



CONFIGURAZIONI 1 (2022)

Il macrotesto formulare. Appunti sul *Conoscente* di Umberto Fiori

Chiara Portesine
Scuola Normale Superiore di Pisa

Abstract ITA: L'articolo si concentrerà prevalentemente sul *Conoscente*, l'ultima raccolta di poesie pubblicata da Umberto Fiori nel 2019. Attraverso e oltre la *facies* tematica e linguistica del volume, l'orizzonte su cui si focalizzerà l'indagine non riguarderà esclusivamente gli aspetti poetici, ma soprattutto i motivi e le iterazioni che ricorrono nel macrotesto.

Keywords: Umberto Fiori; Macrotesto; Intratestualità; Intertestualità; Iterazione.

Abstract ENG: This contribution focuses predominantly on *Il conoscente*, the latest collection of poems published by Umberto Fiori in 2019. Beyond the thematic and linguistic *facies* of the volume, the aspect on which we will focus does not concern only the poetic references, but above all the motifs and iterations recurring in the macrotext.

Keywords: Umberto Fiori; Macrotext; Intratextuality; Intertextuality; Iterative Writing.

Chiara Portesine, "The formular macrotext. Notes on *Il conoscente* by Umberto Fiori"

Configurazioni N° 1, 2022, pp. 380-401.

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

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/19816>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Il macrotesto formulare. Appunti sul *Conoscente* di Umberto Fiori

di Chiara Portesine

1. «Come in un dialogo platonico» (MC 23): una premessa*

Il Conoscente è un raffinatissimo ipertesto bidimensionale, programmato per attivare, nella memoria del lettore, una moltiplicazione di link esterni (che rimandano tanto alla tradizione del canone quanto al passato testuale di Umberto Fiori), pur restando felicemente confinato nella dimensione lineare del libro di poesia. Senza alcun dubbio, infatti, non si tratta di una raccolta sperimentale o d'avanguardia: le miscele esplosive vengono posizionate, piuttosto, nei bassifondi della casa-*Canzoniere*, agendo come bombe di profondità sparpagliate alle fondamenta stesse dei convenzionalismi del poetese. Un'«esplosione dolosa, perseguita con metodo, con lucidità» (PF 72) che costringe le scritture 'ufficiali' ad assumersi il rischio (e la responsabilità) della parola.

Le definizioni generali avanzate dalla critica per classificare il volume («poema allegorico», Pusterla 2019; «poema in prosa», Sichera 2019: 121; «romanzo in versi», Brandolini 2021; «romanzo in versi allegorico», Lo Vetere 2019) sono sintomatiche della sfida, nonché della difficoltà, di etichettare una simile poesia 'in forma di prosa' (per la presenza di un plot e di alcuni attanti ben riconoscibili) caratterizzata, per giunta, da un romanzesco che tende all'allegoria più che

* Segnalo in apertura le sigle adottate per le opere di Fiori: C = *Il Conoscente*. 2019. Milano: Marcos y Marcos; MC = *Il metro di Caino*. 2022. Roma: Castelvecchi; P = *Poesie 1986-2014*. 2014. Introduzione di Andrea Afribo. Milano: Mondadori; PF = *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*. 2007. Milano: Marcos y Marcos. Il corsivo interno alle citazioni, salvo diversa segnalazione, è sempre mio. Nei casi in cui soltanto la desinenza verrà evidenziata in corsivo, si tratterà di adattamenti sintattici e non di enfasi critica.



all'*autofiction*.¹ Per provare ad accerchiare tipologicamente il centro (imprendibile) del libro di Fiori, si potrebbe parlare anche di un modernissimo dialogo platonico, o di un'operetta morale sul destino (prima di tutto linguistico e vocale) dell'uomo. Entrambe le formulazioni presenterebbero il duplice vantaggio di evitare categorie scivolose come quelle di allegoria, realismo e romanzesco, e di intercettare due autori (Leopardi e Platone) esplicitamente citati da Fiori nel testo e nella *Nota per il lettore* pubblicata in appendice.

Nel presente articolo mi concentrerò sulle strategie narrative che generano un 'effetto di coesione', l'impressione di un disegno complessivo costruita attraverso una paziente disseminazione di spie locali. Fiori sbriciola ordinatamente la propria pagnotta di indizi (ripetizioni, allusioni interne, parole-*senhal*), aspettando che il lettore-Hänsel arrivi alla *Heimat* di marzapane del senso.

2. La ripetizione come criterio d'indistinzione tra i generi

La riattivazione ciclica di alcuni schemi (tematici, lessicali e formali) rappresenta una prassi denotativa della scrittura di Fiori. L'iterazione modulare di alcune parole-chiave (*casa, promessa, paura, cane*, e così via) sancisce quel «trionfo del sempreuguale» che il poeta attribuiva alla figura della ripetizione in Sbarbaro (PF 154). Leggere Fiori attraverso lo sguardo di Fiori sugli altri scrittori (opzione ermeneutica che ripeteremo in alcuni snodi centrali dell'argomentazione) non dovrà apparire un gesto peregrino o semplificatorio. Nell'introdurre *La poesia è un fischio*, sarà l'autore stesso a sottolineare come, a partire dal commento al canto di Malebolge – «commento che tuttavia, per alcuni spunti (il nome proprio, la similitudine), è più legato al mio lavoro in versi» (PF 11) –, le sue riflessioni critiche fossero emerse via via «da una pratica di scrittura, dagli interrogativi e dai

¹ Come sembrerebbe suggerire, invece, la quarta di copertina: «Il nuovo libro di Umberto Fiori è un racconto in versi *falsissimamente autobiografico*, un sogno – e per certi versi un incubo, un'allucinazione – il cui protagonista porta lo stesso nome e cognome dell'autore». Sulla questione dell'autobiografia, cf. soprattutto Zuliani 2016.



problemi che una certa esperienza di poesia poneva; vanno insomma a configurare, al di là delle intenzioni, quello che si suole chiamare una poetica» (PF 11).

Fatta questa premessa, dobbiamo specificare come il congegno formulare non comporti soltanto la ricomparsa periodica di alcuni lemmi: l'«effetto macrotesto» radicalizza, piuttosto, l'indistinzione tra i generi narrativi, rendendo superflua qualsiasi velleità rigorista di demarcare i confini tra saggistica e poesia, tra pamphlet e versificazione. È il caso, ad esempio, della coincidenza millimetrica che si può censire tra la terza sezione di *Treno* («E finalmente sembra di capire: | essere gli altri, questo si vuole. | Gli altri: per sempre salvi, luce di cinema | in uno sguardo buono.² | Essere gli altri a casa, | in varie case», P 70) e l'identico passaggio incluso in una breve prosa (*Possibili soste in colonna*) confluita all'interno di *Case* (P 19). Qui alcuni sintagmi verranno ripresi integralmente e sottoposti a un processo di 'verticalizzazione' lirica, seppur conservando invariata la propria *facies* esterna.

Il parossismo della convergenza si raggiungerà nelle prime pagine di “Etica e poesia”, la trascrizione di una conferenza tenuta all'Università Bocconi di Milano nel giugno del 1989, pubblicata per la prima volta sulla rivista *Rendiconti* nel 1993. In questo passaggio, apparentemente orizzontale e argomentativo, affioreranno, invece, alcuni sintagmi (o intere poesie) tratte dalla raccolta *Esempi* (1992), in un travaso citazionistico che lascia una sensazione di straniante 'già sentito'. Proviamo a leggere alcune righe della conferenza in parallelo ai versi di *Soggiorno*:³

² L'espressione verrà utilizzata anche in *Terra*, dove si legge: «Ti segue lo sguardo buono | di un muro cieco o di un cavalcavia | mentre cammini» (P 64).

³ Sempre partendo dal testo di “Etica e poesia”, un'equivalenza analoga si può individuare tra *Pedone* («Pensare fa paura. Fa paura | sollevarsi dal mondo, lasciare | il mondo – questo, che ci tiene – | per averlo davanti [...] | Siamo lontani dalle cose vere | che abbiamo intorno. | Siamo in errore», P 51-52) e le medesime frasi che compaiono nel saggio (PF 29) – con un'unica variante nel passaggio da «Andiamo in giro | in una scena familiare» (P 51) a «Quello che vediamo tocchiamo sentiamo è chiaro, ha un'aria familiare» (P 29). Un'ulteriore corrispondenza si registra tra l'incipit di *Serata* («Mentre si parla, a volte, la gente guarda | come quando uno al cinema | si volta indietro | e ha in faccia la sala piena», P 56) e un altro frammento, leggermente variato, della stessa conferenza-saggio («Tu parli a qualcuno, e lui ti guarda con l'aria di chi al cinema si è voltato e ha in faccia la sala piena», PF 29). Il discorso vale anche per il testo di *Altra discussione*,



A volte, mentre la gente sta parlando, uno ha quasi paura di guardarla: paura di non vedere niente davvero. Allora guarda via, con gli stessi occhi che fanno due cani quando ai giardini restano attaccati l'uno all'altro, e prima cercano disperatamente di andarsene, poi ballano un po' in giro insieme, ma non hanno modo di staccarsi, né di guardarsi in faccia, e finalmente si rassegnano e aspettano, fissi lontano, uno di qua, uno di là [...]. Tanto si vedono benissimo, anche senza guardarle, le persone: non ci sono, lì dove sono. Non lo stanno dicendo, quello che dicono [...]. Proprio allora, distanti come sono, rivedono il miracolo: la stanza è la stessa stanza, è uno solo il tavolo dove battono il pugno (PF 29).

*La gente a volte,
mentre si parla,
uno ha quasi paura di guardarla. Paura
di non vedere niente*

[...]

*Allora viene come
un'espressione
di sogno e di dolore,
come ai giardini pubblici due cani
se restano attaccati. Come loro
si guarda intorno, lontano.*

*Si vedono benissimo
dentro la stanza le persone.
Non ci sono, lì dove sono.
Non lo stanno dicendo,
quello che dicono.
(P 27-28).*

La ripetizione, dunque, non implica soltanto un effetto di ritornello lessicale ma anche una voluta sospensione delle barriere di genere, creando un'indifferenziazione sistemica, quel peculiare «discorso che – senza più distinzione tra poesia e saggio, tra lirica e argomentazione – “perde tutte le bravure” e si consegna disarmato al lettore» (PF 9). La sezione centrale di “Etica e poesia” è, letteralmente, un centone di versi di Fiori, e, al contempo, quegli stessi

in cui il finale («proprio allora, lontani come sono, | rivedono il miracolo: | che sia una la stanza | che sia lo stesso | il tavolo dove battono», P 52) viene rimodulato in «Proprio allora, distanti come sono, rivedono il miracolo: la stanza è la stessa stanza, è uno solo il tavolo dove battono il pugno» (PF 29), mentre i restanti versi verranno importati linearmente. Chiarito il procedimento 'collagistico', trascrivo soltanto i titoli delle poesie e i rispettivi versi e numeri di pagine per segnalare gli ultimi passaggi mancanti: «Quando poi in mezzo al chiasso, in una frase, | si è sentito quel timbro che fuori suona | gelido come dentro, è stato chiaro: | eravamo sul punto di cantare. | Stavamo per dire le cose | con gli occhi e con la bocca, | da pari a pari» (*Discussione*, P 37) – «Capita, a volte, in mezzo al chiasso di queste discussioni, che uno, mentre interviene, si senta uscire di bocca un suono che è proprio il suo [...]. Anche gli altri, intorno a lui, non sono tranquilli: capiscono che ormai si è sul punto di cantare; si stanno per dire le cose con gli occhi e con la bocca, da pari a pari» (PF 30); «Si capiscono bene | questi discorsi; scrono | sicuri, trovano un tono. | Arrivano, le parole, | da sole, come dette da qualcuno | qualche altra volta» (*Lingua*, P 63) – «I discorsi scrono, vanno sicuri, sul filo di un tono; arrivano senza sforzo, le parole, come dette da un altro qualche altra volta» (PF 28).



versi potrebbero essere considerati ritagli di ennesime meditazioni in prosa, in una circolarità che scoraggia l'indagine filologica degli antecedenti (lo sterile 'è nato prima il verso-uovo o la gallina-pensiero?').⁴

3. Il macrotesto 'conoscibile' del Conoscente

A una sommaria lettura dell'indice, il lettore potrebbe presumere di essere stato chiamato a divinare gli indizi di una misteriosa cabala numerologica. I sei 'capitoli' principali sono ripartiti, a loro volta, in un numero estremamente variabile di suddivisioni interne, con una fluttuazione che spazia dalla seconda parte, distribuita lungo sette sezioni, alla sesta, con una sola sezione. Analogamente, il computo dei testi ramificatisi in ciascun raggruppamento risulta tutt'altro che proporzionato, con un dislivello quantitativo che oscilla tra le trentaquattro poesie del primo capitolo e le sei liriche del quarto.

Più interessante dell'aspetto sterilmente computazionale, tuttavia, mi pare l'individuazione di alcune azioni pragmatiche che rendono, a tutti gli effetti, questa raccolta di testi un macrotesto. Ai consueti ingredienti previsti dalla

⁴ Si pensi anche alla riflessione sul *Metro di Caino* che, oltre a dare il titolo al saggio eponimo dell'ultima raccolta critica di Fiori, si ritroverà 'versificata' nel *Conoscente* («Da un pezzo ho rinunciato a misurare | – come Caino – la mia fortuna | con il metro di quella dei miei simili», C 57). Allo stesso modo, a un'affermazione rivolta al Conoscente («A me veramente, da piccolo, mi hanno insegnato: | *Ama il prossimo tuo come te stesso*". [...] | "Be', mi sforzo. Lo amo come devo, | come posso", C 64) sembra corrispondere il ragionamento sul «precepto "Ama il prossimo tuo come te stesso"» condotto a partire dal *Disagio della civiltà* di Freud, in particolare per la sequenza di interrogativi che si pone l'io lirico («Si può comandare a qualcuno | di amare questo o quello? Se l'amore | è un impulso che viene | dal cuore stesso della libertà, | dimmi, che senso ha | incatenarlo a un comando? | *Che merito può avere, chi ama i suoi simili | in osservanza a un precepto?* | Se obbedisci, non sarai tu ad amare: | sarà la superiore Volontà | che ti ha costretto. [...] | Il prossimo lo merita, forse, il tuo amore?», C 65) del tutto simmetrici rispetto a quelli elencati in prosa («Si può obbedire a un simile comandamento? Ha senso prescrivere a qualcuno questo o quello? Non è l'amore, per definizione, un trasporto incondizionato? *Che merito può avere, la volontà che ama il proprio simile per obbedienza a un volere più potente?*», MC 64-65). Un'ulteriore consonanza si potrebbe stabilire per il successivo rifugio in una «gioia impersonale» che ci attraversa senza essere guidata da scelte eroiche o prescrizioni legislative, nonostante il fastidio o la «noia» che possono suscitarcì le singole alterità (C 66-67 e MC 65-66).



‘ricetta’ di Maria Corti, Fiori assomma, esacerbandola, quella «combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l’unità della raccolta» (Corti 1978: 186). Una certa dimensione «iterativa, tendente all’emblema» (Lo Vetere 2019) tipica delle raccolte precedenti verrà qui incrementata e trasfigurata da una generica riconoscibilità stilistica a un mattone di fabbricazione macrostrutturale. Trattandosi di centodiciotto poesie ‘prosastiche’ (o, più prudentemente, di una «prolungata narrazione in versi», Borio 2017), il ricorso a stratagemmi ricapitolativi dovrà risultare immediatamente identificabile ma senza cadere nella trappola del labirinto educativo, con il filo d’Arianna delle istruzioni per l’uso distribuite didascalicamente all’entrata. In alcuni casi, Fiori introdurrà al posto delle ripetizioni alcune formule retoriche di passaggio. Nella quinta sezione, ad esempio, per riprendere il discorso sulla Collezione accennato nella prima parte, il poeta scriverà: «Poi, una sera, c’è stata la visita | al sottosuolo della Convenzione. | *Ricordate?* Le casse, la collezione... | (*Ne ho parlato all’inizio del racconto.*)» (C 271). E così in V 76: «A questa Convenzione [...] | *ho già accennato all’inizio del mio racconto* | (la grande villa sul mare, i diversi eventi: | gare, sbadigli, digrignare di denti...)» (C 214, da leggere in parallelo a C 14: «Estate. Una grande villa sul mare. [...] | docce, equivoci, *gare, eventi* vari, | pause, *sbadigli, digrignare di denti*»).

Per quanto concerne, invece, i meccanismi propriamente iterativi, una prima modalità di ripetizione riguarda il corredo di epiteti formulari disseminati negli identikit dei singoli personaggi – utili, soprattutto, a stabilire dei *passe-partout* di rammemorazione aggettivale. Dalla massa indistinta dei «cantori» ben due personaggi emergono per un particolare animalesco iterato:⁵ il «ragazzone» che, in I, 33, si «esplorava | con l’indice la *proboscide*» (C 82), nel sesto capitolo sarà distinguibile proprio in qualità di «ragazzone | *proboscidato*» che interpella il personaggio Umberto Fiori⁶ «scavandosi | le narici col dito» (C 295). Le due scene sono apparentate, peraltro, dall’utilizzo delle medesime forme verbali: nel

⁵ Sui processi di animalizzazione nella poesia di Fiori, mi permetto di rimandare a Portesine 2022.

⁶ Per praticità e per evitare inutili perifrasi, chiameremo d’ora in poi “Fiori,” il personaggio Umberto Fiori che parla e agisce all’interno del *Conoscente*.



primo testo, infatti, il ragazzo-elefante vuole sapere il nome del protagonista e, alla risposta in differita del Conoscente, «la compagnia» intera si mette «a *sgbignazzare*» (C 82). Anche in VI, 115 il «ragazzino» pone nuovamente una domanda (per ricostruire da che lato della montagna fosse salito Fiori_p) e «quando sente | la risposta, [...] si mette a *sgbignazzare*» (C 295). Il poeta costruisce un dittico interno che, a distanza di ottantadue testi, svolgerà un'utile funzione riepilogativa. Le due sezioni-cornice, quella inaugurale e quella finale, vengono così a collocarsi su un piano reciprocamente dialogico, attraverso una calibrata intelaiatura di citazioni e di rimandi speculari.

Allo stesso modo, Mariano viene presentato inizialmente con «un sorriso da *cinghiale*» (C 82), mentre esibisce grottescamente al protagonista la fotografia di una ragazza nuda («“*Visto* la Marinella, qui sul giornale? | È la mia fidanzata...”», C 83). Nel terzultimo testo della raccolta, Mariano è seduto su una lastra di roccia mentre tutt'attorno piovono lapilli e, con il «suo testone da *cinghiale*» tra le mani, interpella Fiori_p: «“Hai *visto*?” | [...] “*Visto* cosa?” “Ma Dio, | secondo te, | esiste o non esiste?”» (C 297). Anche in questo caso, l'uomo-cinghiale replica meccanicamente un gesto (quello di mostrare al protagonista qualcosa), sebbene il contenuto di questa azione sia orientato a due obiettivi piuttosto differenti (un'immagine semi-pornografica, da un lato, e l'apocalisse che innesca l'interrogazione ultima sull'esistenza di Dio, dall'altro).

Infine, un altro personaggio ancor più marginale si staglierà rispetto alla folla corale per un unico epiteto demarcativo: si tratta della «donna rubiconda» che compare, con il medesimo cartellino aggettivale, tanto in I, 33 («mi gracidava | sulla faccia una *donna rubiconda*», C 82) quanto in VI, 117 («mi sospira la *signora* | *rubiconda*, accostandosi», C 299).

Non è soltanto il cammeo delle comparse secondarie a essere subordinato a tale meccanismo di micro-analogie. Anche la trama stessa si scandisce – e, articolandosi, commenta il proprio variare – attraverso una sapiente accumulazione di simmetrie indiziarie. Ad esempio, la benevolenza delle cose che, nei primi testi (nonché nei volumi pregressi di Fiori), veniva parzialmente ad arginare l'indifferenza e i soprusi di un'umanità matrigna, sarà messa alla prova e



poi convertita in una noncuranza altrettanto distaccata e violenta. Confrontiamo, ad esempio, i testi che inaugurano rispettivamente la terza e la quarta parte del libro:

Si anima il paesaggio, ci corre incontro.
[...]
ecco la cantilena dei poggi, muta,
il lungo saluto grigio dei muri a secco,
i cipressi, le viti, i panni stesi,
i campanili, i paesi
[...]
Com'è quieta la voce dei *campi d'orzo*,
nelle pinete nere che sfilano.
Come preme, negli occhi, la loro *favola*.
Come mi abbraccia la loro cara distanza.
(C 159 e 161).

[...] Le piazze, gli alberi,
le case, i muri, i giardini, che per qualcuno
che una volta ero stato
erano *favolose* spiegazioni
voltavano le spalle, si inclinavano
dal lato della fine.
[...] Il nitrito lontano di un tram in curva,
un odore di fuoco, la neve alta,
i *campi d'orzo*, il sole in un vetro – tutto
mi era contro (C 191-192).

Dapprima, all'estraneità malevola della folla («Gente in mezzo alla gente», che sbadiglia e «digrigna i denti») veniva contrapposta l'affettuosa bonarietà degli elementi naturali e antropici, che «abbracciano» Fiori_p con la loro visione consolatoria. A distanza di appena una decina di componimenti, tuttavia, quegli stessi paesaggi e oggetti si trasformeranno in autentici persecutori («tutto mi era contro») o in entità fredde e *sans merci* («voltavano le spalle, si inclinavano | dal lato della fine»). Il rovesciamento speculare delle situazioni viene agevolato dalla disseminazione strategica di ripetizioni, dai «campi d'orzo» alla «favola» – lemma-chiave (nonché leopoldianissimo) del *Conoscente*.⁷ Di fronte all'incrinatura della clemenza naturale, è come se la stessa poetica generale dei libri precedenti venisse qui sottoposta a un tagliando periodico delle sue componenti intestinali. Durante la salita finale (VI, 110), il paesaggio circostante sarà poi in preda a una tragica devastazione (dal «muretto sventrato» ai «quattro scheletri

⁷ In III, 59 (C 161), peraltro, si trovano quei riferimenti alla *Quiete dopo la tempesta* (l'«erbaiolo») e al *Sabato del villaggio* (la «donzella | con rose e viole in mano») denunciati dallo stesso Fiori nella *Nota conclusiva* (C 308). In un regime di pervasivi rispecchiamenti interni, anche l'allusione all'«ultimo | barlume di un infinito | che a poco a poco si spegneva» in IV, 69 (C 192) potrebbe essere interpretata come il superamento doloroso di una specifica fase del pensiero versificato di Leopardi.



di mandorlo») e, tra i «lapilli aridi», resisterà soltanto (e sintomaticamente) «il trionfo giallo | delle ginestre» (C 285).⁸ Eppure, in questo contesto rovinoso la «favola del mondo» tornerà a riempire gli occhi del protagonista, sancendo una nuova alleanza (seppur terminale) con la natura: «Sentivo, sotto di me, | il monte sussultare, come un corpo | che nel sonno sospira | e cambia posizione. | A questa voce mi affidavo» (C 287). Sul ciglio dell'estinzione, Fiori_p riscopre un'empatia viscerale che innesca subito una catena di antropomorfizzazioni del panorama e della fauna: la cenere inizia a nevicare «come cipria», il cono del vulcano somiglia a «un'enorme bocca viva»,⁹ alle fontane di lapilli «rispondevano i sibili dei ratti, | il coro grigio dei grilli» (C 289), e così via. Simmetricamente, l'anatomia del protagonista subisce una metamorfosi paesaggistica: «Anch'io, | tra scosse e tuoni, grondante, | pendevo dalla montagna | come un suo frutto» (C 291).

Il progressivo smentirsi e modificarsi della prospettiva sul mondo (dagli oggetti inanimati ai propri simili) viene scandito dall'inframmezzarsi degli stessi moduli lessicali, a distanza di due o di duecento pagine:

Gli rispondeva lo strepito del *maestrале*
(C 285).

Soltanto | il *maestrале*, con la sua frusta
fanatica, | mi sosteneva (C 290).

In mezzo, | circondata di *kenzie* e di *lumini*, |
fuma una grande vasca (C 73).

Travolgiamo due *kenzie*, quattro *lumini*. |
Un tonfo, e siamo a galla nella piscina (C
85).

Mentre gridavo al muro le mie ragioni | – le
povere ragioni del *topo in trappola* (C 199).

“Sei prigioniero, Fiori. Sei legato. | Sei
come un *topo in gabbia*” (C 249).

Oltre a questo trittico dimostrativo, possiamo citare un altro esempio legato all'uso del verbo «abbracciare» che, in I, 3, segnava la protezione metaforica della natura sul protagonista («E tutto infatti | sembrava lì per *abbracciarti*: | il

⁸ La resistenza leopardiana dell'arbusto verrà ribadita, in VI, 112, dall'immagine di «un arbusto | secco, ma saldo; forse la sola cosa | ferma, in mezzo a quel crollo universale» (C 290).

⁹ L'immagine tornerà in VI, 113, quando la «bocca del cratere» sarà «spalancata | al silenzio, al sereno» (C 292).



profumo dei pini, le tovaglie | candide, il mare viola che riposava», C 16) mentre, nell'ultimo testo, tornerà a contraddistinguere un amplesso precariamente umano («Per quel pendio di polvere rotolava, | *abbracciata*, la nostra compagnia», C 301), destinato subito a sciogliersi lasciando ciascun 'ente' alla propria caduta solitaria («Dopo tre capriole | *l'abbraccio* si è disfatto. Ero solo», C 302).

Talvolta, la ripetizione verrà impiegata non per confermare o aggiornare un determinato assunto ma per suggerire collegamenti imprevisi se non *unheimliches*. È il caso dell'allarmante nesso che viene a stabilirsi tra l'immagine degli zingari tratteggiata nel discorso di Olindo e il profilo generale del Conoscente. Per Olindo, l'uomo qualunque del «Bar Sport», gli zingari sono sempre ubriachi, ridono costantemente e non tarderà ad arrivare il giorno in cui, dopo furti e stupri, «Ci frugheranno | l'anima» (C 168), in una pericolosa prossimità con il Conoscente, che puzza di alcol (C 27), è bloccato nella patesi di un sorriso quasi patogeno e i cui «discorsi | sconclusionati» e indagatori costringevano dolorosamente «l'anima» di Fiori_p ad «abbaiare come un cane» (C 36). Addirittura la condotta dello zingaro che, durante le ruberie domestiche, «aprirà i cassetti, troverà | le foto di tua moglie | e le farà vedere al suo compare» (C 168) sembra replicare quell'effrazione biografica che il Conoscente aveva commesso mostrando al narratore alcune videocassette e «Quattro foto: una ragazza | di schiena, che *lo* cavalca» (C 139). Tanto gli zingari quanto il Conoscente riescono a penetrare nel cuore segreto (della casa e dell'io); gli zingari «sputano» dentro i segreti di Fiori_p, mentre il Conoscente gli aveva «pisciato» addosso (C 168 e 29). Come il Conoscente per Fiori_p, insomma, gli zingari sembrano rappresentare il rimosso, la cattiva coscienza e il rovescio specchiante dell'italicissimo Olindo.

Se anche i collegamenti tra il *Conoscente* e le raccolte pregresse meriterebbero un'approfondita indagine comparativa,¹⁰ nel paragrafo seguente mi limiterò a

¹⁰ Già a partire dal *Prologo*, il lettore affezionato di Fiori non potrà evitare di notare come le parole «care e buone» che gli altri/voi rivolgono al protagonista ricordino quelle cose «care e buone» che, nel *Treno*, avevano rappresentato una rasserenante «promessa» (di esistenza e di linguaggio) (P 71). Analogamente, l'immagine della stasi resa attraverso la fissità del boccone rimasto nel piatto



illustrare il meccanismo della ripetizione calandolo in un tema specifico: quello dell'infanzia e dei parametri esistenzial-anagrafici che distinguono il protagonista dagli altri personaggi (singolari e intesi nei termini di una comunità adulta ed escludente).

4. «Come un bambino»: il *refrain* dell'infanzia e il futuro antico della poesia

Sempre nell'ambito dell'iterazione rammemorante e, al contempo, produttiva di trama, occorre citare l'ambiguo rapporto (gerarchico e metaforicamente anagrafico) che lega il Conoscente a Fiori_p. Tra i due antagonisti si assiste, infatti, a una costante permutabilità dei ruoli tra adulto e infante, tra genitore e figlio. Nell'ottavo testo è il Conoscente a presentarsi «col tono di un *bambino* che ripete | la sua lezione» (C 27), così come nel quarantaduesimo riconosceremo la medesima atmosfera scolare nel paragone tra l'antagonista e il «*bambino* che mentre i compagni | pilotano il sommergibile | ripete che è soltanto un tavolo marcio | con su quattro coperte da cavallo» (C 109). Nel prosieguo, questa *regressio ad pueritiam*, quasi un'infantilizzazione 'post-traumatica' del Conoscente, si ritroverà soltanto in quella parentesi di fragilità emotiva motivata dalla gelosia per la relazione amorosa tra Selva¹¹ e il protagonista: «Più che geloso, pareva sbigottito. [...] | Come un *bambino* offeso, teneva il broncio» (C 256). Reazione che, peraltro, somiglia a quella che, secondo il Fiori saggista, aveva condotto il marinaio di Coleridge a uccidere l'albatros: «il movente del suo gesto

(«Ci sono volte | che mi trovate là, | *fermo*, freddo, | come l'avanzo nel piatto», C 13) replica il finale di *Partenze*, in cui il soggetto «Rimane lì incantato: *fermo* rimane, | come nei piatti in tavola | un po' di pane, una foglia, | il boccone della creanza» (P 35) – ma cf. anche *Sguardo* («senti il pensiero che si dilata, | che cresce, come nelle guance | il boccone al bambino che non mangia», P 38) e *Una forma* («e sul vassoio vuoto continua a splendere | il boccone della creanza», P 150).

¹¹ Buffo, peraltro, che, oltre a un possibile ammiccamento alla Silvia leopardiana, il nome ricalchi quello dell'«anziana partigiana» che compare in *Uomini e no* di Vittorini, su cui a lungo si era soffermato Fiori in un saggio poi confluito nel *Metro di Caino* (MC 21-37).



non è la gelosia (peccaminosa ma pur sempre comprensibile), bensì la noia o l'*infantile* sadismo» (PF 168).

In altri snodi della trama, al contrario, il Conoscente assumerà la forza brutale e paternalistica dell'adulto, rispettando il copione convenzionale dell'insegnante-padre tirannico. Nell'undicesima poesia, ad esempio, leggiamo: «Senza aspettare risposta | mi fa ruotare di forza, come un *bambino* | a lezione di tennis» (C 31). Questa nuova scala di dominazione verrà ribadita in I, 29, quando, si lamenta indignato Fiori_p, il Conoscente «mi spinge avanti | come si fa con un *bambino* timido | che non si gode la festa» (C 75), e, ancor di più in V, 83, dove «Il suo sorriso | era quello, sereno e stanco, di un *padre* | che ti serve la cena» (C 232). Più il Conoscente incarna la Legge, più il protagonista si rimpicciolisce, in un'insistenza ipnotica sulla sua condizione di minorità esistenziale («Io li ascoltavo come un *minorenne* | ascolta la commedia degli adulti. | [...] Ero il *bambino* | stretto in mezzo alla calca | sul tram, col naso contro una borsetta», C 101).¹²

In questa commedia delle parti si registra, addirittura, un momento di sostanziale equivalenza di status: «Sempre in giro eravamo, | a parlare di tutto e del contrario | *come due ginnasiali*» (C 44). L'idillio paritario, però, si capovolge subito in un rinnovato squilibrio. Nella stessa pagina, infatti, Fiori costruirà una similitudine pluristratificata per definire l'atteggiamento del Conoscente, paragonando il suo sguardo prima a quello del «cacciatore» pronto a premere il grilletto del fucile e poi all'occhio del «meccanico | chino sul ritmo del motore» (C 44). A conclusione di questa accumulazione comparativa, il poeta aggiungerà che altre volte «sembrava un *ragazzino* che dal suo angolo, | mentre il *padre* si rade e fuma, spia | la pista rosa che il rasoio | apre bianco nella schiuma. | Erano queste *occhiate* | sognanti e disarmate, più delle altre, | ad agitarmi il sangue» (C 44-45). La stessa immagine verrà riproposta a distanza di cinquantacinque testi, quando Fiori_p rammenterà che «Quello sguardo, gliel'avevo già visto: | l'*occhiata*

¹² A pochi versi di distanza, le stesse poesie del protagonista verranno definite «barzellette da *bambini*» (C 102), così come, nei versi che chiudono la sezione "Poesia!", Fiori immaginerà di rispondere al monologo del Conoscente dichiarando di scrivere «per meritare un premio | che ho avuto da *bambino*» (C 110).



storta del *bambino* | che guarda il *padre* radersi | e dentro sente montare un disgusto | per quel che cova nelle guance, | nel collo» (C 258).

Questo oscillare perpetuo dell'identikit morfologico con cui vengono presentati al lettore i due co-protagonisti dissuade da qualsiasi morale preconfezionata nonché da facili meccanismi di rispecchiamento nell'eroe-buono opposto all'antagonista-cattivo. Assomigliarsi è umano, coincidere contrapponendosi è demoniaco e, infatti, il Conoscente assumerà spesso la postura archetipica del diavolo.¹³ Piuttosto che pensare esclusivamente al Mefistofele goethiano, il legame limaccioso che unisce il protagonista al suo doppio/nemico ricorda anche quello che, secondo l'interpretazione del ventiduesimo canto dell'*Inferno* elaborata dallo stesso Fiori, vige tra demoni e peccatori danteschi:

In Malebolge, il castigo ha qualcosa di più torbido, di più inquietante [...]. Tra castigati e castigatori sentiamo correre una sorta di complicità, di sordida familiarità [...]. Peccatori e diavoli sono fatti della stessa pasta. È una violenza ottusa, disordinata, terribilmente umana, a vendicare il male che altri umani hanno compiuto. Allacciati in eterno gli uni agli altri, Malebranche e i malvagi si intendono e si detestano (PF 165).

In questo senso, la replicazione di tic aggettivali e lessicali interscambiabili tra i due personaggi incrementa la percezione di una sinistra reversibilità. Già nel quindicesimo testo i due sono «inseparabili» (C 41) e Fiori_p «impara a ridere» (C 42), mimetizzandosi con la maschera ghignante dell'altro. Inizialmente il Conoscente è «abbronzato» (C 26) mentre il Conosciuto è rigorosamente «pallido» (C 77); dopo il gran rifiuto della tonsura, però, sarà l'antagonista a diventare «pallido» (C 279), in uno scambio tra inermità e forza causato dalla grazia transitoria del gesto eroico. Il Conoscente, poi, è un uomo-gigante, dotato di «manone» (C 79), «ditone» (C 138), «braccione» (C 220) e «piedone» (C

¹³ A questo proposito, si veda, ad esempio, *l'Intervista a Umberto Fiori* curata da Alessandra Corbetta, in cui il poeta aveva confermato che «il Conoscente è il diavolo, che si compiace di confonderci e di provocarci, di toglierci la terra da sotto i piedi» (Corbetta 2019).



256); a ben vedere, tutti i personaggi sembrano affetti da elefantiasi rispetto al protagonista, dalla «grossa suora» (C 79) al «ragazzone» (C 82) con il «testone» (C 297).

Fuori dalla dialettica Conoscente-Fiori_p, la subordinazione gerarchica del protagonista verrà tematizzata anche in relazione all'*alter* amoroso, la ninfa Selva,¹⁴ la «brunetta ricciuta» (C 246) che ne manovra, sin dal primo incontro, corpo e desideri: «Prima | che io riesca a difendermi, sta già | maneggiandomi come un *bambolotto*» (C 247), leggiamo in V, 91. L'assoggettamento infantile del protagonista verrà ribadito dalla stessa donna che, poco dopo, sbotterà: «Ecco. | Ti agiti. Sei peggio di un *bambino*» (C 255). Anche in questo caso, però, il pendolarismo anagrafico attende il lettore al varco: «dopo una settimana», rileverà Fiori_p, «potevo reggerla in braccio come un *neonato*» (C 260). Per ragioni misteriose, infatti, la donna è sottoposta a un processo irreversibile di miniaturizzazione, simile a quello del protagonista bukowskiano di *Sei pollici*. Beninteso: il corpo di Selva rimane materialmente quello «di una donna, proporzionato | in ogni parte», sebbene «le dimensioni» (e, aggiungeremmo noi, lo statuto simbolico) fossero ormai «quelle di una bambola» (C 261). Il bambolotto-Fiori_p adesso può portare sul palmo la bambola-Selva che, nonostante il rimpicciolimento lillipuziano, rivendica ancora una qualche forma di superiorità all'ufficio anagrafe della poesia: «mi ha squadrato | dall'alto in basso: "*Fiori, come sei piccolo! | Riuscirai mai a crescere?*"» (C 261).

La bambinizzazione dell'io lirico al cospetto di personaggi diversi dal Conoscente e da Selva è rara ma non completamente assente, siccome persino Mariano, durante la scalata finale, avvicinerà le labbra di Fiori_p alla borraccia per

¹⁴ Un'inquietante prossimità tra il Conoscente e Selva viene suggerita dal fatto che entrambi intimeranno a Fiori_p una maggiore leggerezza di movimento e di pensiero: «Sei pesante, pesante, Umberto Fiori!» (C 34), sbotterà il Conoscente, e «Sei pesante!» ripeterà più avanti la donna (C 246). Analogamente, come Selva chiederà con tono inquisitorio a Fiori «Ma di cos'hai sempre paura?» (C 246), il Conoscente replicherà in seguito la domanda («Di cos'hai paura?», C 277), in un ricircolo interno delle stesse battute. Curioso notare, infine, come anche l'invito iniziale del Conoscente a «volare più in alto!» (C 34) verrà amplificato da Selva, che tematizzerà l'incapacità di librarsi in aria di Fiori_p come un suo deficit rispetto alla comunità dei suoi simili («Se almeno imparassi a volare | come tutti...», C 255).



bere mentre «con una mano | mi tiene ferma la testa, come a un *bambino* | che sputa la medicina» (C 299).

Un simile espediente dimensionale risulta tutt'altro che cavilloso se pensiamo, intanto, alla centralità del bambino e, in particolare, della sua lallazione che affiora nei versi¹⁵ e nella saggistica¹⁶ di Fiori. Rispetto alla casta responsabilizzante degli adulti (a cui appartengono, in via metaforica, anche i poeti 'laureati', laboratoriali e concettosamente ideologici), il poeta difende il proprio apparente blackout intellettualistico. Rinunciare alla parola 'ufficiale' dei colleghi scrittori significa, infatti, approssimarsi al «canto», il cui fascino incantatorio dipende dalla vicinanza a quell'idioma pre-linguistico «di chi non può parlare con noi: i bambini piccoli, gli animali» (PF 30). Nel commentare *Les aveugles* di Baudelaire, la «sincerità del poeta», «totalmente priva di filtri estetici, intellettuali e letterari», verrà equiparata proprio a «quella di un *bambino* piccolo» (MC 143).

¹⁵ Riporto un elenco di similitudini in cui compare la figura del bambino, a titolo inventariale: «Come un *bambino* | trascinato per forza a un funerale» (P 7); «Come le spiegazioni | che i *bambini* pretendono e che poi | mai che le ascoltino» (P 25); «Con la furia | di un *bambino* che gioca» (P 44); «Siamo qui, noi, con la passione | di un *bambino* rimasto | solo nel mezzo | del gioco dei quattro cantoni» (P 49); «Come un *bambino* | dentro gli occhi di chi | lo tiene per mano | segue un lungo discorso» (P 68); «Lo guardi come i *bambini* | guardano i grandi» (P 81); «Come un *bambino* | lasciato troppo tempo in mezzo ai grandi» (P 84); «È come da *bambini*, | aggrappati al sedile» (P 86); «Come il *bambino* | che in viaggio ha preso sonno» (P 127); «Come a un *bambino* che si è fatto un taglio» (P 159); «L'odio vero | che può avere un *bambino* per i grandi» (P 136); «Come a un *bambino* | una boccata di etere» (P 141); «Come in mano a un *bambino* | la pancia gonfia | di una giraffa col fischietto» (P 143); «E come da *bambino*, | [...] sentivo un imbarazzo, una pietà | mozzarmi il respiro» (P 171); «Come un *bambino* già pesante di sonno | mentre gli infilano un pigiama» (P 197), e così via.

¹⁶ Anche in questo caso, si vedano almeno i seguenti esempi in cui la vicinanza alla condizione del bambino viene valutata come una caratteristica positiva della scrittura: «A imitazione degli adulti, continuavo anch'io ad ammirare gli abiti nuovi dell'imperatore, pensando: *capirò da grande*» (PF 71); «[...] anche quando vuol passare per gioco di *sublimi fanciulli*, o per allucinata incursione oltre il linguaggio, verso l'indicibile» (PF 72); «Si ha la sensazione che Dante abbia preso un gran gusto a inventare [i nomi dei diavoli di Malebolge], proprio come un *bambino* si diverte ad aggiungere infinite scaglie e zanne e zampacce ai mostri che va disegnando. La fantasia del sommo poeta in questo canto ha un sapore meravigliosamente *infantile*» (PF 173); «Era la capacità di Freud di affrontare la solennità del precetto come farebbe un *bambino* impertinente» (MC 57); «Io stesso faticavo a non vergognarmi della mia istintiva adesione al punto di vista del "*bambino sfacciato*"» (MC 61); «Ero la persona che sempre sono, ma una parte più profonda di me si affidava al linguaggio, con l'abbandono di cui solo i *bambini* sono a volte capaci» (MC 66); «Il poeta conta [le cose del mondo]: le racconta, inventa i loro nomi, la loro presenza. [...] Sembra un gioco da *bambini*, ed è il fondamento della civiltà» (MC 103).



Negli esempi riportati in nota, Fiori si troverà spesso a considerare una certa forma di produttiva incomprensione o lontananza dal mondo nei termini di una benefica ingenuità, un difetto altamente vantaggioso sul piano comunicativo. Il poeta deve porsi di fronte al reale «pieno | di meraviglia | come un bambino» (P 150) – espressione, peraltro, formalizzata nel *Teeto* di Platone, quando Socrate spiega al matematico che «È proprio del filosofo questo che tu provi, di essere pieno di meraviglia; Né altro cominciamento ha il filosofare che questo» (*Teet.*, 155d). L'intertestualità platonica può essere interpretata come un fenomeno endemico nel *Conoscente*; in V, 103, ad esempio, per definire il senso profondo della Collezione, il Conoscente puntualizza che si tratta di «“Ciò di cui, nel *Parmenide* | di Platone, il filosofo di Elea, | con un sorriso ironico, | chiede al giovane Socrate se esista, | nel Cielo Iperurano, l'Idea”» (C 273). Il piglio stesso del Conoscente assume ripetutamente le sembianze di una scontrosa maieutica. Fin dall'inizio, l'antagonista era stato presentato al lettore come un loquace manipolatore dotato di una «franchezza senza freni», che costringeva Fiori_p a «una sfida | che mi stanava, mi teneva sveglio» (C 42). Poco dopo, il ritratto verrà a precisarsi: «Era scostante e *presuntuoso*, è vero, | ma quando la sua *lingua velenosa*¹⁷ | faceva i conti in tasca al mondo intero | [...] le insinuazioni, l'ironia, | le frecciate maligne che mi lanciava, | i suoi silenzi prolungati ad arte, | erano tante *medicine* amare» (C 43). Oltre all'ironia e all'abuso di una parola-cicuta velenosamente pedagogica, anche Socrate rischiava sempre di mostrarsi tracotante agli ascoltatori («Non fate chiasso, cittadini ateniesi, neppure se quanto dico vi apparirà *presuntuoso*», leggiamo nell'*Apologia di Socrate*, 21a).¹⁸

In questa sezione del testo, ancor più del rimando citazionistico al *Parmenide* colpisce il fatto che il contenuto stesso della Collezione («unghie capelli», C 271) – oltre a ricordare, come giustamente è stato notato da Fabio Pusterla (2019), i musei dell'orrore dei campi di sterminio – rievochi ancora il medesimo passo del dialogo platonico. Parmenide stava rischiando di far vacillare la 'graniticità' della

¹⁷ L'immagine verrà ripetuta in III, 63, ma stavolta la malattia linguistica e morale del Conoscente è riuscita a infettare lo stesso Fiori_p: «Il bene, | dentro di me, lo sento farsi *veleno*, | schiuma, favola, predica [...]. | La voce del Conoscente | è una punta di trapano che si insinua | nell'anima, casello dopo casello» (C 185).

¹⁸ La traduzione è mia.



dottrina socratica, chiedendo al maestro se anche le cose più infime e trascurabili fossero comprese, in un certo senso, tra le Idee superiori: «Ed anche a proposito di cose [...] che potrebbero sembrare ridicole, come *capelli fango sporcizia* o altro di assai spregevole e trascurabile, ti riesce difficile stabilire se si debba o no affermare che esista un'idea a parte», recita la traduzione dello stesso Fiori pubblicata nella *Nota* finale (C 309). Che verità può dischiudere, insomma, una Collezione di deiezioni? E quale valore assumerà il paradosso temporale di musealizzare le scorie di un'umanità a venire?

Nella versione platonica, Socrate respingeva risolutamente l'ipotesi che fango e sporcizia potessero essere accolti nell'Iperuranio, pur consapevole del rischio abissale e dell'ombra che la domanda di Parmenide gettava sul proprio sistema di pensiero. Nel libro di Fiori, invece, il Conoscente-Socrate non prova neppure a giustificare la propria Collezione di scarti: è «l'Opera, il Risultato» con la maiuscola che conta (C 272). Dal canto suo, Fiori_p sembra costruire le parti restanti del *Conoscente* come le tappe di una nuova avventura conoscitiva per controbattere all'Opera e per rescindere l'ambiguo vincolo identitario che lo lega all'avversario-doppio. È sintomatico, infatti, che il calendario ritualizzato del «meeting» (che ricorda certe atmosfere orgiastico-politiche di *Todo Modo* di Elio Petri) preveda un cerimoniale della «tonsura», durante il quale ciascun partecipante offre un ciuffo non di capelli ma di peli pubici da stipare all'interno di sacchetti e casse analoghi a quelli della Collezione. Proprio il rifiuto del protagonista a prendere parte al rito sancirà il momento del crollo universale, nonché il *fulmen in clausola* dell'intera trama. È un 'no' che pesa come un macigno perché è un 'no' all'Opera, al Linguaggio con la maiuscola. «Per giorni e giorni, l'odore | dell'Opera, del Risultato, | mi ha foderato i bronchi | e il cervello» (C 274), spiegherà Fiori_p prima di opporre la propria eroica ribellione a «forbici» e «rasoio» (C 275).¹⁹ Fiori_p si libera, dunque, dalla 'coazione alla Collezione'; ma cosa rimane quando si rifiuta l'Opera? Inizialmente il silenzio; Fiori_p confesserà, a chiusura della sezione, di non ricordare «nemmeno una

¹⁹ Curiosamente, nella già citata similitudine che legava Fiori-bambino al Conoscente-padre, il protagonista fanciullizzato guardava per due volte l'adulto sbarbarsi con un «rasoio» (C 44 e 258), a conferma di un macrotesto (e di una progressione filosofica) che si costruisce attraverso l'amplificazione mirata e quasi paranoide di alcuni lemmi-chiave.



parola» (C 279) di quello che aveva proferito durante la propria insurrezione esistenziale e linguistica. Poi al silenzio si avvicinerà una comunicazione *altra*, una riscoperta della vocalità della natura e delle cose («a questa voce mi affidavo», C 287). L'intero libro si struttura, in fondo, come un percorso di differenziazione del soggetto dall'alterità disturbante del Conoscente, procedendo da un'iniziale assimilazione proiettiva al titanismo del distacco consumatosi nel finale. Al canto delle sirene, malia-veleno promessa dal diabolico *Doppelgänger*, e all'omologazione acustica del coro-massa, il protagonista antepone la voce meno seducente ma più autentica del paesaggio, degli oggetti e di una diversità finalmente accettata. Liberatosi dal «peso» dell'identificazione, Fiori_p accoglie la 'grave leggerezza' della propria solitudine, la «nave» che lo aspetta nel finale, come in un *topos* domestico, spogliato di qualsiasi allegoresi:

Allora, una buona volta,
ho smesso di combattere
contro quel peso. Mi sono sciolto, mi sono
lasciato andare, sì. La grande discesa
mi governava. Dopo tre capriole
l'abbraccio si è disfatto. Ero solo.
Più grave, più leggero.
Mi sono alzato in piedi. Ogni passo
era un tuffo, un piccolo volo. Sciavo
nel soffice della montagna, sempre più in basso.
Là dietro, sentivo chiamare:
“Alberto, fèrmati! Fa' il bravo!”

Ho alzato gli occhi.
In mezzo al mare, laggiù
ho visto avvicinarsi la mia nave (C 302).

Per tentare una più che provvisoria conclusione, insomma, nel *Conoscente* la ripetizione assolve a una doppia mansione macrotestuale: da un lato *statica*, giacché agisce come una mnemotecnica di sapore omerico, che costruisce e controlla la diegesi attraverso ritorni ciclici dell'identico. Dall'altro, assume una



valenza dinamica e *progressiva*, che funziona come palinodia *in progress* di una certa visione (del soggetto, del libro e del mondo). In questa seconda accezione, la ripetizione costruisce una seconda temporalità, di natura teoretica, che compensa la sostanziale acronia della trama.²⁰ Nel *Conoscente* sembra che le cose si modifichino sul piano interpretativo piuttosto che su quello scontatamente pragmatico e logico-sequenziale. «Non c'è vicenda, non c'è nascita, crescita, declino: solo ripetizione, replica, moltiplicazione» (MC 163): il sogno-incubo (quasi una *visio* dantesca) si riduce a una «scena» che Fiori_p ha «visto | tanti anni fa» (C 13), di cui ci viene subito chiarita l'indeterminatezza temporale. Tutto avviene e tutto si trasforma nel «mondo della mente» (C 14), nello spazio squisitamente ragionato del pensiero. Non esiste alcuna durata 'cronometrica' che possa contenere il cammino per convertire la slavina del «cumulo» nel «piccolo volo» di un singolo (e di una collettività singolare). La conquista dell'individualità, però, non si traduce mai in bieco individualismo: sciogliersi dall'«abbraccio» di una massa di monadi, infatti, è il modo più dolorosamente autentico per costruire una comunità di persone. La poesia diventa, così, la ripetizione senza tregua di un cesareo, il rituale laico di una nuova «tonsura» in cui, rifiutando le rassicurazioni archeologiche della Collezione, a salvarsi sarà soltanto il gesto stesso di ri-raccontare l'esperienza, di darle spazio.

²⁰ La scansione della temporalità e dell'azione interna al *Conoscente* meriterebbe di essere approfondita in altra sede, giacché a indicazioni acroniche come «Qualche mese più tardi (Credo | che fosse primavera, forse già estate)» (C 29) oppure altre «formule meccaniche, generiche e ricorsive» distribuite per simulare un'idea di temporalità (Afribo 2014: IX), se ne accompagnano altre allucinatoriamente precise («Le sei e venti», C 241).



5. Bibliografia

- Afribo, Andrea. 2014. Introduzione a *Poesie 1986-2014*, di Umberto Fiori, v-XVII. Milano: Mondadori.
- Borio, Maria. 2017. “Maria Borio intervista Umberto Fiori”. *Insula Europea*, 13 ottobre, <www.insulaeuropea.eu/2017/10/13/maria-borio-intervista-umberto-fiori/>. Ultimo accesso: 27 agosto 2022.
- Brandolini, Alessio. 2021. “Umberto Fiori, *Il Conoscente*”. *Fili d’aquilone*, 58, <www.filidaquilone.it/num058brandolini2.html>. Ultimo accesso: 27 agosto 2022.
- Corbetta, Alessandra. 2019. “Intervista a Umberto Fiori”. *Alma Poesia*, 9 luglio, <www.almapoesia.it/post/intervistaumbertofiori>. Ultimo accesso: 27 agosto 2022.
- Corti, Maria. 1978. “Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino”. In *Il viaggio testuale*, 185-200. Torino: Einaudi.
- Fiori, Umberto. 2007. *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*. Milano: Marcos y Marcos.
- Fiori, Umberto. 2010. “Intervista a Umberto Fiori su Voi”. *Poesia 2.0*, 28 giugno, <poesia2punto0.com/2010/06/28/intervista-a-umberto-fiori-su-voi/>. Ultimo accesso: 27 agosto 2022.
- Fiori, Umberto. 2014. *Poesie 1986-2014*, introduzione di Andrea Afribo. Milano: Mondadori.
- Fiori, Umberto. 2019. *Il conoscente*. Milano: Marcos y Marcos.
- Fiori, Umberto. 2022. *Il metro di Caino*. Roma: Castelvecchi.
- Lo Vetere, Daniele. 2019. “Il disagio della dissomiglianza. Su *Il Conoscente* di Umberto Fiori”. *La letteratura e noi*, 24 luglio, <laletteraturaenoi.it/2019/07/24/il-disagio-della-dissomiglianza-su-il-conoscente-di-umberto-fiori/>. Ultimo accesso: 27 agosto 2022.
- Portesine, Chiara. 2022. “Visioni di genere: Umberto Fiori e l’ecocritica della parola”. *Symbolon*, in corso di pubblicazione.
- Pusterla, Fabio. 2019. “Storia di una lettura intricata. *Il Conoscente* di Umberto Fiori”. *Leparoleelecese*², 17 aprile, <www.leparoleelecese.it/?p=35386>. Ultimo accesso: 27 agosto 2022.
- Sichera, Antonio. 2019. “Il presente della poesia per *Il Conoscente* di Umberto Fiori”. *Oblio*, 9.34-35, 121-125.



Zuliani, Luca. 2016. “Mento di Umberto Fiori”. In *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Andrea Afribo, Sergio Bozzola e Arnaldo Soldani, 365-388. Padova: CLEUP.