Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Classe X

Tesi di Laurea

Corpo stellare di Fabio Pusterla. Lingua, temi, stile

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureanda
Elisabetta Ronzani
n° matricola 1176538 / LTL

Anno accademico 2021/2022

INDICE

PREMESSA 1
1.INTRODUZIONE 2
1.1 La raccolta: struttura e antitesi 2
1.2 L'assenza dell'io lirico e la voce di una "folla sommersa" 7
1.3 Stile, lessico e metrica 10
2.TEMATICHE 17
2.1 Il bestiario pusterliano 17
2.2 La memoria storica 22
2.3 Il dramma della contemporaneità 31
3. LETTURE 36
3.1 *Stlanik* 36
3.2 *Storie dell'armadillo* 44
BIBLIOGRAFIA 57

PREMESSA

Fabio Pusterla nasce a Mendrisio, Canton Ticino, nel 1957 e dopo la laurea in Lettere moderne conseguita a Pavia, insegna presso l'Università della Svizzera italiana a Lugano. Il suo esordio poetico avviene con la pubblicazione della raccolta *Concessione all'inverno* (1985, Casagrande, Bellinzona, con una prefazione di Maria Corti, eliminata nella nuova edizione del 2001). I libri successivi sono stati pubblicati dall'editore milanese Marcos y Marcos: alla raccolta d'esordio seguono *Bocksten* (1989, nuova edizione 2003), *Le cose senza storia* (1994), *Pietra sangue* (1999), *Folla sommersa* (2004), *Corpo stellare* (2010), *Argèman* (2014), *Cenere o terra* (2018), *Requiem per una casa di riposo* (2021, Edizione limitata) e *Tremalume* (2022).

Andrea Afribo ha collocato Pusterla lontano dalla poesia italiana dominante della fine degli anni '80 comprendente, fra gli altri, Cucchi, Viviani e De Angelis, mentre ha riconosciuto nel poeta ticinese l'influenza dei "classici" di terza e quarta generazione, soprattutto lombardi, come Fortini, Sereni, Gian Pietro Neri e Giorgio Orelli; tuttavia, il debito maggiore Pusterla lo intrattiene con la produzione di Montale, che il poeta dichiara esistere in lui «come una composizione chimica»[1].

Altra figura importante per Pusterla è l'autore svizzero-francese Philippe Jaccottet del quale ha tradotto, tra gli altri, *Il barbagianni- L'ignorante* (Einaudi Torino 1992) e *E, tuttavia* (Marcos y Marcos, Milano 2006).

Della sua produzione di studioso sono da citare la notevole antologia della poesia francese contemporanea *Nel pieno giorno dell'oscurità* (Marcos y Marcos, Milano, 2000) e l'antologia *Lombardia* (Fondazione Pietro Bembo, Guanda, Milano 1992-94), mentre, per quanto riguarda la produzione saggistica, si ricordano *Il nido dell'anemone. Riflessioni sulla poesia di Philippe Jaccottet* (Edizioni d'If, 2015), *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea* (Marcos y Marcos, Milano, 2007) e *Una luce che non si spegne. Luoghi, maestri e compagni di via* (Casagrande, Bellinzona, 2018).

[1] F. Pusterla, *Dubbi più che altro,* in *Montale e il canone poetico del Novecento,* a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 435

1.INTRODUZIONE

1.1 La raccolta: struttura e antitesi

Corpo stellare è la vasta raccolta di Fabio Pusterla comprendente più di duecento pagine di poesie e pubblicata a Milano nel 2010 dall'editore Marcos y Marcos. Come dichiara il poeta alla fine del libro nella sezione *Note dell'autore* «le poesie raccolte in questo volume sono state composte tra il 2003 e il 2009, e parecchie di loro sono apparse nel corso degli anni, in riviste, antologie o piccole edizioni artistiche italiane e straniere; una manciata di questi testi è stata preannunciata in coda al volume *Le terre emerse. Poesie 1985-2008,* Einaudi, Torino, 2009»[2]. Pur nella sua eterogeneità di temi e scenari, la raccolta presenta una tenuta d'insieme, una struttura poematica e appare come «un 'corpo' testuale unitario dal respiro largo (…) un grumo solido e irradiante, «un punto chiaro di luce» intorno a cui l'autore ha aggregato frantumi dei suoi trascorsi umani e letterari.»[3].

La struttura di *Corpo stellare* prevede sei sezioni prive di titolo all'interno di ciascuna delle quali, ad eccezione della quinta, compaiono uno o più poemetti, ossia una serie di testi accomunati dalla presenza del medesimo soggetto poetico; in particolare le sequenze della raccolta sono undici, di diversa lunghezza, alle quali si sommano cinquantanove testi singoli per un totale complessivo di centotrentacinque poesie. A precedere la prima sezione dell'opera vi è un breve testo che funge da proemio intitolato *Con piccole ali*, mentre la sesta e ultima sezione può essere considerata, per la sua posizione e brevità, un congedo. La raccolta assume una struttura circolare grazie alla presenza della parola «ali» sia nel titolo del testo proemiale sia in quello della prima poesia dell'ultima sezione[4]. Il termine, in realtà, ricorre all'interno del libro per ben ventiquattro volte, ricoprendo così un ruolo chiave. In contrapposizione all'immagine delle ali e del volo che esse suggeriscono, incombe però il pericolo di una possibile caduta, come quella narrata in *Un operaio precipitato* o come lo schianto raccontato in *Leggendo Svetonio*, poesia che richiama la vicenda mitologica di Icaro. All'interno di *Corpo stellare*, quindi, convivono

---

[2] F. Pusterla, *Note dell'autore* in *Corpo stellare*, Marcos y Marcos, Milano, 2010, p. 211

[3] S. F. Lattarulo, *La parola arrabbiata: poetica della crisi e pre-modernismo in FabioPusterla* pubblicato sulla rivista *Incroci- semestrale di letteratura e altre scritture,* n. XXV, gennaio-giugno 2012, Adda editore, p. 41

[4] *Con piccole ali,* p.11; *Abbozzo degli aerei e delle ali*, p. 199. Le poesie che nelle note sono citate in corsivo e senza il nome dell'autore né della raccolta, appartengono tutte a *Corpo stellare*.

“altezze”, fra cui il volo della cornacchia di *Der fliegende Vogel,* in grado di attraversare la Storia dell’umanità, ma anche “bassezze”, profondità marine o terrestri da cui emergono i resti *dell’Uomo dell’alba*. Questo carattere antitetico, presente all’interno di tutta la raccolta, è confermato fin dal titolo: «corpo» richiama una dimensione terrestre, organica, mentre «stellare» una dimensione celeste, «siderale»[5], potenzialmente spirituale. Pusterla nel 2010, in un’intervista alla Radio Svizzera Italiana, diceva che «questa idea del “corpo stellare” nella sua ambiguità potrebbe suggerire qualcosa di aereo e persino celeste, un corpo stellare, oppure invece la stellarità di un corpo fisco, del nostro corpo»[6]. L’idea di stellarità potrebbe derivare, come afferma lo stesso Pusterla nell’intervista appena citata, dall’influenza di uno degli autori più significativi per la sua formazione, il poeta Dylan Thomas e in particolare da un verso della poesia thomasiana, *Especially when the october wind,* che recita: «le file dei fanciulli dai gesti stellari nel parco»[7]. Inoltre, *Stella variabile* è il titolo dell’ultima raccolta di Vittorio Sereni, autore a cui Pusterla fa spesso riferimento, in particolare a partire da *Folla sommersa*. *Corpo stellare* però*,* prima di essere il titolo dell’intera raccolta, è anche quello di una singola poesia che confluisce all’interno della terza sezione del libro ma che era stata scritta diversi anni prima del 2010.

Il carattere ossimorico di *Corpo stellare* percorre l’intera raccolta e non si riduce al contrasto fra dimensione celeste e terrestre ma si trova anche nell’opposizione fra luce e buio, presenza e assenza, tedio e allegria, amore e orrore, termini, quest’ultimi, che non a caso sono posti in posizione di rima nella poesia conclusiva della raccolta, intitolata *Thou Shalt Not Die*[8]. L’antitesi, che si realizza a livello tematico e semantico, viene sottolineata anche a livello logico-sintattico dalla ricorrente struttura bipartita assunta dai testi. Molto spesso, infatti, l’autore utilizza l’avversativa in posizione di rilievo (in incipit di verso o in apertura di periodo) per separare la poesia in due sezioni o momenti: la prima segnata da una condizione di negatività, la seconda portatrice di una nota di speranza e

[5] S. F. Lattarulo, *Op.cit.*, p. 42

[6] Foglio volante, Rete 2, 5/10/2010, edizione delle 18.00, la trasmissione è a disposizione degli ascoltatori sul sito della RSI, all’indirizzo: http://retedue.rsi.ch/it/home/networks/retedue/fogliovolante.html?po=666ade78-c206-438d-b560-8ffef6032201&date=05.10.2010#tabEdition

[7] D. Thomas, *Especially When the October Wind*, in *Collected Poems,*1934-1952, vv. 11-12

[8] *Thou Shalt Not Die*; v. 29 «orrore», v. 34 «amore», p. 209.

responsabile di un cambiamento di prospettiva. Di quanto appena detto, appare particolarmente esemplificativo il testo proemiale intitolato *Con piccole ali*:

Sul Po, sotto Superga,
tutto pareva notte, il fiume e il tempo
scivolavano muti. Per viali
di traffico e stanchezze
si risaliva il buio, controcorrente
senza particolari prospettive.
Ma breve un segno sull'acqua
significava sorpresa, bianca scia.
Canoe, due scafi lesti, l'allegria
gorgheggia, ti sfiora per caso
e va, nelle sere più cupe,
con piccole piccole ali.[9]

Come spiega in modo articolato Sibilla De Stefani il "Ma" al v. 7 divide la poesia in due parti: «la prima parte del testo è caratterizzata dall'assenza. In primo luogo, un'assenza di luce «tutto pareva *notte* (…) / si risaliva il *buio*»; in secondo luogo un'assenza di suono «il fiume e il tempo /scivolavano *muti*»; in terzo luogo un'assenza di energia «Per viali/ di traffico e *stanchezze*». In fine l'assenza più grave, l'assenza di futuro: si cammina nell'oscurità «controcorrente /*senza particolari prospettive*[10]»»[11]. Questa condizione di disagio, di spaesamento e l'impressione di insensatezza della realtà, sono tipiche della poesia pusterliana, così come quella costante sensazione di erranza per cui in *Folla sommersa* «si va come superstiti o fuggiaschi»[12]. Tuttavia, per Pusterla, «la sensazione di non sapere dove si va, di essere smarriti, persi è una condizione anche voluta, scelta. Come se il perdersi, il deviare, il voltarsi fossero condizioni necessarie per conoscere davvero qualche cosa»[13]. Pertanto, assedio e desolazione, recano quasi sempre le tracce di un possibile riscatto. Dalla comparsa dell'avversativa al v. 7 si apre infatti una

[9] *Con piccole ali*, p. 11
[10] Corsivo mio
[11] S. De Stefani, "*Corpo stellare". Letture pusterliane,* Université de Genève. Master, 2011, pag. 6, https://archive-ouverte.unige.ch/unige:17421
[12] F. Pusterla, *Folla sommersa,* Milano, Marcos y Marcos, p. 17
[13] Intervista rilasciata a "Il Rubino-poesia radiofonica", andata in onda su Radio Città del Capo. Consultabile all'indirizzo http://www.ilrubino.it/?s=pusterla.

seconda parte del testo, opposta alla prima, grazie all'introduzione di elementi nuovi, di presenza: compaiono delle «canoe» e «due scafi» i quali, scorrendo «lesti» sull'acqua, suggeriscono un'idea di leggerezza, in contrapposizione alla sensazione di fatica, espressa al v. 5, con i termini «risalita» e «controcorrente». Nella seconda parte della poesia però è soprattutto il «breve segno sull'acqua» a provocare sorpresa: compare una scia bianca, chiara rispetto all'oscurità generale del paesaggio descritto, che indica ora una possibile via. Contemporaneamente fa capolino un'allegria che «gorgheggia» e che subito dopo, nella sua natura effimera ed epifanica, scivola via con «piccole piccole ali». Da notare come il piccolo, il poco e il fragile assumano un'importanza rilevante all'interno della poesia, tanto che, tutti gli elementi positivi che compaiono nella seconda parte del testo, possiedono queste caratteristiche: il segno sull'acqua è breve, l'allegria è timida, sfuggente ed infine le ali, immagine della speranza, sono descritte con l'insistenza sul termine «piccole»; è quindi proprio nella fragilità, in elementi minuti e appena percettibili, che Pusterla intravede una possibilità di un affrancamento dal male.

Il passaggio da una condizione negativa ad un'altra potenzialmente positiva segna profondamente la struttura dei componimenti pusterliani e tutta la scrittura dell'autore: per il poeta ticinese, infatti, l'esposizione del male non è mai fine a sé stessa ma ad essa segue quasi sempre una possibilità di redenzione, una speranza di ribellione raffigurata, in questo caso, dall'immagine delle ali. E anzi, è forse la consapevolezza del costante rischio di precipitare e dell'inesorabile incontro con il buio, a rendere ancora più vivo lo slancio verso la libertà e la luce. Questo è evidente nel movimento 5 della lirica *Abbozzo degli aerei e delle ali*:

"Ora ho deciso: voglio essere migliore,
offrirmi alla luce vincendo la paura,
scivolare ridendo nel buio.
Ti scrivo dal mio povero volo,
e sto imparando a guardare verso il basso,
a sapere del vuoto.
Ti aspetto da qualche parte nello spazio,
mettici il tempo che vuoi o che ti seve. Precipita
tutte le volte che devi. Difendi le ali".[14]

[14] *Abbozzo degli aerei e delle ali 5,* p. 207

È da sottolineare ancora una volta la presenza di un ossimoro nell'atteggiamento quasi paradossale che viene portato avanti da chi osa «scivolare ridendo nel buio»: il soggetto del testo spiega come la paura nei confronti del «vuoto» possa essere attenuata grazie all'avvicinamento alla luminosità, che dal basso è in grado di elevare. La poesia sembra suggerire al lettore un modo per accettare il male e afferma che, solo confrontandosi con il vuoto e «precipitando» tutte le volte che serve, si può imparare davvero a «difendere le ali» e a perseguire la libertà. Il male e il bene sono dunque entità contrastanti ma allo stesso tempo destinate a convivere e proprio tramite le parole possiamo avvicinarci ad essi; è Pusterla stesso, nel testo posto in epigrafe all'inizio della sesta sezione, a rivelarcelo: «(…) le parole intuiscono, indicano, si sforzano: fanno quello che è possibile fare per avvicinare la luce o il buio. Poi ci lasciano soli lì davanti.»[15]. Il ruolo della parola poetica non è dunque quello di fornire risposte ma di spingere il lettore ad interrogarsi sull'abisso che gli è messo di fronte; la poesia rappresenta la realtà nella sua complessità e «(…) sopra la realtà bruta, non necessariamente brutta, la parola riesce ad accendere una illuminazione particolare.»[16] Questa concezione ci mostra una visione del mondo problematica e plurale che dà vita a una raccolta poetica multiforme, all'interno della quale «la poesia ammette l'esistenza del buio, la affronta; ma ciò non basta a negare la luce»[17]. Come fa notare Gabriele Belletti, il collegamento fra il male e il bene, fra la luce e il buio avviene, in questo libro, tramite una particolare categoria di corpi, tutti accomunati da una luminescenza capace di portare conforto, siano essi luoghi, animali o oggetti: si tratta dei cosiddetti "corpi stellari" che danno il nome alla raccolta e richiamano «la materia che rimane da una stella collassata, la cui luce anche se postuma è ancora percettibile»[18]. Questi "corpi stellari" lasciano «segni precisi, quasi come stelle-molliche formanti una costellazione percorso»[19]: quello che sembra custodire questo libro è proprio

[15] Testo posto in epigrafe alla poesia *Abbozzo degli aerei e delle ali 1,* datato "agosto 2008", p.199

[16] M. Delfanti, *Poesia, nostalgia di una narrazione, A colloquio con il poeta autore di «Corpo stellare»,* Corriere del Ticino, lunedì 20 settembre 2010.

[17] S. De Stefani, *Op cit*., p. 30

[18] Intervista rilasciata a "Il Rubino-poesia radiofonica", andata in onda su Radio Città del Capo. Consultabile all'indirizzo http://www.ilrubino.it/?s=pusterla

[19] G. Belletti, *"Verso il basso": la luce etica nella poesia di Fabio Pusterla*, in *Rivista di studi italiani,* Anno XXXIII, n 1, giugno 2015, p. 640

un «segno», un percorso possibile, tracciato attraverso delle «ali che segnano la direzione di rotta, piccole e fragili ma capaci di calare nel buio, di andare controcorrente».[20]

1.2 L'assenza dell'io lirico e la voce di una "folla sommersa"

In *Corpo stellare* viene confermata una tendenza già presente nelle raccolte precedenti ossia l'assenza dell'io lirico, che compare solo in rare occasioni. Come dimostrato da Mattia Cavadini, già nella raccolta *Cose senza storia* «non è più l'io lirico che guarda le cose ma sono le cose che impressionano l'Io ed il suo occhio»[21]; ma è soprattutto a partire da *Folla sommersa* che l'Io poetico arriva a camuffarsi quasi completamente dietro il ruolo di narratore, interlocutore, ascoltatore o a mimetizzarsi con figure vegetali e animali. Sotto questo aspetto *Corpo stellare* si pone quindi in rapporto di continuità con la produzione precedente e l'assenza dell'Io lirico è evidente sin dal testo proemiale della raccolta (*Con piccole ali*), in cui la parola «io» non compare, ma al suo posto viene utilizza una forma impersonale al v. 5 («si risaliva il buio»[22]). Anche in una delle poesie immediatamente successive, *Dialogo della partenza e del nessundove tra l'uomo che fuma e la donna delle domande,* l'Io lirico sembra essere relegato al semplice ruolo di testimone; allo stesso modo in *Gare Cornavin* è ridotto a muto interlocutore, diventa un «Tu» al quale si rivolge una voce straniera, che è anche l'unica voce dell'intero testo: quest'ultimo, aperto e chiuso da virgolette, sembra limitarsi alla registrazione di un discorso altrui, senza però mancare di rivelare l'amara e silenziosa denuncia da parte dell'autore riguardo alle condizioni degli immigrati. In *Prospect Hill* l'Io lirico invece compare («a un luogo dove io non sarò mai, il Connecticut»[23]), ma ancora una volta la sua valenza è quella di riportare parole e sentimenti di qualcun altro, in questo caso quelli di una donna segregata in una clinica per disturbi mentali e comportamentali.

L'Io lirico di *Corpo stellare* non solo si nasconde dietro ad altre figure umane, ma è così cangiante da essere in grado di camuffarsi anche con elementi animali o vegetali. In *Lamento degli animali condotti al macello*, una delle poesie più strazianti della raccolta, la voce poetica diventa un «noi» per confondersi totalmente con gli animali, i quali

[20] F. Mancinelli *Recensione a "Corpo stellare" di Fabio Pusterla*, in *Poesia,* XXIV, n 258, marzo 2011, p. 54

[21] M. Cavadini, *Il poeta ammutolito, Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica, Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla,* Marcos y Marcos, Milano 2004, p.168

[22] *Con piccole ali,* p. 11, v. 5

[23] *Prospect Hill,* p. 141, v. 6

risultano quindi fortemente umanizzati; essi, prima di essere uccisi, intonano un canto vitale, di ribellione, rivolto al lettore: «Guarda: ci portano via. Nella canzone/ dei giorni ci stramazzano. E cantiamo/ per questa ultima ora: noi cantiamo/ la nostra bellezza negata. E siamo vivi. / (…) nella gloria del male che ci è dato, / nel silenzio del colpo che ci è inferto. / Muti dimenticati»[24]. Nonostante l'apparente indifferenza della Storia nei confronti del loro grido di dolore, gli animali condotti al macello diventano un'icona di resistenza alla violenza, appaiono come degli eroi anonimi a cui il poeta presta la voce. Allo stesso modo l'Io lirico dona la possibilità di parlare al toro, che sta per essere sacrificato durante la corrida (*Pasqua del toro*), e alle creature ormai estinte nel poemetto intitolato *Galleria dell'evoluzione*: quest'ultime vengono ritratte rinchiuse nelle teche del parigino Musèum national d'Histoire naturelle, mentre chiedono chiarimenti sul motivo della loro fine; anche da queste creature emerge un canto silenzioso che non può essere ascoltato («e sopra l'acqua il nostro corpo esala/ del fumo, come un canto silenzioso»[25]), ed un grido incomprensibile che non può essere capito («continuano a gridare / in un linguaggio incomprensibilmente ferino»[26]).

Come sottolinea Gabriele Belletti nel procedimento adottato da Pusterla «il poeta diviene la cosa, e in tal modo può donare ad essa le sue parole, al fine di concedergli un io»[27]; l'io si camuffa con le cose «mosso dal desiderio di assomigliare ad esse, di sentire come le piccole presenze che lo circondano»[28]. Riprendendo le parole di Andrea Afribo, inoltre, è opportuno notare come l'ideologia fondante di tutta la poetica di Pusterla risieda nella «costante denuncia dell'eterno misfatto della Storia e in un'ampia ricognizione del male e del dolore del mondo tramite lo sguardo imparziale verso ogni sua categoria - umana, animale, vegetale e minerale»[29]. Così anche in *Corpo stellare* Pusterla, celando il proprio io, si fa testimone del disagio della società e «di tutta una *folla sommersa* da ingiustizie umane più o meno recenti»[30]. Da queste considerazioni è messo in luce come la poesia dell'autore ticinese miri a riscattare gli indifesi e i testimoni del male, le vittime

---

[24] *Lamento degli animali condotti al macello,* p. 21, vv. 1-4
[25] *Galleria dell'evoluzione 4,* p. 42, vv. 8-9
[26] *Galleria dell'evoluzione 3,* p. 41, vv. 6-7
[27] G. Belletti, *Cosa perde l'io. Le istituzioni letterarie e la poesia di Fabio Pusterla* in *Poetiche, rivista di letteratura,* Vol. 11, n 1, 2009, Mucchi Editore
[28] *ibidem*
[29] A. Afribo, *Fabio Pusterla* in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana,* Carrocci, Roma 2007, p. 112
[30] *Ivi.*, p. 116

di una violenza tutta di origine umana: il poeta presta la propria voce a chi o a ciò che è *sommerso,* per farlo in qualche modo riaffiorare. Questo tema è trattato da Pusterla nella totalità della sua poesia, tanto da essere il titolo di una delle sue raccolte (*Folla sommersa*). In *Corpo stellare* tale argomento è iconicamente realizzato nella poesia *Da Marmorea (pensando a Brassempouy)* che narra la vicenda del piccolo villaggio di Marmorea nella valle dello Julier in Svizzera, sommerso qualche decennio fa dalla costruzione di un bacino artificiale. Come esplicita Pusterla nella sezione *Note dell'autore*, «gli abitanti furono convinti ad abbandonare case e terreni in cambio di un risarcimento finanziario; le tombe del piccolo cimitero vennero aperte, e i resti traslati altrove; dopo qualche tempo, a diga ultimata e lago pieno, le autorità decisero di abbattere il campanile della chiesetta (…) che quando il livello dell'acqua calava risultava troppo visibile in mezzo al lago provocando crisi di nostalgia. Alcune famiglie non se ne andarono di buon grado: una in particolare decise di costruire una casa, che ancora esiste, sulla riva del lago, e di chiamarla simbolicamente Chesa Resistenza»[31]. Da notare all'interno del testo i vv. 31-32, esemplificativi di alcune considerazioni fatte fin ora: «Potere comanda famelico da sempre; / e noi come sempre ubbidiamo.»[32] Anche qui l'io lirico diventa un «noi», proprio nel momento in cui il lettore è chiamato a provare empatia verso i cittadini di Marmorea, assoggettati a un potere bramoso, costretti ad abbandonare le proprie origini e le proprie case, letteralmente "sommerse". Al verso immediatamente successivo compare però una speranza, un atto di opposizione a una condizione inaccettabile: la presenza, oltre la distesa d'acqua del bacino, di Chesa Resistenza. È proprio negli oppressi e negli aspetti più precari della realtà, che Pusterla individua una volontà di sopravvivenza e di resistenza, evanescente e determinata allo stesso tempo, che va a confermare ancora una volta il carattere ossimorico della sua poesia.

Questa capacità di avvicinarsi all'altro per ascoltarlo e poi lasciarlo parlare è assai vicino ad una attività fondamentale del poeta ticinese, quella della traduzione. Come già detto all'interno della *Premessa* (p. 1), Pusterla è traduttore del poeta svizzero-francese Philippe Jaccottet, dal quale di conseguenza subisce una certa influenza. La pratica della

[31] *Note dell'autore,* p. 217-218. Pusterla nella medesima nota ringrazia, per le informazioni sul villaggio di Marmore, l'amicizia di Maria di Teresa e Emilio Tognola, di Grono.

[32] *Da Marmorea (pensando a Brassempouy),* p. 146, v. 31-32. Come specifica Pusterla nella sezione delle *Note dell'autore* (p. 218) «Brassempouy è un sito archeologico dei Pirenei francesi, dove è stata ritrovata la minuscola statuetta d'avorio chiamata Venere di Brassempouy, forse la prima rappresentazione scultorea del volto femminile».

traduzione prevede la volontà di mettersi da parte, di far tacere il proprio io per far cantare l'altro in una lingua diversa. Dice Pusterla: «Quando traduco un altro poeta, sono anche obbligato a dimenticare, o almeno a relativizzare, quella *voce* che credevo mia, a farla per quanto possibile tacere (…). Non *io* (…) ma *l'altro* deve parlare, quell'*altro* che ha una pronuncia e uno sguardo a me estranei, e che pure dovrei cercare di interpretare»[33]. È proprio al poeta svizzero-francese che si fa riferimento nel testo che apre la prima sezione della raccolta, intitolato *Stlanik*[34]. Nella medesima poesia, oltre alla figura di Jaccottet, sono presenti anche quelle di Paul Celan e Osip Mandel'stam, che dai primi due è stato tradotto e diffuso in Francia. I nomi dei tre autori non sono esplicitati nel testo ma vengono citati da Pusterla all'interno della sezione *Note dell'autore*: appare quindi evidente come il poeta ticinese abbia voluto manifestare un aspetto della propria poetica, affidando così, alla pratica della traduzione, un ruolo centrale.

1.3 Stile, lessico e metrica

La scrittura di Pusterla si basa, fin dalla sua prima esperienza poetica, sulla definizione di un proprio stile e di un proprio immaginario, dai tratti fortemente individuali e privati; tuttavia, non si può non sottolineare come il poeta ticinese abbia accostato alla propria creatività un profondo dialogo con una eterogenea varietà di autori, i quali riecheggiano nella sua produzione tramite citazioni, richiami intertestuali e allusioni più o meno esplicite. Come fa notare Benzoni, infatti, Pusterla presenta «una poesia colta e originale insieme, dal tratto personalissimo ma anche dai molti innesti e contatti: una poesia la cui originalità e i cui esiti più felici possono poggiare su una sapiente metabolizzazione di materiali altrui»[35]. Questo dialogo con gli altri autori non viene celato da parte di Pusterla, che al contrario «dichiar*a* a chiare lettere le sue fonti -nei titoli (…) e nella pratica del rifacimento»[36]. Fra gli autori italiani con cui Pusterla spesso dialoga si possono citare Fortini, Sereni, Giorgio Orelli ma soprattutto Montale, tant'è che Pusterla dichiara: «[Montale è per me] una composizione chimica in cui, se dovessi identificare le *molecole*

[33] F. Pusterla, *L'inferno è non essere gli altri. Scrittura poetica, traduzione e metamorfosi dell'io* in *Quaderns d'Italià,* n. 7, 2002, p. 28

[34] Pusterla nella sezione delle *Note dell'autore* (p.213) spiega che «lo stalink, o "pino prostrato", è un albero simile al pino siberiano, diffuso a est del Baikal.»

[35] P. Benzoni, *Le smorfie del ghiaccio che si sgretola. Il montalismo di Fabio Pusterla,* in *Stilistica e metrica italiana*, 5, 2005, pp. 267

[36] A. Afribo, *Op.cit.,* p. 113

per me principali sottolineerei soprattutto i suoni e le immagini»[37]. Uno degli esempi più celebri di questa tendenza è la ripresa, da parte dell'autore ticinese, dell'*Anguilla* montaliana, omaggiata da Pusterla con la poesia *L'anguilla del Reno* nella raccolta *Bocksten,* oppure il riferimento al *Gallo cedrone,* sempre montaliano, nella poesia *Il dronte* di *Concessione all'inverno*[38]. L'intertestualità di Pusterla spazia anche verso la letteratura straniera ricevendo influssi, tra gli altri, dai già citati Philippe Jaccottet o Dylan Thomas; in *Corpo stellare* il titolo del testo conclusivo della raccolta, *Thou Shalt Not Die,* si rifà invece alla poesia omonima della nota autrice giapponese del primo Novecento, Yosano Akiko (già richiamata all'epigrafe della raccolta). Come dichiara Pusterla stesso nelle *Note dell'autore* Akiko, originariamente, scrisse *Thou Shalt Not Die* per il fratello, arruolato nella guerra russo-giapponese, ma presto la poesia divenne la più nota canzone della protesta antimilitarista. Se ne ricava che alcuni testi pusterliani sono da leggere in stretto dialogo con quelli degli autori a cui si ispira e a cui fa riferimento, più o meno direttamente.

Come fa notare Andrea Afribo molti titoli delle poesie pusterliane includono date, luoghi e persone, ad indicare il carattere di «obbligata quotidianità»[39] della sua scrittura. In *Corpo stellare* parecchi sono i titoli che recano nomi di luoghi reali, la cui ubicazione a volte è esplicitata dal poeta nella sezione delle *Note dell'autore.* Fra questi si cita *Milano Centrale, gennaio 2006, Tornando al castello del Roccolo* (situato sulle colline tra Cuneo e Saluzzo, sopra il paese di Busca), *Zurigo HB* (la stazione di Zurigo Centrale), *I gabbiani del Guasco* (collina di Ancona su cui sorge la cattedrale di San Ciriaco), *Fuochi d'artificio a Preda* (villaggio ai piedi del Passo dell'Albula, nel cantone svizzero dei Grigioni), *Da Marmorea*, (villaggio scomparso nella valle dello Julier in Svizzera), *Gare Cornavin* (stazione di Ginevra Cornavin), e *Pont d'Arve* (anch'esso a Ginevra).

Un'altra caratteristica di Pusterla, ossia la tendenza a una «istanza comunicativa e socializzante»[40], si trova nei titoli che fingono un rapporto epistolare o telefonico come *Lettere da Babel* e *Una telefonata a Ravecchia*, oppure nelle dediche poste in epigrafe ad alcune poesie: «a Andy e ai suoi amici, fra cui mia figlia» (in *Per un operaio precipitato*),

[37] F. Pusterla, *Dubbi più che altro,* in *Montale e il canone poetico del Novecento,* a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Laterza Bari 1998, p. 435

[38] Per maggiori informazioni sull'argomento cfr. P. Benzoni, *Tre pastiches montaliani di Fabio Pusterla*

[39] A. Afribo, *Op cit.*, p.113

[40] *ibidem*

«a Pietro de Marchi» (in *Una telefonata a Ravecchia*), «per Giovanni Tesio» (in *Tornando al castello del Roccolo*), «a Nina» (in *Oltre le onde*), eccetera.

Oltre alle considerazioni appena riportate, Afribo fa notare come nella lingua di Pusterla convivano diverse tendenze, tratti di irregolarità, multilinguismo e urto fra registri differenti: emerge nel poeta ticinese una sorta di «straniato classicismo», derivato dai modelli a cui si ispira, e allo stesso tempo la tendenza a una scrittura «fortemente inclusiva di realtà, energica e spessa ma che (…) sa scongiurare la tentazione all'espressionismo radicale»[41]. Quella di Pusterla è una lingua che si colloca a metà fra la poesia e la prosa, e presenta uno stile, come lo definisce Mengaldo, «personale senza ostentazione e irregolare senza avanguardismo»[42]; tuttavia la tensione di alcune soluzioni linguistiche permette di individuare nell'autore dei tratti della tradizione espressionista. Questo è dovuto anche alla violenza dell'immaginario pusterliano e degli scenari presentati: il poeta sembra osservare il mondo da una dimensione spazio-temporale quasi apocalittica, l'io appare immerso in una natura anti-idillica, erosa, sconvolta da «devastazioni post-industriali»[43].

In *Corpo stellare* ricorrenti sono i termini che rimandano al lessico dello sfasciume, delle rovine, degli scarti, e in generale a una semantica negativa. Ad esempio, nella seconda poesia della raccolta intitolata *Stlanik* sono concentrate le seguenti espressioni: «cortecce d'alberi morti», «schegge d'osso», «pettini smangiati», «carcasse», «botro», «voragini», «luce cruda di ghiacci», «masticava del vetro»; al verso 19 della medesima poesia si noti l'accostamento di termini caratterizzati dalla presenza nel nesso occlusiva velare sonora e vibrante: «grida», «grate», «graticci». Spesso, infatti, il senso di confusione e di insensatezza della realtà è accresciuto dalla tendenza all'enumerazione caotica: «rovistare nella sfera del sopravvissuto e del rimanente ispessisce il sentimento della perdita, il dolore della privazione»[44]. Altri termini legati al lessico delle scorie e dei detriti sono disseminati nel corso della raccolta: «canali di scolo», «macerie», «caramelle d'ossa in polvere», «guani», «rottami», «resti sbrindellati», «detriti», «schegge», i montaliani «muri calcinati» e tanti altri. D'altra parte, è lo stesso Pusterla ad affermare la propria attrazione per gli scarti: «Mi trovo a mio agio fra le cose usate, persino fra le

[41] *Ivi,* p. 112-113

[42] P. V. Mengaldo, *Fabio Pusterla* in *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana,* Dadò, Locarno, 1997, p. 396

[43] P. Benzoni, *Op. cit.*, p. 28

[44] S. F. Lattarulo, *Op cit,* p. 42

scorie; sono attratto dai paesaggi marginali e periferici (…) ho creduto di identificare nei detriti e nelle scorie appunto, ciò che di vitale riusciva a sopravvivere (…). Qualcosa che non serviva più e veniva rigettato ai margini continuava a sopravvivere senza più poter essere classificato. Poteva essere un rifiuto certo, ma anche una forma di esistenza (e di resistenza) che ancora non aveva trovato un nome: una speranza insomma».[45] L'attenzione di Pusterla verso i frantumi si rispecchia nella descrizione di una realtà anch'essa frantumata, resa con immagini frammentarie e tramite la messa a fuoco di segmenti di un mondo postumo al collasso, sia sul piano materiale che su quello etico. Infatti sono parecchi all'interno della raccolta i termini legati alla semantica della violenza («stramazzare», «martoriare», «dilaniare» «sradicare», «piantare le unghie», «arterie tranciate», «ali mitragliate», «corpo lacerato», «feroce», «dilaniato») o alla semantica della malattia mentale e fisica con termini che richiamano gli organi interni e i più bassi meccanismi fisiologici («smagrito», «meditabondo», «inebetito», «bipolare», «smorfia», «morìa», «crampo», «urina», «interiora», «stomaci affamati borbottano sazi», «lo sterno giunge ai denti», «mandibola», «calotta cerebrale», «carie», «un budello viscido, lercio, un tubo digerente», «graveolente»). Da notare la ricorrenza nella raccolta del termine dantesco e reboriano «gora» e la presenza di altre espressioni marcate quali «gorgo», «smangiato», «pietraia» e «imbrancati».

Tuttavia, all'interno di *Corpo stellare* emergono anche locuzioni afferenti a tutt'altra sfera semantica, quella della positività, che rimandano a immagini di un futuro diverso e ancora possibile: esso si intravede sia nelle scorie, intese da Pusterla come forme di resistenza e di speranza, che nei segni di luminescenza di cui quei cosiddetti "corpi stellari" sono portatori. Ricorrono così termini legati all'idea della luce, della leggerezza, della speranza («ali», «volo», «segno», «sorpresa», «allegria», «futuro», «piume», «guizzo», «sciaguattare», «luccichio», «canto», «sogno», «danza, «sinuoso») ed espressioni che suggeriscono delicatezza e sensibilità («piccole, piccole ali», «vagito», «tiepido», «candido», «fragile», «baluginare», «palpitare»). La convivenza di sfere semantiche differenti è confermata dalla presenza di partiture antifrastiche del tipo «imbrattato di luce e di bassezza», «l'oltraggio e la dolcezza», «la voragine e il canto»,

[45] F. Pusterla, *Entretien,* a cura di M. Chiaruttini, in *Feux croisè,* n 2, *Revue du Service de Presse Suisse,* Lausanne, 2000, pp. 140-141

«luce sangue e latte», «ai piedi della festa e del massacro», a sottolineare ancora una volta il carattere ossimorico della poesia di Pusterla.

La predilezione di Pusterla per l'iponimo e in particolare la ricchezza della nomenclatura zoologica, unita all'attenzione verso una fauna umile, è sicuramente un debito del poeta ticinese nei confronti di Montale; in *Corpo stellare* è evidente la cura verso l'uso di termini il più possibile precisi, talvolta scientifici, per indicare la varietà di animali interni alla raccolta: «airone», «tribolide», «rottweiler», «tigre», «opossum», «armadillo», «gliptodonte», «giaguaro», «puma», «cornacchia», «renna», «mammuth», «camoscio» «torpedini», «pivieri», «bisonti», e tanti altri. L'attenzione terminologica si riscontra anche nella descrizione delle azioni degli animali stessi («vagola il cane», «la rondine cabra», «zirlare», «chiurlare», «uggiolare», «mugghio») ma anche nella precisione della nomenclatura dei fitonimi («gramigne», «gelsomini», «rododendri», «alghe», «sargassi»). La precisione terminologica, l'attenzione all'uso di termini specifici e talvolta scientifici, sembra rappresentare il rimedio davanti al caos del mondo, il tentativo di ricostruire un ordine nella realtà con lo scopo di rispondere ad una esigenza di tranquillità: lo stesso Pusterla, infatti, afferma che se incontriamo un animale «vogliamo sapere il nome esatto, questo ci tranquillizza, mentre se non riusciamo a darglielo questo ci spiazza e ci rende incerti»[46].

Di nuovo il carattere quotidiano della poesia di Pusterla lo porta ad utilizzare termini che fanno riferimento al mondo consumistico e industrializzato più recente («supermarket», «ipermercati», «bio-yogurt», «laptop», «autocarri», «frigoriferi», «TV», «traffico»).

Gli oggetti, le scorie e gli animali di Pusterla si accampano nella sua poesia per lo più in modo caotico con lo scopo di esprimere la confusione della realtà, amplificata anche grazie alla ricorrenza dell'enjambement «di cui si abusa per ovvi motivi di disordine»[47]. Questa tendenza si nota, ad esempio, nella già citata *Stlanik*, poesia in cui si accumulano termini legati al lessico dello sfasciume e degli scarti, con immagini violente e disturbanti: «cortecce/ d'alberi morti» (vv. 5-6), «l'improvviso/ guizzare di un uccello» (vv. 9-10), «nella luce/ del botro» (vv. 10-11), «scivolava/ nel flusso» (vv. 15-16), «Pietre/ coperte di muschi» (vv. 19-20), «serpenti/ nei cunicoli» (vv. 19-20) «Masticava/ del vetro» (20-

[46] Intervista rilasciata a "Il Rubino-poesia radiofonica", andata in onda su Radio Città del Capo. Consultabile all'indirizzo http://www.ilrubino.it/?s=pusterla.

[47] A. Afribo, *Op. cit,* p. 114

21). Allo stesso tempo la testarda e ossessiva pulsione a catalogare con termini precisi l'esistente, è sintomo della volontà dell'autore di padroneggiare la confusione della realtà e di gettare uno sguardo dentro la sua indecifrabilità.

Come nella produzione precedente, in *Corpo stellare* si conferma uno stile asciutto, spesso caratterizzato da stacchi asindetici: fra i molti esempi possibili di questa tendenza si riporta l'incipit di *Dialogo della partenza e del nessundove fra l'uomo che fuma e la donna delle domande* («Partivo. Dovevo partire. Sono partito.») o ancora i versi 8-9 della poesia proemiale, *Con piccole ali,* («Canoe, due scafi lesti, l'allegria/ gorgheggia, ti sfiora per caso»). Frequente è anche l'uso della sintassi nominale come si può notare in *Galleria dell'evoluzione 6:* «*D'altri il futuro, d'altri il passato/ nostro soltanto il presente negato. Nostra la fame, nostra sete/ nostra la luce ma d'altri la rete*» (vv.1-4).

La lingua pusterliana si colloca a metà fra la poesia e la prosa e nel corso della raccolta si spazia da poesie brevi sulla scia dello stile incisivo e icastico dei mottetti montaliani, magari poste in serie, a testi più lunghi e discorsivi caratterizzati da una tendenza narrativa e prosastica. Di quanto appena detto sono un esempio due poesie situate nel poemetto *Uomo dell'alba* e poste una in successione all'altra. La prima, *Uomo dell'alba* 6, è composta da soli 4 versi, molto brevi, e segnata da stacchi asindetici; la poesia appare fulminante nella sua brevità, e all'ultimo verso è affidato il compito di esprimere una sentenza definitiva e icastica («Sono la sua verità»). La seconda poesia, *Uomo dell'alba 7*, ha invece un andamento prosastico e narrativo, è composta da 48 versi tendenzialmente lunghi che si affollano su due pagine fitte anche da un punto di vista visivo.

Inoltre, nella silloge convivono testi monostrofici e compatti, come il testo proemiale più volte citato, con altri più disorganici come *Da Marmorea (pensando a Brassempouy).* La metrica dell'autore ticinese si rivela spesso essere informale o inesistente, «le strofe e i versi sono molto sfrangiati e privi di identità riconoscibile»[48], coesistono versi lunghi o lunghissimi con altri molto brevi, composti al massimo da un paio di parole. Tuttavia, sono individuabili alcune architetture strofiche particolari ed esatte: *Pasqua del toro*, o *Galleria dell'evoluzione 5,* ad esempio, sono composte da una successione, seppur non del tutto regolare, di una serie di distici, mentre *Galleria dell'evoluzione 6* è composta da due strofe di 8 versi incorniciate da due distici, posti all'inizio e alla fine della poesia.

[48] *ibidem*

Di fronte alla domanda "che senso ha scrivere oggi", Pusterla risponde in questi termini: «il linguaggio poetico non ha perso del tutto i suoi poteri. […] a patto di non vivere di rimpianti, di non ambire nostalgicamente a quella centralità e a quell'ufficialità ormai impossibili; a patto cioè di assumere fino in fondo la propria nuova, forse inedita, condizione di linguaggio povero e in un certo senso in esilio.»[49].

[49] F. Pusterla, *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos 2007, pp. 25-26

2.TEMATICHE

All'interno di *Corpo stellare* si possono individuare tre grandi temi: il mondo animale, la memoria storica e il dramma della contemporaneità.

2.1 Il bestiario pusterliano

Il mondo animale è onnipresente nell'opera poetica di Pusterla, ma pare raggiungere il suo apice proprio in *Corpo stellare*: dal *Dronte* di *Concessione all'inverno,* unico animale della raccolta*,* si arriva a quello che può essere definito un vero e proprio bestiario, fatto di creature fra le più disparate che, nel libro del 2010, abitano un totale di ben trentotto testi singoli. Quelli pusterliani sono tendenzialmente animali piccoli, ai margini, a volte bizzarri, generalmente prede piuttosto che predatori, apparentemente innocui o indifesi, i più «imperfetti e inconsapevoli»[50]. Si può notare però in *Corpo stellare* la presenza di animali di stazza maggiore come i maiali (in *Lamento degli animali condotti al macello*), i cani (nel poemetto *Cani*), o il toro (in *Pasqua del toro*); questi animali tuttavia, nel modo in cui vengono rappresentati, appaiono schiacciati, privati in qualche modo della forza che dovrebbe caratterizzarli: il toro ad esempio, animale generalmente possente, vigoroso, talvolta pericoloso, appare spogliato di queste sue caratteristiche, mentre, durante la corrida, si lancia in una lotta che non può vincere, organizzata per il solo divertimento umano. Anche queste creature, quindi, fanno parte a pieno diritto di quella *folla sommersa* di cui si era parlato precedentemente. Pusterla si rivolge agli animali con lo scopo di osservarli e ricondurre le loro storie all'esperienza e alla società umana: essi diventano compagni dell'Io poetico per la conoscenza della realtà.

Una delle funzioni del bestiario di *Corpo stellare* è la volontà di rappresentare i più profondi orrori della contemporaneità e della natura umana stessa tramite l'esposizione della violenza esercitata, da parte dell'uomo, sugli animali e in generale sull'altro da sé. Questo si può vedere nel già citato poemetto intitolato *Galleria dell'evoluzione*, dove la sezione del museo in cui sono esposti impagliati gli animali estinti, diventa un corridoio di fotografie della violenza: all'ingresso «come un lugubre maggiordomo un esemplare di Dodo goffo e tragico»[51] accoglie il visitatore, definito come colui che «bussa al cielo

[50] A. Afribo, *Op. cit,* p. 116
[51] *Note dell'autore,* p. 213

dei dispersi»[52]; «*Qui si è sradicato. Qui si è usata violenza*»[53], recita un verso della prima poesia del poemetto, mentre gli occhi spalancati delle creature imbalsamate denunciano silenziosamente un antico sopruso.

Altre volte gli animali pusterliani sono testimoni privilegiati che «hanno sovente una rivalsa sugli umani in quanto a esperienza/conoscenza del mondo circostante»[54]. È il caso di *I gabbiani del Guasco* in cui gli uccelli osservano dall'alto la terra che appare loro come una «ferita» profonda, un mondo nel quale «in basso muoiono gli uomini/ tra scalini di porfido e prigioni»[55]. Ancora, nella lirica *Cani 2,* ad indicare che la conoscenza del mondo è prerogativa animale piuttosto che umana, si legge: «Tutto il sapere non basta se i padroni/ decidono disgrazia. Un cane lo sa bene, un uomo no»[56].

Se le relazioni fra uomo e animale finora esposte esprimono distanza, differenza, si può dire che in altri casi il bestiario di *Corpo stellare* si manifesti come metafora dell'umano: la sorte degli animali diventa allegoria del destino di un uomo, di un popolo o dell'umanità intera. È il caso di *Lamento degli animali condotti al macello* in cui i maiali stipati nei camion non possono fare a meno di richiamare al lettore l'immagine dei deportati nei campi di stermino durante il regime nazista; è la *donna delle domande*, nel testo immediatamente precedente, a suggerircelo: «Poi ai maiali/ si apriva un labirinto di transenne, e in fondo c'era/ un uomo che li aspettava, con gli stivali e la frusta./ Li faceva salire sul camion,/ io forse pensavo a Sobibor, Treblinka,/ i maiali gridavano.»[57]. L'animale in questo caso diventa umano, ha lo scopo di essere metafora o allegoria di un orrore indicibile. All'interno del poemetto *Cani* si riconoscono altre somiglianze fra esseri umani e animali; in particolare, nel movimento 4 della sezione, viene ripreso il tema dell'olocausto e al lettore viene presentato il bastardo chiamato Bobby, «ultimo kantiano del Reich»[58] che «riconosce, annusandoli, negli esseri umani "non più umani", l'odore dei suoi fratelli»[59]: in questa lirica gli umani appaiono quindi privi della qualità che più li dovrebbe caratterizzare ed è proprio la mancanza di umanità, intesa come empatia e

---

[52] *Galleria dell'evoluzione 1,* v. 2
[53] *ibidem* v. 9
[54] G. Belletti, *"Verso il basso": la luce etica nella poesia di Fabio Pusterla, Op. cit.*, p. 632
[55] *I gabbiani del Guasco*, vv. 6-7
[56] *Cani 2,* vv. 6-7
[57] *Dialogo della partenza e del nessundove tra l'uomo che fuma e la donna delle domande*, vv. 26-31
[58] *Cani 4,* v. 1
[59] G. Belletti, *"Verso il basso": la luce etica nella poesia di Fabio Pusterla, Op. cit.*, p. 632

compassione, ad essere causa dei peggiori orrori bellici. L'intero poemetto si conclude con un'ulteriore somiglianza fra uomo e bestia: nell'ultimo verso i cani vengono presentati «così tristemente simili a noi nella loro afflizione».[60]

Ma in *Corpo stellare* l'animale emblema dell'umano per eccellenza, è l'armadillo, la cui importanza all'interno della raccolta è sottolineata non solo dalla lunghezza del poemetto a lui dedicato (ben 15 testi) ma anche dalla presenza della sua immagine in copertina. L'armadillo è l'animale che «possiede i connotati più prossimi all'uomo e al poeta, (…) qualcosa che viene fatto "vivere" per dire e fare cose che il poeta non avrebbe potuto dire e fare in veste umana»[61]. Questo mammifero, che attraversa l'America verso il Canada, in controtendenza rispetto alle migrazioni dei predatori da Nord a Sud, appare fortemente personificato: è un armadillo che saluta e ringrazia, che è curioso e cortese, sensibile al solletico, a tratti vanitoso ma commovente nella sua ingenuità; soprattutto è vittima di una morte ingiusta, di una violenza immotivata che si consuma sotto agli occhi del lettore. Allo stesso tempo però questa creatura non rinuncia a proseguire la sua marcia controcorrente: spesso infatti gli animali pusterliani, pur nella loro essere apparentemente piccoli, inermi, indifesi, diventano simboli di tenace resistenza contro le avversità e le ingiustizie. Questo concetto è ben espresso dalle parole di Andrea Afribo che vede nel catalogo di figure vegetali e animali usate da Pusterla la «riattualizzazione della ginestra leopardiana (o dell'anguilla di Montale), icona di resistenza nella devastazione e di speranza negativa»[62]. Lo stesso Pusterla in un'intervista parlò dell'armadillo in questi termini: «il fatto di andare controcorrente e allo stesso tempo di essere inermi è qualcosa di diverso dalla vecchia idea di ribellione armata.».[63]

Il bestiario pusterliano, quindi, diventa simbolo di una resistenza estrema anche nei momenti di più grande sconforto; una resistenza però che non ha la sua sede nella forza o nella violenza, ma nella commozione e nell'empatia che il lettore non può fare a meno di provare verso le creature del poeta di Mendrisio. È il caso dell'armadillo il cui assurdo e tragico martirio va a cozzare con i tratti innocui e goffi di questo bizzarro mammifero; ma lui resiste, non rinuncia al proprio cammino e ride morendo, denunciando così l'insensatezza della violenza: «Ride l'armadillo mentre mani/ lo trascinano indietro, verso

[60] *Cani 6*, v. 17
[61] G. Belletti, *"Verso il basso": la luce etica nella poesia di Fabio Pusterla, Op. cit.,* p. 631
[62] A. Afribo, *Op. cit,* p.116
[63] M. Delfanti, *Op. cit.*

morte/ o prigionia, verso il fatidico/ bastone che lo attende. Eppure ride»[64]. Allo stesso modo anche gli animali condotti al macello non rinunciano a ribellarsi, intonando una canzone dolcissima e dichiarando di sentirsi più vivi di quella stessa mano che li ha in pugno e li martoria.

Come già detto, è la luce l'elemento che pervade l'intera raccolta e che diventa simbolo per eccellenza della speranza: spesso sono proprio gli animali ad assumere le sembianze di quei "corpi stellari" portatori di luce, fiaccole nel buio, bagliori di verità e di fiducia; è il caso degli uccelli della poesia *I gabbiani del Guasco* che nel crepuscolo appaiono come depositari dell'«ultimo lembo di luce» mentre sorvolano una città oscura che tutto inghiottisce, fatta di cantieri e di fabbriche («nel crepuscolo/ vanno però i gabbiani, ancora inventano/ con l'ala in fiamme l'ultimo lembo di luce»)[65]. Allo stesso modo i pivieri dorati di *Prospect Hill* «volano con la luce sopra i baratri più profondi del mare»[66], il *Furetto di Tenerife* desidera trasformarsi in luce, la rondine di *Scablands 10* diventa un «lampo che guida il sole»[67], mentre in *Da Marmorea* «le ali degli aironi sulle rocce, e le ruote dei falchi/ muovono lente verso le cime più impervie, nella luce»[68]. Si noti come gli animali portatori di questo chiarore rientrino generalmente nella categoria dei volatili: gli uccelli richiamano così l'altra immagine unificante della raccolta, le ali, e la loro capacità di elevarsi fisicamente sembra porli in una posizione privilegiata. Ecco che, come fa notare Belletti, «queste creature in volo, tra la terra e il cielo, possono essere considerate anche mediatrici tra il mondo del poeta- scarsamente illuminato e dominato dalle logiche del buio- e la dimensione "stellare" da cui la luce proviene»[69]. Espressione più significativa di questa funzione è l'uccello di *Der fliegende Vogel:* la protagonista della poesia è una cornacchia trovata morta da una «mano infantile»[70], quella di un bimbo, il quale ha deciso di darle riposo ricomponendo le sue ali spezzate e seppellendola in un giaciglio misero, all'ombra di alcuni pini. Grazie a questo atto di pietà la cornacchia, spettrale e inafferrabile, si mostra in grado di volare al di là del tempo e della storia; l'uccello viene infatti rappresentato mentre sorvola un mondo inizialmente ricollegabile

[64] *Storie dell'armadillo,* vv. 6-9
[65] *I gabbiani del Guasc*, vv. 17-19
[66] *Prospect Hill*, vv. 31-32
[67] *Scablands 10,* v.4
[68] *Da Marmora (pensando a Brassempouy),* vv.6-7
[69] G.Belletti, *"Verso il basso": la luce etica nella poesia di Fabio Pusterla, Op.cit,* p. 643
[70] *Der fliegende Vogel,* v. 1

a quello della classicità greca: «planerà [la cornacchia] nelle schiume del tempo/ tra le fonde caverne, e le vaste/ pianure dell'ade, le voci glaciali; sfiorando/ muschi sepolti, ossami, pietre laviche/ toccherà d'una sua piuma nera i capelli di Ettore»[71]. Successivamente però l'uccello risale la Storia dall'antichità fino al mondo dei vivi, trasportando il lettore nell'ultimo secolo europeo: esso è caratterizzato dalla presenza di «campi di battaglia», «colonne di uomini in marcia» e «rovine», termini che richiamano tematiche care a Pusterla, quella delle guerre mondiali, dell'olocausto e della violenza insita nella società umana. L'ultima tappa dell'uccello si realizza in una dimensione onirica: la cornacchia si rivela a colui che le ha dato riposo, penetra nei sogni del bambino per sussurrargli un messaggio che non viene svelato e infine scompare nell'alba; di lei però rimane una traccia «sottile, intangibile, un guscio socchiuso, / una luce lunare. E il giorno si annuncia più grande»[72]. La cornacchia si rivela quindi come uno di quei "corpi stellari" in grado di lasciare, col proprio passaggio, un indizio di luminosità: la protagonista della poesia diventa l'incarnazione di una speranza positiva e il simbolo di un futuro ancora possibile, di un mondo che può rinascere dalle rovine. La cornacchia, allo stesso modo di altri animali pusterliani, viene presentata come una figura in transito, che lascia un segno, un'illuminazione, una testimonianza, prima di fuggire via.

In conclusione, quindi, la varietà del bestiario pusterliano ha in *Corpo stellare* una importanza notevole e gli animali ci attraggono per il loro essere misteriosamente simili e allo stesso tempo diversi da noi. Le creature pusterliane trasmettono «il tema dell'incomunicabilità e della distanza tra specie viventi che si guardano, si annusano, si sfiorano, si toccano, ma non si comprendono».[73] Essi vengono inoltre evocati dal poeta per ricondurre le loro esperienze a quelle dell'umanità intera e diventano simboli di resistenza pacifica contro il male: sono "corpi stellari" che non pretendono di fornire risposte dai confini precisi o di rintracciare un senso valido e universale per l'uomo, ma piuttosto di essere epifanie intermittenti, scie di luce che emergono dal buio, come il «guizzare di un uccello nella luce/del botro».[74] La poesia di Pusterla sembra preservare un segreto, una via, apparentemente irraggiungibile ma in grado di manifestarsi nei modi

[71] *Der fliegende Vogel,* vv. 7-8
[72] *Der fliegende Vogel,* vv. 21-23
[73] S. F. Lattarulo, *Op. cit,* p. 45
[74] *Stlanik,* vv. 10-11

più inattesi e potenti e nelle creature più imprevedibili, per insegnare al lettore l'importanza della speranza.

2.2 La memoria storica

Nella produzione di Pusterla la parola poetica assume un ruolo di notevole importanza: quello di essere strumento di testimonianza e memoria delle vicende umane più o meno recenti, arrivando così ad assumere un «valore etico prima che estetico»[75]. La seconda grande tematica di *Corpo stellare* è infatti la memoria storica, percepita dal poeta ticinese come un «imperativo categorico»[76], una responsabilità morale, una necessità etica, al punto che spesso Pusterla pone al centro delle proprie poesie vicende della Storia antica e contemporanea. Vista l'importanza che Pusterla attribuisce al tema memoriale, si può dire che egli sia debitore verso i più grandi poeti della memoria del Novecento italiano, Montale e Sereni: se il primo però tratta soprattutto della memoria privata, del concetto di memoria da un punto di vista teoretico o quasi filosofico, la memoria di Sereni è profondamente legata alla Storia. Sereni, pertanto, almeno per quanto riguarda la tematica memoriale, può essere considerato il poeta-padre di Pusterla, con il quale, talvolta, l'autore ticinese dialoga apertamente: è il caso della poesia pusterliana *Settembre 2003, nuovo anno zero* (da *Folla sommersa*) che riecheggia nel titolo il componimento sereniano *Nel vero anno zero*. Alle belve onnivore del poeta luinese, che volevano cancellare la Shoah «mangian*dosi* cuore e memoria»[77], si sostituisce, nel testo di Pusterla, il Presidente della Repubblica Silvio Berlusconi, secondo il quale «il fascismo non ha mai mandato nessuno a morire»[78]. Sulla scia di Sereni Pusterla si fa quindi testimone di avvenimenti che per quanto scomodi, brutali o apparentemente distanti da noi, non devono essere dimenticati. L'importanza del tema memoriale è evidente in *Folla sommersa*, in cui Pusterla pone a precedere la poesia eponima della raccolta, una citazione di Todorov:

---

[75] S. De Stefani, *Op. cit,* p. 20
[76] S. De Stefani, *Op. cit.*, p. 19
[77] V. Sereni, *Il vero anno zero*, in *Tutte le poesie*, p. 176
[78] Pusterla fa rifermento alle dichiarazioni pubbliche pronunciate da Silvio Berlusconi nell'agosto del 2003 e contenute nel settimanale britannico "The Spectator": Berlusconi affermava che "Mussolini non ha mai ammazzato nessuno, Mussolini mandava la gente in vacanza al confino".

«La memoria non si oppone affatto all'oblio. I due termini che formano contrasto sono la cancellazione (l'oblio) e la conservazione; la memoria è sempre e necessariamente una interazione dei due».[79]

La citazione anticipa il tema della poesia che si configura come «un omaggio al "milite ignoto", alla piccola-grande storia degli eroi anonimi, dei loro gesti, dei loro sacrifici dimenticati dalla storia […] una Storia con la maiuscola, che per scrivere cancella e appunto dimentica»[80]. Eroi o vittime anonime della storia, facenti parte di una «grande folla sommersa che ci guarda in silenzio e ci attende»[81], sono presenti anche in *Corpo stellare:* ne sono un esempio gli *animali condotti al macello,* o i maiali caricati sui camion del *Dialogo della partenza e del nessundove tra l'uomo che fuma e la donna delle domande,* i quali richiamano i deportati nei campi di concentramento nazisti, rievocando gli orrori della Shoah. Inoltre, in *Corpo stellare*, l'importanza del tema memoriale è evidente in quanto esso è presente sia nella prima poesia della silloge, *Stlanik*, (se si esclude il testo proemiale) sia nell'ultima, *Thou Shalt Not Die,* circoscrivendo così l'intera raccolta poetica.

Centrale, in *Stlanik,* è il tema della deportazione e dei campi di sterminio, argomento caro a Pusterla, che viene evocato tramite il riferimento alle vite di due grandi poeti del Novecento: Paul Celan e Osip Mandel'stam. Celan, di origini ebreo-rumene, perse entrambi i genitori durante la deportazione, dalla quale si salvò miracolosamente, per poi essere spedito in diversi campi di lavoro in Romania. Successivamente si rifugiò a Parigi, ma non riuscì a sfuggire davvero agli orrori dell'Olocausto, tema violentemente centrale all'interno della sua opera poetica: l'autore fu profondamente segnato dall'esperienza della deportazione e si tolse la vita abbandonandosi alle acque della Senna nel 1970. Celan, «annegando per tutti»[82], si fa vittima emblematica di uno dei più grandi orrori della storia, un'ombra lunga che investe più di una generazione. A Osip Mandel'stam invece, vittima delle grandi purghe staliniane, è dedicata la terza strofa della poesia: Pusterla lo ritrae nel campo di concentramento sovietico di Vladivostok, dove morì nel 1938. Mandel'stam, tradotto sia da Celan che da Jaccottet, il terzo protagonista di *Stlanik*, si fa

[79] T. Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico,* in F. Pusterla, *Folla sommersa*

[80] A. Afribo, *Op cit.,* p. 136

[81] *Folla sommersa* in *Folla sommersa*, F. Pusterla, 2004, v. 27

[82] *Stlanik*, v. 23

incarnazione della resistenza della parola di fronte ai totalitarismi: «C'è chi dice recitasse Petrarca», riportano i versi 33-34 della poesia pusterliana, facendo riferimento a un episodio spesso raccontato, secondo cui Mandel'stam avrebbe recitato dei versi petrarcheschi agli altri prigionieri del gulag siberiano; questo fatto rivela «una funzione della poesia che si potrebbe quasi definire *taumaturgica*»[83] e, così come per Mandel'stam la parola poetica diventa fonte di forza, spinta alla sopravvivenza, preservazione della dignità umana, per Pusterla la poesia si fa strumento di sopravvivenza di una memoria storica che non deve essere dimenticata. Mandel'stam inoltre esorta i prigionieri ad «alza*re* gli occhi» e ad «alza*re* il corpo»[84], anticipando così l'immagine presente nella strofa immediatamente successiva, in cui «il pino prostrato si rialza»[85] annunciando la primavera[86]. Il tema della deportazione è ulteriormente evocato in *Stlanik* tramite la scelta di porre in epigrafe una citazione di Varlam Salomov, scrittore, poeta e giornalista sovietico sopravvissuto all'esperienza dei gulag, dove era stato rinchiuso come prigioniero politico. Anche la citazione di Salomov evoca il tema dell'avvento della primavera: «*Dopo due o tre giorni cambiava il vento, e calde correnti d'aria portavano la primavera*»[87]; è proprio nei *Racconti della Kolyma* di Salomov, che Pusterla è venuto a conoscenza dello stlanik, pino particolarissimo che ha la caratteristica di sdraiarsi per terra prima che giunga la neve, presentendo l'inverno, e poi di rialzarsi quando la neve e il gelo ci sono ancora ma sta per arrivare la primavera. Pusterla afferma che questa immagine gli è sembrata emblematica del modo in cui egli intende la poesia, come se essa «potesse avere in qualche misura le qualità dello stlanik e indirizzare il nostro sguardo e i nostri passi presentendo ciò che sta per capitare»[88]. Il componimento quindi, pur nella sua tragicità, non sembra rinunciare alla possibilità di un riscatto; la primavera diventa simbolo di una speranza di cui si fa portatrice la parola poetica, la quale va intesa come mezzo di sopravvivenza e di ribellione, come veicolo per tenere in vita la memoria storica:

---

[83] S. De Stefani, *Op cit.,* p. 38

[84] *Stlanik*, v. 35

[85] *Stlanik*, v. 73

[86] Pusterla nella sezione delle note dell'autore afferma che «Lo stlanik, o "pino prostrato", è un albero simile al pino siberiano […] che si corica a terra all'arrivo dei primi freddi invernali, annunciando le imminenti nevicate, per poi rialzarsi molti mesi dopo in anticipo d'un soffio sulla primavera che pare presentire».

[87] Citazione tratta dal racconto di Varlam Salamov intitolato *Kant* e compreso nei *Racconti di Kolyma*, trad. di Sergio Rapetti, Einaudi, Torino, 1999

[88] Intervista rilasciata a "Il Rubino-poesia radiofonica", andata in onda su Radio Città del Capo. Consultabile all'indirizzo http://www.ilrubino.it/?s=pusterla.

«è attraverso la parola poetica che i sommersi irradiano la loro ultima voce dai loro letti di morte, la Senna e la Siberia»[89]. Emerge così nella produzione di Pusterla un *leitmotiv*, puntualmente notato da Cortellessa, che tocca alcuni componimenti, fra cui il Paul Hoge di *Folla sommersa* e il *Bockstensmannen* della raccolta *Bocksten* fino ad arrivare alle poesie di *Corpo stellare*: tale motivo mira a rappresentare «l'uomo novecentesco inseguito dalla violenza della storia». Da questo inseguimento Pusterla non scappa ma sceglie di affrontare una memoria terribilmente scomoda, senza però lasciarsi investire da essa, osservandola di scorcio, da un punto protetto: «se [la memoria] cerca di dire in maniera troppo esplicita e troppo enfatica quella cosa che non si può dire, a me sembra che rischi il collasso o la presunzione».[90]

Il componimento con cui *Corpo stellare* si conclude, intitolato *Thou Shalt Not Die,* presenta anch'esso l'evocazione di due tragici fatti storici. Il termine «Fat Boy» (v. 15) «coagula in sé i nomi tristemente celebri delle due bombe atomiche di Hiroshima e Nagasaki: Little Boy e Fat Man»[91]; la data 12.XII.'69 (v. 5) si riferisce invece alla strage di Piazza Fontana, conseguenza dell'attentato terroristico avvenuto a Milano nel 1969. Il titolo del componimento è ripreso dall'omonima poesia di Yosano Akiko, «notevolissima protagonista della cultura giapponese del primo Novecento, poetessa, educatrice, sostenitrice dei diritti femminili, del libero amore, del pacifismo»[92]. «Incroci di senso, stranezze»[93], collegano il presente di Pusterla con quello della poetessa nella continuità del «ringhio della Storia»[94], del «grugnito del male»[95], in cui ci si domanda se sia ancora possibile o giusto compiere «un gesto che liber*i* il corpo, che liber*i* il cuore»[96]. Ciò che la poesia conclusiva della raccolta sembra ricercare, è l'opportunità di trovare un compromesso fra *orrore* e *amore*, termini che non a caso rimano fra loro e sono posti in posizione di chiusura di verso, rispettivamente al v. 29 e al v. 34. Ci si chiede inoltre, se sia ancora possibile reagire davanti alle atrocità dell'ultimo secolo, davanti «all'imminenza di una definitiva/ esplosione senza ritorni»[97] e portare con la parola

---

[89] S. De Stefani, *Op. cit.*, p. 42

[90] Intervista rilasciata a "Il Rubino-poesia radiofonica", andata in onda su Radio Città del Capo. Consultabile all'indirizzo http://www.ilrubino.it/?s=pusterla.

[91] *Note dell'autore*, p. 219

[92] *ibidem*

[93] *Thou Shalt Not Die,* v. 10

[94] *ibidem,* v. 22

[95] *ibidem*, v. 23

[96] *ibidem*, v. 25

[97] *ibidem,* vv. 30-31

poetica «ancora un po' di memoria, / ancora un po' di speranza, d'amore»[98]. Il punto di vista da cui Pusterla osserva le "voragini" della Storia, è «il bordo eventuale di una frana, di un baratro»[99]; il poeta ticinese esorta il lettore a contemplare le voci e i ricordi che emergono dal Ventesimo secolo, rimanendo però «sulla soglia» di queste oscure verità, senza sprofondarvi e mantenendo perciò la speranza di un possibile, nuovo futuro. Pusterla crede infatti che «la parola poetica possa tentare di costruire dei parapetti attorno a delle voragini: non dire la voragine, ma costruire dei parapetti dai quali sia possibile sporgersi un attimo e rimirare questo gorgo dell'amputazione memoriale»[100].

Come ci viene spiegato nella sezione delle *Note dell'autore,* la poesia *Thou Shalt Not Die* di Yosano Akiko «fu scritta originariamente per il fratello [della poetessa], arruolato durate la guerra russo-giapponese, ma divenne ben presto la più nota canzone della protesta antimilitarista»[101]: la poesia, quindi, trae spunto da motivazioni private, familiari, ma si universalizza, diventando emblema dell'esperienza di tutta una collettività. Anche nel dittico delle *Lettere da Babel* di Pusterla, che occupa la posizione centrale di *Corpo stellare*, la tematica memoriale irrompe come una commistione fra memoria Storica, sociale e memoria individuale, familiare: in questi componimenti, che si susseguono cronologicamente, riusciamo ad intravedere sia un poeta-cittadino, che si sofferma sulla situazione politica dell'Europa contemporanea, sia un poeta-padre, impegnato a scrivere una sorta di "lettera al figlio". L'occasione delle poesie ci viene fornita nelle *Note dell'autore* in cui Pusterla afferma che il titolo del dittico deriva dall' «omonimo festival di letteratura e traduzione organizzato a Bellinzona [il quale] ha ospitato, nella sua seconda edizione del 2007, le lingue e le letterature balcaniche»[102]. Il poeta vi si era recato con il figlio e aveva assistito all'intervento pubblico della «voce/ più alta di Sarajevo»[103], Abdulah Sidran, poeta bosniaco contemporaneo che vive a Sarajevo; con «la mano sul cuore»[104], lo scrittore aveva evocato il dramma della guerra in Bosnia ed Erzegovina ed il conseguente "crollo" di una «speranza collettiva»[105], di un «progetto/ da oceano a

[98] *ibidem,* vv. 33-34
[99] *ibidem,* v. 28
[100] Intervista rilasciata a "Il Rubino-poesia radiofonica", andata in onda su Radio Città del Capo. Consultabile all'indirizzo http://www.ilrubino.it/?s=pusterla.
[101] *Note dell'autore,* p. 219
[102] *Note dell'autore*, p. 215
[103] *Lettere da Babel 1,* vv. 51-52
[104] *ibidem*, v. 53
[105] *ibidem,* v. 55

steppa»[106]: «Posso solo/ alzare la mano sinistra, nera di tristezza,/ la destra non si apre più, chiusa in un grido/ che salda le unghie alla carne/ la Bosnia all'Europa che cade»[107]. La violenza di questi versi evoca una Bosnia annientata dalle bombe sui civili e dalla pulizia etnica che, nel suo disintegrarsi, trascina con sé, agguantandolo con le unghie, l'intero continente Europeo: «il crollo bosniaco è il crollo europeo»[108], la dissoluzione di un grande progetto e di tutta una civiltà. A questo episodio se ne collega un altro privato, il racconto di un «sogno orribile»[109], compiuto dal figlio del poeta ed anch'esso relativo ad un «grande crollo»[110]: quello della torre di Babele. Il sogno viene narrato nell'*incipit* della prima lettera in cui emerge la tipica paura infantile della perdita della propria famiglia: «In TV/ ci vedevi morire sepolti tra le macerie/ ed era lunga la scena, interminabile, / ripetuta più volte (…) Tu/ venivi poi affidato a governanti severissime/ teutoniche o anglosassoni, cattive. / Noi dispersi.»[111]. L'impostazione epistolare e la dimensione fortemente privata, emotiva, familiare, è evidente in quanto, in entrambe le poesie, l'io lirico si rivolge direttamente ad un "tu", la cui entità viene allusa al v. 28 del primo segmento («Adesso so che siamo qui davvero, *io e tua madre*») ed esplicitata al v. 2 del secondo componimento («Qui ci sono terrazze, / balaustre a cui appoggiarsi, *carissimo figlio*»[112]). La caduta della torre di Babele, ridotta a «bianca polvere mediatica»[113], non può che richiamare al lettore un altro "crollo" che aveva inaugurato il Ventunesimo secolo: l'attentato alle Torri Gemelle del 2001, ridotte in pesanti e indimenticabili macerie, materiali, ideologiche, morali, dalle quali erano emersi la paura degli Altri, il lutto, lo smarrimento, la necessità di interrogarsi. Anche il racconto biblico della torre di Babele contiene in sé, oltre che il fallimento del progetto di costruzione di una torre alta fino al cielo che fosse in grado di elevare l'uomo, anche il collasso di un'unità mai più ricostruita: quella linguistica. Ai tempi della costruzione della torre di Babele, infatti, tutti gli uomini formavano un solo popolo e parlavano la stessa lingua: il Signore, con lo scopo di interrompere la costruzione della torre, portò scompiglio fra gli uomini facendo in modo che le persone parlassero diverse lingue e non si capissero più.

---

[106] *ibidem,* vv. 55-56
[107] *ibidem,* vv. 57-61
[108] S. De Stefani, *Op. cit.*, p. 62
[109] *ibidem*, v. 1
[110] *ibidem*, v. 4
[111] *ibidem*, vv. 1-7
[112] Corsivo mio
[113] *ibidem*, v. 5

Il crollo, il cedimento di un progetto, la rottura di un'unità, sono quindi tematiche dominanti nel dittico, soprattutto nella prima lettera. Tuttavia, ancora una volta Pusterla non rinuncia alla dimensione della speranza, che viene introdotta con l'allusione ad un altro episodio, questa volta di carattere mitologico: il mito di Pandora, tratto dalle *Opere e i giorni* di Esiodo. L'espediente per l'introduzione del racconto mitico è fornito da un altro fatto privato, familiare, ossia il desiderio del figlio di acquistare un nuovo videogioco: «Aggiungi, ma non c'entra, che vorresti/ forse impegnare i tuoi risparmi per un nuovo/ videogioco che ha un nome sorprendente: / PANDORA TOMORROW.»[114]. Secondo la versione esiodea del mito di Pandora, Zeus, adirato con Prometeo che aveva rubato il fuoco agli dèi per donarlo agli uomini, decise di punire, oltre che l'artefice del furto, anche l'umanità intera: pertanto donò a Epimeteo, fratello di Prometeo, la bellissima Pandora, giovane donna ed ignara portatrice di una giara contenente tutti i mali del mondo. La fanciulla, curiosa di scoprire il contenuto del vaso, lo scoperchiò e il mondo fu immediatamente invaso da tutti i mali; soltanto la speranza rimase sul fondo perché Pandora chiuse il coperchio prima che potesse uscire dal vaso: proprio perché la speranza era rimasta intatta gli uomini continuarono a confidare nel futuro. È sulla speranza che si basa la "rivelazione" dell'io lirico, manifestatasi mentre guida nel traffico di una autostrada nord-italiana, nella prima delle due lettere. L'epifania, di marca montaliana, unisce il sogno del figlio alle parole di Abdulah Sidran: essa porta il poeta alla ricomposizione di pensieri e di immagini che «cominciano a volare/ in una sola direzione»[115], come «uno sciame di passeri [che] sale da dietro un muro»[116]. Si apre quindi, nella seconda parte del primo componimento, un discorso di carattere politico in cui l'autore riflette sul secondo Dopoguerra e sul Ventesimo secolo, «un secolo (…) / che abbiamo visto e sperato di cancellare con la gioia»[117]: «ad Oriente l'utopia comunista portatrice della chimera di una società egualitaria e fraterna («un poco a tutti»); ad Occidente (…) l'Unione Europea, il boom economico degli anni Sessanta e il trionfo della classe media (…). Un'idea grandiosa destinata a fallire»[118]. Pusterla si sofferma ad osservare un secolo e un'Europa che hanno rischiato l'annientamento, con i campi di sterminio, la bomba atomica e le stragi degli innocenti. Davanti a questa distruzione il

[114] *ibidem*, vv. 8-11
[115] *ibidem*, vv. 22-23
[116] *ibidem*, vv. 20-21
[117] *ibidem*, vv. 35-36
[118] S. De Stefani, *Op. cit.*, p. 61

poeta si rivolge al figlio, rispondendo alla sua esperienza onirica, e vince la paura con un'immagine di resistenza familiare: «adesso so, che siamo qui davvero, io e tua madre, / e ci teniamo per mano in mezzo a tutte/ queste macerie»[119]. La speranza appare in modo ancora più evidente nella seconda lettera in cui ritorna la figura di una Pandora angelicata, la quale diviene simbolo della salvezza: la fanciulla viene esortata a scendere una seconda volta in mezzo agli uomini senza temere, perché «la luce/ circonda ora la terra»[120]. Infine, l'autore, rivolgendosi nuovamente al figlio, richiama il videogioco della prima lettera affermando: «Lo sai: TOMORROW IS NOW»[121]. Per il poeta quindi *il domani è adesso*, ma, affinché questo accada, Pusterla ammonisce riguardo il nostro «dovere di memoria e di speranza/ diritto alla felicità sempre negata, sempre da costruire»[122]. Il nostro compito è quindi quello di ricordare, di non dimenticare la vergogna «di tutto ciò che era stato, e non doveva/ essere mai, mai più»[123]. Il dovere della memoria, per quanto scomoda, violenta, vergognosa, diventa per Pusterla il fondamento di un futuro nuovo, migliore, presupposto da cui ripartire con una nuova speranza collettiva: «non siamo sicuri di niente. Ma speriamo. / Assurdamente speriamo. Il fuoco è acceso».[124]

Così come la "buona memoria" degna di essere ricordata è condizione necessaria per lo sviluppo di un nuovo e migliore futuro, viceversa la memoria, "cattiva", falsa, bugiarda, mistificata, diventa nociva per il destino dell'umanità, causa di violenze ed orrori indicibili. È il caso di quel tipo di memoria che emerge nell'*Uomo dell'alba,* quarta sequenza di *Corpo stellare*, composta da dodici poesie dedicate alla vicenda dell'uomo di Piltdown: si tratta della «celebre beffa risalente agli anni 1908-1915, e orchestrata dall'avvocato e archeologo dilettante Charles Dawson (…) [che avrebbe] portato alla luce i (falsi) resti di cranio e mandibola del presunto progenitore della specie umana»[125], anello mancante della preistoria dell'uomo moderno. L'uomo di Piltdown, così chiamato poiché rinvenuto nella cava di Piltdown nel Sussex, era composta da un cranio dalle dimensioni e dai tratti umani e da una mandibola scimmiesca, caratterizzata da molari mostranti segni di usura umana. Nonostante l'apparente incongruità anatomica, per quarant'anni la

[119] *ibidem*, vv. 28-30
[120] *Lettere da Babel 2,* vv. 29-30
[121] *ibidem*, v. 33
[122] *Lettere da Babel 1,* vv. 46-48
[123] *ibidem*, vv. 50-51
[124] *Lettera da Babel 2,* vv. 6-7
[125] *Note dell'autore,* p. 214

comunità scientifica sostenne l'autenticità del fossile, convincendo l'Europa di essere la culla dell'umanità, fino a che nel 1953 una squadra di esperti del British Museum dichiarò in modo inequivocabile che l'uomo di Piltdown era un falso: Charles Dawson, infatti, avrebbe assemblato insieme la mandibola di un orangutango, limandone il molare per riprodurre l'usura umana, e il cranio di un uomo moderno, verniciandolo al fine che apparisse antico. Il motivo per cui lo scherzo archeologico di Dawson funzionò, portando la comunità scientifica europea ad accettare l'autenticità dei resti nonostante i dubbi e le incongruenze, è duplice. In primo luogo, il fossile di Piltdown avvalorava la tesi, molto in voga in quegli anni, per cui sarebbe stato il cervello a guidare l'evoluzione e che l'uomo fosse «emerso dalla sua condizione scimmiesca grazie ad un arricchimento della sua struttura mentale»[126]. In secondo luogo, il fossile venne accettato come autentico per motivi culturali meno innocenti e legati al razzismo: l'uomo di Piltdown «sosteneva l'antichità della supremazia razziale dei bianchi»[127]. In strati geologici approssimativamente altrettanto antichi delle ghiaie del Sussex, infatti, era stato rinvenuto l'uomo di Pechino, il quale «viveva in Cina con un cervello che era circa due terzi di quello moderno, mentre l'uomo di Piltdown viveva in Inghilterra ed aveva già un cervello completamente sviluppato. Se le razze bianche potevano vantare come progenitore Piltdown (…) mentre le altre dovevano risalire all'*Homo erectus* [ossia l'uomo di Pechino], allora i bianchi avevano marcato la soglia della completa umanità molto prima degli altri»[128]. L'Uomo dell'Alba, mostro, fantoccio grottesco, avvalorava quindi scientificamente quei motivi che pochi anni dopo avrebbero condotto al colonialismo, alle guerre, alle persecuzioni. Pusterla denuncia, con il racconto di questa «bestemmia ontologica»[129], la pericolosità di una memoria «violentata nella sua essenza»,[130] di una falsa convinzione che inaugurò l'inizio del Ventesimo secolo; nei componimenti della sequenza, è l'Uomo dell'Alba a parlare, affermando: «sono un secolo atroce»[131], «sono l'inizio e la fine, un alibi che inganna»[132]. Pusterla ribadisce ancora una volta l'importanza della memoria, intesa come verità storica degna di essere tramandata, per ricordare al

[126] S. Jay Gould, *Il pollice del panda, Riflessioni sulla storia naturale,* Anabasi, Milano, 1994, p. 107
[127] *ivi*, p. 107-108
[128] *ibidem*
[129] S. De Stefani, *Op. cit.*, p. 20
[130] *ibidem*
[131] *L'Uomo dell'Alba 11,* v. 20
[132] *L'Uomo dell'Alba 3,* v. 5

lettore che «la memoria degli uomini che sono stati, il ricordo di situazioni che non riusciamo più a comprendere sono tuttavia presenti nel nostro DNA»[133]. L'autore ticinese si sporge sull'orlo del precipizio della Storia e sul suo carico di insensata violenza, mantenendo «una sorta di pudore nei confronti della vita, del suo segreto che va preservato e custodito (…). Diversamente il poeta rischia di divenire prigioniero di «una parola/ ferma, definitiva», di consegnarsi alla retorica, di costruire proprio come gli archeologi dell'*uomo dell'alba*, una finzione nel luogo del vuoto e della ricerca»[134].

2.3 Il dramma della contemporaneità

Accanto alle vicende di una Storia più o meno recente, in *Corpo stellare* si può intravedere una costellazione di drammi quotidiani, individuali, legati alla contemporaneità più prossima, spesso ignorati e respinti ma non per questo meno dolorosi. Con poesie quali *Fra invisibili stelle, Gare Cornavin, Per un operaio precipitato,* solo per citarne alcune, la raccolta «propone una serie di pellicole-poetiche di quotidianità»[135], singoli e brevi componimenti che descrivono ordinari «micro-drammi»[136]. Obbligando il lettore a leggere stralci delle tragedie di tutti i giorni, il poeta vuole restituire attenzione, dignità, voce, a tutte quelle amare e sotterrane vicende che, per il loro essere ordinarie, "visibili a occhio nudo", appaiono ormai quasi normali, accettabili.

Queste poesie, proprio per il loro carattere quotidiano, si configurano nella raccolta come «lacerti di realtà fissati sulla pagina con la stessa aperta e provvisoria intenzionalità della stesura di un taccuino»[137]. È il caso di *Fra invisibili stelle*, fotogramma di un'esperienza davanti alla quale chiunque si è trovato almeno una volta: un senzatetto, un mendicante, che, nel suo «giro smagato»[138], vaga nei pressi di un bar, apparentemente invisibile seppur sotto gli occhi di tutti. Questa immagine si presenta nel pieno della sua insensatezza, in quanto osservata da occhi innocenti, quelli di un bambino, il secondo protagonista di questo componimento, accanto al quale si trova un adulto, forse un padre, che non riesce

[133] Tratto da *Poesia e Tradizione: in dialogo con Fabio Pusterla,* rielaborazione scritta di un lungo incontro tenutosi per "Officina di poesia- Laboratorio di didattico di poesia contemporanea", il 17 marzo 2014, presso Alma Mater Studiorum. Coordinatrice Niva Lorenzini.

[134] F. Mancinelli, *Op. cit.*

[135] S. De Stefani, *Op. cit.*, p. 14

[136] *ibidem*

[137] F. Lattarulo, *Op. cit.*, p. 41

[138] *Fra invisibili stelle*, 12

a rispondere alla semplice domanda del figlio: «Un euro per un panino: *e se ha fame, se è un uomo/ allora perché non lo aiuti?*»[139]. Dietro a questo quesito, apparentemente semplice, si cela un'implicita accusa dall'effetto disarmante: «Come spiegare ad un bambino/ tutte le buone ragioni di un rifiuto? / E quali sono poi queste buone ragioni?»[140]. Questo filone pusterliano, incentrato sulla contemporaneità, si sofferma proprio sui vuoti di senso, sulla tragicità di vicende che per la loro quotidianità sembrano non essere nemmeno notate, risultando ormai consuete, nella norma: in questo caso il mendicante diventa «parte integrante del paesaggio urbano, ne assume i connotati, perdendo la propria umanità»[141]. La poesia sembra voler scuotere il lettore, costringerlo ad osservare la vicenda sotto una luce diversa: dal punto di vista di un bambino che, con stupore, non trova risposta alla noncuranza dei passanti davanti ad un uomo bisognoso di aiuto.

In *Gare Cornavin* invece, emerge il tema dell'immigrazione, il «dramma dell'esodo e dello sradicamento (…) il canto dell'escluso, l'elegia dello straniero»[142]. Il protagonista infatti, è un immigrato, «nome nessuno o documento identità negata incerta»[143], il quale in un lungo monologo, si rivolge al poeta raccontandogli la propria storia. Il contesto, come esplicitato dal titolo, è la stazione di Ginevra, presso la quale l'uomo attende, da Parigi, un amico «malato ad un orecchio, forse ferito al cuore/ (…) fratello di sangue che ha bisogno di cure[144]» e a cui ha mandato il proprio passaporto. L'immigrato aspetta l'amico «alto come il dolore e magro come *lui*»[145], attendendo ogni convoglio senza sapere se il suo compagno riuscirà mai ad arrivare. Il componimento esprime «la generosità di un diseredato, le parole miti di un uomo solo»[146] che, mentre aspetta alla stazione, non può fare a meno di domandarsi: «chi vuoi si accorga?»[147].

Nel non-luogo della stazione, o più precisamente di un treno in corsa, è ambientato anche il componimento *Milano centrale, gennaio 2006*, che mette in scena un dramma eterogeneo in cui convivono figure diverse, ciascuna delle quali afflitta da una tragedia personale: un uomo se ne sta seduto «testardo/ nel suo silenzio nero di quasi zingaro, con

---

[139] *ibidem,* vv 1-2
[140] *ibidem,* vv. 3-5
[141] S. De Stefani, *Op. cit.*, p. 17
[142] S. F. Lattarulo, *Op. cit.*, p. 45
[143] *Gare Cornavin*, v. 1
[144] *Gare Cornavin*, vv. 3-4
[145] *ibidem*, v. 5
[146] S. De Stefani, *Op. cit.* p. 19
[147] *Gare Cornavin*, v. 7

unghie/ rotte, orecchini e il cartone malchiuso del mistero»[148]. Accanto a lui si colgono stralci di conversazioni in cui si parla della condizione di due donne: la prima segnata dalla guerra in Kosovo («*e se io fossi soltanto meno debole, /mi sarei come sai tirata un colpo alla testa da tempo/ già in Kosovo forse, o poco dopo*»[149]) mentre prega il compagno più giovane di lei di lasciarla («*sono più vecchia di te, quarantaquattro anni come secoli, / tu fresco di trenta*»[150]); l'altra donna «imbacuccata», salita a Monza, che spiega: «*sì vado a trovare lo stronzo, benché malata come senti, /ma questa me la paga, proprio oggi, / e intanto sto malissimo, / febbre senz'altro, e brividi, / ma certo, la puttana è su a sciare, beata lei. / Io qui da sola*»[151]. Queste figure sono «ombre in controluce», sono una «fiumana dolorosa», «esistenze solo intuite»[152] che procedono in una commistione di rabbia e di speranza. Il componimento descrive la mescolanza delle persone e delle culture, il transito di esistenze diverse ma fra loro simili, «fraterne»[153]; la poesia si mostra come la fotografia di un presente segnato dalla crisi di certezze e riferimenti, che si nasconde dietro un «concerto/ variopinto di labtop cellulari amazzonici pagers, / pellicce di finto lupo e montoni da indossare»[154].

La poesia *Per un operaio precitato*, invece, inscena un drammatico incidente sul lavoro: un operaio che, nel freddo mese di dicembre, poco prima di Natale, precipita da un'impalcatura. Il componimento richiama il tema del volo, centrale nella raccolta, che in questo caso si fa tragica caduta, continuamente evocata nella poesia con termini legati alla sfera semantica del precipitare: «Dicembre di luce che *crolla*/ e *sprofonda* in cantieri, fra scrigni e bomboniere/ di perla nel cuore della città, poi lo *schianto*: era un'ombra a *cadere*»[155]. Il lavoratore rovina nel vuoto silenziosamente, compiendo un «ultimo volo»[156] e tracciando sui veli di plastica grigia del cantiere «un garbato disegno serale/, quasi un tratto leggero, un profilo/ d'angelo in picchiata»[157]: l'operaio si presenta come un Icaro nuovo, contemporaneo, che lascia come unico segno della propria caduta «uno

[148] *Milano centrale, gennaio 2006,* vv. 1-3
[149] *ibidem*, vv. 13-15
[150] *ibidem*, vv. 10-11
[151] *ibidem*, vv. 28-33
[152] *ibidem,* vv. 18, 21-22, 23-24
[153] *Ibidem*, v. 25
[154] *ibidem*, vv. 4-6
[155] *Per un operaio precipitato,* vv. 1-4
[156] *ibidem*, v. 7
[157] *ibidem*, vv.7, 7-9

schizzo inatteso/ di sangue da ripulire sulle vetrine/ babilonesi»[158]. Una traccia insanguinata quasi fastidiosa, da ripulire appunto, che richiama quella lasciata sulla candida veste di un «Nerone inorridito»[159] nella poesia *Leggendo Svetonio*, anch'essa appartenente a *Corpo stellare*. Il componimento appena citato si rifà ad un episodio raccontato da Svetonio, storico e biografo romano dell'età imperiale, in *Le vite dei dodici Cesari*: la caduta di uno schiavo di Nerone, un «Icaro sgraziato» che, «sospeso ad un cordino troppo fragile»[160], si schianta, lasciando nel cielo solo la piuma di un'ala posticcia, screziata di rosso. La caduta raccontata da Pusterla, quindi, passa attraverso i secoli, legando la tragedia dello schiavo neroniano a quella dell'operaio: entrambe si compiono troppo silenziosamente al cospetto del "potere". In *Leggendo Svetonio* il dramma si consuma sotto lo «sguardo del potere»[161] che si nasconde «dietro maschere o griglie d'oro, protetto in anfratti accoglienti»[162]; la caduta dell'operaio ha invece, un singolo "spettatore", un ragazzo che «ritto sopra un giardino sospeso nel vuoto/ davanti alla notte (…) / sarà l'unico a vedere»[163]. Il giovane, seppur completamente impotente, osserva l'accaduto: «sa che non serve a niente ma è un dovere/ guardare in faccia il *potere*, / dire: so, / credo a quello che vedo, / (…) getto la mascherina, / dico no.»[164]. Pusterla ancora una volta sottolinea quanto sia importante confrontarsi con la verità, soffermarsi ad osservarla anche quando «lo sguardo fa male, / se non mente»[165]. È proprio in questo atteggiamento che risiede la potenza della parola pusterliana, per cui il baratro contemporaneo aperto dall'autore presenta ancora una luce, una possibile speranza: nel caso di *Un operaio precitato,* essa si manifesta con la forza di dire di no, con il coraggio di guardare in faccia le «vetrine babilonesi», macchiate di sangue; perché osservare ciò che ci circonda da un punto di vista nuovo, differente, è sempre possibile. Ne è una dimostrazione la domanda del bambino di *Fra invisibili stelle*, che esorta il lettore a osservare uno fra i più comuni drammi di tutti i giorni, interrogandosi su un possibile cambiamento; o ancora ne è un esempio la pazienza dell'immigrato, che aspetta l'amico alla stazione rifiutandosi di cadere nella rassegnazione, nello sconforto. La quotidianità

[158] *ibidem*, vv. 9-11
[159] *Leggendo Svetonio,* v. 9
[160] *ibidem*, v. 7
[161] *ibidem,* v. 3
[162] *ibidem,* vv. 1-2
[163] *Per un operaio precipitato*, vv. 12-14
[164] *ibidem*, vv. 21-28
[165] *ibidem*, vv. 19-20

può riservare «dei piccoli miracoli che sono un contatto insperato con l'altro (…) una fratellanza intuita (…) la ricerca di un noi, di una comunità anche se solo sognata»[166].

In *Prospect Hill*, emerge un altro di quei cosiddetti micro-drammi appartenenti a questo filone tematico pusterliano: la vicenda di una donna rinchiusa in una clinica per disturbi mentali e comportamentali, nel Connecticut, «reclusa/ senza colpa fra matasse di farmaci e di fumo/ residuo umano»[167]. La solitudine e la desolazione rendono ogni fuga impossibile «*da questa gabbia bipolare*»[168]. Ma ancora una volta a concludere il componimento intervengono quei cosiddetti "corpi stellari", disseminati nella raccolta, portatori di speranza e di luminosità: i pivieri dorati «volano con la luce sopra i baratri/ più profondi del mare»[169]. L'autore esorta la donna a seguirli con la mente, finché può, finché la «sostiene il fiato, il sogno o il vento»[170], offrendo anche a lei, fragile vittima della contemporaneità, un bagliore di conforto.

Dietro le vite dei senzatetto, degli immigrati, dei disperati, degli umili, dei dimenticati, Pusterla vede ancora una luce e «apre un varco, descrive un mondo che tutti conoscono ma che solo in pochi si fermano a guardare»[171]. In una dichiarazione di poetica esplicita, Pusterla si dice d'accordo circa «il tentativo di preservare uno spazio interiore, per la gioia, la speranza, sia pure improbabili e minacciate, l'umanità e la luce». E prosegue: «Ma come si fa? Ci si prova malgrado le difficoltà che tutti conosciamo (…), umilmente, giorno dopo giorno, tentando di vivere la propria vita senza dimenticare quella altrui»[172].

---

[166] F. Mancinelli, *Op. cit,* p. 54
[167] *Prospect Hill*, vv. 4-6
[168] *ibidem*, v. 13
[169] *ibidem*, vv. 31-32
[170] *ibidem*, v. 30
[171] S. De Stefani, *Op. cit.*, p. 19
[172] S. Bardotti, «Fabio Pusterla: la poesia per sottrarre la nostra vita profonda alla logica di mercato», articolo apparso sulla rivista online Wuz e consultabile alla pagina http://www.wuz.it/intervista-libro/5469/fabio-pusterla-corpo-stellare-classifica-poesia-qualit-dedalus.html

3. LETTURE

3.1 *Stlanik*

Dopo due o tre giorni cambiava il vento,
e calde correnti d'aria portavano la primavera.
Varlam Salamov

Uno chiamava da un ponte, esile sulle correnti:
l'acqua, ancora, diceva senza dire: sempre qui
l'appuntamento: nella luce dell'acqua,
qui accanto, nella luce. Sospesi.
Accarezzando qualcosa: ringhiere, cortecce
d'alberi morti, schegge d'osso, pettini smangiati.
Con le mani, con gli occhi o con la voce: proteggere
quello che sale da dietro, da sotto,
non visto, nelle gole più cupe: l'improvviso
guizzare di un uccello nella luce
del botro. E dire grazie,
umilmente. Con cura.

Un altro andava portato dalle alghe:
contava sassi, asperità fluviali, voragini.
Schiacciato dal tempo, scivolava
nel flusso, annichilito.
Rinunciando a ogni cosa: niente occhi, niente dita,
e più nessuna memoria, o senso. Grida, forse,
grida scolpite sulle grate, graticci di dolore. Pietre
coperte di muschi, fanghiglie,
e luce cruda di ghiacci, serpenti
nei cunicoli. Rose senza radici. Masticava
del vetro, annegando per tutti.

Il terzo era distante, irraggiungibile.
In cammino, in cammino:
oltre la fatica e il deserto. Camminava
tradito, a testa alta, ancora in piedi.
Sotto le nuvole e contro le nuvole, marciando.
Sotto le nuvole e sopra le nuvole, con passo
barcollante, ma lo sguardo
fisso verso l'Amur, dove acqua sporca
trascinava carcasse verso il mare
vietato. C'è chi dice
recitasse Petrarca.
Alzate gli occhi, diceva, alzate il corpo, nel vento
cercate le ali.

Nevica. Il pino prostrato si rialza,
segna nel gelo la via del primo fiore.
Annuncia frutti, torrenti.

E l'armadillo cammina verso nord.

Se si esclude il testo proemiale, *Stlanik* è il primo componimento di *Corpo stellare*: la sua posizione di rilievo all'interno della silloge è confermata dalla presenza nella poesia di molteplici elementi caratteristici della poetica di Pusterla, al punto che il testo potrebbe essere letto come una sorta di dichiarazione di poetica.
Stlanik è composta da cinque strofe: le prima tre presentano un'estensione simile, mentre le ultime due, per la loro estrema brevità, possono essere considerate un doppio congedo. Facendo riferimento al titolo del componimento si può spiegare la presenza di un andamento che innerva l'intera poesia: un movimento ascendente, che parte dal basso, dalla terra, per arrivare in alto, verso il cielo. Come spiega Pusterla nelle *Note dell'autore*, infatti, «lo stlanik o "pino prostrato" è un albero simile al pino siberiano, diffuso ad est del Baikal [che] si corica a terra all'arrivo dei primi freddi invernali, annunciando le imminenti nevicate, per poi rialzarsi molti mesi dopo, in anticipo di un soffio sulla

primavera che pare presentire»[173]. La poesia sembra imitare il risollevamento di questo albero particolarissimo con l'avvento della primavera e si può intravedere una transizione che separa il testo in due sezioni: le prime due strofe sono caratterizzate da immagini di bassezza, talvolta sotterranee, mentre la seconda metà del testo presenta elementi che si distinguono per il loro protendersi verso l'alto. Dalle «gole più cupe» (v. 9), dal «botro» (v. 11), dalle «asperità fluviali», dalle «voragini», (14), si arriva al di sopra delle nuvole (v. 29) fino all'immagine delle «ali» (v. 35) e del «pino prostrato» che si rialza (v. 15): l'immagine dello stlanik è presentata come un fotogramma che racchiude in sé questo processo di "risollevamento"; infine, anche l'armadillo (v. 18) richiama tale movimento ascensionale, in quanto il suo cammino si basa sulla risalita del continente americano, da sud verso nord. Le prime due strofe della poesia, inoltre, sono caratterizzate dalla comparsa di termini afferenti al lessico degli scarti («schegge d'osso», «pettini smangiati», «sassi»), da espressioni legate alla sfera semantica della morte («cortecce d'alberi morti», «annichilito», «annegando per tutti», «dolore») e allo stesso tempo, termini come «muschi», «fanghiglie», «rose senza radici», richiamano una dimensione fortemente terrestre; il punto di osservazione delle prime due strofe è posto in basso, quasi conficcato nella terra: espressioni quali «schiacciato dal tempo», «scivolava nel flusso» «serpenti nei cunicoli», «annegando per tutti» richiamano una condizione di prostrazione, un andamento strisciante, trascinato e faticoso. I versi 17-18, («rinunciando a ogni cosa: niente occhi/ niente dita/ e più nessuna memoria o senso»), suggeriscono un senso di privazione; nella seconda strofa l'allitterazione della sibilante ai versi 14-16, e la presenza insistente del nesso occlusiva velare sonora e vibrante, ai versi 19-20, rincarano il grado di violenza e di dolore delle immagini presentate.

La terza strofa invece, pur mantenendo in parte una dimensione di tragicità («acqua sporca/ trascinava carcasse verso il mare/ vietato»[174]), presenta una maggiore tensione verso l'alto: se prima i personaggi strisciavano o annegavano, ora, nelle ultime tre strofe, si alzano in piedi, si sollevano, e seppur «barcollant*i*», camminano a testa alta («in cammino, in cammino», «camminava/ (...) a testa alta/ ancora in piedi», «l'armadillo cammina»[175]), giungono fin «sopra le nuvole» e cercano le ali. Nella quarta strofa l'immagine dello stlanik che si rialza, realizza iconicamente questo movimento

[173] *Note dell'autore* in *Corpo stellare,* p. 213
[174] *Stlanik*, vv. 31-33
[175] *ivi*, vv. 25, 26-27, 40

ascensionale, e allo stesso tempo la neve e il gelo lasciano spazio al primo fiore primaverile; questa stagione, metafora di rinascita e di speranza, era già stata evocata nel testo di Varlam Salamov posto in epigrafe: «calde correnti d'aria portavano la primavera». Non a caso Pusterla afferma di aver conosciuto lo stlanik, proprio leggendo il raccolto intitolato *Kant,* tratto dai *Racconti della Kolyma* di Salamov. Il fatto che la prima sezione del testo, caratterizzata da un clima di insensatezza e disfacimento, sia contrapposta alle ultime due strofe in cui, contemporaneamente all'avvento della primavera, traspare una maggiore positività, conferma la presenza all'interno di *Corpo stellare* di una struttura ricorrente: Pusterla, infatti, è solito organizzare i propri componimenti seguendo una struttura bipartita, per cui a una prima parte del testo, caratterizzata da un'atmosfera negativa, se ne contrappone una seconda in cui emerge una speranza, una possibilità di riscatto o di lotta contro il male.

Tuttavia, si può intravedere in *Stlanik*, un'ulteriore suddivisione del testo in due parti, suggerita anche a livello formale, e differente da quella precedentemente esposta: le prime tre strofe, simili a livello di estensione, sono incentrate su personaggi umani, i tre poeti Philippe Jaccottet, Paul Celan e Osip Mandel'stam; le ultime due strofe, invece, sono caratterizzate entrambe da notevole brevità e presentano protagonisti non umani, rispettivamente il «pino prostrato» e «l'armadillo».

I nomi dei tre poeti novecenteschi non vengono esplicitati all'interno della poesia ma la loro identità, e il legame che intercorre fra questi tre protagonisti, vengono chiariti da Pusterla nella sezione delle *Note dell'autore*. Il fatto che la prima strofa del testo iniziale della raccolta sia dedicata a Philippe Jaccottet, mostra come il tema della traduzione sia centrale nella poetica di Pusterla: come già detto infatti il poeta ticinese è traduttore dell'autore francese, che a sua volta, insieme a Celan, si era occupato di tradurre e diffondere in Francia l'opera di Mandel'stam. Pusterla afferma di aver appreso, grazie alla tecnica della traduzione, la capacità di lasciar parlare l'*altro,* «quell'*altro* che ha uno sguardo e una pronuncia a *lui* estranei»[176]: questo atteggiamento si riflette in un tipo di poesia in cui spesso l'io lirico è assente o finisce per camuffarsi con altri personaggi umani o animali, prestando loro la voce; questo accade anche in *Stlanik,* in cui l'io lirico è completamente celato dietro ai protagonisti della poesia.

[176] F. Pusterla, *L'inferno è non essere gli altri. Scrittura poetica, traduzione e metamorfosi dell'io* in *Quaderns d'Italià,* n. 7, a. 2002, p. 28

L'incipit del testo fa riferimento ad un episodio realmente accaduto e raccontato dall'autore ticinese: il giorno seguente la lettura di Jaccottet, avvenuta a Francoforte nel 1998, Pusterla, passeggiando lungo il fiume Meno, avrebbe incontrato proprio il poeta francese che lo aveva salutato dicendo: «era ovvio che dovessimo incontrarci qui, vicino all'acqua». All'interno di *Corpo stellare* l'acqua è un elemento centrale, che con il suo continuo movimento diventa custode di un segreto, di una verità nascosta, di una possibile via; in *Stlanik* questa funzione dell'acqua è presentata al v. 2 con le parole: «l'acqua, ancora, diceva senza dire». Anche nel testo proemiale, direttamente precedente a *Stlanik* e intitolato *Con piccole ali,* all'acqua è affidato un ruolo fondamentale: proprio sulla superficie del fiume Po compare un segno che è «sorpresa, bianca scia», «allegria che gorgheggia» in grado di illuminare le sere più cupe. Si noti, infine, come anche in *Lezioni di nuvole* «le acque passano liete/ anche se sanno già tutto, e vanno verso l'inevitabile, col loro coraggio/ d'acqua, elemento liquido che deve correre al basso prima di salire»[177]. Soffermandosi sui versi 3-4 di *Stlanik* («nella luce dell'acqua/ qui accanto nella luce») si comprende inoltre come l'acqua entri spesso in relazione con un altro elemento portante della raccolta: l'acqua, infatti, è in grado di riflettere la luce, la quale appare nelle poesie di Pusterla sottoforma di cui quei "corpi stellari" che danno il titolo al libro e che rappresentano bagliori di verità e di conforto, in grado di illuminare il male. L'elemento luminoso compare a intermittenza, pullula nei luoghi più inattesi e bui, si presenta a sprazzi, come «il guizzare di un uccello nella luce/ del botro»[178]; la luminescenza è «innanzi tutto segnale di ascolto, che mette in risalto a cosa il lettore debba fare più attenzione, e cioè a quei "luoghi poetici" dove il dolore muta in riscatto, in conforto, dove ciò che si teneva celato compare, svelato»[179].

La presenza di Jaccottet nella prima strofa non si ferma all'evocazione dell'incontro fra i due poeti, ma persiste nei versi successivi, i quali echeggiano, pur trasformandoli profondamente, alcuni versi della poesia *Le laveur de vaisselle, Il lavapiatti*: questo componimento appartiene all'*Ignorant,* raccolta poetica di Jaccottet, tradotta da Pusterla. Lo stesso Pusterla, infatti, afferma: «le cortecce e i pettini smangiati sono una libera deformazione di alcuni versi che mi avevano molto colpito quando traducevo l'*Ignorant*; nella poesia per me splendida "Il lavapiatti" il punto di vista è quello di chi sta in basso.

[177] *Lezione di nuvole 3,* vv. 9-13
[178] *ibidem*, v. 10-11
[179] G. Belletti, *"Verso il baso": la luce etica nella poesia di Fabio Pusterla*, Op. cit, p.16

E si parla di un bicchiere rotto per sbaglio, di piatti sporchi da lavare; insomma, di cose umili e usate da custodire comunque». Emerge da queste parole l'attrazione del poeta ticinese per gli scarti, per i frantumi, per gli oggetti usati, per quelle "cose senza storia" che seppur gettate ai margini continuano a vivere diventando in qualche modo una forma di resistenza, di speranza: anche gli oggetti esclusi dunque «presentano una loro dignità, un'esistenza che se ascoltata ha molto da dire»[180]; la scrittura di Pusterla fa inoltre del reale la propria materia, «la sua poesia non cede ad alcuna tentazione metafisica, ma rimane saldamente ancorata alla realtà del mondo»[181].

L'elemento dell'acqua compare anche nella seconda strofa dedicata a Celan, legandosi in questo caso al tema della memoria storica altrettanto centrale nella poetica di Pusterla, ed in particolare al tema dell'Olocausto, caro al poeta ticinese: Celan, autore di famiglia ebreo-rumena, perse entrambi i genitori durante le deportazioni, alle quali sfuggì miracolosamente per rifugiarsi a Parigi dove, tuttavia, si suicidò dopo alcuni anni gettandosi nelle acque della Senna. Il fiume in questo caso diventa un letto di morte, mostrando come la tematica acquatica sia «funzionale alla poetica del "sommerso" (…). L'acqua diventa lo spazio della riemersione, il luogo di riaffioramento di una memoria»[182] che deve essere preservata pur nella sua tragicità. Celan, autore testimone dell'obbrobrio dello sterminio, oltre che traduttore dell'opera di Mandel'stam, è uno di quei "salvati e sommersi" della Shoah, che nella sua scrittura si fece testimone della tragicità della storia, affrontando con coraggio un dolore e un'ingiustizia che lo avevano coinvolto in prima persona. Il dramma dei campi di concentramento si lega anche alla figura di Mandel'stam posto al centro della terza strofa e vittima delle purghe staliniane: i boschi abitati dallo stlanik sono proprio quelli attraversati dal poeta russo nel suo ultimo viaggio verso la Siberia, sulla via della deportazione. Ma a legare lo stlanik a Mandel'stam è anche l'atteggiamento del poeta russo che viene ritratto mentre cammina a testa alta nel campo di concentramento sovietico di Vladivostock, dove morì nel 1938: ai versi 12-13 il poeta russo esorta i propri compagni ad «alzar*e* gli occhi», ad «alzar*e* il corpo nel vento» e a «cercar*e* le ali». Si noti poi un ulteriore legame, che intercorre fra Mandel'stam, il pino prostrato e Philippe Jaccottet, spiegato da Pusterla in un'intervista del 2007: «e allora quando penso allo stlanik a me viene subito in mente la figura di un altro poeta, Philippe

[180] G. Belletti, *Cosa perde l'io. Le istituzioni letterarie e la poesia di Fabio Pusterla, Op. cit.,* p. 148
[181] S. De Stefani, *Op. cit.*, p. 36
[182] S. F. L. *Op. cit*.

Jaccottet, che una volta a Francoforte leggendo appunto le sue traduzioni francesi di alcune poesie di Mandel'stam, si è alzato in piedi (lui di solito così timido e riservato), e con voce più alta del normale ha detto che i versi di Mandel'stam sembrano dirci ancora oggi: «In piedi, alziamoci in piedi! Anche nei momenti peggiori, anche nelle peggiori condizioni: su, in piedi, camminiamo!»»[183]. È proprio nella parola poetica che Mandel'stam sembra trovare il coraggio per sollevarsi al di sopra del male e questa concezione della poesia intesa come mezzo di sopravvivenza, appare evidente ai versi 33-34 («C'è chi dice/ recitasse Petrarca): quest'ultimi fanno riferimento ad un episodio spesso raccontato secondo cui il poeta russo avrebbe recitato Petrarca ai detenuti del gulag siberiano dove era a sua volta prigioniero. Pertanto, se lo stlanik rappresenta secondo Pusterla «la caparbietà *di una* parola poetica»[184] in grado di «indirizzare il nostro sguardo e i nostri passi, presentendo ciò che sta per capitare»[185], allo stesso tempo Mandel'stam «incarna la resistenza della parola alla violenza del secolo dei totalitarismi»[186], riconoscendo nell'atto poetico un mezzo per riaffermare la propria dignità umana anche in quelle tragiche condizioni in cui quest'ultima sembra irrimediabilmente venire meno; come fa notare Belletti[187], infine, l'attività poetica intesa come mezzo tramite il quale è possibile, e doveroso, dare attenzione a chi non ne ha, è centrale anche in Pusterla: egli si propone di «accarezza*re* (…) con le mani (…) con gli occhi», quindi a livello sensoriale e percettivo, ma anche «con la voce», quindi tramite la parola poetica, «quello che sale da dietro, da sotto», per proteggerlo e farlo riemergere.

Se le prime tre strofe, incentrate su personaggi umani, si caratterizzavano per un andamento fortemente narrativo accostato all'uso dell'imperfetto, le ultime due invece presentano un improvviso cambiamento di soggetto, tono e tempo: il cosiddetto doppio congedo, infatti, si caratterizza per una tonalità più descrittiva, quasi paesaggistica, mentre l'uso del presente sembra staccare le ultime due strofe dal resto del testo, collocandole in una dimensione atemporale, in qualche modo universale; allo stesso tempo, un senso di maggiore staticità è reso tramite l'utilizzo di stacchi asindetici e

[183] L. Morello, *Fabio Pusterla e il Nervo di Arnold,* intervista consultabile sul sito della Marcos y Marcos, all'indirizzo www.marcosymarcos.com/PDF/pusterla.pdf

[184] *ibidem*

[185] Intervista rilasciata a "Il Rubino-poesia radiofonica", andata in onda su Radio Città del Capo. Consultabile all'indirizzo http://www.ilrubino.it/?s=pusterla.

[186] S. De Stefani, *Op. cit.*, p. 38

[187] G. Belletti, *"Verso il basso": la luce etica nella poesia di Fabio Pusterla, Op. cit,* p. 12

periodi brevi. I personaggi umani della prima sezione del testo inoltre, scompaiono, per essere sostituiti dal «pino prostrato» e dall'«armadillo», entrambi presentati attraverso l'uso di un articolo determinativo e trattati quindi come personaggi già noti al lettore: ma se allo stlanik si era già fatto rifermento nel titolo della poesia, l'armadillo invece sorprende il lettore in quanto privo di alcun referente testuale precedente, così come di alcun apparente collegamento con gli altri personaggi del testo. La presenza in copertina di un armadillo sottoforma di origami, tuttavia, permette al lettore di intuire l'importanza di questo mammifero misterioso, a cui più avanti nella raccolta verrà dedicata la sequenza più lunga di *Corpo stellare*. Pur nella sua cripticità, ciò che sembra suggerire l'armadillo è proprio un cammino, lo stesso che il lettore dovrà compiere durante la lettura di *Corpo stellare*, sforzandosi di adottare quelle stesse «strategie nei confronti dell'inverno»[188] suggeriteci da Jaccottet, Celan, Mandel'stam e dallo stlanik. Quello che sembra custodire questa raccolta è proprio un percorso, una possibile via, che porta il lettore ad addentrarsi nel gelo dell'inverno, accompagnato però da una parola poetica in grado di indicare, proprio come lo stlanik con l'avvento della primavera, una possibilità di disgelo, promettendo così, con la stessa ciclicità delle stagioni, un ritorno alla vita.

[188] F. Mancinelli, *Op. cit.*

3.2 *Storie dell'armadillo*

1

Buongiorno, dice l'armadillo a un netturbino.
Per caso
ha visto passare di qui un opossum?
L'uomo alza la scopa verso nord, dove una nube
fluttua sopra i deserti come una grande montagna.
L'armadillo
ringrazia e s'incammina controvento.

2

Addosso la corazza e l'elmo in testa: così va
con la sua vista scarsa e le sue carni
deliziose e protette. Va perché va,
perché bisogna andare, perché il mondo
è grande, il tempo breve. Poi il profumo
di certi fiori, davvero delizioso.

3

L'armadillo canticchia sul cammino.
Non lo ascolta nessuno.
È un peccato: se qualcuno lo sentisse
potremmo sapere cosa canta
questo piccolo animale coraggioso. Magari
ci metteremmo in cammino anche noi.

4

Adesso l'armadillo ha sete: è in mezzo al deserto.
Segue ancora le tracce dell'opossum, ma il deserto
non conserva le tracce. Allora segue
certe linee più scure sul terreno e così arriva
davanti a un carro armato rimasto lì nel nulla.
Salve, dice l'armadillo al carro armato.

Ma quello resta zitto

5

Se il carro armato potesse pensare,
forse sarebbe stupito. Invece è vuoto,
arrugginito e impolverato. Ma l'armadillo è cocciuto.
Lei è grande e grosso, gli dice. Ma non parla, non
saluta.
Dovrò morire di sete davanti a un maleducato?
Per fortuna dalla mestizia del cannone
sbuca adagio un topino.
Non badarci, gli fa. Questo è un disadattato.
Vieni dentro, ti offro qualcosa.
E l'armadillo ringrazia.

6

Quando è necessario
l'armadillo può scavare per ore:
lunghe tane, zone umide e buie dove aspettare
tempi migliori, piogge, epoche in cui la speranza
non è poi del tutto impossibile. L'attesa
sia pure lunga, lui la inganna dormendo.
E quando sorge la luna legge Cervantes.

7

In uno stato quasi del nord hanno fatto una legge
sugli armadilli: è vietato possederne.
Si possono possedere
automobili, schiavi in maschera, fucili, ma armadilli
proprio no. È una legge interessante,
pensa l'armadillo. E si ferma un po'
in quello stato
così lungimirante

8

Certe volte, in sogno, gli sembra di vederli:
branchi di puma, giaguari, altri animali forti
di cui non sa il nome. Colonne di autotreni,
ruote larghe, dentate, selvaggina
ignara di un'estinzione immensa.
Predatori, disperati, fuggiaschi.
tutti in fila nella stessa direzione, tutti
ugualmente entusiasti.
Allora si sveglia e pensa.

9

Uno dice: l'armadillo (adesso sta pensando). Ma in
effetti
l'armadillo è un concetto teorico: una specie
o comunque una categoria. Io non sono
l'armadillo, sono un armadillo, e non so nulla
di quello che davvero sto facendo. Il mio futuro
è modesto: qualche insetto, lumache,
magari dei figli: quattro,
uno per ogni punto cardinale.
Eppure i miei passi vaghi
vanno da qualche parte, queste tane che scavo
serviranno anche ad altri, con un po' di fortuna. Lo
spazio
serberà qualche traccia del mio fantasticare
controcorrente. Così l'armadillo, l'idea
di armadillo, mi guida, e io guido lei, io la conduco
nel mio piccolo verso i tempi a venire e le montagne
gelate, e i grandi laghi.

10

Quando si lucida le scaglie, si fa bello,

l’armadillo ripensa alla figura improbabile
di un incerto suo antenato italiano:
quello che venne esposto
insieme ad un unicorno, a un vitello marino
e a certi coccodrilli scorticati
da un signore padano insieme ai resti
dei nemici prima uccisi e poi mummificati.
Pare ci fosse anche un drago a sette teste:
non stupisce
l’astuzia dei potenti, né l’orgoglio
di quel collezionista. Ma da dove
poteva mai venire un armadillo
nel Trecento alla palude dei Gonzaga? Una leggenda,
senz’altro, o forse un’acquisizione
posteriore. Ne discende:
che alla bacheca dell’orrore è preferibile il charango
(mal che vada, è pur musica, non incubi);
che i serpenti sono sempre esistiti;
che un armadillo, come ogni ribelle,
deve fare molta attenzione.

11

Quello che gli piace: l’acqua, il vento
se non è troppo forte, i boschi, l’erba magnifica
quando è umida di notte e annuncia l’alba,
l’odore di funghi e certi insetti
delicati. Anche in città ci sono posti mica male:
vicoli, tubi, cantine qualche volta. E nessun puma.
Venera inoltre la pacifica
tenacia dell’opossum: l’indifeso.

12

Si può dire: il bardato, il cingolato, il solitario,

lo sdentato, il pavido, il lento,
quello che non può saltare, che non si gira,
il mangiavermi, il leccaformiche, il ladro,
il fuggiasco, il talpone che gira in tondo,
il tiratardi, il nottambulo, l'unghiaforte;
quello che si diverte a far cadere i cavalli,
li azzoppa e si squassa le scaglie
dal ridere dentro il suo buco graveolente.
Lo si può maledire, cercare di notte
con bastoni appuntiti, o con mazze, denti di cane.
Si possono reclutare indigeni ubriachi
o eserciti di zanzare per dargli la caccia.
L'armadillo non ci bada

13

È inutile tirarlo per la coda:
come si sa per esperienza l'armadillo non cede
così facilmente. E poi ci sono voluti
forse cinquanta milioni di anni, un imprevisto
casuale e un bel po' di fortuna:
un marinaio di belle speranze,
una tempesta, un naufragio in un golfo terribile,
una terra fiorita e ignara cui approdare.
Ne ha viste troppe per spaventarsi o perdere coraggio.
È stato lungo il cammino, arduo il viaggio
Ora procede, un passo dopo l'altro. Quasi allegro.

14

Tra le altre cose che ha riportato su dai tempi
più lontani, anche la lebbra. La conosce, ne sa
l'obbrobrio, l'umiltà delle carni corrose,
e quanto è fragile la corazza dell'orgoglio.
Così saluta ogni fiore che incontra, gentilmente,

e ai desolati porta farfalle secche, piccoli doni.

15

Un punto debole, certo: il solletico. Sotto la coda,
dove molle si snoda il ventre,
e le antiche dolcezze si accampano,
basta poco, piuma morbida o carezza,
pennacchio, cima d'aconito. Subito scoppia il riso
irrefrenabile. Ride l'armadillo mentre mani
lo trascinano indietro, verso morte
o prigionia, verso il fatidico
bastone che lo attende. Eppure ride,
e non è solo questione di solletico. Pensare
a tutto questo odio, alla violenza, alla brama,
e a ogni cosa in fin dei conti ridicola, perduta
nel nulla delle epoche, scaglietta di storia
nella lorica di storie
che la fame o la forza s'intessono,
uguali sempre, sempre dimenticabili, inutili,
atrocità ferruginose.
Quando ride così, l'armadillo non fa
propriamente paura:
sconcerto, forse, negli occhi di chi
si accanisce, s'infervora.
Appetito che scema, e improvviso
una specie di vuoto allo stomaco: mediocre
chiama una biologia rassegnata,
senza sogni, una politica
medicamentosa, sordida,
la coscienza ne ride, cupamente,
e chi assiste alla scena s'adombra, s'inquieta.
Non è un bello spettacolo,
un armadillo che ride morendo

mentre sdrucciola. In realtà,
con la strana allegria delle prede,
lui guarda in quegli istanti dentro gli occhi
del gliptodonte, e gli parla,
come talvolta si parla a un amico
o a un fratello scomparsi,
eppure sempre presenti,
e spiritosi.

Storie dell'armadillo è la sequenza più lunga di *Corpo stellare* e può essere definita una favola in versi: racconta la vicenda dell'armadillo, piccolo mammifero intento in un viaggio di risalita «del continente americano in direzione del Canada e in controtendenza rispetto alle grandi migrazioni dei predatori da Nord a Sud nel Miocene»[189]. Pusterla racconta di essersi imbattuto nella vicenda di questo animale leggendo alcune pagine divulgative di S. J. Gould, zoologo statunitense, e di esserne rimasto particolarmente affascinato al punto da compiere una serie di ricerche su Internet: da queste «ogni tanto si apprende che un armadillo è stato avvistato ad esempio nell'Idaho, nell'Ohio (…) come se la [sua] marcia verso nord fosse seguita con una certa apprensione»[190], la stessa che l'autore pare riservare nei confronti di questo personaggio. Pusterla, inoltre, afferma di aver iniziato la composizione di questi testi quasi per scherzo, trovando però l'appoggio e l'entusiasmo dei bambini di quinta elementare della scuola di Lugano Cassarate, che lo avrebbero spinto a continuare il "gioco" con maggiore serietà: non a caso è evidente la forte componente comica e fiabesca, a tratti infantile, che caratterizza *Le storie dell'armadillo*.

Si è già detto come nella scrittura del poeta ticinese gli animali diventino spesso metafora dell'umano, allegoria del destino di un popolo o dell'umanità intera. L'armadillo, tuttavia, rappresenta l'emblema dell'umano per eccellenza, in quanto è sia uomo che poeta; ed è poeta proprio perché la capacità dell'armadillo di viaggiare controcorrente, richiama il ruolo di colui che si dedica all'attività poetica: quello di

[189] *Note dell'autore*, p. 216
[190] Intervista rilasciata a *Il Rubino-poesia radiofonica,* andata in onda su Radio, Città del Capo. Consultabile all'indirizzo http://www.ilrubino.it/?s=pusterla

«scartare, uscire dalla strada maestra, sporgersi sull'abisso»[191], per potersi così porre nuovi interrogativi e osservare il mondo da una prospettiva differente. Belletti, infatti, definisce l'armadillo come una «reincarnazione-personaggio» dell'uomo-poeta, un «suo sostituto-in-poetica», una creazione dell'autore con lo scopo di «dire e fare cose che non avrebbe potuto dire o fare in veste umana»[192]. È interessante notare come l'armadillo si differenzi dagli altri animali di *Corpo stellare*: non è una creatura in transito, che fugacemente lascia un segno prima di fuggire via, quanto piuttosto una figura allegorica che avanza lentamente e della quale viene fatto uno scavo psicologico e caratteriale, rendendo facile la sua identificazione con la figura del poeta. Tuttavia, l'armadillo, oltre ad essere metafora dell'uomo-poeta, diventa anche personaggio che rinvia all'altro da sé, quell'*altro* su cui spesso l'uomo ha esercitato violenza: l'armadillo andrà incontro a una tragica fine che commuoverà il lettore il quale, giunto alla fine del poemetto, si sarà ormai affezionato a questo buffo mammifero.

La sequenza è composta da 15 componimenti di lunghezza variabile e si presenta come un cammino, un viaggio, che il lettore è spronato a seguire passo dopo passo. I vari testi sono collegati fra loro e acquisiscono, nella loro totalità, un andamento narrativo; si può intravedere, a mano a mano che si procede con la lettura, un cambiamento di tono e di registro.

I testi dall'1 al 6 si caratterizzano per la loro semplicità, per un'anima infantile e un risvolto comico-fiabesco; l'armadillo si incammina verso Nord e lungo il viaggio incontra gli altri personaggi delle *Storie*: un netturbino, un carro armato, un topolino. L'armadillo è fortemente umanizzato, saluta, fa domande, ringrazia ed è animato da una spiccata cortesia; nel primo testo della sequenza, si rivolge al netturbino, educatamente: «Buongiorno (…)/ per caso ha visto passare di qui un opossum?»[193]. Il protagonista del viaggio è infatti sulle tracce dell'opossum, un mammifero marsupiale americano che a sua volta ha iniziato la risalita del continente in direzione del Canada: il netturbino alza la scopa ad indicare il nord e l'armadillo, dopo aver ringraziato si incammina «controvento». Il fatto che il viaggio dell'armadillo si svolga controvento, controcorrente, fa di questo animale un personaggio emblematico, simbolo di resistenza davanti alle avversità; ad accrescere ulteriormente la potenza di questa "resistenza" vi è il fatto che

[191] M. Delfanti, *Op. cit.*
[192] G. Belletti, *"Verso il basso": la luce etica nella poesia di Fabio Pusterla, Op. cit.*, p. 7
[193] *Storie dell'armadillo 1,* vv 1-3

esso si configuri come un essere innocuo, indifeso, disarmato, a dispetto dell'etimologia del suo nome: il termine *armadillo* deriva infatti dall'aggettivo spagnolo *armado,* armato, in quanto il mammifero è caratterizzato «da una corazza di grosse squame cornee articolate (*esoscheletro*) che gli permettono di chiudersi a palla in caso di pericolo»[194]. Tuttavia, questo mammifero ha «una vista scarsa» e «carni deliziose»[195] che lo rendono una facile preda, è un essere piccolo, indifeso rispetto a quegli animali forti che viaggiano in senso contrario rispetto a lui e che talvolta gli appaiono in sogno («Certe volte, in sogno, gli sembra di vederli:/ branchi di puma, giaguari, altri animali forti/ di cui non sa il nome»[196]). Pertanto, nonostante l'armadillo venga descritto mentre se ne va *armado,* con «addosso la corazza e l'elmo in testa»[197], le sue armi principali sono la gentilezza, il coraggio, la tenacia, la fiducia, la costanza con cui continua il suo viaggio: «questo piccolo animale coraggioso»[198] «è cocciuto»[199] e «quando è necessario/ (…) può scavare per ore:/ lunghe tane, zone umide e buie dove aspettare/ tempi migliori, piogge, epoche in cui la speranza/ non è poi del tutto impossibile.»[200] Non a caso Pusterla, parlò dell'armadillo in questi termini: «il fatto di andare controcorrente e al tempo stesso essere inermi è qualcosa di diverso dalla vecchia idea di ribellione armata»[201].

L'armadillo «Va perché va/ perché bisogna andare, perché il mondo/ è grande, il tempo breve»[202]: alla tenacia del protagonista del poemetto, si affianca un'esortazione alla necessità di cogliere il presente, senza indugiare, senza arrestare il proprio cammino, anche quando la meta è lontana, incerta, o quando «il deserto», in cui ci si trova a camminare, «non conserva le tracce»[203] di chi è passato prima di noi; e si può intravedere, inoltre, l'invito a cogliere il piacere delle cose semplici: l'armadillo è attirato dal «profumo di certi fiori, davvero delizioso»[204], ama «l'acqua, il vento/ se non è troppo forte, i boschi, l'erba magnifica/ quando è umida di notte e annuncia l'alba»[205].

---

[194] https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=armadillo
[195] *Storie dell'armadillo 2,* vv. 2-3
[196] *Storie dell'armadillo 8,* vv. 1-3
[197] *Storie dell'armadillo 2,* v. 1
[198] *Storie dell'armadillo 3,* v. 5
[199] *Storie dell'armadillo 5,* v. 3
[200] *Storie dell'armadillo 6,* vv. 1-5
[201] M. Delfanti, *Op. cit.*
[202] *Storie dell'armadillo 2,* vv. 3-5
[203] *Storie dell'armadillo 4,* vv. 2-4
[204] *Storie dell'armadillo 2,* vv. 5-6
[205] *Storie dell'armadillo 11,* vv. 1-3

L'armadillo «canticchia sul cammino»[206] e non è il primo, fra gli animali di *Corpo stellare,* ad essere ritratto mentre intona una melodia; tuttavia, se il canto degli *animali condotti al macello,* o delle creature di *Galleria dell'evoluzione,* si configura più che altro come un lamento, quello dell'armadillo è invece in grado di esortare il lettore a mettersi in cammino: «Non lo ascolta nessuno./ È un peccato: se qualcuno lo sentisse / potremmo sapere cosa canta (…)./ Magari/ ci metteremmo in cammino anche noi»[207].

Considerando, come già detto, che «una delle funzioni principali dell'immissione nelle liriche dell'*io di cose*, è quella di critica agli uomini (…) e a caratteristiche della società a cui hanno dato vita», si può spiegare la buffa scena in cui l'armadillo e il topino «sbeffeggiano un mezzo bellico e con sé chi di tale mezzo si è avvalso/ si avvale»[208]: all'interno dei componimenti 4-5 delle *Storie* compare un carro armato, che viene definito «un maleducato»[209], in quanto non risponde al saluto dell'armadillo; dalla bocca del cannone sbuca poi un topino che afferma «Questo [il carro armato] è un disadattato»[210]. Con una scena fiabesca, dal tono leggero, giocoso e umoristico, Pusterla riprende ancora una volta una tematica a lui cara e disseminata nella raccolta: la denuncia della violenza della guerra, che proprio come il carro armato è indifferente, muta.

A partire dal settimo componimento della sequenza sembra verificarsi un ripiegamento in una dimensione maggiormente introspettiva rispetto alle prime poesie del poemetto, in cui l'autore lascia spazio ai pensieri dell'armadillo e si concentra sulla sua interiorità: ne consegue un innalzamento di tono, forse in funzione preparatoria al tragico finale. Nel componimento 7, ad esempio, l'armadillo viene descritto assorto in uno stato di «lungimiranza», mentre riflette sulle leggi umane: qui Pusterla fa riferimento ad una informazione che lo aveva molto colpito, ossia il fatto che «nel Main c'è una legge che vieta di possedere armadilli (curioso in uno stato in cui si può possedere anche un mitra).»[211]. Successivamente, nel nono componimento della sequenza, l'armadillo si abbandona a considerazioni di carattere quasi ontologico, in cui riflette sulla sua stessa natura e sulle categorie create dagli uomini: «l'armadillo è un concetto teorico: una

---

[206] *Storie dell'armadillo 3,* v. 1
[207] *Storie dell'armadillo 3,* vv. 5-6
[208] G. Belletti, *"Verso il basso": la luce etica nella poesia di Fabio Pusterla, Op.cit.*, p. 7
[209] *Storie dell'armadillo 5,* v. 5
[210] *ibidem,* v. 8
[211] Intervista rilasciata a *I Rubino-poesia radiofonica,* andata in onda su Radio Città del Capo. Consultabile all'indirizzo http://www.ilrubino.it/?s=pusterla.

specie/ o comunque una categoria. Io non sono/ l'armadillo, sono un armadillo, e non so nulla/ di quello che davvero sto facendo. (…)/ (…) così l'armadillo, l'idea/ di armadillo mi guida, e io guido lei»[212]. E non manca nelle *Storie* un viaggio, oltre che nello spazio, anche attraverso il tempo, alla ricerca delle origini dell'animale protagonista e dei fortuiti motivi che lo hanno portato a iniziare il percorso di risalita del continente americano: Pusterla racconta che la vicenda di questo animale «sarebbe iniziata con il naufragio di una nave al largo della Florida, territorio nel quale i pochi esemplari di armadillo che un marinaio stava trasportando altrove, si sarebbero perfettamente adattati, riproducendosi e iniziando a muoversi nelle boscaglie»[213]. La capacità di adattamento di questo mammifero in una nuova terra, sta alle origini della tenacia e della perseveranza con cui compie il suo viaggio, proteso verso una meta poco precisa, puramente orientativa, il Nord; affinché questo cammino avesse inizio «ci sono voluti/ forse cinquanta milioni di anni, un imprevisto/ casuale e un bel po' di fortuna:/ un marinaio di belle speranze,/ una tempesta, un naufragio in un golfo terribile,/ una terra fiorita e ignara cui approdare»[214]. Pertanto «è inutile tirarlo per la coda:/ come si sa per esperienza l'armadillo non cede/ così facilmente (…)/ ne ha viste troppe per spaventarsi o perdere coraggio»[215]. Questa digressione a ritroso nel tempo è arricchita da un altro racconto dai tratti misteriosi, quasi leggendari: nel componimento 10 Pusterla fa riferimento ai «fantasiosi diari di un viaggiatore settecentesco, secondo cui la celebre galleria di orrori e meraviglie della famiglia Gonzaga avrebbe compreso appunto anche un armadillo»[216]. Mentre «si lucida le scaglie, si fa bello»[217], l'armadillo riflette sulla figura improbabile di un suo possibile antenato italiano, esposto presso la corte dei Gonzaga, «insieme a un unicorno, un vitello marino/ e a certi coccodrilli scorticati (…). /Pare ci fosse anche un drago a sette teste»[218]; da queste riflessioni sembra emergere una denuncia contro quella «bacheca degli orrori»[219], che pare richiamare da lontano le teche in cui si trovano impagliati gli animali estinti di *Galleria dell'evoluzione.* Non manca, in conclusione del componimento, una

[212] *Storie dell'armadillo 9,*
[213] *Note dell'autore*, p. 216
[214] *Storie dell'armadillo 13,* vv. 3-7
[215] *ivi,* vv. 1-3, 9
[216] *Note dell'autore*, p. 216
[217] *Storie dell'armadillo 10,* v. 1
[218] *ivi,* vv. 5-6, 9
[219] *Storie dell'armadillo 10,* v. 17

nuova evocazione al coraggio e alla lotta pacifica dell'armadillo: quest'ultimo si autodefinisce un ribelle, che «come ogni ribelle, / deve fare molta attenzione»[220].

L'armadillo non piace alla gente e viene canzonato, sbeffeggiato con una serie di appellativi elencati nel componimento 12: «il bardato, il cingolato, il solitario/ lo sdentato, il pavido, il lento/ (…) il mangiavermi, il leccaformiche, il ladro/ il fuggiasco, il talpone»[221]. Tuttavia «l'armadillo non ci bada»[222] e questo suo atteggiamento di indifferenza nei confronti della malvagità di chi lo maledice e lo insegue «di notte con bastoni appuntiti»[223], rappresenta secondo Belletti un «ulteriore modo (…) di "snobbare" e criticare gli uomini»[224]. Questo contesto di derisione in cui si trova immerso l'armadillo richiama da vicino un'altra figura, l'albatro di Baudelaire, animale anch'esso allegorico della figura del poeta che, pur stagliandosi maestoso in cielo, una volta catturato cammina goffamente sul ponte della nave, mentre i marinari lo scherniscono e lo tormentano per divertimento. La sorte di maltrattamento subita dall'uccello baudelairiano si lega al tragico destino dell'armadillo: quest'ultimo, nel componimento finale della sequenza, muore tragicamente davanti all'afflizione del lettore, impotente spettatore di un inutile martirio. Di fronte a questa violenza e a tutto questo odio, l'armadillo tuttavia ride irrefrenabilmente a causa del solletico che gli viene provocato: «ride l'armadillo mentre/ mani lo trascinano indietro verso morte/ o prigionia, verso il fatidico/ bastone che lo attende. Eppure ride»[225]. Il riso dell'armadillo davanti alla violenza è un ulteriore denuncia all'insensatezza del male e l'innocenza con cui questo piccolo animale, goffo e antiestetico, si oppone ai suoi aguzzini, commuove il lettore. La vicenda, inoltre, si fa ancora più tragica se si considera che il solletico è una sensazione molto più facilmente attribuibile ad un essere umano, piuttosto che ad un animale; si insinua quindi, in questo epilogo, una verità scomoda, sconcertante, che provoca un improvviso senso di «vuoto allo stomaco»[226]: l'idea che l'armadillo possa essere molto di più di un singolo animale, e che possa invece rappresentare un uomo, un popolo o l'umanità intera. L'armadillo, inoltre, negli ultimi istanti di vita guarda «dentro agli occhi/ del gliptodonte, e gli parla,/

---

[220] *ibidem*, vv. 20-21
[221] *Storie dell'armadillo 12,* vv. 1-2, 4-5
[222] *ibidem*, v. 14
[223] *ibidem*, vv. 10-11
[224] G. Belletti, *"Verso il basso": la luce etica nella poesia di Fabio Pusterla, Op. cit*, p. 8
[225] *Storie dell'armadillo 15,* 6-9
[226] *ivi*, v. 23

come talvolta si parla a un amico/ o a un fratello scomparsi/ eppure sempre presenti»[227]; questo gesto, con cui gli occhi dell'armadillo incontrano lo sguardo del suo antico antenato estinto[228], sembra voler creare un collegamento fra passato e presente, evocando un altro tema centrale di *Corpo stellare*, quello della memoria: il poeta si propone, tramite la figura dell'armadillo, di «irridere i rappresentanti della grandi logiche della Storia»[229], restituendo dignità e memoria a tutti quegli eventi inspiegabilmente dolorosi, sia del presente che del passato più lontano, apparentemente distante da noi ma altrettanto degno di essere ricordato.

Che cosa rimane dunque di questo lungo viaggio controcorrente? Il desiderio dell'armadillo di lasciare lungo il suo cammino un segno, la traccia di una possibile via, una testimonianza per chi, dopo di lui, attraverserà gli stessi luoghi: «Eppure i miei passi vaghi/ vanno da qualche parte, queste tane che scavo/ serviranno anche ad altri, con un po' di fortuna. Lo/ spazio/ serberà qualche traccia del mio fantasticare/ controcorrente»[230]. I desideri di questo particolarissimo animale sembrano rispecchiare le speranze del poeta: egli si propone, attraverso la propria scrittura, di tracciare la via per un viaggio ideale, la cui meta, come il Nord per l'armadillo, è vaga, puramente orientativa; il poeta, infatti, non intende fornire risposte, chiare, definitive, ma offrire nuovi punti di osservazione, ricordando al lettore la tenacia della speranza.

---

[227] *Storie dell'armadillo 15,* vv. 33-37

[228] Il gliptodonte fa parte di una sottofamiglia di mammiferi conosciuti allo stato fossile e quindi estinti. Questi animali, che erano diffusi nelle pianure del Sud America, sembrerebbero essere parenti alla lontana degli attuali armadilli

[229] G. Belletti, *"Verso il basso": la luce etica nella poesia di Fabio Pusterla, Op. cit*, p. 631

[230] *Storie dell'armadillo 9,* vv. 10-15

BIBLIOGRAFIA

Testi citati

Pusterla F., *Dubbi più che altro,* in *Montale e il canone poetico del Novecento,* a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Laterza, Bari 1998, pp. 433-5

Pusterla F., *Entretien,* a cura di M. Chiaruttini, in *Feux croisè,* n 2, *Revue du Service de Presse Suisse,* Lausanne, 2000, pp. 140-141

Pusterla F., *L'inferno è non essere gli altri. Scrittura poetica, traduzione e metamorfosi dell'io* in *Quaderns d'Italià,* n. 7, a. 2002, pp. 23-29

Pusterla F., *Folla sommersa,* Milano, Marcos y Marcos, 2004

Pusterla F., *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos 2007

Pusterla, F., *Corpo stellare*, Marcos y Marcos, Milano 2010

Studi

Afribo A., *Fabio Pusterla* in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Carrocci, Roma 2007, p. 111-136

Bardotti S., *Fabio Pusterla: la poesia per sottrarre la nostra vita profonda alla logica di mercato*, rivista online *Wuz*, consultabile all'indirizzo http://www.wuz.it/intervista-libro/5469/fabio-pusterla-corpo-stellare-classifica-poesia-qualit-dedalus.html

Belletti G., *Cosa perde l'io. Le istituzioni letterarie e la poesia di Fabio Pusterla* in *Poetiche, rivista di letteratura*¸ Vol. 11, n 1, 2009, Mucchi Editore, pp. 148-153

Belletti G., *"Verso il basso": la luce etica nella poesia di Fabio Pusterla*, in *Rivista di studi italiani,* Anno XXXIII, n 1, giugno 2015, pp. 624-648

Benzoni P., *Le smorfie del ghiaccio che si sgretola. Il montalismo di Fabio Pusterla,* in *Stilistica e metrica italiana,* 5, 2005, pp. 267-307

Cavadini M., *Il poeta ammutolito, Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica, Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla,* Marcos y Marcos, Milano 2004

Cortellessa A., *Fabio Pusterla,* in *Parola plurale,* 2005

Delfanti M., *Poesia, nostalgia di una narrazione, A colloquio con il poeta autore di «Corpo stellare»,* Corriere del Ticino, lunedì 20 settembre 2010

De Stefani S., *"Corpo stellare". Letture pusterliane,* diss., Facoltà di Lettere dell'Università di Ginevra, giugno 2011, https://archive-ouverte.unige.ch/unige:17421

Jay Gould S., *Il pollice del panda, Riflessioni sulla storia naturale,* Anabasi, Milano, 1994

Lattarulo S. F., *La parola arrabbiata: poetica della crisi e pre-modernismo in Fabio Pusterla,* in *Incroci- semestrale di letteratura e altre scrittura,* n. XXV, gennaio-giugno 2012, Adda editore, pp. 41-55

L. Morello, *Fabio Pusterla e il Nervo di Arnold,* Marcos y Marcos, Milano, 2007

Mancinelli F, *Recensione a "Corpo stellare" di Fabio Pusterla*, in *Poesia,* XXIV, n 258, marzo 2011, p. 54

Mengaldo P. V., *Fabio Pusterla* in *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana,* Dadò, Locarno, 1997, p. 396

Sereni V. *Il vero anno zero*, in *Tutte le poesie*, p. 176

Ŝalamov V., *Racconti di Kolyma*, trad. di Sergio Rapetti, Einaudi, Torino, 1999

Thomas D., *Especially When the October Wind*, in *Collected Poems,*1934-1952

Todorov T., *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico,* Milano, Garzanti, 2001

Trasmissioni radiofoniche

Foglio volante, Rete 2, 5/10/2010, edizione delle 18.00. La trasmissione è a disposizione degli ascoltatori sul sito della RSI, all'indirizzo: http://retedue.rsi.ch/it/home/networks/retedue/fogliovolante.html?po=666ade78-c206-438d-b560-8ffef6032201&date=05.10.2010#tabEdition

Intervista, *Il Rubino-poesia radiofonica*, in onda su Radio Città del Capo. Consultabile all'indirizzo: http://www.ilrubino.it/?s=pusterla

Altre fonti

Poesia e Tradizione: in dialogo con Fabio Pusterla, rielaborazione scritta di un lungo incontro tenutosi per "Officina di poesia- Laboratorio di didattico di poesia

contemporanea”, il 17 marzo 2014, presso Alma Mater Studiorum, coordinatrice Niva Lorenzini.