



CONFIGURAZIONI 1 (2022)

## Nuove forme dell'epica tra passato e futuro

Alessandro Mantovani  
Università degli Studi dell'Insubria

**Abstract ITA:** L'articolo propone un'indagine intorno alle nuove forme dell'epica, intesa come dispositivo poetico in grado di rispondere alle istanze sociali e storiche del presente e di strutturare un immaginario rinnovato che guardi al futuro. Dopo aver introdotto alcuni riferimenti teorici, come il concetto di *iperoggetto* (Morton) e quello di *futurabilità* (Berardi), svolgo l'analisi stilistico-tematica di tre raccolte poetiche: *Ogni cinque bracciate* di Vincenzo Frungillo, *L'invasione dei granchi giganti* di Federico Italiano e *Finisterre* di Matteo Meschiari. Le raccolte rappresentano tre incarnazioni contemporanee del genere epico, caratterizzate da diverse narrazioni del reale e specifiche modalità espressive.

**Keywords:** poesia italiana contemporanea; genere epico; antropocene; futuro; Ontologia orientata agli oggetti.

**Abstract ENG:** The article proposes an investigation into some recent forms of the epic genre, seen as a poetic device capable of responding to the social and historical demands of the present and structuring a renewed imaginary looking to the future. After introducing some theoretical references, such as the concept of *hyperobject* (Morton) and that of *futurability* (Berardi), I carry out a stylistic-thematic analysis of three poetic collections: Vincenzo Frungillo's *Ogni cinque bracciate*, Federico Italiano's *L'invasione dei granchi giganti* and Matteo Meschiari's *Finisterre*. The collections represent three contemporary incarnations of the epic genre, characterised by different narratives of reality and specific modes of expression.

**Keywords:** Contemporary Italian Poetry; Epic Genre; Anthropocene; Future; Object-Oriented Ontology.

---

Alessandro Mantovani, "New ways of the epic between past and future".

Configurazioni N° 1, 2022, pp. 206-243.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/19811>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License

ISSN 2974-8070



# Nuove forme dell'epica tra passato e futuro

di Alessandro Mantovani

---

## 1. Introduzione

### 1.1 *Il problema della futurabilità*

I mutamenti del mondo contemporaneo, sempre più rapidi e interconnessi, sfidano quotidianamente la nostra capacità di adattamento e di comprensione della realtà. Tentare un'interpretazione dei fenomeni ultracontemporanei significa infatti rendersi conto con sempre maggior chiarezza che gli strumenti e le categorie di cui ci ha fornito la modernità – e in particolar modo il Novecento – mal si attagliano alla decodificazione dei fenomeni che si vanno strutturando attorno a noi. Conseguenzialmente, è proprio tale inadeguatezza a porre la cultura, nelle sue manifestazioni scientifiche, sociali e artistiche, in una condizione di tensione verso la ricerca di nuovi paradigmi di interpretazione e rappresentazione della realtà.

Questo compito, tuttavia, sembra patire una condizione di *impasse*. La possibilità di creare un immaginario proiettato verso una dimensione futura e radicalmente rinnovato pare infatti profondamente compromessa, in particolar modo nell'ambito della cultura letteraria, da un atteggiamento spesso ancorato ad una retrospettiva – talvolta idolatrica o museale – di strumenti concettuali e interpretativi della tradizione, i quali necessitano oggi di adeguate ricalibrature. Interpretare il mondo presente alla luce di categorie sociali, politiche, e filosofiche tipiche del Novecento (declinate in un primato eurocentrico/occidentale,



economie produttivo-capitaliste, prospettive sul mondo naturale) risulta oggi profondamente inattuale e spesso sterile nella strutturazione di immaginari rinnovati. Proprio l'incapacità di abbracciare il presente e proiettarsi verso il futuro pone spesso i generi della letteratura – e tra questi in particolar modo la poesia – nella condizione di avanzare con lo sguardo rivolto all'indietro. Lontano da un atteggiamento iconoclasta dal sapore futurista, va tuttavia sottolineata una duplice inadeguatezza che invalida questo discorso sul passato in qualità di modello unico del presente.

Da un lato la cultura del passato qualora assuma i termini tossici di normatività, epigonismo e parassitismo (cfr. Erspamer 2010) tende infatti a creare un'uniformità di contenuti e stili che adegua l'espressività del presente ai suoi modelli impedendone un rinnovamento reale ed efficace. Dall'altro, il passato pensato come archivio intoccabile e sommatoria di congegni stabiliti per la comprensione dei fenomeni risulta desueto e inefficace alla penetrazione degli eventi che ci circondano, spesso manifestatisi per la prima volta nella storia.

In entrambi i casi, dunque, l'ancoraggio al passato non fa che confermare la crisi dell'intelligibile che attraversiamo, lasciandoci privi di strumenti adatti alla comprensione del presente o addirittura impedendone la formazione, con il risultato di mantenere ostinatamente uno *status quo*.<sup>1</sup>

Ciononostante molti pensatori, sociologi e filosofi stanno tentando di aprire un discorso nuovo in merito a quella che è stata definita dal sociologo Franco Berardi la *futurabilità* dell'immaginario (cfr. Berardi 2018). Per Berardi l'insufficienza dell'immaginario è il riflesso di un'impotenza «politica e di impoverimento sociale» che ha colpito il mondo occidentale rendendo la «macchina del mondo [...] ingovernabile» e che, come riflesso macroscopico, ha cancellato «la possibilità stessa di discriminazione critica tra vero e falso» (2018: 10, 13, 114). Berardi non è il solo a teorizzare un rapporto tra società e immaginario e a promuovere così delle teorie che tentino di farsi strada nel

---

<sup>1</sup> Si noti che spesso l'approccio al tema del futuro si declina nei termini di un discorso apocalittico, il quale non fa altro che ribadire una prospettiva asfittica e chiusa. L'immaginario apocalittico, infatti, impedisce una dialettica reale con il futuro, confermando la fine dell'esistente al di fuori di una dimensione storica ed evolutiva (cfr. Erspamer 2010).



contemporaneo. Dalle tesi promosse da Mark Fisher sul *disturbante* e *l'inquietante* come cardini necessari delle arti contemporanee (2018), alla formulazione del concetto di *iperoggetti* da parte del filosofo Timothy Morton (2018) sulla scorta della cosiddetta object-oriented ontology di Graham Harman (2018), passando per le riflessioni antropologiche sul modellamento reciproco tra forme di vita nel rapporto uomo/ambiente di Bruno Latour (2020), o ancora per l'idea di *terzo paesaggio* di Gilles Clément (2005), il fiorire di nuovi strumenti interpretativi lancia una sfida alla letteratura per attuare una svolta prospettica.

Raccogliere questa sfida significa dunque recuperare quello che Alvin Toffler (1988) ha definito *future-shock*; il brivido di un'alternativa, una visione posteriore, spostando la letteratura dal calore confortevole delle coperture ideologiche e delle posture apocalittiche all'abitazione di luoghi e tempi possibili, in modo da permetterle di riarticolare i propri contenuti e mezzi.

## 1.2 *Il ritorno all'epica*

All'interno di questo discorso la poesia diviene una deputata ideale tra i generi letterari nel ricoprire un ruolo primario all'interno della costruzione di un rinnovamento espressivo, proprio in virtù delle sue caratteristiche. Il testo poetico, infatti, grazie alle possibilità offerte dal corredo di espedienti e strategie metaforiche e analogiche della lingua, trova la sua migliore espressione proprio negli spazi di transizione, conservando in sé una natura di indagine topologica e mappatura esplorativa di scenari e visioni altrimenti non visitabili (cfr. Testa 2019). Questa capacità di cogliere e abitare la transizione permette inoltre la riattivazione di un tempo narrativo che, nel passare dalla restituzione di un'immagine alla formazione di un immaginario, riesce a scivolare tra le maglie della crisi facendosi discorso a un tempo antagonistico e fecondo.

Nel panorama italiano, a fianco delle tendenze che manifestano maggiormente il sentimento del presente e che di esso usano gli strumenti, quali la poesia



performativa o il cosiddetto filone della ricerca,<sup>2</sup> si è di recente assistito al recupero e alla rinascita delle forme lunghe e in particolar modo dell'epica poemica come dispositivo di costruzione e narrazione di mondi e scenari. A tal proposito, da un lato il rinnovato utilizzo di uno strumento come la narrazione epica rende conto di un passato non più concepito come luogo di riparo o ombrello ideologico, ma come fonte di forme e strumenti rimodulabili alla luce di nuove esigenze; dall'altro, si manifesta a buon diritto la proiezione dell'epica dal passato al contemporaneo e poi verso il futuro, proprio in virtù della sua inattualità (cfr. Agamben 2008), libera di riproporre un tempo narrativo che sembra dare conto in maniera spiccata di quella ricerca di una chiave di accesso al futuro a partire da altri spazi e altri luoghi.

Tendenzialmente legata a forme poetiche lunghe o narrative, l'epica appare infatti come una postura trasversale ai generi antichi e moderni, un dispositivo dotato di elementi tematici ricorrenti in grado di generare una prospettiva sul mondo a lei contemporaneo. Tale immagine è così talvolta costruita attorno a episodi pseudo-storici che permettono alle classi dominanti di esprimere i propri valori (come nell'*Iliade* o nella *Chanson de Roland*) oppure mediante un repertorio surreale e fantastico che, dimostrando inoltre come l'epica possa vincolarsi anche ad elementi visionari e inverosimili, fornisce però un'angolazione privilegiata da cui osservare la concezione e i modelli di realtà propri di una specifica società in uno specifico tempo (come nei casi dell'epica cavalleresca, da Ariosto a Pulci a Cervantes, ma anche di un testo quale la *Commedia*). Infine, intesa come dispositivo letterario, la postura epica ha dimostrato attraverso il tempo di poter testimoniare un'ampia gamma di stili, da quello tragico a quello ironico o comico, da una scrittura tesa e aulica a una ridanciana e volgare, garantendo in questo modo anche a livello formale una profonda flessibilità di strumenti per chi ne dispone.

Proprio tale malleabilità del telaio epico – storicamente stratificato e da cui si può scegliere quali strumenti attingere o scartare – rende il genere in grado non

---

<sup>2</sup> Entrambe queste tendenze inquadrano la percezione della realtà disgregata di cui partecipano all'interno di un testo in via di rarefazione che in alcuni casi valica perfino il confine con l'arte installativa, come propone la lettura di Paolo Giovannetti (2017).



solo di esplicitare le istanze teoriche precedentemente esposte in maniera differente e triangolata rispetto alle altre tendenze retrospettive di oggi, ossia attraverso il racconto di possibili immaginari collettivi, ma anche di incarnarsi in modelli e in strategie multiformi e variabili. L'epica si dimostra così un dispositivo in grado di riattivare una narrazione del reale a partire dal suo riassetto, al fine di proporre un'altrove.

Dal momento che il recupero dell'epica è una tendenza che si esprime attraverso molte modalità e sfumature e poiché è naturalmente prematuro tentare una catalogazione di tali maniere decretando chi può essere annoverato in una simile linea poetica e chi ne è escluso e per quali motivi, sono stati selezionati tre testi di riferimento che rientrano a pieno titolo nella categoria individuata per stile e contenuti e che saranno utili a delineare quelli che a mio avviso paiono tre approcci guida per la scrittura epica contemporanea e per l'adesione al discorso sul presente-futuro:

1. Vincenzo Frungillo, *Ogni cinque bracciate* (2009)
2. Federico Italiano, *L'invasione dei granchi giganti* (2010)
3. Matteo Meschiari, *Finisterre* (2020)

Poiché la narrazione epica si sviluppa come un discorso che riassetta e riattiva le parti del reale per decodificare e proporre un'altrove, sono state rintracciate in questi tre testi le coordinate narrative inerenti il soggetto, la storia e lo spazio, osservando come gli autori, mediante impostazioni differenti verso le tre categorie, possano restituire tre forme di scrittura epica e con essi tre finalità immaginative differenti a cui è orientato il testo. Qui di seguito fornisco uno schema sinottico delle categorie individuate, da utilizzare come guida per l'analisi e la comparazione dei testi:



	Frungillo	Italiano	Meschiari
Forma	Poematica-tradizionale	Semi-poematica	Poematica
Soggetto	Collettivo-corporale	Commutabile	Zero
Tempo	Intermittente	Oscillatorio	Iperoggetto
Spazio	Azzerato	Interoggettivo	Autogenetico
Finalità immaginativa	Ristoricizzazione	Esplorazione	Ecocentrismo

Fig. 1. Schema sinottico delle raccolte poetiche analizzate.

## 2. Vincenzo Frungillo, *Ogni cinque bracciate*

### 2.1 *Forma*

*Ogni cinque bracciate* (Frungillo 2009) si presenta con una forma poematica che definisco tradizionale in base alla strutturazione interna del poema e allo stile.

Il testo infatti è diviso in cinque canti da cinque sequenze l'una; a sua volta, ogni sequenza contiene cinque ottave, di versi non regolari, ma quasi sempre rimate in schema ABABABCC. Le rime e l'ottava non sempre sono rispettate nella regolarità metrica e rimica; tuttavia, proprio questa variabilità rappresenta la volontà scoperta di Frungillo di imitare i modelli tradizionali dell'epica cavalleresca, piegandoli però alle proprie esigenze. Inoltre, la ricorrenza incalzante del numero cinque non è che un esplicito rimando al titolo, il quale a sua volta immette direttamente nel tema, dal momento che "cinque bracciate" era l'intervallo in cui le nuotatrici protagoniste del poema prendevano fiato (prestazione considerata, nel nuoto, ai limiti estremi delle possibilità fisiche). L'andamento dell'intero poema è poi solidamente costruito attorno all'architettura summenzionata, che dona un ritmo cadenzato e iterativo dovuto alla presenza di una sorta di repertorio formulare (questa volta in comune con l'epica classica) e alla presenza di rime complesse che tendono a influire sul lessico in chiave di ripetizione, derivazione, geminazione.





Particolare attenzione va dunque data a questo apparato rimico, da cui scaturiscono gli esiti linguistici più caratteristici del poema e che rappresenta, insieme all'utilizzo dell'ottava, il nesso più solido che il testo intrattiene con i propri modelli epici.

Come già detto infatti, nelle varie sedi dello schema ABABABCC si incontra una diffusa presenza di rime complesse, il cui scopo è originare la percezione di una lingua duttile e plastica, che a sua volta modella una realtà vorticoso e germinante, tendente alla replica di sé, in un moto circolare e asfittico.

Le rime complesse con maggior numero di occorrenze sono dunque:<sup>3</sup>

1. *Derivative*: compagna : accompagna (25); solo : assolo (27, 29); disegno : segno (30); figura : sfigura (32) soprannome : nome (34); bocca : imbocca (35); sangue : esangue (44); bocca : trabocca (48); rimorso : morso (50); rivolta : volta (62); fine : confine (67, 101, 104); tratto : distratto (69); nomi : pronomi (70); monti : tramonti (70); ognuno : uno (82); tempo : contrattempo (86).

2. *Identiche*: allena : allena (22); terra : terra (23); Karla : Karla (27); pianto : pianto (49); mano : mano (49); prima : prima (59); volta : volta (62); luce : luce (65); ubriaca : ubriaca (66, 68); corpo : corpo : corpo (66, 69); confine : confine (67); parole : parole (68); nomi : nomi (70); uno : uno (82); nuovo : nuovo (84); carro : carro (85); ridotto : ridotto (91); ricordate : ricordate : ricordate (100).

3. *Inclusive*: cloro : loro (21); allena : lena (22); era : cera (22, 62); busto : trambusto (33); eco : spreco (34); ali : spirali (34); filo : profilo (42); ore : ulteriore (45); prima : rima (46, 59); ore : rossore (46); mani : domani (48); animale : male (48); mano : romano (49); denti : perdenti (49); aria : originaria (58); speciali : ali (63); colora : allora (64); Ute : taciute (64); orme : informe (66); azione : articolazione (70); osso : posso (79); azione : fondazione (79); menti : riferimenti (82); oro : loro (85); azioni : radiazioni (91); ora : colora (96); patto : compatto (98); lato : ammalato (100); Renate : nate (100); ore : dolore (101); mormorio : io (101); mani : rimani (104); impresa : resa (110); forma : orma (111); tedesca : esca (111).

---

<sup>3</sup> N.B. I numeri tra parentesi si riferiscono sempre al numero di pagina del testo.





Tra questa catalogazione, particolare rilevanza hanno le rime identiche, in presenza delle quali si trovano alcune figure retoriche quali anadiplosi ed epifore che rimarcano l'idea di una realtà in via di duplicazione e geminazione. Le rime identiche, inoltre, hanno la funzione di mettere in rilievo una serie di termini fondamentali per il procedimento narrativo, in particolar modo i binomi corpo/narrazione, concretezza/astrazione, atto/memoria, veri e propri pilastri concettuali su cui si basa l'intero poema.<sup>4</sup>

## 2.2 *Soggetto: collettivo-corporale*

Il poema ha come protagoniste le quattro nuotatrici della squadra della DDR che parteciparono, vincendo l'oro, alle Olimpiadi di Mosca del 1980. I loro nomi storici sono modificati dall'autore in Ute, Lampe, Karla, Renate, per l'esigenza di distaccarsi da una mimesi totale della realtà e per motivazioni rimiche. Le nuotatrici vengono rappresentate e trattate sotto una duplice lente, ad esse vengono conferiti diversi aspetti che ne esprimono la singolare individualità, ma più spesso esse sono trattate come un corpo unico, come ciò che sono: una squadra che agisce e patisce insieme.

Quando le quattro vengono considerate nella loro individualità, le differenze sono spesso funzionali ad aspetti specifici della narrazione, e più in generale assimilabili a valori paradigmatici: Ute rappresenta la fisicità in bilico tra potenza e desiderio; Lampe il gesto sportivo, la reazione vitale; Karla è invece l'eroe inerme di fronte alla propria sconfitta e a Renate è affidata la dimensione della memoria.

Centrale rispetto a questa dimensione singolare è tuttavia quella corporale («il corpo sarà l'unica meta, l'unico vero ente | svaniranno i filosofi con le loro parole», 81). Nonostante le loro caratteristiche singole, le quattro nuotatrici vengono considerate durante l'intero arco del poema come un corpo unico. Il corpo delle protagoniste risulta lungo la narrazione diviso tra la sua funzione

---

<sup>4</sup> A tal proposito va rilevato come la rima «ricordate» compare ben cinque volte nella strofa a p. 100. Il tema del ricordo e della memoria è fondamentale nella vicenda delle nuotatrici, sfruttate dal regime per la loro prestanza e poi, a causa dei loro corpi, resi osceni dagli steroidi somministrati per la vittoria, dimenticate e relegate all'oblio.



fisica (vincere le Olimpiadi) e quella storica. È proprio la dimensione del corpo delle protagoniste a diventare – fin dal testo d'esordio – il luogo di scontro tra la loro individualità e la collettività che le governa. A titolo d'esempio: «s'ammira e apprezza lo stile | di un corpo sottile e nerboruto | che può diventare ostile | così sottratto in frattali di minuto | come materia trattenuta» (31) e anche «dice di appartenere al corpo sociale | anche se non ne sente i sintomi nella carne» (40).

Su di loro si agitano infatti le forze della Storia che si fa parassita delle loro esistenze, colonizzandole fino all'annichilimento. Come per gli eroi tragici dell'epica classica, l'esistenza delle nuotatrici non è libera dal destino che le domina; a differenza di questi, però, nel mondo comunista che fa da sfondo alle vicende, la dimensione del fato non è più incarnata dalla sfera religiosa, ma si dà nello Stato. Così, il corpo delle protagoniste assume la funzione di incarnare il mondo comunista e i suoi progetti; «invasa è la soglia della nostra autonomia» (86) dichiarano le protagoniste che da questa violenza storica non hanno scampo. Sarà proprio infatti grazie al corpo che si compirà la loro sorte: attraverso il proprio fisico le ragazze vinceranno l'oro alle Olimpiadi, consacrando la propria storia come gli eroi antichi, ma l'utilizzo massivo di steroidi – considerati il prodigio della tecnica del regime<sup>5</sup> – ridurrà il loro corpo a un orrore che il regime preferirà nascondere agli occhi del mondo, trasformando la gloria in oblio. Trionfando attraverso l'atto sportivo il corpo assume su di sé la Storia, si fa Storia e in essa si annulla.

Nell'assumere la Storia su di sé il soggetto diventa «corpo della nazione» (titolo della III sequenza del IV canto) e perciò la sua storia si stempera nella Storia e nel divenire chimico progettato dal paese. In questo modo la costruzione di un progetto politico comincia dalla ricostruzione del corpo – che diventa un corpo post-umano – passando per lo smantellamento di quello precedente:

È allora che sente il suo corpo che cresce  
e la profezia di chi scompare,

---

<sup>5</sup> «contro la tecnologia del mondo capitalista | trionferà in voi la scienza d'un paese comunista!» (58) e anche «costruiamo in laboratorio il nuovo corpo morale» (80).



la missione di chi resta e patisce  
la voce di chi manca, il suo diventare  
un codice comune, l'assenza che subisce  
il sintetico progetto nazionale diventa potenza pura, assoluto furore,  
organismo senza freni e senza memoria,  
immediata terra di conquista della Storia. (43)

È proprio dove il corpo fisico si distrugge per ricostruirsi in una dimensione storico-politica che risiede una sorta di accesso al futuro. Tuttavia, poiché da un lato questo futuro è il risultato di un'azione eterodiretta dallo Stato e passa attraverso l'annichilimento del soggetto che si fa sensibile «come la carne del tempo» (87), esso risulta in fin dei conti irraggiungibile e ingannevole: non si può resistere alla Storia senza più un corpo.<sup>6</sup>

Parentesi di resistenza – e infatti parentesi privata – è il tentativo di affermazione del corpo individuale attraverso un episodio amoroso, in particolar modo alle pp. 66-70: il piacere dell'atto sessuale pare riconsegnare alle nuotatrici (Lampe e Ute, ma la collettività del soggetto impone di generalizzare) la possibilità di «resistere allo spessore del reale» (67). Ciononostante, il futuro incombe recando con sé l'impossibilità di affermarsi nuovamente oltre la Storia. Così se la voce di Ute si può permettere di affermare un desiderio di emancipazione *dal* corpo e *attraverso* il corpo («verrò a prenderti, a liberarti dal corpo», 66), sarà presto chiaro che la loro vittoria non è reale, ma un'illusione perfettamente relegata nel sentimento amoroso: «So del tempo, del suo infallibile metro, | e in fondo mi vanto di questo; | di un'effimera vittoria sulla Storia» (78).

Dopo aver esperito come anche la dimensione del sentimento del singolo non sia una reale forma di opposizione a questo processo, le storie private si separano, compiendo così la formale disgregazione del corpo unico della squadra.

---

<sup>6</sup> «Saremo tutti figli del testosterone. | La nazione sarà ciò che io penso | senza saperlo sciolta nel corpo d'ognuno, muto consenso» (83) e «la Storia, il contrasto vissuto, | lotta senza più corpo, | non ha più ricordo; | non ha luogo, il ritorno» (90).



Ognuna di loro patirà un destino di sventura (Karla *diventa* il progetto dello Stato,<sup>7</sup> Renate si uccide, Ute si rifugia in Heidi, unica persona in grado di sopportarne l'orrore, Lampe non parla più, relegata al mutismo), svelando il trucco esiziale che sottende l'invenzione del soggetto collettivo da parte dell'autore, rendendo chiaro, cioè, che il loro destino seppur attraverso modalità differenti deve patire la stessa sorte. Il soggetto collettivo-corporale è dunque affetto da resistenza e resa alla Storia.

### 2.3 *Tempo: intermittente*

Il tempo è quello della Storia, precisamente gli anni Ottanta in cui le campionesse vincono l'Olimpiade per poi essere confinate dal regime, escluse dalla stessa Storia di cui sono il prodotto. La Storia tuttavia non è una presenza costante, ma quando appare, irrompe in maniera fenomenica ed episodica, svolgendo rapidamente fili a lungo annodati e conservando in questo modo la sua caratteristica di agente fatale.<sup>8</sup>

Il tempo storico, poi, tende a farsi tempo della memoria nei soggetti che hanno patito le vicende narrate (in particolar modo Renate è associata alla dimensione del ricordo), intrecciando personale e politico. Tuttavia, con la dissoluzione del corpo dei soggetti, anche la dimensione del ricordo si disgrega, perdendo contenuto e contenitore. Allo stesso modo, come abbiamo visto, la dimensione temporale del futuro viene solamente preconizzata, ma nei fatti resta invece impossibile.

Del radioso tempo di vittoria e successo ciò che resta alle nuotatrici è solamente il futuro della metastasi e dello scempio che sarà il loro corpo a causa degli steroidi assunti. Passiamo dunque da versi come «il secolo l'ho costretto in una provetta di vetro» (78); «così suona piano sull'inno il loro cervello | la marcia muta che

---

<sup>7</sup> «non ho più un nome, sono Ute, Lampe, Karla, Renate | sono la Storia di tutte le storie mai nate» (100).

<sup>8</sup> Cfr. 41, «la Storia è come i tuoni, | squarci improvvisi che illuminano i cieli | e poi il buio... dietro quei chiari veli» e 64, «la cucitura misteriosa della corona | che lega la sconfitta alla vittoria, l'Ora, | l'imponderabile, che si fa padrona».



conduce nel futuro» (63), a prese di coscienza come «noi portiamo il nuovo, | portiamo in grembo qualcosa che non è nostro [...] | dobbiamo partorire un cristo o un mostro» (90) oppure «le loro gesta, le loro azioni, | ora si propagano in radiazioni» (91).

#### 2.4 *Spazio: azzerato*

Nel testo non compare mai uno spazio delineato con precisione; esso è per lo più introflesso dal soggetto e piegato alla dimensione intermittente del tempo. Ragione di questo azzeramento e di tale immobilismo potrebbe essere l'orizzonte chiuso e cieco che informa il panorama dei viventi al di qua del muro. La DDR può indirettamente rappresentare infatti una struttura asfittica che attraverso il suo tentativo di mantenere una fissità politica e sociale annulla da un lato lo scorrere del tempo (che come abbiamo visto si manifesta attraverso scatti e irruzioni: «L'Europa che straripa | nella città di Berlino, oltre la sua diga», 75), dall'altro ogni orizzonte spaziale in cui la stessa Europa e lo stesso Occidente vengono nominati come prospettive inattingibili.

L'unico spazio storico riconoscibile e chiaramente nominato è la piscina, luogo di allenamento delle nuotatrici il cui colore (azzurro) è lo stesso degli steroidi. Il cromatismo azzurro della piscina dunque richiama le «le anime azzurre» (63) delle protagoniste, irrimediabilmente compromesse dagli anabolizzanti.

Al pari dell'azzeramento dello spazio storico, incontriamo lo spazio della narrazione, ridotto e annullato dalla e nella presenza dei soggetti, limitato al loro raggio d'azione; e così: «lo spazio scompare in un punto preciso | si raccoglie nel palmo di un centimetro»; «prima che lo spazio si sciogliesse, | dalle braccia delle sue campionesse»; «che tutto possa finire | nello spazio disposto dell'io» (42, 84, 101).



## 2.5 Finalità: *ristoricizzazione*

L'intenzione del poema è quella di fare «luce»<sup>9</sup> su un episodio dimenticato della storia (va ricordato che l'autore si è mosso attraverso ricostruzioni storiche e documentazioni effettive), di riattivare i «trionfi blasfemi» (63) e quindi di restituire un'immagine delle protagoniste e dei fatti avvenuti, laddove questa è stata cancellata.

Da notare in particolar modo è la maniera in cui quest'ansia di *ristoricizzazione* venga espressa dai soggetti stessi – in balia di un presentimento profetico – lungo tutto l'arco del testo:

Avremo ancora le vette d'aria e di luce,  
o il nostro silenzio sarà inascoltabile?  
Grideremo forse dal buio della piena luce...  
e nessuno sarà mai così abile  
da farci compagnia, [...]

saremo il modello d'una vita civile  
o finiremo nelle pieghe di una solitudine troppo sottile [...]

cosa ne sarà di noi, Ute,  
quando avremo disfatto questi bagagli di luce,  
quando torneremo nella terra delle parole taciute,  
lì dove solo l'ombra traduce  
l'inclinazione del sole sulle piazze canute;  
sapremo sopportare il ricordo delle vittorie,  
la pressione d'un corpo che chiede di morire? (64)

In conclusione, nel testo di Frungillo, oltre che per un sentore solenne dato dalla struttura e dalle rime, la percezione epica scaturisce in senso piuttosto tradizionale dalla convergenza di più fattori nel soggetto e dal destino tragico che lo coglie.

---

<sup>9</sup> Cfr. 17, «ma la loro condizione io canto | in parole, che sono filari di luce».



Il soggetto corporale, vero perno della narrazione (proprio come nelle tragedie antiche, che dall'eroe prendevano spesso il nome), assomma su di sé tre aspetti fondamentali della dimensione epico-tragica: l'assoluta predominanza del soggetto sugli altri aspetti della narrazione; la mono-funzionalizzazione di questo soggetto che non può in nessun modo venire meno al suo compito tragico e, nonostante possa tentare di sfuggirvi, va incontro alla propria sorte; il gesto sportivo inteso come gesto che spinge al limite le possibilità umane e quindi a sua volta latore di una dimensione di superamento e scontro dei propri limiti e di quelli del contesto d'azione (in questo caso, la Storia).

Tutto ciò concorre a un'associazione dell'epos di Frungillo a quello classico; nesso che si riscontra anche nella dichiarazione da parte dell'autore di voler utilizzare la poesia come strumento di ristoricizzazione, nell'intento di mettere in luce, sottraendo all'ombra e all'oblio, chi è uscito dalla Storia, per reintrodurlo in essa («aspettare che sia un altro a respirare | ..... | dia fiato alla nostra odisea | ..... | faccia geminare i nomi come frutti in odore | di un nuovo inizio», 97).

Il poema di Frungillo dunque appare profondamente legato all'intera tradizione epica; a quella cavalleresca per la forma e la struttura e a quella classica per gli intenti e le tematiche.

### 3. Federico Italiano, *L'invasione dei granchi giganti*

#### 3.1. *Forma: semi-poematica*

La raccolta di Italiano si presenta divisa in tre sezioni; le prime due composte perlopiù da poemetti, la terza, invece, da singoli componenti di lunghezza più breve. A una struttura e una versificazione più affini al contemporaneo rispetto al poema di Frungillo, corrisponde però un utilizzo inedito e personalissimo di lingua e lessico. Infatti, a fianco di un uso duttile della lingua (che ritroviamo ad





esempio nella diffusione di nomi composti) e di inserti da idiomi stranieri, si riscontra un largo impiego di toponimi e di lessici specialistici provenienti da linguaggi tecnico-scientifici.

La composizione nominale, le forme alloglotte, i lessici specialistici e i toponimi creano un vortice babelico che interseca avvicinandoli ambiti, spazi e tempi tra loro lontani in un meccanismo vettoriale impazzito che restituisce una realtà scontornata e vorticoso, in cui soggetti e oggetti appaiono e scompaiono, mutano e oscillano, come emergenti da un gorgo multidimensionale.

La lingua, tuttavia, assume una duplice funzione. Essa infatti non rimane solamente lo strumento in grado di indurre l'oscillazione spazio-temporale della realtà che serve a scardinare la fissità apparente del mondo, ma è anche il mezzo che, nel riconoscere e nominare tali vettori attraverso un lessico specifico e preciso, permette una possibile mappatura, riconoscendo e determinando la complessità del reale.

In questo modo, dunque, la terminologia variegata del testo assume il valore di elemento cartografico e di orientamento nel mondo, dopo che quest'ultimo è stato scomposto e rimescolato dal suo ingresso all'interno dell'orizzonte poetico. Alla luce di questo aspetto, particolare risalto va dato alla toponomastica. In uno spazio mutevole, essa ha infatti la funzione di identificare e connotare i luoghi dell'azione; ed è proprio dal riconoscimento di queste coordinate, di volta in volta inquadrare all'interno di un movimento turbinoso della realtà, che scaturisce l'epica (cfr. §3.4 *Spazio: interrogativo*). Dovendoci concentrare sull'analisi di una specifica terminologia per cogliere la natura epica del testo, di seguito si presenta una sistematizzazione lessicale degli usi particolari presenti nella raccolta.

1. Folta presenza di tracce di lessico settoriale provenienti da discipline scientifiche (con vari gradi di diffusione e utilizzo, talvolta particolarmente specifiche): geologia, biologia, zoologia, chimica e più in generale dalle scienze della terra e dei materiali: bufo marinus (9); idrogenate (12); ooteche; biometria (13); silicio; quarzo; speleologi; selce (18); spermaceti; termodinamica (22); geologia (25); polipropilene; edematosa (26); biochimiche (28); testudo hermanni (30); fluoro; entomologi; lepidotteri (35); ambra; magnetismo (42); troposferico; azoto (47);



morganite (48); ametista (49); nylon (50); metallo (54); orografico; kryptonite; fossili; silicio (70); germi (71); epigastrio; megalite; magnetico (72); longitudinale; mustelidi; artropodi; mammiferi; granito; conifere (74); plantigradi (75); angina (76); ecolalia (77); neoprene; sublunare (79); idrico (81); satellitari (82).

2. Diffusa presenza di nomi comuni di animale: rospi; balene (9); locuste (12); granchi (14); zanzare; scoiattoli; mosca; lombrichi (16); moscerino (17); asini (21); capodoglio (22); falene; moscerini; coccinelle (29); cavalli (39); sanguisughe (44); otarie; pinguini (45); cinghialino (47); elefanti; gazzella; ghepardo (61); tasso; lombrichi (74); polipi (76); ostriche (78); gabbiani (79); làdano (80); mammut (81).

3. Vari forestierismi, tra cui è rimarcabile la quantità di francesismi: gris de lin (9); abat-jour (16); allure (22); capitonné (25); pince-nez (47); grande coquette (48); crêpes (68); roselière (72); voyeur (74).

4. Si registra una larga presenza di toponimi in forma di sostantivo o di attributo ad altro nome: Nord-est australiano; balene neozelandesi (9); Cina; Macao; Eurasia; fiumi siberiani; Urali; Mosca; Berlino (9); Monaco; Königsplatz; Porta Westfalica; Reno; Atlantico; Lisbona; New York (10); Vladivostok; Baia di Murmansk; Pacifico; acque norvegesi; Oriente; Sylt; Helgoland; Europa; Amburgo (14); Anversa; Bilbao; Mare di Barents; Oslo (15); tajga; Lago Chanka; Sichote-Alin<sup>2</sup>; Ovest Ticino (16); Volga (20); Sellin (23); Shanxi; lacca cinese; Montagne dell'Ovest (25); Sussex; Ellesponto; Chicago (27); rino di Sumatra; popolo nord-siberiano (34); Filippine (35); Italia; Brennero (42); Dzhambul; confine cinese; Russia; Frankfurt; Kazachstan (43); Las Palmas; Texaco; rhum di Martinica; Malboro spagnole; bandiera indiana (45); Moosburg (47); München; Füssen (51); Miami; amico portoricano (53); Istanbul; Aleppo; Damasco (55); Malpensa; Niger (61); Verbano (65); Bretagna (68); Mahon; paravento cinese (70); megalite bretone; postino rumeno (72); Clontarf; Canada (79); risaie piemontesi; Romentino; le Alpi; Ticino; Iperurano (81).

5. Nel testo è presente un largo utilizzo di nomi composti caratterizzati dal trattino d'unione sia per i composti esistenti che per i neologismi. Il fine può essere evidenziare le singole caratteristiche dei vocaboli che assemblano il composto, oppure connotare in maniera simbolica il primo elemento attraverso il secondo: container-club (9); taglia-erba (11); fucili-scopa (16); uomini-ambra (20); proto-canadesi (34); pausa-caffè (40); cerniera-lampo (43); big-bubble (47); pupilla-cacao (48); faretto-verbena (49); narici-brocche (61); barba-cortecchia (62); sofa-letto; uomo-dio (63); monaco-astronauta (70); ricordi-spine (72); carne-alveo;



sangue-malva (74); non-foraterra (75); porta-a-vetri (78); mani-guanti (79);  
contrattazione-pasti; libri-falesia; macchie-carota (82).

Luogo autonomo e isolato dell'intera raccolta, invece, è il poemetto *I Mirmidoni*, precedentemente pubblicato in forma autonoma nel 2006 per Edizioni il Faggio e poi incluso ne *L'invasione dei granchi giganti*. Il poemetto è infatti l'unico spazio della raccolta in cui rimane presente il rimando ad un'espressività epica tradizionalmente intesa, e, anzi, ricalcata e volutamente eccedente, fatta di epiteti e accenni di repertorio formulare. Anche in questo caso, però, il meccanismo compositivo di Italiano rende talvolta peculiare la costruzione degli epiteti, facendo cozzare caratteristiche o oggetti non appartenenti al contesto dell'epica tradizionale con il meccanismo formulare stesso: «Ilio sacra»; «I Mirmidoni dalle giacche di velluto» (39); «Maerten, figlio di Roman dai bei capelli» (39); «Rosenstolz, il custode dalle cravatte cobalto» (41); «Frankfurt la Smistante» (42); «Maerten dai Ray-Ban lucenti» (47); «Rosenstolz custode dalle cravatte cobalto» (49); «le giacche gloriose» (50); «così parlò | presso le tende dei Mirmidoni» (40); «Sedeva Ancaeus Slocum | ai tavolini» (43).

### 3.2 *Soggetto: commutabile*

Il soggetto non è in posizione dominante rispetto al reale, ma vi è incluso come elemento oscillante in un rapporto paritario e interroggettivo<sup>10</sup> con gli elementi che compongono lo spazio attorno a lui. La dimensione interroggettiva dello spazio – ossia la capacità degli oggetti di mutare singolarmente in una dimensione di interazione collettiva, attraverso vettori temporali inconsueti e dando così

---

<sup>10</sup> Il concetto di interroggettività è espresso da Timothy Morton in *Iperoggetti*: «L'abisso che si spalanca davanti alle cose è interroggettivo. Galleggia di fronte e "tra" gli oggetti, ma il "tra" non è nello spaziotempo – è lo spaziotempo. [...] Quando un oggetto prende forma, è subito invischiato in una relazione con altri oggetti nella rete. [...] Una rete consiste di collegamenti e di spazi tra collegamenti [...]. La rete indica tanto i fili quanto i fori che separano i fili» (2018: 111, 113). Il concetto è riassumibile anche nella definizione per cui «nulla è esperito direttamente, ma solo attraverso altre entità in uno spazio sensuale condiviso» (2018: 115).



luogo a nuovi spazi – forza il soggetto a calibrarsi su di essa nel tentativo di indagare e comprendere il reale, ma proprio tale esplorazione del mondo circostante è ciò che mette in dubbio lo statuto di solidità del soggetto stesso («quest'io ch'è un noi idrico», 81). Il soggetto perciò risulta non fisso, ma fluttuante e mutevole, incastrato nell'interoggettività del reale;<sup>11</sup> esso si incarna ora in persone e personaggi, ora – quando combacia con l'io poetante – si muove attraverso il proprio tempo personale. In entrambi i casi, è comunque latore di un'epica esterna (quando il soggetto ricopre una qualsiasi *persona loquens*) o personale (quando coincide con l'identità dell'autore), che deriva dalla partecipazione alla realtà interoggettiva circostante.

Dipendente dal soggetto, poi, è l'uso della lingua che abbiamo già visto essere il meccanismo da cui scaturisce l'epos. Alla luce della dimensione commutabile del soggetto, la pronuncia del lessico specifico che da esso deriva è insieme pratica di mappatura e quindi di conoscenza, ma anche attività filologica e quindi restaurativa. La lingua è perciò la pratica con cui il soggetto, mentre cambia le proprie forme, cerca di identificare costantemente se stesso e ciò che lo circonda in ogni fase del mutamento che attraversa: da ciò deriva precisamente l'importanza dell'uso del lessico di cui esposto al paragrafo 3.1.

Così, in accordo con il meccanismo oscillatorio che regola lo spazio-tempo del poema, il soggetto tende a commutarsi in una *persona loquens*, ossia una persona o un personaggio al cui punto di vista regrediamo. Nonostante questa varietà di personaggi, però, si ha l'impressione che la commutazione di una *persona* in un'altra non alteri mai realmente la narrazione e che dunque i vari soggetti che si incontrano nel testo siano perfettamente intercambiabili tra loro; emanazioni di un Io mutevole la cui centralità è estroflessa nella realtà che gli gravita attorno.

Tra i tanti, nella galleria di *personae* abbiamo dunque il Notaio del mare di Barents (15); un profeta del neolitico (18); un giovane indoeuropeo (20); Schiller

---

<sup>11</sup> È lo stesso Morton d'altronde a sottolineare come l'intersoggettività ossia «uno spazio condiviso al cui interno riecheggia il significato umano» sia parte di «uno spazio di configurazione interoggettivo molto più ampio. [...] Il fenomeno che chiamiamo intersoggettività è solo un caso locale, antropocentrico, di un fenomeno più diffuso. [...] L'intersoggettività è solo un esempio particolare, molto familiare per gli esseri umani, di interoggettività» (2018: 111).



che dialoga con l'io narrante commutato in Goethe (22); i componenti dei Mirmidoni (41), il custode Rosenstolz (40) e Saul Bellow (25) che esprime un caso particolare di meta-commutazione: il soggetto mutato in Bellow ricorda di essere stato altri personaggi in passato: «Sì, fui Leonida e prima | Aiace Telamonio, fui Bonconte | e il successore di quel geniale figlio | di puttana, Jan Coen a Batavia. | [...] Saul di Chicago fu la mia ultima carne» (27).

Eccezione particolare è la terza sezione della raccolta, in cui la trasformazione dell'io poetante tende a non muoversi verso altri soggetti, quanto piuttosto a regredire temporalmente all'epoca dell'infanzia/giovinezza, intrecciando alla disamina della realtà la propria biografia. In questo caso l'epica si incarna in maniera indiretta, osservata attraverso la memoria interiore in un tempo rievocato. La realtà restituita dalla regressione temporale, prodotto diretto dell'oscillazione (cfr. §3.3) risulta trasfigurata nelle sue componenti e nella grammatica che le regola. A titolo di esempio in alcuni testi dedicati alla morte di una nonna, la parente viene primariamente ricordata a partire dalla sua professione (ostetrica) per poi mutarsi in oracolo: «I tuoi oracoli erano ginecologici: | nel dire utero, ti calmavi. | [...] E se qualcosa non ti convinceva, | se i lupi ululavano nella lavatrice, | se nell'acqua della caraffa | ci avevano messo il Mastrolindo, | dicevi *podalico*» e ancora «La lingua fu tutto il tuo essere negli anni | del congedo, i tuoi neologismi | sono già materia di studio | in famiglia, impegno filologico. | Tuttavia, non ne riavremo mai completamente il senso, | all'oscuro, come siamo, | del tuo principio grammaticale» (66-67).

Per mezzo della regressione temporale, la terza sezione, intitolata appunto “La nuova lingua”, conduce all'esposizione di una biografia concepita come scoperta e assunzione del linguaggio, in una sorta di metanarrazione della genesi epica del soggetto e della sua capacità di rapportarsi linguisticamente con la realtà: «Mi sottomisi ad un verbo ippico, guerriero | che poteva dividersi, slogarsi | nella frase principe, comprendere il tutto | in un abbraccio di radice | e prefisso | subordinando gli altari del soggetto ed i pascoli del complemento» (69).



### 3.3 *Tempo: oscillatorio*

Definisco il tempo del testo oscillatorio a partire da una definizione di Timothy Morton (cfr. 2018: 79 e ss). In base alla relatività il tempo non è più una forma sintetica a priori, ma emerge dagli oggetti: ogni ente ha un suo specifico tempo dovuto all'estensione della propria massa nello spazio («Lo spaziotempo non è una scatola vuota, ma un campo di forze ondulatorie emanato dagli oggetti», Morton 2018: 89). Così, il tempo non è né una categoria astratta né una forma pura né un contenitore vuoto in cui gli elementi vengono disposti da un soggetto che ne è amministratore. Nella dimensione oscillatoria ogni entità esiste in un tempo (fisico e ontologico) che le è proprio: ogni elemento del reale emerge e si muove nel suo tempo specifico, intrecciandosi con i tempi relativi di tutti gli altri elementi e trascinando così il testo, la scena e l'azione su continui e casuali vettori temporali che si incrociano;<sup>12</sup> proprio la dimensione fisica del nesso tempo-oggetti produce una temporalità variabile all'interno della quale più tempi convivono in uno stesso spazio.

Ecco allora che il tempo del testo è una categoria relativa e malleabile, legata alla dimensione fisica degli oggetti che in esso incontriamo: ognuno di essi è dunque latore di un tempo proprio e in questo sistema modulare è inserito anche il soggetto, che partecipa come singolarità all'entropia del reale. Sono dunque gli oggetti e non il soggetto a plasmare la realtà, essendo segni indicativi della compresenza temporale: l'incontro di più oggetti è l'incontro di più tempi, in cui prende vita una realtà che il soggetto subisce invece di dominare, posto in una condizione parificata e non superiore agli altri enti.

Questo meccanismo di oscillazione si verifica diffusamente per tutto il testo e in maniera più felice nel poemetto *I Mirmidoni*, in cui la dimensione dell'epica antica si misura con uno spazio e una presenza di oggetti contemporanei. A titolo di esempio:

---

<sup>12</sup> Citiamo a titolo di esempio alcuni versi: «"Quell'arcipelago di ubriaconi era sede | di una foresta subtropicale nell'Eocene | [...] quel gecko, 'orca l'oca, ha quasi 40 milioni d'anni"» (42); «Scaglia di ghiaccio sopravvissuta al Pleistocene» (81); «Integrato in corazza di silicio | nel quarzo, vorrei essere, | un tenace profeta del neolitico, | testicolo del tempo, || vorrei che mi scoprissero» (18).



Avevano  
deposto gli archi dai corni di capro,  
le gaudenti antenne dei monti,  
alle vetrate del museo.  
Le gambiere inutilizzate luccicavano al sole d'ottobre,  
obliquo sulla Glittoteca del Klenze.  
Ginocchiere e fucili, mortaretti e cinturoni,  
spade scintillanti dall'elsa celtica  
e scudi con riproduzioni di Bosch e Vermeer  
occupavano numerati i guardaroba all'entrata.  
Gli eroi riposavano ai tavolini, con i Ray-Ban  
di Cousteau e i Rolex cinesi. Discutevano  
dell'attesa, i Mirmidoni dalle giacche di velluto. (39)

Ma si veda anche anche: «La Cremosa, il taxi-mercedes di Automedonte, | s'è  
inceppata proprio dietro Königsplatz» (47) e «I Mirmidoni, serrati gli scudi,  
copertisi la spalla | delle giacche gloriose, infilarono il parco, | scuro di pigne ed  
uve | urtandosi lievemente nell'andare | velluto con velluto, | nylon contro  
flanella, | come canne irrilevanti | per il vento che le muove» (59).

### 3.4 Spazio: *interoggettivo*

Definisco interoggettivo quel particolare spazio che si crea in seguito all'interazione tra oggetti (dove per oggetto intendiamo tutto ciò che si contrappone al soggetto, decentrandolo, e che dunque appartiene non solamente alla sfera delle cose, ma più in generale al mondo fisico). Alla pari del tempo, lo spazio non è dato come categoria lineare a priori, un vuoto da riempire in cui si svolgono le azioni e si muovono gli oggetti. Lo spazio del testo è dipendente dalla presenza fisica degli elementi che lo costituiscono: ogni elemento struttura e definisce il *proprio* spazio (un *habitat*, parola nota a Italiano che proprio con questo lemma intitola la sua raccolta del 2020, nella quale il tema dello spazio diventa cruciale), così come è latore – abbiamo visto – del *proprio* tempo. La spazialità in cui si muove il testo è dunque composita.





Anche lo spazio, perciò, così come il tempo, perde le sue connotazioni tradizionali per essere preda delle entità che, con la loro presenza, lo producono («Ora che non c'è più luogo, | non c'è più territorio», 33; «non c'è spazio | quando ci separa un mondo e non c'è tempo | se l'isola mi ricopre coi suoi germi», 71).

A bilanciare il carattere metamorfico dello spazio, e la sua dipendenza dall'oggetto, troviamo l'abbondante toponimia di cui abbiamo steso un compendio al paragrafo 3.1. Come già esposto, la funzione toponomastica è il tentativo del soggetto – non più padrone della realtà, ma solamente della propria lingua – di definire e fissare specifiche porzioni dello spazio dandogli un nome, riconoscendone la fisionomia attraverso la nominazione. Proprio da questo atto di individuazione e fissaggio di tale dimensione spaziale deriva l'epica del testo, concretizzata nella tensione al riconoscimento di un universo oscillatorio costituito da coordinate geografiche che, una volta identificate attraverso i toponimi, convocano nella narrazione il loro corredo storico-sensoriale-immaginario.

L'epicità dell'atto di nominazione e ordinamento del reale però deriva proprio dal fatto che lo spazio nominato e detto tende a mutare nuovamente rifiutando le nomenclature e frustrando così gli atti del soggetto, che si risolvono in una continua e pura tensione. Per questo motivo possiamo dire che un'ulteriore qualità dello spazio sia la cosiddetta retrattilità.

In base alla definizione di retrattilità data da Morton (2018), chiamo retrattile quello spazio che quanto più risulta conoscibile, tanto più ritrae alla vista e alla conoscenza la sua ragione ultima.<sup>13</sup> La spazialità del testo, creata dall'interazione tra gli oggetti, è retrattile dal momento che non appena essa viene indagata, conosciuta, mappata, muta in qualcos'altro, costruendo uno spazio differente e forzando il soggetto a variare con esso, nel tentativo di perseverare nell'atto di mappatura. Inoltre, la retrattilità è una caratteristica che dagli oggetti passa allo

---

<sup>13</sup> Cfr. Morton 2010: 86-87 «La teoria della relatività afferma che gli oggetti reali saranno sempre irrimediabilmente irriducibili rispetto a un qualsiasi tentativo di accesso da parte di altri oggetti. È proprio la teoria della relatività a parlarci dell'oggetto che più di ogni altro si ritrae a ogni tentativo di accesso: il buco nero».



spazio che essi compongono, provocando spesso una compresenza o un accavallamento di spazialità differenti.

Si vedano come esempi di interoggettività retrattile i versi «quando liquide | nel caldo appaiono le cose | [...] fluttuanti | sull'ombra di se stesse » (11); «nel tempo | in cui una pagina era una mappa, geografia, | rilievo, in cui l'orma sussurrata di una tigre | era al tatto presente, sulle lenzuola, | e le colline, le foreste, i laghi emergevano | dal grigio-verde dei riflessi d'abat-jour»; «comprovando la zoologia | del Lago Chanka e la flora del Sichote-Alin' | sulle epifanie dell'Ovest Ticino» (16).

### 3.5 *Finalità: esplorazione*

Le coordinate variabili del tempo oscillatorio e dello spazio interoggettivo danno luogo a una realtà costantemente mutevole, in cui il soggetto è inserito in qualità di termine senza privilegi di azione che tenta di comprenderla ed esplorarla attraverso la lingua. La parificazione del soggetto alle entità che lo circondano è dovuta proprio all'instabilità del mondo in cui è inserito a causa della presenza degli oggetti stessi, i quali dominano in forma animale soprattutto nella prima parte del testo intitolata "Invasioni", sezione convergente attorno al tema della «distruzione».<sup>14</sup> Proprio il concetto di invasione esposto nel titolo esemplifica inoltre l'invasione dello spazio-tempo tradizionale da parte di forze aliene a tali coordinate (l'invasione dei luoghi, dei tempi, del passato è ciò che produce a sua volta lo spazio interoggettivo).

Il frantumarsi delle coordinate consuete sotto la pressione di quelle invasive pone al soggetto la necessità di fluidificarsi e attingere alla sua capacità anfibia («ho sperato nel duplice | nell'anfibio», 10) di adattarsi e addentrarsi in tali mutamenti. Questo processo, come illustrato, viene condotto soprattutto

---

<sup>14</sup> Cfr. «I rospi mi hanno tradito, mi promisero distruzione | completa del nord-est australiano» (9); «biometria || perfetta per la distruzione di massa, | giallognole microtrebbiatrici | divorano in costellazioni» (13); «Popolo che muovi sotto le acque, prelibata | carne della distruzione, migrazione | disgiuntiva della ricchezza, | bilancia del consorzio umano, inconsapevole | armata della storia, | moltiplicati, | perché la piaga sia piena e la punizione completa» (15).



attraverso la nominazione specifica della realtà, in un costante tentativo di mappatura ed esplorazione di essa. Mediante l'uso della lingua il soggetto si cimenta nel tentativo di ripristinare un'immagine della porzione di realtà che in quel momento lo circonda.

La raccolta, ponendosi come spettro indicativo di questo processo tra variazione del mondo e nominazione da parte del soggetto, dopo essersi aperta con le immagini dell'invasione e della distruzione, si chiude con la sezione "La nuova lingua" e con l'ultimo testo *Il nuovo mondo* («Voi siete nuovi – in quest'isola di incanti | fonetici, voi siete nuovi, al pari | del sentiero verso l'alta cucina, | chiaro per boschi di betulle e ombrelli», 82), arrivando a preconizzare, forse, una speranza di permanenza del reale attraverso l'utilizzo di una lingua rinnovata ed estesa.

La realtà restituita dal legame tra soggetto, spazio, tempo e forme espressive è la fine del mondo come fondale e proscenio: esso non è più il palco su cui va in scena il dramma del soggetto/IO, ma è un'aggregazione poliedrica, preda di un moto entropico, da nominare con la precisione del linguaggio tecnico. Essa è cangiante ed esiste tutta insieme: una realtà in cui tutto lo spazio e tutto il tempo si scontrano su direttrici difficili da afferrare per un soggetto ridotto ad una posizione *a latere*.

In un mondo del genere viene meno il concetto di altrove – l'altrove è *sempre qui*. Inoltre, la nominazione che il soggetto tenta di utilizzare per fissare le forme degli elementi è, come abbiamo detto, costantemente frustrata dalla loro retrattilità. La mappa infatti è composta da cose, ma se è vero che più esse vengono conosciute più svelano di sé una dimensione inconoscibile e, indagate, si ritraggono modificando spazio e tempo, la mappa sarà costretta a un continuo aggiornamento; un computo infinito, una continua sollecitazione. È da questa tensione dunque che scaturisce l'epica: rimarcare la spinta all'esplorazione



costante di un mondo variabile porta con sé una dimensione epico-avventurosa, che scaturisce proprio dal rapporto di adesione del soggetto alla realtà.<sup>15</sup>

## 4. Matteo Meschiari, *Finisterre*

### 4.1 *Forma: poetica*

*Finisterre* è un poema diviso in tre parti con numerazione progressiva dei passaggi in 'capitoli' da 1 a 51 di lunghezza variabile, che spezzano la narrazione, altrimenti ridotta a un poema senza interruzioni. I capitoli sono composti da versi liberi, raramente raggruppati in strofe di quartine o terzine; la strutturazione formale è libera e funzionale allo scopo del testo: imitare l'incessante cambiamento bio-geologico del mondo attraverso il mutamento costante delle forme. Così come le forme di vita, anche quelle del testo si aggiornano e si sciolgono, rispecchiando i meccanismi di spazio e soggetto. Lo stile è dominato tanto da una diffusissima presenza di figure retoriche, quanto da una quasi totale assenza di punteggiatura.

Le figure retoriche presenti nel testo sono per la quasi totalità figure di posizione, volte a comporre una narrazione fluida ricca di espedienti ripetitivo-iterativi i cui termini «germinano» come il mondo naturale.<sup>16</sup> Allo stesso tempo tali espedienti compongono una vera e propria modalità formulare per dispiegare il testo. Può essere addotto come prova di un nesso tra repertorio retorico e strutturazione testuale, il rapporto inversamente proporzionale tra la presenza di figure retoriche e quella di strofe: proprio dove i versi si raggruppano in strofe regolari di quartine e terzine dando una forma più precisa al testo, lì gli espedienti retorici subiscono un freno, dimostrando così una funzione strutturante delle

---

<sup>15</sup> «La pianura non è infinita, lezione del sereno: | dal ponte di Romentino, le Alpi e il Rosa | confermano la possibilità del mito, | l'esuberanza, oltre il quotidiano. | Poiché non da pianura | ma dal fronte dei monti fui edotto, | educato alla venerazione del mammut.» (81)

<sup>16</sup> Va sottolineata, tra queste figure di posizione, l'eccezionalità dell'anafora, presente in tutto il testo con un numero decisamente superiore di occorrenze.



figure di posizione sul piano formale volta a compensare la perdita delle regolarità metriche.

Tra le figure retoriche di posizione più diffuse all'interno del poema troviamo:

1. Ripetizioni. Spesso usate tra versi contigui e per più di un termine, andando così a formare chiasmi, epifore, epanadiplosi, più raramente allitterazioni. Si veda: «neve nuova su neve vecchia | ghiaccio vecchio su pietra vecchia. | Le impronte a due a due delle bestie | non lasciavano memoria» (72); «buio delle dimore di buio» (67); «Ho visto alghe e foglie di luce propria | boschi di crepuscolo allungarsi di ombre | su una corteccia di nube tra i rami | e non ho ancora capito – ho visto | ma non ho ancora capito – ho visto | e non ho ancora capito la tua erba» (54); «una dopo l'altra le baie scavano la penisola | la penisola e una penisola più lontana | raccolgono il golfo e un golfo peninsule. | Spiagge e scogliere si succedono | lingue di sabbia si sfrangiano negli anfratti | gli anfratti delle rocce scendono nella rena» (31); «Nei giorni ultimi negli ultimi tempi | nei mesi ultimi negli ultimi tempi | negli anni ultimi negli ultimi tempi | nei giorni ultimi quando non c'erano acque | negli ultimi tempi quando l'aria mancava» (95).

2. Enjambement. Largamente presente con versi brevi, perlopiù monoverbali: «La terra – gli uomini sono incapaci di | comprenderla» (57); «la banchisa mi oppone sé stessa in molle | fotosintesi» (49); «scelse il sentiero a oriente la piccola figlia dei | ricordi» (95).

3. Anafora. Figura più diffusa, presente soprattutto in strofe monologiche al fine di imitare la modalità orale della preghiera o del racconto. Combinata spesso con le ripetizioni dà luogo a configurazioni iterative più complesse:

Voi alberi voi alberi voi alberi  
voi alberi prosternati sul terreno  
voi alberi adagiati e riarsi  
voi alberi senza foglie senza felci  
voi felci del terreno e delle rocce  
voi erbe dure erbe flesse e sottili  
voi licheni voi muschi voi funghi  
voi tempeste di cellule verdi  
voi linfe voi crescite voi lune  
voi giorni senza rinascita voi anni (103)



rifareste le stesse cose identiche  
rifareste le code e i governi  
rifareste i granai e i recinti  
rifareste la polvere e i muri  
rifareste anche  
Raccontaci disse una voce piccola  
piccole labbra tagliate  
piccole palpebre nere  
piccoli denti dondolanti  
piccole mani.  
Leni non la vide.  
Era una piccola voce  
venuta da fuori  
venuta da dopo  
slegata da tutto  
slegata dalla vita. (105)

Oltre all'apparato retorico va segnalato un lessico che attinge in particolar modo al mondo naturale. Figurano nomi di materiali, animali, piante, elementi, tutti però presentati tendenzialmente come nomi comuni di cosa o animale (si preferisce «roccia» a «caolino»), evitando i tecnicismi e gli specialismi delle scienze.

La scelta di non utilizzare una specificità tecnica comporta la presenza di pochi nomi in un numero notevole di occorrenze che compaiono fittamente nel testo. A titolo di esempio si veda vento/venti (23 volte); acqua/acque (61 volte); aria/arie (40 volte); nube/nubi (15 volte); neve/nevi (27 volte); roccia/rocce (27 volte); ghiaccio/ghiacci (92 volte) a cui vanno aggiunte le 20 occorrenze di carne/carni (considerata nel testo concettualmente alla stregua di un materiale). Su tutti spicca il vocabolo terra/terre per le 110 occorrenze, rimarcando insieme il titolo, il luogo e l'elemento che fa insieme da sfondo e da attore della narrazione.

I rilievi condotti attestano come lo stile della raccolta sia basato su meccanismi di duplicazione, iterazione e assonanza, i quali contribuiscono a generare una visione della natura proliferante, circolare e, in quanto regolata da proprie leggi di evoluzione ed esistenza, fuori dalla giurisdizione umana.



#### 4.2 *Soggetto: zero*

Il soggetto è triplice, in relazione alle sezioni in cui è tripartito il testo: nella prima fase è presente un soggetto anonimo, nella seconda un soggetto collettivo anonimo (l'umanità), nella terza un soggetto specifico fittizio (Leni).

Dei tre, particolare attenzione va data al primo soggetto anonimo: voce individuale ma inscindibile dalla natura, esso è il punto di arrivo nel testo di una decostruzione del soggetto che si riduce così a punto di vista neutro e senza caratteristiche, regredendo fino a coincidere con ciò che vede e di cui è parte. Il soggetto – nella prima parte del poema – si fa zero, proiettandosi nell'orizzonte della natura e collimando con esso. È in questa prima sezione infatti che la tendenza alla dissoluzione dell'io – sottesa a tutto il poema – risulta maggiormente compiuta.

Così il soggetto si profonde in dichiarazioni programmatiche che rilevano «l'inutilità necessaria dell'individuo» dove «La materia delle cose contemplava sé stessa in | me | e io non ero che fogliame di molecole verde» (56); oppure ancora «La terra. Dissolvere in lei quel grumo | di tristezza strana l'assillo del tempo | [...] E andarsene. Fuori. Per sempre. | Suicidare il troppo umano nella terra | [...] Pensare attraverso la terra – tutto | tutto il pensiero in lei come immerso» (12).<sup>17</sup>

La regressione e l'azzeramento del soggetto al livello della natura comportano l'assunzione del mutamento come forma di esistenza. Il soggetto infatti può solo mescolarsi ed evolvere, 'germinare' («germinavo», 61), ma mai identificarsi, nemmeno nella propria coscienza. Il sistema strutturale in cui è inserito il soggetto, infatti, nega ogni possibile identità<sup>18</sup> al «grembo-tomba dell'io» (61).

Di conseguenza la soggettività che guida il punto di vista è spinta all'assunzione di un'attitudine passiva: ben più che per il soggetto dei testi di Italiano, parificato

---

<sup>17</sup> Tanti altri sono i luoghi del testo in cui il soggetto afferma dichiarazioni simili, tra cui vedasi «sono corpo senza organi aderisco alla | materia» (11) o ancora «la banchisa mi oppone sé stessa in molle | fotosintesi | mi ossida nell'inutile carapace di cognizioni | non mie | mi libera. E finalmente mi brucia – anche me – | nel mare delle cose» (49).

<sup>18</sup> Si noti che anche nella seconda sezione, dove il soggetto compare fisicamente, esso compare comunque in qualità di 'umanità', dunque stemperato in una collettività anonima, che rimarca l'impossibilità di una singolarità spiccante.





a cosa della realtà, intenta ancora però a un ruolo attivo di catalogazione e conoscenza del reale, in Meschiari mutare insieme al mondo significa non avere più alcun potere di intervento su di esso, bensì esserne interlocutore passivo e spettatore («E allora addio – davvero – davvero per sempre. | È tempo di ascoltare», 14). Il totale delle possibilità del soggetto si riduce così ad un unico scopo ossia la nuda testimonianza, che si funzionalizza specificatamente a seconda dei tre soggetti presenti nel poema.

Come già esposto, nella prima sezione l'atto di testimonianza del soggetto anonimo è ridotto al senso della vista, connotato da un continuo richiamo allo sguardo e all'azione del guardare. È proprio in questa sede e attraverso questa iterazione di sguardi verso il circostante, che si imposta la regressione soggettiva appena esposta. Si vedano a titolo di esempio le citazioni: «Guardando giù vedevo tutto il resto ogni astro | in lei nella terra – ogni possibile storia | e una sola intanto che scorreva determinandosi | unica e mai vista – alla fine – come la sola» (18); «un accadere libero | e un libero stare a guardare» (18); «e subito tornavo a guardare – guardavo | lontano nelle montagne interne i ghiacciai» (33); «mi fermo a guardare mi limito a guardare | le larghe correnti mescolate» (36); «e poi guardare – ancora – guardare le masse | glaciali» (43); «li ho visti e non li ho visti – e ogni anno | a ogni nuova stagione provo ancora a capire» (52); «Ho visto alghe e foglie di luce propria | boschi di crepuscolo allungarsi di ombre | su una corteccia di nube tra i rami | e non ho ancora capito – ho visto | ma non ho ancora capito – ho visto | e non ho ancora capito la tua erba» (54).

Come anticipato, nella seconda sezione il soggetto si amplia, pur nel suo anonimato, fino a coincidere con una collettività, in questo caso l'umanità intera. Proprio l'affermazione dell'identità umana nel tentativo di distaccarsi dai meccanismi naturali è ciò da cui scaturisce una nuova funzionalizzazione della testimonianza, ossia la narrazione. Nel tentativo di imporre se stesso e la propria diversità si verifica qui una sorta di 'epica nell'epica', ossia il racconto dell'interpretazione antropologica dei fenomeni. L'avventura dell'uomo è un'avventura astratta condotta attraverso la nomina, il cui risultato è un progressivo distacco dal reale attraverso l'utilizzo della lingua, che si conferma elemento di dominio ed elaborazione del reale (e dunque arnese epico) per



eccellenza («Più in là c'era l'Aurora-di Notte | l'Uccello-con-le-Pinne | l'Uro-Corna-in-Bocca | la Sponda-senza-Niente. || C'erano cose per fare parole | cose da cuocere o affilare | cose da dire per quelle taciute | o da disfare la prima volta.», 78; «Così diedero nomi alle bestie | diedero ai piccoli nomi di bestie | unirono alle bestie la propria sorte | e videro bestie nelle forme del terreno», 79).

Nella terza parte, la narrazione è invece affidata all'esistenza di un soggetto specifico. Tale soluzione espositiva, in apparente contraddizione con i primi due soggetti, è in realtà un elemento di continuità con essi. Leni, ragazzina che vaga per le terre post-umane ricordando a chi incontra come si sia giunti a un futuro apocalittico, non è infatti che una *persona loquens*, un soggetto fittizio, una macchina che, attraverso la sua presenza, dichiara la mancanza e la perdita del mondo "umano".<sup>19</sup> È proprio dunque nella chiave memoriale che Leni si rinsalda all'interno della catena di soggetti e nella funzione di testimonianza. La dimensione artefatta di tale soggetto, che potremmo identificare come soggetto specifico fittizio, non emerge solamente dagli atti della narrazione, ma è apertamente dichiarata dall'autore: «Ma Leni non era mai esistita | non era nata mai | era il desiderio di un padre senza figli | era la voglia di una madre mancata | erano i vecchi che volevano riprovarci | i bambini senza fratelli e sorelle | l'agricoltore senza il campo» (120).

#### 4.3 *Tempo: iperoggetto*

La dimensione temporale del poema è ampissima e ineffabile, coincidente con la storia dell'intera biologia; il tempo è quello delle ere geologiche, di tutta la vita sulla terra, presente passata e futura. Nell'arco del poema coincidono infatti le coordinate liminari, le origini del mondo e il futuro remoto, in un moto palindromo che vede l'esperienza umana come tassello centrale; il presente di tutta la storia umana, come vertice attorno a cui si imperniano i tempi del mondo.

---

<sup>19</sup> «e lei raccontava: | Nei giorni ultimi negli ultimi tempi | negli anni ultimi negli ultimi tempi | nei giorni ultimi quando tutto era finito | la cercatrice di racconti si mise a viaggiare | mi incamminai per raccontare la storia», 98-99.



Il tempo assume la connotazione di iperoggetto, così esteso da essere inafferrabile, non racchiudibile, non comprensibile né decodificabile, è una coordinata oltre il soggetto e lo spazio: lo spazio inteso come mondo naturale infatti non si dà come autonomo, ma è il risultato dell'accumulo di un portato storico, dello scorrere delle ere («il tempo convertito in spazio nell'argilla della voce», 46). Così, nel poema, il concetto di natura non esiste, subordinato a quello di storia.<sup>20</sup> Il tempo poi si converte in spazio e gli oggetti che abitano lo spazio si convertono a loro volta in testimoni e portatori di tempo, essi si 'allungano' nel tempo.<sup>21</sup>

In quanto dimensione fondativa del reale e dello spazio, il tempo assume quasi le connotazioni di un ente in costante dimensione metabolica. Esso è infatti rappresentato come eterna ciclicità, una spirale in cui vivono rapidità e lentezza, noia e disastro, dove gli eventi non accadono mai e poi si verificano in una frazione minima, cambiando tutto. Il tempo rimodella costantemente l'assetto dello spazio («Tutto mi sembra ora – un qui senza contorno | ma ci fu un tempo diverso», 45).

#### 4.4 Spazio: autogenetico

Come esposto nel capitolo precedente, lo spazio è un residuo dello scorrere del tempo («Nei crepacci marginali | pendenza del tempo – le tracce di ogni vero | discorso | unica interna energia di metamorfosi e | rarefazione», 14). La dimensione fisica in cui si muove il soggetto non è che un precipitato delle ere geologiche, una loro concrezione, un affastellamento degli eventi e delle evoluzioni. Ciononostante l'aspetto cumulativo non è da considerarsi come immobile; nell'immenso contenitore del tempo ogni elemento che si aggrega agli altri, portato dalla Storia, ne muta gli equilibri, dando così origine a una dimensione in perenne mutazione in cui si verificano catastrofi e rinnovamenti

---

<sup>20</sup> «Non esiste nulla di incontaminato, non esiste Natura, ma solo storia. Per dirla con Adorno, la natura è l'essenza manifesta della storia», 82.

<sup>21</sup> Meschiarì 2019: 82, 53-54, «i sogni del ghiacciaio | digeriscono il tempo»; «Nella chioma dell'albero fermentano le stagioni | i ritmi del cosmo fermentano tra i rami | il tempo e lo spazio fermentano a ondate | dissonanti».



modellati, proprio come la biologia, da un costante processo di accumulo e disgregazione di elementi: lo spazio non è dunque teatro o fondale inerte dell'azione, ma un ente primario che condivide la struttura e la sorte dei soggetti viventi che lo abitano: «Era lo spazio dei ghiacci | ma i ghiacci se ne andarono | il mare reinghiottì le coste | le steppe si coprirono d'alga. | Iceberg scesero nell'oceano | scomparvero alla deriva | il dorso dei ghiacciai crollò | le lingue si disfecero» (90).

Conseguenza di questo aspetto magmatico del reale è, come per il tempo, la sua inafferrabilità. Il mondo di Meschiari è in perenne trasformazione, in questo caso più simile a un'evoluzione, a un movimento rettilineo piuttosto che entropico come avveniva in Italiano. Inoltre, a differenza che in quest'ultimo, la testimonianza dei soggetti non dà luogo ad alcuna possibile conoscenza, ma partecipa di tali transizioni e regredisce, come visto, a ruolo di spettatore – motivo per cui i soggetti sono tre e non uno solo.

Steso incessantemente verso limiti tendenti a infinito lo spazio del poema risulta inesistente nei suoi caratteri geografici di misurabilità e mappatura. Rimarchevole a tal riguardo è la totale assenza di toponimi e tecnicismi di ambito scientifico in favore dei nomi comuni:<sup>22</sup> «La terra – gli uomini sono incapaci di | comprenderla» (57). La spazialità del testo è dunque letteralmente utopica, non si densifica mai in qualcosa di riconoscibile («Un detrito a caso è l'ordine migliore delle cose», 57), essa – secondo i canoni cognitivi che utilizziamo – semplicemente non è.

Così nella narrazione tutto penetra in tutto,<sup>23</sup> accade in ogni luogo simultaneamente, in uno spazio autofago e osmotico. Una volta prodotto dallo scorrere del tempo, lo spazio trova le proprie cause e i propri fini in se stesso, muta da sé continuamente in qualcos'altro, all'interno di una dialettica costante tra l'uno (l'elemento di nuova aggregazione, portato dallo scorrere del tempo) e il

---

<sup>22</sup> Cfr. § 4.1.

<sup>23</sup> Cfr. «Le onde. Una va nell'altra l'onda con l'onda | contro la costa | rami d'acqua si ritirano tra i ciottoli sulla sabbia | tornano da dove vengono tornano dove vanno | corrodono | muovono il granello nell'alveo la massa marina | nella baia» (35).



molteplice (il già esistente), «caricare complicare per imprimere | l'improbabile | nel già determinato» (56).

Definisco tale spazio autogenetico. Lo spazio autogenetico è uno spazio di estromissione dell'io, tutto vi appartiene allo stesso modo,<sup>24</sup> esso è ridotto a se stesso e coincide col proprio orizzonte – non ha cause esterne oltre allo scorrere del tempo; è lui stesso la causa («La causa è la cosa, il resto è parola senza voce», 46), ed è una causa aperta, libera e manifesta.

Tale caratteristica porta dunque lo spazio autogenetico ad essere connotato come anti-retrattile:<sup>25</sup> nel suo essere meccanicamente squadernato è tutto proiettato verso l'esterno, esiste tutto in piena luce. Inoltre, trovando in sé causa e fine, esso è insieme uno spazio produttivo, in cui gli elementi del reale si agitano e rigenerano realizzando una proliferante evoluzione; ma è anche uno spazio autodistruttivo, costantemente teso tra nascita e disfacimento:

I naufraghi adagiati sul fondo  
cominciavano a trasformarsi:  
dita e stelle di mare  
alghe e barbe sabbiose.

I denti scivolati nell'ostrica  
trovavano nuove gengive  
le unghie aderivano agli scogli  
coprendo molluschi.

Chi non era sul fondo  
volava nello stomaco degli uccelli. (85)

O ancora:

---

<sup>24</sup> «Nessun senso dietro le cose nessun di più | ma il brivido che nell'albero nel continente di | foglie | fermentano i modi – tutti – della carne del | minerale» (53).

<sup>25</sup> Ossia opposto alla definizione di retrattilità data in § 3.4.



o negli strati di fango dove il caolino  
serpentiforme  
replicava a contatto i suoi modi di essere argilla  
qualcosa di improbabile violava leggi di calore e  
movimento  
qualcosa di simile a una goccia di sangue  
disciolta  
in un oceano possibile e che a un tratto per sua  
libertà  
tornava a raggrumarsi in un punto (56)

#### 4.5 *Finalità: ecocentrismo*

Lo scopo del poema è la rifondazione di una storia geologico-naturale che sia ecocentrica, discostandosi dal dominio dell'Io, dell'azione e delle coordinate umane. L'esperimento poematico che azzera il soggetto e porta al limite l'estensione e il protagonismo dello spazio-tempo è il risultato di una nuova narrazione anti-antropologica o quantomeno del tentativo di intraprendere questa strada.

Il messaggio tuttavia resta chiaro: il mondo non è dell'uomo e da esso prescinde. Così, il tentativo umano – all'interno della narrazione – di interrompere il ciclo della biologia scatena un'inevitabile coalizione della stessa contro di lui, poiché anche in questo caso, ma con più violenza che nei testi di Italiano, l'umanità viene ridotta a tassello, inserito nello spazio autogenetico-autodistruttivo che anima le vicende del reale e non può sfuggire alla sua autofagia («e divorammo la bestia a due zampe | la seppellimmo per sempre dentro di noi», 103, e anche «piangi perché hai divorato la terra | e la terra si è rimangiata te», 110).

La finalità ecocentrica e l'abbandono della prospettiva antropologica, come punto di vista privilegiato e dominante, realizzano un poema "naturale" i cui simboli sono le rocce e gli alberi, contrapposti, nella loro continua palingenesi, alla fissità dell'uomo, incapace non solo di rifondare un mondo differente, ma di cambiare il proprio rapporto col reale. L'immobilismo, la classificazione, l'incasellamento che già il soggetto di Federico Italiano tentava di dare alla propria



realtà, qui vengono a cozzare irrimediabilmente con un mondo i cui tratti evolutivi sono portati all'estremo, rendendo impossibile qualunque soluzione diversa dal fallimento per l'umanità inquadrata in questa postura. Come per Italiano, infatti, il rapporto uomo-mondo si basa, attraverso la lingua, sul meccanismo di nominazione: per esistere in un orizzonte antropologico una cosa deve essere sempre identica a se stessa, fissa e inamovibile; ma è chiaro che questo rapporto sia diametralmente opposto alla struttura ontologica della natura circostante.

Così, l'uomo, incapace di mutare con la propria terra, è condannato a una staticità che si trasforma presto in fallimento ed estinzione («rifareste le stesse cose identiche | rifareste le code e i governi | rifareste i granai e i recinti | rifareste la polvere e i muri», 115). Ecco allora che quanto rimane al soggetto umano sia relegarsi a margine della storia e dei suoi attori (il mondo naturale), azzerarsi – mentre il tutto rifonda se stesso in tempi e spazi inconcepibili, ecocentrici – e rimanere testimoni di quanto viene osservato.

## 5. Conclusioni

Dall'analisi dei tre testi possiamo dunque trarre alcune considerazioni generali. Come detto in §1.2, l'epica è un dispositivo in grado di connettersi con il proprio tempo e inquadrarlo attraverso dinamiche più o meno verosimili. Così, se l'epos di Frungillo è orientato a una narrazione storica del passato prossimo, illustrando il fallimento degli ideali collettivi (e forse la fine della storia stessa), mediante il recupero di forme e strutture che imitano la tradizione epica e la presenza di un soggetto collettivo forte benché in crisi, Meschiari, attraverso il suo stile iterativo e martellante, si proietta in un futuro dal sapore arcaico e tribale, dove la dimensione ecologica annulla il soggetto e ci proietta verso un tempo cupo e inafferrabile. Altro discorso invece vale per Italiano, in cui l'interoggettività dello spazio e l'oscillazione del tempo producono un'epica che potremmo definire *del*





*presente nel suo svolgersi*, una mappatura *in atto*, veicolata dalla flessibilità di un soggetto commutabile. Se dunque osserviamo le tre dimensioni temporali (passato prossimo, presente *in fieri*, futuro remoto) a cui possiamo associare i testi, possiamo trarre l'indicazione di massima di una tendenza epica che, in relazione alle proprie finalità – riducibili in buona sostanza al rapporto tra uomo e Storia e uomo e Natura –, modula la presenza e le possibilità di un soggetto (da un massimo di solidità in Frungillo alla sua scomparsa in Meschiari) in maniera inversamente proporzionale alle coordinate spazio-temporali in cui è inserito. In base a questi elementi, i tre testi si trovano così a raccontare la fragilità di un io – sia esso collettivo o singolare – e l'invasione di una realtà del tutto aliena e mobile fino all'inconcepibile (così il passaggio da uno spazio azzerato a quello autogenetico), di pari passo con la riflessione sulla crisi della centralità dell'uomo in una storia che non può essere più pensata solamente in termini antropocentrici.

## 6. Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2008. *Che cos'è il contemporaneo?*. Milano: Nottetempo.
- Berardi, Bifo. 2018. *Futurabilità*. Roma: Nero.
- Clément, Gilles. 2005. *Manifesto del Terzo Paesaggio*. Roma: Quodlibet.
- Erspamer, Francesco. 2010. *Paura di cambiare*. Roma: Donzelli.
- Fisher, Mark. 2018. *The Weird and the Eerie*. Roma: minimum fax.
- Fisher, Mark. 2019. *Spettri della mia vita*. Roma: minimum fax.
- Frungillo, Vincenzo. 2009. *Ogni cinque bracciate*. Firenze: Le Lettere.
- Frungillo, Vincenzo. 2017. *Il luogo delle forze. Lo spazio della poesia nel tempo della dispersione*. Messina: Carteggi letterari – Le edizioni.
- Giovannetti, Paolo. 2017. *La poesia italiana degli anni Duemila*. Roma: Carocci.



- Harman, Graham. 2018. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Londra: Pelican.
- Italiano, Federico. 2010. *L'invasione dei granchi giganti*. Genova-Milano: Marietti 1820.
- Italiano, Federico. 2020. *Habitat*. Roma: Elliot.
- Latour, Bruno. 2020. *La sfida di Gaia*. Milano: Meltemi.
- Meschiari, Matteo. 2019. *Finisterre*. Milano: Nino Aragno.
- Morton, Timothy. 2018. *Iperoggetti*. Roma: Nero.
- Pugno, Laura. 2018. *In territorio selvaggio*. Milano: Nottetempo.
- Testa, Italo. 2019. "Autorizzare la speranza. Poesia e futuro radicale". *Le parole e le cose*, 21 marzo, <[www.leparoleelecose.it/?p=36332](http://www.leparoleelecose.it/?p=36332)>. Ultimo accesso: 20 ottobre 2022.
- Toffler, Alvin. 1988. *Lo choc del futuro*. Milano: Sperling & Kupfer.