



Master

2011

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Corpo Stellare. Letture Pusterliane

De Stefani, Sibilla

How to cite

DE STEFANI, Sibilla. Corpo Stellare. Letture Pusterliane. Master, 2011.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:17421>

Université de Genève
Faculté des Lettres

juin 2011

Département des langues
et des littératures romanes
Unité d'italien

Mémoire de Master

Corpo stellare

Letture pusterliane

Sibilla Destefani



Pablo Picasso, Guernica, 1937, olio tela (350 × 782 cm), Museo Nacional Reina Sofia, Madrid

Directeur[s] de mémoire: prof. Francesca Latini et prof. Emilio Manzotti

sibilla.destefani@gmail.com

Indice

1. <i>Corpo stellare</i> , uno sguardo generale: descrizione poetica, tematica e strutturale della raccolta	3
1.1 La poetica di <i>Corpo stellare</i> : la poesia dell'antitesi, la poesia senza io	3
1.2 <i>Corpo stellare</i> : temi e motivi	14
1.2.1 La società contemporanea	14
1.2.2 La memoria storica e il dialogo con Sereni	19
1.2.3 Il mondo animale: il bestiario di Pusterla	21
1.3 <i>Corpo stellare</i> : il titolo e la raccolta	28
2. Letture	31
2.1 <i>Stlanik</i>	31
2.2 <i>Der fliegende Vogel</i>	43
2.3 <i>Lettere da Babel (1-2)</i>	53
2.3.1 La prima lettera	56
2.3.2 La seconda lettera	63
2.4 <i>Uomo dell'alba (1-12)</i>	69
2.4.1 La storia della beffa	73
2.4.2 I motivi dell'accettazione	75
2.4.3 <i>Bockstenmannen</i> : l'antenato poetico dell'Uomo dell'Alba	77
2.4.4 La genesi	79
2.4.5 L'ontologia	88
2.4.6 Gli antenati	93
2.4.7 Lettera al creatore: il doppio gioco con Dio	100
3. Biobibliografia	103
4. Bibliografia	104

1.1 *La poetica di Corpo stellare: la poesia dell'antitesi, la poesia senza io*

Il secondo tratto caratteristico della poesia di *Corpo stellare* è l'assenza dell'io-lirico, che compare solo in rare occasioni. Esso, infatti, è per lo più invisibile, mimetizzato dietro altre figure (ad esempio animali) o dietro il ruolo di narratore (cfr. *Le storie dell'armadillo*, *Cani*, ecc.).

Sul Po, sotto Superga, tutto pareva notte, il fiume e il tempo scivolavano muti. Per viali di traffico e stanchezze si risaliva il buio, controcorrente senza particolari prospettive. Ma un breve segno sull'acqua significava sorpresa, bianca scia. Canoe, due scafi lesti, l'allegria gorgheggia, ti sfiora per caso e va, nelle sere più cupe, con piccole piccole ali.	5 10
---	---

¹ *Thou Shalt Not Die*, v. 25, «cuore»; v. 29, «orrore»; v. 34, «amore». Le poesie citate in corsivo e senza il nome dell'autore né della raccolta, appartengono tutte a *Corpo stellare*.

La poesia si compone di dodici versi perfettamente suddivisi in due parti separate dal punto fermo (vv. 1-6; vv. 7-12). I primi sei versi mettono in scena una situazione negativa, priva di speranza. È notte, «il fiume e il tempo / scivolavano muti». Non c'è niente. Solo un lento affannarsi «controcorrente / senza particolari prospettive». L'acqua del Po, ai piedi della collina torinese di Superga, è avvolta nell'oscurità. È su questo palcoscenico di «traffico e stanchezze» che irrompe la seconda parte della poesia, potentemente proiettata in scena da un'avversativa in apertura di verso e di periodo che spezza gli equilibri, e capovolge la situazione.

Ma un breve segno sull'acqua
 significava sorpresa, bianca scia.
 Canoe, due scafi lesti, l'allegria
 gorgheggia, ti sfiora per caso
 e va, nelle sere più cupe,
 con piccole piccole ali.

10

Basta una *variatio* minima a modificare la situazione. Un segno leggerissimo che ti sfiora nel buio («nelle sere più cupe»), prima di allontanarsi «con piccole piccole ali». Ed è proprio questa la parola chiave non solo della poesia, ma dell'intera raccolta. Le "ali" percorrono tutto *Corpo stellare*, come il simbolo di una speranza che, ancora, non vuole morire; non è un caso, in questo senso, se il termine si ripete ben ventiquattro volte all'interno della raccolta.² Lo stesso discorso vale per la costruzione bi-frontale, oppositiva, in cui è organizzato il testo. Il ricorso all'avversativa in posizione di rilievo è, come detto, uno dei tratti caratteristici della poesia di Pusterla. In questo senso, *Con piccole ali* si presenta come un esempio prototipico dell'organizzazione della materia da parte del poeta ticinese. Il buio minaccia, le tenebre planano sul mondo e sugli uomini, ma da qualche parte un guizzo resiste, un'«allegria [che] gorgheggia», che ti salva dal naufragio. Così, la stessa costruzione sintattica si ritrova in numerosi altri testi della raccolta, secondo uno schema reiterato facilmente riconoscibile.

Un primo esempio è fornito dal *Lamento degli animali condotti al macello*; i condannati, sulla via del patibolo, intonano una «canzone dolcissima» che è un inno alla vita, all'affermazione della vita, che appare più forte della mano del boia.

Cenere i tronchi, i mari in secca. *Ma* noi vivi,
 vivi più vivi della mano che martoria. Chi ci nega

² *Con piccole ali*, v. 12; *Stlanik*, v. 36; *Lamento degli animali condotti al macello*, v. 5; *Quanto di noi e poi quanto*, 2, v. 14; *Galleria dell'evoluzione*, 1, v. 16; v. 20; *Galleria dell'evoluzione*, 2, v. 4; *Leggendo Svetonio*, v. 6; v. 14; *I gabbiani del Guasco*, v. 19; *Oltre le onde*, v. 8; *Der fliegende Vogel*, v. 2; *Scablands*, 10, v. 1; *Pont d'Arve*, v. 15; *Abbozzo degli aerei con le ali*, 1, v. 7; v. 24; v. 43; v. 44; *Abbozzo degli aerei con le ali*, 3, v. 19; v. 27; *Abbozzo degli aerei con le ali*, 5, v. 9.

la luce ignora questo: siamo vivi

nella gloria del male che ci è dato
(...).³

15

La certezza di vita che caratterizza i condannati si oppone alla desolazione insita nell'immagine dei tronchi inceneriti e dei mari prosciugati. L'avversativa s'impone in mezzo al verso, in apertura di periodo. Essa si trova così ulteriormente rafforzata dal punto fermo che la precede, acquistando un maggior rilievo.

Un caso simile si ritrova anche in *Una telefonata a Ravecchia*, in cui all'immagine drammatica dei ragazzi che precipitano nel baratro si contrappone quella, più serena, del fischiare dei merli e dell'allegria delle martore.

(...) qui giovani
ardono ignari e cadono dietro gli ipermercati. *Però*
merli fischiano altrove fresche ariette
metafisiche, le martore
rodono allegre i cavi (...).⁴

25

Come nell'esempio precedente, il gioco oppositivo è esplicitato dall'avversativa. Come nel caso del *Lamento degli animali (...)*, anche qui essa si trova in apertura di periodo. Il gioco è ulteriormente esasperato dalla posizione della congiunzione, isolata in chiusura di verso tramite il ricorso all'*enjambement*. In questo senso, appare chiara la volontà del poeta di mettere in evidenza, con tutti i mezzi a disposizione, il legame contrastivo tra i «giovani» e «i merli (...) [e] le martore». Un gioco che ritorna, immutato, anche nella seconda delle *Lettere da Babel*, la sequenza forse più riuscita di *Corpo stellare*:

(...)
guardiamo le strade uguali, monocordi,
il flusso ordinato del traffico e dei giorni, il tuo futuro,
e non siamo sicuri di niente. *Ma* speriamo.
Assurdamente, speriamo. Il fuoco è acceso.⁵

5

L'idea di una speranza che si oppone all'oscurità, alla morte, all'assurdità delle cose, è dunque un tratto caratteristico della poesia pusterliana, riscontrabile sull'arco dell'intera raccolta. In questo senso, *Con piccole ali* è davvero archetipo dei testi che seguiranno; esso fornisce una chiave preziosa alla comprensione di *Corpo stellare*. È come se il poeta avesse

³ *Lamento degli animali condotti al macello*, vv. 12-15.

⁴ *Una telefonata a Ravecchia*, vv. 21-25.

⁵ *Lettere da Babel*, 2, vv. 4-7.

voluto avvertire il lettore, mostrargli qualcosa: un'idea *in limine*, una concezione non solo della poesia, ma della vita stessa: *ma per trattar del ben ch'i' vi trovai...*

La prima parte del testo (vv. 1-6) è caratterizzata dall'assenza. In primo luogo, un'assenza di luce: «tutto pareva *notte* (...) / si risaliva il *buio*»; in secondo luogo, un'assenza di suono: «il fiume e il tempo / scivolavano *muti*»; in terzo luogo, un'assenza di energia: «Per viali / di traffico e *stanchezze* (...)». In fine l'assenza più grave, l'assenza di futuro: si cammina nell'oscurità, «controcorrente / *senza particolari prospettive*».

La seconda parte del testo (vv. 7-12) si contrappone alla prima, oltre che per il movimento avversativo introdotto dalla congiunzione “ma”, anche per l'introduzione di un elemento nuovo, di una *presenza*: «canoe, due scafi lesti (...)». Una presenza anticipata da «un segno sull'acqua / (...) bianca scia», che immette nel testo un elemento fondamentale: l'*allegria* (v. 8). Isolata in chiusura di verso da un *enjambement* che spezza il sintagma verbale, essa è al centro della seconda parte del testo. Non per niente, il sintagma «l'allegria / gorgheggia» si trova a metà esatta del segmento, al cuore di quello stato positivo che si oppone alla negatività dei primi sei versi. Dietro il termine si trova probabilmente Ungaretti, la cui *Allegria di naufragi* ricalca, appunto, quell'ossimorica opposizione luce-ombra presente anche in *Con piccole ali*. L'eco di Ungaretti, inoltre, è già presente ai vv. 2-3 («il fiume e il tempo / scivolavano muti (...)»), che richiamano i vv. 13-14 dell'*Inno alla morte* («scivolerò nell'acqua buia / senza rimpianto»⁶). Si noti, inoltre, come la parola chiave «allegria» sia l'unica, all'interno della poesia, a trovarsi in rima baciata («significava sorpresa, bianca *scia*. / Canoe, due scafi lesti, *l'allegria*»⁷), rilevando, così, un termine già iper-evidenziato. E che il processo non sia casuale è dimostrato dall'altra rima presente nel testo, questa volta a distanza: viali – ali (v. 3 – v. 12). Ad una prima analisi, essa appare meno rilevante rispetto alla precedente; la rima baciata, infatti, risalta più facilmente che la rima a distanza. Tuttavia, la parola chiave *ali* è ulteriormente evidenziata da altri due elementi: in primo luogo, si tratta di una rima ricca, perché inclusiva. In secondo luogo, il sostantivo «ali» rima, oltre che con «viali», anche con se stesso, rimandando al titolo e chiudendo circolarmente la lirica. Ciò che è importante rilevare è il fatto che le due parole chiave del testo proemiale coincidano con le parole-rima. Un dato interessante, soprattutto all'interno di una poesia che, come quella di Pusterla, si realizza al di là degli schemi metrici tradizionali. La rima, qui, è sempre una scelta, e come tale deve essere considerata. Essa fornisce un indizio prezioso della gerarchia informativa della poesia. Ciò è valido, oltre che per il testo proemiale, anche per l'intera raccolta: la poesia contemporanea in generale, e quella di Pusterla in particolare, è una poesia che si costruisce al di là delle tradizionali

⁶ Giuseppe UNGARETTI, “Inno alla morte”, in *Sentimento del tempo*, vv. 14-15.

⁷ Il corsivo è mio.

‘gabbie metriche’. Una parola rima, in questo contesto, veicola un messaggio proprio, un significato latente che si somma a quello propriamente semantico dei versi.

La seconda caratteristica principale del testo proemiale è, come anticipato, l’assenza dell’io lirico. Esso è sostituito dal ricorso a un’unica forma impersonale («si risaliva il buio»), attorno alla quale si costruisce una poesia che è essenzialmente descrittiva. Ciò non sorprende il lettore di *Folla sommersa*, che aveva dovuto aspettare fino al diciottesimo testo, dal titolo, omonimo, «Folla sommersa», per intravedere l’io lirico, che si scopre nei versi finali dietro il sintagma nominale «mio padre».⁸ E se è vero che, come dimostrato da Mattia Cavadini, già nelle *Cose senza storia* «non è più l’io lirico che guarda le cose, ma sono le cose che impressionano l’io ed il suo occhio»,⁹ è altresì vero che è solo a partire da *Folla sommersa* che l’io lirico assume il ruolo definitivo di narratore, rinunciando a se stesso in nome delle cose, del mondo, degli *altri*. Così, ecco entrare in scena i nuovi protagonisti della poesia: la *folla sommersa* senza memoria che gremisce le pagine della penultima raccolta pusterliana, che circonda il lettore come un esercito spettrale, per un attimo strappato all’oblio. Un mondo eterogeneo composto d’innomerevoli figure, umane e animali. Così ecco Paul Hooghe, «l’ultimo lanciere caduto su nessuna spiaggia»,¹⁰ che richiama alla mente quell’altro, silenzioso, di sereniana memoria: «non sa più nulla, è alto sulle ali, / il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna».¹¹ Vi si trova, anche, la *Lezione dei gatti*, quello morto e quello «bianchissimo / [che] per ore è rimasto a vegliare un compagno travolto, ritto immobile / accanto a un breve rivolo di sangue / più nero dell’asfalto».¹² E «la moglie quasi immobile, persa dietro un sorriso / pallido, dita che tremano piano, affusolate; / e adesso sulla pettorina / scorre bruno un ruscello di caffè».¹³ E la galleria continua, con l’immagine, violentemente emotiva, della mucca che fugge dal camion diretto al macello. Corre, «quasi folle (...) / per orti e budelli, forse mettendo a rischio / la propria e l’altrui vita, stralunata o in balla / di qualche muto delirio, o paura bovina rovinosa, / di mucca giovane folgorata dal dubbio (...)». Corre, impazzita, e per caso trova «una riva qualunque / un profumo di muschio bagnato»; la «bestia (...) cocciuta» è poi «scivolata nel fiume», la sua pancia si è gonfiata d’acqua torbida. Qualcuno l’ha salvata, «un eroe». È stata asciugata prima di essere rinchiusa di nuovo con

⁸ Fabio PUSTERLA, “Folla sommersa”, in *Folla sommersa*, Marcos y Marcos, Milano, 2003, v. 25.

⁹ Mattia CAVADINI, *Il poeta ammutolito, Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica, Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Marcos y Marcos, Milano, 2004, p. 168.

¹⁰ Fabio PUSTERLA, “Folla sommersa”, in *Folla (...)*, op. cit., v. 1.

¹¹ Vittorio SERENI, “Non sa più nulla, è alto sulle ali”, in *Diario d’Algeria*, vv. 1-2.

¹² Fabio PUSTERLA, “Lezione dei gatti”, in *Folla (...)*, op. cit., vv. 24-27.

¹³ Fabio PUSTERLA, “Il nome di un grande fiume spagnolo, III”, in *ibid.*, vv. 9-12.

le altre, «e ora aspetta il suo turno in un corridoio di sangue e muggisce».¹⁴ Questi alcuni esempi degli 'spettri' che popolano *Folla sommersa*, e ai quali l'io lirico presta la sua voce. Un io che diventa loro, a volte noi. Che si cela dietro gli occhi di un animale; che si manifesta dentro un "tu", che compare, per un istante fugace, quasi fuggente, dentro un "io", prima di eclissarsi di nuovo, sommerso dai suoi spettri. In questo senso, dunque, l'assenza di un io lirico nel testo proemiale non sorprende, e anzi anticipa uno dei tratti caratteristici di *Corpo stellare*, che in questo senso si pone in rapporto di continuità con la raccolta precedente. Non per nulla, l'io lirico di *Corpo stellare* è un io cangiante, un io mimetico che è ora io, ora noi. Che un momento è umano, subito dopo è animale. Apostrofa qualcuno, gli parla, raramente parla di sé. È un io acrobatico, un io invisibile che si ha tendenza a dimenticare. Assente, come visto, dal testo proemiale, esso non si manifesta nemmeno in *Stlanik*, poesia essenzialmente narrativa, che racconta gli *altri*, senza che l'io narratore, che pure esiste, si manifesti. A concludere la poesia sono due entità altre, una vegetale, l'altra animale: lo *stlanik*, pino siberiano d'indubbia carica simbolica, e poi l'armadillo: è lui che conclude la lirica. Un armadillo narrato in terza persona che «cammina verso nord».¹⁵ La poesia seguente non concede nulla all'io, sempre invisibile; mette in scena un dialogo tra due individui tanto determinati quanto misteriosi: «l'uomo che fuma» e «la donna delle domande». È qui che, per la primissima volta, è pronunciato il pronome «io». Il passo, del resto, è interessante: «(...) ai maiali si apriva un labirinto di transenne, e in fondo c'era / un uomo che li aspettava, con gli stivali e la frusta. / Li faceva salire sul camion, / io forse pensavo a Sobibor, Treblinka, / i maiali gridavano».¹⁶ È in questo passo che il pronome personale è impiegato per la prima volta in modo esplicito, che esso appare nero su bianco nelle pagine di *Corpo stellare*. Una presenza, tuttavia, minima, che niente ha a che vedere con l'io lirico, che continua ad essere assente, celato dietro il dialogo che mette in scena, nascosto dietro a quei protagonisti inconsueti eppure definiti dall'articolo determinativo: *la* donna delle domande, *l'uomo* che fuma. Nel brano successivo l'io lirico è *noi*, è la voce degli *Animali condotti al macello*, il loro ultimo canto. Nei testi seguenti esso si fa narratore, voce invisibile che racconta le vite altrui. Fino all'estrema assenza di *Gare Cornavin*, dove l'io lirico diventa *interlocutore* di un'altra voce, straniera, inserita nel testo tra virgolette. L'io lirico non parla, è ridotto al ruolo silenzioso di muto interlocutore, diventa un «tu» che esplode nei versi finali del testo, in apertura di periodo: «"Tu invece somigli / a un antico pastore di Neuchâtel occhi di lago / che venti o

¹⁴ Fabio PUSTERLA, "Ritratto bovino", in *ibid.*, vv. 2-13.

¹⁵ *Stlanik*, v. 40.

¹⁶ *Dialogo della partenza e del nessun dove tra l'uomo che fuma e la donna delle domande* vv. 26-31.

trent'anni fa mi ha dato una mano / e io non scordo mai. Buona fortuna, / amico"». ¹⁷ È solo al centro della raccolta, nel cuore di *Corpo stellare*, che si manifesta, finalmente, un io-lirico degno di questo nome, che esso emerge dal coro delle voci degli altri, delle cose del mondo: «E ancora giorni si susseguono, viaggi, / e sempre quel tuo sogno mi accompagna, / in segreto, e non capisco perché; finché guidando / nel traffico tra Modena e Bologna, / mentre uno sciame di passeri / sale su da dietro un muro come un vento di mare, / anche le immagini cominciano a volare / in una sola direzione, come i passeri, / confuse eppure unite, non senza un po' di grazia / e di paura. C'è qualcosa di vero nel tuo sogno, una visione / nitida che ci sfugge. E per questo ti scrivo. Perché so, / adesso so che siamo qui davvero, io e tua madre / e ci teniamo per mano in mezzo a tutte queste macerie / (...)». ¹⁸ Nei versi della prima delle *Lettere da Babel* l'io lirico si manifesta, pur in forma sott'intesa, nel pieno della sua forza. È lui a guidare, a pensare, ad essere avvolto, per un secondo, dall'intuizione salvifica, dall'epifanica rivelazione che rende il mondo improvvisamente intelligibile. È curioso che ciò avvenga proprio qui, al cuore di *Corpo stellare*, dentro una poesia d'indubbia discendenza montaliana che è forse la più riuscita dell'intera raccolta. È accanto al «carissimo figlio» ¹⁹ che si manifesta, per la prima volta, la voce che dice io, la stessa che a quel figlio si rivolge. Un'apparizione fugace, che subito scompare per cedere il posto alla volpe di *Zurigo HB*, che cammina sola sui binari, indifferente ai treni, al rumore del traffico. Ritorna, vago, quasi invisibile, nella poesia omonima della raccolta – *Corpo stellare* – in cui l'io lirico si rivolge ad un'entità intangibile e innominabile, qualcosa che «nessuna parola può dire e che in ogni parola / risuona come l'eco di un lento respiro (...)». ²⁰ Una presenza minima, nascosta dietro l'interlocutore muto (l'entità innominabile) cui l'io lirico si rivolge, e che lo nasconde, avvolgendolo.

Per molti versi, dunque, *Corpo stellare* è una poesia senza io, un *logos* senza padrone che parla del mondo e degli altri, raramente di sé. Un io che è continuazione di quello già intuito in *Folla sommersa*, e che qui assume le forme più varie: è narratore (racconta le *Storie dell'armadillo*, mette in scena i cani dell'omonima sequenza), è testimone di un dialogo (come nel caso del *Dialogo della partenza e del nessun dove tra l'uomo che fuma e la donna delle domande*), è un animale (il noi del *Lamento degli animali condotti al macello*, l'io della *Pasqua del toro*), è il fantoccio dell'*Uomo dell'alba*. È tutti e nessuno, individualità e collettività. È un io polifonico che finisce col disperdersi, col non esistere più. Una dispersione che era già in atto sin dalla primissima raccolta del poeta

¹⁷ *Gare Cornavin*, vv. 21-25.

¹⁸ *Lettere da Babel*, 1, vv. 16-30.

¹⁹ *Lettere da Babel*, 2, v. 2.

²⁰ *Corpo stellare*, v. 8-9.

ticinese, sin dall'esordio giovanile di *Concessioni all'inverno*, dove il poeta confessava la propria incapacità a rappresentare, a comprendere:

La disfunzione è un'altra, è nei vapori
che velano le cose, confondono le case 15
le chiese le chiuse; e chi sa più se l'inaudito
tumefarsi dei volti, e l'appiattirsi
e l'inarcarsi dei monti, e il beccheggiare
dei ponti siano segnali veri, tracce forse
di un mondo altro, sottostante, 20
che irrompe a tratti violento,
o fantasmi neppure ipotizzabili?
L'esilio comunque è in questo non essere
intero mai, non esistente del tutto
nell'istante, e sempre distante 26
*dal vero.*²¹

Già nelle *Cose senza storia*, dunque, Pusterla metteva in scena un io esiliato, privato del proprio centro di gravità, un io «consapevole di non poter più ritessere, per via analogica, i nessi che lo riconnettono all'universo (...)».²² Un dato importante, che mette in evidenza come l'assenza dell'io lirico, così esplicita nelle ultime raccolte, sia in realtà la parte conclusiva di un processo già in atto da tempo. L'io lirico indebolito di *Concessioni all'inverno* sfiora il collasso nelle *Cose senza storia*, per poi fondersi nella schiera spettrale di *Folla sommersa*. In *Corpo stellare* esso subisce un'ulteriore modificazione: diventa un io mimetico, un io iridato che è tutti e nessuno, che è insieme individuale e collettivo, umano e animale, buono e cattivo, protagonista e narratore. Un dato importante, di cui bisogna tenere conto se si vuole comprendere appieno il senso di una poesia che fa della polifonia e del rifiuto dell'egocentrismo – inteso, soprattutto, come antropocentrismo – i propri fondamenti etici e poetici. Un rifiuto categorico che in *Corpo stellare* è espresso a piene lettere sin dal testo proemiale, in cui l'io lirico tradizionale è sostituito da un «si» impersonale che non può che sorprendere.

A livello verbale, la lirica proemiale si suddivide in due parti: la prima (vv. 1-8) è caratterizzata da una sequenza di verbi imperfettivi di matrice essenzialmente descrittivo-narrativa («tutto pareva notte»; «il fiume e il tempo / scivolavano muti»; «un segno sull'acqua / significava sorpresa»); la seconda parte (vv. 9-12) è costruita attorno ad una serie di verbi al presente indicativo, retti da un unico soggetto («l'allegria / gorgheggia, ti sfiora per caso / e va, nelle sere più cupe»). La lirica alterna dunque due temporalità: un primo momento caratterizzato dal passato, da ciò che *era*, e un secondo momento

²¹ Fabio PUSTERLA, «Lettera da Tinizong», in *Le cose senza storia*, Marcos y Marcos, Milano, 1994, vv. 14-26. Il corsivo è mio.

²² Mattia CAVADINI, *Op. cit.*, p. 109.

contrassegnato dal presente, che s'immerge sulla scena attraverso l'*allegria*. Essa entra in relazione con un *tu* non meglio identificato, ma dentro il quale ogni lettore è libero di riconoscersi. Ed è proprio lui, il tu-lettore, a essere carezzato dal gorgheggio leggero dell'*allegria*, che per un istante capovolge gli equilibri, fendendo l'oscurità, e allontanandosi leggera «nelle sere più cupe / con piccole piccole ali». Una sorta di ierofania che salva, che allontana l'oscurità, che concede al tu-lettore (che è poi il «lui – noi – chiunque» implicito nel «si» che «risaliva il buio» della prima parte della lirica) un istante di requie.

Si possono dunque identificare due filoni principali, all'interno della poesia proemiale, che anticipano le caratteristiche primarie di *Corpo stellare*. Da un lato, l'assenza dell'io lirico, o perlomeno la sua fusione con altre creature, umane e animali. Come si è visto, l'assenza della voce che dice io è un tratto tipico di Pusterla, che sin dalla primissima raccolta (*Concessione all'inverno*, 1985) aveva messo in dubbio la possibilità esistenziale di un io. Con *Le cose senza storia* (1994) il poeta aveva ridotto la portata dell'io lirico a beneficio degli oggetti del mondo, delle cose appunto, fino a giungere a *Folla sommersa*, in cui tale processo di riduzione dell'io aveva subito un'accelerazione radicale, con un'immersione quasi panica dell'io dentro gli altri, dentro il mondo. Una fusione con il mondo reiterata in *Corpo stellare*, in cui l'io lirico assume molteplici identità. In questo senso, il fatto che esso sia assente sin dalla poesia proemiale rileva una chiara volontà dichiarativa.

Il secondo filone principale è costituito dal gioco di opposizioni, dal continuo accostamento degli opposti che si realizza – nel testo proemiale – sia sul piano sintattico che sul piano tematico. Nel testo proemiale si osserva come il poeta ricorra all'avversativa in posizione di rilievo per mettere in opposizione due stati di cose; tale meccanismo ritorna puntualmente all'interno della raccolta, presentandosi dunque come un *topos* stilistico pusterliano. Lo stesso meccanismo si realizza sul piano tematico, della coesione: *Con piccole ali* mette in scena un gioco di opposizione tra oscurità e chiarore («il buio» del v. 4 vs la «bianca scia» del v. 8), presenza e assenza. Un gioco che si ritrova in tutta la raccolta, un'opposizione radicale, radicalmente necessaria, da cui il poeta estrae la materia stessa della scrittura poetica:

È stato quello l'inizio [della scrittura]? Non ne sono certo; ma degli eventuali inizi questo possiede parecchi ingredienti: la lacerazione della coscienza, lo sguardo improvvisamente altro sul mondo fino a poco prima rassicurante; e soprattutto l'intensificazione della

percezione, ma anche la distanza rispetto alle cose che si percepiscono, *l'intuizione di un oscuro legame tra bellezza e orrore*.²³

La bellezza e l'orrore si sfiorano, sono legati tra loro da forze intangibili che il poeta può solo intuire, e da cui estrae la forza del verbo poetico. Una presenza ossimorica che percorre tutto *Corpo stellare*, fino a scaturire nel testo finale: «(...) sulla soglia dell'ultimo inganno dell'ultimo orrore, / (...) / ancora un po' di memoria, / ancora un po' di speranza, d'amore»,²⁴ dove la rima a distanza *amore-orrore* condensa quel gioco di opposizioni che permea la raccolta sin dal testo proemiale. Essa, inoltre, fornisce un perfetto esempio della realizzazione dell'antitesi sul piano semantico: l'accostamento, mediante le parole rima, di termini opposti, va a ricreare, questa volta sul piano semantico, quel movimento oppositivo già osservato a livello logico-sintattico e della coesione. Un altro esempio in questo senso può essere osservato anche nella poesia omonima *Corpo stellare*, che può essere considerata come il manifesto poetico della raccolta. Qui l'io lirico si rivolge a un'entità innominata che è tutto e il contrario di tutto: «sei un pensiero / che non devo nemmeno pensare, (...) / (...) Sei un ricordo / perduto e luminoso, sei il mio sogno / senza sogno e senza ricordi, la porta che chiude / e apre sulla corrente di un fiume impetuoso. Sei una cosa / che nessuna parola può dire e che in ogni parola / risuona come l'eco di un lento respiro, sei il mio vento / di foglie e primavere, la voce che chiama / da un posto che non so e riconosco e che è mio. / Sei l'ululato di un lupo, la voce del cervo / vivo e ferito a morte. Il mio corpo stellare». ²⁵

Se il legame profondo tra amore e orrore è alla radice della poetica di Pusterla sin da *Bocksten*,²⁶ è a *Corpo stellare* che egli affida la definizione del ruolo della poesia: «le parole (...) fanno quello che è possibile per avvicinare la luce o il buio. Poi, ci lasciano soli lì davanti». ²⁷ La funzione della parola, e in particolare della parola poetica, è dunque quella di avvicinare il lettore all'abisso; di spingerlo il più lontano possibile, fino all'orlo del precipizio, fino a costringerlo a guardare *dentro*, nel fondo. A guardare il baratro, e interrogarlo. Un dato fondamentale, che illustra l'importanza del *logos* agli occhi del poeta. Un'importanza, del resto, affermata anche dalla poesia stessa:

Qui [nella letteratura] convivono tutti
i dispersi, i non nati, gli impossibili,
i cosiddetti mostri, le bellezze e gli orrori,

35

²³ Fabio PUSTERLA, *Entretien*, a cura di M. CHIARUTTINI, In «Feux croisés», n. 2 Revue du Service de Presse, Lausanne, 2000, p. 139, citato in Mattia CAVADINI, *op. cit.*, p. 133.

²⁴ *Thou Shalt Not Die*, vv. 29-34.

²⁵ *Corpo stellare*, vv. 1-13.

²⁶ Cfr. Mattia CAVADINI, *Op. cit.*, p. 133.

²⁷ Fabio PUSTERLA, *Corpo stellare*, *op. cit.*, p. 195.

l'urlo degli animali, l'universo di stelle e pianeti.
 Vaga nel più distante chi sta fermo,
 guarda nell'avventura chi decifra
 minuscoli caratteri d'inchiostro: 40
 guarda, contempla e spera
 che una biologia non esaurisca
 l'intera vita nella vita in sé. Forse si sbaglia,
 lo sa.

Poi un altro medico 45
 chiese una volta serio: *è interessato*
lei forse a guardare in sua anima? E lì apparve,
 la signorina anima: un budello
 viscido, lercio, un tubo digerente.
 Nulla d'interessante o fulgido, sul monitor. 50
 Splendeva
 soltanto la parola. Lei da sola.

Come la luna su un deposito di merci.²⁸

La rivendicazione della bellezza della parola anche quand'essa non è rinvenibile nella realtà extratestuale (ed è il caso dell'«anima» sul monitor del medico straniero) evidenzia il rapporto del *logos* poetico con le cose, con il mondo. La bellezza non si trova nello «spettacolo biologico della natura (...) ma [nella] capacità della parola di accendere in noi la nostalgia della bellezza. Per parlare di bellezza abbiamo bisogno di cultura e quindi di parola. Allora sopra la realtà brutta, non necessariamente brutta, la parola riesce ad accendere un'illuminazione particolare. La bellezza non è nelle parole, ma nel rapporto che la parola stabilisce tra noi e le cose, perché sono rari quei momenti in cui viviamo con la coscienza di quella che Ungaretti chiamava l'armonia».²⁹ L'estetica non è mai assoluta, bensì relativa al rapporto stabilito tra l'uomo (dotato di parola) e il mondo. La realtà rinasce attraverso il verbo poetico, che la reinterpreta, decifrandola. Ed è forse in questo rapporto tra la parola e la cosa, tra l'uomo e il mondo, che va ricercata la radice profonda dei due tratti più caratteristici della poesia pusterliana: l'assenza dell'io lirico e il continuo riaffermarsi di un movimento oppositivo. L'ego poetico perde la sua importanza dentro una poesia capace di far «stridere l'oltraggio e la dolcezza»³⁰ di rappresentare «la smorfia del fiore»;³¹ esso non è più al centro della poesia, non può più esserlo in quanto tutti i presupposti di una poesia egocentrica vengono meno: non è più l'uomo con il suo stato d'animo ad essere al centro del testo, bensì il mondo stesso, l'esistente in sé, che dalla

²⁸ *Signorina, per favore, monitor!*, vv. 34-53.

²⁹ Mariella DELFANTI, *Poesia, nostalgia di una narrazione, A colloquio con il poeta autore di «Corpo stellare»*, Corriere del Ticino, lunedì 20 settembre 2010.

³⁰ *Quanto di noi e poi quanto*, 3, vv. 10-11.

³¹ *Ibid.*, vv. 22-23.

parola poetica è rappresentato e decriptato. L'opposizione vi trova anch'essa il proprio senso profondo, se si considera la distanza, a volte incolmabile, tra il mondo e la sua rappresentazione, tra la parola e la cosa: nel rapporto estetico che si crea tra il verbo e il mondo che esso rappresenta c'è una tensione necessaria, inevitabile. La parola, e quella poetica in particolare, rappresenta il mondo così com'è, in tutta la sua complessità. Lo fa, tuttavia, sottoforma di sintesi estrema, entro una dimensione che è essenzialmente verticale, prima che orizzontale, e che quindi non ha il tempo – contrariamente alla prosa – per l'espansione.³² Laddove la prosa descrive e riproduce il mondo, la poesia ne sintetizza la complessità e le contraddizioni. Ora, ciò non può avvenire senza l'antitesi, senza l'opposizione profonda, permanente, della luce e dell'oscurità, che è poi, per dirla con Pusterla, l'opposizione insita nella «smorfia del fiore», nello stridio dell'«oltraggio e la dolcezza», lo stesso stridore proposto nella rima impossibile «amore-orrore» della poesia conclusiva.

1.2 Corpo stellare, temi e motivi

Corpo stellare è un libro ricco, capace di interpellare il lettore, di costringerlo a fermarsi, a riflettere. Ci sono tre grandi temi dentro l'ultima raccolta di Pusterla, che ricorrono con maggior frequenza, e che s'impongono al lettore: 1) i drammi della contemporaneità, la società contemporanea nei suoi anfratti più oscuri, quelli degli umili, dei dispersi, degli sfollati della Babilonia occidentale; 2) la memoria storica e la sua necessità etica e civile, continuamente ribadita dalla poesia; 3) il mondo animale, che è una presenza ricca, ricchissima anzi.

Ognuna di queste tematiche centrali, essenziali alla descrizione del mondo che scaturisce da *Corpo stellare*, include una serie di testi iper-rappresentativi, di cui si fornirà una breve sintesi nei paragrafi seguenti.

1.2.1 La società contemporanea

La contemporaneità più prossima, con i suoi drammi quotidiani così spesso ignorati, respinti come si respinge qualcosa di fastidioso, qualcosa che fa male, è un tema centrale di *Corpo stellare*. La raccolta propone una serie di pellicole poetiche di quotidianità, presentate all'interno di poesie singole, spesso brevi, ognuna delle quali descrive un micro-dramma quotidiano, un dramma in diretta che è sotto gli occhi di tutti e

³² «(...) nella prosa c'è un ritmo nella costruzione della narrativa che tende a espandersi in qualche modo orizzontalmente nell'esplorazione del mondo. La poesia rappresenta invece l'asse verticale, la trivellazione (o l'ascensione; anche se io [Fabio Pusterla] sono per la prima) e quindi non va tanto verso la colonizzazione dello spazio, quanto la ricerca di un senso o della stratificazione delle cose», in Mariella DELFANTI, *op. cit.*

che pure si è troppo spesso tentati di non guardare. Appartengono a questo filone tematico poesie come *Per un operaio precipitato*, *Milano centrale, gennaio 2006*, *Fra invisibili stelle*, *Prospect Hill*, *Da Marmorera (pensando a Brassempouy)* e *Gare Cornavin*, solo per citarne alcune.

Per un operaio precipitato mette in scena un incidente sul lavoro, il volo silenzioso di un operaio che precipita dall'impalcatura: «Dicembre di luce che crolla / e sprofonda in cantieri, fra scrigni e bomboniere / di perla nel cuore delle città, poi lo schianto: era un'ombra a cadere, / null'altro che un'ombra cinese / su veli di plastica grigia, / (...) un profilo / d'angelo in picchiata, uno schizzo inatteso / di sangue da ripulire sulle vetrine / babilonesi». ³³ È dicembre, il mese di Natale: da qualche parte, nella notte di una Babilonia contemporanea, un «angelo in picchiata» cade nel vuoto, volando come un'ombra lungo la plastica grigia del cantiere e schiantandosi sull'asfalto. Un dramma in diretta, una tragedia quotidiana che sarà vista da una sola persona: «Ritto sopra un giardino sospeso nel vuoto / davanti alla notte un ragazzo / sarà l'unico a vedere. E in una mano / regge un volo di passeri e rondini, mappe di cielo; / stringe nell'altra la brevità del giorno, / i crepuscoli feroci». ³⁴ È lui, l'adolescente solitario, l'unico testimone coraggioso dell'ultimo volo di «un'ombra cinese» che richiama alla mente quell'altra, più antica: l'«Icaro sgraziato» di Nerone, lo «schiavo con le ali» che, in *Leggendo Svetonio*, ³⁵ si schianta sull'arena, spruzzando sangue sulle vesti di un «Nerone inorridito». Un Icaro nuovo, contemporaneo, ma non per questo meno tragico. E il ragazzo in piedi davanti alla notte, l'unico testimone del dramma, «sa già cosa guardare e quando, esattamente, / e che lo sguardo fa male / se non mente». ³⁶

Milano centrale, gennaio 2006, mette in scena un dramma diverso: la mescolanza delle persone e delle culture dentro il non luogo di una stazione (o più precisamente di un treno in corsa). Così, ecco la voce di una donna segnata dalla guerra in Kosovo, che prega il suo compagno di lasciarla, di andarsene, perché «sono più vecchia di te, quarantaquattro anni come secoli, / tu fresco di trenta, e puoi ancora trovare qualcuno, / quei figli e la famiglia che oggi no ma domani vorrai, / e se io fossi soltanto meno debole, / mi sarei come sai tirata un colpo alla testa da tempo / già in Kosovo forse, o poco dopo, se soltanto / fossi stata capace di farlo, vai via, per favore / vai via...». ³⁷ Ed ecco, lì a fianco, «l'altra, prima, / salita a Monza, imbacuccata, / che spiegava a una voce lontana / sì, vado a trovare lo stronzo, benché malata, come senti, / ma questa me la paga, proprio oggi, / e intanto sto

³³ *Per un operaio precipitato*, vv. 1-11.

³⁴ *Ibid.*, vv. 12-17.

³⁵ *Leggendo Svetonio*, vv. 5-6.

³⁶ *Per un operaio precipitato*, vv. 18-20.

³⁷ *Milano centrale, gennaio 2006*, vv. 11-18.

*malissimo, / febbre senz'altro, e brividi, / ma certo, la puttana è su a sciare, beata lei. / Io qui da sola (...).*³⁸ Un amalgama eterogeneo di umanità che per un attimo si ritrova nello stesso posto, dentro un treno in corsa che conduce a una destinazione che è insieme «una promessa che inghiotte, un destino, una gola».

Ombre che in controluce
appaiono a Sesto e poi scompaiono appaiate
nella bruma del giorno che comincia, 20
come in una fiumana
dolorosa, ombre remote
e prossime, transito d'esistenze
quasi solo intuite
(...)
Pianissimo entra in porto trenitalia, e tutti vanno
rapidi verso quello che li attende, 35
rassegnati o frementi, nel ronzio
che sale dai cunicoli, e folate
di vento freddo spazzano via Gioia.

Milano chiama. La stazione è un'onda bruna,
una promessa che inghiotte, un destino, una gola.³⁹ 40

Il passo ricorda, per certi aspetti, l'ode carducciana *Alla stazione in una mattina d'autunno*, con la stessa luce fioca del primo mattino, la stessa mescolanza di rabbie e speranze: «Plumbeo / il cielo e il mattino d'autunno / come un grande fantasma n'è intorno. / Dove e a che move questa, che affrettasi / a' carri foschi, ravvolta e tacita / gente? a che ignoti dolori / o tormenti di speme lontana?».⁴⁰

La poesia *Fra invisibili stelle* è anch'essa incentrata sulla società contemporanea, di cui fornisce un nuovo fotogramma, immediatamente successivo a *Milano centrale, gennaio 2006*. Questa volta il protagonista è un ubriaco, un senzatetto, mendicante o clochard o comunque lo si voglia chiamare.

Un euro per un panino: *e se ha fame, se è un uomo, allora perché non lo aiuti?*

Come spiegare a un bambino
tutte le buone ragioni per un rifiuto? E quali sono,
poi, queste buone ragioni? Se è un panino 5
davvero che vuoi, andiamo a prenderlo insieme.

Ma non vuole, non viene,

³⁸ *Ibid.*, vv. 25-33.

³⁹ *Ibid.*, vv. 18-24; vv. 34-40.

⁴⁰ Giosuè CARDUCCI, "Alla stazione in una mattina d'autunno", in *Odi barbare*, Libro Secondo, vv. 6-12.

il panino l'ha appena mangiato,
lui dice. E capisce
sconvolto più cose di noi quando accetta un caffè
che non beve. 10

E se poi non capisce è lo stesso: il suo giro smagato
di morte e speranza continua indefesso nel bar,
fra invisibili stelle.

Un uomo, un bambino e un mendicante sono i protagonisti assoluti di questa microstoria di tutti, che ciascuno ha vissuto almeno una volta. Un bambino che chiede, senza capire, *ma se è un uomo, se ha fame, perché non lo aiuti?* E un adulto (forse un padre) che si sforza di spiegargli perché dire di no, senza riuscirci. Segue un dialogo: se vuoi un panino, allora andiamo a prenderlo insieme. «Ma lui non vuole, non viene, il panino l'ha appena mangiato». E poi s'infila dentro il bar, tra le «invisibili stelle [del suo] giro smagato di morte e speranza» dopo aver accettato «un caffè / che non beve».

Negli occhi del bimbo, nello stupore innocente di chi vede un uomo che ha bisogno di aiuto e non capisce, non può capire, perché la gente continui, indifferente, il suo cammino, si trova l'essenza di questo filone pusterliano incentrato sulla contemporaneità. Sul binomio «attenzione-disattenzione» era costruita una precedente raccolta del poeta ticinese: *Le cose senza storia*, dove egli metteva in scena «Certe case [che] non sono solo case: / relitti affioranti, su scogliere / dove il vento è più implacabile, forte, / e il grido di dolore si confonde / col rumore del mare. / Lo squalo che le sfiora con la pinna / dorsale, disattento / nemmeno se ne accorge, ma ci sono».⁴¹ Pietro De Marchi rileva come «due sono le forme di violenza, del vento e dello squalo, e due le forme di disattenzione: quella di chi non ha un orecchio sufficientemente allenato all'ascolto per riconoscere il grido di dolore che si leva dalla casa-relitto; e quella, più colpevole, di chi nemmeno si accorge dell'esistenza degli altri, che pure ci sono».⁴² La disattenzione dello squalo e del mare si ritrova anche in *Fra invisibili stelle*: la gente corre alle proprie occupazioni, indifferente al mendicante che chiede una moneta. Egli è parte integrante del paesaggio urbano, ne assume i connotati, perdendo la propria umanità. C'è chi non lo vede neppure, simile, in questo, allo squalo dei *Tre frammenti (...)*, e c'è chi lo ignora, chi lo sfiora senza fermarsi, nella mente, forse, l'eco eterna di quelle «buone ragioni» evocate nel testo. Solo un bambino si ferma a guardare, e la sua domanda contiene un'implicita accusa: «*ma se è un uomo, se ha fame, perché non lo aiuti?*». L'innocenza del piccolo supera lo squalo ed il mare, e per un attimo fa sussultare anche noi. Ed è questo, probabilmente, che vuole il poeta.

⁴¹ Fabio PUSTERLA, *Tre frammenti della disdetta*, 1, in *Le cose senza storia*, op. cit., vv. 1-8.

⁴² Pietro DE MARCHI, «Fabio Pusterla e *Le cose senza storia*», in IDEM, *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, da Gozzi a Meneghello*, Firenze, Cesati, 2003, p. 125.

Aprire un varco, sorprendere, obbligare il lettore – e perché no, se stesso – a guardare oltre, più in là, fra le «invisibili stelle» dei dannati, dei deboli, dei dimenticati della Babilonia occidentale. Come il bambino, che guarda e si ferma e s'interroga, incredulo, così il lettore, obbligato a deciptare una scena quotidiana attraverso uno sguardo che quotidiano non è, è obbligato a fermarsi, a interrogarsi; e per un attimo, forse, è sorpreso da se stesso.

Continuano i fotogrammi: *Prospect Hill* si china sul baratro della follia, dentro la mente di una donna rinchiusa in una casa di cura (*Prospect Hill* è un distretto di New Haven, cittadina dello Stato del Connecticut in cui si trova una clinica per disturbi mentali e del comportamento). A lei si rivolge l'io lirico, in un canto di consolazione che dà voce alla donna protagonista, e che insieme le offre un po' di conforto. Lei sola alla finestra, «ogni fuga è impossibile ormai / da questa gabbia bipolare».⁴³ Alla desolazione della sua solitudine, alla disperazione di una pazza che sussurra Dante («Se fosse amico il re dell'universo...») l'io lirico oppone la visione dei «pivieri dorati», uccelli migratori che «volano con la luce sopra i baratri / più profondi del mare».⁴⁴ Un gioco di opposizioni, quello della luce sopra il baratro, della speranza di una pazza incatenata alla sua voragine mentale, che rimanda alla poetica pusterliana dell'antitesi, e che offre a lei, vittima fragile della contemporaneità, un bagliore di conforto.

Da Marmorera (pensando a Brassempouy) evoca la vicenda umana degli abitanti di Marmorera, «un piccolo villaggio della valle dello Julier (Svizzera), sommerso alcuni decenni or sono nella costruzione di un bacino artificiale».⁴⁵ Alcuni abitanti, tuttavia, rifiutarono di lasciare le loro case, opponendosi fino all'ultimo alla distruzione del luogo in cui erano nati e vissuti, la terra della memoria e degli affetti. Ma il villaggio fu demolito. Le tombe del piccolo cimitero furono aperte e i corpi spostati altrove. Persino il campanile della chiesa fu abbattuto. Tuttavia, qualcosa rimase: una casa, che una famiglia fece costruire sulle rive del lago in segno di protesta, e che porta il nome, simbolico, di Chesa Resistenza.

Il fotogramma successivo propone un dialogo – ma è più esatto parlare di monologo – avvenuto alla stazione di Ginevra. Non a caso, la poesia s'intitola *Gare Cornavin*. Protagonista è un immigrato, che racconta al poeta la sua storia: aspetta un amico lontano, a cui ha mandato un passaporto: il suo. «Perché è malato a un orecchio, forse ferito al cuore / il mio fratello di sangue che ha bisogno di cure. / Alto come il dolore e magro come me, /

⁴³ *Prospect Hill*, vv. 12-13.

⁴⁴ *Ibid.*, vv. 32-33.

⁴⁵ Fabio PUSTERLA, *Corpo stellare*, op. cit., p. 217.

entrambi neri ossuti di deserto: / chi vuoi si accorga?». ⁴⁶ Nella generosità di un diseredato, nelle parole miti di un uomo solo, in attesa di qualcuno che, forse, non verrà mai, c'è una profonda verità: il baratro contemporaneo aperto da Pusterla, su cui egli ci obbliga a chinarci, non è fatto solo di miseria e orrore; c'è anche la luce, là in fondo, dentro le vite degli umili, dei senzatetto, degli immigrati, dei pazzi, dei disperati, degli zingari, dei diseredati protagonisti dei fotogrammi contemporanei proposti da *Corpo stellare*. Un'umanità eterogenea che per un attimo si staglia di fronte al lettore, obbligandolo a guardare nel buio, dentro i vicoli di una civiltà – quella europea e occidentale in cui vive il poeta – che rifiuta di guardare oltre lo schermo delle «vetrine babilonesi», che pure sono macchiate di sangue. È la società contemporanea ad essere al centro di *Corpo stellare*: la contemporaneità più prossima, quella di un Ventunesimo secolo europeo che dietro al «concerto / variopinto di laptop cellulari amazzonici pagers» ⁴⁷ nasconde la miseria e la grandezza dei deboli, «gli ostaggi [e] le vittime della contemporaneità». ⁴⁸ Pusterla apre un varco, descrive un mondo che tutti conoscono, che solo in pochi si fermano a guardare.

1.2.2 La memoria storica e il dialogo con Sereni

La seconda grande tematica presente in *Corpo stellare* è quella della memoria storica. Del suo valore e della sua necessità. In questo senso, Pusterla è debitore a Vittorio Sereni. L'autore di *Amsterdam*, *La pietà ingiusta*, *Nel vero anno zero* e *Non sa più nulla* ricorre del resto a più riprese nell'opera poetica di Fabio Pusterla, che in alcuni casi (ed è quello, soprattutto, di *Folla sommersa*) dialoga apertamente con lui. Così, ecco *Settembre 2003, nuovo anno zero*, una poesia che trae spunto dalle «affermazioni pubbliche di Silvio Berlusconi, Presidente del Consiglio, secondo cui il fascismo non ha mai mandato nessuno a morire». ⁴⁹ In questo frangente Pusterla – che è figlio di uno di quei soldati che il fascismo mandò al massacro – ricorre alla poesia di Vittorio Sereni, di cui riprende il titolo: quello che era stato *Il vero anno zero* di Sereni, con «le belve onnivore» che volevano cancellare la Shoah, diventa *Il nuovo anno zero*, il cui protagonista è un presidente della Repubblica Italiana che vuole rinnegare le responsabilità di un totalitarismo cieco che s'inchinò a Hitler e mandò a morire una generazione intera. Sereni è dunque il poeta-padre di Pusterla, almeno per ciò che concerne la tematica memoriale. E non poteva essere altrimenti se si considera che Vittorio Sereni è, insieme con Montale, il più grande poeta della memoria del Novecento italiano. Ma se Montale indaga la memoria da un punto di

⁴⁶ *Gare Cornavin*, vv. 3-7.

⁴⁷ *Milano centrale, gennaio 2006*, vv. 4-5.

⁴⁸ Elio GRASSO, *Pulp*, settembre/ottobre 2010, consultabile sul sito della Marcos y Marcos all'indirizzo http://www.marcosymarcos.com/recensioni_corpo_stellare.htm#Golino

⁴⁹ Fabio PUSTERLA, *Folla sommersa*, op. cit., p. 164.

vista teoretico, quasi filosofico, Sereni (e con lui Pusterla) guarda alla memoria da un punto di vista storico, tratta della memoria storica. Se per Montale la memoria è un meccanismo psicologico labile, precario e imperfetto (cfr. *La casa dei doganieri*: «Io non ricordo la casa dei doganieri (...). Tu non ricordi; altro tempo frastorna / la tua memoria; un filo s'addipana. / Ne tengo ancora un capo, ma s'allontana / (...)»), destinata ad essere annientata (cfr. *Non recidere, forbice, quel volto*: «la memoria (...) si sfolla», cedendo «alla grande nebbia di sempre» laddove la forbice recide il volto e annienta il passato) per Sereni – così come per Pusterla – la memoria è un dato sostanziale, un imperativo categorico. Essa è al centro del dramma poetico, è una necessità etica, prima che estetica (non a caso, le poesie di Vittorio Sereni, così come quelle di Pusterla, prendono sovente spunto da eventi storici che sono posti al centro del testo, laddove Montale, il più delle volte, tratta della memoria privata, del concetto di memoria.⁵⁰).

Per Pusterla, il tema della memoria è sostanziale. Una memoria che è, sull'onda di Sereni, legata a doppio filo con la Storia. Una Storia antica e contemporanea che fa irruzione sin dalla primissima poesia della prima sezione: *Stlanik* è un omaggio alla memoria, alla necessità della memoria. Le figure spettrali, lontane, di Paul Celan e Osip Mandel'stam, due dei più grandi poeti del Novecento letterario, si stagliano di fronte al lettore: sono i fantasmi della Shoah e dei gulag staliniani, vittime di una Storia che non può, che non deve essere dimenticata.

Il tema della memoria ritorna nell'*Uomo dell'alba*, la sequenza destinata alla beffa di Piltdown, lo scherzo archeologico che tenne in scacco la comunità scientifica internazionale per più di quarant'anni. Uno «scherzo cattivo» che affonda le proprie radici nei pregiudizi razziali e culturali del tempo, gli stessi che hanno condotto l'Europa verso il baratro del totalitarismo e della guerra. In questo senso, *Uomo dell'alba* è una poesia della memoria mistificata, violentata nella sua essenza: una memoria nociva perché falsa, irreale, menzognera; una memoria bugiarda che è simile, in questo senso, a quella auspicata dalle «nuove belve» di Vittorio Sereni, che dopo aver – vanamente – tentato di ignorare la Shoah, avevano paragonato le vittime dei lager ai soldati tedeschi caduti sul fronte russo.⁵¹ La memoria ritorna, ancora, nelle *Lettere da Babel*. Il dittico prende avvio da una testimonianza: quella di Abdulah Sidran, il poeta bosniaco che testimoniò dell'orrore della guerra in Bosnia Erzegovina, e in particolare dell'assedio di Sarajevo. La tematica memoriale, collettiva, si mescola alla dimensione privata, familiare. Co-protagonista del

⁵⁰ Con due eccezioni, entrambi appartenenti alla raccolta *La bufera e altro* (1956): *La primavera hitleriana* e *Ballata scritta in una clinica*, che unisce la dimensione storica – la battaglia per il controllo di Firenze che oppone i Tedeschi agli Alleati – con il *topos* montaliano del dialogo con una figura femminile.

⁵¹ Vittorio SERENI, *Nel vero anno zero*, vv. 12-17.

dittico è, infatti, il figlio, che aveva assistito all'intervento di Sidran e che ne era rimasto profondamente colpito. La Storia irrompe nel quotidiano, sconvolgendo, per un attimo, l'equilibrio di un ragazzino. In questo senso, *Lettere da Babel* ripete lo schema già utilizzato nelle *Prime fragole* di *Folla sommersa*, che già proponeva quella commistione tra il privato e il collettivo caratteristica delle *Lettere*.⁵² La Storia, che aveva inaugurato la prima sezione con *Stlanik*, conclude la raccolta: «Thou Shalt Not Die»,⁵³ la poesia finale di *Corpo stellare*, è incentrata sul dramma delle bombe atomiche del 1945, cui si aggiunge un accenno alla strage di Piazza Fontana del 12 dicembre '69. La Storia, in fine, è rintracciabile anche in *Leggendo Svetonio*, dove lo scrittore romano diviene fonte di un dramma insieme storico e privato: quello di uno schiavo di Nerone che si schianta sulle gradinate dello stadio, schizzando sangue sulla tunica dell'imperatore.

1.2.3 Il mondo animale: il bestiario di Pusterla

Si consideri, ora, il terzo tema principale di *Corpo stellare*: il mondo animale. Esso è onnipresente nell'opera poetica pusterliana, ma si può dire con sicurezza che raggiunge il suo apice proprio in *Corpo stellare*. È un dato non privo di una certa coerenza, se si considera che, nel corso del tempo, nell'opera poetica di Pusterla si assiste ad un'intensificazione progressiva della presenza animale in poesia: dal *Dronte* di *Concessione all'inverno*, in cui il grosso uccello estinto era l'unico animale della raccolta, si passa alle tre presenze animali di *Bocksten* (*Le formiche* [che] *salgono ordinate dai tubi*, *L'anguilla del Reno* – cugina di quell'altra, di montaliana memoria – e, infine, le renne, le alci e le martore di *Le ho inseguite fin qui, renne, alci, martore*). Nelle *Cose senza storia* la presenza animale assume un rilievo ancora maggiore: ben cinque testi dedicati agli animali, più un sesto in cui l'animale è, se non proprio protagonista, almeno una presenza di primo piano, sostanziale allo svolgimento della lirica (*Direi: la piuma verde di un piccione*). *Pietra sangue* presenta, dal canto suo, ben otto testi dedicati agli animali, cui se ne aggiungono altri due (*Due avversari* e *Roggia*) in cui l'animale si garantisce, di nuovo, un numero importante di versi. Ma è in *Folla sommersa* che il mondo animale, che l'animale in quanto essere altro da noi, assume il ruolo di protagonista: in ben tredici testi esso è al centro assoluto della poesia, mentre in altri cinque fa delle apparizioni di rilievo. In questo senso, dunque, *Corpo stellare* si pone in soluzione di continuità con le raccolte precedenti: il dronte della primissima raccolta del poeta ticinese si è moltiplicato con il passare degli anni, fondendosi

⁵² Sul rapporto tra *Le prime fragole* e *Lettere da Babel*, così come per l'analisi della poesia, cfr. cap. 2.3 *Lettere da Babel* (1-2), pp. 49-63, e in particolare p. 51.

⁵³ *Thou Shalt Not Die* è, originariamente, il titolo di una poesia della poetessa giapponese Yosano Akiko (pseudonimo di Yosano Schiyo, 1878-1942). Cfr. le *Note dell'autore*, in *Corpo stellare*, op. cit., p. 219.

negli occhi e nei movimenti di un bestiario sempre più variegato, sempre più vasto. Così, non sorprende che *Corpo stellare*, oltre alle cinque poesie interamente dedicate agli animali (*Lamento degli animali condotti al macello*, *Pasqua del toro*, *Il furetto di Tenerife*, *Der fliegende Vogel*, *Zurigo HB*), alle altre tre in cui gli animali occupano posizioni di indubbio rilievo (*Immagini*, *Una telefonata a Ravecchia*, *I gabbiani del Guasco*) contenga tre sequenze incentrate su di loro,⁵⁴ per un totale di ben trentotto testi singoli.

Ora, questo addensamento di animali, questa loro massiccia presenza in un'opera di poesia contemporanea, non manca di sorprendere. Perché gli animali? Che posto hanno, in una poesia che, finora, s'inerpicava lungo i sentieri sinuosi della storia e della contemporaneità, dentro il cuore dell'umano destino? Chi sono, questi animali cui il lettore si trova confrontato, e che sono così massicciamente presenti? Pierre Lepori, nella sua recensione alla raccolta, fornisce una breve sintesi della loro presenza: «(...) Pusterla ci propone un singolare bestiario: fin dalla prima sezione protagonisti sono gli "*animali condotti al macello*" (p. 21), i *Cani* ("*ai piedi della festa e del massacro*", pp. 31-36), un *Furetto di Tenerife* (che "*grida tutto l'inganno e il desiderio / di correre nei prati per conigli e profumi, / di mordere o baciare tramutarsi / in luce sangue latte, / per svanire e rivivere in eterno, / come le nuvole e i fiumi*", p. 37) e naturalmente "*l'armadillo [che] cammina verso nord*" (p. 16). Un animale emblematico che ritroveremo poi nel poemetto eponimo, nella sua cocciuta e donchisciottesca marcia controvento, contro la corrente di "*puma, giaguari, altri animali forti / (...) Predatori, disperati, fuggiaschi / tutti in fila nella stessa direzione, tutti / ugualmente entusiasti*" , p. 127) (...)».⁵⁵ I cani, l'armadillo, il furetto, gli animali trasportati al macello, ecco i protagonisti della poesia pusterliana! E non solo. Ci sono anche il condannato della *Pasqua del toro*, che canta la propria tristezza prima di scendere dal camion, per l'ultimo viaggio verso la morte; la volpe sui binari di *Zurigo HB*, che accoglie l'io lirico sul limitare della stazione ferroviaria; e persino l'uccello spettrale di *Der fliegende Vogel*, fotografato nel suo viaggio mitico attraverso la storia e i continenti; e tutti gli altri: i gabbiani del Guasco, gli spettri imbalsamati della *Galleria dell'evoluzione*, maschere estinte che accusano in silenzio. Una panoplia di esseri animati non umani dentro il cui occhio risplende, tragico, il riflesso delle azioni degli uomini. Non tanto perché Pusterla li impieghi come simboli, quanto piuttosto perché guardarli, chinarsi sulla loro storia, impone una riflessione, una *mise en parole* che finisce, necessariamente, col ricondurli fino all'uomo. Sostiene Pierre Lepori che «l'impiego degli animali, del bestiario (vivo o estinto), non è tanto un espediente retorico per invocare la dignità dei vinti e dei

⁵⁴ *Cani* (1-6); *Galleria dell'evoluzione* (1-9); *Storie dell'armadillo* (1-15).

⁵⁵ Pierre LEPORI, Culturactif.ch, giugno 2010. L'articolo è consultabile sul sito della Marcos y Marcos http://www.marcosymarcos.com/recensioni_corpo_stellare.htm#Lepori

persi, dei sommersi e dei bruciati, ma è il cuore stesso di una poesia che insorge contro ogni forma di violenza simbolica». ⁵⁶ Una «violenza simbolica» chiaramente denunciata, ad esempio, nella *Galleria dell'evoluzione*, dove l'io lirico – nella prima poesia della sequenza – si rivolge ad un tu senza vita che è personificazione dei protagonisti della sequenza: gli animali estinti, che sono esposti – impagliati – nel parigino Muséum National d'histoire naturelle, e che sono incarnati, in questo primo testo, dal dodo. «Accoglie i visitatori di questa vasta penombra [quella del museo, N.d.R.], come un lugubre maggiordomo, un esemplare di Dodo (*Didus ineptus*), goffo e tragico»: ⁵⁷

Hai il corpo di paglia, le piume
di chi è per sempre scomparso, artificiali,
e in fondo all'orbita
l'ultimo lampo di vetro,
un volo affranto.

5

Tu accogli chi bussa al cielo dei dispersi.

L'occhio per sempre fisso di un antico animale, immortalato come in un fotogramma dai versi pusterliani, è forse l'esempio prototipico di ciò che Lepori definisce «violenza simbolica». Del resto, è il poeta stesso a dirlo, nel medesimo testo: «Qui si è sradicato. Qui si è usata violenza». ⁵⁸ La violenza, tuttavia, non si limita alla dimensione figurativa: in *Corpo stellare* non mancano i testi che trattano di una violenza tutta letterale, fattuale. Come nella *Pasqua del toro*, in cui l'io lirico si fa animale, in cui l'io lirico è l'animale: «guardo dalla mia ultima gabbia / questo sole e il vento // gli uomini a cavallo che aspettano ridendo / i loro costumi ridicoli // le donne eccitate con le narici frementi / che annusano il sangue venturo // guardo il fulgore dei tigli / la dispersione dei figli e dei semi // la vita più grande di noi / che ci ospita mite // (...)». ⁵⁹ La fine del toro è vicina, il suo sacrificio – la sua Pasqua – imminente; e mentre la folla assiste fremente «con birra e petardi / sopra lo spalto dei poveri», ⁶⁰ mentre «i bambini scalano le griglie / [e] vanno a scoprire il segreto dell'odio», ⁶¹ il toro-io lirico offre sottovoce la sua ultima testimonianza, pronto a morire: «venite a vedere la pasqua del toro / il suo rosso graffito sul muro // il gancio che scende il mio corpo che sale / che fuma di gioia // si rivolta per sempre / e che accetta la fine, scompare». ⁶² Ora, il testo è un'indubbia presa di posizione contro la

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Fabio PUSTERLA, *Corpo stellare*, op. cit., p. 213.

⁵⁸ *Galleria dell'evoluzione*, v. 9.

⁵⁹ *Pasqua del toro*, vv. 13-22.

⁶⁰ *Ibid.*, vv. 31-32.

⁶¹ *Ibid.*, vv. 9-10.

⁶² *Ibid.*, vv. 41-46.

violenza, quella letterale però, quella che si traduce nei fatti, sia essa fisica (come la sorte riservata al toro-io lirico) o psicologica (come quella dei bambini che «vanno a scoprire il segreto dell'odio»). Una prima, sostanziale funzione degli animali di Pusterla è, dunque, di natura ideologica: una condanna della violenza attraverso la *mise en poésie* della violenza. Quella subdola, banale e banalizzata dell'uomo sull'animale. Tanto che, ed è sempre Pierre Lepori a rilevarlo, «non è indegno scomodare le categorie della bio-politica e filosofi come Foucault, Agamben o Eribon». ⁶³

Un altro tipo di rappresentazione, di funzione dell'animale pusterliano, è quello del *Lamento degli animali condotti al macello*, che intonano «una canzone dolcissima» che è un inno alla vita. Nel loro ultimo canto, questi animali si fondono dentro un io lirico collettivo che si fa noi, che si pronuncia noi: «Guarda: ci portano via. Nella canzone / dei giorni ci stramazzano. E cantiamo / per questa ultima ora: noi cantiamo / la nostra bellezza negata. E siamo vivi». ⁶⁴ In questo caso, ed è lo stesso che si ritrova, in parte, nelle *Storie dell'armadillo*, l'animale si presenta come metafora dell'umano, l'animale *diventa* umano. Ed è facile, allora, scorgere là, sul camion, dei volti e dei corpi umani (ed è la stessa *donna delle domande* che, nel testo immediatamente precedente, per molti versi introduttivo al *Lamento (...)*, afferma: «io forse pensavo a Sobibor, Treblinka»; ⁶⁵ e ancora: «E chi sentiva questa canzone dei maiali / dopo non era più lo stesso» ⁶⁶). L'animale, qui, è tutto umano. L'emotività – esplicita – del testo, che si porta, di primo acchito, sull'animale, è esasperata, si trova necessariamente esasperata, dal momento in cui dietro i corpi dei maiali s'intuiscono quegli altri, quelli «pesti e non più umani» dei deportati e dei sommersi, uomini, donne e bambini sbranati ad Auschwitz, Bergen-Belsen, Dachau... L'animale allora, l'uso dell'animale, appare come una volontà di rappresentazione di qualcos'altro, dell'indicibile: metafora o allegoria del più profondo orrore.

Nella stessa direzione vanno le *Storie dell'armadillo*, la favola in versi della sequenza più lunga di *Corpo stellare* (ben quindici testi) che racconta l'ultimo viaggio di un «piccolo animale coraggioso», che «va perché va, perché bisogna andare». Anche l'armadillo è emblema dell'umano. Egli è uomo e poeta: allegoria di un'alternativa ancora possibile, di una libertà che si può ancora raggiungere, di una certa concezione, e definizione, della letteratura stessa. In un'intervista, Pusterla parlò dell'armadillo in questi termini: «Il fatto di andare controcorrente e allo stesso tempo essere inermi è qualcosa di diverso dalla vecchia idea della ribellione armata. La funzione della letteratura è porre

⁶³ Pierre LEPORI, *Op. cit.*

⁶⁴ *Lamento degli animali condotti al macello*, vv. 1-4.

⁶⁵ *Dialogo della partenza e del nessun dove tra l'uomo che fuma e la donna delle domande*, v. 30.

⁶⁶ *Ibid.*, vv. 54-55.

degli interrogativi, non dare delle risposte. A volte bisogna scartare, uscire dalla strada maestra, sporgersi sull'abisso».⁶⁷ La vicenda dell'armadillo è una favola che parla di qualcos'altro, che rinvia all'altro da sé. Tuttavia, al suo centro c'è lui, «mammifero americano di medie dimensioni, ricoperto da una corazza di grosse squame cornee articolate (esoscheletro) che gli permettono di avvolgersi a palla in caso di pericolo».⁶⁸ Un animale piccolo, inerme, poco amato. Non piace alla gente, l'armadillo. Di lui dicono: «il bardato, il cingolato, il solitario, / lo sdentato, il pavido, il lento, / quello che non può saltare, che non si gira, / il mangiavermi, il leccaformiche, il ladro, / il fuggiasco, il talpone che gira in tondo, / il tiratardi, il nottambulo, l'unghiaforte; / (...)».⁶⁹ Lui però «non ci bada»;⁷⁰ continua il suo cammino, indifferente agli insulti e agli sguardi minacciosi. Cammina controvento, «in controtendenza rispetto alle grandi migrazioni dei predatori da Nord a Sud nel Miocene».⁷¹ L'armadillo di *Corpo stellare* colpisce al cuore. Il lettore legge la sua storia prima con curiosità, poi con interesse, in fine con simpatia. Perché a modo suo l'armadillo è commovente. Commuove la sua cortesia (l'armadillo non manca mai di ringraziare chi gli dà un'informazione o un rifugio), la sua pazienza («quando è necessario, / l'armadillo può scavare per ore: / lunghe tane, zone umide e buie dove aspettare / tempi migliori, piogge, epoche in cui la speranza / non è poi del tutto impossibile»⁷²), la sua vanità un po' ingenua («Quando si lucida le scaglie, si fa bello, / (...)»⁷³), la sua bontà («Tra le altre cose che ha riportato su dai tempi / più lontani, anche la lebbra. La conosce, ne sa / l'obbrobrio, l'umiltà delle carni corrose, / e quanto è fragile la corazza dell'orgoglio. / Così saluta ogni fiore che incontra, gentilmente, / e ai desolati porta farfalle secche, piccoli doni»⁷⁴). Commuove anche la sua debolezza, così umana: il solletico. «Sotto la coda, / dove molle si snoda il ventre, / e le antiche dolcezze si accampano, / basta poco, piuma morbida o carezza, / pennacchio, cima d'aconito. Subito scoppia il riso / irrefrenabile. (...)».⁷⁵ Commuove la sua morte, inutile e malvagia:

(...) ride l'armadillo mentre mani
lo trascinano indietro, verso morte
o prigionia, verso il fatidico
bastone che lo attende. Eppure ride,

⁶⁷ Mariella DELFANTI, *Op. cit.*

⁶⁸ <http://garzantilinguistica.sapere.it/it/dizionario/it/lemma/4c0dac83f6b90c2549889586d9b09349ac4edfc0>

⁶⁹ *Storie dell'armadillo*, 12, vv. 1-6.

⁷⁰ *Ibid.*, v. 14.

⁷¹ Fabio PUSTERLA, *Corpo stellare*, *op. cit.*, p. 216.

⁷² *Storie dell'armadillo*, 6, vv. 1-5.

⁷³ *Ibid.*, 10, v. 1.

⁷⁴ *Ibid.*, 14, vv. 1-6.

⁷⁵ *Ibid.*, 15, vv. 1-6.

L'armadillo che abbiamo imparato ad amare, che abbiamo seguito lungo il suo viaggio, che abbiamo visto attraversare il deserto, scavare buche, discutere col netturbino, il topino, il cannone, lo stesso che abbiamo guardato farsi bello, riflettere, leggere Cervantes e guardare la luna, ora lo dobbiamo guardare mentre viene ucciso a randellate, inutilmente. Quella dell'armadillo non è una favola a lieto fine. L'armadillo-martire muore d'innanzi agli occhi costernati del lettore:

Quando ride così, l'armadillo non fa
propriamente paura:
sconcerto, forse, negli occhi di chi
si accanisce, s'infervora.
Appetito che scema, e improvviso
una specie di vuoto allo stomaco (...)

20

Commuove, in fine, il commento dell'io-lirico narratore, che senza astio annota:

(...)
la coscienza ne ride, cupamente,
e chi assiste alla scena s'adombra, s'inquieta.
Non è un bello spettacolo,
un armadillo che ride morendo
mentre sdrucchiola.

30

Il supplizio dell'armadillo, inutilmente martoriato, ricorda, e nemmeno troppo alla lontana, il martirio subito dall'albatro di Baudelaire. Un altro animale-emblema, l'uccello poeta che, pur stagliandosi alto nei cieli, cammina goffo sul ponte della nave, in balia dei marinai che lo tormentano per divertimento.⁷⁷ Eppure, laddove l'albatro si librava in volo, maestoso nel suo elemento, l'armadillo non può nemmeno correre. È goffo e lento, e il suo cammino disperato, controvento, ci stringe il cuore. E sorridiamo, mesti, mentre lo vediamo sognare: «certe volte, in sogno, gli sembra di vederli: / branchi di puma, giaguari, altri animali forti / di cui non sa il nome. (...)». E mentre lo seguiamo nel suo cammino, già

⁷⁶ *Ibid.*, 15, vv. 6-10.

⁷⁷ Charles BAUDELAIRE, "L'albatros", in *Les Fleurs du mal* (1857) : «Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage / Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers, / Qui suivent, indolents compagnons de voyage, / Le navire glissant sur les gouffres amers. // À peine les ont-ils déposés sur les planches, / Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux, / Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches / Comme des avirons traîner à côté d'eux. // Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule ! / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid ! / L'un agace son bec avec un brûle-gueule, / L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait ! // Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher».

pre-sentiamo, come un monito doloroso, la sua fine assurda, il suo inutile martirio. La sua è una favola tragica, che commuove. Il ricorso ad un animale – e per di più a un animale minimo, goffo, antiestetico – non fa che immettere il lettore nella dimensione emotiva della poesia, costringerlo a tuffarsi nel dolore. Dopo, quando la favola finisce, quando l'armadillo muore e il lettore rimane solo, «la coscienza ne ride, cupamente». Ma è prima di tutto per non doverne soffrire; per non pensare che l'armadillo potrebbe essere qualcos'altro che un semplice armadillo: un uomo, un popolo, l'altro. E allora l'idea di un armadillo umano diventa insopportabile. E forse è proprio questo il *finis* della sequenza: portare il lettore il più lontano possibile da casa, il più vicino possibile al baratro. L'animale è metafora dell'umano; la favola dell'armadillo è allegoria del supplizio innocente di uno che «cammina controvento», inerme. Uno che ama guardare la luna e farsi bello, sorridendo allo specchio.

E mentre lo trascinano verso la morte l'armadillo ride.

L'armadillo è forse l'esempio più prototipico del modello animale di Pusterla. Simbolo e allegoria di qualcos'altro, esso rinvia al mondo umano, come all'umanità (alle tragedie degli umani) rinviava il *Lamento degli animali condotti al macello*. Testi come la *Pasqua del toro*, invece, guardano all'animale in sé, all'animale come essere vivente *altro* dell'uomo, che con l'uomo è a contatto, che da quel contatto patisce. Un po' come nel caso della «rischiosa alleanza»⁷⁸ tra il «primo cane»⁷⁹ e gli uomini, laddove il discendente del lupo rinuncia alla sua libertà in cambio di una nuova alleanza tutt'altro che rassicurante. Anche qui il cane è l'altro da sé, ma continua ad essere raffigurato dentro il mondo degli uomini, a contatto con essi.

Sembrano dunque esserci due grandi filoni, dentro il bestiario pusterliano: da un lato l'animale metaforico, allegorico quasi, del *Lamento (...)* e delle *Storie dell'armadillo*, dall'altro l'animale in sé, l' 'animale assoluto' di *Cani* e della *Pasqua del toro*. Animali assoluti che esistono in sé, che non rinviano a qualcos'altro. Che esistono indipendentemente dall'uomo. La loro raffigurazione, tuttavia, è sempre *relativa* al mondo degli umani: essi entrano in scena dal momento in cui entrano a contatto con la realtà umana, che si tratti di una stazione ferroviaria (dove s'incontra la volpe di *Zurigo HB*), di una tavola imbandita (*Cani*, 3), dei campi di sterminio (*Cani*, 4) o dell'arena di una torrida (*Pasqua del toro*).

⁷⁸ *Cani*, 1, v. 7.

⁷⁹ *Ibid.*, v. 1.

1.3 Corpo stellare, il titolo e la raccolta

*Corpo stellare*⁸⁰ comprende oltre duecento pagine di poesia suddivise in sei sezioni prive di titolo, cui si aggiunge una poesia proemiale, a valore introduttivo. La sesta e ultima sezione, tuttavia, per la sua brevità e la sua posizione di chiusa, va considerata più come un congedo o, come suggerisce Pierre Lepori, come una «coda».⁸¹ La raccolta è dunque suddivisa in cinque sezioni inquadrata da un proemio (*Con piccole ali*) e da una coda (la sesta sezione, che comprende la sequenza *Abbozzo degli aerei e delle ali (1-5)* e la poesia conclusiva *Thou Shalt Not Die*). Ciascuna sezione, ad eccezione della quinta, è caratterizzata dalla presenza di uno o più poemetti, cioè da una sequenza di testi incentrati sul medesimo soggetto poetico. È un tratto tipico della poesia pusterliana, che già nelle raccolte precedenti presentava questo tipo di organizzazione tematica della materia poetica. All'interno di *Corpo stellare* si contano ben undici sequenze (la più breve – *Lettere da Babel* – di due testi, la più lunga – *Le storie dell'armadillo* – di ben quindici testi), cui si aggiungono cinquantanove poesie singole; in tutto, la raccolta conta dunque sessantotto titoli, per un totale di ben centotrentacinque poesie. La lunghezza dei testi è variabile: dai quattro versi della decima sequenza di *Scablands* e della sesta dell'*Uomo dell'alba*, ai sessanta versi della prima delle *Lettere da Babel*, il dittico che sta al centro di *Corpo stellare*. Un'opera varia, dunque, per lunghezza e organizzazione della materia poetica, che porta in sé, tuttavia, una straordinaria omogeneità e una certa armonia. Come ha ben rilevato Massimo Raffaelli «*Corpo stellare* è (...) un oggetto concentrico (il referto a ritmo continuo di un inabissamento in se stesso, di una totale concentrazione) eppure è un libro polimetrico, dialogico, dove non manca nessuna possibilità espressiva, dalle liriche più ellittiche o epigrammatiche al poemetto, al testo vocale e già teatralizzabile».⁸²

Si è visto come la poesia di Fabio Pusterla sia poesia dell'opposizione, dell'antitesi. Una poesia capace di «[far] stridere / l'oltraggio e la dolcezza»,⁸³ di scendere nel baratro e guardare «quello che accade là sotto / la smorfia del fiore».⁸⁴ Si è visto, anche, come tale gioco di opposizioni, di accostamento degli opposti, si realizzi su un triplice livello sintattico, semantico e tematico che presuppone un disegno ben preciso, un'esatta concezione della poesia. Tanto che la luce e l'ombra, le tenebre più fitte e le più luminose speranze si trovano accostate, unite dentro un *logos* poetico che non lascia scampo. Un

⁸⁰ La prima edizione di *Corpo stellare* è stata pubblicata nel maggio del 2010 dalla casa editrice milanese Marcos y Marcos.

⁸¹ Pierre LEPORI, *Op. cit.*

⁸² Massimo RAFFAELLI, «Alias», *Il Manifesto*, agosto 2010, consultabile sul sito della Marcos y Marcos http://www.marcosymarcos.com/recensioni_corpo_stellare.htm#Massimo%20Raffaelli

⁸³ *Quanto di noi e poi quanto*, 3, vv. 10-11.

⁸⁴ *Ibid.*, vv. 22-23.

gioco di opposizioni che si realizza sin dal titolo: *Corpo stellare* unisce la dimensione terrestre colla dimensione celeste, preannunciando, in qualche modo, il gioco di opposizioni proprio alla raccolta, la risata agonizzante dell'armadillo. «Questa idea del “corpo stellare”, nella sua ambiguità, potrebbe suggerire qualcosa di aereo e persino celeste, un corpo stellare, oppure invece la stellarità di un corpo fisico, del nostro corpo».⁸⁵ Così spiegava Fabio Pusterla ai microfoni della Radio Svizzera Italiana, nell'ottobre del 2010. E aggiunge che, nonostante la «dimensione metafisica soggiacente», non vi è alcun legame – perlomeno cosciente – con la poesia di John Donne e di Rainer Maria Rilke, i ‘metafisici’ per eccellenza. Piuttosto, sembrerebbe essere stato influenzato da un verso di Dylan Thomas, uno dei poeti chiave della sua formazione poetica, che egli legge sin da giovanissimo: «Forse (...) c'è dietro un verso di Dylan Thomas che mi aveva molto colpito da ragazzo, quando parla dei fanciulli, dei *ragazzi dai gesti stellari*».⁸⁶ Il brano in questione appartiene alla poesia thomasiana *Especially When the October Wind, Specialmente se il vento d'Ottobre*, uno dei testi più rappresentativi del poeta gallese. Il verso cui fa allusione il poeta è «The rows / of the star-gestured children in the park»,⁸⁷ «le file dei fanciulli dai gesti stellari nel parco». L'idea di una ‘stellarità’, già presente in Thomas, potrebbe dunque avere influenzato direttamente il poeta ticinese. Ora, va detto che l'influsso thomasiano non si realizza tanto a livello intertestuale, quanto piuttosto sul piano psicologico-memorale: non sono i movimenti dei bambini, che colle braccia disegnano stelle nell'aria, ad essere al centro del titolo pusterliano, quanto piuttosto un'idea, più vasta, di *stellarità*. Essa, per'altro, si ritrova anche a livello di fonti italiane, dove è chiaro il riferimento all'ultima raccolta di Vittorio Sereni, *Stella variabile*. Un Sereni che era già fortemente presente in *Folla sommersa*, dove Pusterla proponeva dei testi in aperto dialogo con l'autore di *Diario d'Algeria*.

Sarebbe errato, tuttavia, supporre che *Corpo stellare* sia un titolo nuovo, forgiato *ex nihilo* per designare l'ultima raccolta del poeta ticinese. È egli stesso a dirlo, durante il già citato intervento radiofonico: «Il titolo, come spesso accade, è una delle ultime cose a uscire da un processo di scrittura. *Corpo stellare* era il titolo di una singola poesia, scritta già da molti anni». Una poesia che confluisce dentro la raccolta, all'altezza della terza sezione, e che porta in sé – ed è un segnale importante – un'indubbia carica metapoetica. Un fatto doppiamente significativo se si considera che nella medesima sezione compaiono

⁸⁵ Foglio volante, Rete 2, 5/10/2010, edizione delle 18.00, la trasmissione è a disposizione degli ascoltatori sul sito della RSI, all'indirizzo seguente:

<http://retedue.rsi.ch/it/home/networks/retedue/foglio volante.html?po=666ade78-c206-438d-b560-8ffef6032201&date=05.10.2010#tabEdition>

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Dylan THOMAS, “Especially When the October Wind”, in *Collected Poems, 1934–1952*, vv. 11-12.

anche le *Storie dell'armadillo* e *Signorina, per favore monitor*, che sono anch'essi, come visto, dei testi essenzialmente metapoetici. In questo senso, non è un caso che il titolo stesso della raccolta rimandi a quello che è il tratto dominante della poesia che scaturisce dalle pagine di *Corpo stellare*: la poesia dell'antitesi. A livello del titolo, tuttavia, l'antitesi non è, come in numerose altre poesie della raccolta, un'opposizione tra luce e ombra, tra uno stato positivo e uno stato negativo; si tratta, piuttosto, di un'antitesi 'filosofica', costruita sull'antico dualismo platonico tra la dimensione celeste e quella terrestre, tra anima e corpo, spirito e materia. In questo caso la dimensione terrestre è espressa dall'idea del corpo, della corporeità, laddove l'idea di una «stellarità» richiama il cielo, e con esso un'idea di spiritualità. Il poeta, tuttavia, non aderisce all'assunto platonico, laddove il corpo fisico diviene stellare, pur senza rinunciare alla propria appartenenza terrestre. L'opposizione tra cielo e terra, tra corporeità e stellarità, è superata: il corpo diviene fonte duplice di slanci celesti e terrestri, sintesi impossibile degli opposti. E allora appare chiara la volontà programmatica di un titolo che anticipa, sintetizzandola, la poetica profonda del libro: *Corpo stellare* è una raccolta che fa dell'antitesi, dell'ossimoro esasperato, il proprio centro di gravità. Un dato importante, soprattutto se si considera che dietro l'opposizione si cela sempre un legame concessivo. È in esso che si trova il DNA della concezione poetica (e perché no, etica?) di *Corpo stellare*: la poesia ammette l'esistenza del buio, la affronta; ma ciò non basta a negare la luce; ed è proprio nell'accostamento degli opposti che si trova l'essenza di una poesia che si nutre dell'amore e dell'orrore, dello schianto e delle ali.

2. Letture

2.1 *Stlanik*

Uno chiamava da un ponte, esile sulle correnti: l'acqua, ancora, diceva senza dire: sempre qui l'appuntamento: nella luce dell'acqua, qui accanto, nella luce. Sospesi.	
Accarezzando qualcosa: ringhiere, cortecce d'alberi morti, schegge d'osso, pettini smangiati.	5
Con le mani, con gli occhi e con la voce: proteggere quello che sale da dietro, da sotto, non visto, nelle gole più cupe: l'improvviso guizzare di un uccello nella luce	10
del botro. E dire grazie, umilmente. Con cura.	
Un altro andava portato dalle alghe: contava sassi, asperità fluviali, voragini.	
Schiacciato dal tempo, scivolava nel flusso, annichilito.	15
Rinunciando a ogni cosa: niente occhi, niente dita, e più nessuna memoria, o senso. Grida, forse, grida scolpite su grate, graticci di dolore. Pietre coperte di muschi, fanghiglie,	20
e luce cruda di ghiacci, serpenti nei cunicoli. Rose senza radici. Masticava del vetro, annegando per tutti.	
Il terzo era distante, irraggiungibile.	
In cammino, in cammino:	25
oltre la fatica e il deserto. Camminava tradito, a testa alta, ancora in piedi.	
Sotto le nuvole e contro le nuvole, marciando. Sotto le nuvole e sopra le nuvole, con passo barcollante, ma lo sguardo	30
fisso verso l'Amur, dove acqua sporca trascinava carcasse verso il mare vietato. C'è chi dice recitasse Petrarca.	
Alzate gli occhi, diceva, alzate il corpo, nel vento cercate le ali.	35
Nevica. Il pino prostrato si rialza, segna nel gelo la via del primo fiore. Annuncia frutti, torrenti.	
E l'armadillo cammina verso nord.	40

Se si esclude il testo proemiale, *Stlanik* è la poesia di apertura di *Corpo stellare*. È il brano, infatti, che apre la prima sezione della raccolta. Il testo si compone di cinque strofe, anche se le ultime due, per la loro estrema brevità (rispettivamente tre e un verso), così come per il netto cambiamento di tono che le caratterizza, andrebbero considerate piuttosto come un doppio congedo.⁸⁸ Il testo si divide in due parti ineguali: la prima (dal v. 1 al v. 36) è incentrata sulle figure di tre poeti: Philippe Jaccottet, Paul Celan e Osip Mandel'stam; la seconda (dal v. 37 al v. 40) mette in scena due protagonisti non umani, che sono, rispettivamente, «il pino prostrato» (v. 36) e «l'armadillo» (v. 40). L'immagine del «pino prostrato» rimanda al titolo della poesia, così come all'epigrafe: «il termine e la citazione si riferiscono al racconto di Varlam Salamov intitolato *Kant* e compreso nei *Racconti di Kolyma*.⁸⁹ Lo *stlanik*, o pino prostrato, è un albero simile al pino siberiano, diffuso a est del Baikal. Albero particolarissimo, lo *stlanik* si corica a terra all'arrivo dei primi freddi invernali, annunciando le imminenti nevicate, per poi rialzarsi molti mesi dopo, in anticipo di un soffio sulla primavera che pare presentire». ⁹⁰ Come «il pino prostrato», anche l'armadillo è introdotto nel testo da un articolo determinativo ma, a differenza del primo, non ha alcun referente testuale. La sua presenza sorprende il lettore in modo doppio: in primo luogo perché appare *ex nihilo*, senza che niente lo abbia preparato ad accoglierlo; in secondo luogo perché è presentato come un referente noto, pur non comparando in alcun modo né all'interno del testo, né in quello proemiale che lo precede. Una presenza misteriosa che, per essere decifrata, necessita la conoscenza dell'intera raccolta. All'armadillo, infatti, Pusterla dedica la sequenza più lunga di *Corpo stellare* (ben quindici testi); essa, tuttavia, si trova solo alla fine della terza sessione, a settantadue poesie di distanza. Un gioco atipico, che appare al limite dell'accettabilità, se si considera che un referente noto dovrebbe essere, per definizione, *precedente* alla sua introduzione come oggetto determinato. Ma si potrebbe anche ipotizzare che «l'armadillo [che] cammina verso nord» sia un riferimento, per quanto criptico, alla figura posta in copertina, quell'armadillo di carta che spicca in mezzo allo sfondo blu della prima edizione di *Corpo stellare*. In questo caso il referente sarebbe effettivamente già noto al lettore, perlomeno a quello più attento. Si ritornerà in seguito sull'enigma dell'armadillo. Per ora, conviene riporlo in

⁸⁸ Il termine, tuttavia, è discutibile, in quanto sembra essere troppo 'classico' per una poesia che, come questa, non s'inserisce in alcun metro tradizionale.

⁸⁹ Varlam SALAMOV, *Racconti di Kolyma*, trad. Sergio Rapetti, Einaudi, Torino, 1999.

⁹⁰ Fabio PUSTERLA, *Corpo stellare*, op. cit., p. 213.

un angolo della mente, e osservare la prima parte del brano, quella dedicata a tre dei maggiori poeti del Novecento letterario europeo. Come fa notare Pierre Lepori, «Pusterla non occulta mai le sue fonti (anzi le offre per bussola al lettore)»;⁹¹ e così fa per *Stlanik*, premurandosi di esplicitare il legame che intercorre tra i tre protagonisti della prima parte del testo: «Osip Mandel'stam (...) dai primi due [Jaccottet e Celan] è stato tradotto e diffuso in Francia».⁹² L'informazione è di rilievo, giacché suggerisce uno dei due grandi temi presenti nel testo: quello della traduzione poetica; del suo valore e della sua necessità. Pusterla è egli stesso, come Celan e Jaccottet, poeta-traduttore. E non a caso, il suo maggiore impegno in questo senso è dedicato all'opera di Philippe Jaccottet, che ha ampiamente contribuito a diffondere in Italia.⁹³ L'altro tema affrontato dal testo è quello della memoria, e in particolare della memoria storica. L'evocazione della vita di Celan e Mandel'stam, come pure la scelta epigrafica di Salamov, catapultano il lettore nell'inferno dei campi di concentramento, quel cuore nero del Ventesimo secolo europeo che è stato spesso ricordato anche da Vittorio Sereni (ed è sereniana l'eco del primo verso di *Stlanik*, laddove «uno chiamava da un ponte, *esile sulle correnti...*» richiama il v. 13 di *Un posto di vacanza*: «Dove un fiume entra nel mare. / Venivano spifferi di carta dall'altra riva: / Sereni, *esile mito...*»). Si noti il doppio gioco di rimandi dell'aggettivo, che rinvia insieme al ponte (che è «*esile sulle correnti*», cioè sopra il corso d'acqua) e al poeta: esile, infatti, è anche Philippe Jaccottet, simile, in questo, a Vittorio Sereni, anch'egli «*esile mito*» in bilico sui flutti.

Si consideri la prima strofa della poesia, dedicata a Philippe Jaccottet:

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

5

⁹¹ Pierre LEPORI, *Op. cit.*

⁹² Fabio PUSTERLA, *Corpo stellare, op. cit.*, p. 213.

⁹³ Di Philippe Jaccottet, Pusterla ha tradotto le opere seguenti: *Il Barbagianni. L'Ignorante*, con un saggio di Jean Starobinski, Einaudi, Torino, 1992; *Edera e calce*, Centro studi Franco Scataglini, Ancona, 1995; *Libretto*, Scheiwiller, Milano, 1995; *Paesaggio con figure assenti*, A. Dadò/Coll. CH, Locarno, 1996; *Alla luce d'inverno. Pensieri sotto le nuvole*, Marcos y Marcos, Milano, 1997; *Nel pieno giorno dell'oscurità, antologia della poesia francese contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2000; *E tuttavia. Note dal botro*, Marcos y Marcos, Milano, 2006; *La ciotola di Morandi*, Casagrande, Bellinzona, 2007.

guizzare di un uccello nella luce
del botro. E dire grazie,
umilmente. Con cura.

10

Il legame che intercorre tra il poeta francese, lo *stlanik* e Mandel'stam è chiarito da Pusterla, che in un'intervista del 2007, rilasciata in occasione della pubblicazione dell'antologia di saggi *Il nervo di Arnold*,⁹⁴ parlò appunto del pino siberiano:

Lo *stlanik* (...) può rappresentare la forza e la fragilità, la pacifica caparbieta della parola poetica? Me lo auguro. Tanto più che, in mezzo ai boschi dove cresce lo *stlanik*, è passato davvero, molti anni fa, un grande poeta, Osip Mandel'stam, sulla via della deportazione che l'avrebbe condotto alla morte; e allora quando penso allo *stlanik* a me viene subito in mente la figura di un altro poeta, Philippe Jaccottet, che una volta a Francoforte, leggendo appunto le sue traduzioni francesi di alcune poesie di Mandel'stam, si è alzato in piedi (lui, di solito così timido e riservato), e con voce più alta del normale ha detto che i versi di Mandel'stam sembrano dirci, ancora oggi: «In piedi, alziamoci in piedi! Anche nei momenti peggiori, anche nelle peggiori condizioni: su, in piedi, camminiamo!»⁹⁵

È dunque topologico il legame che lega Mandel'stam allo *stlanik*: le terre del pino siberiano sono testimoni dell'ultimo viaggio del poeta verso la Siberia, dove sarebbe morto per mano degli sbirri di Stalin. Ma lo *stlanik* è, allo stesso tempo, qualcosa di più di un semplice pino; esso rappresenta, per dirla con Pusterla, «la pacifica caparbieta della parola poetica». Una caparbieta che risuona, forse, nelle parole appassionate di Philippe Jaccottet, capaci di turbare il poeta nel profondo, tanto che egli le farà rivivere in *Stlanik*.

L'incipit del testo nasce da un incontro avvenuto *in limine* alla lettura di Jaccottet. Pusterla racconta che il giorno seguente,⁹⁶ passeggiando lungo il fiume Meno, a metà di un ponte pedonale, incontra proprio il poeta francese, che gli sorride dicendo: «era ovvio che dovessimo incontrarci qui, vicino all'acqua» (PUSTERLA). Le parole, per quanto enigmatiche, hanno il merito di spiegare l'occasione spinta che sta alla radice dei quattro versi iniziali.

⁹⁴ Fabio PUSTERLA, *Il nervo di Arnold, Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano, 2007.

⁹⁵ Lucia MORELLO, *Fabio Pusterla e il Nervo di Arnold*, intervista consultabile sul sito della Marcos y Marcos, all'indirizzo: www.marcosymarcos.com/PDF/pusterla.pdf

⁹⁶ La lettura di Philippe Jaccottet ebbe luogo a Francoforte nel 1998.

Al ricordo di questo incontro si sovrappone, nei versi successivi, l'eco letteraria di alcuni versi di *Le laveur de vaisselle, Il lavapiatti*. Una poesia che appartiene a *L'ignorant*, raccolta poetica di Jaccottet tradotta da Pusterla, e pubblicata per Einaudi nel 1992 con il titolo *L'ignorante*.

Voilà ce que m'ont murmuré les heures de la nuit

qui ont tourné une après l'autre en ce morne retrait
avec des faces de princesses mortes ; l'une avait
dans sa main faible une pervenche sèche, l'autre un verre
par ma faute brisé, et l'autre l'eau qui avait fuit... 25
Je dus les écouter de la première à la dernière...⁹⁷

I versi dell'*Ignorant* riconfluiscono, profondamente trasformati, nei versi di *Stlanik*: «Accarezzando qualcosa: ringhiere, cortecce / d'alberi morti, schegge d'osso, pettini smangiati» (vv. 5-6). Ed è lo stesso poeta a chiarire: «le cortecce e i pettini smangiati sono una libera deformazione di alcuni versi che mi avevano molto colpito quando traducevo *L'Ignorante*; nella poesia per me splendida "Il lavapiatti" il punto di vista è quello di chi sta in basso. E si parla di un bicchiere rotto per sbaglio, di piatti sporchi da lavare; insomma di cose umili e usate da custodire comunque» (PUSTERLA). La poesia mette quindi in scena le *cose senza storia* già protagoniste dell'omonima raccolta pusterliana.

Con le mani, con gli occhi o con la voce: proteggere
quello che sale da dietro, da sotto,
non visto, nelle gole più cupe (...)

Qualcosa di minimo, di fragile: «l'improvviso / guizzare di un uccello nella luce del botro». Il verso richiama le *Notes du ravin*, un libretto in prosa di Philippe Jaccottet tradotto da Pusterla col titolo *Note dal botro*.⁹⁸ Dietro alla citazione s'intuisce un'allusione alla poetica dello scrittore francese, quella «poétique de l'insaisissable»⁹⁹ che si sforza di «inseguire ed esprimere ciò che è nascosto: l'interiorità indicibile delle cose».¹⁰⁰ Ed è lo stesso Jaccottet a scriverlo: « La parole (...) qui cherche à échapper à

⁹⁷ Philippe JACCOTTET, *Il barbagianni, L'ignorante*, con un saggio di Jean Starobinski, a cura di Fabio Pusterla, Einaudi, Torino, 1992, vv. 21-26, traduzione con testo a fronte. Si riporta, di seguito, la traduzione di Pusterla dei versi sopracitati: «Questo mi han detto le ore notturne, in sordina, / venendo in processione nel mio triste ritiro, / con visi di principesse morte; tra le dita / una teneva una pervinca secca, una un bicchiere / da me rotto per sbaglio, e l'altra l'acqua fuggita... / Ed io le ascoltai tutte, ad una ad una...».

⁹⁸ Philippe JACCOTTET, *E tuttavia. Note dal botro*, Marcos y Marcos, Milano, 2006.

⁹⁹ Jean ONIMUS, *Philippe Jaccottet, Une poétique de l'insaisissable*, Editions du Champ Vallon, Seyssel, 1982.

¹⁰⁰ Mattia CAVADINI, *Op. cit.*, p. 57.

ce monde ou à le dépasser s'égare et s'altère, en trahissant à la fois le monde où elle aurait dû continuer à jouer puisqu'il est son domaine, et l'Absolu où elle ne peut que s'éteindre. »¹⁰¹ La poesia, dunque, deve fare del reale la propria materia, deve appropriarsi del reale, decifrarlo. In altre parole «o la poesia è *quête* (appropriazione e conoscenza del reale, trascrizione dell'enigma del mondo), oppure è inutile».¹⁰² Tale concezione della poesia è riscontrabile anche in *Corpo stellare*. Anche Pusterla, infatti, fa del reale la propria materia. La sua poesia non cede ad alcuna tentazione metafisica, ma rimane saldamente ancorata alla realtà del mondo. Un mondo che è protagonista assoluto della poesia, arrivando a prevalere sull'io lirico. Non per niente, una delle caratteristiche prime della poesia pusterliana è l'assenza dell'io. Un'assenza che in *Stlanik* diviene assoluta: l'io lirico è completamente assente. Lo si può soltanto immaginare, nascosto dietro alle figure dei poeti che mette in scena, celato dietro al presagio della primavera imminente, dietro al viaggio dell'armadillo che «cammina verso nord». La sparizione dell'io lirico nella poesia di Pusterla è legata, e non è un caso, alla sua attività di traduttore:

quando traduco un altro poeta, sono anche obbligato a dimenticare, o almeno a relativizzare, quella *voce* che credevo così mia, a farla per quanto possibile tacere, considerandola talvolta quasi nemica. Non *io*, il mio *io* lirico, che poco prima consideravo signore e sovrano delle mie parole, ma l'*altro* deve parlare, quell'*altro* che ha una pronuncia e uno sguardo a me estranei.¹⁰³

Ma non è solo la rarefazione dell'io lirico ad accomunare la poetica di Pusterla a quella del fratello maggiore Jaccottet. La « poétique de l'insaisissable » propria al poeta francese è presente anche in *Corpo stellare*; anche qui, il lettore si trova di fronte a guizzi improvvisi, luminosi palpiti di speranza che il poeta estrae, come pepite preziose, dalla materia più oscura. Come l'allegria della poesia proemiale, che compare all'improvviso: «Ma breve un segno sull'acqua, bianca scia. / (...) l'allegria gorgheggia, ti sfiora per caso (...)».

La seconda strofa si apre con una ripresa del verso iniziale. Se l'incipit recitava «Uno chiamava da un ponte (...)», il v. 13 gli fa eco con «Un altro andava portato dalle alghe: / contava sassi, asperità fluviali, voragini». L'accenno, probabilmente, è alla

¹⁰¹ Philippe JACCOTTET, *La promenade sous les arbres*, Gallimard, Paris, 1957, p. 37, citato in *Ibid.*, p. 57.

¹⁰² Mattia CAVADINI, *Op. cit.*, p. 57.

¹⁰³ Andrea CORTELLESA, *Fabio Pusterla*, in Giancarlo ALFANO, Alessandro BALDACCI, Cecilia BELLO MINCIACCHI, Andrea CORTELLESA, Massimiliano MANGANELLI, Raffaella SCARPA, Fabio ZINELLI, Paolo ZUBLENA, *Parola plurale*, Luca Sossella editore, Roma, 2005, p. 485.

morte – tragica – del poeta rumeno, che il 20 aprile 1970 si gettò nella Senna, «rinunciando a ogni cosa». Il nome di Paul Celan è strettamente legato alla Shoah. Di famiglia ebreo-rumena, Celan perse entrambi i genitori durante la deportazione, alla quale sfuggì miracolosamente. Si rifugiò a Parigi, dove visse fino alla morte, continuando la sua opera poetica, violentemente incentrata sul tema dell'Olocausto. Esso resterà al centro della sua poesia, come un'ossessione necessaria, irrimediabile. Un Olocausto di cui egli scriverà in tedesco, nella lingua del carnefice. Un'operazione dolorosa e irta di ostacoli, dei quali era del resto perfettamente consapevole:

Je tiens à vous dire combien il est difficile pour un Juif d'écrire des poèmes en langue allemande. Quand mes poèmes paraîtront, ils aboutiront bien aussi en Allemagne et - permettez-moi d'évoquer cette chose terrible -, la main qui ouvrira mon livre aura peut-être serré la main de celui qui fut l'assassin de ma mère... Et pire encore pourrait arriver... Pourtant mon destin est celui-ci : d'avoir à écrire des poèmes en Allemand.¹⁰⁴

Ma il nome di Celan, oltre che al suo genio poetico, è legato al dibattito scatenato dalle dichiarazioni del filosofo Theodor W. Adorno, secondo cui «scrivere una poesia dopo Auschwitz è cosa barbara»;¹⁰⁵ un'affermazione alla quale Celan si oppose violentemente. Come scrive Bousseyroux, alludendo a *Todesfuge, Fuga di morte*, la poesia più conosciuta e tragica di Celan, « pour (...) [lui], ce qui résonne dans le poème-fugue est non pas “la mort au violon”, comme on a pu le dire, mais la détonation de la balle qui tua sa mère ».¹⁰⁶

Celan, come Primo Levi, è uno dei “salvati e sommersi” della Shoah. Riuscì a sopravvivere all'Olocausto, ma solo per alcuni anni. Si abbandonò alle acque della Senna, alla ricerca, forse, di una pace che gli era stata sempre negata. Come Primo Levi, testimoniò dell'obbrobrio dello sterminio e, come ricorda Pusterla in *Stlanik*, contribuì a far conoscere in Francia l'opera dell'altro grande poeta, quello che «era distante, irraggiungibile. / In cammino, in cammino: oltre la fatica e il deserto».

Mandel'stam è al centro della terza strofa di *Stlanik*. Pusterla lo ritrae nel campo di concentramento sovietico di Vtorava Rechka, presso Vladivostok, dove morì il 27 dicembre 1938, a soli quarantasette anni.

¹⁰⁴ Paul CELAN, *Lettre de 1946*, in Michel BOUSSEYROUX, « Quelle poésie après Auschwitz ? », *L'en-je lacanien* 1/2010 (n° 14), p. 55. L'articolo è consultabile online, alla pagina: <http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2010-1-page-55.htm#citation>

¹⁰⁵ «Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes.», Theodor ADORNO, *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Payot, Paris, 2003, citato in *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁶ Michel BOUSSEYROUX, *Op. cit.*, p. 57.

Il terzo era distante, irraggiungibile.
 In cammino, in cammino: 25
 oltre la fatica e il deserto. Camminava
 tradito, a testa alta, ancora in piedi.
 Sotto le nuvole e contro le nuvole, marciando.
 Sotto le nuvole e sopra le nuvole, con passo
 barcollante, ma lo sguardo 30
 fisso verso l'Amur, dove acqua sporca
 trascinava carcasse verso il mare
 vietato. C'è chi dice
 recitasse Petrarca.
 Alzate gli occhi, diceva, alzate il corpo, nel vento 35
 cercate le ali.

Il grande poeta russo, tradotto da Jaccottet e Celan, incarna la resistenza della parola alla violenza del secolo dei totalitarismi. La moglie di Mandel'stam, Nazeta, che gli restò sempre accanto durante gli anni della persecuzione, testimonia della vita di Osip, e della sua passione per la parola, e in particolare per la parola poetica: «“che hai da lamentarti?” mi diceva [Osip] “Solo da noi hanno rispetto per la poesia, visto che uccidono in suo nome. In nessun altro paese uccidono per motivi poetici”».¹⁰⁷

I vv. 33-34 sembrano alludere ad un fatto spesso raccontato, secondo cui Mandel'stam, nel gulag siberiano dove trascorse i suoi ultimi anni, «avrebbe recitato Petrarca agli altri prigionieri». L'episodio, da alcuni attribuito a Philippe Jaccottet,¹⁰⁸ da altri¹⁰⁹ semplicemente citato come una storia di cui si è perduta l'origine, mette in luce una certa funzione della poesia, che si potrebbe quasi definire *taumaturgica*; del resto, anche Primo Levi in *Se questo è un uomo* riscopre la dignità umana grazie alla complicità di una citazione dantesca. In questo senso la poesia è fonte d'ispirazione e di forza. E non è un caso se i versi finali della terza strofa riportano quello che è, in

¹⁰⁷ Nadezda MANDEL'STAM, *L'epoca e i lupi*, Fondazione Liberal, Roma, 2006, p. 202.

¹⁰⁸ Philippe Jaccottet nous rapporte ceci : « On raconte que Mandelstam, dans le camp, le goulag, de Sibérie où il a passé ses dernières années, aurait récité des poèmes de Pétrarque aux autres prisonniers. Malgré la faim, le froid, ils écoutaient, les oiseaux noirs aussi, qui s'arrêtaient un instant de tourner autour de la mort, seule libération des déportés. Dieu sait qu'il n'est rien de plus éloigné du lumineux Pétrarque que ces hommes en haillons. Mais ajoute-t-il, la poésie dans ce cas, c'était un peu comme la goutte d'eau pour un homme qui marche dans le désert, quelque chose qui tout à coup prend un poids d'infini et vous aide à traverser le pire.

Des récits de la Kolyma, l'enfer des camps russes, nous disent que la poésie aura été parfois la forteresse, et non pas du tout une échappatoire. La poésie parle toujours au nom de la vie. », in <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/mandelstam/mandelstam.html>

¹⁰⁹ Ad esempio da Antonella ANEDDA: «Talvolta [la poesia] può rincuorare nella prigionia: si dice che Mandel'stam (ma chissà in che termini è arrivata la storia fino a noi) abbia declamato Petrarca nel gulag dove è morto», <http://www.poesia2punto0.com/2010/06/01/gorgheggia-in-silenzio-la-poesia-piu-autentica-intervista-ad-antonella-anedda/>

fondo, il messaggio ultimo di Osip Mandel'stam, lo stesso che era stato così ben tradotto da Philippe Jaccottet nella sua lettura di Francoforte: «Anche nei momenti peggiori, anche nelle peggiori condizioni: (...) in piedi!».

Il sostantivo «ali»¹¹⁰ che conclude il primo segmento della poesia, è parola chiave dell'intera raccolta. Non a caso lo si trova in explicit del testo proemiale («(...) va, nelle sere più cupe / con piccole piccole ali»¹¹¹), così come dell'ultima sequenza di *Corpo stellare*, *Abbozzo degli aerei con le ali* («Ti aspetto da qualche parte nello spazio, / mettici il tempo che vuoi o che ti serve. Precipita / tutte le volte che devi. Difendi le ali»¹¹²). Gli ultimi due versi del segmento, inoltre, richiamano la *Pentecoste* manzoniana, e più specificamente i vv. 121-122: «Per Te sollevi il povero / al ciel, ch'è suo, le ciglia (...)».¹¹³ Anche qui, come nei vv. 35-36 di *Stlanik*, si è confrontati ad un'esortazione ad alzare gli occhi, a guardare in alto, verso il cielo.

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

E l'armadillo cammina verso nord.

40

Le due strofe finali si caratterizzano per un brusco cambiamento di tempo, di soggetto e di tono: in primo luogo, si nota l'irruzione del presente in un testo precedentemente incentrato sull'imperfetto. In secondo luogo, i soggetti umani che avevano caratterizzato il primo segmento (i tre poeti) scompaiono per lasciare spazio al «pino prostrato» e all'«armadillo». La seconda parte, infine, è caratterizzata da una tonalità più descrittiva, quasi paesaggistica, laddove le prime tre strofe della poesia erano di matrice essenzialmente narrativa. Tale impressione di maggiore staticità è dovuta all'uso del presente, che tende a mettere in secondo piano la scansione degli eventi, per coglierli nella loro realizzazione, come in un'istantanea.

La quarta strofa si apre con un'informazione climatica: nevicata. Il verso continua, dopo il punto fermo, con un'informazione apparentemente contraddittoria:

¹¹⁰ Si tratta di un termine molto usato in poesia: non a caso esso si ritrova sin dagli esordi della letteratura italiana, e più precisamente in Dante (nella *Commedia* il sostantivo «ali» ricorre ben tredici volte; si noti, in particolare, *Par.* XXXIII, v. 13-15: «Donna, se' tanto grande e tanto vali / che qual vuol grazia e a te non ricorre / sua disianza vuol volar sanz'ali», in cui il termine non solo è assimilato ad un'idea di desiderio/speranza, ma è anche posto in posizione di rilievo, come parola rima) e in Petrarca (nel *Rerum Vulgarium Fragmenta* il sostantivo conta quattordici occorrenze).

¹¹¹ *Con piccole ali*, vv. 11-12.

¹¹² *Abbozzo degli aerei e delle ali*, 5, vv. 7-9.

¹¹³ Alessandro MANZONI, *La Pentecoste*, vv. 121-122.

«il pino prostrato si rialza, / segna nel gelo la via del primo fiore». Per comprendere il senso di questi versi, è necessario conoscere la peculiarità dello *stlanik*, l'albero che annuncia le stagioni.

Questo alberello, quando in autunno il clima sembra ancora mite, improvvisamente si sdraia sul terreno: è il segnale che l'inverno sta arrivando, e infatti di lì a poco prende a nevicare ferocemente. Molti mesi più tardi, tuttavia, mentre la neve e il gelo sembrano ancora stringere la terra nella loro morsa, lo *stlanik* misteriosamente si rialza.¹¹⁴

Il piccolo pino siberiano è un monito prezioso per chi è capace di vedere. Così, quando il clima sembra ancora benevolo, esso si sdraia a terra, annunciando l'inverno imminente. Ma allo stesso modo, quando il gelo della steppa siberiana sembra strozzare la terra, lo *stlanik* si rialza, sfidando la neve. E pochi giorni più tardi ecco irrompere la primavera, con la promessa di un ritorno alla vita («annuncia frutti, torrenti»). All'interno della poesia, il pino prostrato è simbolo di una speranza sempre viva, anche di fronte al più profondo orrore, al più gelido degli inverni: quello dei campi di sterminio che spezzarono la vita di Paul Celan, del gulag siberiano che uccise Mandel'stam. In questo senso, la seconda parte della poesia (vv. 37-40) è in opposizione alla prima (soprattutto alla seconda e alla terza strofa). Se, infatti, la celebrazione di Celan e Mandel'stam evocava i campi della morte, il più angoscioso e gelido degli inverni, la presenza dello *stlanik* è presagio positivo, annuncio di una speranza possibile. Si ritrova, qui, lo stesso meccanismo già osservato nel testo proemiale: a uno stato negativo, oscuro, si oppone un dato positivo.

L'ultimo verso è il più enigmatico. Da un lato perché, come già accennato, è privo del referente implicito nell'uso del determinativo; dall'altro perché non sembra inserirsi nel proprio cotesto. Non c'è nessun dato oggettivo che colleghi lo *stlanik* all'armadillo, o Jaccottet, Celan e Mandel'stam all'armadillo. Niente, nemmeno, che colleghi l'armadillo alla Siberia, al gulag o ai campi di concentramento nazisti. L'armadillo è un «mammifero americano di medie dimensioni, ricoperto da una corazza di grosse squame cornee articolate (esoscheletro) che gli permettono di avvolgersi a palla in caso di pericolo».¹¹⁵ L'unico dato vagamente poetico che lo circonda, deriva forse dall'etimologia del suo nome: il termine *armadillo* deriva, infatti,

¹¹⁴ Lucia MORELLO, *Fabio Pusterla e il Nervo di Arnold*, consultabile sul sito della Marcos y Marcos, all'indirizzo: www.marcosymarcos.com/PDF/pusterla.pdf

¹¹⁵ <http://www.garzantilinguistica.it/it/dizionario/it/lemma/4c0dac83f6b90c2549889586d9b09349ac4edfc0>

dall'aggettivo spagnolo *armado*, armato. Ma l'armadillo non possiede nessuna arma. Ha solo una corazza, a proteggerlo. Una fitta rete di squame che gli vale il suo nome.

Il segreto dell'armadillo non si trova in quello che è, ma piuttosto nel suo modo di vivere. Esso, infatti, possiede una caratteristica unica, che gli varrà il ruolo di protagonista di un'intera sequenza di *Corpo stellare*, se non della raccolta in sé: l'armadillo cammina verso nord. Esso risale il continente americano in direzione del Canada, «in controtendenza rispetto alle grandi migrazioni di predatori da Nord a Sud nel Miocene».¹¹⁶ Un percorso atipico che fa dell'armadillo qualcos'altro che un semplice mammifero, che ne fa un «un animale emblematico che ritroveremo poi nel poemetto eponimo, nella sua cocciuta e donchisciottesca marcia controvento, contro la corrente di “*puma, giaguari, altri animali forti / (...) Predatori, disperati, fuggiaschi / tutti in fila nella stessa direzione, tutti / ugualmente entusiasti*”».¹¹⁷

Stlanik è una poesia complessa, da cui si dipanano tre tematiche fondamentali, nessuna esplicita. In primo luogo, ed è questo, forse, il soggetto più profondamente emotivo del testo, il tema della deportazione e dei campi di sterminio. Un tema che è guardato attraverso il prisma di due poeti che attraversarono entrambi quel *dark continent*¹¹⁸ che distrusse milioni di vite, e che tentò, invano, di annichilire il meglio della propria *intelligentia* umana e poetica. Sulla scia di Mandel'stam, poeta amato e tragico, Pusterla obbliga il lettore a guardare indietro, a chinarsi sul baratro della Storia e della sua violenza.

In secondo luogo l'idea della parola come sopravvivenza, veicolata attraverso l'immagine, tragica e grandissima, di Mandel'stam che legge Petrarca, con gli occhi rivolti verso l'Amur, il fiume che si getta nel mare, che si tuffa verso una libertà negata ai vivi, attraversata soltanto dai cadaveri dei prigionieri giustiziati (vv. 29-33: «Sotto le nuvole e sopra le nuvole, con passo / barcollante, ma lo sguardo / fisso verso l'Amur, dove acqua sporca / trascinava carcasse verso il mare vietato».)

In terzo luogo il problema della traduzione poetica. L'idea della traduzione come legame possibile tra gli uomini, al di là del presente. Una traduzione che permette al *logos* di superare le frontiere nazionali, per approdare su altre rive. Attraverso Jaccottet e Celan la parola di Mandel'stam, perigliosamente salvata dalla macchina di morte sovietica, raggiunge l'Europa occidentale.

¹¹⁶ Fabio PUSTERLA, *Corpo stellare*, op. cit., p. 216.

¹¹⁷ Pierre LEPORI, *Op. cit.*

¹¹⁸ Mark MAZOWER, *Dark Continent: Europe's 20th Century*, Knopf, New York, 1998.

È attraverso la parola poetica che i sommersi irradiano la loro ultima voce dai loro letti di morte, la Senna e la Siberia.

2.2 Der fliegende Vogel

*Die Krähe ist
verscholen. Und
wir haben in hir
gefunden.*
Scritta anonima
nei boschi.

Nell'ombra dei pini deposta da mano infantile,
sotto il vento ora giace, con ali
infine ricomposte. Il suo volo calcinato
planerà nelle schiume del tempo
tra fonde caverne, e le vaste 5
pianure dell'ade, le voci glaciali ; sfiorando
muschi sepolti, ossami, pietre laviche,
toccherà d'una sua piuma nera i capelli di Ettore,
le lacrime dei padri e dei figli, e nel becco di fumo
accoglierà le parole non dette di chi è transitato 10
per terra e per mare, millenni.
La cornacchia dei boschi, già altrove, traversa le notti,
le spiagge erose, sorvola i campi di battaglia,
colonne di uomini in marcia, rovine;
non ha più corpo né penne, non ha più fame o gioia: 15
come un occhio sbarrato guizza nel cuore dei sogni,
sopravvive nelle memorie, volteggi inesausta
nel sonno di chi con un gesto innocente le ha dato riposo
e sussurra, non vista,
alfabeti. Nell'alba scompaie, e nell'alba 20
rimane qualcosa di lei, come un segno
sottile, intangibile, un guscio socchiuso,
una luce lunare. E il giorno si annuncia più grande.

Il testo si compone di ventitré versi di varia lunghezza, per lo più irrelati (un'unica eccezione: la rima a distanza calcinato-transitato ai vv. 3-10). La poesia porta un titolo tedesco: *Der fliegende Vogel*, ed è accompagnata da un'epigrafe nella stessa lingua, caratterizzata da errori di ortografia: «Die Krähe ist verscholen [sic!]. Und wir haben in hir [sic!] gefunden». *Verscholen* sta probabilmente per *verschollen*, che significa “disperso, scomparso”; *hir* è con ogni probabilità una storpiatura della preposizione *hier*, “qui”. Il poeta informa che si tratta di «una scritta anonima dei boschi»; il testo offre un'altra informazione: a tracciare quelle parole è stata «una mano infantile», il che spiega le imperfezioni ortografiche. La presenza degli errori di ortografia, così come l'uso del tedesco, mettono in evidenza il realismo dell'occasione

poetica: il testo nasce da un ritrovamento reale; il poeta si è imbattuto in una tomba costruita da una mano infantile, e ne ha tratto ispirazione. La tomba e la scritta, poi posta come epigrafe, sono dunque dati di realtà extratestuali, prima che oggetti poetici. Il discorso, tuttavia, non vale per il titolo. Esso è tutto letterario: le sue origini sono tedesche, ed in particolare wagneriane: dietro il *fliegende Vögel* di Pusterla c'è *Der fliegende Holländer*, l'olandese volante dell'omonima opera wagneriana.¹¹⁹ Un riferimento tutt'altro che casuale, se si considera che, dietro la lirica wagneriana si trova il mito europeo della nave fantasma che veleggia sui mari per l'eternità. Come la cornacchia pusterliana, anch'essa, come si vedrà, fantomatica figura capace di volare al di là del tempo e della storia.

Protagonista della poesia è, appunto, *die Krähe*, la cornacchia. Una cornacchia irreale, spettrale: attraversa il tempo, la storia, scende fin nell'Ade e dentro i sogni del bimbo che «con un gesto innocente le ha dato riposo»; è una cornacchia morta che «non ha più corpo né penne, non ha più fame o gioia», secondo la descrizione che ne dà il poeta. L'organizzazione del verso – *in rapportatio* – rileva l'assenza di vita che caratterizza l'uccello protagonista: esso non sente più i bisogni primari (non ha più corpo, non ha più fame), né i sentimenti (non ha più penne, non ha più gioia; laddove la gioia dell'uccello sta, leopardianamente, nel volo). È un'ombra, un'immagine onirica che attraversa la poesia, sorvolandola.

Il testo può essere scomposto in quattro principali segmenti, due lunghi e due brevi, che incorniciano la poesia in incipit ed explicit. Nel primo segmento (vv. 1-3) l'io lirico descrive il riposo della cornacchia, che «ora giace, con ali / infine ricomposte», dopo che una «mano infantile» le ha dato riposo, facendo prova di una *pietas* inconscia e innocente che permette all'uccello di compiere il suo viaggio poetico ai confini della terra. Una pietà sostanziale, quella della sepoltura dei morti, già al centro dei *Sepolcri* di Foscolo, di cui il testo pusterliano riprende l'incipit. Nel primo verso di *Der fliegende Vogel* («Nell'ombra dei pini deposta da mano infantile, / sotto il vento ora giace (...)») riecheggia, infatti, quell'altro incipit, tra i più famosi della letteratura italiana: «All'ombra de' cipressi e dentro l'urne / confortate di pianto (...)».¹²⁰ Ma laddove Foscolo pone al centro della propria poesia i sepolcri antichi e le tombe di Santa Croce, luogo di sepoltura delle «italie glorie», Pusterla opera in senso contrario: la sua tomba non ha nulla della grandiosità delle «urne» cantate dall'autore dei *Sepolcri*; essa racchiude una cornacchia «deposta da mano infantile». Un giaciglio misero per le

¹¹⁹ Richard WAGNER, *Der fliegende Holländer*, 1840-1841.

¹²⁰ Ugo FOSCOLO, *Dei sepolcri*, vv. 1-2.

spoglie di un uccello che per un attimo s'innalza sopra gli uomini e la storia, vibrato verso l'alto da «un gesto innocente [che] le [alla cornacchia] ha dato riposo». E non per niente la tomba infantile della cornacchia giace all'ombra dei pini, laddove le urne foscoliane si ergevano sotto i più nobili «cipressi». Il motivo sepolcrale, del resto, è sottolineato anche nel secondo verso: l'indicativo presente alla terza persona «giace» ricalca infatti il *iacet* latino tipico delle iscrizioni tombali.

Il secondo segmento (vv. 3-11) mette in scena il «volo calcinato» dell'uccello protagonista, fotografato nel sorvolo di un mondo che sembrerebbe appartenere alla classicità greca, come suggerito dal sesto e dell'ottavo verso («pianure dell'ade», «i capelli di Ettore»). Il terzo segmento (vv. 12-20) trasporta invece il lettore nel cuore dell'ultimo secolo europeo, descritto con brevi tratti rappresentativi che il lettore di *Corpo stellare* ha ormai imparato a riconoscere come tipici della poesia pusterliana: i «campi di battaglia», le «colonne di uomini in marcia», le «rovine». Negli ultimi versi (vv. 17-20) entra in scena una dimensione nuova, onirica: la cornacchia penetra nel sonno del bambino che le aveva dato sepoltura, ricomponendo quelle ali che permettono all'uccello di sopravvivere alla morte, di volare fino a lui che dorme, ignaro, di «sussurra[re], non vista, / alfabeti». L'ultimo segmento (vv. 20-23) si presenta come una sorta di chiusa: la cornacchia scompare nell'alba, lasciando al nuovo giorno «qualcosa di lei, come un segno / sottile, intangibile, un guscio socchiuso, / una luce lunare». L'io lirico si congeda con una considerazione positiva: «il giorno si annuncia più grande». Un battito d'ali, un sussulto di speranza che ricorda, per molti aspetti, il testo proemiale, dove l'io lirico era stato sfiorato «per caso» dall'allegria, che «gorgheggia e va, nelle sere più cupe, con piccole, piccole ali».¹²¹

Se si escludono i primi tre versi, che hanno una funzione introduttivo-presentativa, la prima parte della poesia (vv. 3-11) è caratterizzata dal futuro semplice: «il suo volo calcinato / *planerà* nelle schiume del tempo / (...), / *toccherà* d'una sua piuma nera i capelli di Ettore, / (...) / *accoglierà* le parole non dette di chi è transitato / per terra e per mare (...)». La seconda parte, al contrario, è tutta costruita al presente indicativo: «la cornacchia dei boschi, già altrove, *traversa* le notti, / (...) *sorvola* i campi di battaglia, / (...) / *guizza* nel cuore dei sogni, / *sopravvive* nelle memorie, *volteggia* inesausta / nel sonno di chi con un gesto innocente le ha dato riposo / e *sussurra*, non vista, alfabeti. Nell'alba *scompare*, e nell'alba / *rimane*

¹²¹ Con piccole ali, vv. 11-12.

qualcosa di lei (...)». Si è dunque confrontati ad un testo che, sul piano della costruzione verbale, si presenta nell'ordine seguente:

- 1) un incipit al presente (vv. 1-3)
- 2) un segmento al futuro semplice (vv. 3-11)
- 3) un segmento al presente (vv. 12-20)
- 4) un explicit al presente (vv. 20-23)

In altre parole, si ha a che fare con un testo interamente costruito al presente indicativo dentro il quale si apre una finestra, un varco, caratterizzato dal futuro. Un futuro esclusivamente verbale, soprattutto se si considera che il «volo calcinato» al centro del secondo segmento si realizza entro un mondo classico irrimediabilmente trascorso, vivo soltanto attraverso la favella dei poeti. Il modo migliore d'interpretare il segmento, è di leggerlo come un *futuro ipotetico*, ovvero d'immaginare i versi in questione come introdotti da *forse*, inteso come avverbale di probabilità. In questo senso, il volo della cornacchia si presenta come un viaggio immaginario, ipotetico, desiderato: «il futuro (...) esprime una specie di speranza disperata» (PUSTERLA). Una speranza che si fa sempre più viva, tanto che a partire dal secondo segmento il futuro cede il posto al presente. L'ipotesi diventa realtà, il viaggio immaginario dell'uccello protagonista si fa narrazione.

Nell'ombra dei pini deposta da mano infantile,
sotto il vento ora giace, con ali
infine ricomposte. Il suo volo calcinato
planerà nelle schiume del tempo
tra fonde caverne, e le vaste
pianure dell'ade, le voci glaciali ; sfiorando
muschi sepolti, ossami, pietre laviche,
toccherà d'una sua piuma nera i capelli di Ettore,
le lacrime dei padri e dei figli, e nel becco di fumo
accoglierà le parole non dette di chi è transitato
per terra e per mare, millenni.

Si noti, *in primis*, come tutta la prima parte della poesia sia caratterizzata dall'assenza del soggetto: la cornacchia protagonista non è *mai* nominata, se non nell'epigrafe. Ciò fa sì che essa appaia irreali, effimera. È una cornacchia che non si può afferrare, che sfugge al lettore. Nel primo segmento, non c'è neppure un pronome a ricordarla: essa entra in scena come soggetto sott'inteso; l'unico segno demarcante è dato dalle «ali / infine ricomposte», anch'esse nominate nel modo più indeterminato: non v'è né articolo né pronome personale ad introdurle. Il gioco continua nel secondo segmento, tanto che fino al settimo verso la cornacchia non avrà neppure il ruolo di

soggetto grammaticale: è «il suo volo calcinato» a reggere il periodo. Nei versi finali del segmento (vv. 8-11) la cornacchia riacquista il ruolo di soggetto, senza però essere nominata: «Toccherà (...) i capelli di Ettore (...) *d'una sua piuma nera* / (...), /accoglierà le parole non dette (...) / *nel becco di fumo*». Nel primo segmento la cornacchia non compare mai: il suo volo spettrale, in questo senso, è potenziato dalla lingua, che permette all'io lirico di porla al centro della poesia senza nominarla. È un'ombra, un'illusione, una chimera.

Per ciò che concerne i riferimenti intertestuali, si noti il suggerimento ungarettiano: l'aggettivo «calcinato», infatti, è proprio all'autore di *Sentimento del tempo*, e in particolare alla poesia *Di luglio*, che mette in scena i «suoi occhi calcinati».¹²² Il dato è doppiamente significativo se si considera che proprio in questa poesia Ungaretti non nomina il soggetto se non nella chiusa. È solo nel terzultimo verso che l'io lirico nomina l'estate, che pure è soggetto e protagonista della poesia. In questo senso, dunque, Pusterla sembra rifarsi a Ungaretti ad un duplice livello semantico e sintattico (con la ripresa dell'aggettivo «calcinato», che è posto in chiusura di verso, esattamente come gli «occhi calcinati» di Ungaretti; con la non *nominatio* del soggetto nel primo segmento).

Si è accennato, in precedenza, al fatto che la cornacchia, nella prima parte del suo viaggio, risale il tempo fino alla classicità greca e al mondo omerico. Eccola allora, planare sulle «vaste pianure dell'ade», sfiorare «i capelli di Ettore, / le lacrime dei padri e dei figli»; essa accoglie «le parole non dette di chi è transitato per terra e per mare, millenni»: attraversa la Storia fino alle origini della Storia, fino al mondo immaginifico incarnato da Ettore, l'eroe per eccellenza, il più grande dei troiani. L'immagine dei «capelli di Ettore» si riferisce, probabilmente, al passo dell'*Iliade* che narra la morte dell'eroe per mano di Achille, e il flagello che quest'ultimo riservò al suo corpo. Il Pelide, dopo aver ucciso il nemico, si accanisce sulle sue spoglie, indifferente al pianto del padre e della madre di Ettore, che assistono allo spettacolo dall'alto delle mura.¹²³ Achille lega il corpo del nemico al carro e lo trascina nella polvere. È in questo passo che si trova un accenno ai capelli di Ettore, la «negra chioma» che è rimasta come un tratto tipico dell'eroe omerico, e a cui anche Pusterla fa allusione. Si consideri il passo in questione.

(...) e contra l'estinto opra crudele

¹²² Giuseppe UNGARETTI, «Di luglio», in *Sentimento del tempo*, v. 9.

¹²³ OMERO, *Iliade*, vol. II, libro XXII, vv. 519-529, traduzione di Vincenzo Monti.

Meditando, de' piè gli fora i nervi 505
 Dal calcagno al tallone, ed un guinzaglio
 Inseritovi bovino, al cocchio il lega,
 Andar lasciando strascinato a terra
 Il bel capo. Sul carro indi salito
 Con l'elevate gloriose spoglie, 510
 Stimolò col flagello a tutto corso
 I corridori che volar bramosi.
 Lo strascinato cadavere un nembo
 Sollevava di polve, onde *la sparta*
Negra chioma agitata e il volto tutto 516
 Bruttavasi, quel volto in pria sì bello,
 (...).¹²⁴

Ettore incarna l'eroe per eccellenza; sopravvive al mondo greco per approdare a quello medievale, dove diviene l'incarnazione delle virtù cavalleresche, tanto che il trovatore occitano Peire Cardenal lo giudicherà il primo e il più nobile dei cavalieri: «Hector fut le meilleur, sans aucun doute, des chevaliers par ses hauts faits et par sa conduite». ¹²⁵ La figura di Ettore percorre la letteratura europea: da Dante a Shakespeare fino a Foscolo, egli è l'incarnazione del guerriero imperituro morto per la sua patria e la sua gente (tanto che Foscolo gli dedicherà l'explicit dei *Sepolcri*: «E tu onore di pianti, Ettore, avrai / ove fia santo e lagrimato il sangue / per la patria versato, e finché il Sole / risplenderà su le sciagure umane»¹²⁶) È il simbolo di un'epoca, l'emblema di un mondo finito che Omero ha reso immortale. E come tale è utilizzato da Pusterla, che con un unico sintagma nominale («i capelli di Ettore») immette nel testo un intero mondo, che si staglia con forza dinanzi al lettore, imponendosi alla sua fantasia. L'immagine dei capelli veicola un'idea di bellezza tutta umana non priva di una certa carica emotiva. Essa è poi esasperata dalla referenza omerica, laddove la scena, drammatica, del supplizio del corpo dell'eroe, non fa che amplificare il *pathos* di un'immagine già commovente. In questo senso, si noti come lo scempio di Achille ai danni del nemico ucciso sia in netto contrasto con il «gesto innocente» del bimbo evocato nella poesia, che in un atto d'istintiva pietà dà riposo alla cornacchia. La stessa che attraversa il mondo e la Storia, fino a sfiorare con una carezza la chioma bruna dell'eroe ucciso.

¹²⁴ OMERO, *Iliade*, vol. II, libro XXII, vv. 504-516, traduzione di Vincenzo Monti. Il corsivo è mio.

¹²⁵ Peire CARDENAL, ed. René Lavaud, Toulouse, 1957, pp. 544-545, citato in DE ROMILLY Jacqueline, *Hector*, Editions de Fallois, Paris, 1997, p. 20.

¹²⁶ Ugo FOSCOLO, *Dei sepolcri*, vv. 292-295.

Il mondo classico rappresentato nella prima parte della poesia non si limita tuttavia all'universo omerico. Così, «le vaste / pianure dell'ade» dei vv. 5-6 suggeriscono un riferimento a Catullo, altro autore classico per eccellenza, questa volta del mondo latino. Nel *Catulli veronensis liber*, si trova un testo breve incentrato sulla morte di un passero e sulle lacrime della giovane donna amata dal poeta, che piange la perdita dell'uccello. La morte lo conduce proprio nell'Ade, il luogo da cui nessuno ritorna.

Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum venustiorum:
passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat. 5
nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem,
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat. 10
*Qui nunc it per iter tenebricosum
illuc, unde negant redire quemquam.*¹²⁷

Vi è una sorta di corrispondenza silenziosa tra il passero catulliano e la cornacchia di Pusterla, una corrispondenza che si esplicita nella discesa all'Ade, l'aldilà mitico della civiltà precristiana. Ma laddove il viaggio dell'uccello di Catullo è irrimediabilmente senza ritorno, la cornacchia di *Corpo stellare* si limita a visitare l'averne classico, come un Dante o un Enea animale, visitatore dei morti, ospite momentaneo dell'eternità. Così, nella seconda parte (vv. 12-23) la cornacchia risale la Storia fino al mondo dei vivi, fino al Ventesimo secolo e al presente più prossimo, dentro il sogno di un bambino.

La cornacchia dei boschi, già altrove, traversa le notti,
le spiagge erose, sorvola i campi di battaglia,
colonne di uomini in marcia, rovine;
non ha più corpo né penne, non ha più fame o gioia: 15
come un occhio sbarrato guizza nel cuore dei sogni,
sopravvive nelle memorie, voltegga inesausta

¹²⁷ «Piangete o veneri e Amori / e voi che ancora credete nel bene / il passero della mia ragazza è morto, / il passero sua fonte di gioia. / Più dei suoi occhi lei lo amava; / era dolce come il miele e la riconosceva / così bene come bimba la madre, / mai dal suo grembo fuggiva / e qua e là saltellando / a lei soltanto faceva pio pio. / *Ora procede per una strada di tenebre, / lì, dove dicono di no a che alcuno ritorni*». *Catulli veronensis liber*, 3, vv.1-12. Il corsivo è mio sia nel testo latino che nella traduzione. Per la traduzione, cfr. Salvatore LO BUE, *La storia della poesia, V, Le nuove muse, Ellenismo e origini della modernità*, Critica letteraria e linguistica Franco Angeli, Milano, 2006, p. 88.

nel sonno di chi con un gesto innocente le ha dato riposo
e sussurra, non vista,
alfabeti. Nell'alba scompaie, e nell'alba
rimane qualcosa di lei, come un segno
sottile, intangibile, un guscio socchiuso,
una luce lunare. E il giorno si annuncia più grande.

20

La contemporaneità è resa dall'indicativo presente. Come anticipato, si è di fronte al passaggio dalla dimensione ipotetico-immaginativa alla dimensione narrativa. Il futuro scompare, lasciando spazio al presente. Il volo della cornacchia – che questa volta è nominata, e per di più in posizione di incipit, in apertura di periodo, e ulteriormente rafforzata dal ruolo sintattico di soggetto – non è più una supposizione, bensì una storia. Ma se la cornacchia è più che mai semantizzata, il poeta non manca di sottolinearne lo *status* di ombra, di spirito fantastico, irreali: «non ha più corpo né penne, non ha più fame o gioia» sottolinea l'io lirico, come per demarcare la condizione spettrale del soggetto entro un verso che ricalca, per la sua costruzione sintattica, l'incipit sereniano «non sa più nulla, è alto sulle ali il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna». ¹²⁸ Ma laddove «il primo caduto» di Sereni versava in uno stato d'incoscienza prossimo alla morte, la cornacchia di Pusterla è portatrice di un messaggio positivo: essa è investita di un potere unico, sovrumano, che fa dell'uccello dei boschi un messaggero capace di visitare i vivi e i morti, annullando i limiti spazio-temporali. Così, il suo volo chimerico conduce la cornacchia nel mondo contemporaneo, nel cuore nero dell'ultimo secolo di storia dell'Occidente europeo. In questo senso, «i campi di battaglia», le «colonne di uomini in marcia», le «rovine», sono una nuova raffigurazione del secolo che più di tutti ossessiona il poeta: quello delle due guerre mondiali e della Shoah. I «campi di battaglia» sono un'eco di quegli altri, citati nell'*Uomo dell'alba*, «questi campi / eroici, sanguinosi», ¹²⁹ che rinviano alle trincee della Prima Guerra mondiale. Le «colonne di uomini in marcia» rimandano alle immagini della deportazione e dei campi di sterminio, quando i prigionieri erano obbligati a marciare in colonna per assistere all'esecuzione di un compagno ribelle. ¹³⁰ «Colonne di uomini in marcia» erano gli ebrei di Budapest, costretti a camminare per giorni verso Hegyeshalom, in «una marcia di sterminio [che durò] sette giorni, [durante i quali] la lunga colonna percorse più di 200 km». ¹³¹

¹²⁸ Vittorio SERENI, «Non sa più nulla, è alto sulle ali», in *Diario d'Algeria*, vv. 1-2.

¹²⁹ *Uomo dell'alba*, 2, vv. 17-18.

¹³⁰ cfr. Primo LEVI, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 2005.

¹³¹ <http://www.olokaustos.org/geo/ungheria/ungheria24.htm>

L'ultima immagine non ha bisogno di essere commentata: «rovine» è ciò che rimane, non solo nell'immediato dopoguerra, ma anche oltre, più lontano, dentro il nuovo secolo.

(...). Perché so,
adesso so, che siamo qui davvero, io e tua madre,
e ci teniamo per mano *in mezzo a tutte*
queste macerie 30
di una cosa che non è crollata ancora, ma vacilla
e forse un giorno crollerà.
Chiamala Europa, o mondo,
o solo un altro sogno; e forse è l'ombra
di un secolo e di un vuoto 35
che abbiamo visto e sperato di cancellare (...).¹³²

«Macerie». Ecco ciò che resta di un'Europa contemporanea sul bordo del collasso. Non si tratta di città rase al suolo: non sono le macerie di Londra e di Amburgo, quelle di cui parla il poeta, bensì di macerie ben più temibili, perché sono i detriti di qualcosa di molto più difficile da ricostruire: sono i resti di una civiltà. Essa è minacciata, fin nel presente, dall'«ombra di un secolo e di un vuoto» che non può essere cancellata; un monito permanente ad un futuro incerto, ma ancora possibile, perché Pusterla non rinuncia alla speranza. Così, nella prima delle *Lettere da Babel*, l'io lirico si rivolge al figlio, assicurandolo con un'unica certezza che incarna i versi forse più riusciti di *Corpo stellare*: «perché so, / adesso so, che siamo qui davvero, io e tua madre, / e ci teniamo per mano in mezzo a tutte / queste macerie / (...)». Una certezza privata che si oppone ai rottami che circondano i protagonisti; una certezza di vita che è più forte del secolo di tutte le barbarie che ossessiona il poeta. E allora ecco l'immagine che salva: una coppia che si tiene per mano in mezzo alla distruzione, assicurando un bambino.

La «cornacchia dei boschi», intanto, «non ha più corpo né penne, non ha più fame o gioia: / come un occhio sbarrato guizza nel cuore dei sogni, / sopravvive nelle memorie, volteggia inesausta / nel sonno di chi con un gesto innocente le ha dato riposo». Il viaggio della cornacchia giunge al termine: dopo aver traversato la Storia a ritroso, dopo aver visitato l'Ade e reso omaggio a Ettore, ha attraversato i secoli fino alle guerre più recenti, per poi visitare il suo benefattore, la mano pietosa che le ha dato sepoltura. Entra in gioco, per la prima volta, la dimensione onirica. L'uccello protagonista penetra nei sogni del bimbo, e gli sussurra qualcosa. Un messaggio

¹³² *Lettere da Babel*, 1, vv. 27-36. Il corsivo è mio.

misterioso, che non viene svelato, e che è forse un ringraziamento, un dono, una poesia. È l'ultima tappa del volo della cornacchia, che «nell'alba scompare».

L'immagine della cornacchia che sorvola i campi di battaglia e che entra nei sogni del bimbo veicola un riferimento esplicito, per quanto non immediato, ad una delle figure più importanti della mitologia celtica: quella della dea Morrigan, la «dea madre più grande e 'negativa' della leggenda irlandese. (...) Morrigan (...) può trasformarsi in un uccello (...) nero che gracchia sul campo di battaglia. Il suo nome viene interpretato come "grande regina" e "regina degli elfi", quest'ultimo nel senso di incubo notturno, dello spirito di quella "donna cattiva" della tradizione celtica, slava e germanica, solitamente di sterilità o nel letto di un bimbo defunto, che suscita i sogni terribili poiché si posa sul petto di qualcuno che dorme».¹³³

La cornacchia pusterliana, in questo senso, sembra essere una discendente della temibile dea Morrigan. Con la differenza, non secondaria, di porsi come *alter ego* positivo di una divinità tutta negativa: laddove Morrigan gracchia furiosa sui campi di battaglia, la cornacchia pusterliana li sorvola con una *pietas* foscoliana tutta positiva. Anche il suo volteggiare inesausto («volteggia inesausta / nel sonno di chi con un gesto innocente le ha dato riposo / e sussurra, non vista, / alfabeti») nel sonno del bimbo appare positivo: nessun incubo per lui; solo l'annuncio, insperato, di «un giorno più grande».

Nell'alba scompare, e nell'alba
rimane qualcosa di lei, come un segno
sottile, intangibile, un guscio socchiuso,
una luce lunare. E il giorno si annuncia più grande.

20

Laddove Morrigan era dea della guerra, grande madre negativa della mitologia irlandese, la cornacchia di *Corpo stellare* è il suo esatto opposto: è il simbolo, tutto positivo, di un futuro ancora possibile. Non per niente, essa si lascia alle spalle una scia luminosa «di vastità, di pietà, di speranza» (PUSTERLA); un anelito positivo che rende il giorno più grande, caricandolo della solennità del passato, così come pure dell'innocenza del presente: quella che ha permesso all'uccello dei boschi di traversare i secoli e i continenti, prima di ritornare a lei.

¹³³ BOTHEROYD, Silvia, BOTHEROYD, Paul, *Mitologia celtica: lessico su miti, dèi ed eroi*, Keltia, Aosta, 2000, s.v. "Morrigan", pp. 211-212.

2.3 Lettere da Babel

1

Dici di aver sognato un sogno orribile. In TV
ci vedevi morire sepolti tra macerie,
ed era lunga la scena, interminabile,
ripetuta più volte: il grande crollo della torre di
Babele, e noi là sotto, bianca polvere mediatica. Tu 5
venivi poi affidato a governanti severissime,
teutoniche o anglosassoni, cattive. Noi dispersi.
Aggiungi, ma non c'entra, che vorresti
forse impegnare i tuoi risparmi per un nuovo
videogioco che ha un nome sorprendente: 10
PANDORA TOMORROW. E siccome
non sai nulla o quasi nulla di Pandora ti racconto
l'invidia degli dèi per noi imperfetti
testardi esseri umani,
mangiatori di pane, sensibili alla bellezza. 15
E ancora giorni si susseguono, viaggi,
e sempre quel tuo sogno mi accompagna,
in segreto, e non capisco perché; finché guidando
nel traffico tra Modena e Bologna,
mentre uno sciame di passeri 20
sale su da dietro un muro come un vento di mare,
anche le immagini cominciano a volare
in una sola direzione, come i passeri,
confuse eppure unite, non senza un po' di grazia
e di paura. C'è qualcosa 25
di vero nel tuo sogno, una visione
nitida che ci sfugge. E per questo ti scrivo. Perché so,
adesso so che siamo qui davvero, io e tua madre,
e ci teniamo per mano in mezzo a tutte
queste macerie 30
di una cosa che non è crollata ancora, ma vacilla
e forse un giorno crollerà.
Chiamala Europa, o mondo,
o solo un altro sogno; e forse è l'ombra
di un secolo e di un vuoto 35
che abbiamo visto e sperato di cancellare con la gioia.
Un pezzetto di gioia per ciascuno:
era questo il disegno,
niente di complicato. Un poco a tutti.
Da qui ti scriviamo, 40
e siamo in molti, segnati da riso e mestizia.
Altri parlavano
delle grandi vittorie, di rinascite. Noi sappiamo
da tempo: la sconfitta,
questo era il vero punto di partenza. 45
Dovere di memoria e di speranza,
diritto alla felicità sempre negata, sempre
da costruire. E la vergogna,

anche, da non dimenticare:
 tutto ciò che era stato, e non doveva
 essere mai più. Ieri la voce
 più alta di Sarajevo diceva, la mano sul cuore:
 sono stato
 parte di una speranza collettiva, era un progetto
 da oceano a steppa, vasto come il vento,
 ed è crollato. Posso solo
 alzare la mano sinistra, nera di tristezza,
 la destra non si apre più, chiusa in un grido
 che salda le unghie alla carne,
 la Bosnia all'Europa che cade.

2

Qui ci sono terrazze,
 balaustre a cui appoggiarsi, carissimo figlio,
 sporte sulla pianura;
 guardiamo le strade uguali, monocordi,
 il flusso ordinato del traffico e dei giorni, il tuo futuro,
 e non siamo sicuri di niente. Ma speriamo.
 Assurdamente, speriamo. Il fuoco è acceso.

Dita come farfalle
 corrono sopra le corde di molte chitarre,
 strane lingue s'incrociano,
 bisticciano e si sfiorano, canzoni
 passano lente o veloci attraverso i cieli,
 il vino è buono.
 Adesso siamo seduti su un ponte fra rive invisibili,
 sopra un fiume che luccica e canta, e si sorride.

Domani, poco prima dell'alba,
 quando affiorano i pesci
 e guizzano sull'acqua luminosi,
 con un battito d'ali Pandora
 scivolerà dal letto, seminuda e dolcissima,
 confusa nel chiarore.
 La seguiranno col fiato sospeso
 gli dèi del cordoglio e dell'ira,
 la sbircherà fra le ciglia il povero Epimeteo,
 l'abbagliato,
 e sulle vette del Caucaso le aquile
 solleveranno i loro becchi insanguinati. Vai, ragazza,
 dice l'alba che arriva leggera, una seconda volta
 e non temere, guarda come la luce
 circonda ora la terra, è una carezza,
 e tu continua, con pazienza
 avvicinarti a te stessa, a quel destino che salva
 o che condanna. Lo sai: TOMORROW IS NOW,
 per te e per tutti.

Il dittico *Lettere da Babel* è forse il testo centrale di *Corpo stellare*. Non tanto per la sua posizione all'interno della raccolta, di per sé significativa, se si considera che sulle circa duecento pagine di poesia che compongono l'ultima fatica poetica di Pusterla, le *Lettere da Babel* si trovano alle pp. 95-97, ossia quasi al centro esatto di *Corpo stellare*, quanto piuttosto per ciò che esso rappresenta: la prova poetica più forte e coinvolgente dell'intera raccolta, se non dell'intera opera poetica di Fabio Pusterla. Se alle *Storie dell'armadillo* va riconosciuto un indubbio primato quantitativo, è il dittico per il figlio a toccare le vette del parnaso. In questi due testi, che si susseguono cronologicamente, pur marcando un certo intervallo temporale tra i due momenti evocati dalle poesie, l'io lirico si rivolge al figlio, come suggerito al v. 28 del primo segmento («Adesso so, che siamo qui davvero, io e tua madre»¹³⁴) ed esplicitato in modo definitivo al secondo verso della seconda lettera («Qui ci sono terrazze, / balaustre a cui appoggiarsi, / carissimo figlio»¹³⁵). Ciò che ne deriva è una sorta di 'lettera al figlio' (ed è impossibile non ricordare l'eco di quell'altra lettera, kafkiana, a questa antitetica in tutto...) che veicola una fortissima dimensione emotiva, cui si mescolano rimandi storici e mitologici che finiscono con lo scaturire su di una riflessione politica sull'Europa contemporanea. Il testo mescola una duplice dimensione privata e storica: da un lato ci si trova confrontati al poeta-padre, che dialoga con quel tu che esplode sin dall'incipit, dentro quel «dici» che apre la prima poesia; dall'altro con il poeta individuo, cittadino, spettatore del mondo, che su quel mondo s'interroga e riflette. Tale commistione tra il privato e il collettivo, tra il nucleo familiare e quello sociale ricorda, per molti aspetti, «Le prime fragole» di *Folla sommersa*. Anche qui, infatti, vi è quella mescolanza tra la dimensione privata e la dimensione collettiva, storica, che caratterizza le *Lettere da Babel*. E anche qui l'io lirico inscena se stesso e il figlio, entro un testo relativamente breve (quattordici versi polimetrici) che mette in opposizione la gioia genuina del figlio con l'orrore della guerra, che s'insinua nella casa del poeta attraverso la radio accesa. Ma laddove le *Prime fragole* mettevano in scena un figlio-bambino completamente ignaro, nelle *Lettere da Babel* il tono cambia: il figlio, questa volta, è sfiorato dal mondo, tanto che esso s'insinua nei suoi sogni, sconvolgendo, per un attimo, la sua serenità. Nelle *Prime*

¹³⁴ Il corsivo è mio.

¹³⁵ Il corsivo è mio.

fragole il mondo esterno non toccava il figlio, che continuava, ignaro, a giocare, colle «margherite negli occhi», mentre il padre ascoltava la storia «della bambina schiacciata da un panzer a Gaza»;¹³⁶ nelle *Lettere*, invece, il figlio è contaminato dall'orrore, tanto che la guerra (e si tratta, in particolare, della guerra in Bosnia Erzegovina) entra nei suoi sogni, dentro la casa e dentro la sua testa, facendo vacillare la sua pace.

I due testi della sequenza si compongono rispettivamente di sessanta e di trentasei versi polimetrici. Il secondo testo è in versi sciolti, mentre la prima poesia presenta alcune rime e assonanze (vv. 7-8, rima baciata imperfetta vorresti-dispersi; vv. 20-23, rima identica a distanza passeri-passeri; vv. 21-22 rima baciata mare-volare, cui si somma la rima a distanza del v. 49, dimenticare; vv. 40-43 rima a distanza scriviamo-sappiamo; cfr. qualche consonanza: vv. 17-19, accompagna-Bologna; vv. 45-46, partenza-speranza). Il primo testo, inoltre, si caratterizza per particolari attenzioni foniche, soprattutto nei primi versi: il v. 1, ad esempio, contiene una figura etimologica con oggetto interno («Dici di aver *sognato* un *sogno* (...)»), cui si somma un numero importante di consonanze (*orribile*, *interminabile*, *Babel*; *severissime*, *anglosassoni*; *macerie*, *morire*; *grande*, *crollo*, *torre*; *dispersi*, *vorresti*, *forse*).

2.3.1 La prima lettera

Prima di considerare il testo in modo analitico, conviene spendere due parole circa l'occasione poetica che sta alla base della prima delle due *Lettere da Babel*, fondamentale per comprendere la poesia. Un indizio è fornito dal poeta stesso, che nelle note segnala come il titolo derivi dall'«omonimo festival di letteratura e traduzione organizzato a Bellinzona». Nel 2007, esso «ha ospitato, nella sua seconda edizione (...), le lingue e letterature balcaniche. La 'voce più alta di Sarajevo' è quella di Abdulah Sidran».¹³⁷ Queste sono le informazioni che il poeta fornisce al lettore. Indicazioni esili, che necessitano un certo approfondimento perché se ne possa intuire la portata. Un approfondimento che il poeta stesso fornì nel 2009, durante un seminario tenuto all'Università di Ginevra. In quell'occasione, Pusterla parlò della prima delle *Lettere da Babel*, raccontando l'occasione spinta che sta alla base della poesia. Essa nasce proprio a Bellinzona, durante il già citato festival letterario. Il poeta vi si era recato con il figlio, e con lui aveva assistito all'intervento pubblico di Abdulah

¹³⁶ Fabio PUSTERLA, "Le prime fragole", in *Folla sommersa*, op. cit., v. 11.

¹³⁷ Fabio PUSTERLA, *Corpo stellare*, op. cit., p. 215.

Sidran, uno dei più importanti poeti bosniaci contemporanei che vive e lavora a Sarajevo. L'intervento della «voce più alta di Sarajevo» destò forte impressione tra i presenti. Sidran si alzò in piedi e, «la mano sul cuore», disse ciò che il poeta riporta negli ultimi versi della prima lettera: «sono stato / parte di una speranza collettiva, era un progetto / da oceano a steppa, vasto come il vento, / ed è crollato. Posso solo / alzare la mano sinistra, nera di tristezza, / la destra non si apre più, chiusa in un grido / che salda le unghie alla carne, / la Bosnia all'Europa che cade». Pusterla racconta che nella sala si fece silenzio, che tutti ammutolirono di fronte alla fulgida evocazione dell'ultima guerra del Ventesimo secolo europeo. Apparentemente, la cosa finì lì. Il giorno dopo, tuttavia, il figlio racconta al poeta di «un sogno orribile», lo stesso che è narrato nell'incipit delle *Lettere da Babel*.

Dici di aver sognato un sogno orribile. In TV
ci vedevi morire sepolti tra macerie,
ed era lunga la scena, interminabile,
ripetuta più volte: il grande crollo della torre di
Babele, e noi là sotto, bianca polvere mediatica. Tu 5
venivi poi affidato a governanti severissime,
teutoniche o anglosassoni, cattive. Noi dispersi.

Il sogno ricalca una delle più tipiche paure infantili: quella della perdita della propria famiglia; il terrore di vedersi sottratto agli affetti e alla stabilità del proprio mondo per essere mandato altrove, tra le grinfie di esseri gelidi di cattiveria. La perdita, in questo caso, si realizza attraverso il crollo di una torre, che inghiotte i genitori «tra macerie», entro una scena «lunga, (...) interminabile, / ripetuta più volte: il grande crollo della torre di / Babele, e noi là sotto, bianca polvere mediatica». Babele crolla e il bambino rimane a guardare, più e più volte, la propria famiglia scomparire tra le rovine. Di loro non resta più nulla. Come le vittime delle altre torri, quelle che hanno così tragicamente inaugurato il Ventunesimo secolo, essi sono ridotti a «bianca polvere mediatica», martiri in diretta sugli schermi di tutto il mondo. «Noi dispersi». Il primo segmento della poesia, dedicato al sogno, si conclude così. Il figlio, poi, cambia argomento. Drasticamente. Con uno di quei cortocircuiti apparentemente incomprensibili tipici dei bambini, egli informa il padre di voler comprare un nuovo videogioco.

Aggiungi, ma non c'entra, che vorresti
forse impegnare i tuoi risparmi per un nuovo
videogioco che ha un nome sorprendente: 10
PANDORA TOMORROW. E siccome

non sai nulla o quasi nulla di Pandora ti racconto
l'invidia degli dèi per noi imperfetti
testardi esseri umani,
mangiatori di pane, sensibili alla bellezza.

15

Nel marcare il passaggio, dentro le parole del figlio, tra il «sogno orribile» e il «nuovo / videogioco», il poeta ricorre ad una rima baciata imperfetta di sicuro effetto: «Noi dispersi. / Aggiungi, ma non c'entra, che vorresti / forse impegnare i tuoi risparmi in un nuovo / videogioco (...)».¹³⁸ Il cambiamento di argomento è brutale: dall'incubo infantile della perdita si passa al desiderio infantile di un videogame, senza che al lettore venga fornita alcuna informazione circa il motivo profondo della transizione. Il ricorso alla rima sottolinea ulteriormente la spaccatura, formando una sorta di antitesi analogica tra la tragedia onirica dei primi versi e il desiderio adolescenziale del periodo immediatamente successivo. Il risultato ottenuto è sorprendente: un sentimento d'innocenza; innocenza del ragazzino, capace di passare dall'orrore al quotidiano, dal terrore del sogno alla serenità della vita di tutti i giorni. Ma la catena analogica non finisce qui: il «nuovo videogioco» desiderato dal figlio «ha un nome sorprendente: / PANDORA TOMORROW». Un nome da cui il poeta trae spunto per raccontare al figlio il mito della ragazza offerta agli uomini da Zeus, l'invidioso, il vendicativo. Un mito conosciuto, che narra delle gesta di Prometeo, il protettore degli uomini, e di suo fratello Epimeteo, «l'abbagliato», che sposò Pandora, l'Eva pagana portatrice di tutti i mali, regalo avvelenato degli dèi. Sul mito di Pandora, il poeta ritornerà in seguito, nella seconda poesia della sequenza. Si noti, per ora, come Pusterla si riferisca agli uomini con l'epiteto di «mangiatori di pane», sintagma antichissimo che si ritrova nelle *Opere e i giorni* di Esiodo, laddove, proprio nei versi dedicati al mito di Pandora, il poeta greco definisce gli uomini «καὶ ἄνδράσιν ἔσσομένοισιν»,¹³⁹ «mangiatori di pane». Il riferimento agli uomini con l'epiteto «mangiatori di pane» si spiega considerando che il pane si contrappone all'ambrosia, nutrimento riservato agli dèi, che li rende immortali (cfr. l'etimologia del termine greco, composto dalla particella negativa *a* e da *brotòs*, che significa, appunto, *mortale*¹⁴⁰).

¹³⁸ Il corsivo è mio.

¹³⁹ ESiodo, «Ἔργα καὶ Ἡμέραι, Les travaux et les jours», in *Théogonie, Les travaux et les jours, Le Bouclier*, Les belles lettres, Paris, 1996, v. 56.

¹⁴⁰ ambròsia gr. AMBROSIA da AMBROSIOS == ÀMBROTOS (== sscr. A – MRTAM == A – MARTAM) *immortale, incorruttibile* composto (come la voce Ambrogio) dalla *partic. negat.* A e

Il sedicesimo verso marca un brusco cambiamento di tono e di argomento, evidenziato dalla cesura temporale: «E ancora i giorni si susseguono, viaggi / (...)». Si è di fronte a ciò che in narratologia verrebbe definita ellissi temporale; scorrono le giornate, le attività dell'io lirico si sommano le une alle altre, eppure rimane in lui, come un'ombra silenziosa, il sogno del figlio.

E ancora giorni si susseguono, viaggi,
e sempre quel tuo sogno mi accompagna,
in segreto, e non capisco perché; finché guidando
nel traffico tra Modena e Bologna,
mentre uno sciame di passeri 20
sale su da dietro un muro come un vento di mare,
anche le immagini cominciano a volare
in una sola direzione, come i passeri,
confuse eppure unite, non senza un po' di grazia
e di paura. 25

Le parole del ragazzino hanno colpito tanto profondamente l'animo del padre-poeta che sembrano non lasciarlo più. Ed egli «non capisc[e] perché». Trascorrono alcuni giorni prima che l'io lirico sia sfiorato dalla 'rivelazione', che si manifesta attraverso «uno sciame di passeri [che] sale su da dietro un muro», al limitare di un'autostrada nord-italiana. Come un'intuizione montaliana, come il «miracolo»¹⁴¹ intuito dall'autore di *Ossi di seppia*, laddove lo schermo si screpola e l'anello della catena si spezza per un nanosecondo di verità, l'io lirico è sfiorato dalla sua epifania. Non è un caso, in questo senso, che la rivelazione colga l'io lirico proprio vicino a Modena, la città fotografata da Montale ne *La speranza di pure rivederti* («(a Modena, tra i portici, / un servo gallonato trascinava / due sciacalli al guinzaglio)»¹⁴²), così come non è casuale il gerundio del v. 19, «(...) *guidando* nel traffico tra Modena e Bologna», che ricalca quell'altro, celeberrimo: «Forse un mattino *andando* in un'aria di vetro»¹⁴³). Ma se in Montale era «l'inganno consueto»¹⁴⁴ ad avere la meglio, Pusterla, dal canto suo, riesce ad afferrare l'intuizione, che finisce col formare un disegno: «anche le immagini cominciano a volare / in una sola direzione, come i passeri, / confuse eppure unite, non senza un po' di grazia / e di paura (...)». Ed egli comprende,

da BROTÒS *mortale*, che sta per MROTÒS, MORTÒS dalla stessa radice del *lat.* MÒR – TUS MORTALIS (v. Morire).

In *Dizionario etimologico online*, <http://www.etimo.it/?term=ambrosia&find=Cerca>

¹⁴¹ Eugenio MONTALE, "Forse un mattino andando in un'aria di vetro", in *Ossi di seppia*, v. 2.

¹⁴² Eugenio MONTALE, "La speranza di pure rivederti", in *Ossi di seppia*, vv. 8-10. Il corsivo è mio.

¹⁴³ Eugenio MONTALE, "Forse un mattino andando in un'aria di vetro", in *Ossi di seppia*, v. 1.

¹⁴⁴ *Ibid.*, v. 6.

infine, il senso profondo di quel sogno, il significato nascosto dell'avventura onirica infantile che lo aveva tanto colpito, e con le parole più antiche del mondo, con i versi più commoventi dell'intera raccolta, al figlio si rivolge:

(...) C'è qualcosa 25
di vero nel tuo sogno,¹⁴⁵ una visione
nitida che ci sfugge. E per questo ti scrivo. *Perché so,*
adesso so che siamo qui davvero, io e tua madre,
e ci teniamo per mano in mezzo a tutte
queste macerie 30
di una cosa che non è crollata ancora, ma vacilla
e forse un giorno crollerà.¹⁴⁶

La risposta all'angoscia del figlio è una risposta che l'io lirico dà a se stesso, una rivelazione che nasce dalla paura, che vince la paura: la consapevolezza di esserci per davvero, nonostante tutto. La verità insita nel sogno è il suo rovesciamento. Laddove l'inquietudine del bimbo nasceva dalla visione della perdita, la risposta del poeta, la «visione nitida che [gli] sfugge», è la consapevolezza di poter resistere insieme. Ciò che altrove aveva detto in termini politici («la mia casa si chiama Resistenza»¹⁴⁷), qui lo dice in termini privati: «adesso so che siamo qui davvero, io e tua madre»; e tale consapevolezza, tale profonda intuizione, esplode come una meteora in mezzo al testo, dentro i versi centrali della poesia (sui sessanta versi della prima delle *Lettere da Babel*, la descrizione della «visione» si trova ai vv. 27-30). Un' «epifania familiare» che salva, che è salvifica, e che si oppone alle macerie che la circondano.

Nei versi successivi (vv. 33-39) l'io lirico dà un nome alla «cosa che non è crollata ancora, ma vacilla / (...)», suggerendo al figlio – e allo stesso lettore – di chiamarla «Europa, o mondo, / o solo un altro sogno», entro una serie di versi che abbandonano la dimensione privata per dedicarsi ad una riflessione collettiva di carattere essenzialmente politico. Si consideri il passo per intero.

Chiamala Europa, o mondo,
o forse solo un altro sogno; e forse è l'ombra
di un secolo e di un vuoto 35
che abbiamo visto e sperato di cancellare con la gioia.
Un pezzetto di gioia per ciascuno:
era questo il disegno,

¹⁴⁵ Si noti la movenza pascoliana: «C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole», da «L'aquilone», in *Primi poemetti*, v. 1.

¹⁴⁶ Il corsivo è mio.

¹⁴⁷ *Da Marmorera (pensando a Brasempouy)*, v. 33.

niente di complicato. Un poco a tutti.

È cosa ardua decifrare il preciso riferimento nascosto dietro a questi versi. Si potrebbe ipotizzare che «l'ombra / di un secolo e di un vuoto / che abbiamo visto e sperato di cancellare con la gioia» sia un riferimento, oltre che al *Jaufré Rudel* di Carducci,¹⁴⁸ al secolo Ventesimo, con la sua scia di sangue, orrori, mostruosità. Si tratterebbe, quindi, del secolo-ossessione di Pusterla, lo stesso che ricorre spasmodicamente dentro *Corpo stellare*, come un monito costante all'oggi, alla contemporaneità. «Io forse pensavo a Sobibor, Treblinka»,¹⁴⁹ dice *la donna delle domande* nella seconda poesia della raccolta, facendo, paradossalmente, un'affermazione. I tre versi finali del segmento (vv. 37-39) sono un probabile riferimento al secondo Dopoguerra: ad Oriente, con l'utopia comunista portatrice della chimera di una società egualitaria e fraterna («un poco a tutti»); ad Occidente, con i primi sussulti dell'Unione Europea, il boom economico degli anni Sessanta e il trionfo della classe media che veicolava il miraggio di una 'fine della povertà' ad Occidente. «Un poco a tutti». Un'idea grandiosa destinata a fallire. È ciò che è affermato nei versi seguenti:

Da qui ti scriviamo,	40
e siamo in molti, segnati da riso e mestizia.	
<i>Altri</i> parlavano	
delle grandi vittorie, di rinascite. Noi sappiamo	
da tempo: la sconfitta,	
questo era il vero punto di partenza.	45
Dovere di memoria e di speranza,	
diritto alla felicità sempre negata, sempre	
da costruire. E la vergogna,	
anche, da non dimenticare:	
tutto ciò che era stato, e non doveva	50
essere mai più. (...)	

In questo segmento, il cui incipit ha un indubbio gusto montaliano (cfr. *Notizie dall'Amiata*, vv. 9-10: «*e ti scrivo da qui, da questo tavolo remoto*»¹⁵⁰) l'io lirico vanifica «il disegno» ventilato nel trentasettesimo verso. Il vero punto di partenza, afferma un io lirico sdoppiato che si fa plurale, è «la sconfitta». La sconfitta collettiva di un'Europa che ha sfiorato l'annientamento, che ha mangiato il cibo avvelenato dei campi di sterminio e della bomba atomica, delle esecuzioni di massa e della strage degli

¹⁴⁸ Cfr. Josué CARDUCCI, "Jaufré Rudel", in *Rime e ritmi*, v. 82: «E' l'ombra d'un sogno fuggente».

¹⁴⁹ *Dialogo della partenza e del nessun dove tra l'uomo che fuma e la donna delle domande*, v. 30.

¹⁵⁰ Eugenio MONTALE, "Notizie dall'Amiata", in *Le occasioni* (1951), vv. 9-10. Il corsivo è mio.

innocenti di Babi Yar. La sconfitta di un'Europa troppo pronta a dimenticare, che vaneggia futuri gloriosi e si allontana, inesorabilmente, dal passato. L'io lirico ammonisce: «dovere di memoria e di speranza, / (...) e la vergogna anche, da non dimenticare (...)». E come a dargli ragione, come a sottolineare la necessità della memoria, ecco alzarsi, vivida e struggente, «la voce più alta di Sarajevo», l'esempio vivente del perenne ritorno delle cose, della non-memoria degli uomini. È il testimone delle bombe sui civili e della pulizia etnica, di Srebrenika e dei campi di stupro, a concludere la prima delle *Lettere da Babel*.

(...). Ieri la voce
più alta di Sarajevo diceva, la mano sul cuore:
sono stato
parte di una speranza collettiva, era un progetto
da oceano a steppa, vasto come il vento, 55
ed è crollato. Posso solo
alzare la mano sinistra, nera di tristezza,
la destra non si apre più, chiusa in un grido
che salda le unghie alla carne,
la Bosnia all'Europa che cade. 60

La Bosnia distrutta crolla sotto il peso dei massacri e delle bombe, trascinando con sé, nel suo baratro, l'intero continente europeo. Ed eccole allora, le nuove «macerie»: sono i resti di una civiltà. Se la Seconda Guerra Mondiale sembrava essere la fine della civilizzazione europea, Sarajevo rappresenta l'Armageddon finale e definitivo, l'ultimo sussulto del continente dei diritti umani. Il crollo bosniaco è il crollo europeo: il grande progetto, «da oceano a steppa, vasto come il vento» si è schiantato nella polvere. Di lui rimane solo quel grido, l'ultimo, che conclude la lettera al figlio con un ritorno all'origine, al sogno del bimbo: «un grido / che salda le unghie alla carne, / la Bosnia all'Europa che cade». Si noti l'avverbio temporale che introduce il periodo: «*ieri*, la voce / più alta di Sarajevo diceva (...)»; esso va inteso in senso generale, cioè come 'alcuni giorni fa', 'poco tempo fa'. Solo così si risolve, infatti, la tensione apparente tra l'avverbiale del v. 51 e l'ellissi delineata nel sedicesimo verso.

I due versi finali, entrambi novenari dattilici, concludono la poesia con una doppia immagine che è insieme individuale e collettiva, e che rispecchia, in questo senso, l'intera poesia: da un lato la mano dell'uomo serrata in un grido di disperazione, atrofizzata dentro se stessa, dall'altro la lunga caduta di un paese che trascina con sé il continente. Simile alla «torre di / Babele» dei primi versi, cade la

Bosnia e cade l'Europa, mentre la mano dell'uomo-testimone rimane fissa, conficcata in se stessa, nel suo dolore.

2.3.2 La seconda lettera

Se la prima delle *Lettere da Babel* era costruita entro un unico grande periodo, questa si divide in quattro strofe di varia lunghezza. La prima, di sette versi, introduce il palcoscenico dell'azione poetica, in mezzo al quale spiccano i due protagonisti, il poeta ed il figlio. Essi sono ritratti insieme, tanto che l'io lirico diventa «noi» («*guardiamo* le strade uguali, monocordi, / il flusso ordinato del traffico e dei giorni, il tuo futuro, e *non siamo* sicuri di niente. Ma *speriamo*. / Assurdamente, *speriamo*. (...)»). Essi guardano il paesaggio, che ben presto perde la sua oggettività per trasformarsi in qualcosa di diverso: il tempo, il futuro. E d'innanzi allo spettacolo della monotonia delle strade e del traffico che si oppone all'incertezza del futuro (un futuro prezioso, il futuro di un figlio), i protagonisti «assurdamente» sperano.

La seconda strofa, di otto versi, si divide in due segmenti ineguali di sei e due versi. Il primo segmento si presenta come una descrizione, in forma impersonale, dell'ambiente in cui si trovano i protagonisti: ci sono chitarre che suonano, gente che canta, lingue diverse che si mescolano all'interno di un microcosmo babelico tutto positivo. C'è il vino, anche, che «è buono». Il palcoscenico dell'azione sembra dunque essere una serata qualunque, forse particolarmente riuscita, in cui la serenità del momento sembra allontanare, per un attimo, il mondo esterno. Una serenità fragile che ricalca il motivo ungarettiano dell'allegria dopo il naufragio. Un Ungaretti che è chiaramente richiamato dal testo: l'incipit della seconda lettera al figlio («*Qui* ci sono *terrazze*, / *balaustre* a cui *appoggiarsi* (...) / *sporte* (...)») richiama ben tre poesie dell'autore dell'*Allegri di naufragi*: «*Balaustrata* di brezza / per *appoggiare* stasera / la mia malinconia»;¹⁵¹ «Da questa *terrazza* di desolazione / in braccio mi sporgo / al buon tempo»;¹⁵² «*Qui* / non si sente / altro / che il caldo buono // Sto / con le quattro / capriole / di fumo / del focolare».¹⁵³

Il secondo segmento della seconda strofa conta due soli versi, che tornano a ritrarre il poeta e il figlio, «adesso (...) seduti su un ponte fra rive invisibili». Il ponte, reale o immaginario che sia, è costruito sopra un fiume d'indubbia positività, un fiume che «luccica e canta, e si sorride». In questo senso, esso si oppone decisamente agli

¹⁵¹ Giuseppe UNGARETTI, "Stasera", in *L'allegria*, vv. 1-3.

¹⁵² Giuseppe UNGARETTI, "Lindoro di deserto", in *Ibid.*, vv. 16-18.

¹⁵³ Giuseppe UNGARETTI, "Natale", in *Ibid.*, vv. 19-23.

altri fiumi della raccolta, ed in particolare ai corsi d'acqua di *Stlanik*, acherontiche presenze portatrici di dolore. Così, se in *Stlanik* il fiume trascinava Celan nella sua corrente silenziosa («scivolava / nel flusso, annichilito»¹⁵⁴), se l'«acqua sporca» dell'Amur «trascinava carcasse verso il mare»,¹⁵⁵ qui il fiume «luccica e canta», distendendosi quieto ai piedi del padre e del figlio.

La terza strofa, la più lunga (conta ben diciannove versi), riprende la prima lettera con due rimandi testuali di sicuro effetto: torna in scena Pandora, colta nella luce dell'alba, quando «scivolerà dal letto, seminuda e dolcissima», e torna in scena il gioco elettronico che un giorno il figlio aveva desiderato. «TOMORROW IS NOW», scrive il poeta a lettere cubitali, riprendendo e concludendo l'improbabile vicenda poetica di un videogame. *Domani è adesso* «per te e per tutti», afferma l'io lirico, tornando a rivolgersi al figlio.

La quarta strofa si presenta come un congedo (una funzione suggerita dall'estrema brevità della strofa – due soli versi – così come dalla sua posizione di chiusa). È un congedo, tuttavia, che conclude non solo questa ma anche la lettera precedente: ritorna Babele, e ritorna la dimensione onirica dei primi versi della prima poesia; il dittico è un gioco circolare. Ma laddove nei primi versi Babele crollava e il sogno era un incubo, qui «Babele dorme, / [e] sogna nelle sue lingue la gioia intraducibile». La grande torre è intatta e in pace, il suo sonno è tranquillo.

Si ritorni, ora, sulla terza strofa della poesia, quella che mette in scena Pandora. A prima vista, i versi potrebbero essere intesi come una narrazione: la narrazione di una visione. La prima impressione, come spesso accade in poesia, è insieme giusta e inesatta. Se è vero, infatti, che la materia poetica è data dal fantastico (Pandora esce dal mito per diventare protagonista di un'altra storia, tutta pusterliana) è altresì vero che essa non è semplicemente narrata dal poeta al suo lettore: il primo destinatario della poesia non è chi legge, bensì chi è letto. È a Pandora che il poeta si rivolge. Un poeta che si ritrova sdoppiato dall'alba, che per alcuni versi parla alla bella moglie di Epimeteo, esortandola ad andare: «Vai, ragazza, / dice l'alba che arriva leggera, una seconda volta, / e non temere, guarda come la luce / circonda ora la terra, è una carezza, / e tu continua, con pazienza / avvicinarti a te stessa, a quel destino che salva / o che condanna. Lo sai: TOMORROW IS NOW, / per te e per tutti». Alla «dolcissima» Pandora parla il poeta, mediato dai sussurri del primo mattino. E da lei si congeda attraverso lo stesso riferimento con cui l'aveva fatta entrare in scena nel

¹⁵⁴ *Stlanik*, vv. 15-16.

¹⁵⁵ *Ibid.*, vv. 32-33.

primo testo del dittico: il videogioco desiderato dal figlio. Se prima Pandora era «TOMORROW», ora «TOMORROW IS NOW». *Il domani è adesso*, per lei e per tutti. Ora, tale ripresa del v. 11 della prima poesia porta in sé un interessante suggerimento. A immettere Pandora nel testo per la prima volta, infatti, è stato il figlio. Il figlio, ancora, è il destinatario delle due *Lettere da Babel* (crf. *Lettere da Babel*, 1, v. 27: «per questo ti scrivo.», *Lettere da Babel*, 2, v. 2: «carissimo figlio»). Ed è il figlio, in definitiva, il destinatario profondo di questa strofa, il vero interlocutore dell'io lirico. Il v. 22 – «Lo sai, TOMORROW IS NOW», – cortocircuita il nome del videogioco desiderato nell'infanzia, riportando analogicamente il figlio al centro del palcoscenico poetico. Un indizio in tal senso, inoltre, è già fornito sin dal primissimo verso della strofa, introdotto dall'avverbiale temporale «domani», che si riferisce deitticamente all'«adesso» del v. 14, che pone il lettore di fronte ai protagonisti «seduti su un ponte». E lì ancora essi si trovano, mentre il poeta narra al figlio una storia che già conosce, che gli aveva raccontato allora, al tempo dell'incubo e del «nuovo videogioco». Si consideri la strofa per intero.

Domani, poco prima dell'alba, quando affiorano i pesci e guizzano sull'acqua luminosi, con un battito d'ali Pandora scivolerà dal letto, seminuda e dolcissima, confusa nel chiarore.	20
La seguiranno col fiato sospeso gli dèi del cordoglio e dell'ira, la sbircherà fra le ciglia il povero Epimeteo, l'abbagliato,	25
e sulle vette del Caucaso le aquile solleveranno i loro becchi insanguinati. Vai, ragazza, dice l'alba che arriva leggera, una seconda volta e non temere, guarda come la luce circonda ora la terra, è una carezza, e tu continua, con pazienza avvicinati a te stessa, a quel destino che salva o che condanna. Lo sai: TOMORROW IS NOW, per te e per tutti.	30

Prima di commentare il passo, conviene spendere due parole circa il mito di Pandora, già evocato nella prima poesia del dittico. Come già accennato più sopra, Pusterla sembra riferirsi alla versione esiodea del mito, e più in particolare all'Esiodo delle *Opere e i giorni*. Il titano Prometeo, difensore degli uomini, ingannò Zeus, e offrì ai suoi protetti la parte migliore delle carni animali. Adirato, il primo degli dèi si

vendicò togliendo il fuoco agli uomini, condannandoli a mangiare carne cruda. Ma Prometeo si recò nottetempo nell'Olimpo e, grazie all'aiuto di Atena, accese una torcia al carro di Elio e la portò sulla terra. Fuori di sé, Zeus lo fece incatenare alla roccia più alta del Caucaso, dove ogni notte un'aquila calava su di lui e gli beccava il fegato. Ma l'iroso Zeus, deciso a punire gli uomini, non si accontentò del supplizio del loro protettore e mandò loro un regalo avvelenato. Il regalo era Pandora, la giovane donna bellissima portatrice di una giara che conteneva tutti i mali del mondo.¹⁵⁶ Zeus regalò Pandora a Epimeteo, il fratello ingenuo di Prometeo. Questi, dimentico dei consigli del fratello, che lo aveva avvertito di non accettare alcun regalo degli dèi, accolse Pandora nella sua casa, e la sposò. La giovane donna, curiosa di conoscere il contenuto della giara, la scoperciò. Il mondo degli uomini fu invaso da tutti i mali. Solo la speranza rimase nel vaso, perché Pandora chiuse il coperchio prima che potesse uscirne. Ecco perché, secondo il mito, il mondo è infestato di tutti i mali; ed ecco, anche, perché gli uomini, nonostante tutto, continuano a confidare nel futuro: la speranza era rimasta, intatta, nella giara di Pandora.¹⁵⁷

Il poeta mette in scena una Pandora alata, fotografata al momento del risveglio, «seminuda e dolcissima, / confusa nel chiarore». Una Pandora angelicata che destandosi attira su di sé tutti gli sguardi. Così, «gli dèi del cordoglio e dell'ira» la seguono «col fiato sospeso», mentre il povero Epimeteo, abbagliato, ieri come adesso, dalla sua bellezza, la osserva con gli occhi socchiusi; persino le aquile torturatrici alzano «i loro becchi insanguinati» per seguire il percorso della fanciulla; simili all'Ugolino dantesco che «la bocca sollevò dal fiero pasto»¹⁵⁸ per parlare con Dante, gli uccelli torturatori seguono il cammino di Pandora, il suo volo leggero verso la terra. È come se Pusterla avesse voluto riscrivere il mito, dargli una fine diversa: Pandora, «una seconda volta», scende in mezzo agli uomini, mentre l'alba le sussurra di «non temere», perché c'è luce sulla terra («la luce / circonda ora la terra»). Pandora ritorna perché *il suo domani è adesso*. E impossibile, allora, non riconoscere in quel

¹⁵⁶ Esiodo, in realtà, non specifica come Pandora sia entrata in possesso della giara. Cfr. Pierre GRIMAL, «Pandore», in IDEM, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, PUF, Paris, 1951, p. 344: «Dans les *Travaux et les Jours*, Hésiode raconte que Zeus l'envoya (Pandore) à Epiméthée, qui, oubliant le conseil de son frère, de ne recevoir aucun cadeau de Zeus, en fit sa femme, séduit par sa beauté. Or, il y avait une jarre (Hésiode ne nous dit pas ce qu'était cette jarre), qui contenait tous les maux. Elle était fermée par un couvercle qui empêchait à son contenu de s'échapper. A peine sur terre, Pandore dévorée de curiosité ouvrit la jarre, et tous les maux se répandirent sur l'humanité. Seule, l'espérance, qui était au fond, ne put s'échapper, car Pandore avait refermé le couvercle avant».

¹⁵⁷ Per il mito di Pandora, cfr. ESiodo, *Le opere e i giorni*, vv. 42-58. Cfr. anche Pierre GRIMAL, *op. cit.*, p. 344

¹⁵⁸ *Inferno* XXXIII, v. 1.

«TOMORROW IS NOW» una ripresa dei vv. 4-6: «guardiamo (...) / il tuo *futuro*, / e non siamo sicuri di niente. Ma speriamo. / Assurdamente speriamo. Il fuoco è acceso». Il futuro del figlio è illuminato dalla speranza che anima il poeta, alla quale egli non rinuncia mai (cfr. *Con piccole ali*, *Stlanik*.) È la stessa speranza evocata anche nel mito di Pandora, e che la giovane donna riesce a mantenere nel fondo del vaso. In questo senso, dunque, non è un caso che Pusterla abbia messo in versi proprio il mito della giovane donna condannata da tutti, l'Eva pagana capace di donare agli uomini quelle «piccole piccole ali» che sono al centro della poetica pusterliana, e che compaiono così spesso dentro le pagine di *Corpo stellare*.¹⁵⁹

Babele dorme,
sogna nelle sue lingue la gioia in traducibile.

35

I versi finali concludono insieme la poesia e la sequenza, offrendo al lettore un'ultima immagine: una Babele addormentata, impegnata a gustare un sogno plurilinguistico che non può essere tradotto. Una gioia onirica che non può essere trasportata nella realtà. Un finale che è insieme lieto e triste, che suggerisce una speranza (il sogno della gioia) e un triste dato di realtà (la gioia è «in traducibile»). Un finale che rimanda, per il suo riferimento a Babele, ai versi iniziali della prima poesia, all'incubo infantile e all'evento che provocò quell'incubo: le parole di Abdulah Sidran e, per estensione, la carneficina della guerra in Bosnia e dell'assedio di Sarajevo. Alla tragedia bosniaca, Abdulah Sidran ha dato voce in una raccolta poetica bilingue (in lingua bosniaca col testo italiano a fronte) in cui propone un'antologia delle sue tre principali opere poetiche (*Osso e carne*, 1976; *La raccolta di Sarajevo*, 1979; *La bara di Sarajevo*, 1993, che dà il titolo al volume). In *Sarajevski tabut (La bara di Sarajevo)*, c'è una poesia bellissima, scritta tra l'Italia e la Bosnia nel 1993, a un anno dall'inizio dell'assedio della città (che si sarebbe concluso solo quattro anni più tardi, nel 1996), che presenta un certo numero di affinità colle *Lettere da Babel*, e di cui si propone un estratto di seguito.

I popoli li ha fatti diversi, sussurrando alle loro orecchie: «adesso	7
conoscetevi fra voi». Una miriade di lingue gli ha dato, per farglielo imparare,	
perché attraverso le lingue si conoscessero, gli uni dagli altri, e tutti,	
in questo modo, diventassero più ricchi, e migliori. E ha dato Venezia come	
ha dato gli uccelli e i pesci, perché gli uomini e i popoli credano	11
in Lui, meravigliandosi delle opere Sue.	

¹⁵⁹ Per il continuo ricorrere del sostantivo «ali» cfr. cap. 1.1, «La poetica di *Corpo stellare*: La poesia dell'antitesi, la poesia senza io», pp. 3-14, e in particolare nota 2, p. 4.

(....)

Guardo il cielo sopra Venezia. I Signori
della terra hanno deciso che il popolo bosniaco non c'è.
Venezia affonda. L'Europa affonda. Affonda la culla, con il bambino
che c'è dentro. Affondano i continenti (...).¹⁶⁰

24

Il legame tra la poesia di Sidran e le *Lettere* di Pusterla è duplice: in primo luogo, il riferimento al plurilinguismo (cfr. la «miriade di lingue» di Sidran, «la torre di Babele» di Pusterla); in secondo luogo, l'idea che il crollo della Bosnia sia il crollo dell'Europa, e addirittura dell'intero pianeta, nel caso del poeta bosniaco («affondano i continenti»). A partire da questi elementi, cui si somma, nelle *Lettere da Babel*, la citazione dell'intervento del poeta di Sarajevo durante il festival letterario di Bellinzona, si può ipotizzare un legame intertestuale tra le due poesie. Un legame che fa delle *Lettere da Babel*, oltre che un regalo prezioso al figlio, anche un omaggio al grande poeta bosniaco, tragico nella sua parola, testimone di una delle guerre più terribili della storia europea.

Le *Lettere da Babel* rappresentano una delle prove poetiche più riuscite di Fabio Pusterla. Nell'arco di due testi, il poeta alterna la tragedia all'innocenza, la disperazione più oscura alla speranza. Il dittico mette in scena un dialogo costante con il figlio, interlocutore privilegiato dell'io lirico in entrambe le poesie; un dialogo che si costruisce a partire da un'occasione poetica biarticolata: la testimonianza di Abdulah Sidran durante il festival letterario Babel e il «sogno orribile» del figlio, che aveva assistito, insieme al padre, all'intervento della «voce più alta di Sarajevo». A partire da questi dati di realtà, Pusterla costruisce un testo che irradia in più direzioni, entro un triplice dialogo tra l'io lirico e il figlio, l'io lirico e il poeta bosniaco, l'io lirico e uno dei miti più famosi della cultura occidentale. Tutti questi elementi confluiscono in novantasei versi di poesia che fondono il privato con il collettivo, la quotidianità con la storia, la violenza più efferata con la speranza, legittima e struggente, di un futuro ancora possibile.

¹⁶⁰ Abdulah SIDRAN, «Perché Venezia affonda», in IDEM, *La bara di Sarajevo, Sarajevski Tabut*, edizioni e, Trieste, 1995, vv. 7-27.

2.4 Uomo dell'alba

1

Nei giorni dissipativi,
negli anni di quadriglia e di trincea,
io sono la musica finta degli eoni,
un sogno d'avvocati e gesuiti:
mandibola rossa e calotta cerebrale, la prova 5
necessaria per un secolo che nasce.

2

Mandibola, mandibola! Scienziati
augusti compulsano cervelli, definiscono
morsure, intelligenze, attitudini:
ecce homo! Nel ringhio e nel progetto,
appaio come un messia nel ghiaione di una cava, 5
smentisco e confermo, discolpo:
i grandi preparativi del massacro, i formicai
per coltivare le masse, l'acciaio, le gerarchie.
Mandibola per offendere,
calotta per inventare, dal profondo 10
mistero evolutivo; trilobiti, angiosperme,
poi rettili e savane, e infine io, perfetto
meccanismo biologico, a cui tutto è rivolto,
già sovrano feroce che illumina
i tempi, e che disegna 15
la meteora grandiosa che ci conduce qui,
su questi campi
eroici, sanguinosi, dove il fango
premia ancora il destino sublime dei caduti
per il bene comune, futuri fossili o resti sbrindellati. 20

3

Sono lo scherzo a cui tutti crederanno,
la scientifica smorfia che attraversa le campagne
e ne plasma i destini.
Sconvolgo e distruggo, poi riedifico.
Sono l'inizio e la fine, un alibi che inganna. 5
Ciò che separa esilia: il mio cervello
dal corpo, il desiderio
dal sesso, la fame dallo stomaco, il sentiero
dal bosco che lo origina e che splende
irraggiungibile ormai dietro di me, con le sue voci 10
forestali, inabissate.

4

Se mi penso
in marcia sul cammino, cosa vedo? Caracollo
sgraziato, ma lo sguardo
guarda nell'oltretempo di un futuro

geometrico, metallico. Si fondono
in me teologia e scienza e il mio blasone
è questo: una radice sradicata.

5

Uomo dell'alba: ecco il mio nome
imposto e inconsistente,
il nome di me mai esistito che esisto
appena in quel nome di niente: uomo
dell'alba, sbaglio,
nome dell'irrealtà;
primo pallido sole, primo abbaglio,
sole di crudeltà.

6

La scienza che mi ha creato
poi mi cancellerà.
S'illude. Non può farlo.
Sono la sua verità.

7

Quali compagni di strada immaginare?	
Nessuna strada, per me, nessun compagno,	
solitudine. Pure, da queste ghiaie sedimentarie,	
corse da venti di mare e nostalgia,	
affido al vento un richiamo ai fratelli mancati,	5
persi nell'universo: a te dolcissima Lucy,	
sorella silenziosa, reginetta	
di sconosciute savane, che forse agitavi nell'aria	
come un ciondolo festoso un bastone e correvi	
lieta verso qualcuno, madre o amante animale,	10
nei profumi; a te, fratello mite dell'oriente,	
nomade esploratore che attraversi	
lo spazio verso est, seguendo i cervi,	
la luce e l'acqua, un sogno o una speranza;	
a voi tutti, sepolti	15
tra i dirupi e le gole, in mezzo ai boschi,	
a voi imperfetti che conoscevate	
la carezza e la sete, il calore dei corpi e la paura,	
la pioggia e il sole vero, il suono dolce, i millenni,	
a voi chiedo perdono di una colpa	20
non mia. Ma non cercatemi, vi prego,	
dietro le vostre spalle, non credetemi	
parte di voi, o memoria.	
Solo, se un giorno l'aria si facesse	
più densa, o se nel fiume un raggio o un breve	25
guizzo disegnassero un'ombra, o se le fronde	
più alte si muovessero improvvise come mani:	
solo, ascoltate.	
Qualcosa spinge avanti, che promette;	

un respiro profondo vi chiama, 30
 e chiede impegno, coraggio,
 chiede amore e pazienza.
 Se esistessi, vorrei essere laggiù,
 dentro il vostro viaggio,
 non all'origine ma verso l'orizzonte, 35
 dietro quel mare che raccoglie l'acqua,
 evapora e ricade
 sulle foglie dei boschi. L'alba, la vostra alba
 è in movimento, la mia, falsa,
 è fissa in un passato che non c'è; dal mio deserto 40
 di pietra e di museo, di ferro e d'odio,
 guardo al vostro viaggio senza fine,
 verso l'alba dell'uomo che verrà, verso quel mondo
 che io non so immaginare e che risplende distante
 a voi, come un'ansia di pace, 45
 splende quando guardate
 le stelle e non parlate.
 Attorno ai fuochi, ascoltate. Accanto ai cani.

8

Da me si voleva qualcosa, è ovvio. Una parola
 ferma, definitiva: le cose stanno così e così,
 tutti lo sappiamo, eccetera.
 Per questo il mio molare fu limato, le mie ossa
 dipinte in color ocra, come quelle 5
 di un guerriero
 quasi ariano. Ad maiorem
 dei gloriam, e insieme sull'altare del progresso
 occidentale. E giù una bella risata, baionette.
 Poi uno è morto, l'altro 10
 ha trasportato cadaveri e feriti, ravvedendosi, forse.

Ma ormai era fatta, al mondo
 ero già stato presentato
 con tutti i crismi di una soluzione
 indubitabile, severa. 15
 Truffaldina.

9

Non ho storia, né sensi. Un assemblaggio
 Perfido mi ha creato. Ma il mio cranio
 un tempo conteneva una mente, degli occhi:
 e sapeva parlare.
 E l'altra mia metà, quel mio muso scimmiesco, 5
 che odori, conosceva, e che dolcezze
 vegetali. Leggetemi al contrario: sono il viaggio
 da compiere, la meta non raggiunta,
 il corpo da ritrovare.

10

A te, muto cranio nero,
e a te, bambino di Taung,

all'orma anonima stampata nell'argilla,
al ragazzo venuto a morire sul bordo di un lago,
rappreso in uno scrigno d'acqua bassa 5
come dentro una cera,
ai fuggitivi, ai perduti, agli speranti,
alle scintille e alle selci
lasciate come un pegno sulla via,

ai fuochi, ai primi ponti 10
difficili su gole turbinose, ai semi, alle gazzelle
dipinte sulla pietra, al legno, all'osso
di cervide, al primo pettine e all'ago,
al segno vago, ad ogni incerta sera
di tepore o di freddo, alla pelle e alla falce, 15
a te, muto cranio nero,
e a te, bambino di Taung,
alle tue stelle e alla scia

della luce che ti ha reso dolce il cammino,

a voi tutti miei cari significo 20
intera la mia ammirazione,
la mia nostalgia.

11

Cuccioli che correte sulla sabbia e nei prati,
frenetici cuccioli, non avvicinatevi.

Se il gioco vi travolge, se la palla
rotola verso le ghiaie e cala un silenzio
improvviso, glaciale: scappate. 5
Verso le molli colline, o gli scogli,
verso la terra o il mare increspato, correte.
Vi distraiga il coniglio trafelato, chiami il vento,
o un latrato distante, ma andate.
Siate mondo, universo e vi sia ignoto 10
il grande nulla che io qui custodisco,
nel mio vuoto.

Io non ho inizio, eppure non finisco.
E mi spavento di me, che non esisto
se non forse nella voce dei cannoni 15
che altrove scuotono vite vere, di carne. Resta
un buco, sul terreno, un buco vuoto,
annerito. E sono io.

Vengo da un'alba nera, da uno scherzo
Cattivo. Sono un secolo atroce. 20

12

Scrivo una lettera a te,
mio infingardo creatore,
signor avvocato.

Anche se non ho niente da dirti. Sei andato
da tempo, io invece persisto: chi nasce poi muore, 5
ma chi non esiste rimane. Volevi
sentirti divino? In tal caso
posso informarti che sei un dio dimenticato,
un dio minore. Un niente.

Resto io, 10
in un fulgore di ginestre,
a ricordare non te ma la tua colpa.

E per questo non ti odio.

Altri invocavano
il tuo nome, 15
e non in modo innocente.

2.4.1 *La storia della beffa*

Il 1912 fu un anno memorabile per la comunità scientifica internazionale. Fu in quell'anno, infatti, che l'avvocato e paleontologo dilettante Charles Dawson (1864-1916) annunciò la scoperta che avrebbe dovuto rivoluzionare per sempre la preistoria dell'umanità. Dawson dichiarò di aver rinvenuto un fossile unico, l'«anello mancante» della preistoria dell'uomo moderno. Nella cava di Piltdown, nel Sussex, era dunque venuto alla luce 'l'Adamo dell'evoluzione', il progenitore della specie umana. L'uomo di Piltdown (o *eoanthropus dawsonii*, dalla sua denominazione scientifica) consisteva di un cranio dalle dimensioni e tratti umani e di una mandibola scimmiesca, la quale presentava però dei molari che mostravano tracce di un'usura umana. I primi passi di questo gioiello antropologico, tuttavia, si rivelarono piuttosto difficoltosi. «I frammenti di cranio, pur essendo considerevolmente spessi, non erano distinguibili da quelli di esseri umani moderni. La mandibola, d'altra parte, se si trascurava il tipo di usura dei denti, fu identificata decisamente come una mandibola di scimpanzé da molti esperti (in realtà era una mandibola di orangutan). Nessuno sospettò una frode, ma molti specialisti pensarono che parti di due esseri diversi fossero venute a trovarsi assieme nel sito di Piltdown».¹⁶¹ Il nuovo Adamo europeo, dunque, non era esente da

¹⁶¹ Stephen Jay GOULD, *Quando i cavalli avevano le dita, Misteri e stranezze della natura*, Feltrinelli, Milano, 1989, p. 207.

difetti. Fu accolto con circospezione, se non con una certa freddezza. La sua storia appariva troppo improbabile!

Il 1915, tuttavia, portò nuovo ossigeno all'Uomo dell'Alba: in un'altra cava, poco lontano dalla prima, fu rinvenuto un nuovo fossile, identico al primo. Una nuova creatura dell'alba. «La seconda associazione, identica, di un cranio dalla volta alta e di una mandibola scimmiesca dimostrava in modo sicuro che quei resti appartenevano a un unico essere, nonostante l'apparente incongruità anatomica».¹⁶² Piltdown 2, come fu chiamato, convinse buona parte della comunità scientifica dell'autenticità della scoperta. L'Uomo dell'Alba fu inserito negli schemi evolutivi, entrando a pieno titolo nella preistoria del genere umano. Per quarant'anni, l'Europa si vantò di essere la culla dell'umanità, il principio della civiltà. Ma il 1953 sconfessò i sogni di gloria del Vecchio Continente: una squadra di esperti del British Museum dichiarò in modo inequivocabile che l'Uomo di Piltdown era un falso. Il gioiello preistorico non era altro che un grottesco *puzzle* ottenuto tramite l'assemblaggio di una mandibola di orangutango e di un cranio umano moderno, entrambi modificati: il molare era stato limato per riprodurre l'usura umana, e tutti i resti erano stati verniciati perché sembrassero antichi. L'Uomo dell'Alba era un fantoccio, una maschera grottesca, un mostro. Fu tolto dal British Museum dov'era stato esposto per quasi mezzo secolo, e la scienza si affrettò a sconfessarlo, attribuendolo ai deliri di un dilettante. Dei deliri credibili, se si considera che la creatura sopravvisse per oltre quarant'anni, e che le fu persino costruito un monumento alla scoperta.

L'Uomo di Piltdown è il protagonista assoluto della quarta sequenza di *Corpo stellare*. Il poeta gli dedica dodici testi, un numero inferiore solo alle *Storie dell'armadillo*. Nell'arco di dodici poesie, ovvero per ben centottantasette versi, il mostro di Piltdown racconta la propria storia, ritracciando la propria origine, la propria identità: «io non esisto, eppure non finisco, e mi spavento di me, che non esisto».¹⁶³ Ed è proprio su questo “esistente mai esistito”, su questa deformazione della genesi, questa bestemmia ontologica, che si costruisce il testo.

Per comprendere la portata etica e poetica della beffa di Piltdown, è necessario interrogarsi sui motivi che hanno spinto la comunità scientifica europea (e nordamericana) ad accettare l'Uomo dell'Alba tanto facilmente. In fondo, prima del 1915, gli scettici erano numerosi, e Dawson si trovava piuttosto isolato. Perché il ritrovamento di Piltdown II, che presentava le stesse caratteristiche assurde del primo

¹⁶² *Ibid.*, p. 207.

¹⁶³ *Uomo dell'alba*, 11, vv. 13-14.

fossile, ha convinto così in fretta le migliori menti dell'*intelligentia* europea dell'autenticità della creatura? La risposta è duplice, e impone di affrontare uno dei capitoli più oscuri della storia europea.

2.4.2 *I motivi dell'accettazione*

La prima ragione va ricercata nell'idea, allora molto in voga, secondo la quale fosse il *cervello* a guidare l'evoluzione. Stephen Jay Gould, professore di geologia, biologia e storia della scienza a Harvard, si è occupato a più riprese del 'caso Piltdown', interrogandosi, tra le altre cose, sulle motivazioni che hanno indotto due generazioni di scienziati a cadere nella trappola di Charles Dawson. Ecco come Gould spiega il problema ideologico della «supremazia del cervello» nel contesto della beffa di Piltdown.

Un cranio umano dotato di una mascella di scimmia antropomorfa oggi sembra un'incongruenza tale da suscitare i più forti sospetti. Non era così nel 1913. A quel tempo molti importanti paleontologi davano una preferenza a priori, di origine largamente culturale, alla «supremazia del cervello» nel processo evolutivo. Questo concetto si basa su di una falsa deduzione dalla importanza contemporanea alla priorità storica: oggi noi dominiamo grazie alla nostra intelligenza. Di conseguenza, nella nostra evoluzione, l'evoluzione del nostro cervello deve aver preceduto e determinato le altre trasformazioni del nostro corpo. Quello che dovremmo aspettarci di trovare nei nostri antenati è un grande cervello, forse simile a quello moderno, su di un corpo chiaramente scimmiesco (ironicamente, la natura ha seguito un processo opposto: i nostri più remoti antenati, le australopithecine, avevano portamento del tutto eretto pur possedendo cervelli molto piccoli.) Così, i ritrovamenti di Piltdown si accordavano bene con quanto veniva ipotizzato. Grafton Elliot Smith scrisse nel 1924: «Il cranio di Piltdown ha suscitato un enorme interesse perché conferma l'ipotesi che nell'evoluzione umana il cervello ha indicato il cammino. Il fatto che l'uomo sia emerso dalla sua condizione scimmiesca grazie ad un arricchimento della sua struttura mentale è una verità lapalissiana... Il cervello raggiunse quello che possiamo definire il rango umano quando ancora le mascelle e il volto, e indubbiamente il corpo, mantenevano molto della goffaggine degli antenati scimmieschi dell'uomo. In altre parole, l'uomo all'inizio... era solo una scimmia antropomorfa con un cervello molto sviluppato. Il cranio di Piltdown è

importante, in quanto è una tangibile conferma di queste deduzioni.¹⁶⁴

Il primo motivo che spinse l'ambiente scientifico ad acclamare l'Uomo di Piltdown come «progenitore della specie umana»¹⁶⁵ è dunque di matrice culturale. Gli studiosi videro nel fossile ciò che volevano vedere, e rifiutarono le ipotesi che avrebbero potuto far crollare il mito di una storia dominata dalla mente. Ci si trova, qui, di fronte ad un'applicazione (inconscia) del dualismo platonico e cartesiano alla ricerca scientifica. Anziché analizzare i resti fossili per estrarne un massimo grado di verità, i ricercatori applicarono un modello culturale al mucchio d'ossa che dovevano analizzare, e lo fecero parlare: esso disse loro né più né meno quello che volevano sentire. Da questo punto di vista, l'Uomo di Piltdown era perfetto.

Il secondo motivo dell'accettazione immediata del fossile del Sussex è molto meno innocente, e solleva quello che è forse il problema più grave e più carico di conseguenze del Novecento europeo: il razzismo. Piltdown, infatti, «garantiva un appoggio alle idee razziali più diffuse tra i bianchi europei. Durante gli anni Trenta e Quaranta, dopo la scoperta dell'Uomo di Pechino in strati geologici approssimativamente altrettanto antichi delle ghiaie di Piltdown, nella letteratura cominciarono a comparire alberi genealogici basati sui ritrovamenti di Piltdown che sostenevano l'antichità della supremazia razziale dei bianchi (...). L'uomo di Pechino (...) viveva in Cina con un cervello che era circa due terzi di quello moderno, mentre l'uomo di Piltdown viveva in Inghilterra ed aveva già un cervello completamente sviluppato. Se le razze bianche potevano vantare come progenitore Piltdown, antico abitante dell'Inghilterra, mentre le altre dovevano risalire all'*Homo erectus* [l'uomo di Pechino, n.d.r.], allora i bianchi avevano varcato la soglia della completa umanità molto prima degli altri. Per la loro più lunga permanenza in questa condizione, toccava ai bianchi il primato nelle arti della civilizzazione».¹⁶⁶

In questo senso, l'Uomo dell'Alba è un mostro. Un'ombra nera. Una bugia della storia. I motivi che spinsero l'*élite* intellettuale dell'Occidente ad accettare, se non ad acclamare, l'Uomo di Piltdown, sono gli stessi che poco più avanti avrebbero spinto l'Europa nell'abisso del colonialismo e della guerra. Eccola allora, la portata poetica di questo fittizio Adamo europeo: egli è simbolo, allegoria di un secolo. Del suo secolo:

¹⁶⁴ Stephen Jay GOULD, *Il pollice del panda, Riflessioni sulla storia naturale*, Anabasi, Milano, 1994, p. 107.

¹⁶⁵ Fabio PUSTERLA, *Corpo stellare, op. cit.*, p. 214.

¹⁶⁶ Stephen Jay GOULD, *Il pollice del panda, (...), op. cit.*, pp. 107-108.

quello che egli stesso inaugurò, apparendo *ex nihilo* nel «ghiaione di una cava»,¹⁶⁷ novello messia portatore di antiche certezze. È la doppia identità dell'Uomo di Piltdown ad essere al cuore della poesia: esso è insieme il fantoccio grottesco coniato da Dawson e l'ombra di un secolo che si apre con i festeggiamenti della Prima Guerra mondiale, quando la folla impazzita cantava di gioia salutando i soldati, e che prosegue la sua epopea nell'inferno dei lager e della bomba atomica. «Sono un secolo atroce»,¹⁶⁸ dirà l'Uomo dell'Alba nella chiusa dell'undicesimo frammento della sequenza; perché dietro il volto assurdo del fossile, dietro la sua maschera fasulla, s'intuisce quell'altro: la smorfia odiosa del secolo della Shoah e dei gulag; la stessa che in *Stlanik* aveva torturato Celan e Mandel'stam, annientandoli.

2.4.3 *Bockstenmannen: l'antenato poetico dell'Uomo dell'Alba*

All'interno dell'opera poetica di Pusterla, l'Uomo di Piltdown non rappresenta una novità assoluta. Di fossili, il poeta si era già occupato in *Bocksten*, quando aveva messo in scena il *Bockstenmannen*, «la spoglia quasi intatta di un uomo con ogni probabilità linciato nel XIV secolo, e solo recentemente [nel 1936, la nota è del 1989] affiorato in una torbiera della costa occidentale svedese (...)».¹⁶⁹ Il corpo dell'uomo fu rinvenuto da un contadino nel 1936. Di lui, informa Pusterla, «rimangono soltanto uno scheletro, dei capelli rossi, un abito rozzo di tela e alcuni pioli di legno, usati per trafiggere, forse secondo qualche rituale, il petto dell'uomo».¹⁷⁰ L'Uomo di Bocksten rappresenta, in un certo senso, l'antenato poetico dell'Uomo di Piltdown. Nei due casi si ha a che fare con dei resti fossili, ossa prive di vita a cui il poeta ridà voce, cercando il senso.

Bocksten, uomo di terra
ossuto resto reso dal carbone,
dal groviglio dei secoli riemergersi,
caso, muta protesta, accusa, vita
inchiavardata nel fango.¹⁷¹

Come nel caso dell'Uomo dell'Alba, anche al Bockstenmannen il poeta dedica un'intera sequenza della raccolta. Anche a lui presta il ruolo di io lirico, anche se non in tutti i testi. L'uomo assassinato è dapprima narrato in terza persona, e soltanto in

¹⁶⁷ *Uomo dell'alba*, 2, v. 5.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 11, v. 20.

¹⁶⁹ Fabio PUSTERLA, *Bocksten*, Quarto di copertina, Marco y Marcos, Milano, 1989.

¹⁷⁰ Fabio PUSTERLA, *Bocksten*, op. cit., p. 87.

¹⁷¹ Fabio PUSTERLA, "Bocksten", in *Ibid.*, undicesimo frammento della sequenza, p. 33.

seguito diventa voce narrante della poesia. Nei primi undici frammenti, l'uomo di Bocksten è narrato in terza persona. Nei sei testi finali, invece, racconta di sé. È lui a riferire la propria esecuzione:

Mi portarono qui
con mille ragioni o per un disguido,
digrignando denti e recitando preghiere.
Vollero la certezza del non ritorno,
usarono pioli aguzzi e sconiuri,
e profonda melma.

Probabilmente urlai prima di cadere.¹⁷²

Come l'Uomo dell'Alba, anche il suo antenato poetico si rivolge ai «fratelli mancati»,¹⁷³ che nel suo caso sembrano essere i 'dimenticati della storia', i sommersi di cui non resta nome né memoria, di cui non è rimasto nessun resto ad attestare la vita, a fomentare la leggenda.

Altri incontro nel bosco,
orbite vuote, fisse,
mani scarne, resti scomposti
o rotti, metacarpi ignoti,
tibiae
vaganti per cunicoli terrosi,
polle d'azoto chiuse tra macigni.

Li immagino
Strisciare lungo bave di lumache,
spiare dalle tane delle talpe,
picchiando inascoltati
verso l'alto della terra,
gridando
*Anche noi, anche noi
siamo stati, sapevamo il sole,
ridevamo correndo.*¹⁷⁴

I tre versi finali, che raccontano la vita dei sommersi, sembrano riaffiorare nel settimo frammento dell'*Uomo dell'Alba*, quando l'io lirico si rivolge alla «dolcissima Lucy, / sorella silenziosa, reginetta / di sconosciute savane, che forse agitavi nell'aria / come un ciondolo festoso un bastone e *correvi / lieta* verso qualcuno, madre o amante

¹⁷² *Ibid.*, quindicesimo frammento della sequenza, p. 37.

¹⁷³ *Uomo dell'alba*, 7, v. 5.

¹⁷⁴ Fabio PUSTERLA, "Bocksten", in *Bocksten, op. cit.*, tredicesimo frammento della sequenza, p. 35.

animale, nei *profumi* (...)».¹⁷⁵ Un richiamo lieve eppure fondamentale, perché mette in evidenza il legame profondo tra due fratelli divisi in tutto, ma che pure sono intimamente uniti dalla parola poetica.

In limine di questa introduzione, due considerazioni:

1) La beffa di Piltdown rimane, in buona parte, misteriosa. Si fatica a trovare il movente, così come sussistono delle incertezze sui responsabili. Dawson, certo. Ma agì da solo? L'ipotesi è improbabile. Pesanti sospetti gravano sulla figura del teologo gesuita Teilhard de Chardin, che conobbe Dawson nel 1909, due anni prima la dichiarazione pubblica del ritrovamento del primo fossile di Piltdown. La sua complicità non è mai stata provata, ma sussistono forti sospetti sulla sua partecipazione alla truffa. Nella sequenza dedicata all'Uomo dell'Alba, Pusterla tiene conto della presunta colpevolezza di Teilhard, inserendo l'allora giovanissimo gesuita tra i protagonisti dello scherzo, secondo solo a Dawson in quanto a responsabilità. Del resto, il poeta non cerca di nascondere la propria posizione, e in nota rileva la complicità presunta di Teilhard: la «celebre beffa (...) [fu] orchestrata dall'avvocato e archeologo dilettante Charles Dawson, forse con la complicità (mai dimostrata, ma da molti sospettata) del giovanissimo Teilhard de Chardin (...)».¹⁷⁶

2) La sequenza *Uomo dell'alba* conta dodici testi di varia lunghezza, il più lungo di quarantotto, il più breve di soli quattro versi. La parte analitica è stata organizzata secondo una logica essenzialmente tematica: i vari testi sono stati raggruppati secondo la loro affinità concettuale, indipendentemente dalla loro posizione all'interno della sequenza.

2.4.4 *La genesi*

Il secondo frammento della sequenza dedicata all'uomo di Piltdown descrive la genesi della creatura, ripercorrendo, con brevi immagini, la versione ufficiale della scoperta dell'Uomo dell'Alba.

Il brano può essere scomposto in due principali segmenti, sintatticamente evidenziati dal punto fermo. Così la prima parte (vv. 1-8) ritrae il ritrovamento dell'uomo di Piltdown, novello messia portatore di antiche certezze. Il secondo segmento (vv. 9-20) ripercorre, con una rapida pennellata, la vicenda evolutiva della vita biologica, dagli invertebrati marini fossili dell'era paleozoica (i trilobiti del v. 11)

¹⁷⁵ *L'Uomo dell'Alba*, 7, vv. 6-11. Il corsivo è mio.

¹⁷⁶ Fabio PUSTERLA, *Corpo stellare*, op. cit., p. 214.

fino all'uomo (vv.12-13). A partire dal quattordicesimo verso il tono cambia, introducendo un'ulteriore partizione all'interno del secondo segmento: i versi finali sono infatti dedicati alla guerra, attività esclusiva dell'ultimo nato della catena evolutiva. Si consideri il primo segmento.

Mandibola, mandibola! Scienziati
augusti compulsano cervelli, definiscono
morsure, intelligenze, attitudini:
ecce homo! Nel ringhio e nel progetto,
appaio come un messia nel ghiaione di una cava, 5
smentisco e confermo, discolpo:
i grandi preparativi del massacro, i formicai
per coltivare le masse, l'acciaio, le gerarchie.

Il primo dato che occorre rilevare, e che sarà ripreso in seguito, è il linguaggio religioso utilizzato dal poeta. Così, ecco che l'apparizione dell'Adamo evolutivo è sintetizzata nell'espressione latina *ecce homo!* (ecco l'uomo), citazione delle parole pronunciate da Pilato quando consegnò Gesù alla folla che reclamava la sua morte.¹⁷⁷ Il sostantivo «messia», al verso seguente, rimanda esplicitamente al medesimo episodio, con chiara volontà antifrastica. Il nuovo redentore appare «nel ghiaione di una cava», porta al nuovo secolo le certezze che aveva così disperato bisogno di trovare. Eccolo allora, «nel ringhio e nel progetto», a «smentire», «confermare», «discolpare» una società contemporanea («i formicai / per coltivare le masse, l'acciaio, le gerarchie»), quella del primo decennio del secolo ventesimo, che si appresta a inscenare la peggior carneficina della storia europea, dalle trincee della prima guerra mondiale fino ad Auschwitz e Treblinka. Esplicito, in questo senso, l'intento del poeta, che ricorre al campo semantico neotestamentario in chiave antifrastica: il messia del nuovo secolo è un fantoccio ringhioso e bugiardo venuto a giustificare una civiltà sull'orlo dell'autodistruzione.

Mandibola per offendere,
calotta per inventare, dal profondo 10
mistero evolutivo; (...)

Il secondo segmento si apre con l'evocazione dei due principali pezzi del *puzzle* dell'uomo di Piltdown: la mandibola di orangutango, adeguatamente modificata, e la volta cranica (*calotta* nel testo, cioè la parte superiore del cranio osseo). Ciascuno dei componenti è caratterizzato da una proposizione finale:

¹⁷⁷ Gv., XIX, 5: «Allora Gesù uscì, portando la corona di spine e il mantello di porpora. E Pilato disse loro: "Ecco l'uomo!"».

«mandibola *per offendere* / calotta *per inventare*, dal profondo mistero evolutivo; (...)». Il primo verbo allude alla *funzione* della mandibola dell'uomo di Piltdown, e in questo senso va inteso nel suo significato più concreto: «colpire materialmente; ledere, lesionare».¹⁷⁸ La mandibola possente, scimmiesca, animale, è un meccanismo di difesa di un primo uomo che, seppur umano, mostrava ancora dei tratti altamente animali. La seconda proposizione veicola l'idea della calotta cranica con funzione di *inventio*: il cervello, sede del pensiero, è ciò che permette di «ideare, escogitare cose nuove»;¹⁷⁹ la lettura globale del passo fornisce allora il significato seguente: la mandibola, scimmiesca, servì all'uomo di Piltdown per difendersi, mentre il cervello, di dimensioni e tratti umani, aveva la funzione di inventare nuovi oggetti e nuovi modi di vita, rivelandosi determinante per la genesi dell'uomo moderno. Una tale interpretazione, soprattutto per quel che concerne la funzione primaria del cervello nel processo evolutivo, si presenta come una chiara allusione a una delle teorie evolutive più in voga nel primo Novecento, secondo cui il cervello sarebbe il motore dell'evoluzione: «(...) il ruolo cruciale del potere del cervello nel nostro attuale dominio della Terra implicava un ruolo precoce di cervelli di grandi dimensioni anche nella storia evolutiva. Un cranio dalla volta alta, ancora fissato a una mandibola scimmiesca, confermava una tale visione dell'evoluzione umana incentrata sul cervello».¹⁸⁰ Il desiderio di confermare tale visione del processo evolutivo spiega, almeno in parte, la virulenza con cui le migliori menti dell'intelligenza scientifica europea si accanirono nella difesa dell'ibrido di Piltdown.

(...) trilobiti, angiosperme,
poi rettili e savane, e infine io, perfetto
meccanismo biologico, a cui tutto è rivolto,
già sovrano feroce che illumina
i tempi, e che disegna 15
la meteora grandiosa che ci conduce qui,
su questi campi
eroici, sanguinosi, dove il fango
premia ancora il destino sublime dei caduti
per il bene comune, futuri fossili o resti sbrindellati. 20

¹⁷⁸ <http://www.garzantilinguistica.it/it/dizionario/it/lemma/a61222d1e2bd8d92806a42d3809f163efe518a6b>

¹⁷⁹ <http://www.garzantilinguistica.it/it/dizionario/it/cerca?q=inventare&commit=%C2%A0>

¹⁸⁰ Stephen Jay GOULD, *Quando i cavalli avevano le dita, Misteri e stranezze della natura*, Feltrinelli, Milano, 1989 [1984], p. 206.

I versi undici e dodici ripercorrono l'evoluzione della vita sulla terra: dai trilobiti (invertebrati marini fossili) alle angiosperme,¹⁸¹ dai rettili alle savane, fino all'uomo: «e infine io, perfetto / meccanismo biologico, a cui tutto è rivolto». Come quello religioso, anche il motivo antropocentrico è utilizzato in chiave antifrastica, come evidenziato dai versi che seguono, in cui l'uomo, «sovrano feroce che illumina / i tempi» termina la propria apoteosi (la «meteora grandiosa») sui campi di battaglia ferocemente descritti dal poeta con un'ironia corrosiva: il «*perfetto* meccanismo biologico» disegna una «meteora *grandiosa*» che lo conduce «qui, / su questi campi *eroici*», dove il «destino *sublime* dei caduti / per il *bene comune*» è premiato dal «fango». Così l'uomo, padrone del mondo, «sovrano feroce» (e s'intuisce, dietro al sintagma, una ripresa antifrastica della *Genesi*, laddove Dio nomina l'uomo padrone di tutti gli animali¹⁸²), compie la propria ascesa nel fango, finendo col diventare, anche lui, un fossile futuro.

I versi finali (vv. 16-20) sono tutti dedicati alla guerra. Si ritrova, qui, un tema tipico di Pusterla, che dalla guerra è ossessionato, come ha ben rilevato Andrea Cortellessa: «Il segno della *guerra* – faglia traumatica che attraversa la storia e il tempo – è (...) profondamente impresso su questo poeta che vive nel paese 'pacifico' per definizione, sì, ma essendovi giunto sulle orme di un padre operaio, partito “volontario per la fulgida guerra, con la fanfara in stazione” e tornato – dopo ritirata di Russia, deportazione in Germania, fuga rocambolesca – “senza orchestrina” e senza racconti (...). Questo trauma, questa *nevrosi di guerra in tempo di pace* (per dirla con Sergio Finzi), affiora per tracce: a frammenti e improvvisi soprassalti».¹⁸³

L'evocazione dell'orrore della guerra come punto di arrivo di un percorso umano incentrato sulla violenza e la sopraffazione, e soprattutto sulla certezza, perlomeno pretenziosa, di essere il padrone dell'universo, si presenta come una critica esplicita dell'antropocentrismo, soprattutto nella sua versione più discriminatoria: quella che a partire dall'idea della superiorità umana sugli esseri viventi estende la sua ombra più lontano, creando ponti invisibili che conducono al colonialismo e al razzismo. Così, una volta proclamatosi padrone del mondo, l'uomo si

¹⁸¹ «Angiosperme: s.f. pl. Sottodivisione delle spermatofite, comprendente tutte le piante con fiori e veri frutti. (...)», in RIZZOLI, LAROUSSE, *Enciclopedia universale*, I, A-ARVI, Rizzoli editore, Milano, 1966, pp. 471-472.

¹⁸² *Genesi*, I, 26: «E Dio disse: “Facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza, e domini sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutte le bestie selvatiche e su tutti i rettili che strisciano sulla terra”».

¹⁸³ Andrea CORTELLESA, «Fabio Pusterla», in *Parola plurale*, Luca Sossella editore, Roma, 2005, p. 483.

è dichiarato padrone dell'uomo, creando discriminazioni di razza, di sesso, di cultura. Ed eccolo allora, questo gioiello dell'universo: un fantoccio insanguinato sui campi di battaglia che si autodistrugge, si annichilisce, si annienta. Un fantoccio mostruoso che si agita nelle trincee della Prima Guerra Mondiale, che urla nella fossa di Babi Yar, che conclude la sua apoteosi dietro i cancelli di Auschwitz. I versi finali (vv. 12-20) realizzano una sorta di ripresa tematica del sintagma latino *ecce homo*, che si traduce nella descrizione dei campi di battaglia che insanguinano la storia umana. Una ripresa sottile, ironica, tagliente, rinforzata dalla presenza del (falso) deittico «qui», che pare trasportare il lettore nel cuore dell'orrore, in mezzo a quei «resti sbrindellati» che chiudono la poesia.

Nell'ottavo testo della sequenza l'io lirico fornisce altre informazioni sulla propria genesi.

Da me si voleva qualcosa, è ovvio. Una parola ferma, definitiva: le cose stanno così e così, tutti lo sappiamo, eccetera. Per questo il mio molare fu limato, le mie ossa dipinte in color ocra, come quelle di un guerriero quasi ariano. Ad maiorem dei gloriam, e insieme sull'altare del progresso occidentale. E giù una bella risata, baionette. Poi uno è morto, l'altro ha trasportato cadaveri e feriti, ravvedendosi, forse.	5
Ma ormai era fatta, e al mondo ero già stato presentato con tutti i crismi di una soluzione indubitabile, severa. Truffaldina.	15

Il brano si apre con un annuncio: l'io lirico comunica al lettore il senso della sua genesi. «Da me – afferma l'uomo di Piltdown – si voleva qualcosa, è ovvio. Una parola ferma, definitiva (...)». L'Uomo dell'Alba non fu concepito per gioco. Chi lo aveva creato, e chi aveva creduto in lui, era affamato di certezze. C'è una volontà di verità dietro alla beffa di Piltdown. Una verità, tuttavia, deviata. Una verità che costruisce se stessa a partire da false conclusioni e che, incapace di ammettere la propria ignoranza, si ostina a fabbricare prove che avvalorino la propria menzogna. I primi due versi del frammento, peraltro, richiamano uno degli incipit più famosi del Novecento: «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro

informe».¹⁸⁴ Ciò che il poeta non può (e non vuole) dare, una «parola che squadri da ogni lato» l'animo umano, il fantoccio di Piltdown l'ha offerto (falsamente) agli uomini del Ventesimo secolo europeo: «una parola ferma, definitiva». Una verità in grado di squadrare l'anima, di fissarla per sempre. Una parola fissa nella sua menzogna che illuse il mondo per oltre quarant'anni.

Ora, interessante è rilevare come l'io lirico messo in scena dal poeta, che è poi l'io-fantoccio dell'uomo di Piltdown, sia dotato di capacità di riflessione, ed in particolare di auto-riflessione. È un io lirico che pensa se stesso, che s'interroga su di sé. In questo senso, l'Uomo di Piltdown ricorda quell'altro mostro, quello di Frankenstein. Anch'esso è concepito tramite un assemblaggio di cadaveri, e anch'esso impara a parlare, e quindi a pensare. Laddove il mostro di Frankenstein usa la parola per chiedere una compagna al suo creatore, il mostro di Piltdown messo in scena da Pusterla la impiega per descrivere propria genesi: «Da me si voleva qualcosa, è ovvio», è un incipit che mette in evidenza come l'io lirico si sia interrogato sul senso della propria esistenza, della menzogna che lo ha portato a vivere, nonostante tutto. «Per questo – egli continua – il mio molare fu limato, le mie ossa / dipinte in color ocra, come quelle / di un guerriero / quasi ariano». I vv. 4-7 partono da un dato di realtà: le ossa dell'Uomo dell'Alba furono infatti «dipinte di color ocra» (giallo rossiccio) per dare l'illusione di antichità. Il limare della mascella di orangio, dal canto suo, fu limato per riprodurre l'usura umana, e rendere credibile l'idea (di per sé miracolistica) che una tale mandibola avesse potuto appartenere ad un antenato dell'uomo. A partire dalla seconda parte del quinto verso, tuttavia, il dato di realtà cede il posto ad un'immagine più soggettiva, che s'inserisce nel testo attraverso un cortocircuito analogico che ricorda vagamente la poetica thomasiana dell'immagine generatrice di se stessa. Così, dal dato oggettivo della verniciatura invecchiante del finto fossile, si passa all'immagine, ben più sinistra, del superuomo coniato dall'ideologia nazista, che di lì a poco (il *Mein Kampf* sarà pubblicato nel 1925, ossia tredici anni più tardi) avrebbe sconvolto l'Europa e il mondo.

Ad maiorem dei gloriam (per la maggior gloria di Dio) è il motto della compagnia di Gesù e rimanda alla figura di Teilhard de Chardin, il più misterioso dei due protagonisti della beffa. Teilhard conobbe Dawson nel 1909, all'età di diciott'anni. I due rimasero in contatto fino alla fine del 1914, quando Teilhard partì per la guerra. Il giovane gesuita fu sospettato a più riprese di essere a conoscenza della beffa di

¹⁸⁴ Eugenio MONTALE, "Non chiederci la parola", in *Ossi di seppia* (1925), vv. 1-2.

Piltdown, responsabilità che fu affermata dallo studioso americano S.J. Gould, con cui il poeta sembra concordare. Se la citazione del motto dei Gesuiti è un chiaro riferimento a Teilhard, che già era stato nominato – indirettamente – nel primo frammento (v. 4: «il sogno d'avvocati e *gesuiti*»), i vv. 10-11 alludono ad uno specifico episodio della biografia del giovanissimo gesuita, che durante la Prima Guerra Mondiale fu portabarella per l'esercito francese: «(...) l'altro / ha trasportato cadaveri e feriti, ravvedendosi, forse».

Si noti come i due padri del fantoccio di Piltdown siano designati attraverso due pronomi indefiniti, quasi come se la loro individualità scomparisse di fronte alla creatura infernale che hanno creato: «poi *uno* è morto, *l'altro* / ha trasportato cadaveri e feriti (...)». Il gioco pronominale è identico a quello già osservato in *Stlanik*, dove le due figure di Philippe Jaccottet e Paul Celan erano indicate con i medesimi significanti: «*uno* chiamava da un ponte (...) / un *altro* andava portato dalle alghe»;¹⁸⁵ ma laddove le figure umane messe in scena in *Stlanik* erano vittime, quelle ritratte nell'*Uomo dell'Alba* sono colpevoli, e in quanto tali integralmente responsabili della propria perdita.

Come tutti i rimandi culturali-religiosi presenti nel testo, anche la citazione del motto della Compagnia di Gesù è violentemente antifrastica, e suggerisce un'ipotesi di giustificazione del silenzio da parte di Teilhard de Chardin, che «per la maggior gloria di Dio» avrebbe taciuto, sacrificando la verità «sull'altare del progresso occidentale». Teilhard partì nel dicembre del 1914, prima che Dawson 'scoprisse' le ossa del cranio di Piltdown 2, quelle che sancirono, in definitiva, la vittoria dei sostenitori dell'autenticità dell'uomo di Piltdown. Quando tornò, nel 1918, la bomba era già scoppiata. Il fantasioso fossile che egli aveva contribuito ad assemblare era diventato una 'realtà scientifica' e Charles Dawson era morto. Teilhard si ritrovò da solo di fronte ad un segreto che gli scottava tra le mani. Fece quello che avrebbe fatto la maggior parte delle persone: tacque. Il poeta suggerisce che, forse, negli anni della guerra il giovane Teilhard si era ravveduto, rendendosi conto della stupidità dello scherzo, della profonda crudeltà che esso conteneva, ma che ciò fosse avvenuto troppo tardi.

Ma ormai era fatta, al mondo
ero già stato presentato
con tutti i crismi di una soluzione
indubitabile, severa.

15

¹⁸⁵ *Stlanik*, v. 1 – v. 13.

fermo – sia una ripresa del tredicesimo verso di *A Silvia*, in cui la giovane è fotografata dal poeta «all'opre femminili intenta», laddove esse si svolgono nel «maggio odoroso»). L'avversativa, come nel caso del brano dedicato a Teilhard de Chardin, interrompe una situazione potenzialmente positiva, sostituendola con il dato di realtà; una realtà negativa che vanifica i buoni sentimenti del giovane gesuita, riportando il lettore alla concretezza dei fatti: l'uomo di Piltdown, ormai, era stato creato. Esisteva. Era già stato presentato al mondo come una «soluzione / indubitabile», una parola tanto «ferma e definitiva» da non poter essere cancellata. Era passata alla storia con «tutti i crismi di una soluzione / indubitabile, severa». Una soluzione consacrata dall'autorità dell'*élite* scientifica del Vecchio Continente. Si noti il doppio gioco semantico del passo: l'espressione fatta «con tutti i crismi» rimanda sì all'idea di una convalida ufficiale di un fatto, ad un'approvazione 'dall'alto'. Crisma, tuttavia, è anche un termine proprio alla liturgia cattolica che indica «l' unguento composto di olio di oliva e balsamo, benedetto dal vescovo il giovedì santo per essere usato nel conferimento del battesimo, della cresima, dell'ordine e dell'estrema unzione».¹⁸⁸ Si è dunque di fronte ad un termine a valenza bisemica che rimanda, ancora una volta, alla sfera culturale-religiosa: la 'presentazione' dell'Uomo dell'Alba al mondo appare come la parodia della "presentazione al tempio" del cristiano, «con tutti i crismi», cioè *cresimato*. Con la cresima il fedele diviene 'soldato di Cristo', entra a far parte, a tutti gli effetti, della comunità ecclesiastica. La parodia, in questo senso, appare esplicita: l'Uomo di Piltdown, con l'approvazione della comunità scientifica europea e nord-americana, diviene il cavallo di battaglia dei pregiudizi razziali e culturali del tempo. È presentato al mondo come il cristiano al tempio, con quei crismi che gli conferiscono un'autorità impossibile che è insieme «indubitabile» e «truffaldina». Al suo ritorno dal fronte, il giovanissimo Teilhard si trovò di fronte al fatto compiuto, dovette assistere al trionfo del proprio scherzo, rendersi conto, troppo tardi, delle sue drammatiche conseguenze. «L'indubitabile (...) soluzione» era già stata approvata, aveva fatto il giro del pianeta. La bugia era diventata verità scientifica.

Per un attimo la vicenda assume i contorni di un dramma umano. Ecco allora che per alcuni istanti il lettore non è più di fronte al fantoccio che dice io, al gioco ontologico di un'esistenza mai esistita, bensì ad uno dei suoi creatori. Il più giovane. La vicenda della beffa di Piltdown non è più soltanto una bestemmia scientifica. Per un attimo la beffa di Piltdown è parte della biografia di un uomo. Uno che da ragazzo si

¹⁸⁸<http://garzantilinguistica.sapere.it/it/dizionario/it/lemma/89aefb0a0934dbf759251b5363e4d836062ad971>

lasciò trascinare in uno scherzo assurdo di cui non seppe valutare la portata, e che gli esplose tra le mani. Un ragazzo che si lasciò influenzare dalle oscure ragioni di Charles Dawson, con cui si legò d'amicizia, e con il quale complottò il mostro che avrebbe planato su di lui come un'ombra per il resto della sua vita. Stephen Gould, che pure fu il più acceso sostenitore della colpevolezza di Teilhard nella vicenda di Piltdown, conclude il proprio atto d'accusa proprio ricordando la dimensione umana della vicenda.

Ma chi avrebbe voluto o potuto confessare, trovandosi nella posizione di Teilhard? Purtroppo le intenzioni non sempre combaciano con gli effetti, in un mondo complicato come il nostro: eppure io credo che noi dobbiamo giudicare un uomo soprattutto sulla base delle sue intenzioni. Se Teilhard avesse agito per malvagità o nella speranza di un guadagno, non avrei nessuna simpatia per lui. Non riesco però a concepire la sua partecipazione se non come uno scherzo che, contro ogni previsione, si trasformò incredibilmente in una cosa molto seria e amara. Io credo che Teilhard abbia sofferto per Piltdown per tutta la vita. Penso che debba aver pianto nel suo intimo quando vedeva persone come Smith Woodward e persino lo stesso Boule rendersi ridicoli: proprio gli uomini che gli avevano concesso la loro amicizia e che gli avevano insegnato tante cose (...).¹⁸⁹

Il poeta è meno pietoso. A Teilhard non concede l'onore di protagonista drammatico di una vicenda più grande di lui. Si limita ad aprire uno squarcio nell'ombra che lo circonda. Un'ipotesi, minima ma fondamentale, di rimorso: «Ravvedendosi, forse». Un rimpianto tardivo che non impedì alla creatura diabolica che egli aveva contribuito a generare di ingannare il mondo per quarant'anni.

2.4.5 *L'ontologia*

La sequenza dedicata all'uomo di Piltdown si caratterizza per una serie di autodefinizioni dell'io lirico, che tenta, vanamente, di decifrare se stesso. Così, esso si definisce dapprima come «la musica finta degli eoni, / un sogno d'avvocati e gesuiti»,¹⁹⁰ e in seguito come «lo scherzo a cui tutti crederanno, / la scientifica smorfia che attraversa le campagne / e ne plasma i destini. / (...) / sono l'inizio e la fine, un alibi che inganna»¹⁹¹. E il gioco continua nei testi seguenti: «sono la sua [della scienza] verità»; «io non ho inizio, eppure non finisco. / E mi spavento di me, che non esisto /

¹⁸⁹ Stephen Jay GOULD, *Quando i cavalli avevano le dita, Misteri e stranezze della natura*, Feltrinelli, Milano, 1989, p. 228.

¹⁹⁰ *Uomo dell'Alba*, 1, vv. 3-4.

¹⁹¹ *Ibid.*, 3, vv. 1-5.

(...) / vengo da un'alba nera, da uno scherzo / cattivo. Sono un secolo atroce». ¹⁹² Una serie di dichiarazioni di ontologia che svolgono un ruolo fondamentale per chi voglia decifrare il senso profondo della sequenza. Si consideri il primo dei testi citati, la primissima poesia della sequenza:

Nei giorni dissipativi,
negli anni di quadriglia e di trincea,
io sono la musica finta degli eoni,
un sogno d'avvocati e gesuiti:
mandibola rossa e calotta cerebrale, la prova
necessaria per un secolo che nasce.

10

Per comprendere l'incipit della sequenza, è necessario tornare con la mente all'inizio del Novecento, nei mesi precedenti la prima guerra mondiale: sono questi, infatti, «i giorni dissipativi» cui allude il primo verso: «La “quadriglia” (insieme alla successiva “trincea”) vorrebbe alludere al clima apparentemente festoso, sciaguratamente festoso, con cui si sono aperte le danze belliche della Prima Guerra mondiale: igiene del mondo, grande festa collettiva, eroismi e bandiere, orchestre. Poi, il massacro», spiega Pusterla. È in quel mondo e in quello spirito che nasce l'Uomo di Piltdown, finta musica delle ere geologiche (eoni). Esso è «un sogno d'avvocati e gesuiti», dove i due termini evocano sì Dawson e Teilhard de Chardin, ma anche qualcosa di più vasto, un mondo intero, o un'idea di mondo che voleva assolutamente credere che l'Uomo di Piltdown fosse vero. Perché, sostiene Pusterla, «la convinzione di rappresentare il più alto prodotto evolutivo, da cui discendeva la legittimazione del colonialismo, richiedeva in qualche modo un supporto scientifico; e la burla di Piltdown cadeva a proposito»; in questo senso, dunque, la beffa di Piltdown non è più solo uno scherzo assurdo, ma anche una menzogna collettiva atta a confortare le peggiori ideologie della storia europea. Il nuovo secolo, in altre parole, aveva bisogno di quella mandibola scimmiesca e di quel pezzo di cranio rubato a un cadavere per confortarsi nelle proprie atrocità. Ecco allora, l'Uomo dell'Alba: oscuro presagio di quell'altro, che sarebbe nato da lì a poco; l'ariano...

Sono lo scherzo a cui tutti crederanno,
la scientifica smorfia che attraversa le campagne
e ne plasma i destini.
Sconvolgo e distruggo, poi riedifico.
Sono l'inizio e la fine, un alibi che inganna.
Ciò che separa esilia: il mio cervello

5

¹⁹² *Ibid.*, 11, vv. 14-15; vv. 19-20.

dal corpo, il desiderio
dal sesso, la fame dallo stomaco, il sentiero
dal bosco che lo origina e che splende
irraggiungibile ormai dietro di me, con le sue voci
forestali, inabissate. 10

L' 'auto-ontologia' dell'uomo di Piltdown continua con una serie di considerazioni vagamente bibliche; il v. 5, «sono l'inizio e la fine, un alibi che inganna», ricalca infatti un passo dell'Apocalisse, peraltro già ripreso da Dante nel primo canto del *Paradiso*¹⁹³: «Io sono l'Alfa e l'Omega, il principio, e la fine (...), che è, che era e che ha da venire, l'Onnipotente».¹⁹⁴ Come già visto per i precedenti rimandi religiosi, anche in questo caso il poeta ha un intento satirico: il nuovo secolo crea un nuovo dio giustificatore, un dio «quasi ariano» che dalle trincee della Prima Guerra mondiale conduce più lontano, ai sommersi e ai salvati della Shoah.

I vv. 6-10 sembrano suggerire una sorta di proiezione in avanti dell'io lirico. Esso è sì emblema di «un secolo che nasce», ma è anche la rappresentazione simbolica del Novecento: è la folla impazzita che festeggia l'inizio della Grande Guerra, è Mengele e Stalin, è Hitler e le raffiche di Katyn, ma è anche Hiroshima e la Bosnia, e l'Occidente contemporaneo. A proposito dei vv. 6-10 Pusterla spiega che «anche la separazione netta della mente e del corpo hanno a che vedere, a ben guardare, con la lunga vicenda dell'alienazione moderna: la separazione dentro di noi delle cose (le antitesi che richiamo: desiderio/sesso, Fame/stomaco: il nostro esilio psichico di uomini moderni e occidentali, tra anoressie e bulimie, sfrenatezza e infelicità (...)). In questo senso, l'ombra dell'Uomo di Piltdown va oltre il problema della guerra e delle atrocità del Novecento: l'Uomo di Piltdown è il Novecento, la sua parte più nera, più oscura. Un'idea che il mostro stesso afferma a chiare lettere nel penultimo testo della sequenza: «vengo da un'alba nera, da uno scherzo / cattivo. *Sono un secolo atroce*».

La scienza che mi ha creato
poi mi cancellerà.
S'illude. Non può farlo.
Sono la sua verità.

La dichiarazione di verità è la penultima definizione dell'uomo di Piltdown, che nel sesto atto mette in discussione la (evidente) volontà di cancellazione da parte della comunità scientifica. *Non posso essere cancellato*, sostiene l'Uomo dell'Alba,

¹⁹³ *Par.* I, v. 17.

¹⁹⁴ *Apocalisse*, I, 8.

perché sono la sua [della scienza] *verità*. Il passo è delicato, giacché potrebbe dare adito a fraintendimenti. Il passo *non è* un atto d'accusa anti-scientifico. Pusterla è poeta troppo accorto per cadere in tali futilità. Ciò che s'intende, semmai, è l'impossibilità *etica* di cancellare l'uomo di Piltdown che *deve* essere ricordato in quanto verità di chi, attivamente come Dawson, passivamente come gli esperti che si rifiutarono di vedere, ha votato se stesso non alla ricerca della verità, bensì al conforto dei propri fantasmi di grandezza. Solo questo, infatti, spiega come le menti più illustri dell'epoca poterono affermare di aver 'visto' dei tratti umani nella mandibola del fossile di Piltdown e dei tratti scimmieschi nel suo cranio.

(...) la comunità antropologica britannica concluse alla quasi unanimità che mandibola e cranio erano realmente appartenuti al medesimo individuo, che si trattava di una forma umana molto antica e, ciò che più conta, che tale forma inusitata corrispondeva proprio a quanto previsto dalle teorie correnti. Quasi tutte le voci più autorevoli dell'antropologia britannica proclamarono che, *quantunque l'aspetto del cranio fosse palesemente moderno, era possibile vedervi alcuni caratteri scimmieschi, mentre nella mandibola, quantunque certamente scimmiesca, un occhio esercitato non avrebbe esitato a individuare importanti caratteristiche umane*.¹⁹⁵

Il penultimo testo della sequenza si caratterizza per un cambiamento di tono: l'io lirico si rivolge ad un interlocutore, i «cuccioli che [corrano] nella sabbia (...)». Si consideri il testo.

Cuccioli che correte sulla sabbia e nei prati,
frenetici cuccioli, non avvicinatevi.

Se il gioco vi travolge, se la palla
rotola verso le ghiaie e cala un silenzio
improvviso, glaciale: scappate.
Verso le molli colline, o gli scogli,
verso la terra o il mare increspato, correte.
Vi distraiga il coniglio trafelato, chiami il vento,
o un latrato distante, ma andate.
Siate mondo, universo e vi sia ignoto
il grande nulla che io qui custodisco,
nel mio vuoto.

5

10

Io non ho inizio, eppure non finisco.
E mi spavento di me, che non esisto
se non forse nella voce dei cannoni

15

¹⁹⁵ Roger LEWIN, *Le ossa della discordia, L'enigma dell'origine dell'uomo*, Bompiani, Milano, 1989, p. 56. Il corsivo è mio.

che altrove scuotono vite vere, di carne. Resta
un buco, sul terreno, un buco vuoto,
annerito. E sono io.

Vengo da un'alba nera, da uno scherzo
Cattivo. Sono un secolo atroce.

20

L'incipit dell'undicesima poesia della sequenza è una citazione rovesciata dei primi versi delle *Lamentatio* I: «O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte»¹⁹⁶ e, a livello più generale, antifrastico rispetto alle epigrafi delle tombe che, tradizionalmente, invitano a fermarsi, a riflettere sul mistero della morte. L'io lirico si rivolge ai «cuccioli», pregandoli di «non avvicinarsi» alle «ghiaie [su cui cala] un silenzio / improvviso, glaciale», e che sono una chiara allusione al ghiaione in cui fu 'scoperto' il famoso dente ad usura umana. I vv. 10-20 sono tra i più fortemente emotivi dell'intera sequenza: l'Uomo dell'Alba, per un attimo, assume i contorni di un uomo vero, umano. «Vi sia ignoto il nulla che io qui custodisco, nel mio vuoto», egli ammonisce, consigliando ai cuccioli interlocutori di fuggire lontano, verso *le colline, gli scogli, la terra, il mare increspato*. Verso la vita vera che egli non conosce, nella sua non esistenza paradossale che «non esist[e] eppure non finisc[e]», e che in questo senso è agli antipodi dell'alfa e dell'omega del Dio dell'Apocalisse. Il fantoccio di Piltdown, tuttavia, nella sua non esistenza si spaventa di sé: «(...) non esisto, se non forse nella voce dei cannoni, che scuotono vite vere, di carne». I versi sembrano suggerire un legame tra le guerre che insanguinano il Novecento europeo e l'Uomo dell'Alba, o meglio, ciò che sta alla base dell'accettazione dell'Uomo dell'Alba: «le ragioni che hanno spinto la comunità scientifica dell'epoca a non mettere troppo (o per nulla) in dubbio l'improbabile ritrovamento, sono (...) le stesse che hanno spinto l'Europa verso il baratro del colonialismo e della guerra», spiega Pusterla, chiarendo il legame tra l'uomo di Piltdown e «la voce dei cannoni». Gli ultimi cinque versi offrono l'ultima, duplice autodefinizione dell'io lirico in quanto uomo di Piltdown: «un buco vuoto (...) sul terreno, / annerito. E sono io». Una dichiarazione cui si somma il dittico finale, che è insieme affermazione di *provenienza* e di *esistenza*: «Vengo da un'alba nera, da uno scherzo / cattivo. Sono un secolo atroce». L'alba nera è quella che anticipa, tragicamente, il secolo peggiore della storia europea, quello che inizia con le trincee e si conclude con l'eccidio dei Balcani, dopo aver umiliato il genere umano con la Shoah. *Sono un secolo atroce*, conclude l'io lirico, esplicitando definitivamente ciò che prima

¹⁹⁶ *Lamentatio*, I, 12.

era solo suggerito: l'uomo di Piltdown è il simbolo oscuro di quello che Todorov definì il «secolo delle tenebre»!¹⁹⁷

2.4.6 *Gli antenati*

Il settimo e il decimo testo della sequenza mettono in scena i *discendenti* dell'Uomo di Piltdown, o quelli che, se esso fosse realmente esistito, sarebbero stati i suoi discendenti: Lucy, l'Uomo di Pechino, il ragazzo di Turkana, il bambino di Taung, e infine il «cranio nero», il fossile rinvenuto anch'esso a Turkana e vecchio di due milioni e mezzo di anni. Una galleria di antenati dell'uomo, cui l'io lirico si rivolge, chiedendo loro di perdonarlo e scongiurandoli di non considerarlo parte del loro passato: «A voi chiedo perdono di una colpa / non mia. Ma non cercatemi, vi prego, / dietro le vostre spalle, non credetemi / parte di voi, o memoria». Una preghiera che solleva un problema fondamentale, che una poesia come quella di Pusterla non poteva ignorare: quello della memoria. Una memoria che, come si è visto, percorre i versi del poeta ticinese sin dalle prime raccolte, giungendo all'apice con *Folla sommersa*. La memoria, nella poesia di Pusterla, si traduce come necessità *morale e civile*. Sull'onda di Sereni, Pusterla ha sempre affermato la memoria come necessità, sollevandosi con decisione contro la sua negazione. Così, ecco esplodere, in *Folla sommersa*, «Settembre 2003, nuovo anno zero», già citato atto d'accusa contro chi nega le vittime del fascismo e che riprende, in un dialogo a distanza, uno dei testi più belli di Vittorio Sereni, quel *Nel vero anno zero* in cui le «belve onnivore / (...) ingoiano (...) tutto, (...) cuore e memoria, / a balzi nel chiaro di luna s'infilano in un night».¹⁹⁸ La tematica memoriale è ben presente anche in *Corpo stellare*, dove la necessità del ricordo è affermata sin da *Stlanik*, percorrendo tutta la raccolta (cfr. soprattutto il dittico *Lettere da Babel* e la poesia conclusiva *Thou Shalt Not Die*). Ma se nel caso dei testi citati era una memoria effettiva, necessaria, ad essere al centro della poesia, con *L'Uomo dell'Alba* ci si trova di fronte alla situazione opposta: il problema, qui, non è la negazione della memoria, bensì la sua *mistificazione*. L'uomo di Piltdown, fantomatico antenato dell'umanità, è una bugia dell'origine, una bestemmia genetica, una parodia della Storia. In questo senso i suoi supposti discendenti non devono considerarlo come «parte di [loro], o memoria», perché tale memoria è falsa, irreali, menzognera.

¹⁹⁷ Tzvetan TODOROV, "Il secolo delle tenebre", in Marcello FLORES [a cura di], *Storia, verità e giustizia: i crimini del XX secolo*, Mondadori, Milano, 2001, p. 1.

¹⁹⁸ Vittorio SERENI, "Nel vero anno zero", in *Gli strumenti umani*, vv. 18-20.

Si considerino i versi seguenti, che rappresentano il segmento finale del settimo testo della sequenza, il primo dei due brani dedicati ai 'discendenti' dell'Uomo dell'Alba:

Se esistessi, vorrei essere laggiù,
dentro il vostro viaggio,
non all'origine ma verso l'orizzonte, 35
dietro quel mare che raccoglie l'acqua,
evapora e ricade
sulle foglie dei boschi. L'alba, la vostra alba
è in movimento, la mia, falsa,
è fissa in un passato che non c'è; dal mio deserto 40
di pietra e di museo, di ferro e d'odio,
guardo al vostro viaggio senza fine,
verso l'alba dell'uomo che verrà, verso quel mondo
che io non so immaginare e che risplende distante
a voi, come un'ansia di pace, 45
splende quando guardate
le stelle e non parlate.
Attorno ai fuochi, ascoltate. Accanto ai cani.

Il brano può essere suddiviso in due segmenti principali, sintatticamente evidenziati dal punto fermo, che spezza il trentottesimo verso. Nella prima parte (vv. 33-38) l'Uomo dell'Alba esprime il proprio desiderio di trovarsi non all'origine della storia umana, bensì nel centro del viaggio, «verso l'orizzonte». Nella seconda parte (vv. 38-48), svolge una riflessione sulla sua origine, paragonandola all'altra alba, quella degli antenati dell'uomo moderno. Dal confronto nasce un gioco di antitesi che mette in opposizione due campi semantici: da una parte, ciò che riguarda l'alba del mostro, definita come *falsa, fissa*, dall'altra l'alba degli antenati reali dell'uomo, che è *in movimento, senza fine*. L'io lirico svolge alcune considerazioni sul proprio habitat, definito come un «deserto di pietra e di museo, di ferro e d'odio», laddove il viaggio di Lucy e degli altri è «senza fine, (...) / verso quel mondo / che io [l'io lirico – uomo di Piltdown] non so immaginare e che risplende distante / a voi, come un'ansia di pace».

Si consideri la prima parte del testo (vv.1-21), che mette in scena, come anticipato, gli antenati dell'uomo contemporaneo, ovvero quei reperti fossili che compongono il mosaico della preistoria umana.

Quali compagni di strada immaginare?
Nessuna strada, per me, nessun compagno,
solitudine. Pure, da queste ghiaie sedimentarie,
corse da venti di mare e nostalgia,
affido al vento un richiamo ai fratelli mancati, 5

persi nell'universo: a te dolcissima Lucy,
 sorella silenziosa, reginetta
 di sconosciute savane, che forse agitavi nell'aria
 come un ciondolo festoso un bastone e correvi
 lieta verso qualcuno, madre o amante animale, 10
 nei profumi; a te, fratello mite dell'oriente,
 nomade esploratore che attraversi
 lo spazio verso est, seguendo i cervi,
 la luce e l'acqua, un sogno o una speranza;
 a voi tutti, sepolti 15
 tra i dirupi e le gole, in mezzo ai boschi,
 a voi imperfetti che conoscevate
 la carezza e la sete, il calore dei corpi e la paura,
 la pioggia e il sole vero, il suono dolce, i millenni,
 a voi chiedo perdono di una colpa 20
 non mia. (...)

Due sono le figure del passato, ma forse sarebbe più esatto parlare di trapassato, messe in scena dal testo: Lucy (vv. 6-11) e il «fratello mite dell'Oriente» (vv. 11-14).

Lucy appartiene alla specie di ominidi scientificamente denominati *australopithecus afarensis*, che vissero in Africa all'incirca quattro milioni di anni fa. Il suo scheletro fu rinvenuto nella regione di Afar, in Etiopia, nel 1974. Al momento della scoperta, la radio trasmetteva una canzone dei Beatles, *Lucy in the sky with diamonds*; fu essa che ispirò i ricercatori, che battezzarono il nuovo fossile col nome di Lucy.¹⁹⁹ La scoperta ebbe un'enorme risonanza, soprattutto per l'ampiezza del ritrovamento: «Lucy è completa per il 40%: molto più di quanto sia mai stato ritrovato di un individuo dei primordi della nostra storia».²⁰⁰ Lucy è una scoperta fondamentale, un gioiello della preistoria umana: vecchia di oltre tre milioni di anni, quest'australopitechina rappresentò per anni il più antico fossile mai rinvenuto, «il progenitore di tutti gli ominidi comparsi successivamente, il ceppo di tutti noi»,²⁰¹ come sostenne fieramente Johanson (lo studioso autore della scoperta del fossile) il giorno della presentazione ufficiale di Lucy al pubblico. Più tardi si scoprì che ciò non era esatto: successive ricerche permisero infatti di scoprire una specie più antica di australopitechine, *Australopithecus anamensis*, «vissuto in Kenya tra i 4,2 e i 3,8 milioni di anni (...); la specie più antica di australopitechine finora scoperte».²⁰² Ora, in questa

¹⁹⁹ Elena CURTIS, Sue BARNES, «Evoluzione dell'uomo», in IDEM, *Invito alla biologia*, Zanichelli, Bologna, 2003 [Quinta edizione], p. 321.

²⁰⁰ Stephen Jay GOULD, *Il pollice del panda, (...), op. cit.*, p. 116.

²⁰¹ Roger LEWIN, *Op. cit.*, p. 224.

²⁰² Elena CURTIS, Sue BARNES, *Op. cit.*, p. 321.

sede ciò che conta non è tanto il fatto che Lucy non sia l'antenato più antico dell'uomo contemporaneo, quanto piuttosto che ella visse per davvero: una breve vita che l'io lirico ripercorre, con rapidi tratti, nei versi a lei dedicati: «dolcissima Lucy, / sorella silenziosa, reginetta / di sconosciute savane, che forse agitavi nell'aria / come un ciondolo festoso un bastone e correvi / lieta verso qualcuno, madre o amante animale, / nei profumi (...)». Lucy è colta nell'azione, fotografata nel cuore di una vita che Leopardi avrebbe definito «primitiva», fatta di corse, giochi, profumi. Una vita lieta che, come quella della Silvia leopardiana, è destinata a spegnersi troppo presto: l'età di Lucy è stata stimata ad appena venticinque anni. Ciò che rimane di lei alla lettura della poesia è l'idea di una fortissima vitalità, che si contrappone alla non-esistenza dell'Uomo di Piltdown, relegato nel «[suo] deserto / di pietra e di museo, di ferro e d'odio». L'antitesi tra Lucy e l'Uomo di Piltdown ricorda l'opposizione leopardiana tra gli antichi (e i primitivi) e i moderni: quelli felici perché ignari, questi infelici perché consapevoli. Tuttavia, vi è una differenza fondamentale, che distanzia nettamente Pusterla da Leopardi: nell'*Uomo dell'Alba* non è tanto un'impossibilità ontologica di felicità a caratterizzare la condizione dell'uomo moderno, quanto piuttosto la negazione di ogni possibile felicità da parte dell'uomo stesso, che attraverso ideologie razziste, guerre, sopraffazioni e violenze si fa artefice della propria distruzione. La differenza è fondamentale: l'Uomo di Piltdown, oscura proiezione dell'Europa del Novecento, è *responsabile* della propria infelicità, del suo «deserto / di pietra e di museo, di ferro e d'odio», laddove l'uomo moderno di Leopardi era vittima impotente di una condizione umana caratterizzata dalla sofferenza.

L'altro «fratell[o] mancat[o]» messo in scena nel testo, è il «fratello mite d'Oriente», dietro il quale si può forse intuire l'Uomo di Pechino,²⁰³ con cui sono designati i resti fossili rinvenuti nei pressi del villaggio cinese di Zhoukoudian, a meno di cinquanta chilometri dalla capitale, appartenenti alla specie *homo erectus*, vissuta tra 1,7 milioni e 50.000 anni fa. L'idea che dietro il «fratello mite d'Oriente» si trovi proprio l'uomo di Pechino è confortata dal fatto che, secondo gli specialisti, l'*homo erectus* sarebbe stato generato in Africa, e che soltanto in seguito si spostò verso l'Asia, dove fu rinvenuto. Ciò concorda, infatti, con l'immagine del «nomade esploratore che attravers[a] / lo spazio verso est (...)»; come milioni di altri dopo di lui, l'*homo erectus* partì alla ricerca del sogno più antico dell'uomo: quello di una vita migliore.

²⁰³ Sull'Uomo di Pechino, cfr. Elena CURTIS, Sue BARNES, *Op. cit.*, pp. 325-326.

Si consideri, ora, il decimo testo della sequenza, dove appaiono gli altri antenati dell'uomo moderno.

A te, muto cranio nero
e a te, bambino di Taung,

all'orma anonima stampata nell'argilla,
al ragazzo venuto a morire sul bordo di un lago,
rappreso in uno scrigno d'acqua bassa 5
come dentro una cera,
ai fuggitivi, ai perduti, agli speranti,
alle scintille e alle selci
lasciate come un pegno sulla via,

ai fuochi, ai primi ponti 10
difficili su gole turbinose, ai semi, alle gazzelle
dipinte sulla pietra, al legno, all'osso
di cervide, al primo pettine e all'ago,
al segno vago, ad ogni incerta sera
di tepore o di freddo, alla pelle e alla falce, 15
a te, muto cranio nero,
e a te, bambino di Taung,
alle tue stelle e alla scia

della luce che ti ha reso dolce il cammino,

a voi tutti miei cari significo 20
intera la mia ammirazione,
la mia nostalgia.

Il testo ha sapore di commiato. L'io lirico si rivolge non solo ai suoi 'discendenti' (il «muto cranio nero», il «bambino di Taung», l'«orma anonima stampata nell'argilla», il «ragazzo venuto a morire sul bordo di un lago»), ma anche a una serie di altri soggetti, umani e non umani, per un totale di ben venti interlocutori. Nella strofa finale, di soli tre versi (ma è una lunghezza media in un testo che propone strofe di due e addirittura di un solo verso), l'io lirico riprende tutti i soggetti, pronominalizzandoli nell'espressione «a voi tutti», che apre la strofa finale. Una chiusa che prende commiato dalla «vita vera» che all'Uomo dell'Alba è stata negata, sostituita da un'esistenza fittizia, ingannevole.

Il «cranio nero» cui l'io lirico si rivolge nel primo verso, appartiene a una specie di ominide vecchia di due milioni e mezzo di anni. Una scoperta che avvenne nel 1985 in Africa, quando Adam Walker estrasse il fossile dalle rive occidentali del Turkana, in Kenya. Il «cranio nero», che il poeta caratterizza con l'aggettivo «muto», rappresenta uno dei più grandi misteri evolutivi del Ventesimo secolo: «(...) il fossile

che più ha sconvolto le ipotesi e teorie passate è il Cranio Nero, WT 17 000. Anche questo fossile proviene dalle rive occidentali del Turkana: a un primo esame WT 17 000 appare come un *A. boisei* [*australopithecus*, *n.d.r*] e così venne classificato. Il problema è che, con i suoi due milioni e mezzo di età, è troppo vecchio. WT 17 000 fa saltare tutti gli schemi filogenetici e gli alberi genealogici precedenti». ²⁰⁴ Un mistero, dunque!, un mistero che, contrariamente al mostro di Piltdown, gli studiosi faticano ad inserire dentro la storia evolutiva dell'uomo moderno. In questo senso il «cranio nero» rappresenta l'anti-Piltdown per eccellenza: laddove questi, pur nella sua non esistenza effettiva, forniva tutte le risposte, quello non ne fornisce alcuna, pur essendo un tassello reale della preistoria umana.

Il secondo 'antenato' presente nel testo è il bambino di Taung. Esso rappresenta uno dei ritrovamenti più importanti e controversi della paleologia del Novecento: furono necessari ben ventidue anni alla comunità scientifica internazionale per accogliere il bambino di Taung, per accettarlo come parte della propria preistoria. La ragione profonda della negazione del bambino di Taung è essenzialmente legata all'Uomo di Piltdown. Accettare il bambino di Taung, significava accettare ciò che Darwin aveva affermato oltre un secolo prima, ovvero «l'idea che la culla dell'umanità potesse essere l'Africa». ²⁰⁵ Quando l'Uomo dell'Alba perse la sua maschera, il bambino di Taung entrò definitivamente a far parte della storia dell'uomo moderno, come Raymond Dart, l'allora giovanissimo ricercatore autore della scoperta di Taung, aveva affermato sin dal 1922.

Come fossile il bambino di Taung è un gioiello. Lo scheletro facciale è intatto, e da esso si diparte la curvatura della volta cranica. La mandibola, anch'essa completa, mostra la giovane dentatura già ben sviluppata. Ciò che forse colpisce maggiormente, tuttavia, è che il fossile ingloba anche un calco endocranico naturale, poiché i dettagli del cervello del bambino sono rimasti impressi sulla superficie endocranica in modo tale che le circonvoluzioni e solchi sono chiaramente riconoscibili anche da un occhio inesperto. Un reperto rarissimo, considerando quanto avara sia, ordinariamente, la documentazione fossile. Basta tenere questo minuscolo cranio nel palmo della mano e guardare le orbite ora vuote, e si ha subito la sensazione di essere proiettati nel nostro lontano passato, una sensazione che ben raramente si prova davanti ad altri fossili preumani. Il bambino di Taung ha qualcosa di particolare, e il giovane Raymond Dart, che al tempo della scoperta aveva trentadue anni, ne era stato immediatamente

²⁰⁴ Alberto SALZA, *Evoluzione dell'Uomo*, Giunti, Firenze, 1998 [1986], p. 86.

²⁰⁵ Roger LEWIN, *Op. cit.*, p. 40.

consapevole, sia sotto il profilo strettamente scientifico che sotto quello emotivo.

Ciò di cui Dart si era reso conto era che, quantunque il viso del bambino di Taung fosse quello di un'antropomorfa, il cervello era quello di un uomo, non nelle dimensioni ma in alcuni importantissimi elementi della sua architettura. Se fosse divenuto adulto, il suo volume cerebrale avrebbe raggiunto i 450 centimetri cubici, equivalenti alla capacità cranica del gorilla e a poco più di un terzo dell'uomo moderno.²⁰⁶

Malgrado l'importanza della scoperta e la sensazionale conservazione del fossile, il bambino di Taung fu respinto dalla comunità scientifica internazionale, che rifiutava di mettere in dubbio le proprie certezze, anche d'innanzi ad una verità. Il bambino di Taung, infatti, diceva due cose che gli scienziati non volevano vedere: in primo luogo, che il famoso «anello mancante» della catena evolutiva avrebbe potuto trovarsi in Africa, anziché in Europa o in Asia. In secondo luogo, il bambino di Taung presentava molte caratteristiche umane (principalmente, la postura eretta, bipede, e la forma del cranio) pur avendo un cervello piccolo. Ciò contrastava nettamente con la teoria corrente, che pretendeva che fosse il cervello il motore dell'evoluzione, e che prevedeva di trovare fossili ancora scimmieschi ma dai cervelli sviluppati, quasi umani. Fossili che assomigliavano all'Uomo di Piltdown. Fossili che *erano* l'Uomo di Piltdown, e che relegarono nell'ombra, per anni, il cucciolo di Taung (si stima che il piccolo avesse tre o quattro anni quando fu ucciso, forse da un'aquila africana coronata, che lo colpì alla testa).

Il terzo interlocutore dell'io lirico è il «ragazzo venuto a morire sul bordo di un lago», dietro cui s'intuisce il ragazzo di Turkana, il più completo reperto fossile mai rinvenuto sino ad ora. La scoperta fu effettuata nel 1984 in Kenya, presso il lago Turkana. Si è ipotizzato che il giovanissimo uomo, aveva appena dieci anni, sia morto annegato. Egli appartiene, secondo gli studiosi, alla specie *homo ergaster*, di cui è il rappresentante più completo. Il poeta lo coglie nella sua tomba acquatica, dove egli riposò oltre un milione e mezzo di anni: «rappreso in uno scrigno d'acqua bassa / come dentro una cera».

Il ragazzo di Turkana è l'ultimo uomo preistorico della poesia. Il v. 7 mette in scena tre categorie astratte di esseri umani (i «fuggitivi», i «perduti», gli «speranti»), mentre a partire dall'ottavo verso l'io lirico si rivolge ad una serie di interlocutori non umani, tutti caratteristici degli albori della vita dell'uomo: le scintille, le selci, i fuochi, «i primi ponti / difficili su gole turbinose», le gazzelle dipinte sulla pietra, preistorici

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 42-43.

2.4.7 La lettera al creatore: il doppio gioco con Dio

volontà»²⁰⁷. L'aggettivo si applica perfettamente a Dawson, suggerendo una possibile motivazione di una beffa assurda che rimane, per l'essenziale, ancora inspiegata nella sua ragione profonda. Il poeta sembra suggerire che egli avrebbe potuto inventare il supposto antenato della specie umana per pigrizia, perché immaginarlo era più facile che trovarlo per davvero. Tale lettura dell'aggettivo sarebbe confortata dalla domanda, in parte retorica, posta dall'io lirico ai vv. 6-7 («volevi sentirti divino?»), in cui è ribadita la sete di gloria del paleontologo dilettante. L'aggettivo, tuttavia, possiede anche una seconda significazione, più antica: «bugiardo, simulatore»²⁰⁸. In questo senso, la qualificazione del «creatore» appare perfetta, poiché realizzata tramite un aggettivo bisemico che si applica al soggetto con entrambi i suoi significati.

Nella seconda strofa, l'Uomo di Piltdown si prende gioco di Dawson: «chi nasce poi muore», lo informa, «ma chi non esiste rimane». Per questo lui, che tanto anelava alla gloria, è scomparso nel nulla. «Volevi sentirti divino? / In tal caso posso informarti che sei un dio dimenticato, / un dio minore. Un niente». Il creatore del mostro è scomparso, il suo nome è stato in buona parte cancellato dalla storia. L'unica ad essere sopravvissuta è la creatura mostruosa che egli ha generato. Essa persiste, pur nella sua non esistenza, o forse proprio per questo: è «uno scherzo cattivo», un monito, un fantasma.

Resto io,
in un fulgore di ginestre,
a ricordare non te ma la tua colpa.

10

Ecco ciò che resta del mostro: una macchia nella storia dell'uomo, un segno che ricorda al mondo un errore fatale, come il marchio sulla fronte di Caino. L'Uomo dell'Alba sopravvive a chi lo ha concepito, ma non è di lui che porta in sé il ricordo, bensì del suo sbaglio, della sua colpa.

La strofa finale inserisce nel testo la dimensione del passato: «altri *invocavano* il tuo nome», afferma l'io lirico parlando al proprio creatore, prima di aggiungere che ciò non avveniva «in modo innocente». Il dato è interessante, poiché suggerisce che oggi più nessuno invoca il nome di quel «dio minore» tanto acclamato nel passato. Il fatto non sorprende nessuno, se si considera che è di Dawson che si sta parlando, e che la sua creazione ha perduto la propria maschera nell'ormai lontano 1953. Eppure,

²⁰⁷ <http://www.garzantilinguistica.it/it/dizionario/it/lemma/b2d53066067ea3b74b64aa7d3966e8fd5fd4c721>

²⁰⁸ *Ibid.*

il testo insidia un'altra interpretazione, suggerendola attraverso velate insinuazioni. Al lettore che prendesse in mano *Corpo stellare* per la prima volta, e che decidesse di sfogliarlo così, per gioco, per farsi un'idea generale della poesia pusterliana, potrebbe capitare di imbattersi nel testo al creatore senza la conoscenza di quelli precedenti. Tale lettore ne darebbe allora tutt'altra interpretazione. La lettera al creatore non sarebbe più quella dell'uomo di Piltdown a Dawson, bensì di un io lirico umano al *proprio* creatore, quello negato da Leopardi, e negato anche qui, entro quel «fulgore di ginestre» che richiama alla mente quell'altra, là «sull'arida schiena / del formidabil monte, / sterminator Vesevo»,²⁰⁹ e che è diventata emblematica della morte di Dio preconizzata da Nietzsche, riaffermata, nel modo più tragico, dagli scheletri viventi di Auschwitz: «C'è Auschwitz, quindi non può esserci Dio».²¹⁰ In questo senso, dunque, nel testo sembrano convivere due significati, due creatori, entro un gioco duplice di rimandi intra ed intertestuali che confermano, ancora una volta, i due livelli di significato della sequenza: quella dell'Uomo di Piltdown in quanto «scherzo cattivo», fantoccio ridicolo delle aspirazioni individuali d'un avvocato, e quello, più tragico, della Storia collettiva dell'Europa del Novecento, con il suo carico di crimini, ipocrisie, cadaveri.

²⁰⁹ Giacomo LEOPARDI, "La ginestra, o il fiore del deserto, XXXIV", in *Canti*, vv. 1-3.

²¹⁰ Ferdinando CAMON, *Conversazione con Primo Levi*, Garzanti, Milano, 1991, p. 72.

3. Scheda biobibliografia

Fabio Pusterla nasce a Mendrisio nel 1957 e si laurea in lettere all'Università di Pavia insieme a Maria Corti. Abita ad Albogasio, sulla sponda italiana del lago di Lugano, sulla frontiera italo - svizzera.

Esordisce come poeta nel 1985 con la raccolta *Concessione all'inverno*, pubblicata presso la casa editrice ticinese Casagrande. Segue, a soli quattro anni di distanza, *Bocksten* (1989), la prima raccolta ad essere pubblicata da Marcos y Marcos, la casa editrice presso la quale Pusterla pubblicherà tutte le raccolte successive. Seguono, in ordine cronologico, *Le cose senza storia* (1994), *Pietra sangue* (1999), *Folla sommersa* (2004) e *Corpo stellare* (2010). Nel 2009 Einaudi pubblica un'antologia delle poesie di Pusterla, *Le terre emerse*, che comprende una scelta di poesie tratte dalle raccolte precedenti e qualche testo allora inedito, che ricomparirà, un anno dopo, nelle pagine di *Corpo stellare* (si tratta, in particolare, di *Amici di maggioranza*, *Aprile 2006*, *Cartoline d'Italia*, *Milano Centrale*, *gennaio 2006*, *Lettere da Babel*, *Da Marmorera*, *pensando a Brassempouy*, *Stlanik*).

Oltre alla sua attività di poeta, Pusterla è anche critico letterario, traduttore e insegnante. Si ricordi, per quanto concerne la sua attività di commento, l'antologia *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea* (Marcos y Marcos, 2007) e le numerosissime traduzioni delle opere di Philippe Jaccottet, di cui è il maggior traduttore di lingua italiana. Come insegnante, Pusterla lavora da anni presso il Liceo Lugano 1, dove insegna letteratura italiana. Ha inoltre tenuto dei seminari di letteratura contemporanea presso l'Università di Ginevra (dal 2008 al 2010). Nel 2008 ha pubblicato una raccolta di articoli sul tema della scuola (*Una goccia di splendore. Riflessioni sulla scuola nonostante tutto*, Casagrande, Bellinzona, 2008).

L'opera poetica di Pusterla ha ottenuto ampi riconoscimenti sia in Italia che all'estero, tanto che Pier Vincenzo Mengaldo lo ritiene «il maggior poeta ticinese della sua generazione, e forse (...) in generale fra i coetanei di lingua italiana».²¹¹ Tra i premi letterari a lui attribuiti, basti ricordare il *Prix Gottfried Keller* (2007) e il Premio Dessì (2009). A questi si aggiunge, nel 2011, il prestigioso premio Schiller, vinto proprio con *Corpo stellare*.

²¹¹ Pier Vincenzo MENGALDO, «Fabio Pusterla», in Giovanni BONALUMI, Renato MARTINONI, Pier Vincenzo MENGALDO, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Armando Dadò editore, Locarno, 1997, p. 339.

4. Bibliografia

- AERNE, Jacqueline, «La voce di Bocksten: ai confini della parola», in Jean Jacques MARCHAND [a cura di], *Varcar frontiere, La frontiera tra realtà e metafora nella poesia di area lombarda del secondo Novecento*, Carocci, Roma, 2001, pp. 33-39.
- BENZONI, Pietro, «Le smorfie del ghiaccio che si sgretola. Il montalismo di Fabio Pusterla», in *Stilistica e metrica italiana*, n. 5, anno 2005, pp. 267-307.
- BENZONI, Pietro, «Tre pastiches montaliani di Fabio Pusterla», in *Per leggere*, n. 12, primavera 2007, pp. 69-80.
- BOUYSEYROUX, Michel, «Quelle poésie après Auschwitz ? », *L'en-je lacanien* 1/2010 (n° 14), pp. 55-75. L'articolo è consultabile online, alla pagina: <http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2010-1-page-55.htm#citation>
- CAMON, Ferdinando, *Conversazione con Primo Levi*, Garzanti, Milano, 1991.
- CAVADINI, Mattia, *Il poeta ammutolito, Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica, Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Marcos y Marcos, Milano, 2004.
- CHIARUTTINI, Mattia, «Entretien», in *Feux croisés*, n. 2 *Revue du Service de Presse*, Lausanne, 2000.
- CORTELLESA, Andrea, «Fabio Pusterla», in Giancarlo ALFANO, Alessandro BALDACCI, Cecilia BELLO MINCIACCHI, Andrea CORTELLESA, Massimiliano MANGANELLI, Raffaella SCARPA, Fabio ZINELLI, Paolo ZUBLENA, *Parole plurale*, Luca Sossella editore, Roma, 2005.
- CORTI, Maria, «Prefazione», in PUSTERLA, Fabio, *Concessione all'inverno*, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 1985, pp. 9-11.
- CURTIS, Elena, BARNES, Sue, «Evoluzione dell'uomo», in IDEM, *Invito alla biologia*, Zanichelli, Bologna, 2003 [Quinta edizione], pp. 317-329.
- DE JURQUET, Béatrice, «Préface», in PUSTERLA, Fabio, *Deux rives*, Cheyne éditeur, Le Chambon-sur-Lignon, 2002, pp. 7-11.
- DE MARCHI, Pietro, «Fabio Pusterla e Le cose senza storia», in IDEM, *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, da Gozzi a Meneghello*, Firenze, Cesati, 2003, pp. 125-127.
- DE MARCHI, Pietro, «Nell'Isola persa di Pusterla», in IDEM, *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, da Gozzi a Meneghello*, Firenze, Cesati, 2003, pp. 129-132.
- DE ROMILLY, Jacqueline, *Hector*, Editions de Fallois, Paris, 1997.
- DELFANTI, Mariella, *Poesia, nostalgia di una narrazione, A colloquio con il poeta autore di «Corpo stellare»*, Corriere del Ticino, lunedì 20 settembre 2010.
- GRASSO, Elio, *Pulp*, settembre/ottobre 2010, consultabile sul sito della Marcos y Marcos, http://www.marcosymarcos.com/recensioni_corpo_stellare.htm#Golino
http://www.marcosymarcos.com/recensioni_corpo_stellare.htm#Massimo%20Raffaelli
- JACCOTTET, Philippe, «Une voix pour le noir», in Fabio PUSTERLA, *Une voix pour le noir, Poésies, 1985-1999*, Editions d'en Bas, Lausanne, 2001, pp. 5-6.
- JACCOTTET, Philippe, *E tuttavia. Note dal botro*, Marcos y Marcos, Milano, 2006.

LEPORI, Pierre, *Recensione a Corpo stellare*, in Culturactif.ch, giugno 2010, consultabile in: <http://www.culturactif.ch/livredumois/juillet10pusterla.htm>

LEVI, Primo, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 2005.

LO BUE, Salvatore, *La storia della poesia, V, Le nuove muse, Ellenismo e origini della modernità*, Critica letteraria e linguistica Franco Angeli, Milano, 2006.

MAZOWER, Mark, *Dark Continent: Europe's 20th Century*, Knopf, New York, 1998.

MANDEL'STAM, Nadezda, *L'epoca e i lupi*, Fondazione Liberal, Roma, 2006.

MENGALDO, Pier Vincenzo, «Fabio Pusterla», in Giovanni BONALUMI, Renato MARTINONI, Pier Vincenzo MENGALDO, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Armando Dadò editore, Locarno, 1997, pp. 395-399.

MORELLO, Lucia, *Fabio Pusterla e il Nervo di Arnold*, consultabile sul sito della Marcos y Marcos, all'indirizzo: www.marcosymarcos.com/PDF/pusterla.pdf

ONIMUS, Jean, *Philippe Jaccottet, Une poétique de l'insaisissable*, Editions du Champ Vallon, Seyssel, 1982.

PUSTERLA, Fabio, «Entre contrebande et jardinage», in IDEM, *Deux rives*, Cheyne éditeur, Le Chambon-sur-Lignon, 2002, pp. 111-115.

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

RAFFAELI, Massimo, «Alias», Il Manifesto, agosto 2010, consultabile sul sito della Marcos y Marcos, http://www.marcosymarcos.com/recensioni_corpo_stellare.htm#Massimo%20Raffaelli

SALZA, Alberto, *Evoluzione dell'Uomo*, Giunti, Firenze, 1998 [1986].

TODOROV, Tzvetan, «Il secolo delle tenebre», in FLORES, Marcello [a cura di], *Storia, verità e giustizia: i crimini del XX secolo*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 1-8.

Siti internet consultati

<http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/mandelstam/mandelstam.html>

<http://www.olokaustos.org/geo/ungheria/ungheria24.htm>

<http://www.poesia2punto0.com/2010/06/01/gorgheggia-in-silenzio-la-poesia-piu-autentica-intervista-ad-antonella-anedda/>

Trasmissioni radiofoniche

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

Le fonti di Fabio Pusterla

GOULD, Stephen Jay, *Il pollice del panda, Riflessioni sulla storia naturale*, Anabasi, Milano, 1994.

GOULD, Stephen Jay, *Quando i cavalli avevano le dita, Misteri e stranezze della natura*, Feltrinelli, Milano, 1989.

LEWIN, Roger, *Le ossa della discordia, L'enigma dell'origine dell'uomo*, Bompiani, Milano, 1989.