valide e compresenti, tuttavia la prima descrive di una conoscenza più limitata e approssimativa della seconda (un *conoscente* conosce una persona meno di un *amico*). Queste ambiguità ricercate percorrono l’intero racconto, e sono relative al fondamentale tema della lingua, che il romanzo indaga sia direttamente (nei discorsi e nelle azioni dei personaggi), sia indirettamente (nella lingua impiegata dal romanzo stesso).

La sezione è esemplare anche dell’instabile equilibrio strutturale su cui poggia l’intero racconto: la facoltà di diegesi e resoconto della vicenda retta dal narratore; il controllo dello svolgimento della vicenda governato dall’antagonista. Il dominio del narratore è testimoniato dalle strategie stilistiche messe all’opera in questi passi: il passo 1, che funge da cornice narrativa, è steso secondo uno stile prosastico, attutito da una lingua colloquiale, apparentemente meno sorvegliata; il passo 2 si configura come l’esordio del racconto, e si conforma a uno stile più ricercato del passo precedente, che cede addirittura a «bravure» letterarie; il passo 4 invece si svolge secondo uno stile più nervoso, teso, come in convenienza alla materia narrativa perturbante. Come il narratore ha pieno dominio sulla rappresentazione della vicenda, così l’antagonista ha il controllo indiscusso degli eventi: è il Conoscente, infatti, che nel passo 3 strappa il protagonista dalla piacevole compagnia del resto dei Convenuti per condurlo di fronte alla Collezione di unghie e capelli («Ma ecco che da un angolo del parco / mi chiamano. Mi fanno cenno. / Mi invitano, mi prendono da parte»);⁷ il suo intervento è cruciale per stabilire concretamente l’antitesi narrativa e tematica tra la realtà luminosa della Villa della Convenzione e la verità angusta della Collezione. E già in questa sezione si manifestano alcuni attriti causati dalla discordanza tra ciò che il narratore riporta, e ciò che concretamente accade nella vicenda: infatti, la rappresentazione della Villa e della Convenzione di questi passi non è fedele alla loro rappresentazione nella seconda metà del romanzo. Se nel *Prologo* la Convenzione appare come una specie di elegante convegno estivo tra specialisti di qualche disciplina, o una fiera d’alta società che prevede *catering*, «gare» ed «eventi vari», nella Quinta Parte si rovescia tale immagine in un ritratto molto diverso di una anomala «comune», come la chiama Matteo Marchesini, in cui il Conoscente

⁶ Cfr. *Il Conoscente* 17, vv. 16-17, 24-25, pp. 46-47: «“Io conosco un po’ tutti” mi ha risposto / con aria assente. [...] “Non tutti possono / sapere quello che sanno. [...]”». Nella Quinta Parte, il narratore lo chiama esplicitamente «l’Onnisciente» (*Il Conoscente* 99, v. 8, p. 258).

⁷ *Il Conoscente* 3, vv. 8-10, p. 16. Si tratta della prima azione svolta dall’antagonista nell’intreccio del romanzo.

riveste il ruolo di cialtronesco «psicoanalista-guru»,⁸ o «terapeuta-deformatore»⁹ (Ghidinelli). Il narratore non fa inoltre riferimento al rapporto difficile del protagonista con gli altri Convenuti,¹⁰ o di come il protagonista approfitti di ogni occasione per allontanarsi dalla Villa e dalla loro compagnia; riporta invece di un'immagine di armonia e convivialità tra lui e il resto degli ospiti (specie nel passo 3: «E tutto infatti / sembrava lì per abbracciarti: / [...] la nuvola / di risate e di chiacchiere / tra le siepi di bosso e le bottiglie»),¹¹ e rende la Villa la figura stessa della concezione esistenziale da lui difesa, pur se la Villa della Convenzione si rivela essere, nella Quinta Parte, il luogo in cui si combatte apertamente questo genere di concezione, e qualsiasi altro genere di elaborazione intellettuale sofisticata. Il narratore non accenna neppure al fatto che in quella serata, come per tutto il tempo, i Convenuti dovevano essere completamente nudi, come prevedeva la consuetudine della Convenzione su cui insiste ripetutamente più tardi nel romanzo;¹² un dettaglio non irrilevante nella rappresentazione della compagnia di Convenuti, ma uno che avrebbe probabilmente stonato nel clima di raffinatezza stilistica che intendeva elaborare per il suo *exordium*. Questa serie di piccole discrepanze lascia una traccia in due passaggi secondari del passo 2: un riferimento d'ispirazione evangelica al «digrignare di denti», posto in ultima sede nella *congeries* d'apertura al v. 6 e non commentato – l'unica allusione esplicita alla vera, caotica natura simil-infernale della Convenzione¹³ – e il riferimento ai «lavori di una giornata rovente» al v. 34 svolti dai Convenuti. Il termine *lavori* è fuori luogo per indicare i futili intrattenimenti della Convenzione descritti nella Quinta Parte, e corrobora invece la prima ingannevole impressione che essa sia un qualche ritrovo professionale di esperti; l'espressione leggermente mistificante, oltre a essere una spia di come la rappresentazione apologetica del narratore sia soggetta a tensioni causate dalla materia narrativa discordante, è un'altra prima

⁸ MARCHESINI 2019.

⁹ GHIDINELLI 2020, p. 37.

¹⁰ Stando alla successione delle sezioni nella Quinta Parte, la sera in cui il protagonista è stato condotto nella cantina a osservare le unghie (*Di nuovo la Collezione*) è avvenuta in seguito alla rottura del rapporto con Selva, dopo essere stato scoperto a visitare le lapidi dagli altri Convenuti (*Selva*) e dopo la seduta di «*ampiocoscianza*» in cui gli altri ospiti lo sfidano sull'argomento della validità della lingua e il Conoscente dichiara la assoluta nullità del presente (*Rigetto*).

¹¹ *Il Conoscente* 3, vv. 1-2, 5-7, p. 16.

¹² Cfr. *Il Conoscente* 75, vv. 14-16, p. 213 («Ai Convenuti stesi al sole / sulle rocce più lisce e piatte, nudi / come conigli appena nati [...]»); *Il Conoscente* 81, vv. 17-18, p. 223 («Nudi com'eravamo sempre, non c'era / niente che ci potesse riparare [...]»); *Il Conoscente* 82, vv. 37-40, p. 228 («uno dopo l'altro / i Convenuti si aggomitolavano / nudi sugli stuoini / con un sospiro»).

¹³ Come a porla in enfasi, il narratore adopera nuovamente l'espressione a inizio della Quinta Parte: «A questa Convenzione [...] / ho già accennato all'inizio del mio racconto / (la grande villa sul mare, i diversi eventi: / gare, sbadigli, digrignare di denti...)», *Il Conoscente* 76, vv. 1, 3-5, p. 214.

manifestazione del problema fondamentale della lingua. La sezione è dunque un campione di tutte le dinamiche svolte nel resto del racconto: il conflitto narrativo tra le due concezioni di verità; le strategie retoriche e stilistiche adottate dal narratore per rendersi favorevole la vicenda; il controllo esercitato dal Conoscente all'interno della trama; il dissidio tra ciò che il narratore riporta e ciò che accade effettivamente, legato al tema della dicibilità della lingua, di cui si anticipa l'inquisizione che riceverà nella seconda metà del racconto.

In ambito stilistico e linguistico, il passo 1 non presenta uno stile particolarmente marcato, nonostante la collocazione incipitaria: il narratore prende la parola e dà una conferma semplice («È vero», v.1) di vivere «giorni» in cui è scontroso con i suoi amici (l'identità del suo uditorio è resa brevemente e per via indiretta al v. 2: «le vostre parole più care e buone»). La lingua adoperata non si solleva dal registro d'uso: non solo la sintassi non presenta fenomeni di turbamento dell'ordine naturale, ma sono presenti pure alcuni fenomeni tipici della lingua colloquiale, come il *che* polivalente usato per introdurre subordinate temporali («giorni / che», «giorni che», «volte / che», vv. 1-2, 4, 9-10, invece di *giorni in cui*, *volte in cui*), l'uso presentativo del verbo *essere* + *ci* («Ci sono giorni», «ci sono volte», vv. 1, 9)¹⁴ e altre locuzioni d'uso comune («È vero», «dal mattino alla sera», «È che», vv. 1, 3, 14). Si tratta di una lingua a grado zero, che attenua gli aspetti più legati a una elaborazione stilizzata del passo: la struttura tripartita della prima strofa, scandita da una serie di similitudini («ci sono giorni [...] come insulti»; «giorni che [...] abbaglio tremendo»; «Ci sono volte [...] nemmeno gli occhi», vv. 1-3, 4-9, 9-13), e una presenza diffusa di rime. Le tre parti si aprono con le subordinazioni temporali segnalate, e consistono in brevi ritratti dell'umore negativo del narratore in relazione a diversi aspetti della vita quotidiana (parole di amici, il suo contegno, il modo figurato in cui «il sole» in quel giorno splende su di lui), illustrate dalle diverse similitudini, secondo la consuetudine di Fiori («le vostre parole [...] mi suonano come insulti», «il sole splende [...] come contro un ritaglio di lamiera», «mi trovate [...] fermo, freddo / come l'avanzo nel piatto»): la seconda e la terza similitudine sono espanse da chiose aggiuntive che approfondiscono ulteriormente i paragoni («non mi si parla senza avere [...]», «Non vi ascolto, non alzo nemmeno [...]», vv. 7-9, 13). Le similitudini, specie la seconda sul «ritaglio di lamiera», sono gli elementi retorici più interessanti del passo,¹⁵

¹⁴ Cfr. SCARPA 2005, p. 317: la studiosa lo annota tra gli stilemi tipici degli stili "semplici".

¹⁵ Le immagini del «ritaglio di lamiera» contro cui splende il sole e dell'«avanzo nel piatto» sono già state impiegate in precedenza dal poeta: la prima, come per *Il Conoscente*, è già comparsa in un altro significativo esordio d'opera,

ma la loro presenza non innalza comunque lo stile generale, sia perché il primo paragone della serie («le vostre parole [...] mi suonano come insulti») è in realtà una similitudine spenta, un'espressione stereotipa della lingua quotidiana, dunque poco avvertibile per vigore espressivo, sia perché le parti in cui è scandita la prima strofa non sono regolari: ciascuna occupa un numero variabile di versi, è aperta e chiusa in posizioni diverse del verso, e presenta una struttura sintattica distinta da ciascun'altra. La mancata regolarità rende opaca la struttura della strofa, e contribuisce a smorzare il possibile effetto di ricercatezza che potrebbe derivare dalla presenza della triplice similitudine, e dalle rime che percorrono l'intero passo (*parole* : *sole*, vv. 2, 4; *sera* : *lamiera*, vv. 4, 6; *ritaglio* : *abbaglio*, vv. 6, 9; *là* : *fa*, vv. 10, 16; *piena* : *scena*, vv. 14-15).¹⁶

Il passo 2 è composto secondo uno stile più ricercato. Le prime tre strofe (vv. 1-16) hanno la funzione di stabilire la scena (l'ambientazione della Villa della Convenzione), e sono caratterizzate da una fitta sintassi nominale (in sedici versi solo tre verbi, «si teneva», «sentivo», «stavo», vv. 2, 15, sono flessi in modi finiti, contro i dodici dei sedici versi del passo precedente), con cui, in logica presentativa, si ritrae per schizzi rapidi la nuova ambientazione; i vv. 4-6 sono esemplari di questa logica, offrendo un'accumulazione caotica di vari eventi tipici della Convenzione («Incontri, scambi, battere di ciglia [...]»),¹⁷ senza un criterio ordinatore che li regoli. Con la terza strofa il narratore introduce nel romanzo il tema chiave dell'esperienza del mondo, tramite una similitudine («Stavo lì come / il mondo nella mente», vv. 15-16) emblematica dell'intera sua concezione esistenziale; si tratta di una similitudine distinta dai paragoni del primo passo, che sono semplicemente funzionali a descrivere l'umore negativo del narratore, e trattano di oggetti e di situazioni più limitate rispetto al «mondo» e alla sua «mente». La strofa successiva (vv. 17-26) arricchisce il tema introdotto, descrivendo la Villa come un «ordine antico e quieto, senza nemici». La strofa dà spazio a uno stile più elaborato, nell'ambito di una lingua ancora colloquiale. La sintassi verbale ricorre a proposizioni più ampie; il lessico spazia da termini infrequenti ma di lingua corrente, come *patinare* e *sentore*, al più casalingo *lardo*; il linguaggio è

l'inizio del poemetto in *La bella vista*, in cui il narratore vede «le lamiere nuove nuove / di un motorino» brillare in mezzo al paesaggio «come nel primo buio, sopra le case, / la prima stella» (*La bella vista* I, vv. 25-26; II, vv. 5-6, p. 170, in *Poesie*, p. 170); l'«avanzo nel piatto» rimasto fermo è invece affine al «boccone della creanza» del testo *Partenze di Case ed Esempi* (v. 10, in *Poesie*, pp. 7, 35).

¹⁶ La rima *là* : *fa* coincide con la chiusura di passo, secondo un uso tipico dello stile di Fiori, come ha spiegato a Soriani: «fatico [...] a pensare a un *explicit*» di testi delle sue raccolte liriche «che non sia in rima con ciò che precede», SORIANI 2008b, p. 57.

¹⁷ Cfr. MORTARA GARAVELLI 2020, p. 317.

lievemente più metaforico, figurato («In ogni pavimento riposava / un'aria», «ogni stipite / profumava di luce», «Nel fresco delle stanze [...] / respirava una calma [...]»); la costruzione delle frasi è più studiata sul piano retorico (costruzione chiasmica ai vv. 17-19: «riposava / un'aria [...]; ogni stipite / profumava»; triplice anafora ai vv. 21-23, dai membri crescenti: «Nel fresco delle stanze, / nel legno bruno dei tavoli, nelle maniglie / patinate dagli anni e dalle mani» e triplice *commoratio* ai vv. 24-26, che chiude la strofa: «respirava una calma, / un ordine antico e quieto [...] / Un gesto largo, discreto»: le due costruzioni sono rette dal singolo verbo *respirava*, al centro della proposizione).¹⁸ Dopo una strofa di registro colloquiale (con interiezione: «Ah, le case dei ricchi»; vv. 27-31), il passo si conclude con un'altra strofa stilisticamente elaborata e un verso isolato (vv. 32-44, 45). La strofa apre lo svolgimento narrativo vero e proprio, dopo la presentazione della Convenzione e della concezione esistenziale dell'«ordine antico e quieto»: rappresenta il ritorno dei Convenuti alla Villa, «al termine / dei lavori di una giornata rovente» (vv. 33-34). Il periodo tra i vv. 36-42 («Era l'ora / in cui [...] senti / una promessa») è percorso da procedimenti stilistici raffinati, quali il *tricolon* «la volontà [...] si ferma, tace / e si mette in ascolto», e l'ampio iperbato di due versi tra «l'ora in cui» e «senti / una promessa», che interpone tra pronome relativo e verbo un complemento di luogo e una subordinata («dietro le forme del mondo che si ritirano / dentro la pancia buona dell'ombra»): ciò genera un'inarcatura sintattica, una sospensione dell'intonazione fino alla chiusura dell'iperbato e al ripristino della linea sintattico-intonativa principale con il verbo in chiusura del v. 41 («senti»), anch'esso in immediato e forte *enjambement* cataforico con il proprio complemento oggetto ad apertura del v. 42 («una promessa»).¹⁹ L'effetto risultante è di *pathos* crescente, che culmina con le frasi nominali a chiusura di strofa, in particolare con la prima semplice e breve («Ecco la sera. / Ecco il premio che arriva [...]»), vv. 42-44). Infine, il passo è percorso da una catena di rime perfette e imperfette, legate dal nesso consonantico *-nt-*; i rimanti principali sono *eventi : denti : parenti : senti : contenti* (vv. 5, 6, 15, 41, 45), ma compaiono anche le consonanze *gente, mente, finalmente* (vv. 7, 8, 16, 38), e, meno in vista, *pavimento e vento* (vv. 17, 35). La rima in *-ente* compare con una

¹⁸ Altre ricercatezze retoriche sono la figura etimologica *maniglie – mani* che chiude i vv. 22 e 23 e la rima interna *quieto : discreto* ai vv. 25-26.

¹⁹ Un altro aspetto dell'accresciuta letterarietà di questo passaggio è l'impiego della forma scritta standard *l'ora in cui* per aprire la relativa temporale, al posto del *che* polivalente usato nel passo precedente in *giorni che*.

frequenza rilevante lungo tutto il romanzo, per essere legata a due parole chiave dell'opera, il nome dell'antagonista, *Conoscente*, e il termine *niente*, spesso in rima ravvicinata tra loro.

Nel passo 4, il linguaggio torna a farsi più letterale, meno metaforico, funzionale alla tensione narrativa crescente; il tempo dei verbi è il presente storico, ed essi rappresentano brevi azioni svolte all'istante e non ulteriori significati esistenziali («Lo prendo in mano», «Apro, tocco», vv. 12, 19, hanno un significato più ristretto di verbi in espressioni come «In ogni pavimento riposava / un'aria che sapevo» o «la volontà / finalmente si ferma, tace»). L'effetto è di presentare come in tempo reale, senza anticipazioni, ciò che si nasconde nei sotterranei della Convenzione: il lettore lo scopre assieme al protagonista. Anche la sintassi è più semplice rispetto al passo 2: le proposizioni sono quasi tutte principali o coordinate e prevale la paratassi asindetica. Lo stile sembra coltivare effetti fonici stridenti, onomatopeici: la prima strofa (vv. 1-7), composta da versi brevi come quinari, settenari e ottonari, insiste particolarmente su suoni consonantici geminati («Scatta un lucchetto. / Sulla parete di roccia / singulta un neon. / Si illumina una grotta [...])», ma le geminate abbondano anche nel resto del passo, specialmente la coppia -ss-. La consonanza in -tt-, che percorre la strofa, (*scatta* ≈ *lucchetto* ≈ *grotta* ≈ *soffitto*, vv. 1, 4, 6) è prolungata al distico successivo (vv. 8-9: «Su ognuna, un'etichetta»). La terza strofa, in cui il protagonista scopre per la prima volta il contenuto delle misteriose casse (vv. 10-15), è percorsa da altri fenomeni fonici quali una consonanza eccedente (*pelliccia* : *riccioli*, vv. 12, 13), vocaboli sdrucchioli (*angora*, *scampolo*, *riccioli*) e la rima rara *matassa* : *ammassa* (vv. 13, 14) proseguita al v. 16 da *cassa* (in consonanza con *stesso*). La quarta strofa approfondisce la scoperta della Collezione; la sintassi sconfinava ripetutamente dai limiti dei versi, provocando diverse inarcature di intensità variabile tra i vv. 16-17, 17-18, 19-20, 21-22, 22-23, con *climax* culminante con lo scalino grafico che isola a chiusura del v. 23 la prima parola della spiegazione del Conoscente (la prima battuta dell'antagonista, nell'intreccio del racconto) e accentua l'*enjambement* provocato dal verbo con il resto della risposta al v. 24 («Sono / del padrone di casa»). Con l'ultima strofa (vv. 25-27) il Conoscente conferma la prima impressione del protagonista, perfezionando le spiegazioni «che danno e tolgono il segreto»,²⁰ come dice il narratore nel passo seguente. Infine, l'ultimo verso è in rima interna con un verso precedente, *divertita* : *vita* (vv. 22, 27).

²⁰ *Il Conoscente* 5, v. 13, p. 20.

2.2. *Il Prossimo; L'Ente (passi 26, 29, 30)*

[Durante un incontro, “Fiori” contesta il principio proposto dal Conoscente di essere indifferente a tutte le relazioni umane, e cita il precetto aureo di amare il prossimo come sé stessi. Il Conoscente gli chiede se sia mai stato capace di applicarlo, “Fiori” afferma che si è sempre impegnato a seguirlo].

26.

“Ti sforzi, certo. E molto più di quanto
valga la pena. Gli esiti, comunque,
non sembrano entusiasmanti.
E oltretutto, ogni volta che ci pensi,
5 ti è sempre più oscura la logica di questo
contorto comandamento.
Si può *comandare* a qualcuno
di amare questo o quello? Se l’amore
è un impulso che viene
10 dal cuore stesso della libertà,
dimmi, che senso ha
incatenarlo a un comando?
Che merito può avere, chi ama i suoi simili
in osservanza a un precetto?
15 Se obbedisci, non sarai tu ad amare:
sarà la superiore Volontà
che ti ha costretto.
Ma c’è dell’altro: perché dovresti ubbidire?
Il prossimo lo merita forse, il tuo amore?
20 E poi, cosa ricevi in cambio? Su, Fiori,
lo sai meglio di me.
Talmente bene lo sai, che il tuo prossimo
è un’ossessione, uno spettro
che giorno e notte ti sta addosso. Ammettilo:
25 lo guardi con fastidio, con sospetto.
Ti fa paura, ti annoia”.

“Lo ammetto, sì” dico io.
“La noia, soprattutto. Questa gente
che io dovrei amare, mi è sempre intorno
30 come un’aria di chiuso, una musica
di stoviglie sciacquate...”

“Ah! Vedi? Bravo...” dice il Conoscente.
“Vai avanti, sentiamo...”

Io proseguo:

“Eppure, vedi... eppure
35 ci sono giorni
in cui, mentre i miei simili mi parlano,
mentre ragionano insieme a me che ragiono,
sento invece montare una gioia altissima.
Una gioia che è molto più che mia.
40 Sento, tra noi, un bene
che non facciamo.
E non potremmo farlo: è troppo grande.
Un bene che ci precede.

È da lì
che vengono le parole. *Albero, casa,*

45 *nuvola, cane, mondo*: l'Uno e l'Altro
convengono in loro, concordano.
Si abbracciano, fino a confondersi.
Non c'è più Io, non c'è
più Prossimo. Non c'è comandamento
50 che si possa violare
o rispettare. Ecco il *qui*, ecco il posto,
il momento, la luce, la maestà
che mette gli uomini di fronte.
Ecco la fonte inesauribile
55 del nostro essere presenti,
aperti gli uni agli altri, nudi, esposti
a una lingua, la stessa (o alla sua promessa),
incantati da questa
poca aria che trema fra noi, che vibra,
60 dalla bella leggenda dell'intendere
e del parlare..."

"Bene, caro" mi dice il Conoscente
fregandosi le mani
con il suo solito sorriso. "Hai finito?
65 Ora mi sembri pronto.
È arrivato il momento della visita".

"E a chi faremmo visita, sentiamo?"

"All'Ente".¹

[Entrando nel parco dell'Ente e poi nell'edificio centrale a forma di piramide, i due personaggi odono un miscuglio confuso di strumenti musicali; quindi, si imbattono negli ospiti della comunità]

29.

Un plotone compatto
schierato per quattro davanti a una grossa suora
che sbuffando e sbracciandosi dirige
il traffico sonoro. Un ritornello
5 favoleggia di pecore, di pascoli
e di pastori. Il coro
si dà un gran da fare. È una gara
a chi pompa più forte. Ogni cantore
sbircia il proprio vicino
10 con la *o* della bocca sempre più aperta,
le guance rosse fiammanti.

"Forza, canta con loro!"
sibila il Conoscente. Mi spinge avanti
come si fa con un bambino timido
15 che non si gode la festa.
"Essere un coro" mi rammenta poi
"Non è, da sempre, questo
che vuoi?"²

¹ *Il Conoscente* 26, vv. 1-68, pp. 65-67.

² *Il Conoscente* 29, vv. 1-18, p. 75.

30.

(Io penso a un paese lontano,
ai vicoli di notte, alla piazza, al rombo
di voci che a una svolta, chissà da dove,
si alza sopra i tetti e le ombre, penso
5 al muro di fiati che avanza
nella mia testa spalancata
come sul mare il fronte di una tempesta.
Risento la danza tenuta, il verso selvaggio,
potente, puro:
10 un grido di dolore e desiderio,
di guerra e di nostalgia.

Come un ramo di mirto, o di lentischio,
ai margini di un incendio, sente il suo legno
di colpo, per simpatia,
15 accendersi, e fischiare, così il mio spirito
riconosceva il contegno di quei respiri,
si infiammava di loro.

Essere un coro, sì.
Non questa voce sola.
20 Essere torma, stuolo, compagnia.
Essere l'onda che si alza e frana,
non questa faccia pallida, nuda, *mia*,
nata per confessare,
per rispondere.)³

Il passo 26 illustra la tipica dinamica dei dialoghi tra “Fiori” e il Conoscente: nel suo monologo, il Conoscente non solo svolge le sue argomentazioni con una disinvoltura coerente al suo rifiuto di ogni limite alla libertà dell’universo, ma dà mostra di conoscere a fondo, anche nei dettagli più intimi, i dubbi e le opinioni del protagonista sull’argomento; sa che per “Fiori” il prossimo «è un’ossessione, uno spettro», e lo incalza ad ammetterlo. Il protagonista, come di frequente nelle prime parti del romanzo, risponde con una trattazione estesa delle sue idee etiche, linguistiche ed esistenziali; sono i momenti del racconto in cui traspare il suo ruolo di portavoce del pensiero dell’autore.⁴ “Fiori” rifiuta l’implicazione del Conoscente che l’amore sia una specie

³ *Il Conoscente* 30, vv. 1-24, pp. 76-77.

⁴ Come ricordato *supra* (cfr. § 1.2, n. 14), e come avvisa l’autore a nota (*Il Conoscente*, p. 306), le argomentazioni del Conoscente e le obiezioni del protagonista sono fondate su riflessioni attorno a un paragrafo del saggio *Il disagio della civiltà* di Freud; Fiori le ha riportate in un articolo (FIORI 2020) che segue da vicino (anche per riprese identiche di frasi ed espressioni) la linea argomentativa svolta dai due personaggi nel *Conoscente*. L’argomentazione del Conoscente si fonda soprattutto sul saggio di Freud, che nella sua indagine assume «un atteggiamento ingenuo» verso la regola d’oro, affrontandone «la solennità [...] come farebbe un bambino impertinente» (*ibidem*); le posizioni del protagonista sono rappresentate nella seconda metà dell’articolo, in cui l’autore risponde al «modo di pensare [...] così ragionevole, per certi aspetti persino banale» del «bambino» di Freud, che ha provocato in lui, fin dalla prima lettura, un singolare senso di disagio («Quanto bruciavano, mentre le leggevo per la prima volta, quelle argomentazioni; quanto mi erano familiari»). L’articolo è un documento interessante della propensione di Fiori a indagare sistematicamente le proprie concezioni filosofiche sulla spinta di dubbi radicali, e di come questa

di risorsa limitata, sottoposta a una logica di reciproca compravendita («Il prossimo lo merita [...] il tuo amore?» «cosa ricevi in cambio?»), o che sia una pratica da svolgere attivamente (un'idea contestata dallo stesso antagonista: se è un «impulso», non si può «incatenarlo a un comando»); per lui invece l'amore per gli altri è un'esperienza, una gioia involontaria che circola tra le persone; figura eminente di questo bene disinteressato è la natura di libera condivisione e comprensione di una stessa lingua.⁵ Si può facilmente interpretare l'emersione della «gioia» dal «bene che ci precede» come un genere di manifestazione epifanica del “luogo comune”; ne sono segni l'occasionalità dell'esperienza (avviene solo in «giorni» indeterminati, come le «volte» in cui «talora» l'io lirico di Sbarbaro è coinvolto da tale fenomeno), e ciò che l'epifania mette in mostra, «il *qui*», «il posto, / il momento, la luce, la maestà / che mette gli uomini di fronte», l'*hic et nunc* del presente ulteriore in cui ognuno veramente vive. Su tale epifania del “luogo comune”, sempre in linea con il pensiero del poeta, il protagonista fonda l'ipotesi di dicibilità della realtà («È da lì / che vengono le parole. *Albero, casa, / nuvola, cane, mondo*») che permette di stabilire relazioni sensate tra le persone grazie alla loro condivisione necessaria: le idee di epifania della realtà e della sua dicibilità sono così legate in un tutt'uno («Ecco la fonte inesauribile / del nostro essere presenti, / aperti gli uni agli altri, nudi, esposti / a una lingua, la stessa»). Il monologo del protagonista introduce direttamente nel racconto i motivi principali del pensiero di Fiori, e pone particolare enfasi sul tema centrale della dicibilità della lingua, che “Fiori” definisce la «bella leggenda dell'intendere / e del parlare».

I passi tratti dalla sezione *L'Ente* invece danno un nuovo esempio dell'instabile struttura narrativa del racconto. A termine del passo 26 l'antagonista aspetta che “Fiori” finisca di trattare le sue idee etiche e comunitarie, come sapendo che il protagonista le avrebbe esposte («Hai finito? / Ora mi sembri pronto»), e invece di proseguire con la conversazione conduce il protagonista in una visita già prevista presso l'Ente, a confutazione pragmatica delle sue tesi. Invece di mettere

inquisizione trovi rappresentazione nell'opera letteraria dell'autore. In questo caso, l'associazione alla figura del Conoscente delle argomentazioni di Freud, discorsi che trovava «familiari» e «da sempre covavano in [lui], senza osare manifestarsi» (*ibidem*), corrobora l'idea che il personaggio dell'antagonista sia «l'incarnazione di una zona nascosta della coscienza autoriale», come scrive Roncen (RONCEN 2016, p. 70).

⁵ «Così come non posso impedirmi di capire una frase pronunciata nella mia lingua, allo stesso modo non posso evitare di dare amore al mio prossimo, e di riceverne. Quanto c'è di cosciente, di intenzionale, in questo bene che si finisce per fare? A maggio, l'ippocastano fa piovere i suoi fiori su di noi, ci benedice con il suo verde e coi suoi profumi. Non potrebbe fare altrimenti. Spesso – me ne ricordo – i miei simili mi hanno beneficiato senza saperlo, per il solo fatto di rivolgermi la parola, di darmi ascolto, o anche solo di essere presenti, e di riconoscere che anch'io ero lì. Mi hanno regalato le loro belle facce, la grazia dei loro gesti, delle loro voci», FIORI 2020.

in pratica le sue idee di comunità, il protagonista tratta con freddezza i cantori dell'Ente; le parole, lo strumento fondato sul "bene che precede" della realtà, che permette di essere «presenti» e «aperti gli uni agli altri» secondo il pensiero del protagonista, sono qui impiegate per parlare di scadente cultura di massa («il Marco Nievo [...] quello di *Lab*, su *Telemondo*», «Visto la Marinella, qui sul giornale?»)⁶ o addirittura come semplice rumore a fini tecnici («“Prova! Ssì! Prova!”»⁷, detto da un prete in un microfono). Tale attacco delle concezioni di "Fiori" nelle intenzioni del Conoscente punta a mettere in mostra la loro natura di elaborazioni astratte, inattuabili nel "mondo vero", concreto; ma per limitarne la portata, il narratore ritrae la vicenda secondo una prospettiva migliore per sé e per il protagonista, adoperando la propria facoltà di gestione del resoconto, come nei passi 29 e 30. Se il primo incontro con il coro degli ospiti dell'Ente è ritratto secondo un registro che ne enfatizza il lato comico, grottesco, la reazione del protagonista alla provocazione del Conoscente è riportata secondo uno stile eletto, sublime; già il semplice contrasto stilistico segnala implicitamente al lettore che si deve dare più valore ai pensieri del protagonista, che a ciò che sta avvenendo nella vicenda. Ma la luce più favorevole è data anche dalla presenza stessa di un resoconto dei pensieri del protagonista; le sue riflessioni, con cui il protagonista-narratore ribadisce la propria concezione di "coro" e rilancia la propria concezione etica (in particolare tramite la similitudine del «ramo di mirto»)⁸, nell'ambito della vicenda restano del tutto inesprese da parte sua; restano confinate al suo monologo interiore, lasciate per implicite, ma solo a lui, e rese note solo al lettore. La gestione della diegesi si rivela qui un notevole punto di forza, che permette al narratore di impostare l'impressione che l'attacco del Conoscente si limiti semplicemente a una banalizzazione forzata delle sue idee. Non si può affermare che il narratore deformi il racconto nel riportare i pensieri del protagonista, o che nella sua campagna d'attacco il Conoscente non proceda *anche* a una ostinata banalizzazione

⁶ *Il Conoscente* 33, vv. 15-16, 28, pp. 82, 83.

⁷ *Il Conoscente* 31, v. 16, p. 78.

⁸ La similitudine stabilisce, secondo l'uso di Fiori, un parallelo profondo tra i due membri tramite il fenomeno fisico descritto al v. 14, del ramo che si incendia «per simpatia», cioè a causa dell'altissima temperatura dell'aria, non per il contatto diretto con il fuoco (il ramo è «*ai margini* di un incendio»); in questa immagine sono compresenti diverse idee, quella del ramo-spirito che si accende involontariamente, solo per prossimità indiretta con il fuoco-vocio, e quella dell'idoneità del ramo-spirito ad alimentare l'incendio per delle caratteristiche intrinseche adatte allo scopo: nel caso del ramo essere di «legno», nel caso dello spirito esser pari agli altri «respiri», poterne riconoscere il «contegno» intimamente proprio, familiare alla propria natura umana. La similitudine ritorna dunque a riferirsi all'esperienza condivisa da ciascun individuo nella propria singolarità ontologica.

sistematica delle posizioni di “Fiori”, ma la condotta parziale del narratore amplifica l’ambiguità, e apre a una rosa di interpretazioni differenti delle azioni e delle intenzioni del Conoscente.

Il passo 30 si configura dunque come una reazione “ lirica ” a una provocazione “ narrativa ” del Conoscente, in linea con il modello a “ picchi ” di Šklovskij proposto da Roncen. Sulla scorta di questa impostazione, esso è connotato da diverse caratteristiche “ liriche ”: l’intento apologetico delle idee di “ Fiori ”, il modello epifanico a due momenti (l’epifania del « rombo / di voci » come un « verso selvaggio » che si solleva, come in Sbarbaro, « a una svolta » improvvisa della strada), la similitudine composita di matrice esistenziale, lo stile eletto. Ma assieme a questi aspetti, il passo – e l’intera sezione – tradiscono la carica parodica del progetto condotto dall’autore. Si potrebbe argomentare che lo stile eletto del passo 30 sia *troppo* eletto, che l’impianto prosodico e la similitudine di gusto classico siano caricati eccessivamente di artifici stilistici inusuali; il tono è poi in forte contrasto con la farsesca chiusura della sezione, il tuffo collettivo nella vasca (con Mariano che urina nell’acqua),⁹ degna di una commedia all’italiana; simili esiti diventano ricorrenti nel resto del romanzo. È un nuovo caso di discordanza tra ciò che il narratore intende rappresentare, e ciò che succede effettivamente nella vicenda. L’*ornatus* del narratore intende nobilitare concezioni vissute sinceramente dal protagonista, ma segnala indirettamente un certo atteggiamento “ letterario ” che per il Conoscente fa parte del “ problema principale ” di “ Fiori ”, come intende dimostrare fundamentalmente con la sua provocazione: un atteggiamento che ricerca nella figura di un coro significati ulteriori a quelli di un coro vero e proprio. Tale postura è propria sia del narratore che del protagonista, come suggeriscono gli analoghi procedimenti ornanti usati nel suo monologo del passo 26 (distinti da quelli adoperati dal Conoscente a fini argomentativi), e il modo stesso in cui il monologo è esposto: il protagonista inizia la sua trattazione con un *incipit* di chiara marca letteraria, essendo lo stesso che apre il romanzo (« ci sono giorni / in cui [...] », vv. 35-36; l’espressione ricorre solo qui e a inizio del *Conoscente*),¹⁰ e la conclude con una serie di presentative aperte dall’avverbio *ecco* (« Ecco il *qui*, ecco [...] », v. 51), un procedimento impiegato nel resto del racconto solo dal protagonista e dal narratore,

⁹ Il gesto (così come i sparsi riferimenti ad altre funzioni corporee nella sezione, quali la « canzone / che all’improvviso / esplose da molte gole », la « saliva », gli « aliti dei coristi ») ha la funzione principale di connotare in chiave demenziale la vicenda, ma già introduce sottotraccia il campo semantico della fisiologia umana emergente man mano nel racconto.

¹⁰ È da osservare che, in questo caso, per aprire la relativa temporale il protagonista adopera la forma standard *in cui* (cfr. § 2.1).

sempre a conclusione enfatica di sezioni di qualche tipo (esposizioni, passi; un precedente è al passo 2, «Ecco la sera. / Ecco il premio che arriva [...]», vv. 42-43).¹¹ Anche il protagonista dunque tratta la propria conversazione (e in particolare l'esposizione delle proprie tesi etiche e comunitarie) come un "oggetto letterario", allo stesso modo del narratore nel nobilitare la vicenda secondo un atteggiamento lyricizzante. Il Conoscente, a cui non interessa elaborare un "oggetto letterario", si muove invece in un mondo prosastico, concreto, da "romanzo", e a tale piano vuole ricondurre "Fiori" con la sua lezione, portandolo a visitare un luogo che mette a prova la sua lirica.

In ambito più strettamente stilistico e formale, il passo 26 si configura come un tipico passo dialogato del *Conoscente*: il testo consiste quasi esclusivamente in battute in discorso diretto libero del protagonista e del Conoscente, e gli unici interventi del narratore sono indicazioni didascaliche (ai vv. 27, 32, 33, 62-64: «dico io», «dice il Conoscente», «Io proseguo», «mi dice il Conoscente [...] con il suo solito sorriso»). La scansione in strofe è determinata dal ritmo della conversazione: le parti monologiche occupano strofe lunghe, gli scambi di battute più serrate sono scanditi in strofe più brevi, di pochi o singoli versi. La funzione più frequente degli stacchi strofici è di scandire i discorsi diretti, e associare a ogni strofa una singola battuta di uno dei due personaggi; una funzione simile è svolta dagli scalini intraversali. In questo passo si possono riconoscere due strofe lunghe in corrispondenza dei due monologhi del Conoscente e del protagonista (la confutazione del principio aureo da parte del primo, ai vv. 1-26; l'esposizione del "bene che precede" da parte del secondo ai vv. 33-61) e due passaggi più brevi in corrispondenza di scambi più rapidi di battute (la strofa ai vv. 27-31 pronunciata dal protagonista in risposta al Conoscente, e l'interruzione dell'antagonista che provoca un nuovo stacco strofico tra i vv. 31 e 32, con la prosecuzione del protagonista segnalata dal gradino al v. 33; la fine del passo e della trattazione di "Fiori" con la strofa ai vv. 62-66 pronunciata dall'antagonista, seguita dai versi isolati 67 e 68 in botta e risposta del protagonista e del Conoscente). La demarcazione delle parti dialogate in base al parlante è il criterio di scansione strofica più facilmente identificabile, ma non l'unico, né il più importante: sono frequenti nel romanzo strofe miste che riportano battute di più personaggi, anche nello stesso verso (un esempio è la strofa ai vv. 8-15 del passo 25:

¹¹ Le altre occorrenze sono al passo 59 («Ecco i monti di sughero / [...] Ecco il presepe», vv. 20-21) e 68 («ecco i primi lumini [...] / ecco le insegne», vv. 63-64).

«“[...] ci sei mai riuscito?” / “Ad amare me stesso?” / [...] / “Questo, purtroppo, lo sappiamo bene”. / “Ne sei sicuro?” “Vale forse la pena / di discuterne? Piantala. Dico il prossimo”».¹² Anche l’uso degli scalini nel passo 26 suggerisce che la strutturazione del testo segue una logica più profonda: lo scalino al v. 33 separa effettivamente la parte dialogata del Conoscente dalla trattazione di “Fiori”, ma da un punto di vista formale le due restano parte della stessa strofa; il secondo gradino del v. 43 è invece interno alla trattazione del protagonista. È probabile che, come ha scritto Paolo Giovannetti, lo scalino sia impiegato per stabilire «una diversità di intonazione musicale, uno stacco sonoro spesso polemico, comunque una ricerca di dissonanza»,¹³ e che il suo uso nel *Conoscente*, come quello degli stacchi strofici – e, in modo più pervasivo, la versificazione stessa del testo – sia legato volta per volta al contesto ritmico, intonativo, pragmatico, argomentativo in cui è impiegato; in linea a un criterio di rappresentazione che emula le interruzioni, i cambi di progetto, le pause, le esitazioni tipiche di una conversazione parlata, e che il poeta ha elaborato su modello di Leopardi fin dalla prima produzione lirica, come ha spiegato in più occasioni.¹⁴ Si tratta così di un altro strumento per rendere fedelmente un aspetto della lingua d’uso impiegata nel passo, l’andamento improvvisato dell’incontro.

Dato il genere testuale – discorso diretto – il passo presenta numerosi dei fenomeni tipici del parlato e della lingua di Fiori segnalati da Afribo,¹⁵ quali le tematizzazioni con inversione di sintagmi («Che merito può avere, chi ama i suoi simili [...]», v. 13; «Talmente bene lo sai, che [...]», v. 22; «Sento, tra noi, un bene», v. 40), una dislocazione a destra («Il prossimo lo merita forse, il tuo amore?», v. 19), una frase scissa («È da lì / che vengono le parole», che segue lo scalino, vv. 43-44), segmentazioni («Ti sforzi, certo. E molto più di quanto / valga la pena», vv. 1-2; «L’Uno e l’Altro / convergono in loro, concordano. / Si abbracciano, fino a confondersi»,

¹² *Il Conoscente* 25, vv. 10-11, 12-15, p. 64.

¹³ GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010, p. 206.

¹⁴ «Pensavo a una poesia che “sbalza” dalla pagina come un discorso vivo, fatto lì per lì, e che però – senza che il lettore ne sia pienamente consapevole – è tenuta insieme da una trama di legami formali [...]. Pensavo a un testo apparentemente “improvvisato”, come lo è la nostra comunicazione di ogni giorno, in realtà accuratamente organizzato in ogni sua parte. La cosa alla quale tengo di più è l’articolazione in strofe; [...] di lì parte il ritmo. Ogni strofa è un “passo” nel cammino del testo; ogni passo ha una funzione diversa, un peso diverso; il suo tono, la sua misura, vanno pensati a partire da questo. [...] Il modello – oltre a Baudelaire – è quello dei *Canti* di Leopardi, dove ogni sezione del testo ha il suo respiro retorico, il suo timbro, la sua durata», SORIANI 2008b, p. 58; «il mio modello è Leopardi, la sua libera e sapientissima articolazione di versi e strofe a partire dagli impulsi del discorso, del voler dire», IELMINI 2009, p. 83; «Quando io penso ad una poesia, penso [...] anche a un’articolazione, il che vuol dire a delle pause, a dei silenzi. [...] Vado a capo perché ho bisogno di sentire che il discorso ha un certo andamento, un certo respiro, e anche perché penso sempre alla percezione di chi legge», *Conversazione con Umberto Fiori*, terza parte.

¹⁵ AFRIBO 2017, p. 159.

vv. 45-47) ed elementi deittici («questo / contorto comandamento», vv. 5-6; «questa / poca aria che trema», vv. 58-59; «Ora mi sembri pronto», v. 65). Lo scambio dialogico è anche mantenuto da elementi allocutivi quali i verbi in seconda persona, i vari imperativi («dimmi», v. 11; «Ammettilo», v. 24; «vedi», vv. 32, 34; «Vai avanti», v. 33; «sentiamo», vv. 33, 67), gli esornativi, i vocativi e le interiezioni di vario genere («certo», v. 1; «Su, Fiori», v. 20; «Ah! [...] Bravo», v. 32; «Bene, caro», v. 62). Il testo presenta anche tratti retorici d'uso colloquiale quali una litote ironica («Gli esiti, comunque, / non sembrano entusiasmanti», vv. 2-3),¹⁶ anadiplosi anche in combinazione con figure etimologiche («questo / contorto comandamento. / Si può comandare a qualcuno [...]», vv. 6-7, evidenziata dall'enfasi; una doppia ai vv. 24, 26-28: «Ammettilo: / [...] Ti fa paura, ti annoia». // “Lo ammetto, sì” dico io. / “La noia, soprattutto»). Nell'ambito di questa lingua parlata e dei suoi modi d'uso, si possono comunque osservare diversi procedimenti retorici impiegati dai personaggi ai fini delle loro trattazioni: l'attacco del Conoscente alla regola d'oro è svolto mediante una serie assidua di domande retoriche ai vv. 7-20; la sua argomentazione è accompagnata da due serie di rime in -à e -etto (*libertà : ha : Volontà*, vv. 10, 11, 16; *precetto : costretto : sospetto*, vv. 14, 17, 25) che sembrano sottolineare le svolte logiche dell'argomentazione o porre enfasi ai singoli punti sollevati («Se l'amore [...] viene / dal cuore stesso della *libertà*, / dimmi, che senso *ha* [...]»; «Che merito può avere, chi ama [...] in osservanza a un *precetto*? [...] sarà la superiore *Volontà* / che ti ha *costretto*». La rima in -etto è in assonanza anche con *spettro* e *ammettilo* ai vv. 23, 24 ed è conclusa da *ammetto* al v. 27). La trattazione del protagonista è invece caratterizzata da figure enfatiche di ripetizione: anafore («mentre i miei simili [...] / mentre ragionano [...]», vv. 36-37; «Non c'è più Io, non c'è / più Prossimo. Non c'è comandamento», vv. 48-49; «Ecco il *qui*, ecco il posto [...] / Ecco la fonte inesauribile [...]», vv. 51, 54), un poliptoto («mentre ragionano insieme a me che ragiono», v. 37), anadiplosi («[...] montare una gioia altissima. Una gioia che è [...]», vv. 38-39; «Sento [...] un bene / che non facciamo [...] / Un bene che ci precede», vv. 40, 43), una serie allitterativa (fondata per etimologia su prefisso comune: «convengono [...] concordano / [...] confondersi», vv. 46- 47). Altri mezzi impiegati da “Fiori” per nobilitare la sua argomentazione sono l'iperbato ai vv. 36-37 (tra «in cui» e «sento» al verso seguente, la doppia temporale «mentre [...] / mentre [...]»), il verbo

¹⁶ Cfr. MORTARA GARAVELLI 2020, p. 255-56.

ragionare adoperato al v. 37 nell'accezione antica di 'discorrere, conversare',¹⁷ l'uso di termini in valore assoluto (*Uno, Altro, Io, Prossimo*), la serie finale di frasi in sintassi nominale ai vv. 51-61, in particolare il periodo aperto al v. 34 che vede un accumulo di epiteti e subordinate sia verbali che nominali. In generale, si può argomentare che entrambi i personaggi fanno uso discreto di strumenti retorici per sostenere la propria posizione; tuttavia, il Conoscente pare interessato più a dare vigore retorico alla propria trattazione che all'aspetto estetico del discorso, mentre il protagonista, pur conducendo un'obiezione metodica alla tesi del Conoscente fondata sulle proprie concezioni etiche ed esistenziali, non si esime dall'arricchire la propria espressione con delle lievi «bravure». Infine, il passo è percorso dalle consuete rime nascoste di Fiori, perfette e imperfette (*prossimo* ≈ *addosso* ai vv. 22, 24, *chiuso* ≈ *musica* al v. 30 e *sorriso* ≈ *visita* ai vv. 64, 66; la rima in *-ente gente* : *Conoscente* e *Conoscente* : *Ente* ai vv. 28, 32 e 62, 68, che chiude il passo; *fronte* : *fonte* ai vv. 53, 54 e *comandamento* : *momento* ai vv. 49, 52).

Nel passo 29, la descrizione della prima strofa è condotta in un tono che esalta l'atmosfera comica della situazione, fondata sulle due vignette della «grossa suora» che conduce i coristi (vv. 2-4) e dei cantori che fanno a gara a chi canta più forte (vv. 8-11). In ambito lessicale figurano termini espressivi, o finemente iperbolici (*plotone, sbuffare, sbracciarsi, favoleggiare, pompare, sbirciare, rosso fiammante, sibilare*), che costituiscono un elemento importante della comicità della scena, così come il colloquialismo al v. 7, *darsi un gran da fare*, l'immagine brillante della «o della bocca sempre più aperta» al v. 10, la metafora della «grossa suora» come un vigile urbano che dirige «il traffico sonoro» (vv. 3-4) e l'epiteto ornante delle «guance rosse fiammanti» al v. 11. Oltre a questi procedimenti, sono presenti anche i consueti usi fonici di Fiori, la rima eccedente (ma desinenziale) *sbuffando* : *sbracciandosi* e la rima *sonoro* : *coro* ai vv. 4, 6 (proseguita da *loro* : *coro* ai vv. 12, 16), accompagnata dalle consonanze *suora* ≈ *pastori* ≈ *fare* ≈ *gara* ≈ *cantore* ai vv. 2, 6, 7, 8. Altre rime presenti nel passo sono *fiammanti* : *avanti* ai vv. 11, 13, e *poi* : *vuoi* ai vv. 16, 18, che chiude il passo. Ancora tipico di Fiori, e legato alla vena comica di lungo corso nella sua poesia, è la similitudine ai vv. 14-15, che recupera il campo figurativo dell'infanzia per rappresentare la ritrosia del protagonista di fronte alla nuova provocazione del Conoscente.

¹⁷ Vd. Treccani, GDLI, s. v. *ragionare*.

In contrasto a tale tono comico, il passo 30 si distingue per uno stile notevolmente più eletto, sublime, anche per merito di procedimenti ritmici generalmente insoliti (o rimasti ancora inosservati)¹⁸ nella poesia di Fiori. L'attacco del testo (v. 1) è infatti un regolare novenario pascoliano, dal caratteristico ritmo dattilico con ictus in 2[^] 5[^] 8[^]: «Io *pénso* a un *paése* *lontàno*». I versi seguenti (vv. 2-3) sono dodecasillabi o endecasillabi ipermetri, un metro frequentissimo nella poesia di Fiori (Zuliani, che li osserva in *Mento*, ne fonda la derivazione da Montale, e segnala la presenza regolare in questi versi di ictus in 4[^] o 6[^] posizione);¹⁹ entrambi presentano lo stesso schema accentuativo con ictus in 2[^] 6[^] 9[^] 11[^]. Si tratta di un ritmo più complesso dell'andamento dattilico del v. 1 (lo si potrebbe descrivere come una sequenza di dattilo, giambo, anapesto e giambo, con prima sillaba in anacrusi) ma puntualmente ricorrente, ed estendibile per inerzia ritmica anche al v. 4, se si accettano nella scansione alcune dialefi d'eccezione: «ai *vìcoli* di *nòtte*, alla *piàzza*, al *rómbo* / di *vóci* che a una *svòlta*, *chissà* da *dóve*, / si ^v *àlza* sopra i *tétti* e le ^v *ómbre*, *pénso*». Con il v. 5, un altro novenario, si ritorna a un ritmo dattilico con ictus in 2[^] 5[^] 8[^]: «al *mùro* di *fiàti* che *avàntza*». I due versi successivi non presentano uno schema accentuativo particolare (il v. 6 è un novenario non canonico con ictus in 4[^] 8[^], il v. 7 è un dodecasillabo con ictus in (1[^]) 4[^] 6[^] 11[^]), ma il v. 8, di quattordici sillabe, ripropone un ritmo dattilico martellante con gli ictus in 2[^] 5[^] 8[^] 10[^] 13[^]: «*Risénto* la *dàntza* *tenùta*, il *vèrso* *selvàggio*» (e il ritmo dattilico è perfetto se si legge il verso con una cesura tra «tenuta» e «il»; la cesura rispetta la pausa sintattica e rende il primo *colon* un altro novenario regolare). Il v. 9, l'ultimo in cui si può riconoscere un ritmo prosodico marcato, dà forma a un doppio giambo (in 2[^] 4[^]: «*poténte*, *pùro*»). Tale tessuto ritmico-prosodico è intensificato da una serie anaforica di complementi retti dalla preposizione *a* ai vv. 1-3 e 5 («Io penso a un paese [...] / ai vicoli [...] alla piazza, al rombo»: al v. 3 l'anafora è proseguita da «a una svolta», ma si tratta di una sottile variazione poliptotica della serie: i complementi nei primi due versi specificano la direzione verso cui è rivolta l'attività del pensiero, al v. 3 invece indica il momento o il luogo in cui si solleva il «rombo / di voci»; al v. 5, «al muro di fiati», il complemento riprende la prima funzione). Il ritmo pare basarsi anche sulla struttura sintattica del passaggio: i versi ad andamento dattilico (vv. 1, 5, 8) sono tutti in una posizione d'apertura di movimenti sintattici (il v. 1 è incipitario, il v. 5 è

¹⁸ Un precedente interessante è descritto da Stroppa, il distico di martelliani ai vv. 11-12 del testo *Un fatto cronico*, in *Case (Poesie)*, p. 8): cfr. STROPPA 2017, p. 60.

¹⁹ ZULIANI 2016, p. 379.

successivo alla ripresa anaforica del verbo «penso» dopo una pausa sintattica, il v. 8 apre un nuovo periodo). Vi sono inoltre altri giochi fonici ad arricchire il passaggio, le rime *testa : tempesta* ai vv. 6-7 e *avanza : danza* ai vv. 5, 8, accompagnata dalle rime imperfette *alza ≈ piazza* ai vv. 2, 4. Ne risulta un passaggio di notevole dinamicità ritmica, quasi di modo ditirambico, facilmente interpretabile come un correlativo ritmico al tema del vociare animato che improvvisamente sorprende il protagonista nel silenzio dei «vicoli di notte», e in particolar modo alla «danza tenuta» e al «verso selvaggio / potente, puro». La seconda strofa del passo (vv. 12-17) non presenta un simile tessuto ritmico, ma è occupata da una similitudine di fattura classica, dall'articolazione rara anche per l'*usus* di Fiori che già predilige questa figura; la strofa è formata da un singolo, ampio periodo, scandito in una protasi che occupa i primi tre versi e mezzo («Come un ramo [...] fischiare») e un'apodosi nei restanti due e mezzo («così il mio spirito [...] infiammava di loro»). Come consueto in Fiori, la protasi imposta il membro noto della similitudine, il figurante del «ramo di mirto» che prende fuoco vicino a un incendio, e illustra il membro ignoto dell'apodosi, il figurato dello «spirito» del poeta che si riconosce nel «contegno» del vociare della prima strofa e si infiamma allo stesso modo. Il passaggio è percorso da preziosismi come i fitonimi del v. 12, *mirto* e il raro *lentischio*, una forma arcaica di *lentisco*²⁰ probabilmente scelta, oltre che per la sua rarità, per l'affinità fonica con il termine *fischiare* al v. 15; il termine-chiave *simpatia* al v. 14, impiegato secondo la sua accezione tecnica ed etimologica per riferirsi a un fenomeno fisico indotto a distanza (l'autoaccensione del «ramo di mirto» provocata indirettamente dalle temperature elevatissime dell'incendio);²¹ le rime *legno : contegno* ai vv. 13, 16 e l'eccedente *spirito : respiri* ai vv. 15-16, anche figura etimologica. Infine, la terza strofa (vv. 18-24), in sintassi nominale e legata alla precedente dalla rima *loro : coro* tra i vv. 17 e 18, stabilisce la natura del passo come una specie di risposta polemica “per le rime” all'affermazione velenosa del Conoscente che chiude il passo 29: «“Forza, canta con *loro!*” [...] / “Essere un *coro* [...] / Non è [...] questo / che vuoi?”» (vv. 12, 16-18); la relazione è fondata in particolare dalla ripresa identica delle parole dell'antagonista del v. 16 («Essere un coro, sì»). La strofa si struttura su una doppia anafora in combinazione con una duplice *correctio* («Essere un coro [...] / Essere torna [...] / Essere l'onda», vv. 18, 20, 21; «Non questa voce [...] / non questa faccia», vv. 19, 22) e

²⁰ Vd. GDLI, *sub voce* (*lentischio* è una forma ancora viva in Sardegna, pur se minoritaria, possibilmente per la particolare storia linguistica dell'isola).

²¹ Cfr. Treccani, s. v. *simpatia*.

presenta anche un caso di doppio *tricolon* (ai vv. 20 e 22: «torma, stuolo, compagnia»; «pallida, nuda, mia»); in essa giunge a culmine una serie rimica in *-ia* che attraversa il testo, *nostalgia* : *simpatia* : *compagnia* : *mia* (vv. 11, 14, 20, 22).

2.3. In viaggio (passi 58, 59, 60)

58.

Comincia il viaggio
che dovrebbe portarci finalmente
dietro le cose.

- Si anima il paesaggio, ci corre incontro.
5 Passano come quinte di un teatro
i filari di pioppo, rabbriviscono,
ruotano come pale di un enorme
mulino a vento. Nel sonno della pianura,
mentre fa giorno, qua e là, tra i rovi,
10 lampeggia l'occhio di una roggia.

- Più avanti, dove si apre una valle,
ecco la cantilena dei poggi, muta,
il lungo saluto grigio dei muri a secco,
i cipressi, le viti, i panni stesi,
15 i campanili, i paesi,
il parlamento delle ginestre, sotto
le grandi arcate fronzute di un acquedotto.

- Come uno che è stato lontano anni,
una vita, dall'altra parte del mondo,
20 e torna, e tutto intorno all'improvviso
sente invadergli il sangue
il suono della sua lingua,
io guardo nella costa verde dei monti
spalancarsi un calanco.

- 25 L'occhio fermo che corre,
che raccoglie e rammenta e benedice
il rosso e il bianco, le radici e l'ombra,
lo sognano gli oleandri
mentre si scuotono e cantano foglia a foglia
30 nell'infinita siepe di mezzeria
da Torino a Ferrara, da Palermo a Pavia,
come un corteo di flagellanti.¹

59.

Com'è quieta la voce dei campi d'orzo,
delle pinete nere che sfilano.
Come preme, negli occhi, la loro favola.
Come mi abbraccia la loro cara distanza.

- 5 Voliamo lungo il viadotto.
Sotto di noi, tra le dune fiorite
di uno spiaggione, un lago d'ombra: uno scavo.
Una pala meccanica, tre operai
in casacca arancione. Poi casolari,

¹ *Il Conoscente* 58, vv. 1-32, pp. 159-60.

- 10 ponti, stabilimenti balneari,
frutteti, fossi. Nel verde esausto del mais
– rosso, blu, giallo, viola –
un fiume di ciclisti. Il carrettiere
e la gallina. Un pozzo. La donzelletta
15 con rose e viole in mano. E l’erbaio,
il cane, il gregge appoggiato sul muschio
col suo pastore. Magi e dromedari
lungo la pista candida fra le torri
e gli alberi del pepe.
20 Ecco i monti di sughero
con i loro abitanti. Ecco il presepe.

Cosa c’è al mondo – penso – di più bello?

- Il Conoscente mi spia. “Ti piacerebbe”
dice maligno “stare in questa armonia
25 tra i palmizi e le stelle,
essere una delle statuine
– la più obbediente, la più calma –, fare
anche tu, come tutti,
la parte che ti è assegnata
30 nel grande quadro vivente:
essere solo e per sempre
l’omino che si affaccia da una casa.
O meglio ancora il mulino,
il cipresso, l’asino...”²

60.

- Non replico. Guardo fuori. Frase per frase,
mentre lui parla, la luce di mezzogiorno
impallidisce. I monti grigi si stringono
addosso a noi. Dall’ombra del fondovalle
5 squilla come un allarme un’insegna gialla
che avvisa: *Paradiso del Risparmio*.

- Tra le lastre di *grès*, nei posti macchina
del comodo parcheggio riservato,
scoppia l’erbaccia. Superba, senza paura,
10 dondola una famiglia di malvoni.
Più avanti, dopo una curva, ci viene incontro,
armato e pavesato
come un antico galeone,
il *Regno della calzatura*.
15 Alle sue spalle, la foresta buia
è interrotta ogni tanto da radure
fangose, bruciacchiate.
Dai monconi di pino sale fumo
come da un portacenere.
20 Un cartello stradale annuncia: URATE.³

² *Il Conoscente* 59, vv. 1-34, pp. 161-62.

³ *Il Conoscente* 60, vv. 1-20, p. 163.

La sezione *In viaggio* è uno dei risultati artistici più significativi del romanzo: il passo 58 ritorna su diversi aspetti centrali del pensiero di Fiori sulla poesia e sulla lingua. Esso è aperto da un tristico di quinario, endecasillabo e quinario; seguono quattro strofe che aderiscono quasi perfettamente a un criterio di isostrofismo: tutte sono composte da sette versi, tranne l'ultima di otto. Le misure dei versi sono libere, ma tendono a costruirsi sui modelli regolari dell'endecasillabo e del settenario: i versi sono tutti più lunghi di sette sillabe, gli ottonari possono configurarsi come settenari ipermetri (riconducibili a settenari regolari se si applicano alcune apocopi tradizionali al v. 22, «il suon[o] della sua lingua», e al v. 18, «lo sognan[o] gli oleandri», e si rimuove il primo articolo al v. 15, «[i] campanili, i paesi») e i versi con nove e più sillabe presentano spesso ictus in 4[^] e 6[^]. Sono presenti anche endecasillabi e settenari con schemi canonici (vv. 5, 7, 14, 20-21, 24-27). La versificazione non segue comunque un criterio rigido, per la presenza di alcuni versi che sfuggono dalla regola (il v. 13, un tredecasillabo, ha un ictus di 5[^]; il v. 19 presenta solo un accento debole in 6[^]) e pure di un martelliano (v. 31). La sintassi presenta una particolare sintonia con la forma metrica: tranne la prima strofa delle quattro (scandita in tre frasi: v. 4, v. 5-8, v. 8-10), tutte le altre (tristico incluso) sono monoperiali; ciò conferisce al passo una peculiare e solenne veste ritmico-intonativa uniforme, composta da una sequenza di movimenti sintattici di durata comparabile, ma dalle strutture interne variate. Nel passo il narratore presenta la prima parte del viaggio, ed espone alcuni paralleli illuminanti sul rapporto tra la realtà fisica e la lingua che la dice: le prime due delle quattro strofe rappresentano una serie di elementi del paesaggio osservato man mano che i personaggi si spostano verso la loro destinazione. Il criterio (di finzione) che regola l'enumerazione è l'ordine in cui essi appaiono agli occhi del protagonista nel tragitto: il narratore gioca con il paradosso dell'osservatore che pare fermo ma è in moto e del paesaggio che pare animato ed è in realtà immobile, un fenomeno di relatività del punto d'osservazione a cui allude in più punti (lo presenta i vv. 4-7 della prima strofa: «Si anima il paesaggio, ci corre incontro. / Passano [...] / i filari di pioppo [...] / ruotano come pale»; l'ossimoro del v. 25, «l'occhio fermo che corre»). Si tratta di un fenomeno caro a Fiori, che l'ha rappresentato nei suoi testi fin dalla produzione d'esordio: un esempio notevole, e un precedente importante per l'intera sezione, è il primo passo del componimento che conclude *Esempi, Treno* («Apparecchiano, al terzo. A pianterreno / vanno a prendere un piatto e li vedi fermi»)⁴ Così,

⁴ *Treno* I, vv. 11-12, in *Esempi (Poesie, p. 69)*.

ciascuna delle singole notazioni del narratore è come una piccola epifania di un dettaglio del paesaggio in continuo mutamento attorno al protagonista, ognuna in successione alla precedente;⁵ nella prima strofa delle quattro, esposte mediante una predicazione verbale («Passano», «rabbrividiscono», «ruotano», «lampeggia», vv. 5, 6, 7, 10), poi, nella seconda, in serie asindetica e in sintassi nominale, una volta stabilito il meccanismo («ecco la cantilena [...] / il lungo saluto [...] / i cipressi, le viti [...]»), vv. 12 sgg.). Mediante una similitudine, la terza strofa stabilisce una relazione diretta tra tale scoperta epifanica della realtà e la lingua: la vista del «calanco» che si apre nella costa dei monti è ancora fondata sulla confusione prospettica di paesaggio e osservatore: l'impressione che il calanco si stia «spalancando» in tempo reale è causata dal movimento dell'automobile del protagonista lungo (o attorno) il fianco della valle.⁶ Lo svelamento progressivo del calanco alla vista meravigliata di «Fiori» è paragonato alla riscoperta della propria lingua materna: come essa è intimamente familiare a ciascuno, anche dopo anni d'abbandono, così una manifestazione epifanica della realtà – anche di una realtà sconosciuta, o non vista da anni – non può che essere intuitivamente riconosciuta da chi la coglie, in quanto la realtà fisica è vera ovunque, come già scriveva Fiori a conclusione di *Treno*: «Passato il ponte, / passate le ultime case, / c'è ancora mondo. / E in cima a questi monti / o in fondo ai campi, oltre i binari, sul fiume / e al largo, in alto mare, / ancora mondo. Anche lì / le cose sono vere».⁷ Ma la similitudine tocca anche un punto saliente del concetto di «voce» di Fiori: la lingua materna è come una parte del corpo di un individuo (il suo «suono» gli invade il «sangue»), è intrinsecamente radicata all'organismo di ciascuno (gli è «originale»). La similitudine, dunque, mette ancora una volta in correlazione l'esperienza epifanica della realtà e la «voce» dell'individuo, e apre all'interpretazione che sia l'epifania stessa del «calanco» a suggerire le parole, il «modo» di essere espressa in «canto», che «invada il sangue» al protagonista come la lingua materna, e in tale maniera si rende dicibile.⁸ I due temi dell'epifania e della dicibilità sono uniti compiutamente

⁵ La progressione stabilita permette di registrare anche i mutamenti nella morfologia del territorio attraversato (dalla «pianura» del v. 8, a «dove si apre una valle» del v. 11, alla «costa verde dei monti» del v. 23, fino al «fondovalle» del v. 4 del passo 60) e il trascorrere del tempo (da «mentre fa giorno» al v. 9 del passo 58, alla «luce di mezzogiorno» che «impallidisce» ai vv. 2-3 del passo 60).

⁶ Come riporta Treccani (s. v.), un calanco è un solco d'erosione scavato dallo scorrere dell'acqua in una stretta incanalatura, una forma tipica dell'Appennino Tosco-Emiliano, nelle Valli del Taro e di Savio: Fiori infatti adopera il termine per la prima volta in *La bella vista*, ambientato in quella zona (vd. n. *infra*). Nel contesto del *Conoscente*, «calanco» indica probabilmente una generica insenatura formata nel fianco di una valle per erosione.

⁷ *Treno* IV, vv. 4-11, in *Esempi (Poesie, p. 71)*.

⁸ Anche in *La bella vista*, il «solco di un calanco / che spaccava la costa / dell'Appennino» specchiato nel «parafango cromato» di una moto (le «lamiere nuove nuove» da cui prende via il poemetto: *La bella vista* II, v. 5, in *Poesie*, p.

nell'ultima strofa sugli «oleandri»: affinché la loro bellezza, in ogni dettaglio («il rosso e il bianco [...]») e vivacità («mentre si scuotono e cantano [...] come un corteo di flagellanti») non vada perduta, trascurata dagli automobilisti nella vasta, ininterrotta «siepe di mezzeria» di tutte le arterie viarie d'Italia, è necessario lo sguardo, l'«occhio» di qualcuno che «raccolgie», registra, tutti quei particolari e li «rammenta», li richiama alla propria memoria ma anche a quella altrui (secondo la molteplice accezione del termine)⁹ per il fatto di essere nominati e descritti mediante la lingua (e per questo li «benedice»): il narratore si spinge ad attribuire agli stessi oleandri il desiderio, il “sogno”, di essere così rimemorati, quasi fossero le stesse piante a temere che nessuno goda del loro “canto” «foglia a foglia». Si tratta della concezione di poesia come «ricordo della presenza»,¹⁰ dell'«autentica presenza» che Fiori ha descritto nei suoi saggi e a Ielmini, sulla scorta della definizione dantesca di poesia come *factio*;¹¹ il narratore ne dà un esempio, conservando con il suo racconto l'«autentica presenza» degli elementi del paesaggio osservati nel tragitto. Si dimostra che senza il suo “canto” sui «filari di pioppo», il «sonno della pianura», i riflessi del sole nella «roggia», la «cantilena dei poggi» e via così, tutti questi elementi della realtà sarebbero svaniti per sempre, la loro memoria sarebbe andata perduta: solo perché li si ritrovano nominati nel romanzo *Il Conoscente* li si possono elencare e si possono discuterne le implicazioni.¹²

Con il passo 59, prosegue la rappresentazione degli elementi del paesaggio, ma alla concezione di poesia ritratta nel passo precedente ora si sollevano delle obiezioni cruciali. Dopo una prima strofa di quattro versi (scandita dall'anafora «Com'è quieta [...] / Come preme [...] / Come mi abbraccia») ne segue una lunga di diciassette, ancora in sintassi nominale e asindetica, tranne che per il primo verso (v. 5: l'unico che presenta un verbo in modo finito, «Voliamo»). L'enumerazione dei dettagli della campagna lombarda è in ottica impressionistica, secondo una tecnica quasi letteralmente pittorica in un punto («Nel verde esausto del mais / – rosso, blu, giallo, viola

170) innesca un'epifania («Di lì, la bella vista / mi ha risposto»; *La bella vista* XXIII, vv. 5, 17-19, 20-21, in *Poesie*, pp. 183-84) e il successivo monologo della Bella Vista eponima (ai passi XXIV-XXV).

⁹ Cfr. GDLI, s. v. *rammentare*.

¹⁰ FIORI 2007, p. 51.

¹¹ «[...] è nella poesia che le cose trovano la loro più autentica presenza, quella che si conserva dopo che il tempo ha travolto il “qui-e-ora” in cui stavano così saldamente. Nella siepe dell'*Infinito* (*questa siepe*) gli arbusti del monte Tabor – mille volte seccati e rigermogliati in mille parvenze e seccati ancora – sono finalmente *veri*», IELMINI 2009, p. 83; cfr. *supra*, § 1.3.

¹² Non è forse un caso che anche nel testo di Fiori si conservi la memoria, come in Leopardi, di una *siepe* (l'«infinita [...] di mezzeria» che percorre le autostrade d'Italia).

– / un fiume di ciclisti», vv. 11-13; le singole notazioni cromatiche anticipano in forma d'iperbato e compongono l'impressione complessiva dell'immagine dei «ciclisti», non diversamente dalle pennellate degli artisti impressionisti. Anche nei versi precedenti compaiono descrizioni di colore, come il «lago d'ombra» e gli «operai / in casacca arancione», vv. 7, 9). All'elenco si aggiungono delle palesi citazioni da liriche leopardiane, segnalate esplicitamente dall'autore nella *Nota* («Il carrettiere / e la gallina. Un pozzo. La donzelletta / con rose e viole in mano. E l'erbaiolo, / il cane, il gregge appoggiato sul muschio / col suo pastore», vv. 13-17, riprese da *Il tramonto della luna*, *La quiete dopo la tempesta*, *La ginestra*, *Il sabato del villaggio* e *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*;¹³ l'ultimo riferimento leopardiano si confonde con il campo d'immagine del «presepe» che conclude la strofa). Diversi riferimenti intertestuali alla tradizione letteraria erano già presenti nel passo precedente: ancora Leopardi, con l'allusione al «parlamento delle ginestre, sotto / le grandi arcate fronzute di un acquedotto» ai vv. 16-17 (che rimandano con sicurezza a *La ginestra* e agli «steli» che adornano le «erme contrade» di Roma, percorse ancora dalle rovine di antichi acquedotti romani),¹⁴ ma possibilmente anche D'Annunzio e Sereni (gli «oleandri», vv. 27-28, si rifanno forse a *L'oleandro* di *Alcyone*, o meglio ancora a un testo come *Di passaggio*, in *Gli strumenti umani*: «Sangue a chiazze sui prati, / non ancora oleandri dalla parte del mare», vv. 4-5).¹⁵ L'intertestualità prosegue la dimostrazione della capacità della lingua di registrare «il “qui-e-ora”»¹⁶ in cui è situata la siepe del monte Tabor, o la «donzelletta» o l'«erbaiolo» di leopardiana memoria: citando le parole puntuali di Leopardi, il testo può replicare al suo interno, senza sfasature, la presenza di figure originarie di inizio Ottocento. Ma nelle citazioni puntuali si anticipa l'obiezione cruciale sollevata dal Conoscente e già

¹³ *Il Conoscente*, p. 308 (ma l'autore nomina solo la *Quiete* e il *Sabato*). Dal *Tramonto della luna* deriva il «carrettiere» (v. 19, «L'estremo albor della fuggente luce / [...] Saluta il carrettier dalla sua via»); dalla *Quiete dopo la tempesta* la «gallina» e l'«erbaiolo» (vv. 2, 16: «la gallina / Tornata in su la via»; «l'erbaiol rinnova / Di sentiero in sentiero / Il grido giornaliero»); dalla *Ginestra* il «pozzo» (v. 259: il «meschino» «se nel cupo / Del domestico pozzo ode mai l'acqua / Fervendo gorgogliar, desta i figliuoli»); dal *Sabato del villaggio* ovviamente la «donzelletta / con rose e viole in mano» (vv. 1, 3-4); dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* l'immagine del «gregge appoggiato sul muschio / col suo pastore», che si rifà alla quinta stanza (l'apostrofe dell'io-pastore alla sua «greggia», vv. 105-132; cfr. vv. 113-119, «Quando tu siedì all'ombra, sopra l'erbe, / Tu se' queta e contenta; [...] / Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra, / E un fastidio m'ingombra / La mente»).

¹⁴ *La ginestra*, v. 8.

¹⁵ È interessante notare che sia in D'Annunzio, che in Sereni, che in Fiori, gli oleandri sono impiegati come emblema del rapporto tra poesia, memoria, ed effimerità dell'esperienza memorata: nell'*Oleandro*, il profumo degli oleandri accompagna lo struggimento malinconico del soggetto-poeta che non vuole veder passare la sera d'estate; in *Di passaggio*, gli oleandri appaiono in una memoria del soggetto, che si interroga sulla paradossale «vivida e ferma / nullità» del ricordo (vv. 9-10), un tema esistenziale del tutto affine al passaggio di Fiori, come si vedrà subito.

¹⁶ IELMINI 2009, p. 83.

affrontata dal poeta nelle opere precedenti. La registrazione condotta dalla lingua – e prima ancora, l’ammirazione del momento epifanico in cui la realtà si rivela – è infatti limitata a una singola istantanea della realtà, un diorama, o «presepe» appunto (v. 21), in cui tutto è stabilizzato e i particolari sono immobilizzati nell’atto in cui il poeta li coglie, in moto o fermi. Così la «donzella» di Leopardi è per sempre colta nell’atto di ritornare dalla campagna «con rose e viole in mano», a partire dal testo originario ottocentesco, dal quale il poeta clona la figura che ricorre così com’è nei suoi versi; così i filari di pioppi, la roggia, i poggi e tutti gli altri elementi del viaggio del protagonista. L’io narrato che ammira il paesaggio non avverte la problematicità della prospettiva, ma il Conoscente ne è consapevole, e nella sua provocazione (riportata nella strofa che conclude il passo, ai vv. 23-34) gli rinfaccia il desiderio di essere «una delle statue», nel «grande quadro vivente» «essere solo e per sempre / l’omino che si affaccia da una casa» (vv. 26, 30-32), riferendosi, significativamente, a un’altra figura leopardiana, l’«artigiano» della *Quiete dopo la tempesta* che «a mirar l’umido cielo, / con l’opra in man, cantando, / fassi in su l’uscio» (vv. 11-13). Così, le precise citazioni letterarie sottolineano che è alto il rischio che “fare versi” sia un’attività che astrae dalla realtà, ne crei una visione fossilizzata e artificiosa, piuttosto che una equivalente.¹⁷ Si recupera così il problema del rapporto tra segni linguistici e realtà già affrontato da Fiori in *La bella vista*, sia nel poemetto che nelle sezioni seguenti,¹⁸ e nel saggio su Don Giovanni, in cui il nodo dell’«ambivalenza» della statua, «che fa permanere il vivente solo a patto di significarlo, di pietrificarlo»,¹⁹ veniva esplorato a fondo, senza soluzione.

Dopo la provocazione del Conoscente, nel passo 60 si smorza il senso di meraviglia del protagonista; il panorama stesso muta, e dalla precedente ambientazione, quasi di gusto georgico, si trapassa a un paesaggio di periferia provinciale, lievemente degradato, come testimonia la vegetazione inselvaticata e trascurata (l’«erbaccia» che cresce liberamente in un parcheggio, le «rature / fangose, bruciacchiate», i «monconi di pino» fumanti, vv. 9, 16-18; una qualità di flora in

¹⁷ In quest’ottica si può riconoscere già nella anomala similitudine a inizio del passo 58, «Passano come quinte di un teatro / i filari di pioppo», un’allusione alla qualità artificiale della poesia che dice di quei filari; come nella similitudine successiva, «ruotano come pale di un enorme / mulino a vento» (vv. 5-8) si può forse azzardare un’altra citazione a un classico della letteratura come *Don Chisciotte*, e intravedere in questo riferimento una cupa caratterizzazione della natura del poeta: come l’*hidalgo* della Mancia, un uomo nutrito di lettere fino alla follia, che sovrappone pericolosamente alla realtà obiettiva una propria interpretazione distorta dell’esistenza (!).

¹⁸ Cfr. *supra*, § 1.3; vd. AFRIBO 2007, p. 159, sulla «reificazione e [il] congelamento del senso» discussi nel componimento *Schiava* della sezione *Statue* («Il testo mostra infatti, e forse volutamente non risolve, questa ambivalenza tra la vita, intesa come flusso vitale mutevole e imperfetto, e il suo significato»).

¹⁹ FIORI 2007, p. 149.

contrasto con quella osservata durante il viaggio nei «filari di pioppi», i «cipressi» e «viti» e soprattutto negli «oleandri»²⁰ e le dimensioni quasi mostruose dei grandi magazzini (enfattizzate dai loro nomi: il «*Paradiso del risparmio*», la cui insegna «squilla come un allarme»; il «*Regno della calzatura*», «armato e pavesato / come un antico galeone», vv. 5-6, 12-14). La transizione è accompagnata da un generale attenuamento della luce del sole («la luce di mezzogiorno / impallidisce», vv. 2-3), forse causato dal trascorrere del giorno, oppure dall'entrata nella valle in ombra; ma l'osservazione può avere un possibile sovrasenso allegorico,²¹ e può segnalare il parallelo attenuamento dell'entusiasmo del protagonista ad ammirare la realtà circostante. Nel complesso, l'atmosfera di scoperta della luminosa campagna lombarda viene desublimata dall'arrivo al paesino angusto di Urate, il luogo in cui, secondo il Conoscente, si cela la verità «dietro le cose»;²² il modello d'azione – l'esposizione da parte dell'antagonista di una realtà prosaica e squalificata, dopo la rappresentazione del narratore di una concezione eletta, liricizzata, “letteraria”²³ – replica la tattica osservata nella sezione *L'Ente*, e anticipa l'esito disastroso dell'incontro con Olindo nella sezione successiva.

La sezione è percorsa dai consueti procedimenti fonici di Fiori: le rime perfette e imperfette, celate e in evidenza. Nel passo 58, *viaggio : paesaggio*, vv. 1-3; *lampeggia ≈ roggia ≈ poggi*, vv. 10-12; una serie di versi in rima baciata, *stesi : paesi, sotto : acquedotto*, ai vv. 14-18; *sangue ≈ lingua*, vv. 21-22; *calanco : bianco*, vv. 24, 27; *raccoglie ≈ foglia*, vv. 26, 29; *benedice ≈ radici*, vv. 26-27; la virtuosistica *mezzeria : Pavia*, vv. 30-31. Nel passo 59, *viadotto : sotto* ai vv. 5-6, in anadiplosi; *spiaggione : arancione*, vv. 7, 9; una serie di versi in rima incrociata, *operai : mais* – una rima dissonante perfettamente caratteristica dell'uso di Fiori²⁴ – con *casolari : balneari* ai vv. 8-11, proseguita da *dromedari* al v. 17; *pepe : presepe*, vv. 19-21; *spia : armonia*, vv. 23-24; *Conoscente : vivente*, vv. 23, 30; *omino : mulino*, vv. 32-22. Nel passo 60, le rime *riservato :*

²⁰ Ma fuori da questa classificazione restano i «rovi» al v. 9 del passo 58 (tra cui però lampeggiano, alla Montale, i riflessi dell'acqua delle rogge) e la «famiglia di malvoni», fiori ornamentali da balcone (vv. 9-10, passo 60).

²¹ Nel romanzo, l'espressione «la luce di mezzogiorno» è usata solo qui (v. 2) e al passo 55, v. 30, in corrispondenza della articolata similitudine che rappresenta le due concezioni esistenziali sostenute dal protagonista e dall'antagonista (verità icastica ed evidente, contro verità oscura e nascosta): nella similitudine, che mette in scena il modello epifanico a due momenti A e B, l'espressione segnala l'innesco dell'epifania («A quel punto / la luce di mezzogiorno / sembra ancora più chiara»; *Il Conoscente* 55, vv. 29-31, p. 150).

²² Sulla possibile etimologia del nome *Urate*, cfr. *supra*, § 1.2.

²³ Anche il tristico ai vv. 1-3 del passo 58, «Comincia il viaggio [...]» può essere interpretato come una possibile connotazione da “oggetto letterario” del racconto: l'espressione ricalca perfettamente le formule incipitarie delle rubriche di manoscritti medievali, impiegate per segnalare l'inizio di una nuova opera («*Incipit vita nova*», «*Incipit Comoedia Dantis Alagherii [...]*»).

²⁴ Cfr. ZULIANI 2016, p. 377 (emula alla perfezione il tipo *rami : camion*).

pavesato ai vv. 8, 12, *paura* : *calzatura* ai vv. 9, 14, *malvoni* : *monconi* ai vv. 10, 18 e *bruciachiate* : *URATE* ai vv. 17, 20 (una coppia rimica che risponde a *mezzeria* : *Pavia* del passo 58) sono accompagnate da una serie di interessanti consonanze e serie allitterative in *-ll-* (*impallidisce*, *allarme*, *fondovalle* : *spalle* ≈ *squilla* ≈ *gialla*, vv. 3-5, 15) e *-n-* (*galeone* ≈ *pino*, vv. 13, 18) e assonanze toniche in *-u-* (*buia* ≈ *radure* ≈ *fumo*, vv. 15-16, 18), che sembrano addirittura insistere su una connotazione fonosimbolica del passaggio (ma il fonema /u/ rimanda naturalmente al nome di «URATE» che conclude il passo).

Come detto, la sezione ripropone il motivo del viaggio attraverso la campagna già apparso in *Treno*, un testo della prima produzione, e il tema del soggetto che ammira con attenzione il paesaggio in continuo mutamento; ma confrontando i due testi, emerge con facilità la distanza del *Conoscente* dalla poetica della prima produzione. *Treno* è espressione di un soggetto spersonalizzato, in regola con la poetica di “perdita delle «bravure»” (ricorre il *si* impersonale: «Ci si sente mancare, / in queste scene. / Si è come tenuti fuori»; «E si diventa liberi, leggeri»);²⁵ l’ambientazione è tipizzata, e può rappresentare qualsiasi campagna italiana attraversata da una linea ferroviaria. Per descriverla il poeta impiega termini generici come *città*, *monte*, *campagna*, *case*, *mare*, *ponte*, *campi*, *fiume*, fino alla massima indeterminatezza con *scene*, *cose*, *persone*, *mondo*; gli unici termini che definiscono dei luoghi con più precisione sono *pineta* e *rimessa*.²⁶ Invece nel *Conoscente* il soggetto individualizzato, narratore-protagonista, e il resoconto di una vicenda unica nel tempo e situata in una specifica regione geografica – oltre che l’accresciuta esperienza di composizione del poeta – comportano una lingua più realistica e “demiurgica”, più precisa e variegata, in molteplici ambiti lessicali. Dal lessico geografico e di morfologia del territorio, *paesaggio*, *pianura*, *valle*, *poggi*, *costa*, *monti*, *calanco*, *dune*, *spiaggione*, *lago*, *fondovalle*; per elementi più specifici del panorama, *teatro*, *filari*, *roggia*, *muri a secco*, *campanili*, *paesi*, *acquedotto* con le sue *arcate*, *siepe*, *mezzeria*, *campi*, *pinete*, *scavo*, *casolari*, *ponti*, *stabilimenti balneari*, *frutteti*, *fossi*, *pozzo*, *torri*, *mulino*, *parcheggio*, *foresta*, *radure*. In ambito antropico, figurano numerosi termini relativi a oggetti di vario genere (*quinte*, *pale*, *panni*, *pala meccanica*, *casacca*, *presepe*, *statuine*, *allarme*, *insegna*, *lastre*, *grès*, *posti macchina*, *galeone*, *monconi*,

²⁵ *Treno* II, vv. 5-7, 13, in *Esempi (Poesie)*, pp. 69-70).

²⁶ Ma la lirica rappresenta soprattutto la curiosità del soggetto di ciò che accade *all'interno* degli edifici superati dal treno: il relativo campo lessicale registra dunque individui più particolari, a partire dal nome degli ambienti (*terzo [piano]*, *pianterreno*, *stanze*, *soggiorni*, *camere*, *ascensore*, *bar*, *cucine*), per passare agli oggetti d’uso domestico (*armadi*, *tovaglie*, *soprammobili*, *piatto*, *quadro*, *vetri*).

portacenere, cartello stradale) e a ruoli e mansioni di vario tipo (moderni come *operai, ciclisti*, generici come *abitanti, omino*, o antichi come *flagellanti e magi* e i leopardiani *carrettiere, donzella, erbaiolo, pastore*). Compare anche un campione ristretto di zoonimi e lessico relativo: *gallina leopardiano, cane, gregge, dromedari, asino*. Un ambito che registra una presenza notevole e interessante di individui è dato dai fitonimi e dai termini analoghi: *pioppo, rovi, cipressi, viti, ginestre, fronzute, radici, oleandri, foglia, orzo, fiorite, mais, rose e viole leopardiani, muschio, alberi del pepe, palmizi, erbaccia, malvoni, pino*. Il lessico registra dunque l'applicazione coerente e approfondita del pensiero del poeta; la terminologia arricchita segue fedelmente l'intento di dire a fondo l'«ancora mondo» che già stupiva il soggetto spersonalizzato di *Esempi*; nel *Conoscente* tenta di restituire fedelmente, con accuratezza amplificata, a ciascuna delle “cose vere” la sua parte di dicibilità.

2.4. *In canoa (passi 83, 86, 87)*

83.

Sfuggire alle attività
e agli intrattenimenti del Convento
– l’ho detto – non era per niente facile. Un giorno,
durante una sessione di canoa,
5 mi sono lasciato spingere dalla corrente
oltre l’ultima boa. I canoanti
erano troppo presi ad armeggiare
con le pale nell’acqua, maledicendo
il cielo il mare e la loro spina dorsale,
10 per fare caso a me.

La scogliera
dei nostri convenienti conversari, là dietro,
era sempre più bassa, più lontana:
quattro pietre sul filo dell’orizzonte.

Mare piatto. L’ombra del monte. Fra i lampi
15 che il sole seminava sul buio azzurro
dell’abisso – fioco, bianco, lentissimo –
si specchiava il pennacchio del vulcano.
Ferma e solenne, l’isola
mi navigava a fianco. Il suo sorriso
20 era quello, sereno e stanco, di un padre
che ti serve la cena.

Ecco: ero solo.

Guardare il mondo, tacere. Avevo quasi
dimenticato cos’era.
Sentire lo strapiombo di una parete
25 respirare,
lasciarsi tirare dal sole.¹

[Pagaiando, il protagonista raggiunge una baia nascosta; nell’entroterra rinviene un piccolo recinto di sassi,
e delle antiche lapidi di marmo].

86.

La grande luce
stentava a disegnare,
sotto il velo di fango, le poche forme
pallide, logore, inquadrate
5 dal calcare lebbroso della cornice; ma
in quel breve rettangolo
vedevi presentarsi
il Mondo: qua una finestra
sola nel piano levigato, là
10 un cane, un tetto; una colonna, un albero.

Il Mondo.

E come brevi sbalzi di schiuma

¹ *Il Conoscente* 83, vv. 1-26, pp. 231-32.

cresciuti dalla schiuma di una nuvola,
ombre su un fondo pallido – le Figure:
una donna col suo bambino in braccio,
15 un uomo che con la mano copre la faccia
di un altro.

Dalla pietra – flebili, nudi –
palpebre e foglie, labbra e pepli affioravano
come bolle di gas da una palude.
I pochi gesti – la mano destra sul petto,
20 l'altra a reggere un lembo della veste –
sembravano sbozzati con uno stecco
in un letto di neve,
in una mattonella di sapone.

Ai piedi di ogni lapide
25 le iscrizioni devote, le sante dediche,
lettera dopo lettera, grige, tacevano.²

87.

Mentre l'occhio vagava a tentoni (come
quando si cerca al buio) da una tavola,
da un'immagine all'altra, dal fondo liscio
al dorso butterato del riquadro,
5 ascoltavo.

Dentro mi si diceva:
eccoli. Gli uomini.

Uomini, e donne. Bambini.

Più alti di un giglio, di un cane.
10 Più bassi di una colonna.
Panneggi, chiome.

Ritti in piedi, seduti.
Pugni alle tempie.

Per sempre stati.
15 Mani sul petto. Il tempo.
Un albero nudo. Un tetto.³

La sezione *In canoa*, e in particolare il passo 87, è tra i risultati poetici più belli e profondi dell'intera opera di Fiori, al pari della prima apparizione del Golfo della Spezia in *La bella vista*. Come nei passi incipitari di quel poemetto, la sezione segue un modello narrativo di transizione da un vastissimo paesaggio onnicomprensivo – in *La bella vista*, una foresta selvatica sugli Appennini; nel *Conoscente*, il panorama dell'isola della Convenzione in pieno mare che si specchia nel «buio azzurro / dell'abisso» al passo 83, vv. 14-21 – a un elemento sempre più minuscolo e

² *Il Conoscente* 86, vv. 1-26, pp. 235-36.

³ *Il Conoscente* 87, vv. 1-16, p. 237.

appartato dell'ambientazione: in *La bella vista*, un «punto» che lampeggia «al centro di tutto il secco, / di tutto il chiaro», le «lamiere» del motorino verso cui il protagonista scende;⁴ nel *Conoscente*, dal mare aperto a una «piccola baia», poi a una «valletta», poi in un «recinto di sassi» «qualche cosa di bianco»;⁵ le lapidi semisepolte a terra, e il loro bassorilievo infangato. Si tratta di una progressione che conduce il protagonista a scoprire man mano un dettaglio sempre più limitato e ristretto di un contesto spaziale enorme, e che si conclude in entrambe le opere con il trapasso alla dimensione mentale, interiore del protagonista;⁶ il movimento serve a generare un senso di aspettativa nel lettore, e ad assegnare all'ultimo grado del tragitto (il motorino, le lapidi) un senso culminante di *climax* narrativo. Nel *Conoscente*, il movimento è provocato da un altro innesco della produzione lirica, la transizione «dal pieno al vuoto»,⁷ dalla presenza rumorosa di più persone (gli altri Convenuti, «presi ad armeggiare / con le pale nell'acqua») alla solitudine piena del soggetto lirico («Ecco: ero solo»), che permette a “Fiori” di godere indisturbato del panorama marino, secondo una sensibilità più profonda che contravviene alla frivolezza alogica della Convenzione. Dopo le precedenti sezioni caotiche dei vacui «intrattenimenti del Convento», separarsi dal resto della compagnia permette al protagonista di sfogare un senso di riscoperta del mondo («Avevo quasi / dimenticato cos'era», vv. 22-23), e al narratore di ricorrere a uno stile più sostenuto, aereo e luminoso, come se stesse correndo «miglior acque».⁸

Nel passo 86 il narratore descrive il bassorilievo delle lapidi scoperte nell'esplorazione, in ogni suo particolare; il passo si configura così, a tutti gli effetti, come un'*ekphrasis* di gusto classico o romantico. La descrizione ecfastica è in strettissima correlazione con il passo 87, in cui si espone l'osservazione ravvicinata del bassorilievo, ed è diviso in due parti: nella prima (vv. 1-5) il narratore ritrae il protagonista mentre guarda attentamente il bassorilievo, nella seconda (vv. 6-16) sono riportate una serie di verbalizzazioni mentali avute nell'osservazione. Ciascuna delle notazioni, rese in sintassi nominale ad altissima segmentazione (quasi emulando un andamento a versicoli ungarettiani), corrisponde immancabilmente a uno dei particolari della descrizione ecfastica: «Uomini, e donne. Bambini», vv. 7-8, equivale alle figure di «una donna

⁴ *La bella vista* I, vv. 21, 23-24; II, v. 5, in *Poesie*, p. 170.

⁵ *Il Conoscente* 84, vv. 8, 15, p. 233; *Il Conoscente* 85, vv. 3, 7, p. 234.

⁶ Il movimento attraversa dunque a pieno lo spettro della dicotomia esistenziale di Fiori: dal mondo illimitato e indefinito al soggetto unico e vincolato.

⁷ AFRIBO 2017, p. 148.

⁸ *Purg.* 11.

col suo bambino», «un uomo», «un altro», vv. 14-16 del passo precedente; «un cane», «una colonna», «un albero nudo», «un tetto» ai vv. 9, 10, 16, riprendono in serie sparsa il v. 10 del passo 86, «un cane, un tetto; una colonna, un albero»; «mani sul petto» al v. 15, il gesto «la mano destra sul petto» del precedente v. 19; «Panneggi» al v. 11, il «lembo della veste» del precedente v. 20.⁹ Le notazioni comprendono anche delle intuizioni istantanee avute dal protagonista mettendo in relazione i vari particolari del bassorilievo (gli «uomini» sono «più alti» del «cane» e «più bassi» della «colonna», vv. 9-10), o derivandole in generale dalla visione complessiva della scultura (quegli uomini sono «per sempre stati»), fino a una constatazione tanto laconica quanto profondamente radicata nell'intera visione e nell'intero bassorilievo: al v. 15, «Il tempo».

Il passo si configura così come la rappresentazione più accurata e realistica della resa in lingua di una manifestazione epifanica. Il monologo mentale del protagonista è riportato in forma di discorso diretto, introdotto al v. 6 dal verbo *dire*: il protagonista è ritratto mentre presta attenzione totale al discorso («ascoltavo», v. 5). Il v. 6, che introduce il monologo interiore («Dentro mi si diceva»), è una citazione puntuale a *Purg.* XXIV 52-54, «I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando», i famosi versi commentati da Fiori nel suo saggio sulla poesia oscura novecentesca.¹⁰ Il passo 87 ritrae dunque il protagonista mentre «ascolta con la massima attenzione» il «modo»¹¹ della scultura; il monologo mentale è costituito dalle parole specifiche rinvenute da “Fiori” secondo la sua «voce», parole che aderiscono puntualmente alla «logica profonda» del bassorilievo (alle sue dimensioni, alle relazioni tra le sue figure, alle sue implicazioni esistenziali). Le parole di tale «canto» non hanno «spiegazioni», non riconducono ad altre parole se non a sé stesse; non si possono dissolvere in una catena infinita di chiose filosofiche; si devono cogliere come si presentano, stando «di fronte» a esse così come il protagonista le ricava stando di fronte al bassorilievo. Il loro statuto di puro «canto» è dunque il motivo dell'altissima concisione del passaggio e della vertiginosa densità semantica ed esistenziale; è anche la chiave per comprendere la loro profonda valenza etica, e la vena sotterranea di genuino, tenace e inesausto umanesimo che le spinge. Come spiega Fiori nel saggio secondo i versi di Dante, a muovere il «canto» che corrisponde al «modo» profondo di una cosa

⁹ Il passo 87 cita anche altri particolari del bassorilievo non riportati nell'ecfrasi: le «chiome» delle Figure (v. 11), le loro posture («Ritti in piedi, seduti», v. 12), un altro gesto («Pugni alle tempie», v. 14).

¹⁰ FIORI 2007, pp. 79-80. Cfr. *supra*, § 1.3.

¹¹ FIORI 2007, p. 80.

è l'«Amore» per la sua presenza.¹² Nel passo 87 il protagonista è dunque coinvolto in un atto di amore profondo non tanto, o non solo, per gli specifici individui lì sepolti (come spiega nel passo 88: non piangeva per le «figure senza nome, che mi guardavano / da una distanza infinita»),¹³ ma per «gli uomini» («Uomini, e donne. Bambini»), tutti gli umani, di cui quelle Figure si rendono rappresentanti: “Fiori” ama il fatto stesso di «averle riconosciute» a distanza di secoli, di aver condiviso con loro un «saluto» per innata reazione.¹⁴ Da quest'amore istintivo per l'umanità il protagonista ricava anche fatti «senza spiegazioni», espressi mediante le parole vere del suo canto. Il protagonista nota che gli uomini sono «più alti di un giglio, di un cane» e «più bassi di una colonna» (vv. 9-10): l'osservazione acquista tanto più valore in quanto essa è incastonata nel contesto della Convenzione, in cui non esistono attività significative, ogni evento – anche il più turpe e volgare – ha lo stesso mediocre valore di qualsiasi altro, e le parole sono impiegate per alimentare un'insignificante «chiacchiera / fumante e variopinta».¹⁵ Nel relativismo dissolutivo della Convenzione, semplici considerazioni come ricondurre con sicurezza le dimensioni di un qualsiasi corpo umano tra quelle di un «giglio» e una «colonna» si configurano come un baluardo ostinato di certezza immutabile, per quanto minuto; garantiscono che *esiste* qualcosa che non può mutare, nella vita umana di qualsiasi tempo. E se esistono queste verità, e ciascuno le può riconoscere, esiste anche una base su cui edificare una comunità.

La sezione offre dunque la difesa più efficace e persuasiva delle idee di “Fiori”. Data la sua eccezionalità, è caratterizzata da alcuni aspetti che la distinguono dalle precedenti difese del protagonista: si tratta innanzitutto di uno dei rari momenti del romanzo in cui il protagonista si muove di sua iniziativa, nell'ambito della vicenda controllata dal Conoscente;¹⁶ inoltre, l'“argomentazione” è condotta sul piano della narrazione, degli eventi, e non su quello dialogico, come accadeva nel passo 26 osservato in precedenza.¹⁷ Ma la sezione raccoglie e perfeziona tematiche e strutture già sperimentate nelle opere precedenti di Fiori, come il modello di scoperta progressiva di un dettaglio del paesaggio, inaugurato nel poemetto di *La bella vista*. Anche la situazione poetica trova un precedente in quella raccolta: il soggetto che contempla un'opera scultoria è il

¹² Ivi, p. 79.

¹³ *Il Conoscente* 88, vv. 22-23, p. 239.

¹⁴ *Il Conoscente* 89, vv. 4, 7, p. 240.

¹⁵ *Il Conoscente* 82, vv. 15-16, p. 227.

¹⁶ Cfr. *supra*, § 1.3.

¹⁷ Vd. § 2.2.

tema portante della sezione *Statue*. Per genere, la sezione pare addirittura riallacciarsi alla tradizione più illustre di ambito romantico: come detto, la descrizione ecfrastica ha celeberrimi predecessori ottocenteschi (come Keats e la sua *Ode on a Grecian Urn*), e il motivo della visita alle lapidi di un cimitero abbandonato è tipico di un fertile filone della lirica preromantica, la poesia sepolcrale. Ma senza trarre parentele indebite, già Leopardi, molto vicino a Fiori, è l'autore di due liriche, *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale* e *Sopra il ritratto di una bella donna* (*Canti* XXX e XXXI), in cui, in maniera analoga al *Conoscente*, il soggetto lirico si dedica ad ecfrasi di bassorilievi e a profonde considerazioni esistenziali sull'umanità. Ciò non implica che la sezione sia ispirata direttamente da questi predecessori, ma testimonia di un intento poetico che aspira a una materia sublime, storicamente eletta, più alta di quella del contesto grottesco e vile della Convenzione da cui sfugge.

Ma assieme alle tematiche note, nella sezione ritornano anche i problemi noti. L'ambiguità fossilizzante del *signum* è carica, in questa sezione, di una connotazione apertamente funebre: i *signa* sono pietre tombali vere e proprie, e il desiderio del protagonista di far parte dell'umanità invulnerabile delle Figure si confonde facilmente con un desiderio di morte («Quanto vorrei essere / come loro, pensavo»);¹⁸ anche il concetto di umanità rappresentato dalle Figure è influenzato dalla fissità glaciale del segno, ed è molto meno funzionale di quanto il protagonista possa desiderare, come sembra suggerire la sezione seguente, *Selva*, che risponde a *In canoa*: la relazione intrecciata dal protagonista con Selva, la donna viva, energica e passionale, è molto più complessa, ambigua e instabile di quella sostenuta con i «suoi marmi». L'umanità vivente si muove secondo dinamiche molto più complesse e imperscrutabili di quelle conservate dal suo segno, e rifugiarsi nell'apprezzamento di queste ultime si configura come una consolazione nobilitante da «anima bella», oggetto di derisione da parte degli altri Convenuti quando il protagonista viene scoperto alla fine della sezione (e il rimprovero di Selva, «che tu non legassi coi vivi / lo sapevamo, ma addirittura mettersi / a parlare coi sassi», rende esplicito il contrasto tra i due «tipi» di umanità). Al confronto con l'umanità vivente, gli stessi fatti rinvenuti dall'«ascolto» del bassorilievo sembrano dissolversi senza una ragione. Nel passo più surrealistico del romanzo (il 100), le dimensioni di Selva rimpiccioliscono a quelle di «una bambola»:¹⁹ il protagonista è

¹⁸ *Il Conoscente* 89, vv. 17-18, p. 240.

¹⁹ *Il Conoscente* 100, v. 20, p. 261.

turbato dal fenomeno («“Selva, che cosa ti succede?”»),²⁰ ma lei lo prende in giro («“Fiori, come sei piccolo! / Riuscirai mai a crescere?”»).²¹ La sua reazione si può interpretare in due modi: o Selva è ironica, e quindi non avverte come una stranezza il suo restringimento innaturale; oppure secondo lei “Fiori” è davvero diventato «piccolo», e il fenomeno non ha coinvolto lei, ma il protagonista – e a sostegno di questa interpretazione v’è un’osservazione fatta dal narratore a inizio passo: «ero forse io / a essere ogni giorno / più in basso. / Più grave, più schiacciato / contro la terra».²² In qualsiasi dei due, il mistero del rimpicciolimento non viene chiarito, e la confusione sulle proporzioni dei personaggi si accompagna all’incertezza su quale sia la corretta versione degli eventi, se quella del resoconto di “Fiori” o quella di Selva. Ma si tratta di una confusione ricercata, con un sovrasenso allegorico: risponde a distanza al fatto “certo”, sigillato dal bassorilievo, che gli «uomini» sono sempre «più alti di un giglio, di un cane» e «più bassi di una colonna» (passo 87, vv. 9-10). Tale certezza è valida soprattutto nell’astrazione cristallizzata del segno, ma nel mondo concreto pare essere oscurata da cause incomprensibili. Così, all’ultima e alla più fine “argomentazione” del protagonista segue una vasta obiezione, di pari complessità narrativa: anche in questo caso l’intento apologetico di “Fiori”, e la sua impostazione lirica esemplare, di taglio romantico, sono messi a dura prova da una serie di eventi che sfuggono al controllo del suo resoconto (e addirittura a quello del Conoscente, che nella sezione compare solo in due passi e non si capacita della relazione tra Selva e il protagonista).

Sul piano formale, a partire dalla metrica, la sezione *In canoa* presenta diversi aspetti interessanti. I passi 83 e 86 sono, come di consueto, formati da strofe di lunghezza libera, e da versi di misure che variano dal quadrisillabo (passo 83, v. 25) al martelliano (ivi, v. 11). Sono presenti anche quattro scalini intraversali (passo 83, vv. 10, 21; passo 86, vv. 11, 16), impiegati per introdurre nel flusso del discorso una sorta di sospensione intonativa, un’inarcatura di più significati all’interno dello stesso verso, declinata in varie modalità: ad esempio, nel caso del v. 10 (passo 83), lo scalino pare lasciare sospesa l’immagine dei Convenienti «presi ad armeggiare / con le pale nell’acqua», mentre «la scogliera» da cui provengono si fa «più bassa, più lontana». Nel caso del v. 11, invece (passo 86), lo scalino separa la ripresa in anadiplosi del v. 8 («Il Mondo») dal seguito della descrizione delle lapidi: come se la prima parte del verso sia un

²⁰ *Ibidem*, v. 26.

²¹ *Ibidem*, vv. 30-31.

²² Ivi, vv. 2-6, p. 260.

brevissimo *excursus* del protagonista-narratore che si sofferma a contemplare il significato di quanto appena descritto, prima di riprendere con l'ecfrasi («E come [...]»). Ma il caso più interessante è dato dallo scalino del v. 21 (passo 83), un caso di scalino interstrofico: usato sporadicamente dall'autore con grande effetto, specialmente quando esso forma una strofa composta dal solo emistichio isolato;²³ così, nel passo 83, lo scalino rappresenta anche tipograficamente l'immagine della ritrovata solitudine del protagonista in mezzo al mare. Nel passo 87, invece, si osserva facilmente come la struttura strofica si adegui alle esigenze di contenuto: la prima parte del passo, il ritratto del protagonista che ammira la lapide, è formata dalla prima strofa di cinque versi, i primi quattro lunghi (due endecasillabi regolari e due ipermetri; il v. 5 è un quadrisillabo e ritrae "Fiori" in ascolto di ciò che gli si «ditta dentro»); la seconda, che riporta il monologo mentale del protagonista, è formata da una serie irregolare di distici, tristici e un verso isolato, composta da versi brevi: quinari, settenari e ottonari (il più lungo è il v. 9, un novenario pascoliano). La frammentazione rende fedelmente l'andamento del monologo mentale che registra a tratti la «logica profonda» del bassorilievo e la rende dicibile in determinate parole della «voce» del protagonista. Si segnala infine la consueta presenza di rime perfette e imperfette: al passo 83, una lunga catena di rime e consonanze in *-nt-*, *intrattenimenti* ≈ *Convento* ≈ *niente* : *corrente* ≈ *canoanti* ≈ *convenienti* ≈ *orizzonte* : *monte* (vv. 2, 3, 5-6, 11, 13, 14); una catena simile in *-r-*, *armeggiare* : *mare* : *fare* ≈ *scogliera* ≈ *conversari* (vv. 7, 9, 10, 11; *scogliera* in rima facile con *era*, vv. 3, 20, 23); i primi rimanti sono in assonanza con *pale* : *dorsale* ai vv. 8, 9; *canoa* : *boa* ai vv. 4, 6; *dietro* ≈ *pietre* ai vv. 11, 13; la rima desinenziale *seminava* : *specchiava* : *navigava* (vv. 15, 17, 19); *abisso* ≈ *lentissimo* al v. 16; *bianco* : *fianco* : *stanco* ai vv. 16, 19, 20; *sereno* ≈ *cena* ai vv. 20, 21 e la paronomasia *solo* ≈ *sole* ai vv. 21, 26. Nel passo 86 le rime sono presenti in quantità minore: *disegnare* : *calcare* ai vv. 2, 5; l'eccedente *fango* : *rettangolo* ai vv. 3, 6; *ma* : *qua* : *là* ai vv. 5, 8, 9 (e l'intera strofa, tranne che per i vv. 1, 3, 8, è in assonanza in *-a-*); *Mondo* : *fondo* ai vv. 8, 11, 13; *braccio* ≈ *faccia* ai vv. 14-15; *nudi* ≈ *palude* ai vv. 16, 18; *gesti* ≈ *veste* ai vv. 19, 20; *petto* : *letto* ai vv. 19, 22. In confronto ai precedenti, il passo 87 non presenta molte rime: *come* : *chiome* ai vv. 1, 11 (con rimanti a grande distanza), *donne* ≈ *colonna* ai vv. 8, 10,

²³ Possibilmente Fiori deriva tale uso di scalini interstrofici da Sbarbaro, oppure dalla tradizione secondonovecentesca: cfr. GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010, pp. 205-06, in cui si discutono due casi tratti da *Pianissimo* e dal *Conte di Kevenhüller* di Caproni.

tempie ≈ *tempo* ai vv. 13, 15, *petto* : *tetto* ai vv. 15, 16 (e *tempo* ≈ *tetto*), e la rima grammaticale *seduti* ≈ *stati* ai vv. 12, 14.

Vi sono diversi aspetti linguistici di interesse. Nel passo 83, la prima strofa presenta diversi neologismi arditi: *canoanti* al v. 6 e la coppia *convenienti conversari* al v. 11. *Canoante*, ‘persona che manovra una canoa’, appare come un vocabolo possibile in lingua italiana, ma non è riconosciuto dai vocabolari. Al v. 6, *conveniente* non va inteso come ‘ospite della Convenzione’ (nel resto del romanzo, i termini relativi presentano sempre l’iniziale maiuscola: *Convenuto*, *Conventa*, *Conveniente*), ma come il participio presente del verbo *convenire*, in senso etimologico, ‘persona che viene assieme’, ‘che con-viene’ (ma l’anfibologia con il significato comune nel romanzo è voluta, si aggiunge all’artificiosità del passaggio).²⁴ *Conversario* è un falso latinismo, modellato per analogia su *avversario* (< ADVERSARIUS < ADVERSUS, ‘rivolto contro qualcosa’, part. perf. di ADVERTO; **conversario* < *CONVERSARIUS < CONVERSUS, ‘rivolto verso qualcosa’, part. perf. di CONVERTO),²⁵ e si può chiosare, secondo la sua pseudo-etimologia, come ‘persona con cui si sta insieme’ nell’ambito di una gara, di una competizione, ecc.; i due termini formano dunque una dittologia sinonimica ingombrante, pleonastica e artificiosa, usata per definire gli ospiti della Convenzione che percorrono lo stesso tragitto in canoa di quelli in gruppo con il protagonista. Simili barocchismi tecnici sono del tutto inusuali nel linguaggio del narratore, ma sono molto tipici in quello del Conoscente nella seconda metà del romanzo (come nel passo 75 che apre la Quinta Parte: «Ciò che qui si implementa – è la beanza, / la discronia, l’esutile [...] Unare l’uno, duare il due nel *duende*, / tremare il quadro che ti arrende [...]»)²⁶ e del generale clima linguistico della Convenzione; essi con la loro spregiudicatezza rimandano all’idea, su cui insiste l’intero Convento, che «il linguaggio [...] non esiste»,²⁷ che la lingua è un codice di plastica manipolabile liberamente senza alcuna conseguenza. Si tratta di una concezione ripudiata da “Fiori”, narratore e protagonista (oltre che dallo stesso autore), completamente antitetiche al suo ideale di una lingua di «voce» in stretta corrispondenza con la realtà e con la vita dell’individuo da cui origina, ma in questo passaggio essa lascia tracce vistose nelle neoformazioni anomale, per poi svanire del tutto non appena il protagonista ritorna a essere solo; come un sintomo

²⁴ Cfr. *Conoscente* 2, vv. 8-10: «uno in più / chiamato a convenire. / Un convenuto, un ospite». Vd. *supra*, § 2.1.

²⁵ Vd. GDLI, s. vv. *avversario*, *avverso*, *converso*.

²⁶ *Il Conoscente* 75, vv. 4-5, 10-11, p. 213.

²⁷ *Il Conoscente* 102, vv. 14, 17, p. 267.

che la Convenzione ha iniziato a esercitare il suo effetto su “Fiori”, protagonista e narratore. Nel resto della sezione, la lingua di “Fiori” ritorna al suo sistema consueto, di registro elevato ma sempre in un contesto colloquiale.²⁸

Infine, qualche osservazione sulla retorica dei passi. Nella prima strofa del passo 83, un tocco di comicità è dato dall’enumerazione umoristica ai vv. 9-10, dei Convenienti che maledicono «il cielo il mare e la loro spina dorsale»: una sorta di anatema universale profano, ridimensionato rispetto a «Bestemmiavano Dio e lor parenti, / l’umana spezie e ’l loco e ’l tempo e ’l seme [...]» (*Inf.* III 103-05). Al tono ironico della prima strofa subentrano procedimenti più eletti nel momento in cui il protagonista rimane da solo: la segmentazione in frasi nominali (v. 14); la tecnica impressionistica “pittorica” già impiegata nella sezione *In viaggio* (vv. 14-17: «Fra i lampi / [...] sul buio azzurro / [...] – fioco, bianco, lentissimo – / si specchiava il pennacchio del vulcano»: anche qui le notazioni cromatiche sono anteposte all’immagine finale del «pennacchio»); una tipica similitudine di Fiori ai vv. 19-21, che paragona il «sorriso» dell’isola a quello di un «padre / che ti serve la cena» (e il riferimento al *padre* si rifà ancora una volta al campo figurale dell’infanzia, con il paragone implicito dell’osservatore dell’isola a un *figlio*). Il passo 86 si caratterizza per essere un’unica ipotiposi del bassorilievo, tranne che per il rapido intervento del narratore al v. 11, isolato dallo scalino, di cui s’è detto; per la descrizione il ritmo della vicenda rallenta drasticamente, se non si ferma del tutto: in 26 versi, sono presenti solo cinque verbi in modo finito («stentava», «vedevi», «affioravano», «sembravano», «tacevano», vv. 2, 7, 17, 21, 26), la prima strofa (vv. 1-10) è monoprodiale e i due periodi seguenti (vv. 11-16) sono in sintassi nominale. Ai vv. 16-18, e soprattutto al v. 17, è presente un interessante gioco fonico, un’insistenza su parole con suoni labiali (soprattutto le occlusive /p/ e /b/) e liquidi (/l/, /r/), anche in nessi consonantici: «flebili, nudi – / palpebre e foglie, labbra e pepli affioravano / come bolle di gas da una palude»; si può interpretare possibilmente in chiave onomatopeica come il correlativo fonico delle «bolle di gas» del v. 18 che emergono in superficie e scoppiano.²⁹ Nel passo 87, si

²⁸ Si segnala l’*usus* grafico anomalo *grige* per *grigie* al v. 26, passo 86 («le iscrizioni devote [...] / lettera dopo lettera, *grige*, tacevano»), proprio di Fiori (compare anche al v. 25 del passo 111: «il coro grigio dei grilli / che le sabbie *grige* nutrivano»); un uso che non segue la regola ortografica corrente, ma è attestato storicamente (*Inf.* VII 108, ed. Petrocchi: «In la palude va c’ha nome Stige / questo tristo ruscel, quand’è disceso / al piè de le maligne piagge grige») e accolto da Treccani e GDLI (cfr. s. v. *grigio*).

²⁹ L’immagine ingegnosa dei particolari del bassorilievo che emergono come delle bolle di una palude è ispirata possibilmente da un luogo di un noto madrigale di *Alcyone* di D’Annunzio, *Nella belletta*: «Ammutisce la rana, se m’appresso. / Le bolle d’aria salgono in silenzio» (vv. 7-8). Se si può riconoscere una relazione tra i due testi, è interessante osservare che il madrigale esplora le tematiche dannunziane della decadenza e della morte (ripetuto in

può riconoscere ai vv. 1-2 un'autocitazione alla prima produzione, «(come / quando si cerca al buio)», che si rifà a *Illuminazione*, un testo di *Case ed Esempi*, in cui «la luce va via» e «si va / da un buio / a un altro buio».³⁰ Nel testo lirico si tratta del momento A che precede l'attimo epifanico; la riproposizione nel passo 87, nella prima strofa che precede l'esposizione del monologo mentale, è dunque in linea con il modello della prima poetica. Infine, la parte monologica segue uno stile fortemente laconico, brachilogico: nessuna parola è esornativa, ciascuna ha un suo preciso, densissimo significato; come conviene a un linguaggio che intende farsi vero come la realtà stessa, e aderire tenacemente a un ideale di dicibilità del mondo.

rima identica: «Nella belletta i giunchi hanno l'odore / delle persiche mézze e delle rose / passe, del miele guasto e della morte. // Or tutta la palude è come un fiore / lutulento che il sol d'agosto cuoce / con non so che dolcigna afa di morte», vv. 1-6); il riferimento nel testo di Fiori accrescerebbe così l'ambigua connotazione funerea coltivata in tutta la sezione, legata all'ambiguità del segno.

³⁰ *Illuminazione*, vv. 1, 3-5, in *Esempi (Poesie)*, p. 28).

2.5. *La salita (passi 110, 111, 118)*

110.

Là sotto, ora, la riva del vulcano
era una striscia opaca
senza una traccia umana. Non un tetto,
una barchetta, un vetro. La scogliera,
5 la Villa, la Convenzione: come se non
ci fossero mai state. Nella luce
che vetriolava l'acqua, tra le frustate
cieche del mare in festa, sporgeva solo
la falce nera del molo.

10 *Luce. Molo.* Ogni volta che la fatica
mi faceva posare
lo zaino a terra, voltandomi indietro
col fiato corto, stentavo ancora a fidarmi
di quello che vedevo,
15 a consegnarmi. Sentivo ogni parola
trattenersi, esitare. *Salita, mare,*
caldo, fatica: si potevano dire,
queste cose? Potevo chiamare aria
l'aria, far conto che fosse aria
20 e non il suo contrario, il suo segreto,
il suo scherzo?

La favola del mondo
tornava a riempirmi gli occhi,
i muscoli. Sentivo, sotto di me,
il monte sussultare, come un corpo
25 che nel sonno sospira
e cambia posizione.
A questa voce mi affidavo.¹

111.

Una cenere lieve come cipria
mi nevicava sulle mani
lucide di sudore. Alle mie spalle
il sole non pesava più come prima.
5 Passato il colmo della frana, dove
l'immenso cono
si troncava e si apriva
in un'enorme bocca viva,
niente più cricchi di lapilli: una valle
10 silenziosa, già mezza in ombra. Le suole
mordevano, senza rumore,
le dune di sabbia nera, poi riaffondavano
indietro. E ancora su, su. La montagna
– troppo vicina, troppo vera –
15 mi scalava le gambe.

A metà strada
l'ombra della cornice si è sciolta,

¹ *Il Conoscente* 110, vv. 1-27, pp. 286-87.

si è dilatata. La valle, in pochi attimi,
era spenta; il disegno delle fosse
e dei lastroni fuso
20 in un grigiore diffuso,
crepuscolare. Al brontolio del monte,
alle fontane di lapilli
rispondevano i sibili dei ratti,
il coro grigio dei grilli
25 che le sabbie grige nutrivano.

Mi volto: il sole al tramonto
spunta appena da un fronte di cirri neri
teso come un telone fra l'orizzonte
e la vetta fumante del cratere.

30 Di colpo, è sera. La prima goccia – tiepida,
pesante – mi si schiaccia su una spalla.
Frigge un fulmine. Dalla scodella di roccia
sboccia una vampa, illumina di giallo
il grande coperchio basso e lento, che il vento
35 spinge e trattiene. Il fumo della montagna
non riesce più a salire: stagna, si arrotola.
Dal cielo crolla un fiume. Lì sotto
lo inghiotte la terra nuda.
Il golfo di sabbia e cenere mi si chiude
40 addosso. Ora è una grotta di ferro e cloro,
di ammoniaca, di zolfo.²

[Il protagonista trascorre la notte disteso, aspettando che il nubifragio passi. Di mattina presto, riprende la salita. Presso la vetta del vulcano ritrova i cantori dell'Ente che lo deridono per la fuga precipitosa e la notata. Poco dopo ha con la suora che li accompagna una discussione sull'esistenza di Dio. Prova a bere, ma la sua borraccia è vuota. Mariano gli preme in bocca una bottiglia, ma il protagonista prova a divincolarsi; subito è circondato dagli altri ospiti. Per l'urto, la mischia rovescia giù per la riva del vulcano]

118.

Era quella che gli abitanti del posto
chiamano *sciara vecchia*: la via
del fuoco, spenta da anni; un grande serpente
che dorme, un enorme scivolo
5 di sabbia nera e bruna, che dalla cima
precipita fino all'acqua, sul lato opposto
a quello vivo, dove magma e fiamme
colano lenti dal cratere.
Per quel pendio di polvere rotolava,
10 abbracciata, la nostra compagnia.

Sotto di noi, nel morbido,
mani e piedi cercavano un appiglio:
qua una lastra di lava, più giù le spine
di un capperio fiorito. Dal groviglio
15 due o tre cantori erano riusciti
a sporgersi, a fermarsi
già a metà della china. Ma ancora
me lo sentivo addosso, il cumulo
che mi portava.

² *Il Conoscente* 111, vv. 1-41, pp. 288-89.

Allora, una buona volta,

20 ho smesso di combattere
contro quel peso. Mi sono sciolto, mi sono
lasciato andare, sì. La grande discesa
mi governava. Dopo tre capriole
l'abbraccio si è disfatto. Ero solo.

25 Più grave, più leggero.
Mi sono alzato in piedi. Ogni passo
era un tuffo, un piccolo volo. Sciavo
nel soffice della montagna, sempre più in basso.
Là dietro, sentivo chiamare:

30 “Alberto, fèrmati! Fa’ il bravo!”

Ho alzato gli occhi.
In mezzo al mare, laggiù,
ho visto avvicinarsi la mia nave.³

L’ultima sezione del romanzo, *La salita*, narra del tentativo del protagonista di lasciarsi alle spalle le traumatiche vicende della Convenzione durante la sua fuga dall’isola. Il rapporto deteriorato con Selva e gli altri Convenuti ha evidenziato come l’umanità di carne e sangue sia indefinitamente più complessa della sua rappresentazione in segni; la scoperta della Collezione di unghie e capelli sancisce la mostruosa lezione definitiva del Conoscente, secondo cui tutta la realtà si riduce a un accumulo di unghie, capelli ed escrementi, e tutta l’esistenza umana si riduce a una collezione ossessiva di unghie, capelli ed escrementi – o nei suoi moti più sublimi, a una ricerca di *sacri* escrementi, filosofici o religiosi, come nella *quête* di Costante. Come osservato, il declino del rapporto con Selva è reso oscuro dalla confusione surrealistica sulle proporzioni dei personaggi, un intorbidamento della narrazione che – per usare le parole dell’autore – getta una «secchiata di pece [...] addosso alla realtà»;⁴ anche le ragioni che spingono gli altri Convenuti a prender di mira “Fiori” non sono chiare, o sono comunque molto più cifrate che in precedenza («convenire [...] col resto / dei Convenuti [...] / diventava ogni giorno più difficile. / Da quando si era saputo che non volavo / mi teneva a distanza, la Convenzione. / “Ma Fiori, come ragioni? Che cosa dici?”»)⁵ Anche il colloquio nella cantina della Collezione è altamente enigmatico, pur se a causa del Conoscente: l’antagonista si esibisce in una serie di «loschi indovinelli»,⁶ «spiegazioni [...] che danno e tolgono il segreto»⁷ e dissertazioni su un oscuro manoscritto, che non fornisce alcun chiarimento sulla natura o l’origine del “Tesoro”, ma moltiplica

³ *Il Conoscente* 118, vv. 1-33, pp. 301-02.

⁴ FIORI 2007, p. 72.

⁵ *Il Conoscente* 101, vv. 2-7, p. 262.

⁶ *Il Conoscente* 104, v. 7, p. 274.

⁷ *Il Conoscente* 5, vv. 11, 13, p. 20.

il mistero, e si prende gioco della disposizione del protagonista a insistere su “spiegazioni” anche quando l’oggetto del discorso è un cumulo di unghie e capelli. Il momento di massima oscurità avviene però in corrispondenza del terribile sfogo di “Fiori” contro il Conoscente, in chiusura della Quinta Parte, nel passo 108. Il narratore omette esplicitamente lo sfogo, e afferma di non ricordarne «nemmeno una parola»:⁸ si tratta di una lacuna grave per peso narrativo, e le reazioni degli altri personaggi sono a tal punto severe (lo sfogo sembra indurre il Conoscente a vomitare!),⁹ da sollevare sospetti se il narratore davvero non si ricordi di «una parola», e se il suo sfogo sia davvero a parole e non si tratti piuttosto di un’azione o qualche altro gesto. Il suo potrebbe non essere un fallimento a riportare la vicenda, ma una rimozione, o un rifiuto a ripercorrere una memoria fortemente sgradevole e umiliante, che potrebbe compromettere del tutto la sua immagine (e il narratore stesso pare confortare questa impressione, con il suo commento sulla perdita della memoria: «(Forse è meglio così)»)¹⁰. Nell’evento si può così riconoscere l’esito più estremo e radicale dell’atteggiamento apologetico del narratore, un caso di intento “lirico” che si spinge alla reticenza totale di resoconto. Ma la lacuna testuale si configura anche come il *nadir* assoluto dello statuto della lingua nel romanzo: l’assenza di un resoconto contraddice completamente gli ideali linguistici di “Fiori”, secondo cui il «canto» deve corrispondere accuratamente alla realtà. L’esperienza della Convenzione si chiuderebbe dunque con il sovvertimento più drastico e profondo delle concezioni linguistiche di “Fiori”, a coronamento definitivo della campagna di corrosione assidua perseguita in tutta la seconda metà del romanzo, che giunge a colpire l’istituto formale fondamentale dell’opera, la lingua stessa in cui è composta.

Non è dunque un caso che i primi tentativi di far fronte all’esperienza della Convenzione riguardino il tema della lingua e il suo rapporto con la realtà: nel passo 110, lo stato di totale sconforto delle concezioni etiche, linguistiche ed esistenziali del protagonista lo porta a dubitare

⁸ *Il Conoscente* 108, v. 6, p. 279.

⁹ Cfr. *supra*, § 1.2.

¹⁰ *Il Conoscente* 108, v. 7, p. 279. L’ambiguità della reticenza si riflette nelle interpretazioni incerte e discordanti date dai recensori al passaggio: per Marchesini la reazione di “Fiori” è uno sfogo a parole «che annichila il Conoscente» («Non lo riporta: quasi che la sua lingua, ormai davvero liberata, glielo impedisse»); secondo lui la reazione del Conoscente («Sotto il suo fuoco [l’antagonista] rantola curvo, inchiodato al muro») è causata dall’«imbarazzo che imponeva agli altri» e che ora gli viene restituito da “Fiori” (MARCHESINI 2019). Per Gorret, lo sfogo è un gesto, ma non lo descrive ulteriormente; per lui è uno dei “miracoli” epifanici «a cui tutta la produzione poetica di Fiori ci ha abituato»: «mentre nelle raccolte precedenti il miracolo era un ri-apparire delle cose più quotidiane come nuove», qui è «più corposamente, un gesto che ribalta le cose, la vita stessa del protagonista [...] la conferma ce la offre per converso il Conoscente» con la sua reazione, ma non spiega in che modo (GORRET 2019). Ghidinelli scrive che lo sfogo del protagonista lascia il Conoscente a terra, «rantolante di rabbia»: una reazione non molto realistica (GHIDINELLI 2020, p. 37).

del concetto cardinale del suo pensiero, l'ideale di dicibilità del mondo. "Fiori" si chiede se sia possibile «chiamare aria / l'aria» (vv. 18-19), se le parole suggerite dalla presenza del mondo («*Luce. Molo. [...] Salita, mare, / caldo, fatica*», vv. 10, 16-17) si possano davvero impiegare per riferirsi accuratamente a esso, e se addirittura ci sia qualcosa a cui la lingua possa riferirsi: se ci sia «aria» e non «il suo contrario, il suo segreto, / il suo scherzo» (vv. 20-21), qualcosa che finge di essere un'entità concreta e distinguibile come l'aria e invece è inconsistenza inutile, il «nulla più totale»¹¹ descritto da Pusterla, come le unghie e i capelli della Collezione: ciò che «si nasconde dietro la scena / tranquilla, familiare, che ogni mattina / ti viene incontro»,¹² come diceva il Conoscente alla fine della Seconda Parte. Si tratta del momento di massimo pericolo per il protagonista, l'orlo dell'abisso nichilistico aperto dall'antagonista: una situazione che trova un parallelo fedele, anche per scelte lessicali, in un altro componimento di *La bella vista, No*, in cui il soggetto è al pari tormentato da una «regola» (III, v. 21) che dichiara sistematicamente la nullità di qualsiasi percezione del mondo.¹³

Ma con la sezione *In salita* il narratore intende dare l'idea che il protagonista abbia già lasciato alle spalle la lezione nichilistica del Conoscente, fin dal passo 110, in cui il protagonista si affida alla «favola del mondo» sentita negli «occhi» e nei «muscoli» (vv. 21, 22, 23) quale garanzia che tutto sommato c'è *qualcosa* nel mondo di rilevante, oltre al nulla materico di unghie e capelli («A questa voce mi affidavo», v. 27).¹⁴ Nell'ascesa finale del vulcano, "Fiori" è coinvolto da diversi eventi che sembrano rinforzare le sue posizioni indebolite: nel passo 111, il nubifragio combinato all'eruzione del vulcano è l'evento in cui la «favola del mondo» maggiormente si fa sentire dal protagonista, che ne viene anzi travolto. Come esito, il protagonista torna ad apprezzare il ritorno delle «cose», «aria» inclusa («Il giorno. L'aria. Il respiro. / [...] Le onde, il cielo, / la terra»),¹⁵ segno che per ora la minaccia nichilistica è stata esorcizzata e la «favola del mondo» ha ristabilito la sua naturale presenza. Nel passo 116, nella sua discussione con la suora circa l'esistenza di Dio, "Fiori" riafferma la sua concezione esistenziale: secondo il protagonista «Dio

¹¹ PUSTERLA 2019.

¹² *Il Conoscente* 57, vv. 22-24, p. 154.

¹³ *No*, in *La bella vista (Poesie)*, pp. 193-96). Cfr. il passo III: «Ma – no, neppure questo è vero. L'aria / di casa, la sera che scende e abbraccia / il coltello, i giornali, / la lampada accesa, sono / il contrario. // Sollevare si lasciano, riporre / e respirare. Frusciano. Mi sorridono: / non c'è *qui*, non c'è *ora*. / Non c'è riparo» (*No* III, vv. 10-18, in *Poesie*, p. 195).

¹⁴ La parziale soluzione segue ancora l'impostazione di *No*: «La regola che nega / il posto e l'attimo, il piatto / e le mie mani che lo lavano: / a lei mi affido» (*No* III, vv. 21-24, in *Poesie*, p. 196).

¹⁵ *Il Conoscente* 113, vv. 9-11, p. 292.

è»,¹⁶ ed è indifferente se il Dio di cui sta parlando è quello delle religioni abramitiche, un dio che se ne sta negli *intermundia*, il dio spinoziano *sive Natura* o il concetto mentale di una divinità; si riferisce comunque a un'entità genericamente nota, secondo attributi più o meno condivisi ma simili a quelli conosciuti da altre persone, come per il significato delle parole *albero*, *nuvola*, *cane*.¹⁷ Per “Fiori”, il problema più urgente è l'esistenza di un «noi», una comunità, a cui «si fatica a credere» per essere gli individui «sparsi», «scompagnati», ed esposti «al mondo, all'aria, al panorama»:¹⁸ cioè, per essere ciascuno al centro della propria esperienza indipendente del mondo, una condizione che rende arduo immaginare una comunità collettiva; tantopiù costruirne una. A conclusione del romanzo, quindi, il protagonista ritorna sulle proprie posizioni esistenziali di partenza, in una formulazione che ripropone le problematiche consuete. Infine, con la «grande discesa» del passo 118 il protagonista si “lascia andare” in una sorta di esperienza estatica. Come il pellegrino della *Commedia* conclude la sua *peregrinatio* con la perfetta adesione alla divina armonia del cosmo (rappresentata dal moto circolare uniforme: «sì come rota ch'igualmente è mossa», *Par.* XXXIII 144), così il viaggio di “Fiori” termina con un'estasi, ma una più laica, in armonia alle leggi fisiche, immanenti della natura: il libero abbandono del protagonista a ogni «piccolo volo» (v. 27) comporta la sua adesione alla “volontà” della forza di gravità; in tale sintonia si può riconoscere il cedimento finale e liberatorio, anche se temporaneo, della separazione ontologica tra soggetto e mondo: il soggetto si getta liberamente alle forze della realtà, ne riconosce docilmente la supremazia. È nel pieno di questa liberazione che appare l'allegorica «nave» del protagonista (v. 33), pronto ad allontanarlo per sempre dalla Convenzione e dalla lezione del Conoscente.

La sezione, dunque, insiste su una connotazione di compiuto superamento dell'assalto del Conoscente, ma, come anticipato sopra,¹⁹ i tre principali eventi della sezione, proposti a sintesi

¹⁶ *Il Conoscente* 116, v. 27, p. 298.

¹⁷ Il tema dell'esistenza di Dio e della sua indifferenza nel mondo era già stato affrontato in *Vigilantes*, un testo di *La bella vista* (in *Poesie*, pp. 191-92) che ritrae la scena comica di due «vigilantes» che si picchiano per strada: il componimento gioca sul contrasto stridente tra l'altezza del concetto teologico («Nemmeno Dio, che ogni cosa / spiega e perdona») e la vivida concretezza della scenetta («riusciva più / a sopportare i *toc* e *tac* e i *tunk* / che fanno i loro testoni / quando si scontrano»). *Vigilantes*, seconda parte, vv. 1-2, 4-7, in *Poesie*, p. 192). Secondo Pegoraro, invece, il discorso del protagonista del *Conoscente* non è «tanto un atto di fede, quanto piuttosto un autentico atto di realtà», ed espone che «l'Essere divino, invisibile come le fondamenta di una casa, risulta tuttavia più stabile delle tegole sconnesse e penzolanti sotto il sole. È forse lui quel «bene che ci precede» e che ci lega tutti assieme» (PEGORARO 2019, p. 5).

¹⁸ *Ibidem*, vv. 29, 31, 35, 36, 38.

¹⁹ Cfr. § 1.3.

dell'intera vicenda, non sono catarsi risolutive. La loro sequenza è come coinvolta da curiose asimmetrie narrative: il *pathos* della tempesta dei passi 111 e 112 si sgonfia per lasciare spazio, poco dopo, alla festa e alla «chitarra»²⁰ degli ospiti dell'Ente; il passo successivo al discorso sull'esistenza di Dio è dedicato alla pantomima dei cantori che tentano di imboccare "Fiori" da tutti i lati con una borraccia. Paradossalmente, nonostante i temi eletti, manca in queste vicende un riconoscibile senso di crescendo narrativo, che si tratti del crescendo che percorre il viaggio a Urate, o del senso di aspettativa dietro alla prima scoperta delle lapidi. La tempesta e il discorso sull'esistenza di Dio, a cui si aggiunge la discesa conclusiva, sono eventi quasi fini a sé stessi, senza conseguenze di rilievo nella vicenda; hanno un significato tematico e poetico importante, un valore artistico notevole, ma non influenzano in modo particolare l'andamento restante degli eventi (tant'è vero che per i primi due il protagonista viene preso in giro dagli ospiti dell'Ente). Si possono così interpretare come l'ultima manifestazione di un intento "lirico" apologetico da parte del narratore, il suo tocco conclusivo in chiave "letteraria" per sigillare il racconto a proprio favore; sebbene, ancora in finale d'opera, questi eventi sublimi vengano squalificati da situazioni "narrative" più prosaiche. Interpretandoli, poi, in ottica desublimata, ne emerge la connotazione semiseria e parodica. Un fenomeno meteorologico imponente si abbatte con forza su "Fiori" subito dopo che questi aveva espresso dubbi sulla possibilità di «chiamare aria / l'aria» e sull'esistenza stessa di un'entità come l'«aria»; la sua fine perorazione esistenziale su Dio e sulla comunità è accolta con piena noncuranza da parte degli ospiti dell'Ente, più preoccupati della sua borraccia vuota. La figura di "Fiori", quindi, è ancora colpita dall'accusa principale del Conoscente, che sia preoccupato solo dalle sue idee linguistiche e filosofiche, complesse concezioni inattuabili nella realtà di tutti i giorni, e che da questa preoccupazione tragga un senso di superiorità "aristocratica" rispetto ai "suoi simili" – e spia di quest'atteggiamento è come reagisce alla dichiarazione espansiva di un'ospite dopo il suo discorso su Dio (««Siamo qui, noi. E ti vogliamo bene, / porca vacca...»»):²¹ con la medesima diffidenza dimostrata in chiusura della Prima Parte (««Sì, grazie...» le dico io / facendo un passo indietro»):²² Il romanzo si chiude quindi con uno scioglimento incompleto; un'assenza di sintesi, nonostante quelle ricercate ad arte dal narratore, che si ripercuote al di là della chiusura dell'intreccio, e sul piano cronologico

²⁰ *Il Conoscente* 114, v. 4, p. 294.

²¹ *Il Conoscente* 117, vv. 7-8, p. 299.

²² *Ibidem*, vv. 8-9.

spinge “Fiori” a iniziare anni dopo il suo racconto, ancora tormentato dalla memoria della Collezione e dalla sua accezione nichilistica. Un’instabilità che rappresenta ottimamente, in forma letteraria, lo stesso stimolo che ha spinto Fiori, nel corso della sua produzione poetica, a ritornare frequentemente sulle proprie idee, non accontentandosi mai della stabilità apparente del proprio “sistema” di pensiero ma sempre affrontandolo da più prospettive d’indagine.

Sul piano formale, i passi riportati presentano numerosi fenomeni interessanti, a partire dall’ambito metrico. Sono composti da un numero ristretto di strofe (passo 110, due strofe; passo 111, tre; passo 118, tre), di grande lunghezza: formate da un minimo di nove versi (passo 110, vv. 1-9) a un massimo di venticinque (passo 111, vv. 1-25), con le eccezioni della strofa di quattro versi al passo 111 (vv. 26-29) e il tristico di *explicit* del passo 118 (vv. 31-33). Anche i versi che compongono le strofe sono per la maggior parte lunghi, attorno all’endecasillabo: nel passo 110, 19 versi su 27 presentano dieci o più sillabe; nel passo 111, 27 su 41; nel passo 118, 22 su 33. Ne risulta un testo particolarmente corposo, dai ritmi genericamente dilatati e dall’intonazione estesa, rallentata: in linea con il genere testuale prevalente in questi passi, la narrazione della scalata mista alla descrizione del paesaggio vulcanico. Anche la sintassi si adegua alle misure ampie: le frasi semplici si estendono regolarmente tra più versi (come nella prima frase del passo 110: «La sotto, ora, la riva del vulcano / era una striscia opaca / senza una traccia umana», vv. 1-3); la costruzione dei periodi è più ipotattica del solito, come nel periodo ai vv. 10-15 del passo 110: «Ogni volta che la fatica / [...] / a consegnarmi». Sono presenti anche frasi in sintassi nominale, come di consueto nelle sezioni descrittive del romanzo, ma anche in questo caso si hanno periodi complessi come ai vv. 5-10 del passo 111, «Passato il colmo della frana [...] / niente più cricchi di lapilli: una valle / [...] mezza in ombra». Vi sono casi che non rientrano in questi criteri, frasi di una sola parola o più brevi del verso («Luce. Molo», v. 10, passo 110; «E ancora su, su», v. 13, passo 111), che servono soprattutto a variare l’intonazione sintattica del testo. Sono inoltre eccezioni speciali le parti ai vv. 30-41 del passo 111 e ai vv. 19-30 del passo 118 (aperta dallo scalino), in cui il narratore descrive l’eruzione del vulcano e lo scoppio del temporale, e la «grande discesa» finale: sezioni di testo che sono caratterizzate da un ritmo concitato, da paratassi asindetica, da frasi brevi e segmentate, da una grande densità di verbi (quattordici in modi finiti ai vv. 30-41 del passo 110, tanti quanti i precedenti 29 versi; dodici ai vv. 19-30 del passo 118, contro i dieci dei precedenti 18 versi e mezzo).

Le rime, in forma perfetta e imperfetta, sono un fattore ritmico importante: il passo 110 è aperto dalla serie di consonanze-asonanze *vulcano* \approx *opaca* \approx *umana* ai vv. 1-3 e *tetto* \approx *barchetta* \approx *vetro* ai vv. 3-4; *vetro* è in paronomasia con *vetriolava* al v. 7; si registrano ai vv. 4, 9 *scogliera* : *nera*; ai vv. 6, 7 la rima ricca e desinenziale *state* : *frustate*; la rima baciata *solo* : *molo* ai vv. 9-10; ai vv. 8, 11, 16, 18, 24, la serie *mare* : *posare* : *esitare* : *mare* : *chiamare* : *sussultare*; la rima imperfetta *aria* \approx *contrario*, già significativa nella strofa ai vv. 10-18 del terzo passo di *No*, in *La bella vista*;²³ la rima eccedente *favola* : *affidavo* ai vv. 21, 27. Nel passo 111, le strutture rimiche sono man mano più complesse: la prima strofa presenta coppie di rime bacciate ai vv. 7-8, *apriva* : *viva* e vv. 19-20, *fuso* : *diffuso* (una rima derivativa); *sudore* : *rumore* ai vv. 3, 11, in assonanza con *sole* : *suole* ai vv. 4, 10; *spalle* : *valle* ai vv. 3, 9, in consonanza con *lapilli* : *grilli* ai vv. 9, 22, 24; la consonanza *bocca* \approx *cricchi* ai vv. 8, 9; *nera* : *vera* ai vv. 12, 14; l'eccedente *attimi* : *ratti* ai vv. 17, 23. La seconda strofa ai vv. 26-29 segue uno schema di consonanze alternate, un'evenienza rarissima nel romanzo: si può rendere come a₈B₁₂A₁₂B, *tramonto* \approx *orizzonte* – *neri* \approx *cratere*, ma la strofa intera è percorsa dalla serie in -nt-, *tramonto* \approx *spunta* \approx *fronte* : *orizzonte* \approx *fumante*. Ma simili procedimenti preludono al tripudio rimico e fonico dei vv. 30-41, una strofa dalle innumerevoli combinazioni fonetiche. La serie in -nt- della strofa precedente è proseguita tra i vv. 29 e 31 con *fumante* : *pesante*, poi al v. 34 con *lento* : *vento*; la serie in -r-, ai vv. 30, 36, 40, *cratere* \approx *sera* \approx *salire* \approx *cloro*. Ai vv. 30, 31, 32, 33 è presente la serie *goccia* : *roccia* : *sboccia* \approx *schiaccia*; ai vv. 31, 32, 33, 37, la serie *spalla* \approx *scodella* \approx *giallo* \approx *crolla* (assieme a *dalla* al v. 32 e *illumina* al v. 33); ai vv. 35, 36 *montagna* : *stagna*; ai vv. 33, 35, 37, *illumina* \approx *fumo* \approx *fiume*; ai vv. 32, 33, la paronomasia di *fulmine* e *illumina*; ai vv. 35, 39 l'eccedente *trattiene* : *cenere*; ai vv. 37, 38, 40, *sotto* \approx *inghiotte* \approx *grotta*; ai vv. 34, 40, *basso* \approx *addosso*; ai vv. 38-39, *nuda* \approx *chiude*; ai vv. 38, 40, *terra* \approx *ferro*; ai vv. 39, 41, *golfo* : *zolfo*. Il passo 118 presenta una densità inferiore di rime: v'è l'ultima apparizione della serie chiave in -nt- ai vv. 1, 3, 8, *abitanti* \approx *spenta* \approx *serpente* \approx *lenti*; poi, ai vv. 1, 6 la rima ricca *posto* : *opposto*, ai vv. 2, 10 *via* : *compagnia*, al v. 4 *dorme* : *enorme*, ai vv. 4, 7 l'eccedente *scivolo* : *vivo*, ai vv. 9, 12, 13 *rotolava* : *cercavano* : *lava* (desinenziale, proseguita ai vv. 19, 23 da *portava* e *governava*), ai vv. 12, 14 *appiglio* : *groviglio*, ai vv. 20, 24 l'imperfetta eccedente *combattere* : *disfatto*, ai vv. 24, 25 *ero* : *leggero*, ai vv. 24, 27 *solo* : *volo*, ai vv. 26, 28 *passo* :

²³ Cfr. *supra*, n. 13.

basso, ai vv. 27, 30 *sciavo* : *bravo*, ai vv. 29, 32 la rima ricca *chiamare* : *mare* (una coppia di particolare interesse tematico, già presente nel passo 110); le ultime due coppie sono in consonanza e assonanza con l'ultima rima del romanzo, ai vv. 25, 33 *grave* : *nave*, con cui Fiori segue ancora una volta la sua usanza di rimare l'ultimo vocabolo dei suoi testi.

Dato l'intento del narratore di descrivere accuratamente la scalata del protagonista, il lessico adoperato nella sezione è ricco di termini sulla morfologia vulcanica. Per riferirsi all'edificio complessivo, sono frequenti i vocaboli *vulcano*, *monte*, *montagna*; per le singole conformazioni del vulcano sono impiegati, spesso una sola volta, i termini *riva*, *striscia*, *colmo*, *frana*, *cono*, *bocca*, *valle*, *dune*, *cornice*, *fosse*, *lastroni*, *fontane*, *vetta*, *cratere*, *scodella*, *roccia*, *terra*, *golfo*, *grotta*, *via del fuoco*, *serpente*, *scivolo*, *cima*, *lato*, *pendio*, *morbido*, *lastra*, *china*, *soffice*, fino al sic. *sciara*; anche i prodotti dell'attività vulcanica sono raffigurati variamente, con *cenere*, *lapilli*, *sabbia*, *fumante*, *vampa*, *fumo*, *zolfo*, *magma*, *fiamme*, *colare*, *polvere* e *lava*. A questi si aggiungono altri termini adoperati per ritrarre più approfonditamente i vari elementi, soprattutto riguardo alla loro tonalità e alla luce (*opaca*, *luce*, *nera*, *lucide*, *ombra*, *grigiore*, *crepuscolare*, *grigio*, *giallo*, *bruna*), ma anche alle dimensioni e al peso (*lieve*, *immenso*, *enorme*, *pesante*, *grande*, *grave*, *leggero*) e ai suoni (*sospirare*, *voce*, *cricchi*, *silenziosa*, *senza rumore*, *brontolio*, *sibili*, *coro*). Nella rappresentazione generale, un ruolo cruciale è svolto dai numerosi verbi in senso figurato, quasi tendenti all'espressionismo: *vetriolare*, *trattenersi*, *esitare*, *sussultare*, *nevicare*, *pesare*, *troncarsi*, *aprirsi*, *mordere*, *riaffondare*, *scalare*, *sciogliersi*, *dilatarsi*, *spegnersi*, *nutrire*, *schacciarsi*, *friggere*, *sbocciare*, *spingere*, *stagnare*, *arrotondarsi*, *crollare*, *inghiottire*, *chiudersi*, *dormire*, *precipitare*, *governare*, *sciare*. Altri elementi dell'ambiente sono *scogliera*, *mare*, *molo*, *acqua*; sono presenti alcuni termini relativi al cielo e ai fenomeni atmosferici, soprattutto nella parte del nubifragio, sia propri che figurati, quali *frustate cieche*, *mare in festa*, *aria*, *sole*, *tramonto*, *fronte*, *cirri*, *orizzonte*, *sera*, *goccia*, *fulmine*, *vento*, *cielo*, *fiume*; alcuni termini chimici, *ferro*, *cloro*, *ammoniaca*; unica fauna locale, *ratti* e *grilli*; la flora ridotta al solo *cappero fiorito* e alle sue *spine*. In questo ambiente brullo sono scarsi i segni antropici: *traccia umana*, *tetto*, *barchetta*, *vetro* (di cui si nota appunto la mancanza), poi *falce*, *zaino*, *cipria*, *suole*, *telone*, *coperchio*, *nave*. Più frequenti i termini relativi al corpo, alle azioni e alle sensazioni fisiche: *fatica*, *fiato*, *salita*, *caldo*, *occhi*, *muscoli*, *corpo*, *sonno*, *mani*, *sudore*, *spalle*, *gambe*, *piedi*, *capriole*, *abbraccio*, *passo*, *tuffo*, *volo*. Data l'evidente preponderanza del lessico relativo

all'ambientazione rispetto a quello dei personaggi che vi si muovono, si può comprendere come mai Daniele Gorret parli di «antiantropocentrismo» per l'ultima parte del romanzo, e la sua chiosa che «l'ultima sezione [...] ci rappresenta un uomo che reincontra la Natura»;²⁴ ma questa disparità lessicale si può interpretare anche come la nuova riconferma di un caposaldo costante del pensiero dell'autore, della preminenza del mondo rispetto al soggetto, mondo che nell'ultima parte del romanzo torna a rassicurare della sua presenza il protagonista, a porgli ancora una volta come problema la sua supremazia, e a sancire ancora che, rispetto a esso, è «a noi / che si fatica a credere»,²⁵ all'idea di una comunità.

²⁴ GORRET 2019.

²⁵ *Il Conoscente* 116, vv. 37-38, p. 298.

Conclusioni

Il Conoscente ovvero "Umberto Fiori"

Il romanzo in versi di Fiori si presenta come il racconto di un poeta alle prese con un individuo meschino, incapace di apprezzare le più fini trattazioni sull'esistenza umana e sulla possibilità di una comunità autentica: è colui che riduce «le cose al loro fondo / più crudo e squallido», come un bambino che «mentre i compagni / pilotano il sommergibile / ripete che è soltanto un tavolo marcio / con su quattro coperte da cavallo».¹ Ma il Conoscente muove confutazioni mirate contro ognuna delle concezioni del protagonista, dando prova di conoscerle nelle loro articolazioni più sottili; è grazie a questa sua conoscenza che l'antagonista può lanciare l'accusa capitale che "Fiori" non è davvero interessato a migliorare la società, ma a elaborare teorie etiche, linguistiche e filosofiche apparentemente concrete ma inapplicabili, utili soltanto a coltivare in lui un senso di «disprezzo disperato», «con segrete pretese aristocratiche»² contro chi non le accetta. Contro questa impostazione il Conoscente oppone l'idea che la realtà concreta in cui ciascuno vive, in ultima indagine, non è fondata su alcunché di stabile, di significativo: lo scorrere del tempo consuma inesorabilmente tutti i rapporti sociali, le relazioni personali, le presunte regole eterne, i sistemi di valori, le concezioni linguistiche e letterarie: ciò a cui tutto si riduce è il «Risultato»,³ un residuo d'origine fisiologica, un deposito di mera sostanza materica. Per l'antagonista, l'unica funzione della vita è godere al massimo di questa «Libertà»,⁴ dissiparsi materialmente al pari dell'intero universo, accettare questo destino inevitabile e farsi anzi alfieri della dissoluzione, già comunque operante nel comune stato delle cose.

Lo scontro tra i due personaggi è svolto secondo argomentazioni teoriche e dimostrazioni pratiche che formano il contenuto del racconto, ma si sviluppa anche nella struttura formale dell'opera, sfruttando le caratteristiche formali del genere del romanzo in versi, com'è tipico della produzione di Fiori. Il Conoscente ha il pieno controllo della vicenda e se ne serve per esporre al protagonista la cruda realtà delle cose, di un mondo che non segue alcuna regola e alcun valore. "Fiori", in quanto narratore, ha però il pieno controllo di resoconto della vicenda,

¹ *Il Conoscente* 42, vv. 3-4, 5-8, p. 109.

² *Il Conoscente* 22, v. 23, p. 59; *Il Conoscente* 68, v. 3, p. 183.

³ *Il Conoscente* 103, v. 16, p. 272.

⁴ *Il Conoscente* 45, v. 34, p. 117.

e se ne serve per smorzare come può, tramite scelte stilistiche precise e contestualizzazioni parziali, l'impeto della lezione del Conoscente: confezionando nel processo un "prodotto letterario" che aderisce a canoni letterari, anche tradizionali, e si muove entro dinamiche convenzionali. L'atteggiamento apologetico, "liricizzante", del narratore è però in conflitto aperto con la materia crudamente prosaica, di "romanzo", della vicenda; la preminenza ontologica del mondo sovrasta sempre la concezione del soggetto; ne derivano alcune instabilità strutturali dell'opera, come l'assenza di una sintesi finale, la natura cangiante del racconto (prevale la lezione del Conoscente, o la prospettiva di "Fiori"?), e l'ambiguità irriducibile della figura del Conoscente – un personaggio detestato intimamente dal protagonista-narratore, che non è dunque disposto a darne una rappresentazione imparziale, anche se potesse; basato su più persone diverse incontrate realmente dall'autore;⁵ "altro soggetto" con cui il protagonista, secondo la sua concezione esistenziale, non può mai entrare in contatto, come riconosce in un passaggio («Dentro lo sguardo opaco del Conoscente, / dal pozzo senza fondo del suo ascolto, / mi salutava quello / che da sempre mi sfugge, il punto cieco / dove mi trovo, e non mi so»).⁶

Il racconto, quindi, rimane come sospeso tra le concezioni di "Fiori" e quelle del Conoscente; non lo si può ricondurre all'uno o all'altro stato senza commettere una forzatura. Ma tale instabilità asimmetrica è parte dell'esperienza di lettura. Sfruttando nel suo lavoro la natura di genere ibrido del romanzo in versi, Fiori sembra riproporre l'instabilità del rapporto tra la cantante Giuseppina e il topo narratore presente in *Giuseppina la cantante ovvero Il popolo dei topi* di Kafka: come scriveva l'autore, «i due punti di vista» del topo e di Giuseppina «non si escludono a vicenda, non sono perfettamente contrapposti né propriamente dialettici o complementari», ma sono in «un indefinito rinvio»; «un'esitazione [...] al quale entrambi sono sospesi», ben rappresentata dalla congiunzione del titolo, l'*ovvero* «da intendersi come un *oppure*, che presenta i due membri come intercambiabili».⁷ In modo analogo, come nel racconto di Kafka non ci si poteva limitare al punto di vista del topo narratore «inevitabilmente compromesso con ciò che descrive»,⁸ così anche nel racconto di Fiori l'oscillazione tra i due punti di vista non può essere ridotta a un singolo stadio, a una singola soluzione. Come per Kafka, essa va apprezzata

⁵ «In questa figura [...] sono distillati i fantasmi di molte persone (uomini, ma anche donne, bambini, bambine, e potrei dire persino animali) con cui ho avuto [...] a che fare in vari momenti della mia vita», GS 14, 2001, p. 173.

⁶ *Il Conoscente* 43, vv. 16-20, p. 113.

⁷ FIORI 2007, pp. 48-49.

⁸ *Ibidem*.

«restando di fronte»⁹ al canto, al racconto, e colta nella dualità struggente che rappresenta, di una realtà mentale difesa da “Fiori” e della realtà cruda additata dal Conoscente; nella separazione lancinante tra le due realtà e nella loro parallela compresenza; nel suo statuto di sintesi incompleta, che lascia aperte le domande da cui muove e non si accontenta di risposte consolatorie, come l’autore che non si è mai fermato a una soluzione stabile dei suoi problemi. Va anche colta nel senso di «libertà» che rappresenta con il suo mondo concreto: non necessariamente la libertà intesa dal Conoscente («Non la capite, voi, la Libertà»),¹⁰ ma quella già ritratta dal poeta in *Chiarimenti* («Hai voglia, tu, sapere che la gente / la pensa come le pare, / che può fare e può dire quello che vuole / [...]: / non la capisci / la libertà»),¹¹ per cui il mondo è talmente ricco e illimitato da dare spazio a qualsiasi genere di opinione, qualsiasi idea di esistenza, qualsiasi trascorso, qualsiasi storia personale, a vite del tutto incommensurabili, eppure tutte esistenti al mondo, l’una di fianco all’altra; un’idea che Fiori recupera da Lévinas,¹² e che nel *Conoscente* è rappresentata proprio dalla discordanza non solo tra “Fiori” e il Conoscente, ma anche dal confronto con personaggi come Olindo, i cantori dell’Ente, Selva. Infine, si può cogliere anche in una consolazione che non riceve alcuna enfasi nel romanzo: se avere fiducia nella lingua, «chiamare aria / l’aria», non è forse una soluzione soddisfacente, e il problema prende la forma di un trauma che ossessiona a distanza di decenni, rimane almeno la possibilità di raccontare la vicenda a un tuo uditorio fidato, una compagnia di narratori che magari talora ti rivolge parole «care e buone»,¹³ che ti chiede con preoccupazione il motivo del tuo cattivo umore, resta in silenzio dalla tua prima alla ultima parola, ascolta attentamente la tua storia. In questo gruppo che ascolta – il vero motivo per cui Fiori chiama il suo lavoro un “racconto” – sta forse il rimedio più semplice al problema del narratore, che l’antagonista non gli può sottrarre: fare parte di una comunità senza spiegazioni, senza parole.

⁹ Ivi, p. 50.

¹⁰ *Il Conoscente* 45, v. 34, p. 117.

¹¹ *Tra sé e sé sul capire e non capire*, vv. 1-3, 9-10, in *Chiarimenti (Poesie)*, p. 99). Da notare l’espressione identica tra i due passaggi, e le accezioni differenti.

¹² «Il punto di riferimento qui è Lévinas, *Totalità e infinito*: il volto dell’altro non è qualcosa che io ho di fronte e posso pregiudicare in base alla totalità che ho presente nell’ambito della ragione... è qualche cosa che mi sfugge infinitamente, e che però, proprio per questo sfuggirmi, mi si rivolge e mi mette al mio posto, mi mette lì», *Conversazione con Umberto Fiori*, seconda parte.

¹³ *Il Conoscente* 1, v. 2, p. 13.

Edizioni di riferimento

UMBERTO FIORI, *Il Conoscente*, Milano, Marcos y Marcos, 2019.

– *Poesie 1986-2014*, a cura di Andrea Afribo, Milano, Mondadori, 2014.

Antologie poetiche

AFRIBO 2007 = Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci.

CUCCHI-GIOVANARDI 2004 = *Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, 2^a ed. [1^a ed. 1996], 2 voll., Milano, Mondadori.

FEBBRARO 2016 = *Poesia d'oggi. Un'antologia italiana*, a cura di Paolo Febbraro, Roma, Eliot.

GALAVERNI 1996 = *Nuovi poeti italiani contemporanei*, a cura di Roberto Galaverni, Rimini, Guaraldi.

MANACORDA 2004 = *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, a cura di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvechi.

PICCINI 2005 = *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, a cura di Daniele Piccini, Milano, Rizzoli.

PP = *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano et al., Roma, Sossella, 2005.

TESTA 2005 = *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi.

GS = «Il Gallo Silvestre», semestrale, San Rocco a Pilli, Edizioni Barbablù.

Interviste e recensioni

BORIO 2017 = Maria Borio, *Maria Borio intervista Umberto Fiori*, www.insulaeuropea.eu, 13 ottobre, consultato via <http://www.insulaeuropea.eu/2017/10/13/maria-borio-intervista-umberto-fiori/> (ultima consultazione 23/6/2022).

Conversazione con Umberto Fiori, «Formavera», www.formavera.com, 3 parti (*Prima parte*, 29 ottobre 2014, consultato via <https://formavera.com/2014/10/29/conversazione-con-umberto-fiori-prima-parte/>, ultima consultazione 23/6/2022; *Seconda parte*, 3 novembre 2014, consultato via <https://formavera.com/2014/11/03/conversazione-con-umberto-fiori-seconda-parte/>, ultima consultazione 23/6/2022; *Terza parte*, 5 novembre 2014, consultato via <https://formavera.com/2014/11/05/conversazione-con-umberto-fiori-terza-parte/>, ultima consultazione 23/6/2022).

DALMAS 2019 = Davide Dalmas, *Dall'autocoscienza all'ampiocoscianza*, www.lindiceonline.com, 1^o ottobre, consultato via <https://www.lindiceonline.com/letture/fiori-conoscente/> (ultima consultazione 23/6/2022).

FRANCESCHETTI 2019 = Emanuele Franceschetti, *L'immensa trappola dove qualcosa importa. (Per) una lettura critica del 'Conoscente' di Umberto Fiori*, www.leparoleelecose.it, 31

dicembre, consultato via <http://www.leparoleelecose.it/?p=37382> (ultima consultazione 23/6/2022).

GHIDINELLI 2020 = Stefano Ghidinelli, *I "cattivi" in versi di Valerio Magrelli e Umberto Fiori*, «Tirature '20», a cura di Vittorio Spinazzola, pp. 33-38.

GORRET 2019 = Daniele Gorret, *Le lettere di Leopardi da Londra*, www.doppiozero.com, 21 marzo, consultato via <https://www.doppiozero.com/materiali/le-lettere-di-leopardi-da-londra> (ultima consultazione 23/6/2022).

IELMINI 2009 = Riccardo Ielmini, *Intervista a Umberto Fiori*, «Atelier» 55, settembre (a. XIV), pp. 73-84.

LO VETERE 2019 = Daniele Lo Vetere, *Il disagio della dissomiglianza. Su 'Il Conoscente' di Umberto Fiori*, www.laletteraturaenoi.it, 24 luglio, consultato via <https://laletteraturaenoi.it/2019/07/24/il-disagio-della-dissomiglianza-su-il-conoscente-di-umberto-fiori/> (ultima consultazione 23/6/2022).

MARCHESINI 2019 = Matteo Marchesini, *Il poeta sa cos'è la verità*, «Il Foglio», 26 agosto, consultato via <https://www.ilfoglio.it/cultura/2019/08/26/news/il-poeta-sa-cose-la-verita-270909/> (ultima consultazione 23/6/2022).

PEGORARO 2019 = Paolo Pegoraro, *Il poeta sul monte delle tentazioni*, «L'Osservatore Romano» 211, 18 settembre (a. CLIX), p. 4.

PUSTERLA 2019 = Fabio Pusterla, *Storia di una lettura intricata: 'Il Conoscente' di Umberto Fiori*, www.leparoleelecose.it, 17 aprile, consultato via <http://www.leparoleelecose.it/?p=35386> (ultima consultazione 23/6/2022).

SORIANI 2008b = Daniele Soriani, *Intervista a Umberto Fiori*, «Atelier» 49, marzo (a. XIII), pp. 51-58.

Studi critici

AFRIBO 2014 = Andrea AFRIBO, *Perdere tutte le bravure*, in U. FIORI, *Poesie 1986-2014*, pp. v-XVII.

AFRIBO 2017 = Andrea AFRIBO, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci.

AFRIBO-SOLDANI 2012 = Andrea AFRIBO, Arnaldo Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino.

AMADIO 2020 = Ginevra Amadio, *Quarant'anni fa, "anni di piombo"*, «Lingua italiana», www.treccani.it, 10 aprile, consultato via https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/anni_piombo.html (ultima consultazione 23/6/2022).

BELTRAMI 2000 = Pietro G. Beltrami, *Narrare in versi (prove di penna sulla metrica narrativa)*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura» II/2, pp. 25-41.

- CARDILLI 2017 = Lorenzo Cardilli, *Figura e occhio in 'La bella vista' di Umberto Fiori*, «Nuova corrente» 160, luglio-dicembre (a. LXIV), pp. 63-77.
- CORTELLESA 2005 = Andrea Cortellessa, *Umberto Fiori*, in *PP*, pp. 503-07.
- CROCCO 2015 = Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci.
- DE ROOY 1997 = Ronald de Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche & esercizi di lettura*, Firenze, Franco Cesati Editore.
- DE ROOY 2000 = Ronald de Rooy, *Osservazioni su narratività e poesia moderna. Il secondo Montale versus il grande Caproni*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura» II/2, pp. 123-35.
- FIORI 2007 = Umberto Fiori, *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Milano, Marcos y Marcos.
- FIORI 2019 = Umberto Fiori, *La ragazza Carla*, www.doppiozero.com, 4 agosto, consultato via <https://www.doppiozero.com/materiali/la-ragazza-carla> (ultima consultazione 23/6/2022).
- FIORI 2020 = Umberto Fiori, *Ama il prossimo tuo*, www.doppiozero.com, 5 gennaio, consultato via <https://www.doppiozero.com/materiali/ama-il-prossimo-tuo> (ultima consultazione 23/6/2022).
- GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010 = Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- LADOLFI 2009 = Giuliano Ladolfi, *Umberto Fiori: la parola chiara e forte*, «Atelier» 55, settembre (a. XIV), pp. 86-93.
- LAGAZZI 2009 = Paolo Lagazzi, *Il carnevale della paranoia*, «Atelier» 55, settembre (a. XIV), pp. 85-86.
- MENGALDO 2003 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, 2^a ed. [1^a ed. Firenze, Vallecchi, 1987], Torino, Einaudi, pp. 5-20.
- MERLIN 1999 = Marco Merlin, *Indecifrabile evidenza. La poesia di Fiori*, «Atelier» 14, giugno (a. IV), pp. 23-34.
- MORTARA GARAVELLI 2020 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, prefazione di Stefano Bartezzaghi [1^a ed. 1988], Milano, Bompiani.
- PERI 2016 = Lorenzo Peri, *Il romanzo in versi italiano nel secondo Novecento (1959-2012)*, tesi di dottorato, tutor Alberto Casadei e Maria Cristina Cabani, Università di Pisa, a.a. 2015/16.
- RONCEN 2016 = Francesco Roncen, *Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, «Allegoria» 73, pp. 50-73.
- RONCEN 2017a = Francesco Roncen, *La pluridiscorsività nei romanzi in versi italiani dagli anni '50 a oggi*, in *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*, Atti del XLIV Convegno

Interuniversitario (Bressanone, 8-10 luglio 2016), a cura di Alvaro Barbieri ed Elisa Gregori, Padova, Esedra, pp. 269-83.

RONCEN 2017b = Francesco Roncen, *Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» VIII, novembre, pp. 47-70.

RONCHI 1998 = Rocco Ronchi, *Il verso giusto. Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori*, «Atelier» 12, dicembre (a. III), pp. 14-19.

SCARPA 2005 = Raffaella Scarpa, *Gli stili semplici*, in *PP*, pp. 307-20.

SORIANI 2008a = Daniele Soriani, *La musica al servizio della voce*, «Atelier» 49, marzo (a. XIII), pp. 37-50.

STROPPA 2017 = Sabrina Stroppa, *Come funziona un testo 'chiaro'. Lettura della sezione poetica di 'Case' di Umberto Fiori (1986)*, «Per leggere. I generi della lettura» 32-33, primavera-autunno (a. XVII), pp. 48-70.

TESTA 1999 = Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.

TESTA 2011 = Enrico Testa, *Tensioni narrative nella poesia contemporanea*, «Stilistica e metrica italiana» XI, pp. 265-78.

TUCCI 2017 = Mariaelena Tucci, *Una parola che "suona bene". Umberto Fiori tra voce e scrittura*, www.centropens.eu, 8 novembre, consultato via <https://www.centropens.eu/archivio/item/117-una-parola-che-suona-bene-umberto-fiori-tra-voce-e-scrittura> (ultima consultazione 23/6/2022).

ZUBLENA 2004 = Paolo Zublena, *Frammenti di un romanzo inesistente. La narratività nella poesia italiana recente*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento: saggi critici e antologia di testi*, a cura di Giuseppe Langella e Enrico Elli, 3^a ed., Novara, Interlinea, pp. 255-66.

ZUBLENA 2005 = Paolo Zublena, *Il domestico che atterrisce. La tematizzazione del quotidiano nella poesia d'oggi*, in *PP*, pp. 53-66.

ZULIANI 2016 = Luca Zuliani, *'Mento' di Umberto Fiori*, in *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Andrea Afrifo, Sergio Bozzola, Arnaldo Soldani, Padova, Cleup, pp. 365-388.

Sitografia generale

Enciclopedia Treccani, consultata via www.treccani.it.

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002, consultato via www.gdli.it.

Ringraziamenti, poscritti

In sostanza, ecco come si può riassumere Fiori:



(© Gli scarabocchi di Maicol & Mirco)

Intendevo laurearmi in tempo per il settimo centenario della morte di Dante. Poi ho dovuto adattare i miei piani, e laurearmi per l'ottavo centenario della fondazione dell'Università di Padova. Fortuna che ci sono rientrato, perché credo che non importi a molti il nono centenario del Trattato di Guvermondo. Forse a qualche veneziano *tanto* pigliato.

Comunque sono qua, ed è giunto il momento dei ringraziamenti, un aspetto tradizionale della tesi che non mi è capitato di fare nell'occasione scorsa, e che dunque devo seguire a puntino per questa. Magari ne approfitto per includere ringraziamenti "complessivi", per tutta l'esperienza di questi svariati anni universitari, non per forza limitati a questi ultimi periodi. Diciamo poi che negli ultimi tempi, il mio senso di gratitudine, di gioia se vogliamo, ha subito un po' diversi contraccolpi. Tra il grande mondo – con le sue pandemie schifose, le guerre infami, i politici che sfidano il senso del ridicolo, i giornalisti pennivendoli e gli anglicismi fastidiosi – e quello piccolo, mi si è un po' logorata la tolleranza. Mi pare di essere il protagonista alle prese con venti Olindo ogni

giorno, direttamente sul mio cellulare. Magari fa tutto parte del gioco, e tocca anche a me passare per la desolazione dei primi anni '80 come il mio autore. O se risalgo più in su, tocca anche a me chiedermi se «Questo è quel mondo?», come Giacomino. Ad ogni modo pare abbastanza grama.

Anche se, come loro, almeno mi rimangono i versi. Cipria nello specchietto, la leggerezza impalpabile calviniana, il «canto» inerme che non ha spiegazioni, una specie di ombra, di velo, di vaghezza, di delicatezza che in altre parole mai. Mi piacerebbe arrivarne a capo e capircene qualcosa, mi piacerebbe capire cos'è che mi ha spinto *davvero* fino a questo punto a inseguire la fola di catturarne il senso, mi piacerebbe capire qual è il problema dei poeti, chi gli ha mai chiesto niente, com'è che gli viene questa cosa, maledetti, di fare versi, dire queste cose, e com'è che questa cosa deve riguardarmi.

Ad ogni modo. Se sono qua a chiedermelo, devo comunque riconoscere che sono stato accompagnato fino a questo punto. E allora ringrazio la mia famiglia, mia mamma e mio papà in primo luogo, che hanno davvero pazientato troppo e fatto davvero dei bei sacrifici per spingermi fino a qui, per un figlio che davvero non sa riconoscerlo, il più delle volte. Abbastanza fastidioso e irrispettoso, supponente e senza pazienza; grazie per sempre per il vostro sostegno. Ringrazio anche i miei fratelli Gioele, Maria, Tobia, con cui condivido *quest'esser Bonan*; magari rompiballe, magari ce la teniamo per noi, magari intuiamo però il fatto giusto. Gente bizzarra. Ovunque saremo non ci mancherà mai. E perché anche voi siete famiglia, Zino (bel micio mio 😊), Ciumbs, Griji, Martiniello; se non c'eravate il più delle volte schiattavo male.

Ringrazio i fioi che mi sono stati accanto in questi anni, se da prima ancora dell'Università, da Padova, o magari da San Giuseppe: Toni, il Rosso (non mi dimentico: cena stellata Michelin), Pippo (ripiglierò *Esili e Adagio* sì); Nicola, Giulia, gli Alberton (Davide, Luca), Diss

(GRAZIE PRESIDENTE!!), Ricky boy, poi Steno, Pippone, Cecilia, Noemi, tutta quanti dell'illegalità; mi ricordo di voi. Tecnicamente diventerei un *over* ma farò del mio meglio per limitare questo tetro destino (e tanto per iniziare non farò trading online alla luce del sole, certamente non a quello caldo pomeridiano di San Giuseppe. O caccia di bionde). Tanto ritorno comunque. Magari tra cene e calchetto e il resto delle infinite sudate carte che mi aspettano.

Altri tosi ci sono, anche se le nostre strade sono già più nel passato. Chem, Sol, magari abbiamo modo di rincontrarci. E anche Davidino, da quanto non ti sento. Basso, Alex, Becca, Andrea, compagnia misquilese, oi boi boi, barboni, via così; oggi sono chi sono anche per quello che abbiamo passato insieme; cose deliranti, serate indimenticabili che non ricordo più, Punky e Stanza e il Casotto (!!), *Irish Mist*, Brintaal (ovviamente!!!), *quattro*, Wolfgang, Speranza (eh dai), avere carte, sassi nei tubi, settimane da Dea, calchetto, dubito, vino di Pek, wurstel, casse di birra, mille altre cose. Mentre scrivo queste cose, sento una cicala fuori dalla mia finestra: è come una tenda che sbatte sui pali, mentre è già alto il primo caduto bocconi in Normandia. Ora non è il caso di fare un elenco da anni d'oro del Grande Real; mi ricordo anche di altre cose che, ho scritto, mi han fatto chi sono. Stranezze; che poi magari erano mie. Eppure ora guardo, e questa serie almeno me la tengo. Chissà in quale serie ci rivedremo.

E poi? Ringrazio il professor Afribo, e tutti gli altri professori del DISLL, anche se magari non è molto tipico, che mi hanno tenuto lezione e insegnato in questi anni di Padova. Sono sempre stati molto alla mano, sempre con gran gentilezza e disponibilità. Se posso orientarmi in una maniera più o meno sensata nella letteratura – ma anche nella storia, anche in filosofia – è perché hanno provocato qualche scavo nella mia spocchia liceale di aver già capito tutto, relitto pernicioso! E poi, ancora, quello che mi ha circondato in questi periodi, in questo lavoro senza fine, mi ha tenuto in piedi. Le camminate serali, anche le passeggiate di dopolavoro (quando ancora c'erano zone gialle e arancioni, e ogni strada era spoglia; e poi quella a Borgo Zucco e Santa Croce; e quella nebbiosa...), alcuni tramonti, i gelsomini di giugno, aceri e sambuchi ad aprile, tisane la sera, i *pomodori* di giorno, tutti i *Portal* e gli *Half-Life* (meno *Bioshock Infinity*, meno *SH: The Room*), lieti spuntini di fine settimana, *Febbre da cavallo* (fantastico!), *Johnny Stecchino*, *The Blues Brothers*, i film dello Studio Ghibli, *The Wire* con acqua e menta (vabbè anche se due anni fa), *The Crown*, *The Office*, *OITNB*, tutte le mille altre serie macinate (ma fatemi una carità, non venitemi a dire che *SoA* o peggio ancora *Dogs of Berlin* sono fatte bene), gli Europei vinti (un po' una gioia), i cento piani di Jacobs a Tokyo e la 4x100 (Tortu, favoloso semidio, non scorderò mai la tua cavalcata da Hermes), pensa un po' te il Campionato italiano e la Champions (e il Boia d'Europa, B E N Z E M A), i salti occasionali a Padova e in Polo Beato Pellegrino, il viaggetto ad Arquà con l'aperitivo, la visita a casa del poeta, la sua tomba (!), il pranzetto, mille altre impressioni che non mi vengono in mente adesso. Ora potrò ricominciare a leggere i miei libri, finalmente, che ne ho diversi che mi guardano.

Se sono qui è perché mi avete sostenuto voi. Grazie a tutti.

E adesso avanti.

Inizio lavori: ottobre-novembre 2020
Stesura: 27 giugno 2021 – 22 giugno 2022