

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XVII, NUMERI 32-33, PRIMAVERA-AUTUNNO 2017



PER LEGGERE

I generi della lettura

Rivista semestrale di commenti, letture e edizioni
di testi della letteratura italiana

www.rivistaperleggere.it

Direzione

ISABELLA BECHERUCCI, SIMONE GIUSTI, FRANCESCA LATINI
ROBERTO LEPORATTI, GIUSEPPE MARRANI, NATASCIA TONELLI

Redazione

CARLO ANNELLI, SIMONETTA PENZA
CARLA PENZA, SIMONETTA TEUCCI

Editing e stampa

PENSA MULTIMEDIA EDITORE
73100 Lecce - Via A. M. Caprioli 8
25038 Rovato (Bs) - Via C. Cantù, 25
tel. 0832.230435 - tel. 030.5310994

info@pensamultimedia.it
www.pensamultimedia.it

Realizzata in collaborazione con l'associazione L'altra Città
Iscrizione n. 783 dell'8 febbraio 2002
Registro della stampa del Tribunale di Lecce

Direttore responsabile

SILVERIO NOVELLI

ISSN 1593-4861 (print)
ISSN 2279-7513 (on line)

© Pensa MultiMedia 2017

Finito di stampare
nel mese di giugno 2017

Comitato scientifico

ROBERTO ANTONELLI (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), JOHANNES BARTUSCHAT (Università di Zurigo), FRANCESCO BAUSI (Università della Calabria), FRANCO BUFFONI (IULM di Milano), STEFANO CARRAI (Università degli Studi di Siena), MASSIMO CIAVOLELLA (UCLA), ALESSIO DECARIA (Università degli Studi di Udine), ROBERTO FEDI (Università per Stranieri di Perugia), PIERANTONIO FRARE (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), MARINA FRATNIK (Università di Parigi VIII), PAOLO GIOVANNETTI (IULM di Milano), ALESSANDRO MARIANI (Università degli Studi di Firenze), MARTIN MCLAUGHLIN (Università di Oxford), EMILIO PASQUINI (Università degli Studi di Bologna), FRANCISCO RICO (Università Autonoma di Barcellona), PIOTR SALWA (Università di Varsavia), GIULIANO TANTURLI † (Università degli Studi di Firenze), TIZIANO ZANATO (Università degli Studi di Venezia).

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

La rivista “Per leggere” riceve e valuta commenti, letture (*lectiones*) e edizioni critiche di testi della tradizione letteraria. Gli articoli, che devono rispettare le norme redazionali pubblicate sul sito www.rivistaperleggere.it, sono inviati in formato elettronico all’indirizzo della redazione e vengono sottoposti a una prima valutazione da parte della direzione, che provvede a recapitarli in forma anonima a due revisori, i quali sono invitati a fornire un parere scritto accompagnato da eventuali suggerimenti di modifiche o approfondimenti. In caso di parere divergente, la direzione individua un terzo revisore al quale sottoporre l’articolo.

Sulla base del parere dei revisori, l’articolo può essere accettato senza riserve, accettato a condizione che l’autore lo sottoponga a modifiche, oppure respinto.

I revisori sono individuati dalla direzione tra i membri del comitato scientifico o tra esperti esterni. I nominativi dei revisori sono resi noti alla fine di ciascuna annata.

Una volta accettato, l’articolo viene trasmesso alla redazione, che provvede a comunicare all’autore il numero del fascicolo in cui sarà pubblicato.

Gli autori degli articoli sono infine invitati a consegnare in allegato al testo definitivo l’elenco dei nomi, l’eventuale indice dei manoscritti citati, l’*abstract* dell’articolo in lingua italiana e inglese.

Classificazione ANVUR: fascia A

Per i numeri 32 e 33 sono stati revisori, secondo la formula del ‘doppio cieco’, Giovanni Bardazzi, Francesco Bausi, Marco Berisso, Concetta Bianca, Daniela Brogi, Arnaldo Bruni, Stefano Dal Bianco, Alessio Decaria, Cristiana Franco, Pierantonio Frare, Carla Molinari, Alessandro Parenti, Donato Pirovano, Francesco Stella, Caterina Verbaro.

SOMMARIO

- 9 LORENZO AMATO
Orchi, mostri e ninne-nanne. Tradizione umanistica e folklore in alcuni madrigali inediti di Giovan Battista Strozzi il Vecchio
Orcs, monsters and lullabies. Humanist tradition and folklore in some of Giovan Battista Strozzi the Elder's unpublished madrigals
- 31 FRANCESCA FAVARO
La Clizia di Ippolito Pindemonte
Ippolito Pindemonte's "Clizia"
- 47 SABRINA STROPPA
Come funziona un testo 'chiaro'. Lettura della sezione poetica di Case di Umberto Fiori (1986)
Case, poems and prose by Umberto Fiori (1986): a critical analysis of poetic texts

DIALOGHI

- 73 PHILIPPE GUÉRIN
Le comique chez les deux Guidi : un divertissement sérieux ?
Comicality as serious amusement in Guido Guinizelli and Guido Cavalcanti
- 95 VALENTINA GARULLI
L'ultimo mito. Storie della storia del mondo. Greche e barbare di Laura Orvieto
The last myth. Storie della storia del mondo. Greche e barbare by Laura Orvieto
- 113 FEDERICO FRANCUCCI
Sedici dipinti, più o meno. Leggere e guardare Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice
Sixteen paintings, more or less. Reading and seeing Daniele Del Giudice's Nel museo di Reims

INTORNO AL TESTO

- 145 *La resa grafica dei testi volgari*. Atti del *Seminario di Filologia* per cura di Giuliano Tanturli, Università degli Studi di Firenze, sala Medioevo e Rinascimento, lunedì 4, 11 e 18 aprile 2016
The graphic rendering of Old Italian texts. Atti del *Seminario di Filologia* per cura di Giuliano Tanturli, Università degli Studi di Firenze, sala Medioevo e Rinascimento, lunedì 4, 11 e 18 aprile 2016
- 146 ISABELLA BECHERUCCI
Premessa
Preamble
- 151 GIULIANO TANTURLI
Sulla resa grafica dei testi volgari. Proposta generale
On the graphic rendering of Old Italian texts. A general proposition
- 155 ALDO MENICHETTI
Questioni di grafia in testi toscani del Due-Trecento
Questions on spelling in 13th and 14th-century Tuscan texts
- 163 PAOLA MANNI
Appunti sulla resa grafica dei testi volgari antichi
Notes on the graphic rendering of Old Italian texts
- 173 PÄR LARSON
Suoni, fonemi, grafie e grafemi nella pratica editoriale
Sounds, phonemes, graphs and graphemes in editorial practice
- 181 SARA NATALE
Le grafie dell'elegia giudeo-italiana nella nuova edizione critica
The spelling of the Judeo-Italian Elegy in its new critical edition
- 193 FRANCESCO BAUSI - ALESSIO DECARIA
Il carteggio privato di Niccolò Machiavelli. Problemi di resa grafica
Problems in the graphic rendering of Niccolò Machiavelli's private correspondence
- 217 LINO LEONARDI
Scripta e convenzioni editoriali, tra fedeltà e interpretazione
Ancient scriptae and editorial conventions, between fidelity and interpretation

CRONACHE

- 227 EDIZIONI E COMMENTI: Laura Refe, *I fragmenta dell'epistola Ad Posteritatem di Francesco Petrarca* [V. Bernardi]; Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*, a cura di F. Bausi [A. Corsaro]; Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Canti dell'Hercole (Classe I 406 della BCAFè)*, a cura di C. Molinari [I. Becherucci]; Pietro Delitala, *Rime diverse*, a cura di M. Badas [B. Aldinucci]; «*A foglia ed a gemma*». *Lecture dall'opera poetica di Andrea Zanzotto*, a cura di M. Natale e G. Sandrini [F. Venturi]
- 243 SCUOLA E UNIVERSITÀ: Giuseppe Ledda, *Leggere la Commedia*, Sergio Zatti, *Leggere l'Orlando Furioso*, Pierantonio Frare, *Leggere I promessi sposi*, [C. Albarello]; Progetto *Atlante digitale del Novecento* e sito web *anovecento.net*. [S. Teucci]; Convegno *La pratica del commento 2* [S. Teucci]
- 259 *Indice dei nomi*
- 265 *Indice dei manoscritti*

SABRINA STROPPA

*Come funziona un testo 'chiaro'.
Lettura della sezione poetica di Case di Umberto Fiori (1986)*

*Case, poems and prose by Umberto Fiori (1986):
a critical analysis of poetic texts*

ABSTRACT

Il saggio propone il commento alla sezione poetica, costituita da 16 numeri, della prima raccolta di Umberto Fiori, *Case* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 1986), mettendone in rilievo i caratteri di poesia intenzionalmente 'chiaro'.

The paper offers a commentary on the section of poetry in *Case* (Genoa: San Marco dei Giustiniani, 1986). This section of Umberto Fiori's first collection is made up of sixteen poems.

*Come funziona un testo 'chiaro'.
Lettura della sezione poetica di Case di Umberto Fiori (1986)¹*

Così come hanno fatto i suoi lettori, Umberto Fiori ha sempre sostenuto, nelle interviste, l'altissimo grado di coerenza delle sue raccolte poetiche: «Ho scritto un unico libro articolato in quattro capitoli», diceva nel 2010, intendendo quei quattro libri come la sequenza di *Esempi* (1992), *Chiarimenti* (1996), *Tutti* (1998) e *La bella vista* (2002): *Voi*, uscito nel 2009, era identificato come quinto capitolo del libro *in fieri*. Il costituirsi dell'«unico libro» avviene come somma di integrazioni successive («ogni libro è nato in un certo senso come “integrazione” del precedente, come un suo sviluppo o come approfondimento di alcuni temi»), a partire da una «spinta iniziale» che dall'inizio degli anni Ottanta, dice il poeta stesso, si rivelava «molto forte, molto chiara»².

L'idea di un unico libro in cinque capitoli esclude dal novero l'esile *Parlare al muro*, del 1996 (sedici poesie con otto immagini di Marco Petrus), ma soprattutto *Case*, ovvero la *plaque* che segna l'esordio di Umberto Fiori, pubblicata nel 1986 presso San Marco dei Giustiniani, nella collana «Pietre di Luna», con prefazione di Maurizio Cucchi³. Alcune poesie confluiscono, sei anni dopo, nel primo vero libro poetico, *Esempi*, ma appunto, come si vedrà, solo alcune, e in ordine ripensato e variato; completamente diverse saranno, in *Esempi*, alcune strutture identificative del primo libro, come l'ordine di ingresso del soggetto nel corso delle poesie, l'emersione dei temi, le connessioni intratestuali e dunque le strutture di coerenza interna. Nonostante Fiori la consideri come tale, non si può dire che *Case* rappresenti una prima prova completamente assorbita dal libro a venire, una sua sezione anticipata: è invece, per molti versi, un primo libro nettamente distinto dal secondo⁴; «un bel libro già maturo» lo definiva Maurizio Cucchi nella prefazione: «un libro in cui Fiori non commette errori»⁵. La recente raccolta delle *Poesie 1986-2014*, del resto, esclude *Parlare al muro*, ma include, in esordio, appunto *Case* come libro a sé stante.

Con questi presupposti presento qui un commento alla sezione poetica di *Case*: che vorrebbe dunque costituirsi come risultanza di un'indagine sulle ragioni seminali della poesia di Fiori, sulla natura e l'articolazione di quella «spinta iniziale», nei termini della fissazione di un paradigma urbano e di una grammatica dell'io (di quell'io che emerge *in absentia auctoris*, come è stato più volte notato, e che vuole tendere alla rappresentazione di *tutti*)⁶, nonché di quei 'momenti di essere', per citare Virginia Woolf, che resteranno poi come cifre stilistiche delle raccolte successive. Entrambe sono state esposte con acuta maestria, nell'introduzione alle *Poesie* di Fiori uscite recentemente negli Oscar Mondadori, da Andrea Afribo, che mette in fila oggetti, soggetti, paesaggi, cose e parole a delineare il vocabolario di Fiori, il suo immaginario, il suo stile, il progetto di 'perdita delle bravure' che costituisce forse il senso ultimo del suo

fare poetico⁷. Afribo aveva già incluso alcune poesie di Fiori nella sua antologia commentata dei poeti 'nuovi', che resta un punto di riferimento⁸; un commento continuo, tuttavia, si pone come costitutivamente diverso da quello antologico: commentare una sezione intera vuol dire farsi carico dei legami intertestuali, delle coerenze interne, dello sviluppo di un tema o di una situazione *nel libro*, non nel complesso dei *libri* di un autore; non di rado giunge, seguendo il filo della disposizione dei testi in sequenza, a contraddire risultanze di lettura che discendono da commenti antologici, in cui l'idea della poetica di un autore rischia di prevalere sul senso effettivo dei testi, sulla logica della loro concatenazione.

Nel caso specifico, si tratta da una parte di vedere come i sedici testi di *Case*, sezione eponima del libro – seguita dalla sezione di prose *Davvero* –, vadano a formare un primo nucleo coeso e coerente di temi e soggetti, sottilmente incatenati l'uno all'altro, e reciprocamente rispondenti e avvaloranti; dall'altra, di verificare dall'interno, con minuta analisi, come si struttura il discorso 'facile' della poesia di Fiori, come gli oggetti si dispongano sulla pagina. In *Case* si definisce già nettamente quella capacità di «ritrarre quasi geometricamente»⁹, emerge quella «regione astratta occupata da poliedri» che farà da sfondo anche alle raccolte successive; ma solo uno sguardo analitico portato sugli 'atti mancati' che vi vengono accolti consente di scoprire che la città di Fiori è probabilmente «un'arena tragica, nella misura in cui persino gli atti minimi vi sono destinati allo scacco, eppure non rinunciano al desiderio di *significare* ancora qualcosa»¹⁰. La sequenza delle sedici poesie di *Case* disegna un universo chiuso e astratto in cui lo sguardo si posa su facciate, superfici, pareti, atti che sono *tic*, e la mente si incanta ad ascoltare discorsi che non sono discorsi ma rispecchiamenti, la musica senza musica dei rumori quotidiani, mentre la vita si sgretola in una serie di minuzie raggelate dalle quali, pure, si tenta di desumere un senso. È in realtà parlando (*anche*) di se stesso, infatti, che Fiori indica nelle esperienze poetiche di Sandro Penna e Camillo Sbarbaro i nomi più rappresentativi di una linea che, nel corso del Novecento, ha reso poetico l'impoetico («Io mi sono seduto qui per terra», Sbarbaro; ma potremmo aggiungere l'eco della visione a occhi asciutti: «gli alberi son alberi, le case / sono case», eccetera), e fatto poesia con «la realtà come più o meno tutti la concepiscono»: quando parla di «mondo» («Il mondo mi pareva un chiaro sogno / la vita d'ogni giorno una leggenda»), spiega Umberto Fiori, Penna «intende il cielo e i cinema, il mare e le portinerie, i prati e gli orinatoi»¹¹.

Il problema della 'chiarezza' in poesia non ha evidentemente nulla a che fare con il realismo. Le *Riflessioni* di Fiori *su oscurità e chiarezza in poesia*, che forse prevedibilmente prendono le mosse dal mottetto degli sciacalli di Montale – vera pietra d'inciampo per ogni discorso sul tema¹² –, colpiscono l'attitudine novecentesca a «rendere pressoché irriconoscibile, al primo impatto, la realtà che [la poesia] rappresenta», fino a eliminare del tutto l'impatto di un referente 'reale'; e, insieme, l'intento di «purificare», secondo un'istanza mallar-

meana, «quanto più possibile il linguaggio poetico da tutto ciò che ancora lo rende affine alla prosa e alla lingua d'uso»¹³. A eccezione di un breve cenno sull'«intrinseca complessità del reale (nonché del soggetto che ne fa esperienza)» come portato comune alle esperienze novecentesche, Fiori finisce per pensare e definire l'oscurità come programmatico oscuramento di una realtà che, invece, «c'è», indubitabilmente. Anche per il Montale dei mottetti: «La cosa da dire “c'è”. È là, fuori dalla poesia, prima della poesia. È chiara, è dicibile». Si tratta dunque, per il poeta, solo «di stabilire come dirla, quanta parte rivelarne, quanta lasciarne coperta»¹⁴.

Evidentemente il ragionamento posa su alcuni postulati che potrebbero essere discussi: prima di tutto, il fatto che il racconto dei cani visti a Modena, da parte di Montale, esaurisca il 'senso' del mottetto, lo renda 'chiaro'. Cosa che, a mio avviso, non è. Ma questa riflessione di Fiori, compiuta nell'intento di far emergere due distinte linee nella poesia novecentesca, sortisce come effetto più rilevante quello di illuminare la propria posizione: quella, cioè, di chi decide di far poesia sulla realtà che «c'è», che si presenta allo sguardo – in questo selezionandola comunque preventivamente, anche se pare il contrario –, senza oscurarne programmaticamente i referenti. Anzi, puntando sulla 'trasparenza': delle cose e della lingua. Nell'intervista già citata, parlando di *Case*, Fiori diceva che il titolo «annunciava il tema-guida del libro, ma voleva anche sottolineare la centralità dell'immagine nella mia scrittura, e – su un altro piano – la quotidianità e la trasparenza della lingua che avevo scelto»¹⁵. Per ammissione stessa di Fiori, il processo non è ancora perfettamente compiuto nella prima prova poetica: *Case* risulta in realtà ancora solcato da ambiguità e oscurità, soprattutto dei referenti, che nelle raccolte successive saranno sempre più lenite ed evitate (da cui, per alcuni dettagli, la necessità di ricorrere all'esegesi autoriale, sebbene in almeno un caso il commentatore scelga di attenersi a un'interpretazione diversa da quella d'autore)¹⁶.

Un atto ideologicamente così deciso nei confronti della poesia non può che generare un libro coeso. Nel commento si evidenzierà soprattutto il sottile intreccio che lega i testi della sezione, tanto che uno pare sgorgare dall'altro, per aggiunte successive, riguardanti via via temi, concetti, posizioni del soggetto in relazione agli 'altri'. L'apparente casualità della registrazione di ciò che «c'è» nel mondo, di ciò che «viene» allo sguardo (per usare un verbo carissimo al poeta), è riscattata da una volontà di creare un 'discorso' nel quale i singoli frammenti assumano un senso. Se l'attività prediletta di Fiori durante i primi anni di impatto con Milano, come egli stesso ha narrato più volte, è stata quella di scattare fotografie del panorama urbano, delle facciate delle case (il «punto di partenza figurativo» della sua poesia, è evidente, consiste in questa «assorta fenomenologia delle pure superfici visive», e dunque nell'ossessione per le facciate delle case)¹⁷, è evidente che il libro di poesia riordina quelle istantanee, quegli scatti, in sequenze ove ogni numero illumina quello successivo, e ne viene modificato alla lettura.

L'articolazione della *plaquette*, per quanto altamente coerente e significativa, è però solo una prima tappa nella costruzione della poesia di Umberto Fiori. Dieci di queste sedici poesie vengono poi incorporate nella raccolta successiva, forse il suo primo vero libro di poesia, *Esempi*, pubblicato presso Marcos y Marcos nel 1992 (e poi di nuovo nel 2004). Dieci e non nove, come invece si legge nella scarna *Nota* collocata in chiusura del 'primo libro'¹⁸, con enumerazione ripetuta tale e quale nella *Nota ai testi* autoriale che si legge ora nell'edizione delle *Poesie 1986-2014*¹⁹: bisogna infatti aggiungervi *Partenze*, che non risulta nel primo elenco e dunque neanche nel secondo.

Esempi è composto di settantaquattro pezzi – tutti provvisti di titolo, come accadeva nel libretto d'esordio –, tra i quali le poesie di *Case* si trovano sparse, inserite in un ordine completamente rinnovato, che ripensa radicalmente i primitivi rapporti interni per stabilire nuovi legami di connessione con i testi circostanti. È come se i testi originari avessero prodotto una fioritura tutto intorno a sé, come se fossero il punto d'origine di onde concentriche, essi stessi nuovamente gettati nella mischia e rimescolati. La forza di quel primo esercizio rimane tuttavia intatta, qualora lo si guardi in sé e non nella prospettiva del suo riassorbimento della raccolta maggiore.

Case

Sosta

[1]

Il treno porta ritardo
e non si muove, non parte.

Il sole non si vede quasi
ma è già chiaro dall'altra parte
come se tutta questa luce che viene
la facessero quattro case.

C 13; E 28; P 5, 34²⁰. La sezione eponima di *Case* inizia con una *Sosta*, quasi il libro di poesia si arrestasse ancor prima di compiere il suo *démarrage*: il lettore deve fermarsi sulle soglie del libro, che mette a tema fin dall'inizio la ferma e pausata osservazione di ciò che costituisce inciampo, esitazione, arresto. Il rapporto tra titolo e versi è di progressione (*Sosta*, «porta ritardo», «non si muove», fino al definitivo «non parte»), e finisce per coinvolgere anche lo sfondo («Il sole non si vede quasi»). 'Cominciare nonostante la fine', cifra dell'esordio di Fabio Pusterla nel 1985²¹, vale per certi versi anche per Umberto Fiori.

Il libro inizia rinunciando anche a esibire la centralità dell'io: le due strofe di cui è composta la prima poesia hanno soggetti netti e piani in esordio («Il treno», «Il sole»), mentre il punto di vista dell'osservatore si affaccia molto im-

PLICITAMENTE solo nell'ultimo distico, a registrare la «luce che *viene*» dalle case. I due soggetti, a loro volta, sono marcati negativamente: il treno con triplice negazione, scandita verso una situazione d'arresto sempre più netta (*porta ritardato, non si muove, non parte*); il sole con ripresa della forma negativa (*non si vede*), lenita tuttavia da un *quasi* che apre alla luce artificiale che occupa gli ultimi versi, a partire dallo snodo dell'avversativa: «*ma* è già chiaro dall'altra parte». L'«altra parte» a cui si rivolge lo sguardo è evidentemente relativa all'osservatore, cancellato dal testo se non per questi accenni prospettici: qui sarà la direzione opposta all'est (che si tratti di un'alba è desumibile dal *già* del v. 4), dunque un punto di emergenza della luce mattutina che si configura come non naturale, e che induce alla similitudine, secondo modalità costruttive che si attesteranno come stabili in Fiori: «*come se* tutta questa luce ... / la facessero quattro case». Le *case* illuminate – poche, pochissime: *quattro case* – sono però portatrici di molta luce, di «tutta questa luce», con un'opposizione che configura la luce, di nuovo, come non naturale, anche relativamente al rapporto di causa ed effetto osservabile d'ordinario, e qui prodigiosamente negato²².

Un treno che dovrebbe partire all'alba, accompagnando l'inizio della giornata, e che invece si rifiuta di muoversi; un sole che non sorge e non si vede: la negazione di ciò che è quotidiano e 'naturale' mette in campo, alla fine della poesia, la fonte del movimento e della luce («tutta questa *luce che viene*»), le *case* a cui si intitolano la sezione e il libro tutto.

Il 'primo libro' *Esempi* si aprirà anch'esso con un'immagine che rimanda al treno, ma declinata secondo il tema dell'opposizione e alternanza luce/buio: «Come in treno / nei tratti di gallerie: / il fresco, poi di colpo la luce acceca / e buio, luce, buio / e luce di nuovo...»), mentre le case si trovano a sfilare davanti agli occhi come *esempi* enigmatici («Una fila di esempi, una serie / di facciate di case, rapide e serie»). *Sosta* si troverà al numero 18 – con un piccolo ritocco di punteggiatura («*ma* è già chiaro, dall'altra parte, / come...») che però implica una pronuncia differente del verso, e forse della sintassi –, seguita da *Partenze* (che in *Case* è settima) con la quale stabilisce un dittico ripensato, giocato su situazioni in cui dovrebbe avere luogo una partenza (di un treno o di un autobus), per qualche ragione messa in scacco.

Incontri

[2]

Dal marciapiede pieno
 guardavo lavorare, nelle stanze
 illuminate a un quarto piano.
 Guardavo in alto. Ma quando uno
 lungo gli scavi stava per urtarmi
 di colpo gli occhi
 si sono chiusi:
 siamo rimasti presi
 in una finta, in una danza.

Poi sulle nostre scuse
 è scoppiato un allarme di ambulanza.

C 14; E 51; P 5, 47. La seconda poesia propone uno di quei titoli plurali che diventeranno una costante non solo della sezione stessa (su sedici poesie, otto hanno titoli nominali e plurali, uno – *Nei soggiorni* – in caso indiretto), ma anche delle raccolte successive (*Esempi*, *Chiarimenti*, *Tutti*). La situazione iniziale è descritta anche in una prosa della sezione *Davvero*: «Cos'è, invidia quella che viene a guardare in queste finestre illuminate? [...] Ma allora perché la gioia, insieme, la commozione? [...] Uno sente il tormento – ecco, sì: il tormento di mancare nella scena. [...] Ci si dimentica di se stessi, tutti presi a fare la guardia al mondo, in lontananza» (*Possibili soste in colonna*, C 40). In *Esempi* si troverà nella posizione 35, tra *Coro*, con la lunga similitudine del «matto» che «si trova in bocca» voci «quando all'incrocio / sgrida e risponde, / chiede scusa e dà ordini, / tutto da solo», e *Dietro*, anch'esso sul tema della discussione (forse a vuoto, forse intesa a trovare «il retro del mondo»): «A furia sempre di chiedere / e spiegare, e rispondere», etc.

Incontri mette in scena l'io, sviluppando tuttavia da *Soste* il tema dell'incontro: qui è la comica «finta», la «danza» delle precedenze in cui si invischia chi si 'incontra' – o piuttosto si scontra – per strada, nella prima implicita emersione di quella serie di «viaggiatori del quotidiano» (Cucchi) che popolano la raccolta. Alla stazione della poesia precedente si sostituisce qui decisamente il paesaggio urbano, con il *marciapiede* che costituisce la striscia di spazio assegnata a chi percorre la città a piedi, gli *scavi* dei lavori in corso, la sirena dell'*ambulanza* che passa. La solitudine dell'io contemplante («*guardavo lavorare*») si scontra – a rievocare con abbassamento prosastico e quotidiano la storia di Talete nel pozzo – con quella di «uno» (v. 4) il cui unico contatto con l'io è il rischio dell'urto. L'io singolare cede dunque a un 'noi' (*siamo rimasti presi, sulle nostre scuse*) che è totalmente momentaneo, incidentale e accidentale, destinato a durare per pochi attimi.

Anche questa, come la poesia d'esordio, è una storia di interruzioni. L'io «dimentico di sé», come si legge nella prosa, è perso nella contemplazione di una luce che viene – ancora – dalle case («nelle stanze / illuminate a un quarto piano»); il suo tempo è sospeso, lontano dall'attività degli uomini («guardavo lavorare»); il tentativo è quello di «essere gli altri»: «Essere gli altri a casa, in varie case» (*Possibili soste in colonna*). Il verso 4 funge da cerniera: al ribadimento di tale tempo separato, gli occhi rivolti verso l'alto e non ad altezza d'uomo («Guardavo in alto»: dunque con selezione della parte di 'mondo' da osservare), si contrappone, di nuovo con lo snodo del *ma*, il rischio dell'urto, e l'interruzione della contemplazione: «gli occhi si sono chiusi». Al balletto delle precedenze, potenzialmente comico (e, di nuovo, segno di un camminare interrotto, dopo l'interruzione del guardare), succedono «poi» le «scuse» di rito: anch'esse interrotte dal grido dell'«allarme d'ambulanza», rumore che copre

(«*sulle* nostre scuse») e interrompe l'unico possibile esito verbale della situazione, l'unica parola potenziale.

Il distico finale disegna un tempo ulteriore, in cui la doppia sospensione della strofe principale – sospensione del tempo nello sguardo rivolto in alto, interruzione del movimento in linea retta per effetto della «danza» – riesce in una risoluzione, in un momento finalmente 'successivo' a quello dilatato di prima («*Poi sulle nostre scuse...*»): ma è la città stessa, con le sue voci, a impedirne il pieno compimento, forse condannarlo allo scacco.

Guardie giurate [3]

Quasi per caso si comincia: tramite amici
o così. Poi mano a mano uno
se lo sente nel sangue
tutto questo guardare
gente dal suo angolo
e nel suo angolo
farsi guardare.

Come sabato a casa della gente
i bambini che piangono.

O le fotografie del mare.

C 15; P 6. L'avvio interrotto del treno in *Soste* si declina, qui, in un inizio che avviene «Quasi per caso»: che sia l'intermediazione amicale ad avviare ciò che *si comincia*, o il caso puro («o così»), ci si ritrova agiti dalle cose e dagli eventi, più che essere in grado di metterli in movimento. La casualità di 'ciò che comincia' si riflette in un secondo mutamento del sistema dei soggetti: dalle cose di [1] all'io/noi di [2] al *si* impersonale e collettivo, doppiato dall'*uno* egualmente collettivo (diverso dall'*uno* individuante di [2], sebbene la lettera del testo lo riprenda), di questa poesia. Il soggetto è fuori fuoco: la poesia allude, ancora, ad esperienze di *tutti*.

Ciò che è cominciato, nel seguito cresce: il *Poi* del v. 2, altro apparente legame intertestuale interno (con il distico finale di [2]), è in realtà segno di una svolta temporale vera, nella quale il cominciamento casuale si fa identità: «mano a mano uno / se lo sente nel sangue». Ciò che entra nel *sé* e si fa sangue, è «tutto questo guardare», centro metrico della strofe principale: un *guardare* che stabilisce un terzo legame con la poesia precedente, parendo riassumerne l'iterazione («guardavo lavorare [...] / Guardavo in alto») in una forma riassuntiva: «*tutto questo guardare*». Ma al procedere della lettura, la scansione per versi isolati, anzi per frasi-verso, che ha accompagnato il lettore dall'inizio del libro – e che è ancora possibile all'altezza del v. 4 –, rivela un'inarcatura inattesa, e grammaticalmente non necessitata, con il v. 5: «questo guardare / gente» (anche il *guardare* di [2] aveva un oggetto, ma contiguo: «guardavo lavorare»).

Nella seconda parte della strofe si forma, a seguito di questo legamento inatteso, una simmetria stretta di due sguardi incrociati, giocata su effetti iterativi e chiasmi: «guardare / gente dal suo angolo – e nel suo angolo / farsi guardare».

Solo a questo punto la *ratio* del titolo si rivela: l'immagine centrale della poesia è quella delle *Guardie giurate*, che dal loro angolo di osservazione *guardano* tutti coloro che entrano (in una banca, ad esempio), e che reciprocamente vengono *guardate* da chi entra (per effetto di automatica, inintenzionale attrazione dello sguardo verso l'uniforme o la persona innaturalmente immobile sulla soglia). *Guardie giurate*, al plurale, perché ciò che viene messo in scena è una situazione comune, quotidiana, non individuata: non l'osservazione, potenzialmente epifanica, di *una* guardia. Ma è quella casualità puntuale, quella situazione ordinaria – non l'epifania – che entra «nel sangue».

In eco alla forma del distico finale di *Soste*, ma in questo caso in una strofe staccata che riprende il distico aggiunto di *Incontri*, prolungata però con un verso isolato finale, la poesia si adagia su una similitudine («Come»). L'oggetto della similitudine è del tutto intuitivo: vi ricompare la «gente» del v. 5, in un'espressione («a casa della gente») che appartiene al linguaggio comune («ho gente a casa»), e fa riferimento a esperienze di famiglia condivise (il sabato a casa d'altri, come sarà poi in *Chiunque*, da *Chiarimenti*, «stare come parenti attorno al tavolo / del ristorante, a un pranzo di battesimo»); ma la situazione precisa, «i bambini che piangono», mette in campo un disagio che solo vagamente, e appunto intuitivamente, si può riferire a quello delle guardie giurate, nonostante il *come* paia annunciare un legame di similitudine preciso. Il verso finale, legato grammaticalmente al distico dalla congiunzione, dovrebbe prolungare l'effetto di disagio, determinato da un incrociarsi di sguardi 'obbligati': centro focale ne sono le «fotografie del mare» – forse le diapositive di consuetudini ormai lontane –, inflitte dalla famiglia ospitante a quella ospitata.

Sbrigarsi

[4]

Rieccolo, rieccolo l'odore
di prima nel salone:
come di pesca, che soffoca.

Una crema sarà,
della televisione.

La corsa che fa il fiato
la mattina fredda di tutti
questi discorsi che capisco.

C 16; P 6. Un libro che stenta a iniziare, e che assume sempre di più il senso di una temporalità circolare, di un quotidiano che non inizia e non finisce. In luogo di un inizio compare in *Sbrigarsi* un ritorno («Rieccolo, rieccolo»): il ritorno di un odore «di prima», già sentito, che non fa scattare recuperi me-

moriali: non è l'essenza buona della nonna, ma un profumo banale e artificiale, d'industria, che mentre imita la natura induce il disgusto, il blocco del respiro: «come di pesca, che *soffoca*». Sarà l'odore di una crema per il corpo, sarà quella pubblicizzata in tv (vv. 4-5).

La presenza di una crema «della televisione» in casa – anzi, nel «salone», stanza privilegiata della casa borghese italiana negli anni del benessere (implicitamente introdotta nel tessuto della raccolta dalla «casa della gente» di [3], *Guardie giurate*) – non induce, tuttavia, alla chiusura del discorso sullo sfacelo dei *tempora*, anzi lo apre verso ciò che è «di tutti»: l'esperienza comune del percorso «che fa il fiato», dalla bocca alla nuvoletta di vapore che si disperde nell'aria, nella «mattina fredda», forse più evidente quando bisogna *Sbrigarsi*: la mattina che è fredda per *tutti*, con prima emersione di quel soggetto collettivo che assumerà importanza sempre maggiore nella poesia di Fiori, e dunque fa nascere i «discorsi» (sul freddo, sul tempo).

Questi sono i «discorsi che capisco»: quelli che sono abituato a sentire, e che dunque faccio miei, mi entrano nel sangue (come gli sguardi casuali delle guardie giurate), a sostituzione, e forse ricomposizione, di una comunità ormai non più identificabile su base ideologica o utopica, ma costituita invece da quei «tutti» nelle mani dei quali l'io decide di «abdicare alla propria tormentosa, e irrisolta, individualità» (Cortellessa).

Sedecimila presenze

[5]

Cosa c'è sotto questi discorsi, cos'è questo tono pronto, come fare il verso a qualcuno?

A volte dentro ci si sente ridere
male. Non come i matti: come un bambino
trascinato per forza a un funerale
a vedere le pieghe
dei pantaloni,
a vedere le borse
le cerniere le mani.

C 17; E 39; P 6, 40. Come accadrà anche in [13], *Mercoledì o giovedì*, l'occasione iniziale (primo distico, isolato) si rivela come la parte più enigmatica del testo, quella in cui l'uso di frasi di riporto, o di episodi di vita individuale, finisce per oscurare quasi del tutto il referente: il vero 'oggetto' della poesia è quello che emerge dalla bellissima similitudine della seconda strofe. Del resto, come spiega Fiori, «Formulare una similitudine significa utilizzare un pezzo di mondo per spiegarne un altro; spesso quelle che utilizzo non lasciano capire bene quale, tra il primo e il secondo membro, sia il più importante, e chi sia al servizio di chi»²³. Il distico è in realtà un commento al titolo, *Sedecimila presenze*, che Fiori spiega come un frammento di quelle voci vaganti tra i 'rumori' del quotidiano («potrebbe essere tratto da una radiocronaca calcistica») ²⁴: offu-

scato il peso comunicativo, di quell'espressione formulare ('sedecimila presenze sugli spalti') rimane solo il «tono pronto», la meccanicità della frase che sembra «fare il verso» a un'espressione autentica.

Di fronte a questo brusìo, a questa lingua inautentica che colpisce le orecchie, *dentro* «ci si sente ridere / male». La successiva ricerca di una similitudine, che lavora per opposizione al brusìo, così come alle indistinte «sedecimila presenze», esclude una prima possibilità, quella cioè che la mente si alieni completamente dal mondo, dalla comunità degli uomini («Non come i matti»), per aprirsi a un'altra, quella solitaria 'presenza autentica' del bambino che, «trascinato per forza a un funerale», non partecipa (non può partecipare) al rito per lui insignificante. La sua presenza cambia dunque di segno; è come se fosse «trascinato [...] a vedere» cose che per gli adulti sono inessenziali, e che riempiono però il suo campo visivo. Lascia dunque trascorrere lo sguardo sugli oggetti: sulle cose ad altezza di bambino («le pieghe / dei pantaloni», «le borse / le cerniere le mani»), cose tangibili e dotate di senso.

In *Esempi* il testo è in parte riscritto, soprattutto nei pronomi: il v. 2 diventa «come chi fa il verso a qualcuno?»; il primo verso della seconda strofe abbandona il *si*, che pure appartiene a una precisa ricerca grammaticale e stilistica («Nei primi libri usavo moltissimo il *si* impersonale, che Heidegger condanna in *Essere e tempo* come il soggetto della chiacchiera, della inautenticità. Per me, invece, era il punto di partenza. Questo *si* impersonale può essere un *tutti*, e anzi *spera* di esserlo») ²⁵, per l'impersonale *uno*: «dentro uno si sente ridere» (v. 3). Anche la scansione degli oggetti negli ultimi due versi, che nel primo testo era senza interpunzione – a scandire lo scorrere dello sguardo irrelato del bambino sulle cose –, viene ricondotta a più ordinaria misura dalle virgole: «a vedere le borse, / le cerniere, le mani».

Nei soggiorni

[6]

Appena in piedi, col collo che ancora
non si regge ben dritto,
senza nemmeno sapere bene
cosa conviene veramente, qui,
ecco alla radio un ritmo
quieto, regolare,
di risultati elettorali.

E viene in mente il mondo, e tutto il bene
che si finisce per fare.

C 18; P 7. Esempio di costruzione su 'tre fasi', secondo una logica costruttiva ad alto tasso di frequenza, registrata da Afribo nella sua introduzione alle *Poesie* e poi così esposta, con qualche correzione, da Fiori stesso: «C'è una preparazione, che è una specie di grigio [...], e poi c'è quella che possiamo chiamare un po' pomposamente *epifania*, che sarebbe una macchia di colore; infine c'è una specie di "morale della favola" o comunque di scioglimento» ²⁶. Qui si trova co-

me prima fase il risveglio mattutino (vv. 1-4), disegnato con una serie di impacci e incertezze («*Appena in piedi*», «*ancora / non si regge ben dritto*», «senza nemmeno sapere bene», «veramente») che finiscono per isolare l'unico punto fermo, l'*hic et nunc* («qui»); come seconda fase l'emergere epifanico del mondo («ecco») attraverso la radio (vv. 5-7), che trasmettendo i «risultati elettorali» comunica una certezza comune – i risultati di una votazione, che inaugureranno ad esempio una nuova composizione parlamentare – da opporre alle incertezze dell'individuo, stretto tra gli impacci del suo nuovo giorno personale. L'appello del 'fuori', che irrompe *Nei soggiorni* di tutti gli italiani, si trasmette attraverso il «ritmo / quieto, regolare» delle voci umane che passano attraverso il mezzo meccanico (si veda, in [8], l'analogo moto regolare della «lavapiatti») e parlano senza contraddittorio, imponendosi sull'annaspere del soggetto. E dunque la terza fase (vv. 8-9: si noti il restringimento successivo, da quattro a tre a due versi, a mano a mano che la vista si mette a fuoco), con il verbo-guida *viene* («E viene in mente il mondo»), in cui il «mondo» effettivamente si impone al pensiero, insieme al «bene» che quasi per logica conseguenza dell'adesione alla logica di *tutti* – quella comunità disegnata dalla votazione appena conclusa – «si finisce per fare».

Partenze

[7]

Mentre il palazzo di fronte
riflette
il palazzo di fronte,
nelle poltrone anatomiche
del terminale uno sente
la gente darsi ragione.
Rimane lì incantato: fermo rimane,
come nei piatti in tavola
un po' di pane, una foglia,
il boccone della creanza.

C 19; E 29; P 7, 34. Poesia a strofa unica, e tuttavia ripartita tra la riflessione reciproca delle facciate (vv. 1-3), i discorsi sentiti durante l'attesa (vv. 4-6), l'io che 'rimane' (vv. 7-10). Le tre parti sarebbero tutte di tre versi, se a prolungare l'ultima non intervenisse un verso-cerniera, il centro della poesia, che disegna lo stato dell'*uno* che ascolta: «Rimane lì incantato: fermo rimane» (v. 7). La disposizione è quella del chiasmo, già incontrato nella sezione; il metro, anch'esso già incontrato, quello del settenario+quinario, un endecasillabo disarticolato. Gli fanno eco le sue misure costitutive, come quella del settenario, che insieme alla misura maggiore dell'ottonario – alternanza del tutto impraticabile nella poesia della tradizione – costituisce l'ossatura del brano.

Tutta la poesia, in contrasto ironico con il titolo, parla di soste e immobilità: non solo l'io «fermo rimane», ma le *Partenze* sono soltanto il cartello nell'atrio del terminal degli autobus extraurbani, pura indicazione oggettuale di un atto che non si compie (riprendendo così il tema di [1], *Sosta*). La prima par-

te disegna lo spazio immobile che fa da sfondo allo sguardo del soggetto, con disposizione dei versi che imita iconicamente il riflettersi reciproco delle due facciate mediante l'interposizione del verbo *riflette* (che fa da intermediario, da *medium* tra le due superfici reciprocamente antistanti). In *Esempi*, la catena testuale pone *Partenze* immediatamente dopo *Case*, e dunque il «palazzo di fronte» in incipit succede alle «case» della chiusa dell'altra poesia (sono rispettivamente le poesie diciottesima e diciannovesima del libro).

L'accamparsi puro della geometria della visione iniziale, identificata con una temporalità perpetua («Mentre...»), nel suo isolamento funge da perfetto correlativo oggettivo dell'identico reciproco riflettersi della *gente*, che reciprocamente 'si dà ragione' nei discorsi che riempiono l'attesa²⁷. L'io, già inavvertitamente rappresentato in una situazione di immobilità che porta il suo sguardo a fissarsi sul riflettersi reciproco dei due palazzi (probabilmente semisdraiato nelle «poltrone anatomiche / del terminale»), a un certo punto *sente*, e «Rimane lì incantato»: perso e smarrito nei 'discorsi che capisce' (cfr. [4]; lo stacco tra le due parti della situazione, e la reazione dell'io, diventa più evidente nella versione accolta in *Esempi*, in cui una riga bianca divide il blocco dei vv. 7-10 dalla strofe che precede). Sono discorsi autoriflessivi e autoavvaloranti, non argomentativi né dialettici: per questo la mente si blocca, chiusa nel processo di autorispecchiamento inscenato prima dalle cose, dalle due facciate dei palazzi, poi dalle parole udite.

Invece di 'partire', dunque, «rimane»: come 'rimangono' (con ironico slittamento semantico da 'rimanere fermo' a 'restare') sui piatti «in tavola» i pochi resti di cibo che costituiscono l'ormai dimenticato – perciò datato, come altri oggetti della poesia di Fiori – «boccone della creanza». Ancora una similitudine, tratta da scenari della consuetudine familiare propria a 'tutti', chiude una poesia, secondo un tratto stilistico che sta già divenendo costante.

Un fatto cronico

[8]

Con tutto che a quei begli anni
molto dovrebbe essere chiaro
come funziona, e farsene una ragione
– è un continuo: lamentele
non sai bene con chi, e risposte,
scene, musi, addirittura adesso
pianti.

Al buio gira l'acqua
dentro la nuova lavapiatti. Con questa musica
vengono sempre dei pensieri,
ma tenerli è fatica. Allora si rammentano
persone care, fatti. Davanti al batticarne,
davanti alle presine arcobaleno,
viene sonno. Poi, ora di cena.

E intanto i soldi se ne vanno.

C 20; P 8. Il legame intratestuale tra il «farsene una ragione» (v. 3) e il «darsi ragione» della poesia precedente proietta il rispecchiamento reciproco di [7] in un'opposizione insanabile tra due attori innominati, anche dal punto di vista grammaticale (str. I), che si trasforma nella solitudine del soggetto impersonale (str. II), toccato dal solito 'viene' («vengono sempre dei pensieri»). Il *fatto cronico* del titolo non è 'un fatto' singolo, un'occasione, ma l'incancrenirsi, il divenire cronico (come di malattia) di un'abitudine alla lite familiare, forse di coppia, probabilmente di coppia giovane, che «a quei begli anni» dovrebbe essersi chiarita i meccanismi della comunicazione, di «come funziona». E invece ricade nella cronicità bassoquotidiana della lite («è un continuo») come solo mezzo di confronto: articolata non secondo ragioni, ma nelle sue modalità espressive, dunque non articolate in *parole*, ma disarticolate in «lamentele» generiche, «risposte» brusche o aggressive, «scene, musi», infine «pianti» – isolato al v. 7, dove viene sospinto da due marcatori di insofferenza («addirittura adesso») che anticipano la chiusura della lista per esaurimento.

La separazione della seconda strofe implica anche uno stacco temporale, dalla ripetitività delle liti alla solitudine notturna in cucina, accompagnata solo dal 'basso continuo' della «nuova lavapiatti», e dal movimento circolare, ipnotico, che al «continuo» delle lamentele ripetute, nella prima strofe, sostituisce un 'continuo' meccanico che attira una fissità di sguardo e propizia il sorgere dei pensieri. «Queste frequenze inarticolate sono la voce autentica delle case, della città, finanche delle persone. Sono il tappeto acustico ininterrotto che precede le parole e che dimostra la loro vanità, la loro provvisorietà»²⁸; ma che pure, come accade qui, possono favorire momenti di sprofondamento nel passato, nei ricordi («Allora si rammentano...»). Certo, la memoria non conduce al *clic* della rammemorazione costruita: gli oggetti più quotidiani come il batticarne e le presine si impossessano dello sguardo, la «musica» monotona fa venire sonno, la vita di coppia scivola via nei problemi di tutti i giorni («E intanto i soldi se ne vanno»). Non prima, tuttavia, che quel moto circolare dell'acqua, quella «musica» inarticolata – ma tanto più produttiva, in termini di ritmi e pensieri, delle lamentele disarticolate dei primi versi – abbia inciso profondamente sulla struttura della poesia, portando all'emergere di due perfetti versi martelliani (vv. 11 e 12, con il primo a uscita sdrucchiola) e a una serie di assonanze ribattute, quasi rime interne (*lavapiatti - fatti - batticarne; sonno - vanno*), che riscattano il disincanto dello sguardo.

Colloquio

[9]

La faccia che abbiamo fatto
 quando hanno visto che li stavo
 guardando mentre guardavano
 la gamba molleggiarsi sotto il tavolo
 senza nessun ritmo, come lavorando
 a nessunissima macchina.

C 21; P 8. Poesia a campata unica, con intreccio di soggetti e di proposizioni, in forma grammaticalmente inconsueta alla sezione, ma giustificata dal disegno di un incrociarsi di sguardi. Il sovrapporsi dei soggetti nei primi due versi introduce una forma nuova, il 'loro', del tutto apparentabile all'«uno» di *Incontri*, e come in quei versi destinati a formare, insieme all'io, un 'noi' a due facce: unica è infatti «La faccia» che *abbiamo fatto* quando 'loro' *hanno visto* che 'io' *li stavo / guardando* (vv. 1-2).

Ritorna, nel gioco di sguardi incrociati, il rispecchiamento reciproco di [7], *Partenze*, qui disposto nei vv. 2-3 («hanno visto che li stavo / guardando»), ma soprattutto nella simmetria esatta del v. 3, «li stavo / *guardando mentre guardavano*»; dopo la quale tuttavia, esattamente come in [3], 4-5, si insinua un complemento diretto in inarcatura: «guardavano / la gamba». Nessun segreto vergognoso è dunque oggetto degli sguardi, ma uno di quei *tic*, di quegli automatismi, che paiono destinati a rivelare, che assorbono totalmente lo sguardo e l'attenzione pur nell'assoluta insostanzialità dell'atto. Il *Colloquio* del titolo – forse un colloquio di lavoro? – è così dello stesso tipo degli *Incontri* di [2]: colloquio solo di occhiate, e occhiate che si impigliano per caso l'una nell'altra, senza parole.

L'arrestarsi degli sguardi nel momento d'imbarazzo, di inciampo («La faccia che abbiamo fatto...»), che verrà poi ampiamente descritto, in *Esempi*, nelle strofe di *Spiegarsi*, pare riscattarsi o sviarsi nel movimento della gamba, che si «molleggia» sotto il tavolo: ma i versi finali si occupano di negare anche il residuo eventuale senso di quel movimento, che non ha «nessun ritmo», e nemmeno può ricordare – l'ipotesi è affacciata per essere subito cancellata – l'ondeggiare del piede che lavora a una macchina (una macchina da cucire a pedale, ad esempio). La consueta similitudine finale è questa volta in forma di paradosso («*come lavorando / a nessunissima macchina*»): si propone nel v. 5 per essere negata al verso successivo.

Signori

[10]

In fondo alla parete
l'ombra va e viene sull'altro pavimento.

Stampato su un portacenere
c'è il nostro nome più segreto.

C 22; E 67; P 8, 56. Altro momento di immobilità e sosta, in cui la prospettiva dell'io focalizza un interno: la «parete» e l'«altro pavimento» di una stanza innominata e abbastanza indecidibile (che l'autocommento d'autore rivela essere quella di un gabinetto pubblico, da cui la scritta *Signori* del titolo, soglia da cui si accede ai bagni come si accede alla poesia; e cfr. già *Partenze*, [7], come iscrizione che delimita uno spazio). L'«ombra» gettata da un corpo invisibile, e la situazione di interclusione (la parete, il pavimento dell'«altro» cu-

bicolo), mettono in campo, ironicamente, gli elementi minimi del mito platonico della caverna, che troverà più compiuta espressione in *Fermi in colonna*: «un'ombra lunga / balla sulle pareti della caverna, // si accorcia, se ne va» (*Chiarimenti*). Alle ombre dei «Signori» che condividono momentaneamente con l'io gli spazi frammentati dei bagni pubblici è delegata l'intuizione di una verità possibile, che potrebbe condurre alla pronuncia del «nome più segreto»: il quale tuttavia, con focalizzazione ulteriore ed epifanica e insieme paradossale dello sguardo, potrebbe trovarsi «Stampato su un portacenere».

Il frammento si ambienta in uno dei luoghi di più comune se non triviale esperienza, quei gabinetti pubblici nei quali si può rintracciare una declinazione personale degli 'orinatori' di Penna: ma vi innesta l'emersione enigmatica del «nostro nome più segreto» (*nostro*, con attribuzione a 'tutti' del fenomeno), secondo una modalità di oscillazione fra 'trasparenza' e 'oscurità' che percorre l'intera sezione.

Sviluppo

[11]

Più grande di tutto è lo sguardo,
 ma le case sono più grandi.
 La sera sull'angolo
 davanti ai davanzali illuminati
 senti il pensiero che si dilata,
 che cresce, come nelle guance
 il boccone al bambino che non mangia,
 come in chiesa cresce la faccia
 sotto le mani dei comunicandi.

C 23; E 35 (*Sguardo*); P 9, 38. Il primo distico di *Sviluppo* è assai caro a Umberto Fiori, che lo cita di frequente quando parla della sua poesia. Con questi versi Fiori esemplifica il discorso sul rapporto tra lo sguardo e il mondo, tra l'occhio e le cose osservate: «L'occhio ha l'illusione di non far parte della scena che sta osservando: è immateriale, invulnerabile, domina il mondo. [...] Lo sguardo, insomma, è radicato in un corpo, le cose guardate possono essere (in molti sensi) più grandi di quel corpo e dell'occhio che le osserva e crede di dominarle»²⁹. Lo notava già Maurizio Cucchi nella prefazione a *Case*, individuando il motivo della maggior grandezza delle case nel fatto che «nella casa c'è la gente, ci sono gli altri», dunque in quel confronto continuo con la «gente», e con l'estroflessione dello sguardo, che appaiono già perfettamente enunciati nel primo libro di Fiori.

Alla posizione del tema iniziale, con il rapporto frontale tra sguardi e case, segue una strofe che attacca in tono doppiamente diminutivo («La sera sull'angolo», dunque con tempo e spazio marginali, laterali, rispetto alla prospettiva frontale ed epifanica dell'inizio), con una collocazione dello sguardo che, in agglutinamento fonico («davanti ai davanzali»), si volge di nuovo alle finestre delle case, come già in [2], *Incontri*; lì, il rapporto di grandezza reciproca tra sguar-

do e case si muta in un dilatarsi del pensiero (v. 4) che non conduce tuttavia a considerazioni teoriche, ma a una doppia similitudine. Due immagini tratte, di nuovo, da quel luogo di esperienze comuni e 'semplici' che è l'infanzia: il boccone a lungo masticato, e che proprio non va giù; la posizione di raccoglimento del comunicando, sotto le cui mani la faccia pare dilatarsi al tatto.

La collocazione in *Esempi*, come ventitreesima poesia, induce a una diversa focalizzazione del tema, che il nuovo titolo denuncia come quello dello *Sguardo*: il riferimento allo 'svilupparsi' delle grandezze cede dunque di fronte al termine-chiave del primo verso. Sparisce anche il verso a gradino: «La sera, sull'angolo,» (con nuova, pausante punteggiatura) diventa verso a sé stante, con rima bianca che lo separa dal primo distico (il quale, dunque, aumenta di sentenziosità, riprendendo tra l'altro strutture strofiche già esperite in altre poesie, come in *Sedicimila presenze*); si rende così anche più leggibile la rima di chiusura delle due strofe risultanti (*grandi : comunicandì*).

Fissazioni

[12]

Tra due facciate a specchio
c'è un muro cieco.

La gente che va in giro
tra i suoi pensieri, fermo, c'è un pensiero.

Tra le pieghe dei panni
ripassa il ferro da stiro.

C 24; E 76; P 9, 60. Sequenza di tre distici sentenziosi (erano due in *Signori*) come sviluppo geometrico della costruzione in tre fasi (cfr. il commento a [6], *Nei soggiorni*). Le case, la gente, l'esempio di un oggetto comune si susseguono per giustapposizione, legati dall'osservazione di ciò che «c'è» in mezzo a qualcosa («tra», ripetuto in tutte le strofe). La sintassi è lineare nella prima e terza strofe; increspata da un anacoluto nella seconda, legata tuttavia alla prima dall'iterazione di *c'è*, oltre che di *tra*, che lenisce la variazione.

Il muro cieco e i pensieri della «gente» sono due temi ad alta frequenza in *Esempi*, dove la posizione reciproca e oppositiva delle facciate a specchio con il muro cieco interposto emerge in *Dietro* («Queste vetrate specchiano / la scena che sta alle spalle / di chi le guarda. // Il muro cieco, in mezzo, / è una bellissima schiena»), la percezione inevitabile dei pensieri di 'tutti' in *Quelli che passano*: «Escono dai portoni, / spuntano all'angolo. / Pensano. I loro pensieri / li senti vicini / come i musi umidi dei cani». In *Fissazioni*, i due temi parlano ancora di immobilità e impedimenti, come fin dall'inizio della sezione: il riflettersi reciproco e dinamico delle due facciate a specchio è interrotto dal muro cieco interposto; il movimento della gente «che va in giro» ha un punto di resistenza nel «pensiero» che sta «fermo» tra gli altri (e poi, in connessione per certi versi ambigua, il «ferro da stiro» blocca e fissa, spianandole, le pieghe, con

esitazione tra il verbo di movimento, *ripassa*, e il fr. *repasser*, stirare). «Che cos'è un muro?», dice infatti Fiori in un'intervista: «Un ostacolo, uno sbarramento, qualcosa che ferma lo sguardo, che ti ferma. Penso alle facciate, ma soprattutto ai muri ciechi di Milano, che ho a lungo fotografato negli anni Ottanta, maniacalmente, con la mia Polaroid»³⁰.

La struttura della poesia, così scandita e ferma, appare come una conquista ultima del percorso di *Case*, una fissazione dei temi principali: una lettera a Liana Devoto la segnala infatti come aggiunta al volumetto già in bozze³¹.

Mercoledì o giovedì

[13]

Cinque o sei ore saremo stati in ballo,
ma la fatica solo ora si fa sentire:
pesante, trasparente, come nel bar
la gabbia del merlo indiano.

E sotto la padrona
a gridare le frasi.

C 25; P 9. Poesia a tre fasi: riferimento a una situazione personale (ma con l'io che partecipa alle attività di un collettivo, di un 'noi') che sul perno dell'aggettivazione («pesante, trasparente») trapassa in un'immagine («come ... la gabbia»), che pur nascendo come mera similitudine si annette poi, per rammemorazione, un'altra occasione (la padrona del merlo indiano gli «grida le frasi» che l'animale dovrebbe ripetere). L'occasione-spinta, l'essere «stati in ballo» che provoca la fatica, finisce così per cancellarsi (e cfr. già [5], *Sedicimila presenze*) a fronte della potenza dell'immagine, che si impone alla poesia e alla memoria pur nell'insignificanza sostanziale dell'oggetto in sé, nella quotidianità del luogo (il bar), nell'apparente gratuità del passaggio analogico.

Il titolo allude probabilmente ai racconti raccolti in *Lunedì o martedì* di Virginia Woolf, il cui frammento eponimo inizia e si chiude con il volo di un airono – qui sostituito dal merlo ingabbiato –, a fronte del quale l'iterato 'desiderio di verità' si trova continuamente interrotto da frammenti di vita urbana: «Desiderare la verità, aspettarla, estrarre faticosamente qualche parola [*come qui fa la padrona nei confronti del merlo indiano*], desiderare per sempre... (si eleva un grido a sinistra, un altro a destra. Ruote che deviano e si urtano... Omnibus che si ammucchiano in uno scontro)»³².

Illuminazione

[14]

Come quando la luce va via
e nelle case
si sfiorano gli stipiti, si va da un buio
a un altro buio:

se la luce va via,
 mentre sfiori gli stipiti da un buio
 a un altro buio
 ti viene incontro questa serietà.

C 26; E 15; P 10, 28. Il titolo della poesia lavora per opposizione e rivelazione: l'*Illuminazione* ironicamente negata nel corpo del testo, focalizzato con grande economia e concentrazione di mezzi sulla luce che «va via», corrisponde al finale, e al suo contenuto epifanico: «ti viene incontro questa serietà» (uno stato nuovo, forse una nuova percezione delle cose, strettamente legata alla geometria della casa – cfr. poi, in *Esempi*, la poesia iniziale ed eponima: «Una fila di esempi, una serie / di facciate di case, rapide e serie») – che transita attraverso la forma verbale *viene*, d'uso largo in *Esempi*, ma già qui stabilmente adibita in Fiori a questa funzione: cfr., circolarmente, il 'venir fuori' della luce in [1] *Sosta*, e la «faccia da eroe» che «ti viene» in [16], *Case*, strettamente apparentata a «questa serietà»).

La struttura lascia emergere in prima posizione la similitudine, che è invece usualmente in coda (cfr. [1], [3], [5], [7], etc.; in *Esempi* si ritrova questa forma in prima posizione, nella poesia iniziale ed eponima: «Come in treno / nei tratti di gallerie»): qui non aggiunge un'immagine analogica all'osservazione del quadro, ma si costituisce essa stessa come osservazione, in un registro colloquiale («Come quando») che mima la battuta di un dialogo iniziato altrove. La variazione sintattica tra gli attacchi delle due strofe (da «Come quando la luce va via» a «se la luce va via») trasforma poi la similitudine iniziale in quadro di riferimento, così che l'azione principale della prima strofe («si va da un buio / a un altro buio») diventa la temporalità («mentre sfiori») nella quale ha luogo il 'venire incontro' epifanico. L'orizzonte dell'immagine è sempre quello della *casa*, intesa qui però come interno abitativo, spazio che dovrebbe risultare familiare e che diventa invece misurabile solo attraverso i suoi confini certi («si sfiorano gli stipiti»), mentre tutto ciò che sta in mezzo è «buio», scompare nell'indistinzione, aprendosi all'emersione del nuovo³³.

In *Esempi* si trova al numero 7 (è la prima poesia di *Case* che si incontra nella nuova raccolta), con una diversa sillabazione dei vv. 3 e 4, che diventano tre versi («si sfiorano gli stipiti, si va / da un buio / a un altro buio»), accentuando la simmetria dell'andare *da* un buio *a* un altro; nella versione di *Case*, la simmetria è versale, perché «da un buio» conclude sia il v. 3 che il v. 6, legando le due strofe. La nuova separazione dei versi distrugge una simmetria per crearne un'altra, perché il v. 3 diventa così endecasillabo tronco, in coppia con l'ultimo verso.

Mezzi

[15]

Stanno stretti, stanno, e tu lì in mezzo
 come non so: come un'ancora,
 una freccia, una fragola
 cucita sulle righe
 delle magliette marinare.
 Non smetteranno mai, mai, di spingere.

Tra le fermate
 li senti sperare.

C 27; E 55; P 10, 49. La doppia iterazione («Stanno stretti, stanno»; «Non smetteranno mai, mai») increspa la consueta osservazione distaccata e piana con una struttura amplificativa che introduce nei versi un elemento patetico, di sofferenza. Il soggetto è per la prima volta esplicitamente l'impersonale e collettivo 'tu', dopo l'alternanza di prime e terze persone e l'affiorare implicito della seconda nel verbo reggente di [11], «senti il pensiero», e nel caso obliquo di [14] («ti viene incontro»).

Il viaggio in autobus o in metropolitana diventa rappresentazione di un piccolo inferno urbano, con corpi chiusi e stretti e senza prospettiva, con un ammicchiarsi da cui il *tu* non è esente se non per il colpo d'ala di libertà che gli conferisce la ricerca di un'immagine («come un'ancora, / una freccia, una fragola», forse con riscrittura ironica degli agglutinamenti fonici e iterativi dell'*Anguilla* di Montale, anch'essa del resto *freccia*)³⁴. Il senso di un inferno in terra è determinato soprattutto dal tempo senza fine della pena e dell'oppressione, per effetto di quella espressiva iterazione a contatto del tutto inconsueta alle consuetudini stilistiche di Fiori («Non smetteranno *mai, mai*, di spingere»). Solo la prospettiva di un 'fine pena' («Tra le fermate», in strofe separata perché delinea un tempo 'altro') fa sorgere ironicamente quella 'speranza' («li senti sperare») che ai dannati è negata.

In *Esempi*, in cui la poesia compare con un ritocco stilistico (un trattino separa la lista delle similitudini possibili dal primo «come», che rimane isolato e sospeso, alla ricerca di un'immagine: «come – non so: come un'ancora», etc.), *Mezzi* è inserita in una sequenza dotata di legami intratestuali rilevati: la serie comprende *Così*, e la rappresentazione opposta di uno 'stare' naturale e composto («La gente che sta seduta / naturale, composta»), poi *Posizione*, rispetto alla quale si evidenzia con la nostra poesia un rapporto per così dire capfinido, nel passaggio dall'ultima strofe («*Siamo qui, noi*, con la passione / di un bambino rimasto / solo nel mezzo / nel gioco dei quattro cantoni») alla prima di *Mezzi*, immediatamente successiva: «*Stanno stretti*, stanno, e tu lì *in mezzo*»; infine *Centro*: «*Così una volta / ho visto stare un rospo / in mezzo ai sassi / nel gelo di una sorgente*».

Il tema del viaggio in autobus come piccolo inferno quotidiano (o purgatorio destinato ad espiare non si sa quale colpa) apparirà molto anticipato in

Esempi, dove la poesia *Passeggero* occupa la terza posizione: vi torna la registrazione della costrizione («ogni frenata ti buttano avanti, / ti trovi stretto / contro un sedile nuovo»), insieme all'incapacità della massa fisica di fare gruppo, nella reciprocità del 'mancare' («Li hai tutti addosso, lì dentro, / ma sono via. Senti che mancano / e ti senti mancare / insieme a loro»).

Case [16]

Svoltato l'angolo di una casa
un'altra casa viene avanti, piena di sole.

A guardarla viene un vuoto,
come una pena, ma poi

viene la stessa faccia da eroe.

C 28; E 22; P 11, 31. È forse la poesia seminale della raccolta, quella in cui, in stile pausato e piano, si disegna il rapporto lineare e 'semplice' tra un soggetto, innominato, che cammina («Svoltato l'angolo...»), e le geometrie delle *Case* che si parano di fronte ai suoi occhi. La suddivisione dei versi in strofe giunge al grado zero (due distici e un verso isolato), con una sintassi increspata da variazioni minime: il soggetto – l'osservatore – è sempre implicito («Svoltato l'angolo», «A guardarla»), mentre ciò che «viene» in triplice iterazione è di volta in volta «un'altra casa», «un vuoto, / come una pena», e infine, epifanicamente, «la stessa faccia da eroe».

Altissima è la coesione con le altre poesie della raccolta: la luce che emerge dalla nuova casa («piena di sole») crea un legame circolare, in apertura e chiusura di sequenza, con [1], *Sosta*: «come se tutta questa luce che viene / la facessero quattro case»; l'andare «da un buio / a un altro buio» di [14], *Illuminazione*, si ripete qui nel passaggio da «una casa» a «un'altra casa»; la triplice iterazione di *viene* attiva un meccanismo costruttivo del tutto analogo a quello di [12], *Fissazioni*, anch'esso tripartito; il confronto tra lo sguardo e la casa, con il primo che cede di fronte alla seconda (finendo poi per adeguarsi alla 'gloria' sfolgorante di sole della casa), riprende il confronto iniziale di [11], *Sviluppo*.

Il confronto diretto, potente, dell'io con la casa chiude la raccolta nel segno del suo tema portante. L'immagine delle case nei suoi primi libri, dice Fiori, «è in sé un'immagine dell'alterità; ma un'immagine ambigua, perché le facciate e i muri sono, diciamo, una *pietrificazione* del volto dell'Altro, e anche una sua spersonalizzazione»³⁵.

Case è una delle poesie che verranno accolte in *Esempi*: ma l'ultimo verso viene riunito al distico che lo precede, e contestualmente «eroe» diventa «eroi», con un plurale collettivo che, nella fissazione cantabile della rima baciata, abolisce anche la tentazione di elazione dell'io, riconducendo il soggetto nascosto da un singolare a un plurale. Ma a contare è soprattutto la sua posizione nella

nuova raccolta: *Case* vi compare infatti al tredicesimo posto, inserita tra *Ritardo* (in cui compare il verbo *obsédant* ‘viene’ a stabilire un legame intertestuale: «Era talmente grande / il ritardo, che ora veniva / come una luce nuova, più vera, / [...] sui cofani delle macchine») e *Lite*, con «due» che in mezzo alla strada «si prendono a schiaffi»: una posizione che disinnesci la portata emblematica che la poesia aveva nella raccolta originaria.

NOTE

¹ Questo commento è stato esposto e discusso, *in fieri*, durante un corso di *Teoria e pratica del commento ai testi letterari*, tenuto per la laurea magistrale in Letteratura, filologia e linguistica italiana del Dipartimento di Studi Umanistici di Torino nei mesi di novembre e dicembre 2016. Ai bravissimi allievi di quel corso, che hanno discusso attivamente le mie proposte, va il mio sentito ringraziamento; così come ringrazio Giacomo Devoto e Umberto Fiori per avermi concesso l'autorizzazione a riprodurre la sezione poetica di *Case*.

² Cfr. M. Borio, *Intervista a Umberto Fiori su «Voi»*, già in pordenonelegge.it, ora leggibile in «poesia2punto0», e datato 28/6/2010 (<http://www.poesia2punto0.com/2010/06/28/intervista-a-umberto-fiori-su-voi/>).

³ U. Fiori, *Case*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1986. Sulla collana in cui è inserito mi permetto di rinviare al mio saggio *La collana «Pietre di luna» e la poesia degli anni Ottanta*, in *Le rotte della parola: autore, editore, lettore. Per i quarant'anni delle Edizioni San Marco dei Giustiniani*, a cura di P. Senna, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2017, pp. 35-46; cfr. anche P. Senna, *San Marco dei Giustiniani: l'editore dei poeti*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, a cura di B. Manetti, S. Stroppa, D. Dalmas, S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016, pp. 91-103, con bibliografia pregressa.

⁴ Quando Alessandro Perrone, in una lunga conversazione pubblica con Umberto Fiori (Università di Siena, 3 aprile 2014), riprendendo la descrizione dei libri di Fiori come «propagandini, spiegazioni l'uno dell'altro in cui i temi vengono ripresi, analizzati e si evolvono», gli chiede di spiegare «cosa nasce da un libro all'altro e perché, ad esempio da *Case* ad *Esempio*», Fiori spiega che cerca «di lasciare che i libri crescano da soli», tra tentativi e riscritture e scarti (soprattutto di quei testi nei quali «si sente tutto il lavoro di ingranaggi, di catene, di organi della scrittura»), ma sostanzialmente non illustra il passaggio tra i primi due libri (*Conversazione con Umberto Fiori. Terza parte, «formavera»*: <https://formavera.com/2014/11/05/conversazione-con-umberto-fiori-terza-parte/>).

⁵ M. Cucchi, prefazione a Fiori, *Case* cit., p. 7.

⁶ Cfr. B. Pacini, *Umberto Fiori: una poesia di contegno*, «nuoviargomenti.net», 72 (17/04/2014), <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/umberto-fiori-una-poesia-di-contegno/>: «le poesie, specialmente le prime, sembrano scritte *in absentia auctoris*, eppure lasciano emergere un'impercettibile presenza del medesimo».

⁷ Cfr. A. Afribo, *Perdere tutte le bravure*, introduzione a U. Fiori, *Poesie 1986-2014*, Milano, Mondadori, 2014, pp. v-xvii.

⁸ Cfr. A. Afribo, *Umberto Fiori*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 137-60.

⁹ Cucchi, prefazione a *Case* cit., p. 7.

¹⁰ S. Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo*. *Case di Umberto Fiori (1986)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2016, pp. 101-23: 103. E cfr. già A. Cortellessa, *Umberto Fiori*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano [et alii], Roma, Sossella, 2005, pp. 503-507, che per la raccolta *Chiarimenti* parla dell'«acuta consapevolezza, da parte del poeta, che il progetto che s'è appena finito di delineare è in sé costitutivamente votato allo scacco» (p. 504).

¹¹ Cfr. U. Fiori, *Gli "sciaccalli" di Montale. Riflessioni su oscurità e chiarezza in poesia*, «Atelier», 20, 2000, pp. 39-46 (pp. 42 e 45 per le citazioni).

¹² Mi permetto di rinviare a S. Stroppa, *Come cambia la pratica del commento di fronte al testo poetico tardonovecentesco*, introduzione alla sezione 3. *Commentare*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni*, cit., pp. 169-87, sopr. a pp. 178-79.

¹³ Fiori, *Gli "sciaccalli" di Montale* cit., pp. 39-40. Sulla 'chiarezza' di Fiori cfr. ancora Cortellessa, *Umberto Fiori* cit., in part. p. 504.

¹⁴ Fiori, *Gli "sciaccalli" di Montale* cit., pp. 40 e 41.

¹⁵ Cfr. Borio, *Intervista a Umberto Fiori su «Voi»* cit.

¹⁶ A commento pressoché ultimato ho dovuto infatti ricorrere a Umberto Fiori, che ringrazio, per la spiegazione di alcuni particolari per i quali non avevo a disposizione nessuna chiave d'accesso (il titolo di *Sediciemila presenze*, ad esempio): alla sua disponibilità devo la spiegazione anche di altri dettagli che pensavo invece di aver capito, e la ripetuta osservazione delle particolarità di *Case*. Cito dalla mail ricevuta: «In questo libretto ricorro a simili ambiguità e a un repertorio di formule della lingua quotidiana, che poi ho cercato di attenuare o di eliminare. [...] l'«oscurità» che si riscontra in questo testo [sc. *Signori*] ho cercato di evitarla in seguito quanto possibile». Rispetto al «darsi ragione» di *Partenze*, punto che, come si vedrà, è di difficile interpretazione – sul quale mi attengo alla mia linea interpretativa –, Fiori mi scrive che «Questi giochi un po' arzigogolati erano il residuo di un'idea 'estetica' di poesia costruita su materiali di riporto del parlato (frasi fatte, etc.) che in seguito ho lasciato progressivamente cadere (o almeno ci ho provato)». Ringrazio Umberto Fiori per avermi autorizzata a pubblicare questi stralci di comunicazioni.

¹⁷ Cortellessa, *Umberto Fiori* cit., p. 506.

¹⁸ Devo citare, per ragioni di reperibilità, dalla seconda edizione: Umberto Fiori, *Esempi*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 99: «Le poesie qui raccolte sono state scritte tra il 1980 e il 1992, data della prima edizione di *Esempi. Illuminazione, Case, Sosta, Sviluppo* (ora *Sguardo*), *Sediciemila presenze, Incontri, Mezzi, Signori* e *Fissazioni* erano già contenute in *Case* (S. Marco dei Giustiniani, 1986). Questa nuova edizione ripropone i testi della prima, con pochi ritocchi e qualche correzione».

¹⁹ Alla svista autoriale (cfr. Fiori, *Poesie 1986-2014* cit., p. [XXVII]) bisogna aggiungere la svista dell'ottimo Afribo, che un po' corsivamente asseriva che la *plaque* di *Case* è «confluita quasi interamente nella raccolta *Esempi*», nella quale «gli unici testi perduti [sono] sei delle sette prose» (Afribo, *Umberto Fiori*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* cit., pp. 137-39). Anche l'osservazione che «la rimanente [prosa]» sia stata «trasformata in poesia» deve essere presa con qualche *distinguo*, perché solo una piccola parte di *Possibili soste in colonna*, gli ultimi paragrafi, si trova a essere trasformata in poesia – quasi solo con l'apposizione di una serie di 'a capo' – nella seconda e terza sezione di *Treno* (cfr. *Poesie 1986-2014* cit., pp. 69-70).

²⁰ Per ogni poesia di *Case*, a cui appongo una numerazione progressiva, indicherò la pagina della prima raccolta e quella di *Poesie 1986-2014*, con le sigle rispettivamente *C* e *P*; per quelle incluse anche in *Esempi* indico la pagina di questo libro (nell'edizione 2004), con la sigla *E* (in tal caso, le pagine di *Poesie* diventano due, perché anche lì la poesia si trova ripetuta nelle due raccolte).

²¹ Cfr. D. Dalmas, *Cominciare nonostante la fine: Concessione all'inverno di Fabio Pusterla* (1985), in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme* cit., pp. 77-99.

²² Si veda il passaggio sui muri ciechi che citeremo *infra*, nel commento a [12], *Fissazioni*: «quando la luce le investe le case più tristi si animano, diventano come di carne».

²³ *Conversazione con Umberto Fiori. Seconda parte*, «formavera» cit.; anche in Dante, continua Fiori, «la similitudine è in fondo un richiamo alla partecipazione del lettore» (cfr. <https://formavera.com/2014/11/03/conversazione-con-umberto-fiori-seconda-parte/>).

²⁴ Dalla mail privata già citata, in cui Fiori qualifica il titolo di «obliqu», e appartenente a quella serie di ambiguità ed espressioni formulari che cercherà in seguito di evitare.

²⁵ *Conversazione con Umberto Fiori. Seconda parte*, «formavera» cit.

²⁶ Cfr. *Conversazione con Umberto Fiori. Terza parte*, «formavera» cit.

²⁷ Questa mi pare l'unica lettura possibile della poesia, nella quale il 'darsi ragione' reciproco non può che essere considerato sullo sfondo del riflettersi reciproco dei due palazzi. Per questo

non accolgo il suggerimento di Fiori, per il quale la forma anatomica delle poltrone «“dà ragione” a tutti quelli che vi si accomodano» (mail privata); così come trovo singolarmente e insolitamente fuori fuoco il commento di Andrea Afribo alla poesia compreso nel capitolo *Umberto Fiori* del suo *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, che parla del «miracolo della concordia umana» a proposito del ‘darsi ragione’ (ma non menziona mai l’immagine di apertura). Nella terza sezione di *Il discorso e la voce*, poesia d’apertura di *Chiarimenti*, si troverà il meccanismo analogo di un ‘darsi ragione’ che esclude ed aggira una compiuta articolazione linguistica e argomentativa: «Meno gli stanno in piedi gli argomenti, / più sente in bocca il discorso / darsi ragione».

²⁸ Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo* cit., p. 123.

²⁹ Borio, *Intervista a Umberto Fiori su «Voi»* cit. Fiori cita il distico dicendo che si tratta di «una poesia di *Esempi*».

³⁰ *Conversazione con Umberto Fiori. Prima parte*, «formavera» cit. (<https://formavera.com/2014/10/29/conversazione-con-umberto-fiori-prima-parte/>). E continua: «Ne *Le meraviglie d’Italia* Gadda ha scritto cose divertentissime contro l’architettura di Milano, dicendo che nasce dalla logica facilona dei capimastri, che lui chiama – in milanese – *em sèmpèr fà inscì*, “abbiamo sempre fatto così”. I muri ciechi sono lì perché i costruttori pensavano a un’altra casa, che però non è arrivata. Ed ecco queste facciate senza finestre, cieche appunto, squallide. E però – dico io – quando la luce le investe le case più tristi si animano, diventano come di carne».

³¹ Lo scambio epistolare si legge in *Amici miei, poeti. Carteggio San Marco dei Giustiniani, 1976-1991*, a cura di P. Senna, intr. di P. Zoboli, schede bibliografiche a cura di S. Giordanelli, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2006, p. 625 (cfr. Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo* cit., p. 115).

³² V. Woolf, *Monday or Tuesday* [1921], trad. it. *Lunedì o martedì*, Milano, La tartaruga, 1980 (ora Piacenza, Nuova Editrice Berti, 2012, da cui si cita). L’eco della Woolf è segnalata da Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo* cit., p. 121.

³³ Samuele Fioravanti evoca, a questo proposito, la figura della «vecchia signora della stanza di fronte» che si muove attraversando le stanze di casa, e spegnendo le luci, osservata dalla signora Dalloway nel finale del romanzo di Virginia Woolf (cfr. Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo* cit., p. 121), già ricordata nella poesia precedente.

³⁴ E cfr., ancora, Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo* cit., p. 121: «Come il logo della fragola, uno è ingabbiato tra le file dei passeggeri e tra le righe della pagina stampata».

³⁵ *Conversazione con Umberto Fiori. Prima parte*, «formavera» cit.