

GIULIA PELLEGRINO

«LO SGUARDO / DELLA CERNIA / NEL BUIO DI UN FONDALE».
FOTOGRAFIA E POESIA IN *AUTORITRATTO AUTOMATICO* DI
UMBERTO FIORI

Autoritratto automatico di Umberto Fiori si porge al lettore come un oggetto ospitale. Nitido il titolo, che risulta subito esplicativo dell'innescò dell'operazione letteraria: una raccolta di foto-tessera dell'autore, scattate nelle apposite cabine a partire dal 1968 per un intero cinquantennio, e incollate in due grandi album, di cui ritroviamo un piccolo campionario sui due piatti di copertina del volume.



Naturalmente assertiva la *Presentazione*, redatta dall'autore medesimo: a dispetto dell'indicazione cronologica potenzialmente gravida di implicazioni politiche e più latamente simboliche, Fiori si appresta a sgombrare il campo da eventuali letture ideologiche dell'opera. Nessuna latente polemica anti-collettivista, nessun sotteso boicottaggio della militanza politica di quegli anni, nessuna preterintenzionalità artistica: l'operazione è condotta nel solco del disimpegno, senza alcuna specifica prescrizione, eccezion fatta per la regola di conservare tutti gli scatti senza censura alcuna. L'indagine

giocosa della prima persona singolare è l'unico fine di un esperimento «senza pretese, un *divertimento*»⁴⁵⁹.

Apparentemente privo di insidie il *layout* della raccolta⁴⁶⁰: nessuna indulgenza verso lo sperimentalismo, nessuna interazione sfidante tra testo e immagini; dopo la *Presentazione*, troviamo l'unica pagina che contenga una traccia iconografica, un quartetto di foto-tessera, frutto di un'accidentale doppia esposizione, che ricorda i fotodinamismi di Bragaglia, e poi il tradizionale inanellarsi di componimenti di breve o media lunghezza, refrattari, come sempre sono i versi di Fiori, a qualsiasi opacità intellettualistica. Altrettanto trasparenti i riferimenti culturali mobilitati dai componimenti: Duchamp, Pirandello, il Futurismo, il Surrealismo si affacciano tra i versi senza infingimenti, e ci vengono per altro confermati da quel godibilissimo commento in prosa della prima sezione della raccolta che è il *Colloquio fra il Ritratto e il giovane Visitatore*⁴⁶¹. Pare, insomma, che tutto sia concepito per assecondare una sorta di premura securizzante nei confronti del lettore, e che la principale preoccupazione dell'autore sia quella di mettere a proprio agio gli ospiti.

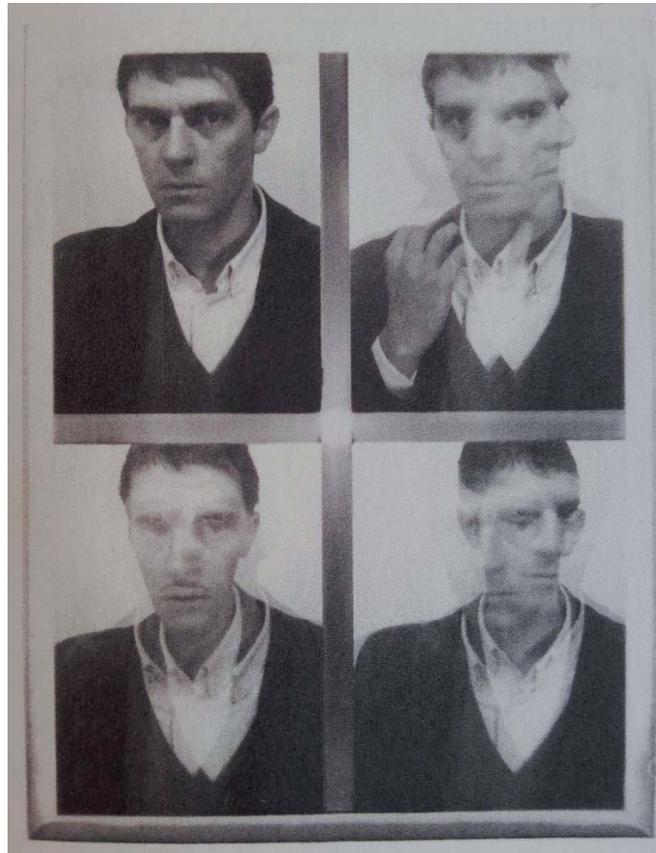
Tuttavia, dopo aver maneggiato il libro per un po', ripostolo sul comodino, spenta la luce, intorno a quest'oggetto che ci era sembrato così affabilmente abordabile inizia a propagarsi un'aureola perturbante. Comincia a mulinare nella testa del lettore la tautologia del titolo, lo specchiarsi di quell'*autós* tra i due elementi che lo compongono, di cui il primo evoca un soggetto agente – l'atto volitivo di produrre un ritratto di sé – mentre l'altro lo esclude dall'azione. Pur sembrandoci ancora esplicativo dell'operazione fotografica, il titolo diventa improvvisamente sfuggente in riferimento all'operazione poetica. La relazione tra le fotografie e i componimenti si ammanta di ambiguità; a dispetto del rapporto di filiazione diretta dichiarato nei paratesti, ai due prodotti vengono riservati due spazi autonomi: al campionario di foto-tessera i due piatti della copertina – l'involucro, il fuori; ai testi le pagine del volume – il contenuto, il dentro. Proprio alla ricerca dell'intimo nesso dei due linguaggi, ci ritroviamo ad aprire e chiudere il libro, ancora e ancora: entriamo a rileggere il tal componimento o stralci del *Colloquio* e poi usciamo a interrogare i Fiori in copertina. Ci diventa ben presto chiaro che la scelta grafica, che dapprima ci era sembrata così neutra, ci obbliga a un movimento che reduplica il continuo alternarsi di introflessione ed estroflessione che deve per forza di cosa compiere chi si ritrova ad indagare il proprio statuto identitario. Non diversamente, quell'unico quartetto di foto-tessera che sta dentro il volume e che è il solo raccordo

⁴⁵⁹ U. FIORI, *Presentazione*, in ID., *Autoritratto automatico*, Milano, Garzanti, 2023, p. 10. Si coglie l'occasione per specificare che laddove le citazioni testuali in versi siano tratte dall'opera in questione, ci si limiterà a fornire nei rimandi di nota esclusivamente titolo del componimento, numero dei versi (quando non già specificati nel corpo del testo) e numero di pagina.

⁴⁶⁰ Per quanto concerne le interazioni tra fotografia e scrittura nei fototesti letterari, cfr. almeno *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa – R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016; tra i saggi raccolti nel volume, per quel che concerne la retorica dei layout, si veda COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, pp. 83-89.

⁴⁶¹ FIORI, *Cit.*, pp. 63-86.

esplicito tra le due componenti - testuale e iconografica - dell'operazione, ci induce a interrogarci sulle ragioni della scelta: perché proprio quelle quattro facce in sequenza, progressivamente sfigurate dalla doppia esposizione?



Ancora, alla fine della sua presentazione, l'autore demanda l'interpretazione della sua fissazione autoritrattistica al lettore, cui afferma di consegnare «senza riserve» la sua «documentatissima faccia, nella speranza che anche in lui affiori la risata che cova in queste pagine»⁴⁶²: questa dichiarazione aveva contribuito a convincerci che l'autore volesse ospitarci in famiglia e che la silloge fosse improntata a una leggerezza giocosa. Ma la documentatissima faccia di cui il poeta ci garantisce la consegna incondizionata non si trova: quando balugina tra i versi, è una faccia generica, perfettamente nota eppure ottusa, mutevole e al contempo bloccata dalla condanna dei lineamenti, «sempre da un'altra parte, / sempre lì a non sapersi, / e a rinfacciartelo»⁴⁶³; tra una foto e l'altra al più «qualcosa circola / e somiglia, somiglia»⁴⁶⁴. Si ha sempre l'impressione che il ritratto non sia esaustivo, che

⁴⁶² FIORI, *Presentazione*, p. 13.

⁴⁶³ Cfr. *E allora?*, vv. 27-29, p. 31.

⁴⁶⁴ *Album*, vv. 5-6, p. 44.

qualcosa sfugga: la faccia continua a restare astratta, impersonale, «la vuota ripetizione della faccia di chiunque, di tutti»⁴⁶⁵.

E la leggerezza, la dimensione ludica della ricerca? Pure di quelli nessuna traccia. Si obietterà che gli abbassamenti di tono e l'ironia, che qualche volta diventa sarcasmo, sono delle costanti della silloge: le foto sono solo figurine, la cabina ricorda un vespasiano, il pudore per la propria intimità è simile all'imbarazzo che si prova ad entrare in una latrina pubblica⁴⁶⁶; ma dietro il tono canzonatorio dei versi di Fiori non c'è alcun divertimento: solo lo scherno di chi si guarda dal di fuori e non può fare a meno di trovare ridicola, grottesca perfino, la solennità con cui celebra il suo rito. L'autoironia è l'arma che l'ipercosciente affila per schermirsi, per derubricare la propria inesausta ricerca di senso a pedanteria da collezionista, per dissacrare, prima che lo faccia qualcun altro, la religiosità con cui ogni volta si scosta la tendina del gabbiotto.

A suggellare la sensazione di smarrimento che si acuisce via via che maneggiamo l'opera, c'è infine l'elusività che permea il rapporto tra il primo nucleo del volume (idealmente costituito dalla sezione *Verso la faccia* e dal *Colloquio* che la correda) e il secondo: composto quest'ultimo da tre sezioni - *Altre poesie*, *Seconda singolare* e *Tre poesie per l'Orientina* (18 aprile 2008) - che sembrano progressivamente prendere il largo – fino alla deriva amorosa degli ultimi tre componimenti - rispetto a quello che ci era stato indicato sin dal titolo come l'attracco cui ancorare il centro della silloge.

Davanti al proliferare di interrogativi sempre meno agguantabili, quello che avevamo immaginato come un volto familiare inizia ad assumere un'espressione pensosa, e infine si trasfigura in un sorriso che oscilla tra la ritrosia e la beffa. Si riproduce, in sostanza, a livello macro-testuale ciò che molto spesso i componimenti di Fiori fanno a livello micro-testuale: ossia configurare una situazione di confort, di rassicurante abitudinarietà, in cui si apre all'improvviso una crepa⁴⁶⁷, un disallineamento tra piano della realtà e piano della coscienza, dentro cui si insinuano, ronzanti come colonie di api, inquietanti domande di senso. Proviamo, quindi, archiviando la lettura emotiva dell'opera, ad avvicinarci allo sciame con altri strumenti.

Dall'analisi dell'operazione foto-poetica di Fiori sembra a tutta prima che i due linguaggi mobilitati dall'autore si boicottino reciprocamente. L'integrità stolidi, ottusa, immodificabile garantita dalla fotografia – la stessa faccia, lo sfondo asettico, la neutralità assoluta dello sguardo -, attraverso il prisma poetico si diffrange nelle sue componenti spettrali. I versi di Fiori la scompongono nell'apparizione della cabina, negli itinerari mentali e fisici per raggiungerla, nel confronto con la macchina-oracolo, nei sibili della stampa automatica, nella custodia gelosa dei santini, nel gioco

⁴⁶⁵ FIORI, *Colloquio fra un Ritratto e un giovane Visitatore*, p. 73.

⁴⁶⁶ Cfr. *Impianti*, p. 50; *Soggetto*, p. 52 e *Figurine*, p. 58.

⁴⁶⁷ Cfr. a tal proposito P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 22-23.

combinatorio della disposizione sulle pagine dell'album: ossia nelle ragioni, nei passi, nei momenti sottesi, culminanti tutti nella lapidarietà fotografica che li inghiotte nel tempo di un flash. La poesia libera la forza fantasmatica, li slatentizza: frantuma e dinamizza la fissità irreversibile della fotografia.

Tuttavia i due esperimenti – quello poetico e quello fotografico – sono strutturalmente omologhi: sono cioè apparentati da un comune corredo genetico che trova la propria unità funzionale nella ripetizione. Se la Fotografia «riproduce all'infinito» ciò che «ha avuto luogo solo una volta⁴⁶⁸», la sua natura iterativa è amplificata nell'operazione di Fiori dalla ripetizione del soggetto rappresentato, dell'ambientazione e delle modalità dello scatto, nonché dall'operazione collettoria, che finisce per esasperare l'immobilismo del fotogramma.

Quest'ipertrofia iterativa si ritrova parimenti nell'operazione poetica e informa di sé la silloge a tutti i livelli, facendo della ripetizione l'*eidos* dell'intera raccolta. Del prefisso reduplicato nei due elementi del titolo si è già detto: torneremo su questo più avanti. Fondamentali sono le strategie foniche adottate nei componimenti: il ricorso frequente benché disorganico allo strumento rimico non solo crea rarefatte ragnatele sonore tra i versi di un singolo componimento, ma interviene a tracciare legami invisibili tra componimenti diversi e anche lontani tra loro: particolarmente evidente è la ripresa di alcuni termini, primo fra tutti - per ragioni autoevidenti - *identità*, che tuttavia non si limita a presenziare in numerosi fra i componimenti della prima sezione, ma riecheggia continuamente in altri lemmi che finiscono per costituire delle agglutinazioni lessicali di assoluto rilievo per la comprensione dell'opera: *volontà* (in *Collezione*, v. 6); *eternità* (in *Scemi*, v. 26); *serietà* (in *Lapide*, v. 2); *ovvietà*, (in *Movente*, v. 15); *viene e va* (in *E allora?*, v. 3); *gravità* (in *Tempo*, v. 12); *intimità* (in *Mezzanino*, v. 16); *profondità* (in *Favola*, v. 6); *solemnità*, (in *Raccogliere*, v. 7); di nuovo *eternità* (in *Verbi*, v. 10)⁴⁶⁹. Vi sono poi casi in cui le rime diventano tambureggianti e sovraesposte come in *Sfogliare*, in cui non a caso la ripetizione raggiunge il picco del parossismo, poiché viene tematizzata e individuata come principio generativo del soggetto-referente delle foto-tessera:

Eccolo che ritorna
come alla radio
l'inciso appiccicoso
del successo del giorno.
O il *tormentone* del comico,
lo scroscio dello *sciacquone*. *Ripetizione*:
di questo è fatto.

⁴⁶⁸ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 6.

⁴⁶⁹ I componimenti in questione si trovano rispettivamente alle pp. 24, 26, 27, 28, 30, 33, 36, 47, 51, 56.

Lo stesso, sempre lui. Ma ad ogni scatto
ci vuole ancora un attimo
per riconoscerlo⁴⁷⁰.

I componimenti assecondano inoltre un principio di ripetizione tematica: solo per fare un esempio, l'apparizione arcana della cabina per fototessera, in cui culmina il componimento di apertura, ritorna nel terzo, nel quarto e nel quindicesimo della prima sezione, che è per giunta perimetrata circolarmente da due titoli che si richiamano a vicenda - il primo: *Foto-tessera* e l'ultimo: *Foto-ricordo*; questo ciclico ripresentarsi delle stesse immagini, degli stessi elementi, riproduce d'altro canto la reiterata celebrazione del rito autoritrattistico, marcata anche attraverso locuzioni di tempo ('anno per anno', 'ogni volta', 'sempre', 'giorno per giorno', 'ogni giorno', 'anche stasera', 'momento per momento') che servono a registrarne l'indefinita riproposizione.

Ed è ancora la ripetizione il cromosoma che connette la prima alle altre tre sezioni dell'opera, apparentemente slegate dall'esperimento auto-ritrattistico. In *Altre poesie* i componimenti riprendono gli stessi temi, le stesse vertigini riflessive dei precedenti, benché prendano le mosse da esperienze e osservazioni che non hanno nulla a che vedere con l'operazione fotografica. Al centro della sezione, ad esempio, c'è un dittico costituito da *Corrente e Corrente (ripresa)*, i cui soli titoli già basterebbero a esplicitare l'*habitus* intrinsecamente ricorsivo della riflessione poetica di Fiori: qui per due volte troviamo lo stesso ruscello che scorre, che fila via luminoso e senza peso, e un'uguale dolorosa tensione davanti a quel moto incessante, a «quello spreco infinito»: lo stesso desiderio impossibile di «trattenerla / salvarla tutta quell'acqua»⁴⁷¹ che animava il tentativo altrettanto inattuabile di bloccare il mutamento, di fissare la propria identità: ma «non è mai tutto lì: va via, si sposta / da una tessera all'altra, come se / nessuno scatto potesse fermarlo»⁴⁷².

L'assillo costante della ricerca di senso perfora la testa come un roditore, è uno zittio che si cerca a tutti i costi di ignorare, di insonorizzare⁴⁷³: ma si ripropone due componimenti più avanti, sotto forma di «rospo che ti è rimasto in gola»⁴⁷⁴, e poi si ipostatizza nell'urlo assordante di un bambino soggiogato dal proprio inutile capriccio: lo specchio di quella «mania», di quella «fissazione» che è per Fiori, platonicamente, l'unica forma dell'ispirazione⁴⁷⁵: dispotica come quell'urlo in cui si riverbera un Urlo ancestrale, assurdo come tutte le pretese di senso. È per questo che davanti a quel latrato espressionistico chi ascolta vorrebbe che il «demonio» di un bambino,

⁴⁷⁰ Corsivi miei. Cfr. p. 46.

⁴⁷¹ *Corrente*, vv. 17-18, pp. 92-93.

⁴⁷² *Album*, vv. 7-9, p. 44.

⁴⁷³ Cfr. *Zittio*, p. 97.

⁴⁷⁴ *Rospo*, v. 6, p. 100.

⁴⁷⁵ Cfr. *Movente*, vv. 4-9, p. 28.

«scimmia infame» si azzittisse: «Quello che metti in scena davanti a tutti / senza nessun ritegno / è il mio ritratto»⁴⁷⁶.

La sezione successiva, *Seconda singolare*, si apre con la necessità di ripetere al padre, cui il primo componimento è dedicato, il racconto di una visione allucinata e onirica, una sorta di spavento notturno leopardiano («Questa la sai, / ma devo dirtela ancora»⁴⁷⁷): la stessa necessità totalitaria e insensata che lo porta ad assecondare la sua ricerca («E allora la ricerco, la ripeto, / la raccolgo per anni, me la covo / in segreto [...]»⁴⁷⁸), a tornare sul luogo del delitto, in quel gabbiotto dove inevitabilmente la faccia viene *mortalata* nel tempo di uno scatto. La sezione chiude, di nuovo, un cerchio: si apriva con il dispiegarsi di un racconto ripetuto, e termina con quei «bei discorsi / meravigliosamente scontati / parola per parola», dei personaggi che il fratello Andrea fa parlare nelle sue barzellette: la vita, proprio in quei dialoghi già sentiti, esibisce tutta la sua «terribile ovvietà»⁴⁷⁹: la stessa «ovvietà gravissima» che esibisce la faccia del poeta ogni volta che con «delizia e paura» la ritrova nelle foto automatiche, «mille volte diversa, sempre nuova, / sempre la stessa. Chiara, incomprensibile»⁴⁸⁰.

Anche l'ultima delle sezioni poetiche, *Tre poesie per l'Orientina (18 aprile 2008)*, in cui sembra marcarsi una più spiccata autonomia rispetto alle altre (sia per la materia erotica esplicitata dal titolo, sia per l'assenza di una titolazione dei singoli componimenti), ripete e al contempo distilla la quintessenza dei *topoi* mobilitati in precedenza: a questo dedicheremo successivamente uno spazio più ampio.

Ripetere, dunque, replicare, ripresentare⁴⁸¹: la poesia di Fiori fa quel che fa la Fotografia. Come la macchina, il poetare di Fiori è dominato da un principio di coazione a ripetere. Gli oggetti della realtà possono essere replicati infinitamente dalla fotografia, che diviene così certificato di esistenza e di persistenza, nonché strumento per esorcizzarne l'inevitabile dissoluzione.

Continuamente gli oggetti e le situazioni evocati dal poeta ci mettono davanti al rifluire, dileguarsi, dissolversi di ciò che esiste: è impossibile non provare lo stesso sgomento impotente che prova l'io lirico mentre osserva l'acqua del ruscello correre via, splendente, asservita alla legge di moto perpetuo che regola la vita: eppure rovinosamente, senza lasciare spazio alcuno alla possibilità di salvarla. La coscienza è soverchiata dal paradosso irrisolvibile di amare, e dunque voler trattenere, ciò che per esistere deve muoversi continuamente; e di non poterlo trattenere se non al prezzo di –

⁴⁷⁶ *Urschrei*, vv. 62-73, p. 106.

⁴⁷⁷ *A mio padre*, vv. 1-2, p. 109.

⁴⁷⁸ *Movente*, vv. 19-21, p. 28.

⁴⁷⁹ Cfr. *A mio fratello Andrea*, vv. 26-31, p. 116.

⁴⁸⁰ Cfr. *Movente*, vv. 15-18, p. 28.

⁴⁸¹ Su formularità e ripetizione in Fiori, cfr. C. PORTESINE, *Il macrotesto formulare. Appunti sul Conoscente di Umberto Fiori*, «Configurazioni», 1, 2022, pp. 380:401: 382-384, DOI: <https://doi.org/10.54103/2974-8070/19816>.

letteralmente – mortificarlo; lo stesso paradosso della fotografia: salvare, sottrarre al flusso del tempo, è inevitabilmente cristallizzare in una permanenza che non riguarda la vita ma appartiene al feudo della morte. Cosa resta da fare mentre non si può che essere osservatori, «più fermi e trattenuti delle [...] sponde»⁴⁸² di un torrente, mentre nella «festa lucida, pura»⁴⁸³ della vita si consuma quello spreco, se non ripetere, tornare al ruscello, ridire di quello sgomento? Cosa si può fare davanti al saporaccio del Nulla, al grande Guaio, che ci sferza all'improvviso come una folata di aria fredda in un mattino qualunque, a Milano in via Paullo, se non ripetere ciò che si farebbe ogni giorno – mettere la merenda nella cartella, muovere un passo dopo l'altro e andare a scuola⁴⁸⁴? Si rifà, si ripete per accertarsi che le cose siano ancora lì come le avevamo lasciate. Si torna però anche per officiare liturgie laiche e silenziose, affidando a quella ritualità ossessiva il compito di preservare la tenuta del mondo: tornare nella cabina delle foto automatiche, ripetere gli stessi tragitti, rispondere bene al saluto⁴⁸⁵, sono cerimoniali da assolvere affinché tutto funzioni come deve: si ripete dunque per garantire permanenza alle cose, cui si ritorna per verificarne la permanenza; progetto e collaudo coincidono, in una circolarità di cui è impossibile scindere la causa dal fine.

Tuttavia, come nella sua attività di replicazione, la fotografia, intensificando per un verso il reale, per l'altro, consentendo l'indefinita ripresentazione dell'oggetto ritratto, finisce per derealizzarlo e svalutarlo⁴⁸⁶, anche nei componimenti di Fiori «il gioco rischia di cambiare aspetto⁴⁸⁷»: ripetendo per salvare, si finisce per diluire tutto nella consuetudine; l'ossessione liturgica ha la stessa matrice della routine⁴⁸⁸. È il principio di funzionamento della preghiera: l'afflato mistico che la anima, le conferisce quello statuto formulare, da litania, che infine anestetizza l'afflato che l'ha originata, finendo per renderci dimentichi della richiesta di salvezza che la sottende. Ce lo dice il poeta, molto spesso, tra le righe, che in fondo non c'è contraddizione, che dimenticare e dimenticarsi è l'unico modo per ottenere salvezza: ogni cosa nella poesia di Fiori è duplice⁴⁸⁹, e i due volti delle cose condividono lo stesso gene. Bene e male hanno la stessa radice. La salvezza al suo vertice ha gli stessi connotati della perdita.

⁴⁸² *Corrente*, v. 25, p. 93.

⁴⁸³ *Corrente (ripresa)*, v. 22, p. 94.

⁴⁸⁴ Cfr. *Nulla*, p. 91.

⁴⁸⁵ Cfr. FIORI, *Canto*, nella raccolta *Esempi*, e *Spiegazione delle sirene*, nella silloge *Chiarimenti*, oggi in ID., *Poesie 1986-2014*, Milano, Mondadori, 2014, rispettivamente alle pp. 61-62 e a p. 87.

⁴⁸⁶ Cfr. S. SONTAG, *Vangeli fotografici*, in ID., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978, p. 105.

⁴⁸⁷ *Tempo*, v. 17, p. 33.

⁴⁸⁸ Cfr. FIORI, "A volte". *Osservazioni su tempo e poesia in "Pianissimo" di Camillo Sbarbaro*, in ID., *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Milano, Maros y Marcos, 2007, p. 154.

⁴⁸⁹ Si veda, sull'intrinseca duplicità della poesia di Fiori, A. CORBETTA, *Con la furia di un bambino che gioca: la poetica di Umberto Fiori*, «Gli stati generali», 2 Gennaio 2019, <https://www.glistatigenerali.com/letteratura/con-la-furia-di-un-bambino-che-gioca-la-poetica-di-umberto-fiori/> (ultima consultazione: 05/08/2023)]

Ma l'io lirico non si può rassegnare a questo: non può addomesticare il roditore che gli scava le tempie. E infatti proprio quando l'inquietudine sembra rarefarsi, l'urlo represso che cova in gola spegnersi, quando tutto sembra silenziarsi e sbiadire, è in quel momento che torna a pungere l'angoscia del nulla, la speranza atroce che con «slanci da sega a motore / ogni mattina si riaccende, in testa, / [...] ci avvelena⁴⁹⁰»: e il tarlo della ricerca di senso ricomincia a operare. C'è sempre una sirena a svegliarci quando stiamo per abbandonarci a una confortevole narcosi. C'è un sistema d'allarme interno, che è un sistema d'allarme integralmente etico, a tenerci vivi; che ci richiama al 'lavoro mai terminato⁴⁹¹' e mai terminabile di comprendere cosa è vero, cosa è giusto. Si vorrebbe per sempre affogare quella speranza come il bambino-scimmia infame. Ma non si deve, non si può: è più forte la pressione della mania, della fissazione, che lava l'appannamento della pupilla, che riattiva lo sguardo, lo concentra di nuovo sulle cose, ci induce a star loro di fronte, perfettamente invasati, convinti⁴⁹², a sperimentare che anche una pianta «a volte [...] / può far paura»⁴⁹³, perché a ogni cosa è potenzialmente affidato un segnale, una scaglia di senso, una minaccia. Non c'è altra strada: non si può che tornare ogni volta alle cose del mondo, come nella scatola delle foto automatiche. Cercare instancabilmente la 'traccia': quella che lega la prima persona singolare a ogni altra, e tutti a ogni singola cosa. È questo che in un gioco serissimo cinquant'anni fa Fiori comincia e prosegue senza sosta. A ogni scatto ha la riprova che ciò che lo identifica non è – non può essere tutto lì. Quelle foto, a dispetto della loro neutralità, ci dicono che il *punctum* sta fuori dal perimetro della tessera, fuori dal gabbiotto; riprendono un discorso mai interrotto, la ricerca iniziata da qualcun altro (il citazionismo in Fiori non è mai tributo, o dichiarazione di partito, o sfoggio di bravura: è sempre un dialogo intimo con chi lo ha preceduto).

Per un principio che qui, impropriamente, definirò di indeterminazione, ogni volta che si tenta di puntare l'obiettivo sul soggetto, di circoscriverlo, di ridurlo al rango di mera particella, quello ci sfugge, si sfigura. Solo tornando sulla sponda del ruscello, nella strada dove c'è il bambino che urla il suo capriccio immondo, nel bar dove il vecchio con il laringofono si ostina a gracidare⁴⁹⁴, potremo finalmente – anche solo per un momento - riconoscerci, rispecchiarci. È qui che si chiarisce l'implicito ossimoro del titolo, la ripetizione di *autòs* nei due lemmi che lo compongono: ogni pretesa di operare un ritratto di sé, di indagare quel referente imprevedibile che è l'identità, non può che passare attraverso la rinuncia a ogni autoreferenzialità, a ogni rivendicazione di singolarità

⁴⁹⁰ FIORI, *Voci*, vv. 9-11, dalla raccolta *Tutti*, oggi in ID., *Poesie 1986-2014*, p. 161.

⁴⁹¹ Cfr. *Rospo*, p. 100.

⁴⁹² Cfr. *Recinto*, vv. 12-13, p. 98.

⁴⁹³ *Ibid.*, vv. 10-11.

⁴⁹⁴ Cfr. *Urschrei*, pp. 103-106.

autosufficiente⁴⁹⁵. Solo nell'alterità si può sondare, odiare e infine inesorabilmente assecondare la pretesa infame di trovare un rimedio alla vita, la nostra «vecchia piaga slabbrata⁴⁹⁶»: sapendo però di non essere soli, di poter trovare nel proprio pollice lo stampo di quello di una seconda persona singolare, di chi ci ha preceduti, di chi ci seguirà. Continuare a chiedersi «cos'è questo disegno, questa figura / che da anni, da secoli, ci usa»⁴⁹⁷, e che in modo *automatico*, soggiacendo a una sorta di comune ipostruttura archetipica, replichiamo: non trovare risposta, ma – segretamente – sperare che in quella matrice che ci governa e ci accomuna stia la prova che da qualche parte alberghi un senso. A questo punto va chiarito però un potenziale equivoco: la consapevolezza di essere solo delle varianti tra quelle «che sono state e che verranno»⁴⁹⁸ non significa mai appiattimento, omologazione seriale, dichiarazione di in-significanza delle singolarità. Al contrario: ogni frammento di realtà, ogni persona singolare, tutte le cose sono schegge miracolose⁴⁹⁹, che nella loro immanenza irripetibile rimandano all'esplosione primigenia di senso che le ha generate. Dalla consapevolezza acuminata dell'irreversibilità del processo promana il sentimento di deriva irrevocabile, di perdita straziante che traluce nella scrittura di Fiori. Da qui la sua ricerca inesausta, dissennata persino: ogni frammento conta, ogni tessera reca inscritta in sé una parte del codice, è indispensabile alla sua ricomposizione. Tutto va osservato, raccolto, addizionato, collezionato: ogni volta che una cosa si disperde, passa senza che siamo stati capaci di afferrarla, una parte di quel mistero è perduto per sempre. Ma nessuno di quei frammenti, per quanto necessario, è sufficiente a parlare: ognuno, se irrelato, è solo un atomo opaco, un detrito alla deriva. Solo in un rapporto con gli altri – è per questo che la poesia di Fiori è intrinsecamente dialogica e politica - si può sperare di trovare il proprio posto.

Ce lo chiarisce l'ultima delle sezioni dell'opera - *Tre poesie per l'Orientina (18 maggio 2008)* - che, appunto, se letta fuori dal rapporto con le altre, sembra una micro silloge di canti d'amore incoerenti rispetto al contesto; e invece rappresenta il vero centro di aggregazione della raccolta, quello in cui tutti i titoli dei componimenti precedenti perdono il proprio statuto di frammenti per ricomporsi in una superiore unità di senso: la scelta di non titolare le poesie dell'ultima sezione, rimandando alla tradizione premoderna dei canzonieri - e dunque a una concezione unitaria, organica della poesia e del creato - mi pare da leggersi in questa chiave.

«Ero preso. Non c'erano più scelte, / giudizi, volontà. / Ero un peso. Tu eri / la gravità»⁵⁰⁰ recita il primo dei tre componimenti: solo in rapporto a un altro da sé è possibile trovare un'orbita al

⁴⁹⁵ Cfr. M. DE ANGELIS, *Gli oggetti di Fiori*, «Doppiozero», 24 maggio 2014, <https://www.doppiozero.com/gli-oggetti-di-fiori> (ultima consultazione: 05/08/2023).

⁴⁹⁶ *Urschrei*, v. 35, p. 104.

⁴⁹⁷ *A Carla Fiori, mia zia (1914-2015)*, vv. 21-22, pp. 112.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, v. 20.

⁴⁹⁹ Cfr. le riflessioni di A. AFRIBIO, *Introduzione. Perdere tutte le bravure*, in FIORI, *Poesie 1986-2014*, pp. XI-XIV.

⁵⁰⁰ *Ero preso, Non c'erano più scelte*, p. 119.

proprio specifico peso. Solo in rapporto a un altro ‘corpo’ si può illuminare il brandello di *logos* di cui si è ambasciatori e per cui si è costantemente in ambasce.

[...] Lo so, lo so: non vuoi essere un idolo.

Vuoi che io mi ravveda,
che finalmente ti consideri
quello che sei, né più
né meno.

Io vedo solo dèi.

Mi conosci, lo sai:

questo è il mio limite. Ma se tu me lo imponi
mi sforzerò di fare come se al mondo
non ci fossero altro che persone.

Anche tu, quindi, una persona.

Va bene?⁵⁰¹

Rivolgendosi all’Orientina, il poeta promette di redimersi, di accettare che tutte le esistenze siano governate da un principio di indifferenziazione, di rassegnarsi a considerarle meri accidenti, di circoscriverle al loro perimetro fenomenico. Ma nella seconda parte del componimento si consuma la palinodia della prima, nei due rapidi versi di una chiusa che non ammette repliche:

Quello che dentro mi sragiona
quando ti sto di fronte
farò conto che sia solo rispetto,
affetto, stima.

Della tua furia celeste
non avrò più paura:

la chiamerò *arrabbiatura*.

Troverò una misura, te lo prometto.

Sarò umile, saggio,
calmo, paziente.

Vedi com’è potente
il tuo nume?⁵⁰²

⁵⁰¹ *Tu sei una potenza primigenia*, vv. 14-24, pp. 121-122.

⁵⁰² *Ivi*, vv. 25-36, p. 122.

La propria (fittizia) adesione alle volontà della donna amata è letta come riprova del suo potere numinoso, e dunque conferma della giustezza dell'idea che il poeta ha di lei: in questa comica e insieme struggente falsa dimostrazione in cui ipotesi e verifica coincidono, si rivela l'irriducibilità identitaria dell'io lirico. L'imperativo che lo obbliga a vedere nella persona amata (e in verità in ognuno), l'impronta ineliminabile della 'divinità', è lo stesso che gli impedisce di accettare che tutto debba passare in uno spreco festante e crudele; che tutto si debba ascrivere all'arbitrio del caso, a un gioco di dadi: ridotto al rango di pura cosalità, materia incausata – priva di un'Idea-matrice; mera faccia, significante ottuso che si reduplica senza profondità.

La sua parte è quella di assecondare la furia demiurgica che lo porta a cogliere segnali e a raccogliere tessere pur nella coscienza lucidissima dell'inconcludenza del proprio lavoro; ad accostarle, a spostarle, a incrociarle cercando disperatamente di trovare due lati che combacino, di mettere i frammenti in connessione, di farli parlare. Anche quando si vorrebbe abbandonare il banco, lasciar(si) andare, bisogna perpetuare la ricerca, restare vigili, con la postura di chi non teme di vedersi aprire un lampo di senso o un baratro nella maglia fitta delle apparenze; anche se la coltre che ci cinge non lascerà filtrare alcuna luce: con la stessa ostinazione dello «sguardo / della cernia / nel buio di un fondale⁵⁰³».

⁵⁰³ *Obiettivo*, vv. 3-5, p. 45.