

SUL “VIAGGIO” DI MAJORINO

Appunti di critica dialogante di Ennio Abate

*O Dio, se si potesse leggere nel libro del destino
e vedere come il volgere del tempo
appiana le montagne, e i continenti,
stanchi di restar solidi, si stemperino
nel mare; e veder altre volte
che la cintura costiera dell’oceano
è troppo larga per i fianchi di Nettuno; come i giochi
del caso e i mutamento colmino la coppa
dell’instabilità con liquori diversi!
Oh, se questo si vedesse, anche il più spensierato
dei giovani, guardando il suo cammino futuro,
i pericoli passati e le prove a venire,
chiuderebbe quel libro e vorrebbe morire»*

(Shakespeare, *Enrico IV* citato in *Viaggio
nella presenza del tempo*, p. 294)

Avvertenza

Frequento da decenni le scritture di Giancarlo Majorino e appartengo a una generazione a metà strada tra la sua e quella di molti suoi più giovani lettori e interlocutori. Questi appunti sul suo *Viaggio* risentono perciò sia della memoria di un passato letterario-politico ormai sepolto e nel quale egli, ben più di me, si formò, sia della mia ostilità meditata a quel che viene chiamato «post-modernismo», orizzonte nel quale a mio avviso il suo *Viaggio*, pur con modi propri, mi pare in parte iscriversi.

Sono rimasto, infatti, impressionato dalla struttura ampia e irregolare dell’opera. Passare da ciascuna delle tre *aperture* introduttive ai canti e alla loro materia linguistica ha significato spostarmi bruscamente da zone linguistiche relativamente chiare, stabili, controllabili e decifrabili in zone linguistiche percorse da flussi nervosi, continuamente variati, pluridirezionali, ritmati in modi irregolari, a volte persino caotici e con anfratti di difficile decifrazione. Ho fatto persino l’ipotesi (da controllare con successive letture) che tale flusso linguistico, depositatosi o distribuito dall’autore nelle caselle dei libri e dei canti, potrebbe variare ancora. Non mi pare, infatti, che ciascuna delle quattro parti del poema si distingua dalle altre per una sua tonalità omogenea. La trama che le collega (un viaggio di andata e ritorno Milano-Crema) resta tenue. E la loro gerarchia interna – abbastanza rispettosa della cronologica nelle prime tre e una quarta ed ultima che, rifiutandosi di essere conclusione, è una tesi filosofica “aperta” – è volutamente debole. Tra i due poli – unità e molteplicità - in cui la costruzione del poema si è dibattuta, è prevalsa di gran lunga la spinta alla molteplicità. Tanto che ho dubbi nel definire questo libro un *poema*, forma per me indissolubile da un impianto in cui domini l’unità.

Quanto dirò qui di seguito tocca solo alcuni dei temi che nel *Viaggio* giudico fondamentali.¹ Mi soffermerò poi brevemente sui problemi della prima ricezione dell’opera e, in appendice, darò la traccia di una mia lettura e il riassunto dei singoli canti.

Questa mia riflessione, che muove da esigenze e preoccupazioni che so sicuramente inattuali per i più giovani e messe da parte dai più vecchi, vuole essere anche un rendiconto leale del mio assiduo e amichevole confronto con l’autore.

¹ Non ho avuto tempo di intervenire su altri forse di eguale importanza. In particolare, quelli riguardanti i corpi, la donna/le donne, il femminismo.

Sul titolo. Il tempo: protagonista e avversario

La prima e principale chiave di lettura del *Viaggio* sta per me nella scelta di Majorino d'interrogare gli altri e interrogarsi «nella presenza del tempo». Dietro il problema del tempo c'è, si sa, quello della caducità e continua trasformazione delle costruzioni umane, dell'invecchiamento dei corpi, del senso che la storia di un singolo o di una collettività mantiene o perde di fronte alla morte.

Majorino parla di *presenza del tempo* fin dal titolo. E ha lavorato per decenni a «presentificare» il passato concresciuto con la sua esistenza, con le trasformazioni della sua Milano e della cerchia di amici, conoscenti, ammiratori, denigratori o concorrenti che lo hanno seguito o inseguito.²

Com'è possibile che il tempo – tutto un tempo nel quale una biografia e una storia collettiva (italiana in questo caso) sono state tessute - può essere o tornare *presente*, cioè mantenere o riavere la vitalità o la consistenza che di solito attribuiamo esclusivamente al presente che diciamo “vero”, quello in cui siamo pienamente e spesso inconsapevolmente immersi, tanto da dimenticare il passato e non pensare neppure al futuro?

Majorino ha dato risposte su questo punto in varie interviste;³ e qualcuno dei suoi recensori, più attento alla dimensione filosofica di tale questione, ne ha colto l'importanza.

² Da Victoria Surliuga, *Nell'epoca del gremio. Conversazioni con Giancarlo Majorino*, Archivi del '900, Milano 2008: «È un fatto sicuro l'essere stracarico di esperienze, incontri, conoscenze» (p. 111); «cosa significa l'avere a che fare con il proprio passato vivente, custodito in sé e scritto, scritto nel poema e per il poema? Un problema che mi ha affannato e che mi affanna, perché non è risolto. *Prossimamente* ha anche il grande (nel senso di impegnativo) carattere di provare a presentificare alcuni modi del poema insieme a modi dell'immediatezza» (p. 121). E considera testo «di rottura» il suo *Gli alleati viaggiatori* proprio perché ha «al centro del proprio esserci questo nuovo modo che è il presente» (p. 120).

³ Eccone alcune:

- «“Viaggio nella presenza del tempo”, come intenzione mia, è l'idea di un vivere che però ha sempre molto presente il tempo stesso. Questo poema è anche un viaggio nella storia. Si parte dalle mie esperienze minime da ragazzo (ho una tonnellata di anni, ne ho viste tante...) poi il fascismo, la guerra mondiale, il dopoguerra, quello che succede adesso... Esperienze intese sempre come se ci fosse una specie di freschezza del presente. Dappertutto, anche nel passato. A questa concezione è servito anche il fatto che fossero quarant'anni che stavo dentro a questo poema» (Intervista a G. Majorino dal sito www.ospiteingrato.org)

- «In un primo momento, il titolo generale dell'opera doveva essere quello che apre la terza parte – *Attimi, eterni giorni, annate brevi* – per dare l'idea di questa oscillazione semicaotica che attraversa il libro. In questo modo, però, non veniva secondo me toccata adeguatamente come nel titolo attuale un'altra faccenda che mi stava a cuore, che non era solo la discontinuità del tempo, ma anche la perpetua presenza e dell'oggetto e del soggetto. Nella prima parte parlo dell'enorme antefatto taciuto, lì ci sono testimonianze proprie, oppure testimonianze di vari autori, che in qualche modo giustificano quella presenza del tempo, come se uno fosse là, fosse stato là, e questo vale per il passato, vale per il presente, ma vale addirittura anche per il futuro» (G. Majorino intervistato da A. Inglese in *L'immaginazione* n. 242, ottobre 2008)

- «Il poema di M. è essenzialmente fenomenologico. Ora, la fenomenologia mira a mostrare (ma sarebbe meglio dire a scrivere) le operazioni della coscienza attraverso le quali si costituiscono i significati. La coscienza di Husserl, il campo trascendentale di Sartre, la radura di Heidegger, il piano d'immanenza di Deleuze sono tutti segnali che conducono appunto alla “presenza del tempo”. In questo trascendentale trovano posto il corpo vivente e percipiente, uno con il mondo, supporto e cornice del mondo, come anche il mondo è uno con il corpo.» (Alessandro Carrera, in *L'immaginazione* n. 242, ottobre 2008).

- «La storia del tempo può avere più significati, ma vuole anche dire necessità della presenza. Bisogna sempre avere presente il tempo: quello che passa ma anche questo presente, compreso questo momento in cui noi due stiamo parlando. Ognuno di noi è pieno di passato e ha delle aspettative di futuro, ma è proprio il presente che a me è sempre interessato. Pensando che la vita sia unica, questo presente acquista un valore maggiore» (G. Majorino intervistato da Paolo Barbieri, in *G. Majorino poeta militante*, Che libri lug-ag 2008, n.3)

- «Passano sotto l'occhio del lettore gli ultimi quarant'anni, come visti al presente [...]. Ma in realtà il poema va più indietro [...] visto che la storia – e innanzitutto la storia interiore (chiamiamola così) di ognuno – non può non inseguire i fantasmi persino più abietti e però cruciali. Va il libro in versi, a ritroso, a quel trauma violento del fascismo, al filo nero e insanguinato» (Enzo Di Mauro, *La poesia di Majorino*, in «Galatea» lug-ag 2008)

Sta di fatto che qui, nel poema, mi trovo di fronte alla parte del tempo che egli ha *rivissuto nella scrittura*, la parte più soggettiva,⁴ che per esercizio d'arte è stata ed è tornata a lui *presente* negli innumerevoli atti che hanno portato alla stesura definitiva del poema. Egli l'ha *restituìta* (termine ricorrente del suo vocabolario critico) *al presente* (a noi viventi oggi), lottando contro il tempo oggettivo dell'orologio e resistendo all'angoscia di morte.⁵ Majorino non dichiara mai apertamente il tempo come *nemico*. La sua lotta *contro il tempo-morte*, per cancellarlo, ammansirlo, renderlo meno pressante, è condotta con un'ironia seria e fanciullesca insieme. Ad es. nell'intervista a Victoria Surliuga dice ("tetrallegamente"):

«Mi sono stancato dei miei anni, di un conteggio così "generico", e mi sono messo a contare i minuti. Sai quanti minuti ho? Te lo dico perché è una primizia! Ho trentotto milioni di minuti: mi sono accorto, quando è venuta fuori questa cifra, che era orribile, per il fatto stesso di essere una cifra. Ci vorrebbe una riforma dell'anagrafe, fondata sulla vera idea dell'enorme rilevanza di ogni minuto»⁶.

È un semplice vezzo, un esorcisma? Non credo. Razionalmente egli sa che anche un conteggio non generico degli anni (suoi, nostri) – segmentato in minuti o in secondi invece che in ore o anni – non ci restituisce *veramente* una esperienza umana consumata, fuggita, davvero *passata*. Ma all'angoscia del tempo-morte reagisce da scrittore, *linguisticamente*, con la scelta ferma, diventata *stile*,⁷ di prendere le distanze dal linguaggio e dal senso comuni. È uno scatto orgoglioso per inserire soggettività (vitalità) nell'oggettività – frazionatrice, esterna, distruttiva e che resta «orribile» – del tempo. Credo di poter sostenere perciò che – come Proust o come tanti scrittori – egli *con l'opera* abbia voluto vincere il tempo o resistere alla sua azione cancellatrice. Un confronto tra la *Recherche* proustiana e il suo poema mi pare legittimo, necessario e da fare per cogliere sia le analogie sia le differenze tra uno scrittore che andò a caccia del «tempo perduto» rinchiudendosi in esso e uno che lo ha voluto spasmodicamente *presentificare*.⁸

⁴ Anche se tu, nell'intento di evitare a tutti i costi e in ogni campo i dualismi, vere bestie nere del tuo filosofare, parli di un tempo soggettivo-oggettivo, bergsoniano e "scientifico" assieme.

⁵ È l'orologio, infatti, che ci segnala, quando lo vogliamo sapere, lo scorrere "oggettivo" del tempo, ma che ci avverte - automaticamente, contemporaneamente, indirettamente - che la nostra vita sta "passando", che "stiamo perdendo tempo". È da tener presente, parlando di tempo, questo passo di Fortini su Proust: «abolizione di ogni contraddizione, in una sconfitta del Grande Nemico – il Tempo – in una vittoria sull'angoscia di morte mediante l'inserzione di continue parcelle di morte per entro l'esistenza quotidiana» (F. Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, pagg. 49-50, Il Saggiatore, Milano 1968).

⁶ Victoria Surliuga, *Idem*, p. 12.

⁷ O «modo stile», come egli preferisce dire: «modo-stile, cioè questo stile diverso, estremamente libero. Quindi uno stile che non abbia paura della variazione continua» (G. Majorino intervistato da A. Inglese in *L'immaginazione* n. 242, ottobre 2008).

⁸ Dalla frettolosa lettura della già citata *voce* di Fortini (Cfr. nota 5) traggo per ora questi possibili spunti da verificare: anche il poema di Majorino: 1) può essere considerato opera di una vita; 2) è una ricerca tesa a recuperare se non l'«essenza», termine di cui diffida, la parte "presentificabile" del passato; 3) ha una zona consistente di autobiografismo disperso e riassorbito in una folla di personaggi; 4) ha «uno stile raziocinante a un tempo e lirico, necessario ad affrontare quel viaggio contro il tempo»; 5) a una prima lettura appare caotico, ma rivela poi «una trama di rispecchiamenti, di temi, di sdoppiamenti».

Lo sguardo sul Novecento di un «cetomedista»

Nel *Viaggio* ci sono tutti i fantasmi (buoni e cattivi) di un «cetomedista» del Novecento⁹. Il fondo autobiografico appartiene di peso a questo tipo sociale oggi più in primo piano nelle società industriali e postindustriali dopo la sconfitta delle classi operaie nazionali. Dico subito, a scampo di equivoci, che «cetomedisti»¹⁰ sono/siamo noi, reali o potenziali lettori del poema. Sono/siamo noi i «simili dissimili», sui quali l'io di Majorino si è più modellato e dai quali ha più «incorporato». Dico pure che intendo il *Viaggio* come una sorta di “autobiografia cetomedista”, dove egli si prova a riportare su un piano universale e immaginario una “terza via” utopica, che in Italia fino agli anni Settanta del Novecento è rimasta sempre sotto traccia o è stata tenuta ai margini da quelle che Majorino chiama le due «opposte schiere» (una volta, secondo la vulgata marxista, le classi: borghese e proletaria e/o le sue rappresentanze politiche). E aggiungo, infine, che, secondo me, la prospettiva delineata nel *Viaggio* che, «riunite le due lame della forbice, spenta la torcia»,¹¹ sarà possibile «conoscerci» è, al momento, fede o utopia «cetomedista», non dissimile da quelle di matrice socialista o comunista che hanno percorso la storia degli ultimi due secoli.

Questo ideale di conoscenza piena, dispiegata, contro la «dittatura dell'ignoranza» non si presenta però in Majorino in termini ingenui o unilaterali. Nel sostenerne la possibilità (soprattutto in *Paradiso nervoso*¹²), egli non copre mai la realtà sociale orrida

⁹ Preferisco usare questo termine majoriniano invece di ‘piccolo borghese’, più ottocentesco e legato a una stagione di dibattiti e polemiche logorate che impedirebbero di cogliere novità e problematicità della situazione d'oggi. Riporto, però, tre brani di una utile recensione ad un'analisi storico-politica: un esempio del ripensamento in corso del ruolo nelle società industrializzate del ceto medio:

Sandro Mezzadra, *L'impiegato senza qualità, il manifesto* 3 marzo 2000 (Recensione a Mariuccia Salvati, *Da Berlino a New York. Crisi della classe media e futuro delle democrazie nelle scienze sociali degli anni trenta*, Bruno Mondadori)

1. “...sospesa tra una dolorosa e mediocre quotidianità e la sperimentazione di nuovi stili di vita nella Germania weimariana, la classe media parve giocare il ruolo preponderante nei grandi smottamenti che condussero Hitler al potere; protagonista e simbolo dei nuovi modelli di consumo e benessere che si diffusero nel dopoguerra, sembrò incarnare la concreta utopia di una società finalmente integrata al di là dei contrasti di classe...”
2. Nel dibattito statunitense degli anni Trenta “la classe media si avviava a divenire il centro di un'economia morale fondata sul carattere “privato” del sacrificio compiuto da una moltitudine di individui per appropriarsi di saperi e competenze “socialmente utili”. E' proprio questa funzione di centro di una nuova “economia morale” l'elemento che sembra accomunare i destini della classe media nel “secolo breve”.”
3. “Il riferimento alla centralità della classe media significa legittimare come sacrifici reali solo quelli che avvengono al centro della segmentazione sociale... Gli spazi di autonomia che si manifestano nei nuovi stili di vita e di consumo risultano così coniugati con la persistenza di una ferrea etica del lavoro. Trattandosi poi di un'autonomia privata prima che individuale, essa si accompagna con una ricomposizione familiare delle mansioni sia produttive che riproduttive, di modo che viene comunque salvaguardata la “naturale” gerarchia tra i sessi. All'ombra di questa “economia morale” *middle class*.. il lavoro operaio senza qualità e senza virtù viene progressivamente espulso dallo spazio pubblico così come la discriminazione che continuano a subire gli afro-americani”

Mariuccia Salvati ha studiato il ceto medio anche in epoca fascista (Cfr. M. Salvati, *Il regime e gli impiegati. La nazionalizzazione piccolo-borghese nel ventennio fascista*, Laterza, Roma-Bari 1992. Andrebbe anche tenuto presente il recente libro di Sergio Bologna, *Ceto medio senza futuro?*, Derive Approdi, Roma 2007. E farei anche un confronto tra il cetomedio come appariva in *La capitale del Nord* e quello del *Viaggio*.

¹⁰ Isolo due punti in cui Majorino dà ad essi la sua voce: «siamo i cetom e stiamo, grovigli di contagi/ un po' schiacciati tra due opposte schiere/ complementari... sicché noi potremmo, impregnati di sogni/ d'equità e libertà, provare a filtrare...» (pag 250, ottantasettesimo canto); e a pag. 264, nel contesto drammatico delle scene, in cui accosta mafia e personaggi tragici di Shakespeare (i potenti): «noi cetomedisti, testa fuor d'acqua, galleggiavamo tristi, in qualche caso/ faticci per forza pensatori, intellettuali, artisti; sopra appena appena ai lavoratori».

¹¹ Forbice e Torcia sono le due immagini allegoriche che potrebbero stare per il divario tra ricchi e poveri e per la distruttività del sistema di potere dominante.

¹² «La quarta parte del poema si chiama “Paradiso nervoso”: può significare tante cose, ma può anche esprimere la difficoltà di un'utopia. Di un paradiso che magari c'è già parzialmente qui. Se guardo la vita delle persone, vedo che ha già in sé degli elementi di modificazione forte, solo che non sono né politicamente rappresentati, né trattati sul serio dall'arte

che incalza il ceto medio. La spia, invece, di continuo e alimenta così quella sua ipotesi di «spostamento», che è poi la vera lezione che egli trae dalla storia del Novecento e dal fallimento delle istanze socialiste, comuniste o più genericamente di Sinistra.¹³ Non a caso, nel poema, a ogni sterzata “utopica” segue una sterzata “realistica”. C’è in Majorino la consapevolezza inquieta e di ascendenza illuministica e marxiana, della debolezza dell’utopia.¹⁴ Tanto che, talvolta, di fronte a certi orrori d’oggi, s’impone egli stesso il dubbio:

«non se ne può più, “la vita comune come base di tutto”
ma se un’ascia ha tagliato in due, una parte su e una giù per sempre?» (*Viaggio*, pag. 383)

Sul possibile ruolo del ceto medio la sua oscillazione è continua, insanabile. Non smette di constatare (mai moralisticamente) che i «cetomedisti» tendono a ripararsi dall’orrore della realtà sociale («riluttano o si voltano a guardare giù a chi sta sotto», p. 418), ma non rinuncia alla sua apologia speranzosa:

«Avere a che fare con loro [i cetomedisti] alla pari è sogno degno; potrebbe divenire l’arma atomica dei rivoluzionari, ma questi come gli altri onesti riformatori continuano a giacere quasi senza sussulti, nella dittatura dell’ignoranza» (*Viaggio* p. 418)

Quando una delle sue maschere - il Prof ormai anziano - ripensa al ’68, lo vede «magnifico e stupido» e conclude che quella rivolta fallì per una mancata scelta di «autonomia culturale, senza la quale/rivoluzionari testavuota¹⁵ sono destinati a bruciare», Majorino sembra non accorgersi che sta parlando del movimento che espresse e mise in piazza (in pratica) proprio le spinte utopiche cetomediste (“piccolo borghesi” dicevamo io ed altri allora) in una forma che si volle universale e che ora egli riprende in *Paradiso nervoso* sul piano dell’immaginario.

Allora, nella storia concreta, esse furono presentate dai mass media all’opinione pubblica come astratta pretesa di un settore sociale (gli studenti, i giovani) e furono subordinate (o in parte si subordinarono) alla tradizione di pensiero politico della Sinistra, che pareva potesse rafforzarsene per influire di più nella trasformazione della società italiana. Oggi, dopo la loro sconfitta, sono state o mantenute in vita come ideologia autoconsolatoria e veramente «stupida», perché politicamente inerte (se pensiamo alle retoriche celebrazioni dei decennali del ’68); oppure sono state riassorbite, a uso dei vincitori, come additivo della mercificazione e della *società dello spettacolo*.

La ripresa di tali istanze utopiche nel poema, pur trasferite sul piano di una potente immaginazione, non evita però il rischio di una loro sublimazione e proiezione in un indefinito futuro (quindi non nella «presenza del tempo»).

Oscillazione «cetomedista» mi pare anche quella tra poesia (soggettività) e “realtà”. Realtà come ti bramo! sembra esclamare il cetomedista intelligente del poema. È una sorta di *leit motiv* del *Viaggio*. Eppure della “realtà” il poema sembra catturare soprattutto

e dalla cultura. Il paradiso è qui; che sia nervoso è ineliminabile. D’altra parte è chiaro, noi viviamo tra gli elementi affabili...c’è chi muore e chi non ha da mangiare.» (Intervista a Majorino sul sito www.ospiteingrato.org)

¹³ In effetti, a me pare questo il vero «antefatto taciuto» del poema.

¹⁴ Vedi ancora il passo della nota 12: «La quarta parte del poema si chiama “Paradiso nervoso”: può significare tante cose, ma può anche esprimere la difficoltà di un’utopia».

¹⁵ In dissenso con lui sento di dire che i “rivoluzionari” del ’68-’69 non erano soltanto “testavuota”: fecero la loro scommessa, spingendo gli studenti (ceto medio in formazione), l’unica forza sociale nuova emersa dal grigiore democristiano seguito alla sconfitta della Resistenza, ad allearsi con gli operai, a loro volta unica forza sociale che ancora coltivava una memoria di opposizione al potere dei dominatori (se non di rivoluzione, come forse ci si illuse). E i «simili dissimili» del biennio ’68-’69 erano - mi pare di ricordare - più vari socialmente di quelli che egli ora ha chiamato a raccolta nel *Paradiso nervoso*.

la dimensione dell'«infernalità»,¹⁶ simildantesca, comunque letteraria. Sempre nell'intervista a Surluiga¹⁷ i dubbi su come sta oggi il rapporto tra pensiero (o poesia) e «realtà»¹⁸ (ignota, seminota o malnota), che stiamo vivendo o subendo, scivolano però nel silenzio. E credo che non possano essere per ora approfonditi. Perché non ci sono più interlocutori sensibili al tema e sono venute meno, con la sconfitta, le condizioni minime che permettevano almeno di parlare di certe «cose», diventate oggi quasi innominabili.¹⁹ Oppure risultano echi di un modo di vivere il mondo e pensare la scrittura²⁰ che si era affacciato negli anni Sessanta-Settanta, al tempo di quella che Majorino chiama la «poesia critica», e s'è poi inabissato, tornando, chissà per quanto tempo ancora (o per sempre?), impraticabile. Eppure l'idea di scavare, di entrare comunque in rapporto almeno con questa *infernalità*, che io intendo come *una parte*, se non un surrogato della «realtà», sia pur in nome di una scrittura libera e senza più pretese «ideologiche» di cambiarla, è continuamente ripetuta, riproposta:

«...rapportarsi senza paura e senza eccessi di ritegno agli inferni contemporanei, alla «realtà», che mi pare la più decisiva base di confronto, e per l'arte e per chiunque intenda diventare libero davvero» (Surluiga, Idem, p. 93).

E però, la «realtà-realtà» – ripeto - non può essere affrontata. In certi casi, anche quando «l'immaginazione viene incitata a entrare nella realtà», l'esempio scelto è fortemente venato di intimismo autobiografico.²¹ Forse perché la vita, e non solo quella dei «cetomedisti», è stata davvero ridotta oggi a «vitetta».²² E, soltanto con gli strumenti dell'immaginazione o della letteratura (come avevamo sospettato nel '68, sollevando contro la letteratura e gli altri saperi dubbi fecondi, ma oggi avvizziti e inconcepibili), a me pare che si resti utilmente *marziani*, ma *marziani*. Inoltre Majorino non separa mai il suo discorso poetico da quello critico (e, in senso lato, politico). Può essere un esempio del suo rifiuto dei dualismi. Ma può essere anche elusione, rifugio nell'utopia, mentre la massa degli altri insistono imperterriti nei dualismi. Capisco la volontà di «raccolgere, di agglomerare eterogenei», il suo bisogno profondo di oltrepassare i contrasti, i «dualismi», per cogliere l'«unità della persona». E non mi pare si tratti di un'esigenza puramente filosofica di sfuggire alla fissità del concetto di «essenza».²³ Ha, piuttosto, profonde basi psicologiche e si lega, per me, a quello che non esito a chiamare il suo *culto del femminile* più volte ribadito nel *Viaggio* o nelle interviste; e base feconda sia dei suoi momenti più lirici che dei passi più erotici e della sua riflessione estetica.²⁴ Eppure, a me pare che il suo

¹⁶ Surluiga, Idem, p. 81.

¹⁷ Malgrado i limiti di una intervistatrice troppo «discepola», questa intervista è un vero serbatoio di spunti e chiarimenti della ricerca di Majorino.

¹⁸ «Mi autochiedo se questa mia concezione, del singolo di molti, della somiglianza, abbia senso in un mondo di questo tipo» (Surluiga, Idem, p. 82)

¹⁹ Vedi nella conversazione del 30 luglio 2002 un accenno di Majorino al comunismo che non viene per nulla ripreso dalla Surluiga: «Certe volte penso che l'orrore, diciamo «occidentale», del comunismo, per il comunismo, sia nato anche da questo identificarlo con le cose meccaniche, ma è pure un esorcismo, essendo sempre più la nostra società identificabile con la meccanicità, con la tecnica» (Surluiga, Idem, p. 102)

²⁰ Ne vedo le tracce in alcuni pensieri quasi marginali emersi nell'intervista a Victoria Surluiga. Ad es. : «attraverso la città e vedo i tossici. E coloro che esercitano potere sugli altri, vera causa anche del degrado» (p. 98). Oppure: «In molte mie poesie anche dell'inizio è segnalata la condizione di privilegio di chi scrive» (p. 99).

²¹ Mi riferisco alle pagg. 95-96 dell'intervista a Surluiga, quando Majorino commenta un suo testo, *Una vestaglia gialla interna al corpo* (in *Autoantologia*, p. 233).

²² Majorino, *Poesie e realtà 1945-2000*, p.13, Tropea, Milano 2000.

²³ «Sono cauto nell'uso della parola «essenza» perché dichiara una dualità che non accetto. Penso che l'essenza delle cose abbia una funzione di traino verso qualcosa di inesistente e puramente inventato... l'essenza per me è il presente pieno di corpi di corpi. Però chiamarlo essenza è falso» (Surluiga, Idem, p. 70)

²⁴ Una dichiarazione che va in tal senso: «È difficile che una donna riesca ad agire con i propri modi che sarebbero così attraenti perché sono i modi dell'unità di una persona: noi siamo dualisti. Comunque le donne determinate a maturare diversamente sono parecchie. ..e lo si deve, in Italia, pure questo, per gran parte, al '68» (Surluiga, Idem, p. 42). Lo

discorso antidualista sia costretto a ambiti “protetti”²⁵, ma già quando entrano in gioco i temi del denaro o del sesso, egli pure debba “indurirsi”, prendere le distanze, ricorrere ad un realismo dal taglio più freddo e a volte sadico. Poiché qui le opposizioni restano ineludibili e inconciliate. La grande città, in cui Majorino afferma di vivere volentieri, non è solo «una ridda dei possibili sempre in atto»²⁶ o una realtà formata da tante diversità. Queste diversità confliggono tra loro. Non sono solo *diversità*, restano per me *contrast*.

Il poema, come ho detto, specie nella parte finale, presenta una vera tesi utopica «cetomedista», che oltrepassa gli stessi modi di sentire, di pensare, di giudicare dei «cetomedisti» reali. Perché Majorino è un «cetomedista», però è un poeta. E fuoriesce, per la via dell’arte, dalla esperienza reale (e oggi non entusiasmante) di un cetomedista milanese del secondo Novecento. Un esempio. Mi porto nel novantunesimo canto: qui torna un accenno a due personaggi - Di Guida e Vanna - e a quanti decidono «semplici affari, spostamenti/chiusura di aziende non più redditizie». Un elenco ansioso di orrori contemporanei che finiscono in un disperato «a trucidare sempre, a trucidare ancora». Questi passi “shakespeariani” (da tener presente insieme a quelli più “danteschi” e “paradisiaci” dell’ultima parte del poema) sono tra i più belli, forti, dolenti e veramente coraggiosi del poema; e del tutto fuori dal coro rispetto al cetomedio “reale” e ai poeti in circolazione oggi, anche giovani, che pur dal cetomedio in buona parte provengono. Perché da una parte trattengono, nei modi stilistici di Majorino, l’acido delle denunce più politiche dell’epoca della «poesia critica» e dall’altra sfiorano più da vicino la condizione degli “altri” che si agitano in quella «infernalità» o ristanno nei paradisi *soltanto* «nervosi».

Pensare il poema nel 1968 e scriverlo nel post-‘68: dall’opposizione allo “spostamento”.

La scrittura, una scrittura che si plasma e si modifica nel tempo è un altro aspetto centrale del poema. Il *Viaggio* è opera matura di un poeta che ha raggiunto piena consapevolezza dei suoi strumenti e, aggiungerei, della sua identità di scrittore novecentesco. L’opera ha avuto una lunga incubazione, affinata intellettualmente ma anche inconscia e onirica. Ha preso forma in determinate ore del giorno, entro particolari stati d’animo, mentali e operativi allo stesso tempo. Penso che Majorino sia intervenuto su tutta l’esperienza di vita e di scrittura accumulata fino al 1968 (è bene qui ricordarlo: è nato nel 1929), ma poi anche sugli ampliamenti, le aggiunte, i tagli, le correzioni. Il *Viaggio* è uscito nel 2008, ma egli ha cominciato a pensarlo e ad abbozzare nel clima eccitante e pieno di speranze del ‘68-‘69.²⁷ Tuttavia, va subito notato che il suo ‘68, pur avendo a che fare con il ‘68 storico e sociale, e cioè con un evento mondiale quanto mai plurale e contraddittorio, si è per lui presto e profondamente fuso con un lutto.²⁸ Il suo ‘68 è una

ribadisce ancora parlando di «apparenti opposizioni» (Surluiga, Idem, p. 69) tra pensare e immaginare a proposito del termine ‘concetticono’ (Surluiga, Idem, p. 68)

²⁵ Esemplifico. Gli scambi di cui parla sono quasi sempre di parola e quasi sempre duali («Io e te stiamo parlando... ci diciamo delle cose, ci guardiamo, cioè tra noi continuano a esserci passaggi continui» (Surluiga, Idem, p. 8); «Esserci è: “essere” e “ci”, cioè esserci noi, per esempio noi due, qui. Ecco qui c’è un esserci, Enrica di là in cucina fa parte sì e no» (Surluiga, Idem, p. 71).

²⁶ Surluiga, Idem, p. 8

²⁷ Ce lo dice nell’*Apertura* ricordando che «era il ‘68/ o poco dopo [...]e già gridava il poema: ti voglio qui!» (pagg. 11-12). Lo precisa in dettaglio nell’intervista: «[Il poema] l’ho cominciato nel ‘69, mi ricordo ancora la sera, allora vivevo in via Melloni, dove avevo uno studio all’ultimo piano. Sotto c’era il cinema Cielo (dicevo “andiamo al Cielo” per dire di andar su) e mi ricordo quel me che fissava i vetri e oltre i vetri dell’unica finestra... Probabilmente era già lì che vegetava da secoli» (Surluiga, Idem, p. 43).

²⁸ «A questo libro [*Provvisorio*] ho lavorato per undici anni, mentre venivo coinvolto e colpito tremendamente da una disgrazia personale, la paralisi e poi la morte di mia madre, una cosa devastante e, insieme, dal risucchio che stava

semplice, breve, interruzione di un processo più ampio (l'«antefatto taciuto»). È questo che incombe e che ha sempre più condizionato, secondo me, la stesura del poema.

La mia ipotesi allora è la seguente: la pluridirezionalità, la complessità, il polimorfismo, l'assenza ribadita di conclusione (attributi sia del '68 che del poema stesso e del suo finale) non riescono a nascondere la linearità sottostante di un tragitto della scrittura di Majorino, che è andata – la sintesi che faccio è forse drastica - *dall'opposizione allo spostamento*. In altre parole l'intuizione iniziale del poema era iscritta in una visione generale di *opposizione* ma la stesura, lo svolgimento, ha deviato verso un'ottica diversa, di *spostamento*.²⁹

Il «punto di vista dell'oppositore»,³⁰ operante nella sua antologia savelliana del '77 (e quindi per quasi tutti gli anni Settanta), venne abbandonato a partire dall'esperienza di *Manocomete*,³¹ e ribadito in *Poesie e realtà 1945-2000*. L'affermazione più forte dei ragionamenti della nuova edizione della precedente antologia mi parve in fondo questa: «Non è più l'opposizione la base metodica del nuovo *Poesie e realtà*, ma, si è già detto, lo spostamento». ³² Majorino ritenne indispensabile «la necessità di togliersi e cercare di guardare le cose da un punto di vista più magnanimo, compresa la propria scrittura. Altrimenti ogni *no* diviene il *no* di un *sì*, e quindi ne dipende». ³³ Non fu di poco conto per uno della sua generazione staccarsi dal moto oppositivo che ha caratterizzato quasi l'intero Novecento e che, in forme più sotterranee o indecifrate, sembrava a molti negli anni Ottanta-Novanta, almeno fino alla caduta del muro di Berlino del 1989 e dell'implosione dell'Urss del 1991, ancora sussistere.

Era una ritrattazione? una conversione a modi di pensare più o meno "post"? Non sta a me giudicare. Ed è secondario ricordare, anche se non vano, che io abbia allora condiviso in parte la necessità di un discorso di *spostamento* forzandolo verso un discorso di *esodo*³⁴ al quale aderivo più pienamente. Ai tempi di *Manocomete* era già innegabile che le attese di una modificazione, «rispuntata nel '68» erano svanite e che le feconde

distruggendo il '68 e le sue possibilità. Quindi due lutti violenti e a un certo punto mi chiedevo cosa fossero le poesie, quale senso avessero eccetera»(Surluiga, Idem, p. 54)

²⁹ Le mie riserve sul concetto di *spostamento* sono di lunga data. Le feci presente a Majorino stesso già ai tempi di *Manocomete* in alcuni appunti dell'agosto 1995, dove muovevo varie obiezioni («Banale chiedersi: ci si sposta da dove, per andare dove? come?»; «Altri approfondimenti richiederei sul *chi si sposta*. Sono solo "persone"? sono "pensatori di professione" e non più "intellettuali"?»), chiedevo di leggere «il paesaggio culturale italiano (ma perché solo quello?..) alla luce dei grandi processi di mondializzazione che sconvolgono tutti i paesi» e «*mappe*: da una parte delle correnti di pensiero, delle istituzioni, dei managers responsabili del degrado culturale; e dall'altra nomi dei "nostri grandi" o delle poche "eccezioni" che hanno resistito o resisterebbero». Sostenevo anche: «tutte le "nicchie" sono state sgradevolmente coinvolte nel degrado generale e non è verso di esse che possiamo *spostarci* (secondo un tragitto che dalla Cultura di massa portasse ancora a qualche Cultura intatta, autentica)». Indicavo infine nell'esperienza di *Manocomete* «un limite di *politicità* (e dico *politicità*, sia per intendere *potenzialità politica* sia per distanziare il mio discorso dalla *politica*, dalla *politica di fatto o corrente*. Che vada al diavolo con tutto il suo arsenale di riti, spettacoli e mafiosità!)».

³⁰ Majorino, *Poesie e realtà 1945-2000*, p.25, Tropea, Milano 2000

³¹ *Manocomete* s'intitolò la rivista che Giancarlo Majorino diresse e animò a Milano tra 1994 e 1995, generoso ma breve tentativo di rimettere a pensare assieme, in uno spazio *spostato* (memore di un precedente: *Il corpo*), intellettuali di varie competenze e generazioni, alcuni attivi già negli anni Sessanta, altri dopo il 1968.

³² Majorino, *Poesie e realtà 1945-2000*, p.26, Tropea, Milano 2000

³³ Da un'intervista a M. Raffaelli, *Una solitudine felicemente rumorosa*, in *il manifesto* 17 luglio 1999.

³⁴ Ecco in breve cosa intendo per 'esodo' oggi:

«Che cos'è, invece, l'esodo, un termine dai vaghi richiami biblici e di cui molti rifondatori o rinnovatori della sinistra diffidano? Parafrasando passo passo quello che Kant diceva dell'illuminismo, potrei affermare che l'esodo è l'uscita della "gente di sinistra" dallo stato di minorità culturale e politica che essa deve imputare a se stessa. Sapere aude! (Osa conoscere!)»

Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza! – concludeva Kant. Bene, questo è senz'altro per me il motto degli esodanti, che ritengono esaurita la tradizione progressista in cui è cresciuta la sinistra e pensano, con Marx, che il Capitale è talmente distruttivo da non poter essere arginato dal richiamo ai valori più sacrosanti conservatisi nel cuore degli esseri ancora umani, ma solo dalla lotta delle sue numerose vittime. Perciò bisogna saperlo guardare in faccia, mostruoso com'è (ancora sapere aude!), e combatterlo con tutti i mezzi per suscitare una nuova civiltà contro la sua barbarie estesa ormai a livello mondiale» (da *Poliscritture* n.5, febbraio 2009, pag. 14)

ambiguità di quel movimento erano state camuffate. Tuttavia nel ripensamento delle scelte da fare le parole contavano: *spostamento* non era più *opposizione* e non era *esodo*. Ho riconosciuto anche successivamente a Majorino che il suo *spostamento* aveva buone ragioni e una sua drammaticità etica.³⁵ Era gesto guardingo, compiuto dopo un tracollo e per resistere a una incombente, ma sempre meno nominabile minaccia. Ma mi rammarico ancora oggi che la scelta dello *spostamento* l'abbia portato a una esplorazione comunque più *in solitudine* della "realtà" con l'abbandono del lavoro di gruppo, di cenacolo, di rivista. La sua *solitudine felicemente rumorosa*³⁶ non è stata mai chiusura solipsistica. Tuttavia la riduzione degli "altri" a fantasmi, che si faceva sentire già in *Poesie e realtà 1945-2001* è inevitabilmente proseguita. Majorino non è andato in cerca di un "altro" metafisico, ma il *corporeo* di «quei quattro quinti del mondo consegnati alla miseria, esclusi dal sapere e dallo stesso *principio speranza*»³⁷ resta inaccessibile, oggetto solo di avvicinamento *immaginativo* (come, nel poema, i drammatici e quasi sconvolgenti pezzi sulle odissee tragiche dei nuovi immigrati). Dall'«ignoto del noto» nessuno riesce ad andare all' «ignoto vero e proprio»;³⁸ e né il suo *spostamento* né il mio *esodo* riescono a oltrepassare queste colonne d'Ercole, dove ci arrestiamo tutti - «cetomedisti» convinti o delusi di esserlo - quasi impossibilitati a sporgerci oltre e costretti a porre per ora solo domande e domande.

E le mie, in fraterno e spero costruttivo confronto con Majorino, restano ancora oggi e almeno in parte quelle dei tempi di *Manocomete*: se lo *spostamento*, che è comunque un sottrarsi a qualcosa di insopportabile, a cui prima ci si *opponeva* o ci si illudeva di *opporsi*, non significhi *neutralità*; e se, per evitare il rischio della neutralità, anche uno *spostamento* non debba contenere in sé una *qualche opposizione* a ciò da cui ci si sposta proprio *per non dipenderne ancora*. Esiste, infatti, per me, e operante anche nel poema (e nella sua ultima parte soprattutto), il rischio di una versione rappacificante e neutrale, una versione *ipercetomediata* dello *spostamento*, una tentazione di *medietà* (quasi oraziana).

Concludendo su questo punto. La lunga genesi del poema pone interrogativi non oziosi e potrebbe suggerire una domanda e altre chiavi per una sua più approfondita lettura. La domanda: come s'è trasformata nel corso di quarant'anni quella sua prima idea di poema nata in un preciso e poi smarrito clima storico? Ovvero: come hanno interferito gli eventi successivi sull'idea iniziale e sulla sua realizzazione? Hanno accentuato l'elemento aurorale o l'elemento luttuoso? O essi sono in equilibrio? Ma anche: come hanno fatto sentire diversamente (dal previsto? dal desiderato?) la loro «presenza» gli eventi precedenti (infantili, giovanili) riaffiorati (da quando?) dalla memoria e rielaborati nel «presente» della scrittura? E poi: da cosa sono state sostituite le istanze politiche di allora? quali *concetticoni* al posto dei concetti "invecchiati" ("rivoluzionari" o "di sinistra", che pure egli usò ed ora sono sentiti come vuoti o ridotti ad abbreviazioni di un idioma privato)? Illuminante trovo quanto Majorino scrisse a proposito di *Prossimamente*, riparandosi dietro un linguaggio ora più metaforico che lasciava nell'indeterminatezza elementi, tanto che da storici potrebbero ora valere quasi più come fatti di natura:

«La Torcia rappresenta l'improvviso e violento arrivo di qualcosa di molto distruttivo...distrugge tutto e

³⁵ A me pare di poter dire ancora oggi che della tradizione oppositiva a Majorino sia rimasta la consapevolezza chiara che la società resti divisa. Anche se egli non parla più di capitalismo o di anticapitalismo, resta tra i poeti una mosca bianca. È raro oggi, e non solo fra i poeti, sentire affermazioni come queste presenti in *Poesie e realtà 1945-2000* (e confluite in pensieri e immagini analoghi anche nel *Viaggio*): «È che si discorre, si argomenta, si giudica ma il divario tra chi ha e chi non ha (neppure da mangiare) non diminuisce, non s'attenua, cresce»(p. 22); o sentirlo insistere sulla necessità di non dimenticare «la massa matassa dei muti e dei semimuti, dei senza cibo, degli accoltellatori per forza, quattro quinti del mondo» (p. 364).

³⁶ Sempre Raffaelli, *il manifesto* 17 luglio 1999

³⁷ Prete su *L'immaginazione* 178, giugno 2001

³⁸ Sempre nell'intervista a Raffaelli, *il manifesto* 17 luglio 1999

tutti.. La Forbice è invece la scoperta, all'interno di una poesia lavorata a lungo, di qualcosa che la Torcia rivela, quasi come il fondo di tutto, ovvero la differenza letale tra chi ha e chi non ha».³⁹

Di certo credo che il *Viaggio*, pensato nel '68, si sia poi sviluppato sotto la stella ascendente di Nietzsche e quella calante di Marx.⁴⁰

La storia del Novecento nel *Viaggio*

Su quest'altro tema fondamentale del *Viaggio*, prendo spunto ancora da una recente intervista:⁴¹

La Storia, presentissima nel suo lavoro, si costruisce su diversi piani: nel poema si dà una storia multidimensionale, da quella del mondo (dal XX secolo a oggi) a quella dei singoli personaggi. Prendendo esempio da Céline, lei mescola “la storia che sta scrivendo e il suo presente da incazzato”. La sua poesia vuole essere un’esortazione alla responsabilità storica? Come si può guardare oggi alla storia in modo responsabile?

Ho sempre dato grande importanza alla storia, insieme però a una forte critica, sia assunta che praticata. Secondo me la storia deve riempirsi dei vari vissuti, deve essere una storia di vissuti. Questo non elimina i grandi fatti che accadono, ma forse alla “storia in genere” manca l’essere sentita come piena di vissuti, e da ciò dipendono anche conseguenze politiche non da poco. Oggi c’è una presentificazione continua dominata dal mercato e dalle merci. Molti sono più portati a considerare la storia come una cosa ufficiale e un po’ lontana. Credo che invece noi viviamo la storia personalmente. Il nostro corpo è fatto anche di questo, del passato, del presente e anche un po’ del futuro. L’elemento storico è ben presente nel poema, non meno però dell’elemento corporale... il corpo di ciascuno è un singolo di molti. Non un individuo ma neanche la particella di una massa. Questo essere singolo di molti tra singoli di molti, che lo sappiano o no, genera in tutto ciò che ho scritto un’attenzione forte al corpo, all’eros, ai rapporti tra le persone... (ma questo d’altra parte non esclude fatti generali.) (intervista sul sito www.ospiteingrato.org)

Personalmente ho rinunciato al tentativo fatto in un primo momento di entrare nel poema per così dire dalla porta “storica”, come se essa fosse la principale per intendere il *Viaggio*. In realtà mi sono accorto che non è così. E le riserve verso il sapere storico, qui sopra espresse da Majorino, hanno consolidato questo mio indietro. Esse in parte colgono una verità: nella “storia degli storici” spesso è mancato il “vissuto”.⁴² Tuttavia per me resta fermo che la storia non può essere sostituita dal vissuto né ridotta ad esso;⁴³ e penso che la crescente attenzione emersa dagli anni Sessanta verso i temi del

³⁹ Surligua, Idem, pagg. 105-106.

⁴⁰ Come del resto Majorino riconosce: «Nietzsche, da ragazzo, l'ho studiato bene, l'ho letto con entusiasmo, in un punto di una mia poesia dico di averlo letto prima di Marx; in Nietzsche c'è il godimento del vivere e la passione iconoclasta, che mi piacevano moltissimo prima di Marx. Per me Marx è il portatore più accreditato di grandi masse affamate e senza parola. Ho scritto che continuo a leggerlo e studiarlo, ma non è del tutto vero: è avvenuto in un periodo della mia vita, trascorso. Anche la collocazione nella mia biblioteca rivela questo, perché i libri di Marx continuano a salire negli scaffali, diventando sempre meno accessibili». (Surligua, Idem, p. 124). Ma vedi anche: «Per un po' sono stato ipnotizzato dalla divisione del mondo in due; continuo a ritenere tale consapevolezza essenziale, non solo per la valutazione delle persone, però allora era proprio come una grande scoperta. Tutti i volumi di Marx, lassù negli scaffali più alti della mia biblioteca, li ho letti sul serio, ma perché sono più preziosi da leggere, piuttosto che stare a sentire cosa ne traggono i marxisti». (Surligua, Idem, p. 56)

⁴¹ La si legge sul sito www.ospiteingrato.org

⁴² Non sempre però e non in tutti. Specie nella più recente storiografia dei tentativi ci sono stati. Valga il libro di Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

⁴³ Ne trovo una conferma convincente in E. Hobsbawm. In un saggio, *La storia dell'identità non basta*, scritto per contrastare certi relativismi “postmoderni”, lo storico inglese prende spunto dal dibattito sulla memoria dei massacri dei tedeschi durante la seconda guerra mondiale, e in particolare di quelli accaduti in provincia di Arezzo (ne ha parlato anche Giovanni Contini, *La memoria divisa*, Rizzoli, Milano 1997) e scrive: «Là, nella piazza ricostruita di un paese che era stato distrutto, mentre ascoltavamo i racconti commemorativi che i sopravvissuti e i figli dei morti avevano elaborato su quel giorno terribile del 1944, come potevamo non percepire che la storia fatta da noi [storici] era non solo incompatibile con la loro, ma addirittura la distruggeva?». Prosegue Hobsbawm: «In breve, nessun'altra circostanza avrebbe potuto esemplificare meglio il confronto tra universalità e identità nella storia». E conclude: «Ciononostante, proprio questo inquieto fronteggiarsi dimostra che per gli storici l'universalità è più importante dell'identità» (H.

corpo e dell'eros sotto la spinta della psicanalisi e del femminismo non sia così facilmente integrabile o conciliabile con le dimensioni politiche e sociali, ancora "centrali" nel sapere storico. Una «storia dei vissuti» non è facile a farsi. Come non è facile congiungere, se non a livello di slogan simbolico come accadde negli anni Settanta, personale e politico.

Tali difficoltà hanno anzi portato in anni recenti a una crescente separazione dei campi indagati; e per molti oggi il problema di valutare che rapporto ci sia tra storia e "vissuti" (ma anche tra storia e poesia) non si pone neppure più: quanti sono più attenti ai "vissuti" trascurano la storia; ed è un dogma diffuso che, in ogni caso, i poeti raggiungerebbero la "realtà" o le zone più profonde della vita più immediatamente dei (noiosi) storici. Lo sostiene, ad esempio, uno dei recensori del *Viaggio*. A suo dire, Majorino narrerebbe «la storia avvitandola alla parola poetica, e la storia, in poesia, non può che farsi onirica o allucinatoria, e proprio per questo risultare paradossalmente più vera di quella degli storici».44 Se così fosse, una lunga e irrisolta diatriba tra storia e letteratura (o poesia) che ha illustri precedenti,45 sarebbe ormai stata risolta a favore dei poeti. A me pare, invece, che nel poema la storia ci sia e che Majorino dia *anche* giudizi storici (diretti o indiretti). Né mi pare che sposti sempre gli eventi su un piano onirico o allucinatorio. È legittimo, dunque, valutare questi giudizi *anche* con mente da storico, come si fa con Dante o Manzoni, senza per questo pretendere da un poeta l'esattezza documentaria d'obbligo per uno storico.

Non mi pare onirico, ad esempio, il giudizio espresso sul '68. Né mi sembra che alla base del poema ci sia «lo spirito del '68» con le sue «nevralgiche utopie, con quello slancio libertario che lascerà tracce indelebili nel linguaggio e nell'immaginazione occidentale».46 In realtà nel poema il '68 viene definito in maniera secca «magnifico e stupido».47 Majorino respinge giustamente l'utopismo più oleografico che ancora resta appiccicato a quell'evento mondiale. Ma nell'intervista a Victoria Surliuga ne parla come di un ingenuo «sogno soprattutto giovanile di mutare tutto»,48 stemperando l'evento nel *tempo*,49 che – ripeto – è per me il principale concetto chiave del poema e mette in ombra quello hegeliano-marxiano di storia.50 Il suo giudizio sul '68 è, perciò, una prova dello scolorirsi della fiducia o attenzione alla storia, del *soggettivizzarsi* della sua ricerca e del prevalere dell'attenzione ai "vissuti", mediante un passaggio dal generale al particolare, dal pubblico al privato, dall'ideale o intellettuale al corporeo.51

Hobsbawm, *De Historia*, p. 308, Rizzoli, Milano 1997). Mettiamo al posto di questi sopravvissuti i poeti e l'analogia regge: anche per loro non c'è coincidenza tra vissuto e riflessione storica. E, secondo me, non si vede perché si debba cancellare (o privilegiare) il vissuto rispetto al dato storico. *E viceversa*.

44 Gilberto Isella, *Il "Viaggio nella presenza del tempo" di Giancarlo Majorino*, in «Giornale del popolo» 8 nov. 2008.

45 Senza risalire a Manzoni, ricordo la polemica "antistorica", che a suo tempo, molto mi colpì, di H.M. Enzensberger in un breve saggio intitolato *Letteratura come storiografia* ne *Il menabò* 9, Einaudi 1966.

46 Isella, *Idem*.

47 Cfr. l'ottantaseiesimo canto del Quattordicesimo libro: Lo sguardo del congedante, p. 250

48 Surliuga, *Idem*, p. 44

49 Aggiungo infatti: «solo che poi si è tramutata in un'avventura follemente gremita, che va oltre il '68 e arriva fino adesso, e andrà oltre» (Surliuga, *Idem* p. 44)

50 Anche in questo si coglie il significato del suo «spostamento».

51 Lo provano altri passi riguardanti il '68. Esso torna esplicitamente nel ventiquattresimo canto (p. 84). Majorino lo definisce un «ciclone di azioni», «un intero difficile da scomporre scrivendo qui, anni dopo». Ma l'immagine-emblema scelta non è secondaria. Egli non mette in scena l'assemblearismo turbolento, la "gioiosa" manifestazione studentesca, lo scontro con la polizia, diventato poi foriero di "terrorismo". La sua scelta cade, invece, sull'immagine edenica, marcusiana, di gioia sessuale, con implicita dissacrazione-svalutazione della politica, quando presenta il leader studentesco rimasto pateticamente solo con il suo inutile megafono nel notturno cortile universitario «tra coppie nei sacchi a pelo sussurranti, sorridenti». Il '68-'69 torna ancora nel ventisettesimo canto (p. 89), quando trattando di una "scuola popolare", il «Profsin» elenca, da un punto di vista nettamente «cetomedista», esatte ma quasi scostanti osservazioni empiriche sul comportamento degli «operai frequentanti», sul loro linguaggio «terra terra, privo di metafore», sulla loro «carenza di allenamento al teorico» e sul «pedagogismo sloganistico» degli extraparlamentari. E ancora nel settantaduesimo canto (p. 215): Periferia di notte. Cartelli di protesta. La corriera passa. Un cane. Case Gescal occupate. Donne proletarie. «Una bandiera rossa da una finestra vuota». Giovani barbuti. Cariche della polizia. È per me

Tuttavia qualcosa di diverso (se non di più) deve spuntare nella scrittura quando la storia *passa* in poesia. Altrimenti basterebbero davvero i libri degli storici.⁵² Rispetto al lavoro di uno storico, cosa allora ci dà di diverso o di più il *Viaggio*? A me pare che nel poema, man mano che la storia si riduce ad «antefatto taciuto» o a un moltiplicarsi di dati (sociologici, filosofici, autobiografici, onirici) - così tanti e slegati e che vanno in così tante direzioni che forse non si può quasi parlare più di storia⁵³ - vengano in primo piano vividi frammenti di vissuto e di corporeità (non soltanto onirici, dunque) frutto di un lavoro soggettivo più nicciano che marxiano. (E del resto nicciano sono le riserve verso la storia nell'intervista al sito de *L'ospite ingrato* e dichiarato l'indebolimento del legame con Marx⁵⁴).

Gli eventi storici vengono sottoposti a un determinato trattamento. Vengono poeticamente *soggettivizzati* e *assolutizzati*.⁵⁵ Il *Viaggio* è - ripeto - *nel tempo* (nella «presenza del tempo») *non nella storia* e tantomeno nella storia dal '68 ad oggi. Questa maggiore libertà soggettiva rispetto alla storia, può essere anche un pregio, ma svela dei limiti quando Majorino accosta il fascismo e il nazismo. Qui pare affidarsi più alla «forza del linguaggio» che alla pur oggi abbondante documentazione storica. Si tratta, ci dice, di un «passato massiccio e melmoso», «uno schifo». E, da poeta, inventa la figura impressionante e inquietante del Reduce «che fruga/è frugato fruga» (*Viaggio* p.33) e trattiene «aspetti bui» del narratore stesso. Le difficoltà crescono quando deve accostare «la danza delle macchine uncinata», la «storia notte» delle «due guerre globali». Cresce anche l'angoscia: «e ma chi interrogare?». E però la soluzione di ricorrere a brani coevi (le memorie di Speer⁵⁶ o il brano del partigiano Luciano Bolis⁵⁷) - in sostanza di dare la parola ai «morti» azzittendosi - mi pare debole sul piano stilistico, perché il poeta si fa qui sostituire dal documento storico e non ci dice più nulla di quel che sente o pensa di quel passato, non lo *presentifica* a sufficienza. Più in generale, l'abbandono di un vecchio linguaggio poetico più legato al sociale (a un'epoca «più sociale» o «socievole») viene sostituito da un linguaggio più vago, ambiguo, oscuro ed enigmatico. Certo, Majorino non sfugge mai l'orrore storico né mai lo sublima, ma finisce anche lui per naturalizzarlo un po' (mi riferisco alle figure archetipiche di animali) o per animalizzare gli attori sociali.⁵⁸ Mia conclusione: venuta meno la riflessione marxiana e storica sugli orrori quotidiani, s'indebolisce la stessa volontà/possibilità di nominarli razionalmente; e al posto del concetto di Capitale emergono metafore (La Torcia, la Forbice di *Prossimamente*) che forse vi alludono ancora vagamente (ambiguamente).⁵⁹

Parlando di come la storia si presenta nel *Viaggio*, mi pare di vedere che accanto a Majorino è tornata a sedersi la figura fraterna e influente di Luciano Amodio, per me un Giano bifronte: il volto socratico e fiducioso degli anni Sessanta, quello scettico e sardonico della fine del «secolo breve». Negli ultimi anni di vita Amodio si attestò su un

sintomatico che qui la scena è raccontata dall'esterno con un freddo realismo, in cui prevalgono immagini quasi repellenti di proletari («povera e brutta gente, via da me!») e toni secchi. La scena sembra richiedere ai passeggeri della corriera «una dichiarazione, pratica e precisa, pro o contro». Essa resta in sospenso in un imbarazzato «però, tu con chi stai? e se loro non parlano?». Siamo su toni più bassi e dimessi rispetto a una visione quasi sempre «dall'interno» e con ricorso a complessi monologhi interiori, che invece caratterizza la trattazione dei numerosi episodi erotici del poema.

⁵² O il poeta diventerebbe un concorrente dello storico.

⁵³ È un dubbio simile a quello che esprimerò verso il poema. E penso che ci sia un collegamento da fare tra storia e poema.

⁵⁴ Cfr. nota 36.

⁵⁵ Cosa per me pienamente accettabile. Lo fece anche Dante. Non possono/devono, invece, farlo gli storici, i quali cercano di afferrare un evento, un periodo nel suo insieme e sempre inseriscono un singolo episodio in un contesto complessivo.

⁵⁶ *Viaggio* pagg. 34-36

⁵⁷ *Viaggio* pagg. 55-56

⁵⁸ La scena del banchetto animalesco nel quarantaseiesimo canto (p. 149).

⁵⁹ In *Prossimamente* avevo notato che Majorino parlava di 'comunanza' e non di 'comunismo'. Il suo discorso andrebbe inquadrato alla luce sia del dibattito degli anni Ottanta-Novanta sulla complessità sia del più recente sulla 'comunità' e sul 'comunitarismo'.

discorso di *fine della storia*. Majorino alla storia sostituisce l'utopia; e, nell'ottantaquattresimo canto, abbiamo un sogno o piuttosto l'illustrazione di un "sogno filosofico"⁶⁰. È il primo accenno dell'utopia anarchica che viene sviluppata in forma narrativa nella parte finale del poema e che - mi pare di poter dire - egli tentò di praticare assieme ad altri nell'esperienza, già citata, della rivista *Manocomete*,⁶¹ che rivedo nel *Paradiso nervoso* in filigrana. Il peso utopico del Gruppo Protagonista mi pare però stanco. Manca il legame tra questo Gruppo e il resto della società. Le tragedie "shakespeariane" non lo toccano mai davvero (non toccano mai il ceto medio). Toccano gli estremi: i dominatori e i dominati (qui mafia e migranti, questi ultimi fantasmi forse del proletariato sconfitto).

Unità e molteplicità nella forma-poema

«Uno dei maggiori problemi del poema riguarda proprio i personaggi⁶², che ormai sono diventati ben quarantatré. A qualcuno, che mi dice "vorrei entrare", dico "aspetta", finendo col lasciarci così [...] Se all'inizio i protagonisti erano solo tre, ora stanno diventando quattro e, forse, cinque. Sono: il Rappresentante (una specie di essere giovane e gioioso, ansioso di autonomia lavorativa), il Professore (insegnante di Sinistra, ma sempre mantenente insieme altri problemi cruciali, amorosi e inerenti al proprio lavoro), il Critico (un po' più adulto, che si occupa saggisticamente della letteratura ed è ingolfato in varie vicende, ance sentimentali)». (Surluiga, Idem, p. 115)

Ancora una dichiarazione di Majorino per introdurre un altro tema del *Viaggio*: il rapporto tra l'io e i molti. Egli lo affronta in due modi: creandosi della maschere (il Rappresentante, il Professore, il Critico) che hanno una qualche relazione con l'esperienza del suo io autobiografico;⁶³ avanzando, non senza tentennamenti, verso la

⁶⁰ Quello della partecipazione a gruppi «in cui ciascuno sia un sé potenziato dalla singolarità e dalla comunanza», essendo «cadute o in fase d'estinzione competitività, ideologismi e l'attuale mondo di far parte di un gruppo con ruoli, assorbim. da protagonisti, conforto di sopravvivenza» (*Viaggio* p.246)

⁶¹ Il progetto *Manocomete* forse si arenò proprio per la diversa lettura da parte dei protagonisti della rivista della cesura storica avvenuta negli anni Settanta. Gli anni Ottanta e Novanta avevano approfondito quella sconfitta. Comunismo finito, quotidianità piccolo borghese ("democrazia") imperante; il ceto medio che sostituiva la classe operaia, liquidando i valori costruiti attorno ad essa. Questi i tratti più importanti della posizione sostenuta da Luciano Amodio nella rivista. La discontinuità forte col passato lui l'aveva colta, ma la sua posizione sembrò a vari partecipanti a quell'esperienza (o soltanto a me?) una semplice apologia della «democrazia vincente che è quella di massa american-tocquevilliana» e una chiusura ai problemi delle diversità sociali (i migranti come figure emblematiche) che la mondializzazione già portava nelle città italiane.

⁶² Una sfilata dei personaggi, una sorta di appunto sulle loro vicende è a pag. 98-100 di *Prossimamente*. Ma vi accenna anche nell'intervista a Surluiga:

«Perché, come sai, abbiamo detto varie volte, il poema ha la caratteristica, inevitabilmente anfibia, di raccogliere elementi della poesia, della narrativa e della critica. È un lavoro particolarmente evidente in questo libro, dove certi punti sono rigorosamente di poesia e altri di prosa, con delle vie di mezzo, che ho chiamato "rigaversi".

Uno dei primissimi progetti riguardava anzitutto i personaggi, che sono di almeno due tipi. Ci sono i "personaggi" veri e propri e i "protagonisti". Questi ultimi sono per la maggior parte degli alter ego parziali. Sono tutte figure che compaiono ovviamente anche nei volumi successivi a *Prossimamente*». (Surluiga, Idem, p. 115)

⁶³ «Ho fatto vari mestieri, l'università, male, perché ho fatto Giurisprudenza che non mi interessava ma i miei ci tenevano, poi sono passato, con vero interesse ed esiti relativi, a Filosofia. Prima di arrivare all'insegnamento ho fatto tanti mestieri, di quelli avventurosi da scrittori USA, non da scrittori italiani. Ad esempio, il *bookmaker*, il giocatore professionista di bridge, il maestro di tennis, il rappresentante di bigiotteria di lusso, sostituendo un amico che s'era ammalato, a Roma, a Firenze, a Venezia e altre bellissime sedi, dove, venduto il vendibile, libero anche perché avevo soldi in tasca, correvo a visitare musei, chiese, luoghi di bellezza, scrivendo e spassandomela. Poi ho venduto macchine per stirare a vapore, rigorosamente senza capire niente. Insomma, tanti mestieri fatti con una certa allegria (tracce di ciò si coagulano in un personaggio poematico di rilievo, il Rappr o Rappresentante). Poi la vita, la vita con dentro tante vite, appunto anche perché ho sempre fatto tanti mestieri, doppie triple vite, quadruple, mi piaceva. Mi è sempre più interessato l'aldilà dell' aldilà. (Surluiga, Idem, p. 34)

folla dei molti conosciuti (o inventati, com'è il caso di Ariele,⁶⁴ il rappresentante dell'immaginazione) che l'incalzano.

La sua sfida al Tempo passa soprattutto attraverso un corpo a corpo con molteplici figure (protagonisti, personaggi, pers: questa la graduazione che ne dà⁶⁵) tratte prevalentemente dalla sua esperienza diretta di "abitante-amante" della metropoli milanese e dalla lezione di altri scrittori "metropolitani" come Baudelaire ed Eliot, che indica tra le sue principali «fonti artistiche e intellettuali».⁶⁶

A proposito dei personaggi la questione che pongo è questa: i molti entrano nel poema da sé, quasi per una loro intrinseca forza? O c'è un io-legislatore o controllore più o meno severo che li fa entrare? È questa seconda ipotesi, forse in certi casi con delle attenuazioni, che mi pare valga ancora per Majorino: è l'autore (l'io) che mantiene per quel che può il ruolo di legislatore ("aspetta").⁶⁷ E, perciò, a me pare giusto sottolineare, contro chi sostiene che una poesia "si fa da sé" o che sono "le parole che scelgono da chi farsi scrivere", che nel *Viaggio* il giudice che stabilisce ingressi e gerarchie (protagonisti, personaggi, pers) è ancora lo scrittore, l'io scrivente. E non in astratto, ma in base a quello che la memoria, attivata dal processo vivo della scrittura e sempre selettiva anche quando "involontaria", ancora gli rimanda dell'esperienza vissuta (fonti culturali comprese).

C'è poi un altro problema. È un luogo comune oggi dare per assodata la crisi dell'io "autoconsapevole". Ma qual è il grado della crisi a cui sono pervenuti o pervengono i singoli io concreti? Majorino insiste a dire che l'io oggi è «un singolo di molti». Questa formula vorrei interrogarla e non accoglierla ossequiosamente. Cosa significa davvero? Che succede a un singolo quando diventa/si fa attraversare dai *molti*? Chi sono e quanti sono poi questi *molti* che l'attraversano durante la sua (limitata) esistenza? Quanto o come *scavano* in lui? Non ce la caviamo affermando genericamente che si tratta di una «molteplicità eterogenea e in divenire».⁶⁸ Non c'era forse tale *molteplicità* già agli inizi del Novecento? È la stessa di oggi? No, tant'è vero che si dice che non dobbiamo più pensare all'uomo-massa, ma a «una dimensione certamente più caotica e pulviscolare dunque

⁶⁴ «Ecco, tornando ai personaggi, addirittura in ultimo mi è giunta in sorte (sono cose che io non trattengo e che in parte considero benevole, perlomeno in parte) l'idea di staccare un personaggio chiamandolo Ariele, che rappresenti l'immaginazione, proprio per riuscire a dare sostanza a quello di cui ti dicevo della fase associabile sia al vissuto sia allo scrivere. L'immaginazione è continuamente al lavoro almeno su due zone.

Quindi, questo Ariele si trova su una corriera che va, è produttore di uno sguardo su tutto quello che c'è. A me capita continuamente. Lì ci sono cinquanta passeggeri e Ariele è uno che ha uno sguardo dall'alto. Non si ferma ancora presso ciascuno, ha sguardi dall'alto. Però poi può calarsi dettagliando, come la mia immaginazione al lavoro. (Surluiga, Idem, p. 121)

⁶⁵ Ci sono, infatti, quelli che egli definisce i "protagonisti": sono «per la maggior parte degli alter ego parziali» (Surluiga, Idem, p. 115). Poi ci sono personaggi «staccati, soprattutto femminili, anche importanti» (Surluiga, Idem, p. 116). Alcuni di questi «pers» sono «fonti viventi»: «una persona vera che però viene persa come persona e diventa un personaggio», «le persone da me incontrate, assorbite, restituite» (Surluiga, Idem, p. 117). I personaggi tutti (o solo i protagonisti?) «devono essere collocati in ordine cronologico, per com'era ed è la mia età» (Surluiga, Idem, p. 116).

⁶⁶ «Sicuramente per me Milano è il fondo, non solo lo sfondo, del mio esserci; sono impastato da sempre con le immaginazioni e le realtà inerenti; circa il restare in città, oltre le evidenti fonti viventi, sono fonti artistiche e intellettuali a trasformarmi in un respirante urbano. Molto prima di Eliot, mi ha influenzato Baudelaire, il primo grande avventuroso portatore di una bellezza unificante solitudine e attrazione per gli altri (un'eredità, fra l'altro, ancora disponibile, ben più ricca di molto succedutogli). Comunque, i riferimenti a Eliot sono precisi fin dall'inizio: ho fortemente ammirato e studiato le sue prime opere» (Surluiga, Idem, p. 46)

⁶⁷ «Io una cosa posso scriverla o no: questo punto è spesso tralasciato. Quando e come la scrivo: nel momento in cui diventa così urgente, fino a quando non ti torce il collo. Se no, è meglio lasciar perdere. Purtroppo, a tanti, facendo le vitette, sembra che tutto quello che sgorga da loro sia la meraviglia del secolo» (Surluiga, Idem, p. 118). Ma anche: «Che poi (il personaggio) abbia una forte impronta autoriale, temo di non poterci fare niente»(intervista a A. Inglese in *L'immaginazione*, n. 242, ottobre 2008)

⁶⁸ Gilberto Isella, op.cit.

meno intelligibile, dell'esserci su questa terra». ⁶⁹ È troppo poco. Specie se penso a tutto il controverso discorso filosofico-politico (io preferirei parlare piuttosto e più coi piedi per terra di *apertura di discorso*) tentato su basi spinoziane da Hardt e Negri in *Moltitudine*⁷⁰.

Mi chiederei perciò: nell'«io polimorfico e polifonico di Majorino» ⁷¹ quanto resta di «io» (o qualcosa di affine al «vecchio» io) e quanto si fa «molti»? Da scrittore europeo colto e che fa ancora riferimento ad Hegel, Majorino ha consapevolezza di dover dare comunque *una forma* a questa *molteplicità* e – in parte contraddittoriamente, secondo me – ha scelto, mosso ancora da una nostalgia d'unità, la *forma poema*. Gli è parso che, pur in quella che egli definisce *epoca del gremio*,⁷² potesse essere un buon filtro rispetto al caos del molteplice contemporaneo. Ma la scelta della forma-poema è – volenti o nolenti – una scelta a favore di una tradizione letteraria storicamente caratterizzata dalla distinzione in generi. E allora mi viene da dire che, anche se la *molteplicità* avesse radici vissute e profonde nella biografia di Majorino,⁷³ per quanto possa essere in rovina l'istituzione Letteratura, o forte la sua critica allo «specifico letterario» e all'accademismo, il legame con la tradizione letteraria (e con l'«io» che essa ha plasmato per secoli) è ancora irrinunciabile per lui. Ma a questo punto due domande conclusive: cosa immette Majorino nella classica (unitaria) forma-poema? e cosa diventa essa dopo questa *immissione*? Rispondo ancora con le sue parole: «elementi della poesia, della narrativa e della critica», «punti ...rigorosamente di poesia e altri di prosa, con delle vie di mezzo, che ho chiamato "rigaversi"». ⁷⁴ In sostanza, egli fa saltare la distinzione tra i generi, fondamentale di quella tradizione e della forma-poema.

Trascuro le obiezioni di chi si scandalizza per la sua operazione e anche l'analisi delle sue motivazioni più «personali» per una tale scelta stilistica. Indico innanzitutto la *contraddizione*. Viene, infatti, da obiettare: se Majorino è così attirato dal *molteplice*, perché scegliere una struttura poemica (quasi «dantesca» nella sua divisione in libri e canti) per un'opera che la smentisce? Oppure: se ha avuto «nostalgia del poema» tanto da ricorrervi, che fine fa la *molteplicità* così «ingabbiata» in libri e canti? In altri termini, senza lasciarmi catturare dal suo entusiasmo⁷⁵ e partendo dalle sue stesse premesse, porrei una questione che mi pare irrisolta, anche dopo questo suo tentativo: fino a che punto l'io (= forma poema) può davvero essere «singolo di molti» (= può contenere la molteplicità dell'*epoca del gremio*)?

L'obiezione di fondo, che a me pare giusto muovergli, è questa: dare per raggiunta la costituzione di un io «singolo di molti» elude le immense difficoltà che i conflitti drammatici o tragici della storia passata e presente ci pongono sotto gli occhi. O, in altri termini: il suo ossimoro «similidissimili» rischia di essere inteso (soltanto da alcuni?) quasi come una sintesi già raggiunta, invece di una allusione – questa è la mia opinione – ad un processo conflittuale in corso e aperto a tutte le soluzioni.

⁶⁹ Gilberto Isella, op.cit.

⁷⁰ Discorso che va avanti o si complica, come vedo leggendo un articolo di Bruno Accarino, *La forza dello sciame* (il manifesto 3 novembre 2009), il quale si sofferma su «alcune parole del lessico politico contemporaneo, come massa e folla» e rimanda a vari studiosi contemporanei, oltre ai soliti Deleuze o Negri e Hardt, come Howard Rheinghold, Pekka Himanen e Zygmunt Bauman.

⁷¹ È una citazione da una recensione di Gardella (Surluiga, Idem, p 76)

⁷² Definizione suggestiva. Ma anche in questo caso il termine andrebbe interrogato: quali differenze, quali contrasti ci sono in quest'epoca troppo piena e affollata?

⁷³ «Ho la vita di tremila persone e molteplici percorsi per cui è complicato ricondurla a unità» (Sur 33))

⁷⁴ Surluiga, Idem, p. 115.

⁷⁵ «Ma pensa che vuol dire una persona, ogni persona è un insieme, non siamo allenati a questo: per noi è una delle più grandi scoperte che abbiamo a disposizione... influenzerebbe, cambierebbe tutto» (Surluiga, Idem, p. 35).

Oppure: «essendo la città un luogo di reali e di possibili di molteplicità di persone, ognuna in sé però in fondo tutti similidissimili; e questo mi dà gioia, invece, di avvillirmi...così abbiamo la possibilità di crescere quasi omeopaticamente, appoggiandoci l'uno all'altro, facendo leva sulla simpatia o anche l'antipatia, ma comunque su un pathos, scorrevole e continuo tra le persone» (Surluiga, Idem, p. 47).

È innegabile, tuttavia, che la direzione del *Viaggio* è coraggiosamente verso i molti. E però nell'operazione vedo chiamati a raccolta tutti i "doveri- piaceri" dello scrittore novecentesco, che non rinuncia ad esplorare il caos contemporaneo, ma a dargli forma per non farsene fagocitare. Da qui una tensione continua e irrisolvibile e il sostare ora più in uno, ora più nell'altro dei due poli. La forza di questo *esperimento* è nel tenere le briglie ad entrambe le contrastanti spinte. Non mi sento perciò di giudicare in base a una astratta logica e porre degli aut aut. Sono consapevole che l'io può spappolarsi sotto la pressione dei molti. E anche Majorino ne è consapevole.⁷⁶ A me resta l'impressione che, nel *Viaggio*, da una parte il singolo fa sentire ancora forte il suo *individualismo* più che la sua *singularità*, svelando le sue nostalgie di scrittore cresciuto nel culto di Dante, di Hegel, ecc; e che, dall'altra, fa di tutto per staccarsi da quell'unità, da quella tradizione, dalle ferite e dai limiti ormai da tempo palesi dell'io,⁷⁷ proiettandosi in avanti e trovando però ancora una volta e irrimediabilmente soltanto il trampolino rischioso dell'utopia (leggi: *Paradiso nervoso*). Il risultato è che, a rigor di termini, *il poema non c'è*, anche se questo non mi pare affatto un limite. C'è la divisione in libri, ci sono i canti, ci sono i versi, ma la forma unitaria, lineare, conclusa *non c'è più*.⁷⁸ Al suo posto cosa abbiamo? Un "poema ibrido"? Un poema «singolo di molti», se vogliamo adottare una formula di Majorino. Un qualcosa di composito (versi e prosa), di plurale, di inconcluso, potremmo dire persino di "trans gender"?⁷⁹

La forma del *Viaggio*

Il linguaggio poetico di Majorino, così lontano da quello standard o "normale" della comunicazione di massa a cui siamo assuefatti, colpisce immediatamente il lettore. Lo *spostamento* che, come dicevo, egli ha teorizzato dagli anni Novanta, ha proprio sul piano linguistico una sua applicazione evidente. Vari suoi critici ne hanno parlato nelle recensioni con entusiasmo.⁸⁰ Altri si ritraggono o disapprovano. Su questo aspetto la divaricazione dei giudizi è forte. Majorino ammette di strapazzare le esigenze di comprensione o di facilitazione della lettura, ma resta nella posizione del "vorrei, ma non posso". Vorrebbe andar incontro ai lettori, ma poi fa prevalere l'esigenza di porre se stesso di fronte a «questa grande incessante complessità»⁸¹ e invita tutti a farlo (a seguirlo...).

⁷⁶ Ad esempio, parlando dei giovani d'oggi dice : «questa storia della molteplicità riscuote molto successo a scuola... a volte dico ai ragazzi "andate a letto in due ma in realtà siete due popolazioni che vanno a letto" [...] I più giovani hanno con maggiore evidenza il problema dell'identità: l'identità propria, l'identità degli altri...La mia generazione non aveva questo problema perché si dava per scontato che l'identità c'era [...] - C'era più attenzione corale, ma senza perdita del sé». (Intervista a Majorino di Lorenzo Cardilli in *affaritaliani.it* 12 giu. 2009).

⁷⁷ «Il poema è anche una difesa nei confronti dell'io che si espande e che è sempre amputato se non riesce davvero a mescolarsi agli altri a ciò che accade» (Intervista a Majorino di Lorenzo Cardilli in *affaritaliani.it* 12 giu. 2009).

⁷⁸ Come non c'era già più il romanzo nell'*Ulisse* di Joyce.

⁷⁹ Mi pare che Majorino abbia una buona consapevolezza della distanza del suo poema dai poemi di una volta. Ma nella già citata intervista ad Andrea Inglese colloca il *Viaggio* comunque nella tradizione epica («ad essere precisi si dovrebbe parlare di poema epico-lirico, a volte epico-narrativo, spesso epico-critico... si tratta sì di epica, ma... il rapporto con i gloriosi precedenti è un po' relativo»). A mio parere, stabilire se il poema che ha scritto sia davvero ancora un poema (cosa di cui io dubito) è problema che forse non s'è posto o non gli interessa.

⁸⁰ Gherardo Bortolotti, ad esempio, ha esaltato l'«ordinamento a posteriori» dei canti «autonomi» del *Viaggio*: un tentativo di «significazione del mondo» ben diverso dal «disegno a priori più ampio e unitario» di Musil. Broggi l'anarchismo di «parole e frasi sottoposte a torsioni, lacerazioni, a fusioni, dislocamenti, scorciature, scarti, frizioni, ramificazioni, neologismi e giochi linguistici, spesso in direzione di una mimesi critica del parlato». Cepollaro la feconda ambiguità del lavoro sulla lingua di Majorino: «Da un lato la lingua viene lavorata e 'slogata' perché, per così dire, fiorisca nella sua autonomia...[e] possa segnalare la libertà sensuosa e gioiosa del dire *intorno, su, prima, dopo* l'oggetto significato, dall'altro la lingua viene disciplinata e ritrovata così com'è, così come risulta dal processo collettivo dei parlanti...» (in *L'immaginazione* n.242, ottobre 2008).

⁸¹ Dall'intervista sul sito www.ospiteingrato.com:

L'intervista di Victoria Surliuga elenca parecchi degli "sperimentalismi" del *Viaggio* e ne chiede conto. E Majorino spiega, a volte motiva le sue scelte o preferenze, a volte dichiara lealmente di non aver ancora capito le ragioni che lo portano a un certo uso del linguaggio,⁸² che del resto non è una novità. Operante sotto traccia già nel suo poema d'esordio,⁸³ venuto alla luce senza più censure con *Provvisorio*,⁸⁴ agisce in tutta la sua scrittura, anche in quella saggistica.⁸⁵

«Non c'è però il rischio che questa coerenza (nel rappresentare la complessità) produca un linguaggio incomunicabile? Che le procedure e le chiavi dei codici che crea siano di difficile accesso? Quale lettore si immagina per il suo poema?»

Negli anni '80 mi ero ripromesso di fare dei "rigaversi", dei versi di comunicazione. Allora il poema si sarebbe composto di parti complicatissime, irte, e di parti quasi di transito. Poi mi sono accorto che l'idea falsava un po' tutto, ho preferito che ci fosse questa grande incessante complessità. Con tutti i rischi del caso, anche perché spero di mutare un po' il gusto delle persone, pure di quelli preparati. Il problema è comunque grosso...mi piace particolarmente un commento che Szondi ha fatto su Paul Celan, che spiega come in lui non ci sia tanto il problema di rappresentare la realtà, ma quello di far diventare la poesia realtà. La grande poesia l'ha sempre fatto. Il lontanissimo maestro che però ho sempre sul tavolo è Dante... Nella Commedia si parte da una selva, lì partiva uno, qui partono in tanti».

⁸² Ecco una lista delle sue dichiarazioni più significative:

- A proposito dei legami tra significato e parola: «Un punto che caratterizza le mie poesie è l'apokoiné, cioè il fatto che a volte una parola può essere connessa tanto al significato della precedente che della successiva» (Sur 13);

- A proposito dello scarso uso della punteggiatura: «i punti chiudono il discorso» (Sur 14);

- A proposito delle abbreviazioni (tipo «immaginaz. radente»: «mi danno sveltezza» (Sur 74) ; «Prev e Bean (usano spesso accorciare o alterare il proprio nome, non so per quale ragione» (Cfr. p. 391*Viaggio*);

- A proposito di passi poco decifrabili: «Negli *Alleati viaggiatori* ci sono spesso poesie che non ho ancora capito adesso» (Sur 15);

- A proposito del mancato rispetto della sintassi: «È come se a volte, invece di muovermi sintatticamente, secondo le regole, facessi inserimenti continui. Ma non solo di una parola, a volte di un intero sintagma [...] Sono tutte maniere per presentificare al massimo e far saltare la sintassi abituale, non per voglia di chissà cosa, ma perché ritengo che quasi sempre la sintassi, proprio perché ha questo arco giudicante, non ce la faccia ad esprimere violenze immediate, svolte impreviste e improvvisazioni. E allora a volte è come se un verso raccogliesse tre/quattro fatti o situazioni [...] [è] un mio modostile, in cui entra sempre questa grande accelerazione di tipo nuovo, per cui la sintassi un po' c'è e un po' non c'è, un po' è rispettata e un po' no»(Sur 75);

- Sulla non linearità della lettura delle sue poesie: «a volte penso che le mie poesie si possano leggere anche andando in su, invece che andando in giù» (Sur 76);

- Sulla sostituzione della norma con il piacere della parola: «Eh, "tra-nelle" è bellissimo! Ecco sono stato incerto: metto "tra-nelle", li stacco? Li metto. Ecco l'idea del piacere del gusto delle parole che può essere continuamente concetticono mescolato, diviso in due» (Sur 80); «Perché non hai messo la doppia negazione?... Volevo farla più violenta... in senso antiletterario, antitradizione... uso modi così... A me piace...modi un po' rappresi..» (Sur 102)

- Sull'assenza di un ordine unitario del discorso: «[In *Alleati viaggiatori*] ogni parola, quasi, e sicuramente ogni verso e ogni evento cambia completamente la scena» (Sur81); «non vi è mai un filo conduttore, in nessuna poesia, anche le più brevi. Questo lo ritengo uno dei caratteri importanti, che ha a che fare con questo "gremio" in cui viviamo. Più che fare un discorso unico, che sento riduttivo, spesso improvvisamente, inaspettatamente, si spalancano una ressa di indicazioni, che filano come frecce» (Sur 85);

- Sul tuo "sperimentalismo": «I poeti quelli veri sono sempre sperimentali. Dal punto di vista formale io sento, con *Gli alleati viaggiatori* di essere in pieno ciò che sono e che vorrei essere. Non so se è sperimentale, sicuramente non si limita a servirsi del linguaggio comune o di un linguaggio letterario, lo inventa continuamente. L'invenzione continua è un elemento d'intensificazione vitale che mi appartiene a fondo» (Sur 22);

- Sul rapporto tra la tua scrittura e le modificazioni della realtà: «Io mi sento [...] all'interno di uno scrivere continuo che non ha termine e che non ha paletti [...] Qui la faccenda è andata altrove [...] È che la realtà si è messa a correre e muta ininterrottamente (lo si sentiva e comprendeva già negli anni Cinquanta» (Sur 25).

⁸³ *La capitale del Nord* (1959)

⁸⁴ «*Provvisorio* è un mare aperto, c'è un po' di tutto: parole staccate, concetti molto vaganti, una grande varietà di ritmi e di soluzioni... » (Intervista a Majorino di Andrea Inglese in *L'immaginazione* n.242, ottobre 2008.)

⁸⁵ Ne avevo così scritto all'uscita della riedizione di *Poesie e realtà*:

«Un'attenta analisi lessicale anche di poche pagine-campione del libro evidenzerebbe il lavoro di lunga lena compiuto per distanziarsi dal linguaggio massmediale (a cui spesso Majorino fa il verso), ma anche da quello della liturgia letteraria; e persino dalle provvisorie e volenterose *koinè* tentate dopo ogni trauma storico, che pur parrebbero più vicine alle sue intenzioni.

Anch'io vedo il suo linguaggio (e questo stesso poema) come un sintomo, un enigma se si vuole, come dice Berardinelli.⁸⁶ Va interrogato però e non respinto come lui fa. Una «passione iconoclasta» mi pare attiva nella scrittura di Majorino; e agisce anche nel poema. Ma la forma «senza limiti e senza confini: versi e prosa, politica, idee, incontri, sogni, filosofia, appunti», questa *dismisura* che, contraddittoriamente come ho detto, cerca di stare nella *misura* dei libri e dei canti del poema, non è di per sé una patologia. Può essere anche molto vicina al nichilismo, ma nel senso che Paolo Virno dà al termine: «nichilista è una prassi che non gode più di un solito fondamento, di strutture ricorsive su cui far conto, di abitudini protettive».⁸⁷

Del resto il momento iconoclasta o “distruttivo” (o “picassiano”⁸⁸) della sua ricerca è accompagnato dal tentativo “costruttivo”, che nel *Viaggio* è l'ultima parte, *Paradiso nervoso*. Nessun dubbio che qui agisca una volontà utopica di costruire. Semmai le mie riserve in proposito riguardano sia la forza dell'utopia, che a Novecento concluso appare logorata, sia il tipo di utopia proposto, che a me pare troppo «cetomedista». Il problema dell'adeguatezza delle scelte linguistiche del *Viaggio* alla “realtà” in

Il linguaggio *slegato* dalle gabbie disciplinari e dagli automatismi della comunicazione coatta di *Poesie e realtà 1945-2000* insegue il vissuto, i corpi, le emozioni - in una parola il “vivente” - ed è nel solco degli accaniti sperimentatori di fine Ottocento e del Novecento, da Majorino studiati e amati. Confrontandolo con quello dell'antologia del '77, sembra che egli si sia mosso più decisamente *in solitudine*. Fa pensare a un nuotatore che caparbiamente si trattiene sott'acqua e si sposti in profondità per inseguire innanzitutto e soprattutto “impressioni dal vivo” (16), che sono poi quelle stesse che guidano il suo fare poesia.

Il linguaggio di Majorino risulta sempre orgogliosamente lontano dai gerghi specialistici e accademici e da quello babelico dei mass media - con le loro frasi fatte, la chiacchiera, l'ossequio ipocrita ai Valori fissi, è ora più denso e riflessivo, ma come costretto in un bozzolo. Raggiungetemi qui, sembra dire, e poi cominceremo a ragionare)».

⁸⁶ La recensione al *Viaggio* di Alfonso Berardinelli è stata pubblicata su *Avvenire* (28 feb. 2009) ed è, pur nella sua brevità, esemplare di una reazione molto diffusa oggi verso la ricerca di Majorino. Coglie verità evidenti e immediate: è un «poema senza limiti e senza confini: versi e prosa, politica, idee, incontri, sogni, filosofia, appunti»; «il libro ha un “carattere difficile”, chiede troppo al lettore, e non si fa capire». Ma arriva alla diagnosi di una «sconfinata, incurabile patologia», per cui il *Viaggio* sarebbe un esempio della «paralisi dell'immaginazione e della costruzione letteraria di fronte al mostruoso grigiore del mondo». Il poema - egli sostiene - non avrebbe né forma né luce poetica perché il suo oggetto (la «Milano impiegatizia, commerciale, bancaria, operaia, militante, manageriale, europea») non merita sublimazioni. Majorino sbaglierebbe, dunque, a voler fare testardamente i conti, da poeta, con questo «mostruoso grigiore del mondo» e così «chiede troppo al lettore, e non si fa capire». A me pare, invece, che Berardinelli sia arrivato al rifiuto di leggere le trasformazioni in corso. Avviatosi anche lui sulla strada della contemplazione estatica o disperata del mistero insondabile del mondo, la “realtà” per lui si è ridotta a «un enorme, indomabile inconscio biologico, un inconscio preumano e postumano, dove tutto è in metamorfosi». Ma, per questo, illeggibile o negata ai poeti? Sarebbe da discutere poi se la poesia, come egli pare sostenere, debba essere sempre o necessariamente sublimazione. Può essere anche desublimazione. Ma soprattutto sarebbe da discutere se il *Viaggio* abbia assunto questa “forma informe” «senza limiti e senza confini» per semplice mimesi del mondo confuso (o complesso?) d'oggi. Non lo credo. Anche se a volte certe dichiarazioni di Majorino tendono a giustificare la complessità del proprio linguaggio rimandando alla complessità del mondo. A me vengono in mente vecchi discorsi di Benjamin e di Fortini sulla caoticità apparente o reale del mondo (o della “realtà”) e sull'arte, che non ne è mai la semplice mimesi. Per me il *Viaggio* non è “difficile” solo perché la “realtà” d'oggi lo è ed esso ne ricalchi fedelmente gli ardui contorni. La “realtà” sarà pure complessa o difficilissima da intendere, ma non comanda automaticamente le scelte linguistiche di un poeta. Nel caso di Majorino, queste discendono da preferenze culturali, da modelli di scrittura assorbiti (quelli delle avanguardie novecentesche), dall'influenza della psicanalisi, dall'abbandono dell'*opposizione* a favore dello *spostamento*, ecc. Tra la scelta di mantenere la facciata delle forme unitarie della tradizione (la «sublime lingua borghese» di Fortini), magari parodiandole o riempiendone gli “interni” di contenuti moderni o comunque più frammentari e quella di partire dall'esperienza *qualsiasi* e *soggettiva* che si ha del mondo costruendo forme, il cui grado di compattezza o frantumazione non è codificato a priori (o è meno codificato delle forme classiche), Majorino mi pare abbia scelto questa seconda strada, con qualche *nostalgia della tradizione*, che nel caso del *Viaggio* l'ha portato a scrivere un poema/non poema, come ho detto.

⁸⁷ Virno, *Grammatica della moltitudine*, pag. 88, Derive Approdi, Roma 2002

⁸⁸ «Parlavo in un'intervista dell'essere un picassiano e non un morandiano (che pure è stato un grande pittore). Per me Picasso mai ha pensato di entrare (non aveva in mente né il momento né il modo; poi lo inserirono gli altri) nella storia della pittura. Faceva opere pressato da un'urgenza enorme e propria, ma di un proprio impastato con realtà comune e con i sogni di molti - questo è ciò che mi appassiona» (Surluiga, Idem, pagg. 25-26]

trasformazione resta comunque aperto, perché il «modostile» di Majorino a me non pare che risolva certi problemi.⁸⁹

⁸⁹ È sufficiente – mi chiedo – che la poesia, per resistere alla propria distruzione (e a quella del mondo) si velocizzi, inseguia l'atomizzazione, la pluralità o il molteplice, afferri gli istanti al posto dell'insieme (di quello che una volta pareva «totalità»)? Oggi i poeti devono cercare solo o soprattutto un linguaggio che afferri in qualche modo «questa grande incessante complessità», impegnandosi in una ricerca *da laboratorio* e necessariamente staccata dai linguaggi massificati, che sono comunicativi solo in apparenza e in mano ai «dittatori dell'ignoranza»? O dovrebbero collegarsi alle ricerche che puntano a un *linguaggio comune* (il contrario o qualcosa di diverso da quello dei mass media)? Si può far di più oggi in questa seconda direzione? Non condivido la pigra opinione che appiattisce la ricerca linguistica di Majorino sul neoavanguardismo degli anni Sessanta. Credo però che, comunque, sui problemi di quella stagione egli pure si sia mosso e che abbia condiviso con il neoavanguardismo un certo «oltranzismo» linguistico, che è da ripensare. Motivare, infatti, la sconnessione del linguaggio ricorrendo all'inconscio (Zanzotto) o, come fa Majorino, appellandosi alla «realità», che si sarebbe messa a correre già dagli anni Cinquanta, o all'«epoca del gremio», invece che con l'ideologia (Sanguineti), significa motivare diversamente una stessa esigenza «epocale» variamente sentita da molti scrittori. Quell' «oltranzismo» è stato *destruens*. Non vedo però realizzata nel poema l'operazione che Gardella vi scorge: «la lingua stessa fatta dionisiacamente a pezzi e ricomposta come nuova» (Surliuga, Idem, p. 76). Vedo l'operazione anarchica *individuale*, che tanto entusiasmo alcuni giovani critici, ma non la ricomposizione, che forse non può venire da operazioni di tipo individuale né di gruppo. Non mi convince neppure l'estremo relativismo di questa affermazione di Majorino: «perché in fondo le poesie possono andare in tutte le direzioni e ciascuno le deve interpretare» (Surliuga, Idem, p. 78). La plasticità del linguaggio (*Finnegan's Wake* di Joyce per intenderci) e la sua polisemia portate all'estremo, anche quando l'operazione è compiuta da un grandissimo scrittore, riducono comunque la comunicabilità *accertabile*. E questo *resta un problema* per chi *non può* accontentarsi di un atteggiamento puramente iconoclasta o dionisiaco. Perciò mi sento di contestare una serie di affermazioni.

Majorino dice: «[In *Alleati viaggiatori*] ogni parola, quasi, e sicuramente ogni verso e ogni evento cambia completamente la scena» (Sur81); «non vi è mai un filo conduttore, in nessuna poesia, anche le più brevi. Questo lo ritengo uno dei caratteri importanti, che ha a che fare con questo «gremio» in cui viviamo. Più che fare un discorso unico, che sento riduttivo, spesso improvvisamente, inaspettatamente, si spalancano una ressa di indicazioni, che filano come frecce» (Surliuga, Idem, p. 85).

Mi dico: va bene questo andar dietro alla «ressa di indicazioni» nella fase di ricerca, ma poi uno scrittore si rilegge (si ritrova per così dire dalla parte del lettore); e allora perché non *riordinare* la ressa, *rallentare* le «frecce»? Anche la scrittura automatica dei futuristi o dei surrealisti voleva star dietro alla velocità delle macchine o alle proliferazioni dei sogni, ma i risultati furono discutibili.

Dice pure Majorino: «Continuo a vedere tutti noi, me incluso, come una sorta di esseri stratificati, la cui identità consiste proprio nell'essere composti. Questa molteplicità e mobilità qui sono molto rappresentate. Addirittura cambiano le parole, come tempi e persone... La famosa globalizzazione è investita dall'interno; non si sa se si parla di uno di tre o di molti, è dovunque» (Surliuga, Idem, p. 23).

Obietto: ma cosa succede nella mente dei lettori quando si trovano di fronte alla giustapposizione di varie voci, senza possibilità di distinzione e, soprattutto, di «traduzione» dei significati nella lingua di cui essi in quel momento dispongono? Resta il fatto che in «questa concentrazione verbale» (Surliuga, Idem, p. 23) il «significato più diffuso» è afferrabile, perché appunto comune, ma i significati aggiuntivi o gli altri sensi delle parole comuni non sono afferrati.

E allora, quando Majorino dice: «I miei versi esigono perlomeno due tipi di letture: il primo sembra chiaro e per la terminologia e per il ritmo e per la tematica così contemporanei. Il secondo presuppone un addentrarsi in una pluralità spesso solo balenante, affidata quasi sempre a invenzioni o combinazioni linguistiche generanti concetticonica e viceversa» (Surliuga, Idem, p. 21), mi viene da chiedere: a chi viene affidato il secondo livello di lettura?

Al massimo verrà praticato da pochi studiosi o lettori volenterosi. Perché allora non pensare che è nella stessa fase della ricerca (o subito dopo i suoi primi risultati, come dicevo prima) che il poeta o lo scrittore deve o dovrebbe egli stesso intervenire senza aspettarsi che ci pensino poi glossatori o parafrasatori?

Majorino dice ancora: «Io mi sento [...] all'interno di uno scrivere continuo che non ha termine e che non ha paletti [...] Qui la faccenda è andata altrove [...] È che la realtà si è messa a correre e muta ininterrottamente (lo si sentiva e comprendeva già negli anni Cinquanta» (Surliuga, Idem, p. 25).

Ammettiamo che sia così. Ne discende *obbligatoriamente* che la scrittura debba necessariamente *inseguire* il mutamento della «realità»? Non può, per così dire, *attendarla al varco*? E può davvero la scrittura *inseguire* il movimento della «realità»? O ha dimostrato che lo può solo in quei modi, non del tutto soddisfacenti per me, che approssimativamente chiamiamo «sperimentali»?

I problemi della ricezione

Il modo con cui finora il *Viaggio* è stato accolto, sia da lettori favorevoli che tentennanti o ostili, dimostra l'assenza di un discorso critico sulla poesia italiana contemporanea. Da parte dei primi si sono registrati elogi, approvazioni di superficie, parafrasi e spesso ripetizioni acritiche delle dichiarazioni o delle formule più frequenti usate da Majorino (concetticonca, corpo di corpi, singolo di molti, dittatura dell'ignoranza). Nei secondi si ha il rigetto a volte viscerale e risentito e la riduzione piatta e pigra del poema ad un passato politico e culturale, prima osannato e ora demonizzato.

Lo scarto vistoso tra il livello raffinato di ricerca poetica del *Viaggio* e la produzione corrente di poesia (in genere "facile" "comunicativa", "selvaggia", "iper lirica") o, più in generale, di "comunicazione", richiederebbe un'interrogazione critica capace di mediare modi di pensare e di vedere che tendono ormai ad ignorarsi. Ci vorrebbe un paziente lavoro di mediazione e di *traduzione reciproca*: da un linguaggio "difficile" a quello "facile" e viceversa. Altrimenti ognuno resta nei propri recinti, incolpando gli altri.

La ricezione odierna del *Viaggio* è, dunque, per me azzoppata e quasi impedita anche da altre ragioni: nei più anziani dalla rimozione non solo degli anni Settanta, ma dell'«antefatto taciuto» attorno al quale il *Viaggio* si aggira; e nei più giovani dall'ignoranza e dal disinteresse per il dibattito filosofico-storico-critico che il *Viaggio* presuppone e al quale spesso rimanda. È per questo credo che i contenuti storici, filosofici, sociologici, ideologici del *Viaggio* non vengano quasi mai esaminati o al massimo intravisti da qualcuno dei recensori. Nei casi migliori la loro attenzione si sofferma per lo più sulla forma, il linguaggio, l'analisi delle figure retoriche più frequenti; nei peggiori si arriva a una esibizione poco controllata delle proprie preferenze culturali sovrapposte all'analisi dell'opera (non so quanto letta).⁹⁰ Si tace poi sul ruolo che può avere quest'opera di Majorino nel clima culturale odierno: lo contrasta davvero? vi si adatta? è "superata"? è troppo "in anticipo"? Insomma, anche quando i recensori se ne occupano, si ritagliano questa o quella sezione, rivelano lo scolasticismo, una prudenza paralizzante, l'elusione dei problemi più scomodi, il plauso di maniera, a volte l'imbarazzo.⁹¹

Esemplifico per non stare sul vago. C'è chi⁹² esalta l'«accumulo», inteso come «stratificazione di voci narranti, stili, registri linguistici, materiali testuali, eventi», presentandolo come «una strategia retorica efficace per interrogare lo spirito dei tempi», ma non si chiede che cosa si ricavi da tale interrogazione. Oppure, confrontando Majorino con Musil e affermando che ne *L'uomo senza qualità* «l'ordine è anteriore, nascosto nel motore romanzesco e nel progetto unitario e totalizzante» e nel *Viaggio* «l'ordine sembra posteriore, nonostante la struttura chiusa e forte, in libri e parti», ne deduce che il modernista Musil resta fermo a un «tentativo totalizzante di significazione del mondo» chiuso in un «tempo eterno, extra-storico», mentre Majorino calerebbe il tempo dell'opera «nel tempo storico, nel tempo della scrittura». Noto non solo la disinvoltura con cui si fa coincidere tempo storico e tempo della scrittura, ma quanto riduttivo (dal mio punto di

⁹⁰ Mi riferisco, ad es., all'intervento di Clara Bartolini (Ok Arte Milano, apr.-mag. 2009), che se n'entusiasma per le spinte mitiche che vi trova e una vicinanza (per lei assodata) al «politeismo psicologico» di James Hillman. Per cui i «molti» di Majorino diventano «molti Dei e molti [o 'molto?'] demoni» che invaderebbero ognuno di noi.

Ritengo spia di un modo di sentire e pensare oggi diffuso un intervento come questo che dà per positivo e riuscito il cauto, problematico, non privo di incertezze, tentativo di Majorino di far entrare i molti nello spazio ristretto dell'io, storicamente costruitosi da sempre su una distinzione netta nei confronti dell'altro/degli altri. Siamo – credo – ai primi abbozzi di *grammatiche della moltitudine*, ma per qualcuno tutto è *no problem*.

⁹¹ Perciò, se rileggo le "vecchie", brevi ma intense osservazioni di Fortini (di un "morto") su *Provvisorio*, una raccolta che oggi appare ancor di più una premessa di questo "poema", e le confronto con certe recensioni d'oggi genericamente elogiative, misuro tutta la distanza da un modello di critica vigorosa e puntuale dai balbettii odierni.

⁹² Gherardo Bortolotti (<http://cepollaro.splider.com/tag/poesia>)

vista e per quanto ho scritto prima) sia vedere il *Viaggio* «calato nel tempo storico». C'è poi chi⁹³ è affascinato acriticamente soprattutto dall'anarchismo linguistico del poema. E chi⁹⁴ accentua il valore dell'utopismo contro la storia senza coglierne il limite e il rischio autoconsolatorio. C'è chi⁹⁵ poi ne esalta soprattutto il relativismo. E chi⁹⁶ si limita ad evocare nonno Joyce per l'enfasi posta sull'*epica del quotidiano*. E infine chi⁹⁷ dà rilievo al tempo storico, ma mi pare (per quanto detto sopra) in modo unilaterale, poco valutando l'operazione di stingimento del tempo storico nel Tempo.

Appendice. Una lettura di *Viaggio nella presenza del tempo*

Ponendomi il problema di una mediazione tra la ricerca poetica di Majorino e le ambivalenze o l'incertezza critica dei lettori d'oggi, ho incitato vari amici a farla davvero una lettura del libro di Majorino, senza limitarsi a leggiucchiare pagine a caso o ad assaggi distratti. Mi pareva un modo elementare per sottrarsi al diffuso *snobismo di massa*⁹⁸ e sfatare il pregiudizio della "illeggibilità" del *Viaggio*. Non so quanti abbiano accettato il mio consiglio. Ma una lettura attenta del *Viaggio* io l'ho fatta. Ha chiesto anche a me, che pur ero ben disposto, molta tenacia. A passi che mi hanno procurato perplessità o delusione (Ma dove va a parare? Perché queste autocitazioni da sue opere precedenti? Non c'è un eccesso di narcisismo? L'ambizione da romanziere non è inceppata dall'autobiografismo? E le stesse vicende autobiografiche non sono teatralizzate in modi elusivi?) o qualche irritazione (certi insistenti giochi linguistici, la presentazione col contagocce e a rebus dei personaggi) seguono passi ammirevoli, appassionati e appassionanti, densi di problemi. Una lettura seria del *Viaggio* ripaga certamente della fatica e spinge a buoni pensieri o a porsi problemi, anche quando non si è d'accordo con l'autore. E in quest'appendice mi pare giusto dare il percorso sul quale ho fondato la mia critica dialogante al *Viaggio* nella speranza che possa incoraggiare altri a non prendere sottogamba un lavoro così impegnativo.

⁹³ Alessandro Broggi: «Sul piano della sintassi, e quindi su quello del senso, parole e frasi sono sottoposte a torsioni, lacerazioni, a fusioni, dislocamenti, scorciature, scarti, frizioni,ramificazioni, neologismi e giochi linguistici, spesso in direzione di una mimesi critica del parlato, alla ricerca di un linguaggio rivolto alla realtà oltre la rassicurante cornice letteraria della pagina» (in *L'immaginazione* n. 242. ottobre 2008).

⁹⁴ Alessandro Carrera: «Un nuovo patto con il tempo è l'utopia che il poema intende mostrare come realizzabile [...] I quaranta e più personaggi[...] lasciano il posto nell'ultima sezione a pochi sparuti utopisti, una società segreta operante nel chiuso delle rispettive case, ora denominate " case dei minuti" per marcare la differenza dal tempo storico e solenne che marcia indifferente tra le facciate dei palazzi. La vita concepita come "milioni di minuti" è l'ultimo progetto che gli utopisti di M sconfitti nella storia ma non nell'anima, si vogliono concedere (in *L'immaginazione* n. 242. ottobre 2008).

⁹⁵ Giorgio Luzzi: «Il poema di Majorino [...] è policentrico, agerarchico, profondamente contaminato e revocato, sostanzialmente sbarrato rispetto a una ipotesi di verisimiglianza[...] Esso è insomma, dopo Freud ma anche dopo Einstein, un grandioso sfasciume dal quale emerge enigmatica la statua del relativismo». (in *L'immaginazione* n. 242. ottobre 2008).

⁹⁶ Victoria Surluga:«Il poeta stesso aveva già avuto modo di menzionare Eliot e Dante come i principali modelli estetici del suo scrivere. Bisognerebbe aggiungere l'*Ulisse* di Joyce per l'enfasi posta sull'*epica del quotidiano*» (in *L'immaginazione* n. 242. ottobre 2008).

⁹⁷ Enzo Di Mauro: «Passano sotto l'occhio del lettore gli ultimi quarant'anni, come visti al presente e dentro l'accadere via via grumoso o limpido. Ma in realtà il poema va più indietro. Sia per slittamento narrativo e di senso e visto che la storia – e innanzitutto la storia interiore (chiamiamola così) di ognuno – non può non inseguire i fantasmi persino più abietti e però cruciali. Va il libro in versi, a ritroso, a quel trauma violento del fascismo, al filo nero e insanguinato»(in *Galatea* lug.-ag. 2008)

Ma anche, come già detto, Gilberto Isella e, su *Galatea* Biagio Cepollaro, che sottolinea (ma senza approfondire) l'intreccio tra biografia di Majorino e storia del (nostro) dopoguerra.

⁹⁸ Esempi? Ha senso che qualcuno, pur cogliendo la «complessità a strati» del poema, inviti il lettore a fermarsi «al livello che più gli pare e piace»? O che qualcuno sostenga con candore perverso che «per fare delle citazioni, bisognerebbe leggere, e forse oggi come oggi sarebbe chiedere troppo»? Non faccio nomi.

La mia lettura ha tenuto come viatico la scarna sintesi che Majorino ha dato della trama del *Viaggio* ancora in una intervista:⁹⁹

La storia di un viaggio in corriera da Milano a Crema e ritorno di una quarantina di personaggi. Due città che lei conosce bene: a Milano vive da sempre e a Crema ha insegnato. Un viaggio della memoria?

Viaggio nella presenza del tempo è diviso in quattro parti legate tra loro da una trama. La prima, 'L'enorme antefatto taciuto', è soprattutto rivolta al periodo del fascismo e dell'immediato dopoguerra fino al 1968. In questa parte mescolo elementi autobiografici e avvenimenti più generali. Nella seconda, 'La vita del denaro', con l'arrivo della corriera a Crema prosegue il viaggio nel passato-presente. C'è qui il dopo '68 e il clima degli anni '80, con i governi socialisti in cui i soldi erano il centro di tutte le cose. In 'Attimi, eterni giorni, annate brevi' descrivo gli anni presenti con questo terribile gremio dove si capisce molto poco. Nella quarta e ultima parte, 'Paradiso nervoso', i personaggi si mettono assieme cercando di effettuare più che un'opposizione, uno spostamento.

Ho poi esaminato le "aperture" delle prime tre sezioni. (La quarta ed ultima, *PARADISO NERVOSO*, è un blocco unico di brani separati da asterischi).

La prima, *L'ENORME ANTEFATTO TACIUTO*, contiene in sé sei libri (con trentasei canti complessivi), ciascuno suddiviso in un certo numero di canti (sei nel primo, sette nel secondo, otto nel terzo, sei ancora nel quarto e nel quinto e infine tre nel sesto).

Prima del viaggio (intendo io) - ragione stessa del viaggio o spinta a compierlo - sta un «antefatto»: qualcosa che viene definito «enorme» e «taciuto» (da chi?).

Dei titoli (tutti allusivi) dei sei libri ho subito chiaro il possibile contenuto del terzo, *IL SOGNO CRITICO E L'ARRIVO DELLE COSE*, per averlo già incontrato nel saggio *Poesie e realtà 1945-2000* (da considerare, assieme a *La capitale del Nord*, un fondamento dell'attuale poema di Majorino); e perciò posso supporre che richiami i temi storici e letterari italiani che vanno dalla caduta del fascismo al «boom economico» e che coincidono con la giovinezza di Majorino.

La seconda, *LA VITA DEL DENARO*, contiene anch'essa sei libri (dal trentasettesimo canto al settantottesimo). Anche questi titoli sono allusivi. I canti vi sono così distribuiti: sei nel settimo libro, sette nell'ottavo, nove nel nono, tre nel decimo, sette nell'undicesimo e nove ancora nel dodicesimo.

La terza, *ATTIMI, ETERNI GIORNI, ANNATE BREVI* contiene nove libri (dal settantanovesimo al centotrentunesimo) dai titoli sempre allusivi. I canti sono cinque nel tredicesimo libro, quattro nel quattordicesimo, cinque nel quindicesimo, sette nel sedicesimo, cinque nel diciassettesimo e nel diciottesimo, quattro nel diciannovesimo, otto nel ventesimo e nove nel ventunesimo.

La struttura appare dunque varia e composita. Dai titoli, tutti allusivi come ho detto, non è quasi mai facile risalire al contenuto.

Rimandando al successivo riassunto generale di tutti i canti del poema, provo ora a leggere una dopo l'altra le tre aperture e a rintracciarne i contenuti:

La prima (intitolata *L'ENORME FATTO TACIUTO*) è composta da cinque brani:

- il primo rievoca il clima euforico del '68, raffigurato nella figura femminile di Vanna, «la ricca, rivoluzionaria,/bendata o quasi, figura ambigua»; e, con brusco passaggio a tempi più recenti (a poema già avviato?), se ne riassume il messaggio: lottare «non nella convenzione /delle leggi di sopra ma nella convenienza /della propria lotta; e, con proporzione»;
- il secondo rievoca l'effetto degli «scossoni» del '68; e mescola richiami alle reazioni ostili («da vipere») o di simpatia («da cani/buoni») e richiami ai primi tentativi di

⁹⁹ A Paolo Barbieri, pag. 13 di «Chelibri», lug./ag. '09.

scrittura del poema compiuti in uno stato di tensione e di contrastanti sentimenti (amore e paure);

- il terzo sottolinea la coincidenza tra il contenuto di un brano di Hegel, in cui il filosofo tedesco riflette sul passaggio dalla «buia unità» di un interno di casa borghese al momento del risveglio mattutino della città ad «altre determinatezze e altre distinzioni»: è la prima intuizione del poema ancora «innominato», che affiora mentre lo scrittore guarda «la metropoli che s'oscura» e vede contemporaneamente «attraverso la/finestra vetrosa una ragazza nuda sdraiata»;
- Il quarto introduce alcuni dei personaggi del poema – «Costanza Vanna io Prof e parecchi altri» - e «una corriera /ancora abbandonata, vuota lì in attesa»;
- Il quinto ripropone un altro brano di Hegel, il quale insiste sulla necessità «dell'elaborazione della forma», l'unica che permetta di passare dalla «prima apparizione del mondo nuovo... avvolto nella sua “semplicità”», come capita di coglierla nel ricordo, alla sicura determinazione delle «differenze» e delle «salde relazioni» che il ricordo cela; e un appunto o raccomandazione, che pare rivolto all'autore stesso del poema: il suo io «di allora» e il suo io «che verrà» dovranno collocarsi il più possibile «sulla materia aereocarnale dell'atmosfera e dei corpi» e sul «continua-e-cambia» della città con le sue «case strade facce aria cielo fatti accadimenti giri di cervelli».

La seconda *apertura* (intitolata *LA VITA DEL DENARO*) è in cinque brani:

- Il primo sembra alludere a una pausa («Ora il viaggio si siede»), richiamare la vita in una piccola città e appellarsi (per scavare nella memoria?) al «sé ragazzo che cammina appresso»;
- Il secondo rievoca il fascino sulla gente delle «Cose», arrivate in Italia con il “boom economico» del 1953-1958 e il fascino sugli intellettuali (di sinistra) delle «Discipline Nuove» (sociologia, psicanalisi, scienze del linguaggio, scienze dell'uomo, ecc.) nell'incombere della Guerra Fredda (la «Guerra Gelo»);
- Il terzo dà indicazioni sugli sviluppi del poema: si parlerà (a «corriera ferma», il veicolo scelto per il viaggio) di «due luoghi concreti/Milano Crema» e di un periodo in cui le lame della Forbice (Majorino intende con questa metafora – o «concetticonca» come preferisce chiamarla - la differenza tra chi ha e chi non ha) appaiono «sospese» e arte e realtà sembrano quasi accostarsi;
- Il quarto annuncia che in questa parte del poema il centro della scena sarà occupato dalla «vita segreta del denaro», che agiterà il «lago letterario della tranquillità» con le «risse» tra le corporazioni dei neofuturisti e quelle dei neocrepuscolari (e qui lo scrittore rimanda ad una sua precedente raccolta, *Provisorio*);
- Il quinto allude alle guerre che devastano il pianeta, all'accelerazione delle comunicazioni, al risveglio inaspettato delle donne.

La terza *apertura* (intitolata *ATTIMI, ETERNI GIORNI, ANNATE BREVI*) è fatta di sei brani:

- Il primo richiama fenomeni nuovi di complessità («Il paesaggio si complica»), di moltiplicazione («escono molti da alcuni») e di trasformazione («esseri già pezzati si tramutano in conglomerati»);
- Il secondo affronta gli effetti molteplici anch'essi, ma contraddittori e incerti venuti da «quella pace diffusa subentrata alla guerra» (la Seconda mondiale);
- Il terzo indica i tentativi di parlare e d'incontrarsi («ora nei suoni felici di parlare.../ora testimoniando...») ma anche le «caterve d'infelicità», di «non possibilità di mutamento» mentre «dall'empireo cala intanto intanto/ la crudeltà dei grandi commercianti»;

- Il quarto presenta fenomeni di spossatezza («e c'era gente stanca, molta gente stanca») e di degrado sociale che impediscono d'«intendere» e di «sognare»;
- Il quinto è una sorta di autoriflessione sugli ostacoli incontrati dal poema in corso d'opera: fenomeni allarmanti di odio, lotte per conquistare più denaro, violenza su donne e bambini; il tutto percepito però in una condizione artificiale, quella del «vivere medio» basato sulla «realità riprodotta»;
- Il sesto richiama lo sforzo di sopravvivere («l'esserci a denti stretti ghermiti e ghermenti») e il tenue incoraggiamento che ancora viene dall'apparire qua e là di «somialtanti».

Riassunto dei canti

Primo libro

LA SELVA DELLE PARTENZE

Primo canto:

La luna (una «luna più della luna», una luna «anormale») stava in cielo. Lo scrittore vuole prendere l'abbrivio per «volare» e sente che deve «lasciare l'io» (l'io lirico di tanta poesia tradizionale). Per lui è un io ormai consumato («sbriciolato incerottato coi cerotti a pezzi»). Ed ecco gli viene «l'idea della corriera». La descrive (p. 16). Immagina i primi personaggi che vi saliranno: il Pilota, il Vecchio, il Reduce. Poi una scena di difficile decifrazione: si parla di una «sposa silicone» (Per questa figura cfr. *Alleati viaggiatori*, Mondadori, Milano 2001)

Secondo canto:

Viaggiatori salgono sulla corriera. Una voce che parla al plurale descrive la scena dall'interno del gruppo. Frammenti mimetici e convulsi di immagini e di parlato. Filastrocca sul denaro. Altra scena per ora di difficile decifrazione. Si parla di una «Ida preda dell'idra preda dell'ira» (una folle?). Si parla di Circio e di Costanza, per ora personaggi ignoti al lettore.

Terzo canto:

Una figura dormiente e gemente. La figura femminile della Giovane Cantante spiata dai maschi (da ragazzi). Lei indifferente guarda fuori dalla corriera. Altre immagini poco decifrabili (e da riferire ad altri contesti?).

Quarto canto:

Sulla corriera sale «un Prof». Pare che stia per lasciare una donna (Costanza) per un'altra. Dopo di lui sale una madre con una bimba. Non si capisce bene che cosa succeda e che c'entrino le «C-C» (personaggio plurale per ora non definito) e se hanno a che fare con la scena successiva, quella in cui «Suor Gentile» interviene a reggere la borsa ad una donna anziana. Subito dopo un inserto di un brano da *Il taccuino d'oro*, un romanzo di Doris Lessing: la scrittrice polemizza con quanti hanno insistito sulla disintegrazione («evaporazione») della personalità umana.

Quinto canto:

Battibecco comico tra uno che si sente libero perché ha denaro e comanda ed uno che lo contesta. Considerazione critica generale (del narratore): «hanno impiantato stalle di realtà ovunque».

Sesto canto:

Descrizione dettagliata (cinematografica) di un braccio (del Pilota?). Sull'insieme delle teste dei viaggiatori si posa lo sguardo di Ariele (Sapremo più avanti che rappresenta l'immaginazione). Dubbi su chi guida la corriera (l'anima?). Il narratore riflette sulle sue letture di Dostoevskij: *Memorie del sottosuolo* e *La mite*. Ne trae due indicazioni per il poema: «scrivere la vergogna», un tema che lui collega al «modo di produzione capitalistico»; costruire i personaggi anticipando la parola altrui, dialogando con essa, parlando cioè contemporaneamente «con sé, con l'altro, con il mondo» e guardando «di sbieco l'ascoltatore». Per un approfondimento bisognerebbe rileggere Bachtin su Dostoevskij, sulla polifonicità dei suoi romanzi, ecc.). S'interroga pure sull'atto di nascita (in lui? nell'io?) della «pluralità». E accenna alla necessità di «un percepire» (Merlau-Ponty), di «un ascolto» (al femminile, e quindi con l'apostrofe) e ad una necessaria «vicinanza di respiri estranei».

Secondo libro
DERMA VERO

Settimo canto:

La corriera è in movimento ora. Ricordi dei tempi di guerra («s'aprivano rifugi come pozzi nelle case»). Citazione dai diari del «Conte» (Galeazzo Ciano). La lettura è fatta da un viaggiatore della corriera (A pag. 40 un chiarimento: «dove andrà chi leggeva il diario di Ciano»). Si accenna (e il discorso si fa convulso) ad una «makkina che ingoia fatti case prati» (Il tempo? La guerra? Più probabilmente la corriera che macina chilometri), alla fatica di ripensare il fascismo. Riemergono ricordi disgustosi di un'«umida cantina con il puzzo di latrina», dove quelli che cercavano scampo dai bombardamenti si ammucchiavano come «copie di pacchi e stracci», in una coatta promiscuità. Ed ecco «il Reduce», presentato attraverso frammenti di immagini e di pensieri da sconfitto.

Il narratore interviene. S'interroga sul senso di questo suo «muoversi indietro, a gambero» verso un «passato, massiccio e melmoso». O di rileggere «impacciato oppure sbrigativo» scritti «intricati/ ambiziosi e disordinati, uno schifo», «rovistando/ la figura di un Reduce» che lo ha catturato perché vi ritrova suoi «aspetti bui».

Ottavo canto:

Il narratore (ma anche il suo viaggio...) è ora incerto («come rivisitare scrivere chiamare / sub docce attualizzanti») di fronte alla «storia notte» delle «due guerre globali». Ricorre allora alla prosa: tre brani, tratti dalle *Memorie* di Albert Speer, che fu il primo a collaborare alla realizzazione delle megalomanie architettoniche di Hitler, esprimono il fascino, l'incertezza e il sentimento tragico della fine del regime nazista.

Nono canto:

[Fenetra? Sta per finestra/faretra]. Scene d'epoca fascista. E poi riflessioni cariche di *pietas* sulle lettere dei soldati tedeschi che combattevano a Stalingrado. È come se uno di questi soldati venisse colto nel momento in cui scriveva una lettera e dovesse interromperla, perché sopravviene il buio e deve ancora guidare un automezzo (un caro armato?) «per dieci chilometri».

Decimo canto:

Il narratore si sofferma ancora su frammenti («una broda di tozzi di frasi») dai libri di Amery sullo sterminio degli ebrei.

Undicesimo canto:

Degli operai salgono sulla corriera. La scena si anima. Una bella ragazza legge su Grand Hotel «na storia d'amore senza fine». La Cantante (già nominata nel terzo canto) esprime il suo malumore per la compagnia diventata ad un tratto rumorosa. E le C-C (già in quarto canto) si scambiano battute ostili contro gli altri viaggiatori. Considerazioni benevoli sul maschio «pigante la donna» per bisogno di «tana e tepore». Un brano di Mittner sui diari di Kafka: mette in luce il «mondo misero, squallido, sporco» delle scuole talmudiche in Polonia e il senso di colpa di Kafka, che non aveva mai voluto sostituire il suo «tight da borghese benestante» con il «caffettano degli ebrei ortodossi».

Dodicesimo canto:

La corriera va. Immagini paurose e squallide di vita in campagna. Contrasto con la città che «si lascia più godere». [Freccato?(45) sta per 'fregato', una distorsione del parlato].

Tredicesimo canto.

Scene di festa e di balli del dopoguerra. Ricordi (autobiografici) di studente. «Ci si allenava alla vita duale». «Simulavo non credere le differenze /sociali». Imitazione. Vergogna «di non essere ricchi». Pose. Letture e prime scritture. Sulla corriera sale Di Guida. Spiegazione della sigla «C-C»: si tratta di Casalinghe Chiacchieranti (p. 49), «perché dove sono fan casa» e perché «parlare per loro è respirare», anche se usano una lingua impoverita («ristretta al guinzaglio del prendere e dare»).

Terzo libro

IL SOGNO CRITICO E L'ARRIVO DELLE COSE

Quattordicesimo canto:

Il prof sulla corriera. Immagini di un paesaggio tra campagna (di ieri?) e periferia (di oggi?). Cenno al Rappresentante, uno dei personaggi principali, che sta girando per il suo lavoro e che riapparirà «in una tintoria» dove - immagini di crudo realismo- lavorano «donne scamicciate, scamicciate e rosse in faccia e mezze malate». Mimesi del linguaggio pubblicitario: lo usa il Rappresentante ambizioso («cova la speranza reumatica spina/ di mettersi in proprio»).

Quindicesimo canto:

Ricordi (autobiografici) del servizio militare a Brescia. Incontro coi «terrori» affamati e ignoranti. Poi arriva (tiepida pare) la «cotta comunista». Il ricordo di Gramsci. Una sua lettera al figlio Delio. Un brano da *Il mio granello di sabbia* di Bolis.

Sedicesimo canto:

Riprende il tema della «cotta comunista». Una lettera di Marina Sereni (al marito Mimmo): elogio del partito. Elogio lirico del Sud.

Diciassettesimo canto:

Ricordo affettuoso dell'amico filosofo Viviano (Luciano Amodio), «non curante/ che il proprio piacere» e «professore di scuola del presente»; di Elvio Fachinelli, «il bolzanino» e dell'Italia un po' snob di sinistra degli anni '50- '60. Il Prof s'interroga ironizzando sulla sua collocazione sociale nel cetomedio intellettuale, oscillante tra PCI e PSI, mentre ormai giunge «una sfuriata di beni di consumo».

Diciottesimo canto:

Passaggio da letture d'epoca fascista (il diario di Ciano, «il libro dello zio»?) a letture di sinistra (Marx, Brecht, «Ragionamenti»). Due brani da Lukàcs e Adorno:

- il primo respinge «la contrapposizione oggi di moda fra conoscenza ed emozione» e, richiamando l'esempio di Tolstoj, ideologo della conciliazione ma capace in arte di mostrare quanto sia inconciliabile la «scissione delle “due nazioni”» (la classe dei proprietari e quella dei contadini), considera opera d'arte riuscita quella che giunge ad una «completa rappresentazione dei fattori sociali essenziali»;
- il secondo (di cui vengono stralciate varie frasi non so da quale opera) insiste sulla distinzione tra conoscenza artistica e conoscenza scientifica: la prima, a differenza della seconda, fonde i contenuti oggettivi «con l'intenzione soggettiva».

Diciannovesimo canto:

Ancora il Prof. Frammenti (ripresi mimeticamente) della sua esperienza cittadina (dei suoi pensieri). Sua telefonata ansiosa con Ida (secondo canto). [‘caragna’: da ‘caragnare’= piangere (milanese)]

Ventesimo canto:

Sulla corriera salgono dei giovani, «urtando il Reduce». Considerazioni. Uno di loro ha in una tasca la rivista maoista «Vento dell'Est» (siamo, dunque, attorno al 1968). Il Rappresentante viene descritto nel suo sforzo di ascesa sociale. Ida, invece, corteggiata da giovanotti, è presentata come un «uccellino gaio e triste», preso nella «pania» della vita di provincia. Fallimento della «ditta Adaspera» (quella per cui lavora il Rappresentante). Considerazioni sulla vecchiaia, sulla «polvere a Milano» sulle «cambiali-tratte», sulla vita condotta (nella ditta Adaspera) dai due impiegati (o proprietari?) e la segretaria, su nuove avventure commerciali che saranno ritentate chissà da un nuovo «scafato bellicoso clan».

Ventunesimo canto:

Dominici nel traffico cittadino. (Vari flash di vita urbana: camionisti fumatori, due giovani che si baciano in un'auto piccola). Una Giulia (quella di Dominici si capirà poi) che supera «una galante, vetusta 1100». (Quasi un'allegoria del Socialismo che «perde continuamente terreno»). Alterco grottesco tra guidatori di auto potenti: di Dominici su Giulia e di un dentista, su Mercedes. Pubblico che segue la rissa.

Quarto libro

L'INTERRUZIONE

Ventiduesimo canto:

In mezzo alla campagna, vicino ad un bosco, la corriera si ferma inaspettatamente per un guasto. Varie reazioni dei passeggeri e dei conducenti di «macchine» sopraggiunte e costrette a fermarsi. Paura e

confusione. Nel bosco «gruppi d'individui vestiti in modo pittoresco intorno a fuochi». Vengono fatti sgomberare dalla polizia. Macchine da presa. Ciclisti (del Giro d'Italia). Contestazione: «qui si corre mentre c'è gente che muore». I passeggeri della corriera decidono di proseguire a piedi.

Ventitreesimo canto:

Il '68. Per frammenti di parlato mimetico e ironico viene presentata l'oscillazione dell'io (cetomedio) tra partecipare o meno alla contestazione (del giro d'Italia e più in generale): «farsi o no succhiare?». Accenno alle «organizzaz. neonate» che «copiano il passato», al «vasto, dagli Usa, internaz. incendio». Viviano (Amodio) rifiuta l'assemblea. Tazebao («scritte cuneiformi»). Cortei. «le rozze potenti scritte murali». «la gioventù nei cespugli erranti a cavar gioia subito». «iniziano apparire blindati con graticole».

Ventiquattresimo canto:

Sogno di smarrimento che evoca la fine, la morte (del '68?), episodi familiari, il «girovagare» inquieto di Kafka, il rischio «dell'anonimato della disoccupazione».

Venticinquesimo canto:

Considerazioni sconsolate sulla «troppa parte di ognuno» e dei «possibili» che sfugge alla coscienza. La Giovane Cantante si stacca dal Gruppo Protagonista (del '68) e va per altra strada. Appare una Casa del Sonno con una figura infernale. E poi una Casa degli Aghi (coppia in crisi). Rendiconto conclusivo sul '68: il leader della Statale di Milano lasciato solo, mentre i contestatori amoreggiano nei sacchi a pelo...

Ventiseiesimo canto:

La Fabbrica (con la maiuscola). Volantinaggio di «studenti e studentesse moscerini». Il cetomedista è scettico sulla scelta del «Gruppo» (il movimento studentesco) di agire sul conflitto capitale-lavoro. Pensa agli «Altri, popolo muto». Immagini della fabbrica dall'interno («guai se si ferman le macchine»). Effetti devastanti del lavoro in fabbrica sul corpo degli operai («precoce l'invecchiamento»). Gli occhi degli operai che giudicano gli studenti contestatori.

Ventisettesimo canto:

Una «scuola popolare» nel '68-'69. Osservazioni empiriche sul comportamento dei partecipanti dal punto di vista del cetomedio (cetomedista): sul linguaggio «terra terra, privo di metafore» degli operai; sulla loro «carezza di allenamento al teorico»; sul «pedagogismo sloganistico» degli extraparlamentari; sui docenti.

Quinto libro

LA RIPRESA

Ventottesimo Canto:

Vite d'ufficio. «Spazzolata» degli uffici da parte di operai e impiegati ribelli. Descrizione per frammenti mimetici dei discorsi politici del tempo.

Ventinovesimo canto:

1980: l'anno in cui finisce il '68. Circio (il capitalista?) non molla. Segnali di restaurazione (Comunione e Liberazione, Gelli, sconfitta degli operai alla Fiat, Craxi). Scena di Circio con consorte. Scene di intorpidimento. Un cenno ai «guerriglieri» in vacanza e agli scontri tra giovani e adulti nelle famiglie.

Trentesimo canto:

Il Rappresentante parla in modo ironico e teatrale del suo lavoro di venditore e del suo incerto fidanzamento con Ida.

Trentunesimo canto:

Scene dell'insegnante alle prese con studenti svogliati. Polemica con gli adulti intenti a «pedagogizzare» i figli. Nelle stanze del Provveditorato. La potenza della burocrazia. Citazioni: Oliva e Kafka.

Trentaduesimo canto:

Telefonata tra dirigenti di banca (Faccia di c. e Nobile). Si consultano sulla strategia da usare per fermare un loro concorrente, un certo Miralago, e non inmarci un'azienda (la «Produttori Cattolici») con la quale la loro banca vuole mantenere buoni rapporti. Viene preparata in fretta una relazione. È in gioco anche un avanzamento di carriera di Dominici [Ventunesimo canto]. Viene trovato un accordo: «date il castelletto a Miralago»; bloccare il trasferimento-avanzamento di carriera di Dominici.

Trentatreesimo canto:

A Crema il Prof s'incontra con una ragazza alla quale «voleva il cuore direttamente toccare». Il Prof si spaventa di questa passione e rinuncia ad andare «fino in fondo» con la ragazza. Descrizione di un corteo per il Vietnam. Slogan accesi e rivoluzionari, mentre «nella città morente partoriva la spaccatura». (La spaccatura c'è anche tra il Prof e la ragazza).

Sesto Libro

NON C'È PROBLEMA

Trentaquattresimo canto:

Una partita di calcio (dove «la rabbia di molti derubati» viene convertita in altre passioni). Allo stadio, in mezzo ai tanti costretti ad una «vitetta o vita-di-seconda o/da spettatori», ci sono anche quelli che contano e comandano: Faccia di C. (Capra), Ming, Dominici. Descrizione di vari momenti e attori della partita. Il narratore si chiede: «cosa diavolo ci si mette ci mettete/ dentro ste partite». Una risposta pare essere: «si spera, si vince, /si sogna, si perde».

Trentacinquesimo canto:

L'immagine inerme e goffa di un Vecchio che si toglie la giacca etc. Subito dopo l'accenno ad un paesino del Veneto, dove una quindicenne ribelle ha i primi rapporti sessuali anche con uomini anziani e poi emigra in città. Qui «incrocia Rodo», un uomo tirannico ma che fin da giovane fa denaro rifornendo di prostitute «gli esuli, i Turchi in Germania». Scena da film neorealista di due donne «tirate su nei letti a castello» e scopate a turno «dai prenotati». Rodo prepara la giovane veneta alla professione di puttana.

Frammenti: una colonna di blindati muove contro dei manifestanti. Il Pilota della corriera abbassa il vetro e inveisce contro i manifestanti, mentre dà un'occhiata alla Noemi. Poi la corriera riparte. Accenno vago a «due Vecchioni».

Trentaseiesimo canto:

Comico e disperato canto di un negoziante che cerca di attirare i clienti per contrastare la concorrenza delle «Grandi Spa» che lo stanno rovinando.

Settimo libro

MESCOLANZE E ATTRITI

Trentasettesimo canto:

Si discorre di letteratura («il giudizio sul testo»). Il Critico e Grazia si stanno baciando, ma i loro due sogni si divaricano presto: Grazia sceglie il «mutamento»; il Critico il «patteggiamento». Vengono rappresentati l'un contro l'altra come «una coppia etrusca statue di morte».

Trentottesimo canto:

Descrizione dai toni kafkiani della Giovane Cantante alle prese con un Vecchio che in varie situazioni (in tram, per strada, «su per le scale della RaiTv») le impedisce di oltrepassarlo.

Della Giovane Cantante, «quando giunge» nella sede della RaiTv, vengono presentati i momenti che la trasformano da donna in opprimente «bell'angelo truccato». Darà così soddisfazione alle voglie dei «maschi mascherati», costretti a comprare «la divinità dell'Occasione». Nel frattempo sono svaniti «i segni di quel furore» (il '68). L'evento è stato ridotto, come aveva profetizzato De Gaulle, a «una pisciata nel letto».

Trentanovesimo canto:

La vecchiaia dello scrittore [elementi autobiografici]: «pozze di solitudine» entro la routine («tante cose da fare»). Lo scrittore s'accorge che la vecchiaia non ha gli elementi drammatici che s'era immaginato da giovane. Lo scrittore non vuole adattarsi «a lavorare di seconda» né accetta la consolazione di un «linguaggio quasi comunicativo».

Alla descrizione della crisi dello scrittore vecchio viene accostato un brano che rievoca la crisi di una coppia: nessuno dei due può tornare indietro né avanzare e si ritrovano ciascuno «in una sorta di sospensione».

Quarantesimo canto:

Vengono introdotti due giovani, i «Zirli». Vengono descritti attraverso gli oggetti- simbolo del consumismo metropolitano: scarpe e caschi per andare in moto prodotti dalle nuove industrie plastiche.

Quarantunesimo canto:

Si annuncia un'interruzione del settimo libro. Vengono accennati problemi irrisolti che il poeta deve affrontare.

Quarantaduesimo canto:

La narrazione assume ora toni da diario. Vengono richiamati appunti dell'autore del 1977-'1978. Si allude al progetto del poema («P»), al «modostile di Céline... di mescolare la storia che sta scrivendo e il suo presente d'incassato», alla malattia della madre, ai versi che l'avvenimento gli ha ispirato, allo «scrivere protetto» (una condizione di relativo privilegio), alla madre scrittrice (una volta) e allo scrivere di adesso del figlio. La madre viene riportata a casa dall'ospedale. È guarita dalla broncopolmonite. Cenni al successo di *Poesie e realtà*, al narcisismo «altra faccia» dell'amore e del «piacere della conoscenza», agli amici di una generazione successiva, alle discussioni con loro sulle BR e sui diversi modi di vita delle nuove generazioni di giovani, che sembrano essere passati dalla solitudine alla corallità e al rapporto «tu-per-tu». Un riferimento anche a *Nel corso del tempo* di Wim Wenders del 1975.

Quarantatreesimo canto:

Un sogno: in una stanza semiscura, in un grande letto matrimoniale chi parla s'accorge di essere insieme a un bambino piccolo, che sta a terra «con una semplice copertina sotto», e poi alla presenza di suo fratello, mentre «nella zona più oscura» c'è la «mamma malata». Chi parla sta trascrivendo il sogno prima che le sue immagini scompaiano. Egli precisa le circostanze del sogno (notte travagliata da asma e catarro). Aggiunge che, preoccupato di tornare dal piccolino, non lo trova più, ma poi lo rivede più grande, allegro e accudito da sua madre. Perciò si accosta a loro «finalmente in una grande pace».

Ottavo libro

RUGGITI DI TRAMA

Quarantaquattresimo canto:

Una donna (la ragazza del Critico?) si offre compiacente, ma pone una condizione: non farsi mettere «il pene nel cervello». Il Critico si sente invecchiare. La Ragazza del Critico si accorge di essere stata «misurata, pesata con cura e rifiutata» e, pur disillusa, si decide ad essere «una donna nuova». Il Critico rievoca il primo incontro con la ragazza (Grazia). Il rapporto tra loro ruota attorno alla figura di Kafka e alla possibilità di scrivere un libro insieme sullo scrittore praghese. Il Critico ha successo. Ma lei, Grazia, lo considera «la perla del porcile». Rievocazioni di alcuni momenti di discussione e rivelazione tra il Critico e la ragazza. Lei accenna ai mutamenti in corso tra i giovani («siamo al tu per tu») e tra le donne. Reazioni inferocite del Critico all'abbandono graduale del rapporto da parte di lei.

Quarantacinquesimo canto:

Considerazioni su Circio (già in secondo e ventinovesimo canto): «trasforma le persone in porci»; è «feroce, cauto», «onnivoro».

Quarantaseiesimo canto:

In uno show room si svolge «un munifico break di grande azienda». Quasi la metà dei presenti, «benché elegantemente vestita», è composta da scimmie. Tutti stanno alla larga da uno massiccio e «con una tremenda faccia pensosa». Entrano dei felini (famiglie di leopardi, una «nera ragazza pantera», un «uomo tigre»). Quando giungono i cibi, mentre l'élite dirigente non prende nulla dai vassoi, gli «umani umani» vengono schiacciati dall'assalto al cibo degli uomini-bestie, mentre frotte di topi azzannano i resti e «due gattini o linci» fanno «sesso in un angolo».

Quarantasettesimo canto:

Grazia, staccatasi dalle «prepotenze soft» del Critico, è «un filosofo coi ricci» capace di delizie, «solo in misura debole veloce assaporate» dai maschi. Lei ora si riaffeziona «al proprio corpo intero» colloquiando con altre donne (Vanna, Ida, Costanza). Si riuniscono in gruppi di due o tre, analizzano i fatti personali, i loro rapporti con l'uomo, discutono, ripensano al «misto sofferenze-adattamenti della stragrande maggioranza di donne sinora». È il femminismo, un «moto di lotta spostato».

Un brano da Luce I. (Irigaray) che suggerisce a tutte le donne, malgrado le ineguaglianze esistenti tra loro, di «riattraversare l'immaginario maschile» per «trovare uno spazio possibile per l'immaginario femminile» e «un'altra forma di "socialità" da quella che è sempre stata imposta loro».

Rodo s'incontra con «la bella dell'Arena» (?).

Considerazioni (del Critico?) sul rapporto di coppia: il maschio incapace di sentire le reazioni di paura o d'odio della donna.

La Bean (Beatrice Nera del «Prevecchio»), che cura i vecchi non «per generosità» o «affetto» ma per lottare «contro questa società che maltratta i vecchi e li lascia soli a crepare» e cambiarla. E lotta pure con i lavoratori della sua azienda contro i licenziamenti.

Quarantottesimo canto:

Uno in crisi, inerte. Va fuori nella «notte degli abbienti». Trova una, anzi «due cosce». Rodo l'incita ad andarci: è la stessa donna che Dominici si fa venire in casa ogni tanto. Diventa la sua «regolare amante».

Quarantanovesimo canto:

Il narratore ci dice che Ida, la fidanzata del Rappresentante, è un personaggio creato dall'autore. Altri dati sul padre di Ida, morto suicida nel 1929, prima dell'arrivo delle «funebri armate di Hitler». Ci dice anche che si affacciano nella scrittura altri «personaggi persone pers». Un'invocazione retorica e ironica a Costanza.

Il Prof vede nella propria Allieva un esempio delle influenze reciproche di cui gli umani sono fatti, quell'essere ciascuno «composti di molti».

Dagli «abiti mosse toni parole» di lei risale al fatto che lei sta «in una tomba di famiglia», ai suoi genitori, e ai tanti «incontrati, sbirciati, abbracciati, poi nella poliedrica interiorità poi fuori»; oppure agli «amici conoscenti amanti, spesso giovani». Il Prof vorrebbe farla partecipe della sua intuizione, ma lei «chiede altro/ è stanca di sentirlo parlare».

Considerazioni sui «mesi [che] traversano ogni giornata». sui dissesti di «interi paesi economici» e sulla difficoltà o impossibilità di «fotofingerci genitori ancora», essendo «coricati in un vetro smerigliato /che socchiude e isola e consola».

Poi l'immagine di Vanna che attraversa il Parco adocchiata da corteggiatori e dalla «siepe dei vecchi» e torna «nell'ombra dei locali» dove «distende la bianca tovaglia» (?).

Cinquantesimo canto:

Siamo a Crema. Il narratore s'interroga sull'acciottolato della città in cui è tornato: lo sente «nei piedi» e il suo cervello interroga l'aria («sfere del cervello polpastrellano l'aria»). La città oggi si presenta rimodellata in modi che lo respingono («Masse di villette bestiali»). Considerazioni sul processo (la concorrenza fra commercianti) che ha portato a questo brutto ammodernamento. Un ricordo delle ragazze in bici della sua infanzia («sono rimaste tali?»). La sua casa d'allora è ora diventata una sezione del MSI.

Incontro con un suo conoscente, Pioltelli. Battute sulle donne. Ricordi di Mussolini («il Gran Convincitore»). Conclusione: «stabilmente, il tempo respira fascismo ancora». Egli prende atto che «l'orrore è la caduta del proletariato».

Un brano di Conrad affine a questa desolazione: malati immobili e silenziosi in poltrona in un ospedale, mentre lontano e attorno c'è un paesaggio bellissimo. L'incontro con il Bendato afasico, che interrogato dal Reduce riconosce quanto fu insensato alla fine prolungare la guerra con la fondazione della Repubblica di Salò.

Nono libro

NELLA PUREZZA DELL'ADESIONE AL VIGENTE

Cinquantunesimo canto

Le due C-C scese (dalla corriera?) immerse nella vita casalinga. Oswaldina (una delle C-C?) alle prese con le faccende di casa etc. Riporto ironico di frammenti delle loro chiacchiere.

Noemi è, invece, una single e si fa corteggiare dal Pilota. Accenni a vicende erotiche dei personaggi.

Cinquantaduesimo canto:

Evocazione dello scontro per i missili nel 1961 tra Kruscev e Kennedy: «non ricercano/ Entità Decidenti come il K di Kafka»

Cinquantatreesimo canto:

Riprende la vicenda di Dominici e dell'amante procuratagli da Rodo [Quarantottesimo canto]. Il socio di Rodo propone all'amante di Dominici di dargli la chiave dell'appartamento di lui. Lei accetta. Si passa al rapporto tra il Critico e l'Allieva. E poi alla descrizione dell'appartamento degli amanti in subbuglio dopo la rapina. Dominici non sospetta della sua amante. Si torna al Critico: è tutto preso dall'invidia per un suo concorrente chiamato alla RAI.

Cinquantaquattresimo canto:

Amicizia tra Vanna e Costanza. Si raccontano le loro vicende. Vanna parla all'amica di un certo Di Guida, che è il Capo di un gruppo di rivoluzionari, della vita in una «Comune» e della sua scopata col Capo. Il narratore commenta: «il letto nel dopoguerra/ appena s'intravedeva».

Cinquantacinquesimo canto:

Il Reduce e il Prof «parlano e si osservano assorbendo». Entrambi soffrono per essere stati traditi da una donna (?). Il Reduce accenna alle sue vicende («guerre di religione», poi un inizio di attività commerciale, poi l'acquisto di «un emporio illuminato nell'isola»). Considerazioni filosofiche su questo «parlare tra umani» guidato dalla «Simpatia», che permette di collegare «ciò che non è legabile e non è legale».

Cinquantaseiesimo canto:

Anni Ottanta, vacanze in Slovacchia. Il Prof e i suoi amici sono accompagnati da un violinista. Considerazioni sulle differenze ancora esistenti tra vita all'Est («amano anche la poesia», «l'individualismo qui s'ignora», «le pareti senza pubblicità») e all'Ovest.

Cinquantasettesimo canto:

Ritornano i due Zirli [Quarantesimo canto]. Viene spiegato il soprannome: perché «parlano e si muovono, difatti, come i tordi che emettono quell'acuto stridio o verso, poco di più». Cenni al corteggiamento iniziale. Lei non si sa da dove viene. Lui è il fratello di Ida [Secondo canto, sesto, diciannovesimo...]. Cenni ai pensieri ipotetici di lui su lei («deve stare attento sempre attento/ e essere l'unico a poterla stuprare»). Diventano «coppia fissa». Per adesso hanno deciso di «ratealizzare l'ossessione sesso», anche se attorno a loro hanno continui esempi da parte degli adulti. I rituali di gestione del corpo di lei. La sua strategia verso i maschi: «tener in vita dei si-potrebbe»

Cinquantottesimo canto:

La fatica di vivere la quotidianità a Milano. (È Ida, che sta a Milano, a parlare).

Cinquantanovesimo canto:

Gita dei Zirli in campagna in compagnia di un amico ingegnere del ragazzo. Decidono di accoppiarsi in auto. Due «Vecchioni» li ammazzano. (Fa pensare alla vicenda di Pacciani a Firenze; la voce commentante è cinica e volgarmente popolare)

Decimo libro

VIVERESCRIVERE

Sessantesimo canto

Il Diarista e la «Sweete» s'incontrano e si lasciano «nella inquieta folla». (Narrazione in falsetto, piena di battute e allusioni sessuali). Descrizione di lui («non prepotente? Né prete potente, qualcosina...però...») e di lei («riccioloni da tutte le parti...»).

Sessantunesimo canto:

Il narratore introduce la figura di uno che «mangia e dorme solo/ ma non è mai solo» e poi rievoca, immedesimandosi in Mandela, la sua biografia e la lotta contro l'apartheid in Sudafrica.

Sessantaduesimo canto:

Notte nella grande città. Considerazioni sullo scrivere del Diarista e sulla sua difficile convivenza con «Suizi» (variazione grafica di «Sweete»). Il Diarista cerca di ricordare un incontro pauroso e affascinante con una figura, poi chiamata Gorgone, che gli ha intimato: «tu non devi mai, se vuoi sopravvivere, guardarmi in viso». Questa figura orrida ma affascinante è poi sostituita da «Sweti» (altra variazione grafica), la «cicciona sbacucchiante».

Undicesimo libro

ARRIVARCI, ESPUGNARE

Sessantatreesimo canto:

Stralcio di diario del gennaio-aprile 1991: considerazioni sulla Guerra del Golfo. Constatazione realistica e pessimistica dell'autore-narratore: «morirò senza il minimo mutamento di tale eterno dualismo» (tra potenti e oppressi?). Considerazioni aforistiche sullo scrivere, la vita quotidiana nella metropoli, etc.

Sessantaquattresimo canto:

Registrazione di appunti riguardanti l'infanzia a Crema, il clima del '68 vissuto dalla periferia, etc.

Sessantacinquesimo canto:

Il Diarista pensa alle possibilità «che ruotano intorno /la grande concezione dei corpi di corpi» e si trova davanti alla «scala palpitante di ciascuno, dove davvero nessuno può penetrare». («la scala palpitante di ciascuno, dove davvero nessuno può penetrare» da associare, per rilevarne però il contrasto, al passo in cui la ragazza rifiuta di farsi mettere «il pene nel cervello» dal Critico nel quarantaquattresimo canto).

La diversità della donna, che «viene va dentro il suo corpo doppio/ nel cappio dei doveri e insieme della /smisurata libertà» è per lui «una lezione di filosofia».

Le due immagini della Gorgone e di Sweti, la «cicciona sbacucchiante» ora si sovrappongono ora appaiono inassimilabili.

Considerazioni sui battibecchi della coppia (del Diarista e di Sweti). A volte al Diarista la Gorgone non appare «micidiale» e impara da lei come un «discepolo».

Anzi la figura della Gorgone (vista in un museo) pare coincidere con quella della madre del Diarista.

Ricorda un altro episodio negli «anni dei primi **scafi**»: aveva intravisto da un cespuglio uno «strano animale pieno di luci e rauca voce aggressiva». E poi ancora un'altra immagine di donna «castratrice di organi e di vita»: la donna (Sweti?) arrivata all'appuntamento «calzoni corti, coscioni e grembo vasto vastissimo». E infine altre due immagini di difficile decifrazione: lei che sembra togliersi «abiti smessi» come si togliesse degli «arti» per presentarsi come un «felino muso ingentilito»; lei che ricompare «al cinema» e il Diarista si accorge che non è più lei. Pare che al suo posto resti una parola: «illeso». (Per approfondire: vedere la figura femminile in Kafka)

Sessantaseiesimo canto:

Considerazioni sui «cetom.» (=cetomedisti) pronti a tutto pur di inseguire la «bestia vacanze». E poi sul Pilota (della corriera?) che frena, scende e «esplora il motore» [della corriera], ma anche «le gambe/lunghi viali di lei». Altre immagini: Oswa che «transita nel gabbione del vento» (?); qualcuno («bianco /volto di cinese attore attrice») che urla «nelle doglie della passione» amorosa (forse riferimento ad un film...). Considerazioni sul mutamento che avviene dopo un incontro (di corpi?): «nessuno fu più come prima».

Sessantasettesimo canto:

Il narratore sembra accogliere i dubbi del lettore del poema («Forse non si è ben inteso chi sia Circio?» etc.). Suggestisce di aver fiducia in questa «impresa ispettiva, esplorante», sicuramente più necessaria di tanti «gialli a macchinetta che appagano chi è stanco», di continuare a seguire la narrazione, di evitare «una corrispondenza troppo svelta/ [sarebbe come indossare una] maglia stretta»: «l'andamento di sto P.» [poema] non può essere ridotto al «tempo comune» [oggettivo? misurabile?] o ad una «storia da riscrivere».

Nega anche che nel poema prevalga «una soggettività trionfante». Non si tratta neppure di una semplice mescolanza di tempi diversi («mischie cronologiche»).

Il narratore suggerisce di tener presente le «liquide masse/ oceaniche di soldi» e quelle «crape diligenti» che vanno di continuo «a caccia caccia caccia di rendi menti possibili» [del denaro].

La figlia di Ming [Trentaquattresimo canto] s'interroga su cosa spinga sua madre ad amare il marito, suo padre, uomo crudele e «così carico di potere/ e di denaro» e perciò «scisso». Il narratore fa varie ipotesi. Giudizio benevolo sulle paure delle C-C, sul loro immaginare l'inferno.

Volontà d'interrogare, quasi personificandolo («dicci vissuto altrui, espressi dal fondo»), quello che sentono gli altri. Allusioni all'assenza di «sentire» in quanti hanno abitato i «vasti edifici» costruiti «su palafitte invisibili eterne».

Sessantottesimo canto:

Vita nella piccola città (Crema?). Un ricordo d'infanzia: il grammofono che «esalava moribonde speranze» nell'anticamera della casa della nonna.

Sessantanovesimo canto:

Quasi un avvertimento (lirico) a chi corre «a Ovest» in cerca di libertà: non troverà più «duci dominatori», ma «sottili infarti e vene fuori/ continuità di guaste vivande al video».

Dodicesimo libro

VIAGGIO DI RITORNO

Settantesimo canto:

Il narratore nota che, nel rammemorare «il passato la vastità del tempo», si sente «il calco sibilante del produrre –enigma! vero enigma».

Reintervenendo ancora con un commento d'accompagnamento (o di "spiegazione"; sono numerosi in tutto il poema, un vero "metapoema" o riflessione del farsi del poema, apparentemente svagato e spontaneo), il narratore fa sapere che in questa «più di metà del poema» (o «libro miscuglio») l'autore è andato «combustionando» (nel doppio senso di 'bruciare' e 'mettere il busto') «vuoi manoscritti e intenzioni addietro» (materiali, appunti scritti in passato) «vuoi squali martello dell'avanti avanti» (pensieri, intuizioni del futuro). [È un esempio del tipico linguaggio metaforico e allusivo, indiretto, che si stacca metodicamente dal linguaggio comune]. E anticipa che tenterà («intanto tenderemo e tenderòmo»). (Altro esempio di gioco linguistico in apparenza gratuito, ma che ha lo scopo di evidenziare, scavare costantemente e con ironia e volontà in genere di desublimazione nei possibili significati delle parole), usando ricordi più o meno connessi tra loro, di portare «a salvamento[...]un tema grande, il viaggio di ritorno».

Settantunesimo canto:

E facciamo attenzione, pare dirci il narratore, a «quel vento nel buio», a «quel sogno nel buio», alla «rivisitata, riattraversata foresta». (Riferimento a Dante).

Ben strana è ora la foresta: «quasi una finestra di lungo pelame e sassi luce», mentre una «finca» (=crepaccio) «erutta cascate/ o tribù di acque» e «qualche oggetti in inerte incomprensibile» viene trovato, annusato e lasciato «da bestie» piumate, alate e con artigli.

Il narratore accenna a visioni di «rocce...munite di segni», a «una donna che pare un canguro assai grande» e che «sembra promessa a un giovane nudo», a «macroleandri», a «scoiattoli scimmie aquile»; e, nel mentre descrive, inserisce (o altre voci lo fanno?) commenti allarmanti: «non era questo quello che volevamo»; «voi! ma noi sì, noi che possiamo/ soldi uscenti pure dalla bocca»; «si sa che hanno cambiato, che stanno cambiando/ persino le molecole, figurati il sentore/ figurati il cervello riflettore», ecc. [mutrie? volto accigliato]

Fino a un «dev'essere successo qualcosa di terribile...cola nebbiasangue»; e ad uno sbrigativo e cinico «a chi vuoi che importi/ siamo abituati/cambia, cambia, rolla:/ siamo sempre nei dintorni/ delle guerre tra quel che c'è e quel che c'era».

Settantaduesimo canto:

Periferia di notte. Cartelli di protesta. La corriera passa. Un cane. Sono le case Gescal occupate. Donne proletarie. «Una bandiera rossa da una finestra vuota». Giovani barbuti. Cariche della polizia.

Settantatreesimo canto:

Polivalente il riferimento a Nettuno: il dio mitico? il cognome di qualcuno? la personificazione della TV che «invia» su «spettri», di cui si nutrono i telespettatori e che «sostituiscono la gloriosa tappezzeria dei miti e degli eroi, aggiornandola magari» e che pervade tutto il mondo: «ogni tettoia o frasca/ presso i cocodrilli e le feci, ha l'asta in su» (pag. 222)

Il canto allude alla presa delle immagini, soprattutto televisive e richiama la figura della Giovane Cantante, che è ormai nella cerchia delle «Degne-Di-Multi-Sguardi» e che «è investita però/ da venti gelidi dentro» e dalla consapevolezza, venutale dalla visione della sorte toccata alla madre e ad altre donne, che il suo corpo bello deperirà.

Settantaquattresimo canto:

Sembra che si giri una scena di un film: c'è una Mercedes vecchio modello, C'è una lei (una diva) «nel retroposto a destra». A sinistra macchine da presa. Autista. Una comparsa. Su sedie sopraelevate il regista, il suo vice, etc.; e, tra loro, il Critico «nel ruolo benpagato d'informatore consulente culturale».

Considerazioni sulla fatica delle riprese. Si tratta della produzione della «realtà riprodotta», «un gioco un giogo».

Le telecamere sono «insanguinate» (prima: «Carro armato,così pareva così parrà quando» (intende in un futuro fuori da questa civiltà..)).

Richiami alla musica di Hindemith e di Britten. La bella Evì?(= Enrica Vilain). Un frammento tratta della trasformazione del volto vero dell'attrice in immagine «che si enormizza» e la fa diventare «Divina». Altri riguardanti il verso («credevo fossi un angelo/ ma non eri tu») di una canzone (tratta da un musical scritto da Majorino) allude ai processi d'identificazione degli spettatori («volevo volevo volevo esserlo io io e così fu»).

Settantacinquesimo canto:

Il Critico (dopo la ripresa del film?) bacia la Giovane Cantante e sente «il proprio corpo come preso da un'infezione». Lei gli ha detto «come se fossimo tutti affratellati». Lui, l'individualista, trova l'espressione esagerata. Ma è turbato. Si accorge che sta mimando i toni e i modi di fare di lei. La cosa gli richiama un'immagine precedente: quella di un suo amico «che parlava con in mano fogli scritti cui dava un'occhiata ogni tanto» e alle sue spalle c'era una foresta e si era «in quell'attimo che notte e giorno non si sono ancora sostituiti l'un l'altro».

Settantaseiesimo canto:

La corriera lascia alla fine Crema, «cittadina /della memoria e del presente».

Invito a riflettere su «ogni lembo frase». Il pensiero va a «quelli che restano lì», appena sfiorati dalla corriera: che fanno? c'è stato qualche scambio («qualche goccia s'è sparsa, tua di qua, mia di là?»).

Settantasettesimo canto:

Nella notte falò di prostitute e auto di clienti che si fermano. Il narratore si chiede se siano «sintomi di distruzione». Non lo crede. Pensa che si tratti di «vita che generi vita». Accenna a bambini che spiano da dietro le persiane questo viavai e a genitori e nonni che li censurano. E si sofferma sulle trattative tra prostitute e clienti.

È «il Professionismo». Si tratta di « mestieri utili», di mediazione. Viene agevolata così quella circolazione del denaro («dio di questo impero e di ogni imperio»), sulla quale si basano «le vaste aziende antiche e nuove»

Settantottesimo canto:

Contro la coalizione mortuaria delle «massicce forze dell'epoca» viene proposto un obiettivo: «rirendere cruciale la poesia ».

Tredicesimo canto

QUI DA TANTO

Settantanovesimo canto:

Riprende il tono del diario. Accenni alla «padrona del ristorante Rapido» della quale (il Diarista?) poco è riuscito a sapere malgrado la ripetuta frequentazione del ristorante («che ne sappiamo gli uni degli altri?»), ad alcune sequenze di *Solaris* di Tarkoskiy, ad un passo di *Prossimamente* in cui si insiste sulla ricchezza dell'«area comune».

Ottantesimo canto:

Considerazioni sulle possibilità e sui rischi dell'attività del Diarista: il diario offre le cose in un certo ordine («nel cortile delle facciate»), ma a volte si hanno esplosioni o «inondazioni violente» della scrittura, che – ecco un punto cruciale per l'autore – è vissuta da lui «come una madre serpente/ che tutto può fare» e persino «ammazzare/ l'uscito da sé» o raffigurata come «una morbida mano femminile».

Il Diarista s'interroga sul suo attaccamento «pazzesco» alla scrittura-madre. È incerto se tentare di capire di più, perché [qui parla con mente psicanalitica e c'è la forte influenza di Fachinelli e forse del fratello Giorgio...] persino il capire potrebbe essere soltanto «un pannello, una forma del coprire...».

Sembra preferire – vedi più avanti - «l'intuire», che per lui è «in tu ire» e «tepore assai desiderato» e pure «insieme di eterogenei cui avvinghiarsi». O accontentarsi (?) del valore in sé della scrittura («lo scrivere, la felicità dei trattini neri, del loro ritmo, esiste in sé»). Vorrebbe scrivere del presente, del momento che sta vivendo. Ritorna l'immagine («icona») di lui che, scrivendo, si muove come su «un ponte di assicelle», avendo la sensazione di «inquietanti visioni di vuoto» (Cfr. pag. 212, canto settantesimo: «Transitando sopra un ponte di corde/ alias di ricordi inchiodati o no...»).

La scrittura dà felicità. E però la felicità, come l'autore aveva intuito da ragazzo «è composta di due e forse più felicità», da una successione di momenti di felicità che non si interrompono, per cui la «bella sera» simile a quelle «realisticoinventate nella Capitale del Nord» «torna può tornare». Egli crede che «può tornare filigranato/ trasparente e vero per sempre in quel sogno saldato» proprio quel «giovane maledettamente giovane» che l'aveva scritto.. Seguono altri brevi frammenti: aforismi e brani di ricordi poco decifrabili.

Ottantunesimo canto:

S'apre con una dichiarazione ingenua, sfacciata, banale e provocatoria (tipica del materialismo che riconduce al terrestre il sublime) :«il letto funziona da/ originale covo del conoscere /tra l'ignoto altro e il

conosciuto!sé». Cenni al fatto che in quest'incontro ognuno porta con sé «popolazioni» («è una zia che bacio», etc.). 'mùzos'? (= mito nel greco arcaico) Riferimento all'episodio giovanile da cui questa filosofia è sorta: il Rappresentante a letto con Claudia, mentre ancora è legato ad Ida.

Ottantaduesimo canto:

Sembra riferire la morte per annegamento (suicidio?) di una donna (Ida) all'Idroscalo di Milano.

Ottantatreesimo canto:

Una polemica contro quanti si dichiarano poeti troppo in fretta, mentre la verità per il narratore è che «siamo tutti nati prematuri» e ci vogliono «anni per poter capire qualcosa» di sé e di quelli che incontriamo «dei similidissimili che incontriamo». Invito ad «autoimparare», a «non ripetere frase/ già udita».

Ottantaquattresimo canto:

Un sogno? O piuttosto l'illustrazione di una filosofia ben macinata presentata prudentemente o più incisivamente come sogno.....): quella della partecipazione a gruppi «in cui ciascuno sia un sé potenziato dalla singolarità e dalla comunanza», essendo «cadute o in fase d'estinzione competitività, ideologismi e l'attuale mondo di far parte di un gruppo con ruoli, assorbim. da protagonisti, conforto di sopravvivenza»

Quattordicesimo libro

LO SGUARDO DEL CONGENDANTE

Ottantacinquesimo canto:

Rispunta il «Profsin» (=Professore di sinistra) che aveva lasciato Costanza (Quarto canto, quarantaseiesimo, quarantanovesimo), a lui pur rimasta fedele.

Accenno alla «potenza del tempo mescolato /con un antico linguaggio dialetticamente fondato:/l'energia verofalsa dei tempi sogg. e ogg. combinati».

Ottantaseiesimo canto:

Ancora diario sugli «ultimi anni d'insegnamento » del Prof. Si presenta come un «incallito singolo di molti»[«La posizione iniziale era “corpo di corpi”... l'ho abbandonata in quanto avrebbe legittimato una interpretazione materialistica che è troppo semplicistica» (intervista ad Inglese)] , ma deluso («ex democratico.. .era sempre lui che interrogato rispondeva», eppure curioso di capire «chi siano e che pensino i Giovin Astri». Passato e morte associati a immagini di precipizi (quello «all'uscita da Camogli verso Recco»). Scrupoli nei confronti di una coppia di anziani o vecchi impacciati o malati o incapaci di uscire di casa. Forse i nonni? Pare di sì, se dopo c'è il ricordo della nonna morente che chiede al nipote «Hai “preso il latte?”».

Ottantasettesimo canto:

Il Prof ormai anziano ripensa al '68 e lo vede «magnifico e stupido». Si presenta – lui e l'amico Viviano (Amodio) – tra «due cuochi feroci» [non è un refuso; non sta per 'fuochi']. Ribadisce che esso fallì per una mancata scelta di «autonomia culturale, senza la quale/rivoluzionari testavuota sono destinati a bruciare.

Ottantottesimo canto:

Riflessione sul viaggiare oggi. Rodo (già in trentacinquesimo canto, quarantesimo, quarantasettesimo, quarantottesimo, cinquantatreesimo) nella grande hall di un albergo a caccia di donne, la sua «merce di scambio». Adocchia una meridionale (poi Carmela). Ci va a letto. Loda le sue “bravure” sessuali. Lei non ci sta a prostituirsi. Rodo s'accorge dei libri di lei su mafia, camorra e ndrangheta [non è una giornalista, è una che ha a fare con la mafia).

Rodo si mette con lei per essere immesso «in quel dorato guano». Mangia con loro (Rodo e la meridionale) un mafioso. Discorsi da mafioso. Altri frammenti mimetici di discorsi sul tema mafia e un quasi colloquio tra un mafioso e un avvocato («I veri nemici nostri..»). Rodo entra nel giro dello smercio di droga.

Quindicesimo libro

IL CERVELLO DEL CUORE

Ottantanovesimo canto:

Rodo e Carmela incontrano «uno dei più grandi capi mafiosi», mentre in campagna («con quegli odori di pecorino e di fieno e di bovini», pag.257) sta ordinando delle uccisioni. Accostamento della scena ad un brano di Jan Kott, studioso di Shak (Shakespeare) che tratta dell'impalpabilità del potere («C'è solo la voce del re»). Segue brano dal *Riccardo II*..Seguono commenti generali intervallati a frammenti dell'incontro di

Rodo e Carmela col capo mafioso. Tra questi: un accostamento tra Re Lear e «Lord Ciénii» (Cheney) ai tempi della Guerra del Golfo («noi siamo per le Entità Decidenti quel che le mosche sono per i monelli»). Definizione di «Entità Giudicanti» («posti sempre in alto...»). La scena in cui arriva davanti al «capoccia» uno insanguinato che ha «ammazzato il porco». Battute del mafioso. Considerazioni passive di Carmela con Rodo. La spirale degli omicidi («devono continuare con i testimoni e magari anche con quelli che sospettano»). Un brano da Shakespeare (Re Lear? O Macbeth?).

Novantesimo canto:

Ancora la vicenda di Rodo intervallata da frasi tratte da Shakespeare (Macbeth) e dal suo studioso, Kott. Secondo incontro di Rodo con il boss («boss dei bossoli») e commenti vari su: spargimento di sangue («Sono enormi gradinate dove il liquido scarlatto scende o s'ingromma»), «una foresta antropomorfa di scimmie» (umanità criminale?), la «malabestia dell'isolamento», la polemica contro chi dichiara «dolce l'anziana età», la rivoluzione cinese che «impose a tutti di ascoltare i dolori dei vecchi», il denaro che «è divenuto la culla del mondo», i cetomedisti divenuti «per forza» pensatori, intellettuali, artisti, la potenza di Shakespeare che spazza via «cantantini cantautori poetini irroracuori quasi tutti noi maschicasci/ sessostampigliato sulla fronte e donne imitatrici/ del nostro bel fare».

Novantunesimo canto:

Torna Di Guida (già in cinquantaquattresimo canto). E torna Vanna. E quanti decidono «semplici affari, spostamenti/chiusura di aziende non più redditizie». Un elenco ansioso di orrori contemporanei che finiscono in un disperato «a trucidare sempre, a trucidare ancora». Il progetto di Vanna e Di Guida di tornare al «paesello meridionale» per impiantarvi una libreria. La faccia contratta di uno che denuncia le ingiustizie (Di Guida? Il rivoluzionario sconfitto?).

Novantaduesimo canto:

Vanna ora gira il mondo da manager. La storia di Loris, «un compagno operaio»: emblematica della sconfitta: «fare troppo succube, quasi da omosessuale»; picchiato dalla polizia durante un picchetto. Vanna e Di Guida se l'erano portato a casa. Poi, uscita Vanna, i due uomini si ubriacano di grappa. Loris si lamenta. Di Guida lo visita. Loris appoggia «il faccione sulla patta dilui e inaspettatamente Diguì se lo sente venir duro». Loris dichiara tutta la sua ammirazione per il «grande capo», che si abbandona e palpa «quella carne così tanta, quella femmina strana

Novantatreesimo canto:

Riferimento al sistema (di classe?) della prostituzione («una turba immane di ragazzi e gazze...cercano di vendere la loro carne morbida/ ai maschi perlopiù, stanchi di corpi nudi di donne alla pari»). Ming partecipa senza esagerare a questo «divoramento» di «piccoli esseri strani, miniature zitte dei più grandi». Riferimento alle descrizioni di Ellroy ne *La Dalia nera*. Un suo brano: due donne costrette ad usare un vibratore.

Sedicesimo libro
CI SI CERCA

Novantaquattresimo canto:

Immigrati oggi («sottopersona di un altro pianeta che vengono in Italia»). Razzismo («chi vi vuole, maledetti stronzi!»). La tratta («li hanno fatti viaggiare di notte, sotto la luna»). La morte («un cadavere, più cadaveri il mare qui»). Prostituzione («prima tra prostitute grandi, più piccola, svelta intraprendente però»).

Novantacinquesimo canto:

Per contrasto la vita del Prof. [Vitadas=vitadascrivere] Lui scrive, ma scrivono ora in tanti. Un accenno a Costanza («alcune attese che realisticamente vuole mettere in prova»).

Novantaseiesimo canto:

Solitudine e contatto con gli altri. «ci si cerca ma...epperò ci si cerca».

Novantasettesimo canto:

La casa del Reduce (già in canto primo, settimo, ventesimo, cinquantesimo, cinquantaseiesimo). Il narratore si chiede cosa fa quella casa quando lui non è lì. La sente «di spettri intrisa». «buchi macchie e gagliardetti e insegne/ e foto» lo fanno sentire come un «feto loro». Lì si sente «abbastanza bene». Non sa se il viaggio «di andata e di ritorno» (a Crema) sia stato inutile. Dialogo con una donna (la moglie del Reduce?). Lei gli fa visitare la casa piena di ricordi «della guerra civile», risponde alle sue domande. Stato di sospensione.

Novantottesimo canto:

Dominici (già in canto terzo, ventunesimo, trentaduesimo, trentaquattresimo, cinquantatreesimo) muore in un incidente stradale. Considerazioni: a causa dell'altissima velocità, sofferenze, morfina, smania «di volere di più, di vincere, di forzare». Altri ricordi della sua carriera in banca di Direttore generale (il litigio con Nobile). Il narratore pensa che Dominici non si sia pentito di nulla. Forse solo che il suo avversario gli sia sopravvissuto.

Novantanovesimo canto:

Un ricordo, che rientra nella logica del «ci si cerca... epperò». Lui e lei a letto di notte. Qualcuno bussa. Lei dice a chi bussa di «non salire». Il costo di quel no: «siamo rimasti lì a lungo senza parlare senza dormire».

Centesimo canto:

Considerazioni sulle gerarchie interne di una banca («ilMaxinsieme tutti li ingoia digerisce») dopo aver visto un film «cretino ma pertinente». Allusione brechtiana alla base del sistema bancario: «il match tra lo stomaco vuoto e lo stomaco pieno».

Diciassettesimo libro

CUCCIOLO COMPOSTO DI POPOLAZIONI STANCHE

Centunesimo canto:

Considerazioni sulla possibile morte dell'autore, che vede nell'impegno profuso nel suo poema uno «scudo lucente» contro «mali, sofferenze, l'invecchiare». Accenno alla «Chiusura Probabile» del poema: tenere in sé e far espandere «molte-vie-di-mezzo». Questo è per lui «il fine dell'arte».

Centoduesimo canto:

Il Rappresentante alla fine di un suo giro di lavoro per l'hinterland. È stanco («neppure mangia») . Considerazioni sul «metter su un'impresa». Cenno alla morte (suicidio?) di Ida («la chiusa bara di Ida») [Lo conferma solo a pag 334: «scomparsa la ufficiale ragazza o lady nera/s'è uccisa»]. Ricordi dei primi incontri con lei («s'accorge/ di ripetere più o meno quel che lei diceva»). Critiche al Rappresentante forse da Di Guida (venduto, ingannatore). Considerazione sul fatto che il Rappresentante sia «il personaggio che più di ogni altro/ fa quello che vuole» e che sia «tutt'a sprazzi e scintille». Cenni a Donna Circio, a Vanna.

Centotreesimo canto:

I drammi di una donna di servizio (in casa di Noemi [la single corteggiata dal Pilota, canto cinquantunesimo]: anche se «sono fatti da Naturalismo, Realismo» che «non si usano più», «scritture del genere, vite del genere si usano ancora». La storia simile di Oswaldina. Avanzano le tecnologie dell'immagine. La figura del padre solitario che insegue «altideali». La figura della Madre che coltiva presso di sé l'immaginazione (Ariele). Auden e l'*Enrico IV* di Shakesperare: riflessione sul tempo ..

Centoquattresimo canto:

Domanda sul lettore non abituato a leggere.

Centocinquesimo canto:

La salvezza viene dall'incontro con il droghiere, la panettiera?

Diciottesimo canto

DIRE PER UDIRE

Centoseiesimo canto

Accenni alla «scrittura-me» che non deve tacere, al Diarista che «rifiuta di entrare nel mondo negozio», ad un suo scritto «inerente ancora al pers della Gorgone».

Centosettesimo canto:

Il Critico e una lei che lo raggiunge (nel letto?).[postmodernismo: toni ironici, mescolanza di linguaggio dotto e basso: «una frase antiqua risuonò nel cervello del Critico “abbiamotutti e due il sedere grosso”.. si mirano, baciabbracci, si stava costituendo un precedente fondante?»].

Brano poco decifrabile che comincia con uno spiazzante: «quando si dorme insieme vi è previvacità di scrittura».

Centottesimo canto:

Costanza che pensa, rimugina un'osservazione di Steiner sul linguaggio del Woyzeck. Un cenno ai graffiti «segnirrequieti» sui muri.

Centonovesimo canto:

Il distacco e il ricordo del padre legato alla cultura dell'Ottocento.

Centodecimo canto:

La city (di Milano?). Piazza Cordusio. Accenni alla morte dei vari personaggi del poema. Altro passo poco decifrabile: «Penso troppo all'enigma Sweezy?» etc. Pesci fosforescenti paragonati ai «potenti del mondo»?

Diciannovesimo libro

PARTENZE, ARRIVI, PERMANENZE

Centoundicesimo canto:

Riferimenti a pensieri e immagini di un viaggio negli Usa [?]. Un sogno: lui e Fortini «ragazzi eterni». Altri riferimenti poco decifrabili

Centododicesimo canto:

In una «sala grande»[una palestra?] convegno(?) di personaggi femminili del poema [?] che «si scambiano contente sorrisi e informazioni», quasi un preludio di «totalità», di fuga dalle «maschili guerre»

Centotredicesimo canto:

Il narratore chiarisce che «queste ultime p.[pagine] o mom [momenti] poematici/ sono semplici canti senza musica /che non sia la propria». Siamo sul «finire del viaggio». Richiamo al momento di nascita del poema, nel '69 «anno fatidico», in cui lo scrittore aspettava la Bean «carica di cibo e d'informaz.» sulla vita d'ufficio, etc.

Brano di diario: partecipazione al concerto jazz [di Gaslini?] in piazza S. Stefano. Confronto tra la «massa di fogli scritti» del poema («quasi un'astronave») e «ciò che stava nel presente accadendo». E pensiero di «una sorta di addio alla terra o congedo di questo poema, della mia voce...».

Centoquattordicesimo canto:

Una lei che «non è più la casinista» ed è «tanto affamata di natura» da insistere perché «andassimo/ lontano dal cemento». Vanno nel Parco di sera. Si avvicinano, attratti dalla presenza della donna («le cosce bianche tutta bianca e nutritiva»), «due tatuati», che poi si fermano nell'ombra.

Ventesimo libro

IN COMPAGNIA DEL MOSTRUOSO

Centocinquantesimo canto:

Uno stupro di una «ricercatrice dell'Università» da parte di due «vecchioni ma senza età».

Centosedicesimo canto:

Ritorna l'immagine della Gorgone negli stessi termini del canto sessantaduesimo (Cfr. pag. 193: «mi aveva preso la faccia dalle due parti...»[il brano di pag. 318 è lo stesso che appare a pag. 193].

Centodiciassettesimo canto:

«c'è un modo di sapere che si à tutti qua, anche i morti in un certo senso»

Il «finimondo» a Milano. La Lombardia si leva come una zattera su un'enorme quantità d'acqua sottostante. Conferma nel valore della propria scrittura: «una scimmia amica dolcemente confortante, ha detto: lavora pure, scrivi ancora sinché puoi, è la sostanza di te».

Centodiciottesimo canto:

Frammenti di battute sulla vita degradata d'ufficio. Il Diarista, rivedendoli, sentenza: «è il canto del cigno della Rappresentazione». Richiamo a Pasolini: tramutare in benefiche le potenze maligne che abbiamo in corpo. Bisogna «spostarci senza paura e sebbene conficcati provvisoriamente».

Centodiciannovesimo canto:

Riflessione sul vivere di rendita («una sorta di dorato sciacallaggio»), su Eva, sui sogni che bussano sempre per poter uscire, su un poeta che viene squarciato e mangiato da un orso.

Centovesimo canto:

Monologo di una figura femminile «usante più la vulva che la bocca». Allusione a Marilyn Monroe.

Centotunesimo canto:

Due donne aiutanti.

Centotriduesimo canto:

Ultima corriera per Crema «per il viaggio di ritorno». Sono cambiati alcuni viaggiatori. Restano in primo piano Ariele, il Diarista e «la grossa cioè Sweezy». Sempre più però a dominare è la Gorgone enigmatica e minacciosa: « non potendo non incontrarmi e sapendo che non mi si può guardare».

Ventesimo libro:

LA GLORIOSA AVVENTURA.

Centotridicesimo canto:

Il Rappresentante rivede un film visto nella sua infanzia, un film del 1934, *La vedova allegra*. Quel film riaccende «certi filamenti interrotti»; lo induce a fare delle telefonate alle amiche della Ida (o di entrambi) da cui scaturiscono incontri erotici raccontati con toni ironici, autocompiaciuti, ingannevoli da parte di lui («non sono più capace di fare l'amore»)... e rappresentazione di dettagli da melodramma cinematografico.

La prima è alla signora Norden. Arriva a casa del Rap. Si siedono accanto. Finiscono a letto «per farsi ambedue perdonare da Ida» e alla fine si salutano.

La seconda è Eleonora. Poi due cugine di Ida e poi Claudia. _____

Centotridicesimo canto:

Un brano datato («20.10. 2005) allude ad un ritorno dall'ospedale della madre dopo «la batosta ultima ricevuta al cuore»[o dell'autore che ripensa a quello della madre di anni prima?]. L'autore riprende «l'antica pratica, pure curante creante oblio, dello scrivere»

Centotridicesimo canto:

Frammenti lirici. Il più denso dichiara l'importanza non dello sviluppo economico o sociale ma quello degli «esseri pezzati» [singolo di molti].

Centotridicesimo canto.

Un Sud dionisiaco. Festa dei *macaruni*. Musica e coiti. Il ballerino. La bionda. Un pubblico proletario. Canzoni di varie epoche. Coralità provvisorie.[Notevole il cambio di tono: non c'è più distanziamento intellettuale ma euforia... una scrittura quasi "da orgasmo", un'enfasi dionisiaca..]

Centotridicesimo canto:

Grazia alle prese con l'«amara corrente» della «vitetta» che vorrebbe sommergerla.

Centotridicesimo canto:

Come si è chiesto cosa faceva la casa del Reduce in assenza di umani, ora si chiede «che ne è, che fanno quando noi non ci siamo / la foresta, l'angolo di alcune vette al cielo/ il fragoroso nulla entro cave o caverne». In contrasto Circio (che sta atterrando con l'aereo o partendo con un aereo, di cui loda i prodigi tecnici) sta «nel senza buio dromo personale» e risale «verso altri serventi, verso le cantine da cui sale... odore di sangue odore di uccisioni». [la natura contrapposta alla società?]

Centotridicesimo canto:

Ancora sull'aereo. Elogio della tecnica da parte dei maschi. Contestazione da parte della hostess. Cenni a un'altra «maniera d'invecchiare» a Milano: godere di una giornata che si apre «con qualche aspetto dolce», malgrado il «bel fagotto di temporalizzazioni, incontri, fatti assorbiti dentro di sé».

Centotridicesimo canto:

Aspetti del «casalingato seralnotturno» in contrapposizione al «fuori» dove «ammazzano/ all'estero bombardano» ecc.

Accenno ad «una piccola/ Arianna» che si lamenta ancora per questi orrori.

Centotrentunesimo canto:

Invocazione alla notte, attesa delle «donne salvatrici», augurio di «pace tra i similitudini».

PARADISO NERVOSO

Ecco la sintesi dei brani con riferimento alle pagine:

353.

Una visione di crudele lotta per la vita di animali costretti a traversare un «fiume di melma» in cui si annidano caimani che si mescola con quella degli «umani sauri» in fuga da bombardamenti e uccisioni. Scena di abitanti della metropoli nei pressi del metrò Cadorna. Le donne salvatrici.

354.

Un viaggio[quello del poema] «come fossi divenuto solo al mondo» in un autobus (quello iniziato negli anni Settanta?).

355.

Prevecchio e Bean s'accorgono dello spostamento in corso. Assieme ad Ariele cominciano a pensare alla Casa dei minuti e all'Agenzia Detective

354.

Un corpo, poi un altro..assumono una «consistenza strana»,sfuggono alla «dittatura dell'ignoranza» che invece «partorisce e ripartorisce...la tetra divisione» (dei corpi).

357.

Ariete, la vestaglia gialla della mamma (nuda), le parole che si appiccicano meccanicamente che spingono all'inerzia e a un silenzio che pure è «benefico per molti molti malati» e gli affamati che bramano questa nostra vita («vetrina magica»)

*

Venogoni in pensione scopre di essere chiamato «da più parti e in più modi» da una «libertà nuova» che si è impossessata di lui ed entra nella Casa dei minuti. Viene riconosciuto dal Prevecchio e Bean.

359.

Si forma il «Gruppo Base» dove si raccolgono gli «spostati».

*

S'incontrano nella casa di una donna «in via Torino». Ci si incontra «senza frenesia». Si riconoscono «affini nel sogno liberi dall'io io». «... è la prima Casa dei Minuti, senza fretta...».

361.

Venogoni e Prevecchio «parlano con autorità». Stanno creando l'Agenzia Detective.

*

Attiva anche Radice [?] «dopo molti amori». Sarà l'«alfiere di miele e giustizia», amata e odiata.

362.

Viene costituita davanti al notaio l'Agenzia Detective. Cosa dovrà indagare per prima cosa? Varie ipotesi. Contemporaneamente («passo concomitante») si ha «il parto della Casa dei minuti».

363.

Grazia, «bella nave di carne» entra nel metrò [la passante di Baudelaire?].

364.

Cheto, stufo di andare avanti così senza un senso, incontra Grazia. Ipotesi sui loro desideri da parte di entrambi....

366.

Seconda casa dei minuti:«mansarda di piazza Diaz». Si studia con entusiasmo «per saperne di più». È un continuo apprendistato. Scetticismo del Vice di Circio. Varie risposte alla domanda:«Cos'ha di bello, sto posto?».

367

Vari interventi nella discussione delle entità decidenti[?]. Sol G [=Solare Giancarlo] viene da esse convocato.:«gli chiedono di mettersi in contatto con gli abitanti del pianeta» allo scopo di aumentare le proprie conoscenze».

Caratteristiche (pregi e difetti) di Sol G. (uno che è andato «facendosi corpo di corpi tra corpi di corpi»). Il suo scopo è trasformare le Entità Giudicanti (cosa da esse non compresa).

*

Pensieri di Sol G contro la pubblicità (?)

372

In uno scompartimento vuoto Sol G vede uno che ha il computer davanti e ogni tanto scoppia a ridere perché parla con qualcuno. Si chiede come farà a mescolarsi a gente simile, a questi «Traditori» «che sembrano tesi a

cambiare parecchi... incluse le entità Giudicanti». Andò alla «riunione degli Spostati alla terza Casa dei Minuti».

373

Prevecchio, Bean e il Gruppo Protagonista «come e più degli anni del mutamento»

375.

Schede personali di Sol G (cronache diaristiche) . Una specie di animale dalle zampe potenti.

Giudizio sulle Entità Giudicanti:«lottano in realtà per la propria sopravvivenza» ma sono anche«nostre proiezioni ancora attive». [Chi è il poeta che dice: La Guida è confusa/ Tutti sono guide? (p 376) Majorino!].

*

Bean e chi parla ? Sullo sfondo il crepuscolo, la sera, il cimitero.

377.

Inno e previsione di uno stato di smarrimento e di smemoratezza come nei sogni.

378.

Un «barcone gremito gremito dopo tanto tempo è giunto sin qui, stano fissi guardandoci». È la «realtà riprodotta». «e retro loro milioni come loro in terre bruciacchiate, tra bestie, aride, corpi mani stracciate».

*

«e già chiamandoli “altri” ci si difende»

Discussione e opinioni in contrasto-

379.

Bean che tiene testa al Prevecchio, al suo «”vorrei proprio tutto”, trasmessogli dalla madre». Accenno al tumore «per quanto ancora rimarrà lì fermo?».

380.

[monologo di Sol G? o resoconto di sogno] È nel Gruppo ma «evasivo». Si è trovato in un quartiere sconosciuto «in una sorta di film». Sembra stia cambiando da com'era prima. Torna a casa e qualcuno inquietante passa «scoccando una rapida occhiata» come volesse occuparsi di lui.

381.

Ancora un ritorno [un viaggio tra città europee]. Riflessione sulle donne «butterate dalla fame» che viaggiano «in TIR doppi fondo» per arrivare nei paesi ricchi. Impressione di essere «su sedili mobili, su nuvole». Una scritta «disperato». Nessuna reazione dei vicini «al fulcro dei guai comuni».

382.

Bean «star dei pensionati».

Un'immaginazione delle paure degli occidentali. «la lama sotto che va all'attacco». «si preparano a distruggerci». «un vecchio, imperturbabile» dà ordini e dirige gli attacchi. «sta guerra perpetua totale che spacca come un melone la terra» «non finirà sin quando la forbice non chiuderà la sua bocca di ferro».

383.

Immagine di fanciulla «che apre le braccia/ indicando le vie della sopravvivenza».

Immagini di mari, di «acque ignote», di «onde ricciolute anche grandissime» e di animali notturni (gufi, rospi).

385.

Immagini di immigrati in attesa delle «decisioni del caporalato», «come guerrieri verso l'Occidente da conquistare». Altri che arrivano nascosti «sotto materassi e scatoloni pieni che fan male».«Una coppia vestita all'inglese, lino abiti leggeri» ridacchia vedendo «quell'incomprensibile fuggi [di] “musi neri”»

386.

«la marea degli ancora vivi che corre verso il proprio ignoto». Citazione da Primo Levi: l'inferno si presenta come «una camera grande e vuota».

387.

Cenno alle mafie, a Saviano alle ragioni del loro prosperare:«I commercianti avevano bisogno di liquidità e ma/ le banche si erano fatte sempre più rigide».

388.

Varie voci e storie su un gommone che trasporta migranti verso l'Europa. Il dramma di una donna che viene stuprata «davanti a tutti» e poi riprende «in braccio il bambino». Poi pressata sul TIR assieme ad altri. Alcuni gemono e qualcuno «prima o poi scivolando cade...«come le gnu oltre/ la ributtante dentaglia dei caimani».

La domanda: «un gregge di miliardi di similidissimili può potrebbe aprire/la via dolorosa, scansando uccisi piagati uccisori?/possono, si può senza battaglia? e senza vendetta?». Riferimento a Mandela e ai suoi tribunali del riconoscimento.

390.

Ariele pensa ad una «sesta casa». [brano poco decifrabile?]

391.

Resoconto di Sol G.[una specie di Messia!?! Pare di sì: «un gesù 2 anziano capitolato/ capitombolato sulla terra, lo stesso] alle Entità Giudicanti sulla composizione del Gruppo (7 persone). Prevecchio e Bean sono i «progettisti, e pure i fondatori dell'impresa». Ariele è il «portatore dell'immaginario». La gestione "sperimentale" dei due organismi (Case dei Minuti e Agenzia Detective).[Sembra una ripresa con un tono serio del progetto di Musil ne *L'uomo senza qualità?*].

Il «movimento» è fondato sullo «Spostamento». Il metodo: «la centralità e dignità di ogni persona e di ogni esistenza», «la necessità conseguente di valersi a fondo (contro e in sostituzione della vigente "dittatura dell'ignoranza") proprio dell'unica vita e di ciò che si pensa e si sente». Commenti vari.

393.

«Raccordarsi con il futuro, questa invece la frase che invia lo Spostamento/ mentre si muove, infitto su suole di gomma nel passato presente» (393)

394.

L'uomo bianco e il «laureato nero» («il doppio che mai tace»). Domanda a chi scrive:«come sgusciare dal tuo pellame di bianco». Con il «fido Ariele»? Dichiarazioni anti-Circio di Venegoni. Ancora immagini orride dello sfruttamento dei bianchi colonizzatori («Non si entra gratis, nelle zone d'alta produttività e civiltà»).

395.

Telefonata a Venegoni del «Gruppo Cardiowest» concorrente di quello dello Spostamento e preoccupato dal fatto che i suoi partecipanti «hanno cominciato a guardarci in faccia, a fissarci...». Varie reazioni di Bean, etc.

397.

«io e te sul sofà immaginario, leggendo/ legando cioè nostri destini pure all'esterno».

Al Prevecchio sono state scompagnate «le ultime carte» mentre «i poveri della Terra» sono abbattuti («decapitati/ deflagrati»). Gli tremano le gambe. Trova soccorsi in Shakespeare e Dante.

*

La «Tempesta» di Shakespaerare: «scansie dell'età portate alla luce». Esempio di pacata drammaticità possibile nell'«anziana età», di spostamento. Contestazioni.

[Possum? Pound (398)]. Il Prevecchio s'è incontrato per la prima volta «con i matti».

398.

Un esempio di relazione dell'Agenzia Detective su: aumento della distruzione, uccisione di donne da parte di «quattro eroi della Special Forces», due dei quali suicidatici successivamente, suicidi di innamorati piantati.

399.

«l'aria che vive nel tempo», captata dalla memoria e dall'arte (e che perciò «sta in un tempo raccontabile»), «può approfondire la storia». Diventa così «immenso» il giorno in cui memoria e presente «s'accoppiano», s'alleano.

*

Radice sospetta di Sol G. «l'ultimo arrivato». Somigliava troppo al Rappresentante. Sol, accortosene, cerca di «non irritarla». Ha deciso di non tornare più «là», dalle Entità Giudicanti. Come aveva fatto Ariele. Sol G è «l'opposto di Rad»: «il non Radicarsi gli era congeniale. L'Aldiquà per lui non era da mutare quanto da abitare; e togliendogli la maiuscola»..

400.

Critiche di Radice:«le sembra che tutto resti più o meno come prima»

401.

Una pianura «molto delicata». Un animale che attraversa «morbidissime lance erbose». Figure femminili.

*

Stella Maris che parla di Venegoni (Remo): fuori di stesa, austero elegante in doppio petto. Entrambi «danzatori irresistibili» in «saloni nettissimi lucenti di beati ricchi».

402.

Abbozzo di una seconda relazione di Sol G non spedita. In una piazza, luogo centrale della Casa 8 (?). «un assieme di persone, anche due soltanto» fanno l'amore «in un modo così strano»: in un modo «semplice, e non più comandato», ritrovando«il molteplice sé che lo componeva». Nella Casa dei Minuti 8 «gesti linguaggi amicizie e amori avevano la meglio».

403.

Un orso («pari pari ai Vecchioni e alla «colata di carne bambina disponibile») assale una donna. Che farà Ariele?

*

I partecipanti al Gruppo Protagonista hanno «tutti la testa rotta». Radice sviluppa le sue critiche estreme alla finta vita di loro («è impossibile far finta di vivere! Come fan loro!») e propone che ciascuno scriva un proprio libro da dare agli altri in modo da formare «una biblioteca universale/ di vissuti fucilati» E venga dato alla fiamme il denaro e sostituito «con buoni/ davvero buoni, nessuno escluso dalla ripartizione».

404.

Descrizione lirica dello scaturire e riunirsi e svanire di «piccoli esseri» che formano «miscele nuove». È «l'ultimo atto del poema» gestito dall'instancabile Ariele mentre giungono contro gli «sgherri» che hanno il cuore fatto dell'«ignoto-del-noto»).

405.

«parlo per udire» [da accostare al titolo del diciottesimo canto DIRE PER UDIRE].

Dubbi sulle possibilità della poesia di fronte a «tutta sta sofferenza, sto male».

Il discorrere paragonato ad un «enorme albero, con bigliettini appesi da tutte le parti»

406.

Ancora una definizione sintetica dei cetomedisti e della loro (da un punto di vista marxiano e con il “vecchio linguaggio”) utopia proudhoniana, “piccolo borghese” ...:

«siamo i cetom e stiamo, grovigli di contagi/ un po' schiacciati tra due opposte schiere/ complementari... sicché noi potremmo, impregnati di sogni/ d'equità e libertà, provare a filtrare...».

*

Ecco lo «scudo lucente» che il poema pone «contro i due mali». Scetticismo di Bean?

407.

Epifanie della scrittura [in cui «attimo vivente respirante io con esso»...408

Un episodio del «consueto orrore» quotidiano del mondo: uno in auto che aspetta (la sua ex moglie?) e la uccide e si suicida.

409.

Discussione sulle «profezie di Ariele». Varie reazioni: chi s'aggrappa all'adesso, chi cita Dante (Venegoni), chi ironizza (Grazie e Stella). Brindisi e cena :«siamo gli spostati!».

*

In una cantina o prigione un corpo maschile insanguinato (come quello di Gesù). Gesù accostato a Sol G.

«anziano P, cosa ci hai nascosto?»

410

Domande sulle reazioni di chi ascoltò, guardò Gesù. Se le fa lo scrivente «dopo una cena tra studenti oramai quasi della mia età», «ossessionati tutti dal denaro che ci lega sebbene innominato». Accanto a lui Ariele, «eterno fratello gentile» e non il «crucele ostile Caronte»

411

Citazione di Wittgenstein: l'originalità del terreno. Ripresa del discorso sul Gesù 2.

Accenno al suo «splendido lavoro troncato»

413

Prostituzione e uccisione dei bambini («agnelli bimbobimbe», «chiodi arrugginiti per Gesù 2», «il consumo precoce degli innocenti»). Autointerrogazione dello scrivente («interrogo gli strati miei profondi»). Che fare?

414.

Ancora Ariele e la fantasia. Domanda su quando sarà possibile, «riunite le due lame della forbice, spenta la torcia» sarà possibile «conoscerci»

415.

Radice ha lasciato il Gruppo Protagonista. Venegoni e Stella Maris sono anch'essi «stanchi di avere un così grande sogno nel cuore e risultati da formichine». La vicenda della «grassona», fuggita di casa e finita suicida «senza braccia nella palude». Accenni alla sua storia per ipotesi.

416.

Appunto dello scrivente sul poema e i suoi rapporti di coppia. Angoscia di morte.

*

Variazioni sulle parole 'strappi', 'pupilla', 'spugna', 'colpi' [?]

417

Casa dei Minuti 11...

*

Vita di coppia

418.

Un sogno del 1995. Nel vento, in un uragano che pare provenga «da quella casa, da quel rifugio». Riferimento allo spettacolo di Misculin. Interpretazione possibile.

Ancora sugli anziani che «intravedendo la vecchiaia» comandano «con furore» e le resistenze dei «cetomedisti» che «riluttano o si voltano a guardare giù a ci sta sotto»

419.

«Epoca del gremio»: «circola un enorme fiato comune»

*

Una barca [Dante..]

*

Una luce [Dante..] . «il clima è quello del paradiso, 2006 però».

420.

Barca. Soldati che avanzano. «Ariele ... colpito dal fuoco amico»

Profezia: «la forbice, la torcia, l'ignoranza sparsa con i suoi lapilli/ il degno fondo che farà così ridere, tra un millennio o un giorno»

422.

Citazione da Dante: «Sì, come neve tra le vive travi..».

Dichiarazione di amore per il «progenitore».

423.

Immaginazione della propria morte (sua? Del poema?). diversa da quella della fine del Processo di Kafka.

*

Un'ultima guerra tra religiosi e atei, «questi ultimi, i sicuri vincitori/ dovranno rispettare, non martoriare, neppure giudicare/ le fiammelle interiori, superficiali e profonde, che chiamavamo Anima»

424

La pace...

18 novembre 2009