

## Enthymema XXV 2020



### Da Voce a Voce: spazio etico o spazio politico da *Tiresia* di Giuliano Mesa a *Terraemotus* di Fabio Orecchini

Florinda Fusco  
Università di Bari

**Abstract** - La rimozione storica è il nodo in cui s'incontrano il poemetto *Tiresia* di Giuliano Mesa e l'installazione *Terraemotus* di Fabio Orecchini. Il tragico rimosso del XX secolo, ciò che si preferisce non vedere, è oggetto di visione del cieco ed indovino Tiresia: le fosse comuni, le bombe atomiche, il commercio di organi infantili, lo sfruttamento minorile, le baraccopoli. In una spirale ritmico-visionaria il rigore linguistico è misura del rigore etico.

**Parole chiave**- Giuliano Mesa; Fabio Orecchini; Poesia Italiana Contemporanea; Poesia sperimentale; letteratura impegnata.

**Abstract** - Historical removal is the crux in which the poem *Tiresia* by Giuliano Mesa and *Terraemotus* installation by Fabio Orecchini meet each other. The tragic of the Twentieth century that has been removed, what we prefer not to see, is the blind prophet Tiresias' object of vision: mass graves, atomic bombs, trade in infant organs, exploitation of children, slums. In a rhythmic-visionary spiral, linguistic rigor is measure of ethical rigor.

**Keywords**-; Giuliano Mesa; Fabio Orecchini; Contemporary Italian Poetry; Experimental Poetry; Engaged Literature.

Fusco, Florinda. "Da Voce a Voce: spazio etico o spazio politico da *Tiresia* di Giuliano Mesa a *Terraemotus* di Fabio Orecchini". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 629-37.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13700>

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



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# Da Voce a Voce: spazio etico o spazio politico da *Tiresia* di Giuliano Mesa a *Terraemotus* di Fabio Orecchini

Florinda Fusco  
Università di Bari

«Immaginare [...] la voce come corpo, un corpo [...] che attraversa» scrive Fabio Orecchini (*Per Os* 65) riferendosi alla sua installazione-performance intitolata *Terraemotus* con al centro: un sismografo, la voce di Giuliano Mesa che narra la storia delle fonti della sua opera *Tiresia*, alcune *sismografie* come riproduzioni delle vibrazioni della voce di Mesa e una donna che con ago e filo si ricuce il corpo.

L'installazione di Orecchini è, in primo luogo, un ragionamento sulla voce: la voce come suono-pensiero emesso dal corpo, che oltrepassa il corpo.

Combinazione specifica di toni e timbri, la voce è suono specifico. Specificità sonora e specificità identitaria insieme, la voce che, come afferma lo storico della cultura Steven Connor, dal dentro va verso il fuori, è sostanza dell'io (19).

In *Terraemotus*, la registrazione della voce di Mesa invade una stanza: occupa spazio e crea una curva di comunicazione tra spazio del passato e del presente. Il recuperare la voce di Mesa come materia sonora, a sua volta trasformata in materia grafica (attraverso la trascrizione istantanea di Orecchini nelle *sismografie*), è una precisa figura: è dare nuovo corpo al passato.

Se l'installazione vocale ha come protagonista la voce di Giuliano Mesa e il suo *Tiresia* non è solo per una scelta letteraria, ma per una scelta di pensiero. La voce di Mesa, che tanto risuona nelle menti degli scrittori di ricerca contemporanei, è voce di letteratura e voce di politica insieme. Ed è nella tradizione italiana della letteratura di impegno civile che il *Tiresia* di Mesa trova spazio e scava: in lui, letteratura e politica hanno sempre costituito un coincidere. La scrittura mesiana si staglia nella tradizione politico-letteraria italiana in modo rinnovato, inaugurando per così dire una nuova stagione, una stagione meno rumorosa forse anche perché fatta, per motivi storico-sociali e storico-culturali, di voci isolate, ma non meno vera. Ed è in questa nuova stagione da lui inaugurata che molte opere contemporanee di ricerca si muovono.

Se si dovesse creare una genealogia della poesia di ricerca odierna, un antecedente immediato di molti scrittori sarebbe rappresentato da Giuliano Mesa. La voce di Mesa è fondamentale antecedente e spinta, proprio in quanto voce letteraria, etica e politica in Andrea Inglese, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Alessandro Broggi, Simona Menicocci, Fabio Teti, Gherardo Bortolotti ed altri che in questi anni, anche grazie all'esperienza di *Exit*, esperienza che ha incluso un insieme di convegni e pubblicazioni, sono in dialogo tra loro. Ma è antecedente altresì di personalità più isolate come quella di Fabio Orecchini.

L'idea di questo intervento parte dal mio interrogarmi sul rapporto tra esperienza poetica ed esperienza politica nella poesia degli anni Duemila. La mia domanda iniziale è: che tipo di relazione esiste? *Tiresia* e *Terraemotus* sono lavori che mi sono sembrati pertinenti per iniziare un'investigazione di questo tipo. La successiva domanda che qui voglio pormi è: cosa fa del *Tiresia* un'opera politica? Ho provato a rispondere a questo quesito attraverso le stesse parole di Mesa, quelle dei suoi scritti teorici.

«La poesia è relazione» e «mette in relazione», afferma Mesa in *Ad Esempio*, «non finge sintesi», ma è relazione tra parti diverse che rimangono tali. Ed è un relazionarsi che non te-

Da Voce a Voce  
Florinda Fusco

me «il conflitto, lo stridore, lo stridere delle parti», ma al contrario, potremmo dire, lo innesca. La visione del testo poetico coincide con la sua visione della realtà incentrata, dice Mesa, «sul conflitto permanente che predomina» (17).

Adesso proviamo a comprendere la natura o le nature del conflitto che Mesa innesca a livello testuale.

Come spiega Simona Menicocci, nel suo saggio di *Teoria e poesia*, riprendendo le maglie del discorso di Rancière, quando la letteratura rifiuta un consenso passivo, ovvero quando rifiuta stereotipi, convenzioni, ruoli e posti assegnati, scombina l'ordine prestabilito e riorganizza attivamente gli elementi della letteratura: allora sta introducendo in sé un disturbo, una frattura, un conflitto. Ed è nell'introduzione di questo conflitto, che la letteratura fa politica (152).

Consideriamo i vari piani su cui il conflitto testuale s'introduce nel *Tiresia*. Il primo coincide con la ridefinizione del linguaggio.

Ad un linguaggio messo a lavoro, usando un'espressione di Paolo Virno, e al suo uso che Mesa definisce «propagandistico-ipnotizzante» proprio di una cultura divenuta quasi del tutto 'pop', Mesa stesso oppone il rigore linguistico.

La poesia, per l'autore, non fa che scoprire «il nome di ciò che non ha nome» e, in questo scoprire, porta in sé una responsabilità nominante che consiste proprio nella ricerca di un rigore linguistico ovvero di «un linguaggio dove – scrive Mesa – le parole [...] cercano la precisione, la sincerità». Come per Wittgenstein, la cui *Lecture on Ethics* del 1929 Mesa riprende esplicitamente nel suo saggio *Ad Esempio*, l'estremo rigore linguistico è rigore etico perché solo il rigore linguistico, che coincide necessariamente con un rigore di pensiero, può condurre, afferma Mesa, a «conoscenze possibili» e pertanto ad un «possibile bene» comune (18). E da questo, spiega l'autore in *Al Giorno d'Oggi*, «potrebbe forse scaturire un nuovo agire comune, un costruire insieme» (14).

La relazione tra scrittore e parola per Mesa è dunque una relazione etico-politica. Quello che Mesa definisce il rigore della lingua come esperimento di una frammentata verità etica è tanto più necessario quanto più le narrazioni politiche ed economiche si reggono su «menzogne», prime fra tutte, dice Mesa, quella delle «uguali opportunità» garantite dal mercato libero (*Al giorno d'Oggi* 7). La ricerca formale mesiana è, in realtà, sempre «necessitata e vincolata dall'esigenza della verità etica». (Picconi 47)

Un altro piano su cui si gioca il conflitto testuale è la ridefinizione degli elementi costitutivi del fare letterario. E, in primo luogo, la frattura si apre con la metrica: nel *Tiresia*, Mesa arriva alla costruzione di un proprio sistema metrico, di un sistema autonomo.

L'opera si suddivide in cinque *Oracoli* e due *Riflessi*, questi ultimi posti al termine del secondo e del quarto oracolo. Il poemetto ibrida versi della tradizione con nuove strutture ritmico-intonazionali, generando aree ritmico-sonore meticolosamente definite. A demarcare l'inizio e la fine di ogni area ritmico-sonora, che coincide con un flusso sonoro e di pensiero ininterrotto, vi è l'utilizzo del punto. Le pause sonore avvengono, cioè, solo al termine di un'intera emissione sintattica. Mesa, con la conoscenza approfondita della teoria musicale, ed egli stesso pianista, intende dar vita ad una partitura musicale con incisi isolati e periodi legati. I primi corrispondono a singole parole isolate dalla punteggiatura, i secondi si identificano con fiumi sonori che contengono in sé più versi grafici e che si arrestano con l'interpunzione.

La creazione di un lavoro multimediale performativo dell'opera *Tiresia* insieme al compositore, artista sonoro e studioso delle tecnologie musicali Agostino Di Scipio e al videoartista e musicista Matias Guerra e la rispettiva registrazione video-sonora divengono fondamentali nel rivelare gli intenti musicali dello scrittore.

Il testo è costruito attraverso parallelismi metrico-strutturali che legano tra loro i primi tre oracoli e gli ultimi due, dando vita a delle emissioni sintattiche della stessa misura, e creando, in tal modo, aree con una capacità ritmico-sonora analoga. Ho riportato qui l'esempio dei

Da Voce a Voce  
Florinda Fusco

primi due oracoli, indicando le pause sonore, e dunque la delimitazione delle aree ritmico-sonore, con due barre (//):

“Oracolo n. 1”

vedi.//vento col volo, dentro delle folaghe.//  
vedi che vengono dal mare e non vi tornano,  
che fanno stormo con gli storni neri, lungo il fiume.//  
guarda come si avventano sul cibo,  
come lo sbranano, sbranandosi,  
piroettando in aria.//  
senti come gli stride il becco, gli speroni,  
che gridano, artigliando, facendo scaravento, in muta,  
ascoltane la lunga parata di conquista, il tanfo,  
senti che vola su dalla discarica, l'alveo,  
dove c'è il rigagnolo del fiume,  
l'impasto di macerie. Dove c'è la casa dei dormienti  
che sognano di fare muta in ali.//  
casa dei renitenti, repellenti,  
ricovero al rigetto, e nutrimento, a loro,  
scaraventati lì chissà da dove,  
nel letame, nel loro lete, lenti,  
a fare chicchi della terra nuova,  
gomitoli di cenci, bipedi scarabei  
che volano su in alto, a spicchi,  
quando dall'alto arriva un'altra fame.

Prova a guardare, prova a coprirti gli occhi. (7)

“Oracolo n. 2”

fumo.// nugoli, sciame di gusci neri.//  
bruciano le mandorle degli occhi, le falene,  
le dita piccole e incallite, le mani stanche, stanche.//  
bruciano, scarnite, a levigare guance,  
i gusci gonfi delle palpebre,  
che si richiederanno.//  
fumo portato via, che trascolora,  
che porta via le guance, paffute, delle bambole,  
le anche dondolanti, a fare il movimento di ripetere,  
in altalena, in bilico di piede, che lenisce,  
gioco che non finisce, mai,  
che non arriva, mai,  
tempo di ricordare, dopo,  
di ritornare dove si era stati.//  
a fare il gioco del silenzio,  
nel preparare doni, meraviglie, a milioni,  
passate per le mani una ad una,  
per farli scintillare, gli occhi stanchi,  
tenerli aperti, sempre,  
e quando arriva il fuoco, che sfavilla,  
ecco, giocare a correre via,  
gridando, ad occhi chiusi.

## Da Voce a Voce Florinda Fusco

tu, se sai dire, dillo, dillo a qualcuno (8).

Si noti che gli oracoli qui presentati hanno una costruzione identica: ovvero presentano sei emissioni sintattiche di eguale misura, ovvero 6 aree ritmico-sonore secondo lo schema 1(l), 3 (v), 3 (v), 8 (v), 8 (v), 1(v) (dove “l” sta per lessema e “v” sta per verso grafico e 1 (l) sta ad indicare la presenza di un lessema isolato dalla punteggiatura, mentre 3 (v), 3 (v), 8 (v), 8 (v), 1(v) stanno ad indicare la quantità di versi grafici presenti):

la prima area coincide con un lessema (in tutti i casi bisillabo);

la seconda con tre versi grafici;

la terza con tre versi grafici;

la quarta con otto versi grafici;

la quinta con otto versi grafici;

la sesta con un verso grafico;

In egual modo tra struttura del quarto e del quinto oracolo vi sono interni parallelismi ritmico-sonori.

Un'altra strategia ritmica usata da Mesa consiste nell'isolare con una virgola di apertura e una di chiusura piccole cellule ritmiche a fine verso, conferendo a queste ultime un accento primario. In genere si tratta di un lessema di due o tre sillabe. Riporto in seguito degli esempi: «Ascoltane la lunga parata di conquista, il tanfo,» o ancora «senti che vola su dalla discarica, l'alveo» (7).

Ulteriore strategia è quella dell'estrema frammentazione o segmentazione del verso mediante l'uso ripetuto e ravvicinato della virgola. Si legga ad esempio: «che gridano, artigliano, facendo scaravento, in muta» (7).

Inoltre, alle serrate battute ritmiche s'intrecciano continue interazioni sonore con incroci e contagi semantici: la ripetizione di una cellula sonora in due lessemi fa sì che il secondo lessema trascini con sé le connotazioni del primo dando vita ad un'unica immagine semantica.

Consideriamo nel primo oracolo l'iterazione intrecciata della fricativa alveolare sorda o sonora e della vibrante alveolare nei seguenti versi, dove l'omologazione sonora crea una compattezza semantica: «come lo sbranano, sbranandosi, / piroettando in aria. / senti come gli stride il becco, gli speroni, /che gridano, artigliando, facendo scaravento, in muta» (7).

Diffuso nel testo è altresì il sistema rimico: si tratta per lo più di rime interne e solo sporadicamente di rime a fine verso (si vedano ad esempio nel primo oracolo le rime intrecciate tra «scaravento, «dormienti», «renitenti», «repellenti», «nutrimento») (7).

Di notevolissimo interesse risulta pertanto la struttura metrica mesiana: si tratta di una vera e propria elaborazione concettuale della metrica sostenuta dalla solida formazione musicale di Mesa, che risulta comparabile in termini di neo-concettualizzazione e di progettazione (e non nelle modalità, nei criteri e nelle scelte eseguite) all'elaborazione metrica di Amelia Rosselli, a cui, peraltro, l'autore ha dedicato il saggio *Metra. Pagine per Amelia Rosselli*.

La testimonianza di Mesa nella cultura contemporanea non è solo letteraria, ma è una piena testimonianza intellettuale. In un periodo storico, gli ultimi decenni del Novecento e il primo decennio del XXI secolo, in cui il predominare delle teorie postmoderniste, come quelle della fine delle ideologie e della fine della storia, ha relegato il rapporto tra etica ed estetica a reperto del moderno, Mesa ha voluto conservare il rapporto con le grandi tensioni etiche della modernità e con la drammaticità della storia. *Tiresia* va colta come opera che si fa un tutt'uno con la produzione saggistica mesiana, intrecciandosi strettamente con le argomentazioni sociali e politiche dei suoi saggi *Ad Esempio. La scoperta della poesia* e *Al Giorno d'Oggi*.

La relazione etico-politica tra scrittore e parola, nel *Tiresia*, emerge anche sul piano del processo di significazione testuale. Centro di gravità del *Tiresia* e fondamento della saggistica mesiana è costituito dalla problematica della rimozione storica e sociale.

Da Voce a Voce  
Florinda Fusco

Mesa scrive: «Si vive (...) nella rimozione costante del tragico, delle tragedie: al plurale, una per ogni vita che soffre» (*Al Giorno d'Oggi* 9). Il problema della rimozione, per Mesa, è relativo sia al presente che al passato e, in particolare, usando un'espressione di Annah Arendt, a ciò che «non doveva accadere»: lo sterminio dei campi nazisti, Hiroshima e Nagasaki e i milioni di vittime dei regimi comunisti.

Sia la chiusura del primo che del secondo oracolo del *Tiresia* si pongono il problema etico del nostro non guardare ciò che non vorremmo esistesse o fosse esistito e del nostro non saperlo (o non volerlo) dire.

Nella chiusura del primo oracolo, Mesa accenna ad un'istanza contraddittoria, ovvero il guardare da un lato come difficoltà, dall'altro come necessità etica: «prova a guardare, prova a copriti gli occhi» (7), verso in consonanza con quanto l'autore afferma nel saggio *Al Giorno d'Oggi*: «i morti per guerra, per fame, per tutte le violenze del passato al giorno d'oggi sono evidenti [...], non sono occulte, per quanto occultate. Basta volerle guardare» (10).

Nella chiusura del secondo oracolo del *Tiresia*, Mesa scrive: «tu sei sai dire, dillo, dillo a qualcuno» (8). In questa seconda chiusura, lo scrittore sembra attingere al *topos* mistico dell'ineffabilità, trasponendolo su un piano opposto: dall'ineffabilità per la troppa bellezza all'ineffabilità per il troppo orrore.

Ed è proprio su questo concetto mesiano di rimozione che nasce l'opera installativa-performativa di Fabio Orecchini, il quale afferma: «Nessuna traccia del tempo: il passato una "zona rossa", da sfondare, da presidiare» (*Berezniki, Berenice. Ipotesi per un dissequestro* 12). L'installazione *Terraemotus* di Orecchini ha come perno un verso mesiano dove la crisi della memoria storica è identificata con un gesto: un andarsene. Scrive Mesa nei *Quattro Quaderni* «non c'è che questo andarsene da dire» (273). *Terraemotus* è un lavoro sulla crisi della memoria storica come un fallimento che va ribaltato attraverso una riproposizione. Il testo letterario e, in genere, lo strumento artistico, sia per Mesa che per Orecchini, divengono tentativo estremo di riannodare la memoria estromessa, di ricucire la frattura, lo iato tra rimozione e rigenerazione. Mesa scrive a tal proposito in *Al Giorno d'Oggi*: «Il passato non passa finché non lo si conosce, finché non lo si pensa. Forse, anche, finché non lo si cambia» (10). Ed è in questa prospettiva di memoria attiva che cresce l'installazione-performance *Terraemotus* di Orecchini, in cui la donna che si ritesse le mani è proprio figura della storia che ricuce se stessa, la storia che si ripensa; ma, allo stesso tempo, è evocazione e ricostruzione di un singolo segmento di storia sociale documentato: quello di una donna anziana, sopravvissuta al terremoto dell'Aquila, rimasta per due giorni sotto le macerie a fare l'uncinetto. La voce di Mesa, nell'installazione, è definita da Orecchini come una «voce (del passato) che trapassa e contagia»: ovvero una voce dimenticata che raggiunge il presente, lo contagia e lo trasforma. Il segmento di storia che Orecchini nella sua installazione (e, in particolare, nel libro *Per Os* che fa parte della stessa installazione multimediale) intende ricostruire è quello relativo al terremoto dell'Aquila, dove oggetto del mirino sono le responsabilità politiche, o ciò che Orecchini nel testo definisce un'«epidemia di appalti» e di «condoni» (28), di «errori» (35), di «mura di amianto fragili al tatto» e un piano urbanistico deciso da una «Specie in declino» (17). Si tratta di una storia recente eppure non conosciuta sino in fondo e già rimossa. *Per Os* è uno studio, attraverso documenti e uno stadio di osservazione, dei terremotati dell'Aquila: è la storia di uno specifico terremoto, ma allo stesso tempo è la storia dei terremoti. Un parallelo dell'oggetto di osservazione di *Per Os* è la frana di una montagna a Sitio Pankago nel *Tiresia* di Mesa: anche qui un evento naturale è guardato come catastrofe storico-sociale per le responsabilità politiche che lo sottendono, ovvero quelle relative ad una comunità politica che ha permesso alla popolazione di abitare in zone a rischio e con costruzioni inadeguate. È evidente, in questo senso, in *Per Os*, l'eredità mesiana del *Tiresia*. Potremmo definire il poemetto *Tiresia* come epica di eventi storici rimossi. Questi sono presentati quali veggenghe dell'indovino *Tiresia*: da eventi di un passato dimenticato diventano visioni del futuro, in un

Da Voce a Voce  
Florinda Fusco

cortocircuito temporale in cui la diacronia si sfalda e passato e futuro diventano una dimensione compatta. Gli oracoli, che hanno come drammatico oggetto di conoscenza la violenza dell'economia e la violenza delle armi, ripercorrono tragedie politico-sociali come quella del luglio 2001 avvenuta nelle Filippine in cui gli abitanti della baraccopoli di Sitio Pangako, costruita a ridosso di una discarica, furono sepolti da una frana o come quella del 1993 avvenuta in Thailandia a Nakhon Patorn in cui, nell'incendio di una fabbrica di bambole, persero la vita cinquecento giovani operaie, tra cui molte minorenni che lavoravano in condizioni di estremo sfruttamento. Accanto a queste, si avvicendano altri drammatici eventi: gli esperimenti nucleari condotti dagli anni Trenta agli anni Settanta del XX secolo negli Stati Uniti sulla popolazione civile e militare nell'ambito del Manhattan Project; il commercio d'organi infantili tra Brasile e Stati Uniti che negli anni 90 raggiunge vette elevatissime; e infine l'ammasso dei corpi nelle fosse comuni sparse in tutt'Europa durante la seconda guerra mondiale sino a quelle dei conflitti più recenti nell'ex-Jugoslavia

Tiresia, personaggio mitologico trasformato in donna per sette anni, cieco e veggente con il dono dell'immortalità per sette generazioni, assume nel testo di Mesa nuove connotazioni: l'immortalità diviene condanna assoluta. A tal proposito scrive Mesa: «devi tenerti in vita, Tiresia, /è il tuo discapito» (6). È la condanna di un uomo costretto a vivere in un periodo storico di orrori quelli del XX secolo e dell'inizio del XXI secolo: Tiresia dovrà prima prevedere e poi assistere ad una proliferazione di eventi drammatici dalle guerre mondiali sino alle grandi tragedie sociali di iniquità, emarginazione e sfruttamento, legate all'avidità della società postconsumistica. Dinnanzi a tali eventi, che testimoniano uno sfaldamento dell'umanità, Mesa afferma in *Ad Esempio*: «pensarsi uomini tra e contro altri uomini è sempre facile – difficile è pensarsi sempre *insieme* a tutti, nel passato e nel presente, pensando che nessun uomo, neanche il peggiore, il peggior nemico, è disumano» (4). Ciò che Mesa propone è un cambiamento di ottica: da un lato, osservare in modo ravvicinato il nemico per scrutarne la sua umanità e, dall'altro, «mettersi nei panni, mettersi nel corpo» delle vittime che subiscono le logiche del potere.

Gli eventi storici nel poemetto sono presentati attraverso le veggenze di Tiresia e pertanto la *narratio* avviene attraverso visioni. In ogni oracolo vi è un fondamento visivo relativo alla tipologia di oracolo: nell'ornitomanzia, divinazione che trae auspici dal volo degli uccelli, il sostrato visivo sarà quest'ultimo, nella piromanzia sarà il fuoco e nella necromanzia saranno i corpi senza vita. Per mostrare il procedimento visivo-semanticò in cui si snoda il *Tiresia* analizzerò il primo oracolo. L'oracolo si presenta come una concentrazione di immagini a spirale logaritmica o di crescita, dove il raggio cresce ruotando in modo analogico e la curva si avvolge senza mai toccare il polo. Il *Tiresia* si apre con la visione di stormi neri di uccelli che si avventano sul cibo di una discarica, lo sbranano e si sbranano tra loro. È un'immagine bruta che, all'interno del testo, si riflette plurima, identica e variata, sia sui piani della significazione sia su un piano di narrazione visiva. Dalla prima immagine si slega un riflesso dal quale si slega un altro e poi ancora un altro, in un vortice visionario. Il primo riflesso ha una contestualizzazione sociale e geografica ben precisa: proietta l'immagine della baraccopoli di Sitio Pangako (Filippine), costruita ai margini di una discarica, dove gli abitanti si avventano sul cibo della discarica stessa e per pezzi di rifiuti entrano in conflitto tra loro. L'immagine degli stormi neri provoca altresì una seconda proiezione contrastiva rispetto alla precedente: è la classe politica che si avventa sul potere, una classe che si sbrana al suo interno per la lotta al potere, e che, allo stesso tempo, sbrana la popolazione, riducendola alla miseria e all'umiliazione. Nella configurazione narrativo-visiva, l'immagine degli stormi neri genera specularmente altre immagini di volo: di notte, nelle «case dei dormienti», ovvero le case della baraccopoli, gli abitanti sognano di essere leggeri, di cambiare le penne e di volare. Intanto, il letto del fiume, l'alveo, vola sulla discarica sino all'immagine finale della tragedia in cui gli

Da Voce a Voce  
Florinda Fusco

abitanti sono assaliti da una frana della discarica e sono scaraventati nella melma, sepolti da un impasto di macerie, mentre i loro vestiti, «gomitoli di cenci», volano su in alto.

*Tiresia* è questa visione concentrica ritmicamente vorticoso che si fa *epos*, classico e contemporaneo insieme, di chi è stato relegato alla zona dell'invisibilità e, mutuando delle parole di Mesa, «non può scegliere, non può decidere della propria vita, poiché della sua vita hanno deciso altri, decidendo che la sua vita è irrilevante», un numero in più nominato con «impas-sibilità statistica», in altri termini: «un nulla» (*Al Giorno d'oggi* 9).

Poesia storicamente e geograficamente determinata, quella del *Tiresia* è allo stesso tempo poesia indeterminata semanticamente e nelle immagini. Si pensi all'immagine in cui corpi di bambole e corpi di giovani operaie si confondono tra le fiamme mentre bruciano dita «piccole e incallite», «mani stanche», «anche dondolanti e meccaniche», dove l'orrore si confonde con il gioco: «e quando arriva il fuoco, che sfavilla / ecco giocare a correr via, / gridando, ad occhi chiusi» (*Tiresia* 8). O si pensi ad un'altra immagine in cui sotto una luce rossa ha inizio un'operazione chirurgica di bambini che, muti e immobili, con le loro «tibiae piccole» (11), si trasformano in un paesaggio naturale di acqua, resina, muschio, molluschi, piume, albume, pioggia e lampi: una metamorfosi di corpi infantili in elementi naturali sotto una luce abbagliante, densa, che si trasforma repentinamente nel livore e nell'oscurità più completa. Si pensi ancora ad un'altra immagine in cui i corpi sepolti nelle fosse comuni si trasformano in terra, «il mormorio che fanno facendosi terra» (13), e la terra si confonde con le coltri e con un manto di neve catartica: «dov'è sommersa dalla neve/ le coltri,/ là, dove la terra è bruna, tersa, senza solchi,/ sulla soglia, prova a chiamare là [...]» (13). Si tratta di lampi visionari scomposti, squarci destrutturati di eventi agghiaccianti, che travolgono *Tiresia*, il quale, dopo ogni visione, ritorna nella sua penombra solo col suo dolore «divenuto nenia di conforto/ e poi silenzio»: la parola e l'immagine danno posto al silenzio, al non poter più pronunciare ciò che in un *impromptu* di origine divina si è riusciti a dire. L'esperienza mantica come l'esperienza poetica è un bagliore sfuggente. Nell'oscurità, però, appare improvvisamente il germe di una nuova vita: «ancora non hai colto il tuo narciso, e il croco già fiorisce» (13). Richiamandosi al mito della rinascita, proprio dell'inno omerico a Demetra, Mesa non smette di credere in una possibile rigenerazione morale e spirituale della civiltà. Ciò che *Tiresia* porta con sé nel momento doloroso della separazione definitiva dagli esseri umani è l'esperienza della vita, nella sua essenza, come condivisione con gli altri: «questo silenzio che sentiamo insieme, / adesso» (14). È questo il luogo della rinascita.

## Bibliografia

Connor, Steven. *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*. Sossella, 2007.

Menicocci, Simona. «Per impotenza di lettura». Sulle ragioni del conflitto tra scritte nell'epoca del postfordismo." *Teoria e poesia*, a cura di Paolo Giovannetti e Andrea Inglese, Biblion, 2018, pp. 149-61.

Mesa, Giuliano. "Ad Esempio. La scoperta della poesia." *La scoperta della poesia*, a cura di Massimo Rizzante e Carla Gubert, Metauro, 2008, pp.17-25.

---. *Al Giorno d'Oggi*. La Camera Verde, 2008.

---. *Metra. Pagine per Amelia Rosselli*. La Camera Verde, 2007.

---. "Quattro quaderni." *Poesie 1973-2008*. La Camera Verde, 2010

---. *Tiresia*. La Camera Verde, 2008.

Da Voce a Voce  
Florinda Fusco

Orecchini, Fabio. "Berezniki, Berenice. Ipotesi per un dissequestro." *Container-Osservatorio intermodale*. Diaforia, Edizioni Il campano, 2019, pp. 12-14.

---. *Per Os*. Sigismundus, 2016.

---. *Terraemotus*, <https://www.terraemotus.site/>. Accessed May 2020.

Picconi, Gian Luca. "Non vorrà venirmi a dire che Tiresia è lei? *Tiresia*, narratività e tragico." *L'Ulisse*, 2014, n. 15, pp. 69-81.

Virno, Paolo. *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*. DeriveApprodi, 2014.