

Il ne faut pas douter de l'essence dangereuse du quotidien [...]. Le quotidien récusé les valeurs héroïques, mais c'est qu'il récusé bien davantage, toutes les valeurs et l'idée même de valeur, ruinant toujours à nouveau la différence abusive entre authenticité et inauthenticité. [...] Faire l'expérience de la quotidienneté, c'est se mettre à l'épreuve du nihilisme radical qui est comme son essence et par lequel, dans le vide qui l'anime, elle ne cesse de détenir le principe de sa propre critique.

BLANCHOT

Alzarsi dal letto, lavarsi i denti, fare la doccia, mangiare, aspettare l'autobus, andare al lavoro, leggere il giornale, guardare il notiziario, e via dicendo. Tutto questo è, con ogni evidenza, il nostro quotidiano. Il “senso comune”, secondo i sociologi (Schutz 1979), governa il vivere quotidiano attraverso una serie di “tipizzazioni” che semplificano la rappresentazione della realtà, sulla cui essenza il pensiero cesserebbe di attuare la facoltà del dubbio (Berger-Luckmann 1969). C'è chi ha definito questa posizione “sicurezza ontologica” (Giddens 1994), in modo un po' rozzo – almeno dal punto di vista teoretico. Ma, di norma, la sociologia non ha posto a sufficienza in questione la stabilità del senso comune, la cui critica non avviene soltanto nell'interrogazione filosofica, ma anche attraverso le tattiche quotidiane (Certeau 2001) e le rappresentazioni artistiche: letterarie, per ciò che interessa qui. Dunque il quotidiano è, normalmente, *pharmakon* nei confronti dell'instabile. Ma davvero la norma è qui dialettizzabile con una sparuta eccezione? Non c'è un continuo (*cotidie*, ogni giorno) rischio che il quotidiano ‘normale’ si inabissi nel quotidiano ‘patologico’?

In realtà il potenziale spaesamento non appartiene solo al mondo inquieto della letteratura e dell'arte, ma anche alle inquietudini (oltreché, è naturale, alle patologie) dell'uomo comune. In fondo, l'opinione dei sociologi (generalizziamo così, alla grossa) coincide – anche se, talvolta, con il segno mutato – con la svalutazione della vita quotidiana sceneggiata da Heidegger in *Essere e tempo*: luogo eminente della chiacchiera (*Gerede*) e della anonimata, del *si*, di *das Man*, del soggetto realissimo della quotidianità totalmente agito e deietto, sottratto all'interrogazione dell'essere-per-la-morte (Heidegger 1970, §§ 27 e 37).

Ma è possibile un rovesciamento, forse in parte presente già nel testo di Heidegger? È possibile, lasciando da parte l'ossessione per l'autenticità di Heidegger, entrare nel territorio ontologico attraverso il quotidiano? Esiste un'ontologia del quotidiano?

Blanchot, in un suo bellissimo saggio su *La parole quotidienne*, poi compreso nell'*Entretien infini*, ci mette in guardia denunciando il carattere essenziale del quotidiano nella sua sfuggevolezza, nel suo non lasciarsi cogliere. Il quotidiano si può conoscere parcellizzato nei suoi elementi, ma “se lo cerchiamo con la conoscenza, non possiamo che fallire, giacché appartiene a una regione dove non c'è ancora nulla da conoscere” (Blanchot 1977, 325). Il quotidiano è senza vero o falso, è al di qua di essi: “Non accade nulla, è questo il quotidiano, ma qual è il senso di questo movimento immobile?”. Nel quotidiano, manca il soggetto, o almeno esso è neutrale, anonimo: “Il quotidiano è il movimento con cui l'uomo si tiene come a sua insaputa nell'anonimato umano. Nel quotidiano non si ha nome, la realtà personale è scarsa, si ha a malapena un volto, né abbiamo una determinazione sociale che ci sostenga e ci circonda” (Blanchot 1977, 327). Ma la assenza di soggetto del quotidiano, o la sua essenziale anonimata, può anche essere percepita dall'io. E allora la percezione del ritorno dell'identico, della indeterminata ripetizione, diventa *ennui*: “La noia è il quotidiano che diventa palese, perdendo di conseguenza il suo carattere essenziale – costitutivo – di essere *inosservato*. Il quotidiano dunque rimanda sempre a quella parte di esistenza non evidente eppure non nascosta, insignificante perché sempre al di qua di ciò che la significa, silenziosa ma di un silenzio che s'è già dissolto quando tacciamo per sentirlo e che è più facile sentire chiacchierando, in questa parola non parlante che è il dolce sussurro [*bruissement*] umano in noi e attorno a noi” (Blanchot 1977, 326-7). È proprio l'idea di valore che è messa alla prova dal quotidiano. Di qui “l'essenza pericolosa del quotidiano”, perché “Fare l'esperienza del quotidiano significa sottoporsi alla prova del nichilismo radicale che ne è come l'essenza e in virtù del quale, nel vuoto che lo anima, esso detiene il principio della sua stessa critica” (Blanchot 1977, 330).

Pericolo e insieme possibilità, che parte proprio dall'autocoglimento da parte del soggetto nella noia – e di più nella malinconia – dell'indifferenziazione che governa la vuota teoria dei giorni. Benjamin dice: “noi riusciamo a penetrare il mistero solo nella misura in cui lo ritroviamo nella vita quotidiana, grazie a un'ottica dialettica che riconosce il quotidiano come impenetrabile, l'impenetrabile come quotidiano” (in *Der Surrealismus*, Benjamin 1973, 23). In queste parole, un po' sibilline nella loro esibita aporeticità, bisogna cogliere appunto la possibilità offerta da quelle che Benjamin chiama “illuminazioni profane”: le quali non hanno nulla di eccezionale, (“leggere, pensare, attendere, passeggiare”) e pure sono modi di disvelamento del senso. Attraverso lo spontaneo questionamento del quotidiano si attua, per Benjamin, l'unica possibilità di esperienza – involontaria, si capisce – che riesca a creare un contatto, altrimenti impossibile, tra il presente che cova lo slancio utopico e il passato a cui riagganciare il senso.

È quindi la rottura incidentale di quella sorta di incantesimo di Morgana che è il vano scorrere della quotidianità l'unica possibilità di

attingimento dell'esperienza, nel tempo della perdita dell'esperienza. Il disordine percettivo della metropoli si esprime nel bombardamento degli *chocs*: è “l'intensificazione della vita nervosa” di cui parla Simmel in *La metropoli e la vita dello spirito* (Simmel 1995). Se la coscienza para gli *chocs*, li esorcizza percependoli a livello di *Erlebnis*. Altrimenti, lo *choc* crea lo spiazzamento che può portare sino all'angoscia.

Ora, per tornare al cuore del nostro discorso, la percezione del quotidiano non nella sua familiarità – nel suo essere insieme di abitudini – ma nella sua inestricabile opacità, nella sua perigliosa *Unheimlichkeit*, è appunto sanzione dell'impossibilità dell'esperienza da una parte, ma insieme è propriamente esperienza dell'inesperibilità, dell'irriducibilità al senso. È quindi una delle strade, alternativa alla poesia di pensiero, attraverso cui il poeta di oggi può accedere all'interrogazione ontologica, alla domanda sul fondamento. Diceva Blanchot che “L'uomo quotidiano è il più ateo degli uomini. È tale che nessun Dio può aver rapporto con lui” (Blanchot 1977, 331). Il che è verissimo dal punto di vista del rapporto con un positivo divino panottico. Ma è nel contempo vero che l'uomo quotidiano è anche il più religioso degli uomini, quello a cui la rottura dell'incantesimo può in ogni momento porre innanzi l'esperienza del vuoto, del nichilismo radicale, e gettarlo dunque nell'ansia questionante.

Ma cerchiamo ora di delineare una fenomenologia della rappresentazione del quotidiano nella poesia recente. Sembra oggi scomparire una messa in scena del quotidiano deietto e alienato (descrizione fenomenica di forme di vita alienata), come – in modi diversissimi – poteva accadere in Pagliarani, Erba o Giudici, con espliciti accenti di critica sociale. Prevale oggi un'istanza di decostruzione del senso comune. Ci sono tuttavia tematizzazioni del quotidiano che non vanno nel senso di una decostruzione dell'*Urdoxa* implicita nell'atteggiamento quotidiano stesso, ma che – per così dire – riposano su un attingimento solo lievemente mediato del vissuto. La (lieve) mediazione può essere costituita da un velo ironico, oppure da una tonalità elegiaca.

Nella prima direzione indicata va senz'altro la poesia – alla grossa neocrepuscolare – di Patrizia Cavalli, in cui il mondo feriale delle cose costituisce, come ben rileva Alfano “l'arredo quotidiano in cui si dissipa l'Io”, ma la tentazione di un conferimento di senso alla *fuga temporis* attraverso una sintesi costituita dalla “tenerezza” affettiva rappresenta un'elusione della domanda ontologica che solo le forme del tragico o del grottesco possono sostenere. Anche in un testo apparentemente duro, come *Quante tentazioni attraverso*, non si ha una vera economia della *dépense*: conta più l'indulgenza alla dolcezza delle cose che la dispersione in esse.

Un mondo diverso, ma sottilmente legato a un comune etimo da ricercarsi nella poesia di Sandro Penna, è quello di Claudio Damia-

ni: autore – com'è noto – centrale per la comunità di “Braci”, ma anche indirettamente decisivo per quella di “Scarto minimo”. Merita però rilevare come il classicismo elegiaco penniano-oraziano di Damiani comporti una finta (non falsa) adesione al mondo-della-vita, che è in realtà tipico distacco anti-novecentesco con effetto ironizzante: l'ironia si sposa qui però appieno con l'elegia. E la lingua umile ma classica, veicolante nell'*intentio auctoris* un'etica di fraternità francescana, sarà pure reattiva – come sostiene correttamente Scarpa nel cappello – ma si basa per ciò stesso su una gigantesca rimozione del tragico: emergenza mai manifestata neanche in spia. L'esplicita *mise en page* dei sentimenti, l'apparente nudità dell'oggetto e l'assenza di figurazione metaforica sembrerebbero implicare un'immersione del soggetto nel mondo-della-vita, e sono invece testimonianza di una deriva solipsistica, avvertibile per solidi indizi: in particolare, le marche identitarie della *descriptio loci* (*mio* ecc.) che costituiscono il *têmenos* in piccola patria dell'io; il placamento dell'angoscia per la finitezza attraverso una sostanziale accettazione dell'esistente. È naturale che questa poesia si sia alla fin fine ritrovata sulla china di una rammemorazione elegiaca, come appare nei libri più recenti: ma non è che continuazione di un vecchio anti-Novecento residuale che preferisce l'identità de *La mia casa* alla disidentificazione delle *Case perdute*.

56

(Di fronte a esperienze come quelle di Cavalli e Damiani, viene in mente il famoso *caveat* di Deleuze nei confronti della fiducia nelle proprie affezioni e percezioni, che possono diventare arte solo costituendosi in affetti e percetti escussi dal vissuto – Deleuze-Guattari 1996 e Deleuze 1996 –: è evidente che in questi casi non c'è assenza di mediazione, bensì autoindulgente finzione di immediatezza che risulta poi estrema propaggine della chiusura egotica dell'io lirico tradizionale).

Se la poesia di Damiani, chiusa nell'ipseità, non conosce alterità né nella forma dell'altro da sé della percezione corporale, né in quella dell'intersoggettività (gli altri io), esperienze apparentemente non lontane come quelle dei poeti che furono redattori di “Scarto minimo”, Benedetti e Dal Bianco, si orientano in realtà verso orizzonti assai diversi.

Nel mondo di Mario Benedetti come si compendia nel recente *Umana gloria* si registra il tentativo di oggettivare una diffrazione di piani conoscitivi che appartiene alla realtà stessa, senza (dover) passare per il linguaggio. È così che all'ossessione metalinguistica, metadiscorsiva e metapoetica di tanta poesia degli anni Sessanta e Settanta si tenta di sostituire una sorta di sguardo riflessivo che – data per ammessa l'efficacia provvisoria della corrispondenza linguaggio-realtà – metta in questione il rapporto tra soggetto e mondo-della-vita. Solo che l'esplorazione percettiva di Benedetti manca – per essere fenomenologica, e quindi per mettere davvero in questione l'evidenza naturale – di quel processo di annullamen-

to dell'io-soggetto che caratterizza – husserlianamente – l'*epoché*. Nessuna *Weltvernichtung*: in *Umana gloria* c'è un mondo “forte”, storie, paesaggi, tutti identificati in una comune costellazione di senso, come se l'io-soggetto volesse garantirsi dall'annullamento del mondo attraverso un'esorcistica narrazione del disagio percettivo-patico, amorevolissimo però verso gli oggetti di quel disagio. Ecco perché il soggetto, che non ha affrontato l'esperienza radicale di essere senza mondo (come si evince, tra l'altro, dalla permanenza di significatività “ordinata” del tempo), non può – senza passare per l'angoscia – tornare alla vita, come direbbe Hegel: senza l'esperienza della perdita di senso del mondo e del tempo, senza passare per il non-umano, i sentimenti umani rimangono troppo umani, depaticizzati. In qualche modo la difficoltà è – per altro mirabilmente – sceneggiata in un breve componimento che denuncia appunto la distanza dal mondo-della-vita (“Io non ho più niente di me. / Respiro la fatica della stanza a stare / dove gli uomini non sono più. / Io che sono qualcos'altro: distanza dalla vita”): in realtà l'epigrafe di Jouve (“En finir avec le monde”) è in contraddizione concettuale con il dettato del testo, e si può leggere come spia di una mancanza che le sensibili antenne dell'autore hanno comunque avvertito. Si comprende perché il quotidiano nella poesia di Benedetti (poesia sempre venata dall'inquietudine, ma mai messa al muro dall'angoscia) si dia sempre come memoria, o in un presente che è come allontanato da una distanza memoriale. La *pietas* espressa nella “Povera umana gloria” è quindi un'inerzia creaturale che rende impraticabile l'esperienza della finitezza, la scoperta della radice patica dell'intersoggettività. La successione scopica degli oggetti quotidiani, per non essere fenomenologicamente interrogata nella sua modalità, non attiva mai la crisi autocomprendente: “E ho qualunque vita da vivere. L'autostrada dei week-end, / la strada turistica dei vini... // Io che sono delle cose negli occhi, / ma non so dire come sono quando le guardo”. Anche qui è lucidissima la constatazione della rinuncia fenomenologica di una poesia che sa essere splendidamente consolatoria, un po' come lo sguardo degli angeli del *Cielo sopra Berlino*.

57

Il rischio della poesia benedettiana si direbbe essere stato avvertito dal suo sodale di un tempo, Stefano Dal Bianco. In molti suoi testi, quelli sottratti alla tentazione pacificante (come negli esemplari *I sensi*, *Il vetrino*, *Platano* e *Pomeriggio fuori fase*, ma anche nella sezione eponima *Ritorno a Planaval*, basata su vissuti ad alta temperatura sentimentale: quindi soggetta a un potenziale pericolo di indulgimento alla commozione), si ha un autentico esperimento di *epoché* di un io-soggetto che si annichilisce per riattingere le correnti del mondo-della-vita, gli affetti coglibili attraverso il flusso coscienziale delle passioni. È sintomatico che nella poesia di Dal Bianco non ci sia spazio per il passato: tutto si dà nella dimensione attualizzante della coscienza, non nella distanza della memoria. E – altra

differenza da registrare rispetto a Benedetti – il lutto, arcitema più o meno sotto traccia, si sposta dalla cripta interiore all'esteriorità degli oggetti, inumanizzandosi (cioè naturalizzandosi) in un passaggio da affezione ad affetto.

L'altra grande declinazione del quotidiano in territori poetici che, sempre generalizzando, possiamo definire di "stile semplice" è quella decisamente etica: vale a dire quella che – più che interrogarsi fenomenologicamente sullo statuto del soggetto (del rapporto soggetto-oggetto) – costituisce i *realia* in un sistema valoriale, li sottopone cioè a un giudizio più o meno esplicito, e se ne serve in modo più o meno allegorico. Gli esiti recenti della cosiddetta linea lombarda vanno appunto in questa direzione, specie nell'esperienza più riconosciuta dalla critica avvertita, quella di Fabio Pusterla. Il modulo dominante dell'elencazione di oggetti 'poveri' rientra costantemente in un procedimento di allegoresi che, in genere, culmina in un esito di significazione morale. Si pensi all'evidenza di questo tipo di relazione nell'esemplare *Al castello* ("Dentro le cose, al nocciolo dei giorni, / tira un vento impetuoso. Sulle pietre / lise della cucina scorre l'acqua, nella casa / scricchiola il legno, l'ora; / fuori, la notte, un uomo che non vedi / trascina il proprio sacco di fatica: / foglie secche [...]") o al rapporto appena più sottile tra i due momenti in *Paesaggio*, testificato però dal verso finale della strofe ("E poi il pollaio. Le cose senza storia. / O fuori. Una carriola / che non ha ruote. Un pozzo. Un secchio marcio / privo di fondo. Il nome di uno scemo: / Luigino. Piume dentro la rete, di gallina. / Buchi dentro la rete. Trame rotte. / Quello che non chiamate crudeltà"). Per quanto talvolta la "lucidità assoluta e inutile" dell'immagine quotidiana lasci al non detto la funzionalizzazione allegorica (come appunto in *Giornate ventose*), spesso – e in luoghi di rilievo nell'economia dei libri – essa viene messa in rilievo da notazioni metaetiche, come in questo testo:

Perché la pioggia, perché il vento e le pianure
notturne, l'erba gialla, il respiro. Quell'acqua
che scroscia nei vicoli, e i prati. Perché
non c'è tregua, o domani. Soltanto la gabbia di un io.
L'inferno è non essere gli altri,
guardarli passare e sparire nel niente:
un posteggio che piano si svuota,
il cantiere del vento.
(Breve omaggio a Plutone, II, da *Pietra sanguine*)

Dove da una prima descrizione fenomenica, alla luce della massima etica di tono ricoeuriano (*soi-même comme un autre*) – rovesciamento di un più celebre apoftegma –, si passa a una palese allegoria: quella del posteggio che lentamente si svuota, spazzato dalla crudeltà di un benjaminiano vento della storia.

Una situazione poetica non dissimile si ha in Umberto Fiori, nel quale però l'eticizzazione del testo rimane più nel rovescio delle immagini, oppure nel frammezzo fra i due termini di un paragone che nell'esplicitezza del dettato: si pensi – ma come a un caso in cui il meccanismo viene insolitamente esplicitato – a *Andito in Esempi* (il titolo è già perspicuo elemento di poetica), dove alla usata immagine urbana lunare di apertura, risponde un'esigenza etica: "Di nuovo questo vuoto / bellissimo, lassù in alto, / ti preme come un fatto personale. // Come un compito lo senti, / come il telefono / quando continua a suonare / in casa di qualcun altro / mentre si salgono le scale". Anche quando la significazione etica rimane sotto la superficie del testo, la poesia di Fiori è comunque quasi sempre costituita su una palese similitudine, la cui particolarità è la comune estrazione dal bacino del quotidiano del figurante e del figurato: "La sera, sull'angolo, / davanti ai davanzali illuminati, / senti il pensiero che si dilata, / che cresce, come nelle guance / il boccone al bambino che non mangia, / come in chiesa cresce la faccia / sotto le mani dei comunicandi" (*Sguardo*).

Seppure sempre iscritto in un movimento di eticizzazione del testo poetico, sensibilmente diverso è il caso di Enrico Testa, che non ricorre sistematicamente al quotidiano e alla sua micronarrazione, ma certamente lo situa nella poesia come scenario ineludibile, dal punto di vista linguistico e immaginale: "il rapporto tra la lingua della poesia e la quotidianità e i suoi discorsi: con lo sgranarsi dei giorni che restano, con la sfilata degli oggetti e dei nomi, concreti acuminati sfuggenti, con un destino – il nostro – la cui fisionomia è tracciata da fatti minimi, da slittamenti impercettibili e rovinosi: al di là della nostra presa. Della poesia è propria anche la disponibilità verso tutto questo: l'allontanarsi dalle secche del 'poetico', del 'letterario' e dalle loro figure cosmetiche è già dentro l'orizzonte dell'ascolto, in cui il rischio di 'ingrignarsi' nella precisione nominalistica e nella concretezza referenziale non risponde allo sforzo di una onnicomprensiva e sterile rappresentazione del 'reale', ma alla tensione che dirige lo sguardo tra la sponda – in movimento – della realtà e quella – immobile – della scrittura" (Testa 1996, 14-15). Il coinvolgimento del soggetto enunciante con il brusio feriale della lingua (la ripresa – sia pure, e anzi inevitabilmente, mediata – dei discorsi del quotidiano) lo situa in un contesto di faccia a faccia etico altrimenti inattingibile per la poesia: in un errare ("la parola e l'errore sono in familiarità", dice Blanchot) alla ricerca delle piccole faglie, dei *petits miracles* dell'evenemenziale, come nella memorabile immagine dei vecchi sonnecchianti in un cinema a luci rosse genovese in *ne saranno rimasti ben pochi ormai* (da *La sostituzione*), i quali – pure loro – attendono nel buio albuminale del cinema (uovo-utero deietto) "il passo del messia". I *blanks*, gli spazi vuoti, interstiziali del quotidiano sono dunque nel contempo il nulla della morte, ma anche – se non altro in potenza – quegli infra-

tempi, schegge di tempo messianico benjaminianamente parlando, opposti al torrente di *Erlebnisse*, attraverso i quali può appunto offrirsi l'illuminazione profana, l'ancoramento del soggetto a un orizzonte di senso sia pure utopico.

Questi spazi vuoti del quotidiano emergono paurosamente in certe zone di un poeta carissimo a Testa (il quale è per altro, senza dubbio, il suo maggior interprete), come Cesare Viviani: soprattutto all'altezza di *Preghiera del nome*. Nelle micronarrazioni in cui la palmarità dell'evidenza non fa che ostendere una indecidibile opacità referenziale, il movimento affabile, colloquiale dei fatti giornalieri è solcato da "forze oscure, distruttive, non nominabili". Sempre Testa aggiunge: "Il quotidiano è solcato da una tensione drammatica, da una relazione tragica di sottomissione e dominio che genera figure di assassini e inseguitori, nemici e padroni, voci che avanzano richieste inevase o che pretendono la restituzione di debiti insolubili" (Testa 2003, XII): lo scatenamento di queste forze vanifica qualunque prospettiva etica, che non sia appunto quella invocatoria della "preghiera del nome". E nella grande messa in scena dell'*Opera lasciata sola* il "terrore dell'universo" si manifesta nel rapporto paradossale tra "lancinante concretezza" nominativa e "vertiginosa astrazione": il quotidiano è rappresentato in tutta la sua illeggibilità e contrappuntato, doppiato da un abissale paesaggio extraumano che lo dissolve.

Il mistero tremendo della finitezza dell'esistere nella sua tragica declinazione quotidiana è tema invece cui Milo De Angelis rimane fedele per tutta la durata della sua scrittura (con la parziale eccezione del vertiginoso astrattismo di *Millimetri*). La vita quotidiana è sfondo, *landscape* del testo e serbatoio di immagini: ed è spesso la correlazione tra due immagini tolte dalla ferialità urbana a creare un effetto di abisso ("tra gli altiforni e il capogiro", per citare un caso ritornante e quasi proverbiale). Lo stupore di fronte alle cose ("ogni cosa è nuova più di noi"), *Ora se questo dono* in *Somiglianze* – uno dei tratti dominanti di questa poesia – sta, diciamo così, allo spaesamento come la domanda filosofica (e in particolare quella fenomenologica) sta ai vissuti di derealizzazione in psicopatologia. Se è vero che "sono piene di significato queste strade, / la loro erba, l'odore / di ossigeno dopo il lampo" (ivi), la terra si dà però in un'"evidenza / misteriosa", in una trasparenza enigmatica. Lo stupore (corporale) sottrae i *realia* quotidiani alla lettura pacificante della *ratio*, come si avverte nel dettato – concettualmente più esplicito del solito – di *Ogni metafora* (da *Somiglianze*):

Lo stesso cielo basso
di ambulanze e di pioggia, nel turbamento
e le mani sull'inguine, chiamate dal corpo
per opporre
uno stupore minimo alle cose,

mentre fuori, tra i semafori, l'europa
che ha inventato il finito
resiste
lontana dall'animale, difende
concetti reali e irrilevanti
lungo le autostrade, nel tempo lineare
verso un punto
e gli occhi non si chiudono contro le cose, fermi
dove un millennio oggi ha esitato
tra cedere e non cedere
perdendosi sempre tardi, e con intelligenza.

E nell'ultimo De Angelis lo scenario della poesia si ambienta sempre più inesorabilmente in quella terrea, grigia, squallida eppure balenante Milano ("muta / e infinita"), chiarissimamente ed enigmaticamente opaca. I nomi dei luoghi rappresentano una fedeltà alla gettatezza dell'esistenza quotidiana, all'impossibilità di sottrarsi in uno *Standpunkt* sovranamente distaccato dal mondo-della-vita. Nella nuova *Analisi del periodo* di *Biografia sommaria* ("Non rispondere, stasera. Cammina / lungo la tua era di chioschi e di metano. / Solo quella ti fu data. Guarda / Via Stradella, via Rosales, la lingua screpolata / dall'acqua minerale [...]"), come nella *suite L'Oceano intorno a Milano* (come anche nell'urbano lutto perimetrato da cemento e asfalto del più recente *Tema dell'addio*), la lattigine opaca di Milano è figura della vita stessa, preludio e viatico al simbiotico "sangue senza musica" in cui i vivi possono incontrare il senza tempo dei morti, sentire la voce muta.

È in Gabriele Frasca che la temporalità del quotidiano subisce la più radicale messa in questione, bordeggiando spesso una realizzazione patologica. Vero movente e tarlo della sua poesia è lo scorrere eguale e dissanguante del tempo, l'inderogabile gorgo della ripetizione dell'esistere: basterà ricordare gli ossessionanti *orologi* e il tic toc della finta prosa terzinata. In generale tale è appunto la funzione delle forme chiuse: "l'apparente freddezza e calcolata razionalità di quartine, sonetti, procedimenti ispirati all'ardua combinatoria della sestina risponde, insomma, proprio all'intenzione di recuperare quanto inesorabilmente vanisce nel nostro quotidiano, quanto si disperde conducendoci all'inevitabile morire" (così Alfano nel cappello). Si pensi alla messa in scena della ripetizione in *mal tardato remo*, da *Lime*.

alzati, apri la porta, e dopo chiudila,
riapila, e ancora chiudila, ma quante
volte, ma quante ancora, e quanto grande
il numero degli attimi, dei nudi
minuti, ore che spoglie, a caso, inutili
andarono, chiudendo, aprendo, vennero

affrante, o solite, contale, muti
 calcoli, di chi aprì, di chi trattenne
 un istante la porta, e poi finisce,
 e poi finisce che non aprì più,
 non chiudi più, e poi finisce che tu
 stai lì, fermo, alla porta, e poi finisce

Più che protezione, ritmizzazione ordinata, battito cardiaco che regola la ripetizione-dissipazione, il metro scandisce lo scorrere del tempo. Ma la corsa della *fuga temporis* tende a bloccarsi nella patologica desituazione dal tempo (“dov’era andato a finire pensava / il tempo trascorso a trascorrere il tempo / non era che avesse un’immagine o cento / restava piuttosto una striscia di bava // un’unica macchia insolubile e vaga / la stessa sostanza infinita del cielo / un niente protratto in un umido velo / che steso ristagna e stagnando ci appaga”, *mollì*, in *Rive*). La tematizzazione di questo blocco avviene con straordinaria forza di figurazione nel beckettiano (a partire dal titolo) *uno* di *Rive*, dove la ripetizione della scena quotidiana esplose sfociando nell’apprensione psicotica della temporalità (come salta evidente alla lettura della prima strofe).

L’eterno ritorno dell’identico nella sua declinazione quotidiana (il *semper eadem* recitato dalla polvere) genera – con la sua stessa ripetizione – il perturbante dello spaesamento (“uno finisce che un giorno si guarda / tutt’intorno e non vede niente niente / insomma niente di quello che appena / il giorno prima pareva la scena / fissa del suo ordine cos’è che tarda / quest’oggi chiede a sfavillarmi in mente / e si risponde nulla eppure sente / che è come fosse rotta la catena / e quanto è stato suo non lo riguarda”). È impressionante come il percorso di *uno* ricalchi la scena della temporalizzazione del *Dasein* schizofrenico. Scrive Blankenburg, nel suo grande testo *La perdita dell’evidenza naturale*, a proposito di una paziente affetta da schizofrenia ebefrenica: “Quest’alterazione non concerneva i particolari, ella poteva anzi ricordare ogni dettaglio del giorno precedente; concerneva piuttosto il ‘quadro’ entro cui tutto prendeva posto, che era soggetto a continue modificazioni. A. soffriva palesemente di una *mancanza di retro-continuità* del tutto peculiare. Il suo disturbo non riguardava l’apprendimento oggettivo dello scorrere del tempo, come nelle turbe mnesiche propriamente dette; e tuttavia il rapporto con il passato appariva profondamente turbato. / Quasi contemporaneamente al suo dolersi per l’impossibilità di ritrovare un collegamento con il giorno precedente, A. diceva: ‘No ho più nessuna relazione con le cose, *la relazione di prima*, per cui ci si sente a proprio agio [...]’” (Blankenburg 1998, 110-111). Ogni giorno la paziente di Blankenburg deve ripristinare da zero il proprio rapporto con il passato, trovare il suo posto nella finitezza dell’esistere. Più consapevole l’*uno* di Frasca, la cui detemporalizzazione esita nell’“orrore autoscopico” (Frasca 2003, 209),

ma non può evitare l’esplosione del patologico nella depersonalizzazione, nello spaesante riconoscimento dell’estraneità al se stesso del proprio corpo:

uno finisce che si sveglia e trova
 solo il tempo d’alzarsi che s’accorge
 che c’è qualcosa intorno che non quadra
 e non sa bene cosa e scruta e squadra
 tutta la casa che gli sembra nuova
 strana e tornato accanto al letto scorge
 dalle coperte una mano che sporge
 chi cazzo sarà mai miseria ladra
 si dice e s’avvicina e intanto prova
 a capirci qualcosa poi solleva
 pian piano le coperte finché emerge
 un corpo cristo è il suo e mentre bada
 a svegliarsi la nebbia si dirada
 e sente dirsi sì che lo sapeva
 che si sarebbe perso e intanto terge
 il fetido sudore che sommerge
 tutto il suo viso e dice via per strada
 e fugge e vede il corpo che si leva
 come a seguirlo il corpo che gli grava
 ormai da sempre e che il suo corpo regge
 soltanto per saldare quella rata
 la cui scadenza a tutti è protestata
 perché al tacito impegno ci legava
 per rincarnare il mondo a quella legge
 che vuole si raccolgano le schegge
 che saltano dall’asse calettata
 e tornino a bollire nella lava

Solo che il testo di Frasca si conclude con una violenta protesta del soggetto-corpo, uscita dal *Dasein* schizofrenico in una desensorializzazione solipsistica (“vorrei che questo corpo fosse bronzo / che risuonasse ai sensi da lontano”): gesto di libertà dalla condanna del flusso delle percezioni, ma anche di assoluta negazione; simile – nel suo nichilismo – al suicidio dello schizofrenico egodistonico (o di Murphy, se si vuole). Va detto che, essendo non a caso *uno* situato in principio di libro – come a indicare una situazione di partenza –, Frasca si muove poi in direzione di una condivisione intersoggettiva – sia pure per vie impervie – del riconoscimento dell’alterità del corpo (e dunque della sofferenza costituita in affetto).

La quotidianità interrogata dalla poesia di Eugenio De Signoribus è quella della casa, spazio della protezione domestica di cui si è già sempre privati: *Case perdute*, giusta il titolo in chiarissimo latino del suo primo libro. Un soggetto-corpo perde il suo sentirsi-situato

in quella che secondo la nota tesi di Bachelard (Bachelard 1975) rappresenta la figura quintessenziale della protezione, culla dell'immaginario. L'insidia ("i becchini sotto il nostro letto", *Assassini*, 2, in *Case perdute*) è penetrata nell'interno, come in (*nebbia*) (*Istmi e chiuse*):

ecco perché è chiusa la finestra:
la nebbia ha preso posto nella stanza
e il campo quotidiano tutto invade
insieme alla minaccia del vespaio
che lontano si leva
e da qui pare nasca...

Il terribile si annida nel nido, si forma all'interno della casa (la bestia di (*la casa*)), che è poi facile identificare come figura del corpo: di un io-soggetto straniero a se stesso, allegorizzato infatti nello straniero alla propria pelle, il "senzacasa". Ma in questo spaesamento non dissimile dall'apprensione malinconica del sé, si apre lo spazio atopico del contatto con l'altro uomo, di continuo accennato ed esplicitamente tematizzato per esempio nella sezione *Confidenze con l'estraneo*, da *Principio del giorno*, di cui vale citare un testo:

64 a volte il volto del da sé recluso
lavato a un'acqua nel suo interno
insorta
si sgrava della pelle morta,
così che appare meno tetro
e schiude la porta e a entrare invita

– penso che prima della tua sortita
tu debba fare tutto marcia indietro
fino alla tua intermittente fonte...
quindi, se puoi, tracciane il ponte
e tieni a mente la via
così che l'acqua non interdetta scorra
e io possa accomodarmi in casa tua... –

L'uscita dalla casa assume insomma l'aspetto dell'ospitalità, con tutto il suo carico difficile di gratuità. Ospitalità semmai estrovertita nel passo della *randonnée* di *Tavole genovesi*, dove la figura del soggetto, la cui natura spossessata è metà rischio e metà possibilità, si espone ("e nuda va' / dove è animata la città / e la pluralità si segna in te") alla caotica e versicolore immagine del mondo-della-vita che è Genova, la città in cui il randagio si può rifugiare. Le vocalità plurali degli esiliati, segnati dall'ingiustizia, sono il germe del "popolo futuro" (del popolo a venire?). Di fronte a essi il soggetto-io è nudo: potenza utopica dell'inermità.

Che cosa hanno in comune le esperienze poetiche sin qui discusse? Non un profilo linguistico: non esiste una lingua eletta per dire la quotidianità. Prevale sì lo stile semplice, la rinuncia allo scarto (o meglio all'idea di scarto), ma è perfettamente possibile adire la vita quotidiana con i mezzi dell'opacità semantica (Viviani), del corto circuito concreto-astratto (De Angelis), del manierismo (Frasca) o dello straniamento (De Signoribus) linguistici. E del resto anche la "normalità sperimentale" (Cortellessa) a etimo post-avanguardistico di un Berisso mette in scena a tratti un "quotidiano scempio / di prospettive e linee" (*Lo spazio nella prospettiva di Daria*, da *annali*).

Più che in un'opzione linguistica, si può trovare una certa aria di famiglia, se non di unità, nel sostrato ontologico, etico e patico di questa poesia. Alternativa alla poesia di pensiero e alla metapoesia sul terreno della *Grundfrage*, la poesia del quotidiano attiva la messa in questione ontologica. Non esiste un rischio di irenismo, se non nei casi deteriori di cui si è fatto cenno, come non sembra più attuale l'appiattimento su un'inutile immediatezza della denuncia politico-sociale. C'è invece l'esposizione al rischio dell'implosione solipsistica, dello sbocco nel paralizzante spaesamento patologico: è il rischio del nichilismo radicale di cui parlava Blanchot. Ma questo rischio è anche una possibilità: si è visto che il passaggio attraverso quella prima forma di esperienza dell'alterità che è il proprio corpo apre al riconoscimento dell'altro (uomo) da sé attraverso la messa in comune della *souffrance*: è il passaggio decisivo dell'ermeneutica del sé ricoeuriana disegnata in *Sé come un altro*. Così Ricoeur argomenta il passaggio dall'ermeneutica della quotidianità heideggeriana a una possibile ontologia della carne: "il carattere di fardello dell'esistenza quotidiana [quello che Heidegger chiama *Verfallen*, 'essere-gettato'] significa immediatamente consegna a se stessi, dunque apertura, in virtù della quale tutte le tonalità affettive dicono a un tempo l'intimità a sé dell'esserci e dei modi di apparire del mondo. La nozione di un progetto-gettato [...] porta in effetti a concetto la stranezza della finitudine umana, in quanto questa è suggellata dall'incarnazione [...]. Si potrebbe anche dire che la congiunzione, nello stesso esistenziale della situazione emotiva, del carattere di fardello dell'esistenza e del compito di aver-da-essere esprime più da vicino il paradosso di un'alterità costitutiva del sé e conferisce così una prima volta tutta la sua forza all'espressione: 'se stesso come un altro'" (Ricoeur 1993, 442-443). Diversamente da quanto accade nell'assenza di connotazione etica del *Verfallen* heideggeriano, in Ricoeur l'essere-gettato è teatro dell'ingiunzione dell'altro cui risponde l'attestazione del sé come momento coscienziale di riconoscimento della differenza, figurata appunto dalla voce dell'altro: soprattutto dalla voce sofferente. Ingiunzione e attestazione sono co-originarie, nella coscienza, alla radice patica dell'intersoggettività.

Non può essere casuale l'analogia tra il percorso di Ricoeur e quello di tanti poeti di oggi. L'interrogazione fenomenologica di Dal Bianco, la pratica dell'*ethos* di Pusterla, la levinassiana dialettica chiamata-risposta di Testa, lo spavento di Viviani, lo stupore-bagliore nel finito di De Angelis, il vitale stridore degli affetti nel mare del flusso percettivo schizoide di Frasca, l'ospitale perdita della casa di De Signoribus sono risposta all'immersione rischiosa nell'opacità strutturale del quotidiano. Nell'inesorabile sfuggirci della quotidianità, nello sfuggire del corpo al sé, nel pericolo dell'assoluto spaesamento, nello "smarrirsi sulla strada di casa" di Murphy, la condivisione della *souffrance* dell'altro con il sé attiva una possibilità etica e politica.