

DAVIDE DALMAS

'Concessione all'inverno' di Fabio Pusterla: una mossa d'apertura

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Petrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

DAVIDE DALMAS

'Concessione all'inverno' di Fabio Pusterla: una mossa d'apertura

L'intervento intende proporre un'interpretazione della prima raccolta poetica di Fabio Pusterla (Concessione all'inverno, Bellinzona, Casagrande, 1985, ristampato nel 2001) sia come presa di posizione che marca la differenza dell'esordiente rispetto alle linee dominanti della poesia italiana a metà degli anni Ottanta e che avvia una personale forma di dialogo con la tradizione novecentesca, sia come prima sistemazione di forme, temi e situazioni che costituiranno, nei decenni successivi, il corpo complessivo, in evoluzione ma con forti continuità, della sua opera.

Quasi sempre le affermazioni, nel campo letterario e non solo, sono in realtà un momento di duplice negazione: quella che emerge come una proposta nasce dall'elaborazione di un doppio rifiuto. Prima ancora di individuare un sentiero personale si tratta di riconoscere, anzi di inventare e costruire intorno a sé un panorama, che comprenda almeno due possibili vie alla perdizione, due errori contrapposti. A quel punto costruire "la mia strada", "la mia voce" diventa semplicemente – si fa per dire – cercare di percorrere, un passo alla volta, il viottolo mediano, la stradina stretta che non cade nel burrone di destra né nello strapiombo di sinistra. Più che tracciare la strada, è importante inventare bene i burroni.

Vorrei qui cercare di misurare, a partire da alcuni brani in prosa, assai più recenti rispetto alla composizione del libro che è al centro del mio intervento, a che quota si assestasse la personale "elaborazione del burrone" da parte di Fabio Pusterla giovane scrittore di poesie, prima e intorno alla pubblicazione del primo libro, che è *Concessione all'inverno*, edito da Casagrande a Bellinzona nel 1985.¹ E quindi proporre un'interpretazione organica (sia pure, in questa occasione, decisamente scorciata) innanzi tutto della struttura del libro, inteso come mossa d'apertura all'interno di un "gioco" (tra parentesi – non possono che esserci diverse parentesi parlando di un libro che si fregia di un prologo che si intitola proprio *Le parentesi* e che le usa in quasi tutte le poesie – i riferimenti ai temi e ai modi del "gioco" hanno un ruolo non secondario nella costruzione del libro: gli scacchi, le carte, il calcio...).

Proverò a leggere questa "mossa d'apertura" nelle due direzioni: da un lato è una risposta, dipende dall'incorporazione di "regole del gioco" individuate davanti a sé in un quadro, in una lettura della situazione in atto sul tavolo nel quale sceglie di muoversi, che l'autore si è costruito (più o meno lucidamente, più o meno consciamente); dall'altro lato, però, è proprio il primo pezzo mosso, che non può più essere tirato indietro e quindi che condiziona tutti i movimenti successivi. Anticipo subito la mia conclusione: nel primo libro di Pusterla ognuno di noi può trovare testi più o meno riusciti, può apprezzare o meno i singoli risultati, ma mi sembra innegabile che si tratti di un'apertura pesante, che ha posto fin da subito, senza necessità di conversioni di rotta, molte delle coordinate all'interno delle quali crescerà tutta l'opera successiva del poeta.

1) Che tavolo mentale si costruisce il giovane Pusterla? Come sempre non è un punto di vista astratto, ma una visione prospettica, situata. Decisivo, nel suo caso, è una provenienza dal margine, inteso in molti sensi (scrittore di lingua italiana, ma fuori d'Italia; scrittore di poesie ma che viene da esperienze di altro tipo, teatrali e politiche; intellettuale che studia in università importante, con grandi maestri, ma che non nasce dentro élite culturali, che legge il primo poeta, Dylan Thomas, perché fonte dello pseudonimo di Bob Dylan, ecc.), che produce un doppio effetto: una sensazione di non centralità, naturalmente, ma anche un sentimento del margine, del residuo, del "resto" come unica vera possibilità per la poesia contemporanea. Questa sensazione complessa si rispecchia anche nella struttura portante, nello stile, e nel tema dominante di *Concessione all'inverno*.

Tre citazioni possono sostanziare questo doppio effetto, tutte tratte dal bel volume di prose, memoriali, cordiali e riflessive, intitolato *Quando Chiasso era in Irlanda*. La prima è un ricordo

¹ Le citazioni che seguono sono tratte dalla nuova edizione di *Concessione all'inverno*, sempre edita da Casagrande nel 2001.

dell'impatto con le reazioni della sua prima lettrice forte, Maria Corti: «“Mi sembra che la mano ci sia”, affermò. “Però, guarda che scrivi cose che si scrivevano cinquant'anni fa. Svegliati figliolo, e leggi qualcosa”». ² La seconda, sullo stesso versante, riguarda il periodo successivo al buon risultato del primo libro, che «ottenne un'attenzione critica assolutamente superiore alle mie aspettative anche più segrete», ³ senza dissipare però un complesso sentimento di attrazione-distanza rispetto al clima poetico dominante: «mi sembrava di incontrare, in ciò che andavo leggendo con un misto di interesse e di diffidenza nella poesia italiana di quegli anni, qualcosa di anomalo»; percepiva un «orizzonte filosofico che non avevo ancora saputo o potuto guardare», e dubitava di poterlo «comprendere mai»: «Se fossi riuscito, mi dissi, a capire bene, fino in fondo, un poeta che mi attraeva e mi respingeva come Yves Bonnefoy, [...], forse avrei superato, in un sol colpo, molte difficoltà». ⁴ Da qui, da un «anno abbondante di “studio matto e disperatissimo”» consacrato al poeta francese, nasce l'altro tavolo di grande rilievo, quella della traduzione.

Quindi sensazione di non essere pienamente contemporaneo al proprio tempo, di avere sempre terreno da recuperare ma, allo stesso tempo, come mostra la terza e ultima citazione, vantaggio di questa marginalità: se la poesia, a metà anni Ottanta del Novecento ha perso il «ruolo ben definito e ancora importantissimo nella mappa della cultura» ⁵ che aveva ancora nei decenni precedenti, «è da un esilio dentro l'esilio che la poesia può ancora far sentire, se ci riesce, la propria voce sommessa». Pusterla ricorda come «una sera venne a incontrare gli studenti un allora giovane poeta sulla cresta dell'onda; uno di quelli che la parola “poeta” la pronunciavano senza patemi d'animo, e quasi sempre con la P maiuscola». ⁶ Siamo a Pavia: il giovane poeta maiuscolo viene sommerso da una spontanea risata generale perché gli capita di nominare Tasso che una piccola superstizione accademica locale voleva nome impronunciabile (di nuovo tra parentesi: non bisogna mai sottovalutare la componente ironica, in Pusterla, anche dei testi e delle affermazioni che appaiono più impegnative, magari apocalittiche). Non importa qui tanto cercare di attribuire un nome al poeta dell'aneddoto, quanto ricordare velocemente che nel decennio precedente all'uscita di *Concessione all'inverno* erano apparse antologie, molto discusse, come *Il pubblico della poesia* (1975) e *La parola innamorata* (1978), e che avevano esordito poeti come Dario Bellezza, Giuseppe Conte, Milo De Angelis, Cesare Viviani, ecc.: poeti diversi tra loro ma che evidentemente davano l'idea di una nuova generazione, che non aveva problemi a rilanciare l'autodefinizione e il ruolo del “poeta”.

2) L'invenzione dei burroni (non voglio né essere “poeta” come questi giovani “affermati” ma nemmeno scrivere “come cinquant'anni fa”; non voglio chiudermi in una dimensione locale ma nemmeno abbandonare la condizione del margine, ecc.) porta a strutturare un libro che è al tempo stesso molto compatto e molto sfrangiato.

Partiamo dal titolo, *Concessione all'inverno*. “Concessione” non è una resa, è una forma maggiormente agonistica, una formula di compromesso. Con tutte le possibili rifrazioni metaforiche – anche “civili” – implicate nel fatto di eleggere simbolicamente come titolo generale questa stagione (ricordo soltanto i *Dieci inverni* di Franco Fortini, che si preciserà come “maestro” di Pusterla soprattutto nelle raccolte successive): prima ci sono state altre stagioni (anche politiche) più calde, più accese; ma ora c'è l'inverno; è un dato di fatto, è il punto di partenza. Questo lettura allegorica dell'inverno del titolo si comprende soprattutto nella prima sezione, *Situazioni grosso modo immaginarie*, a partire da *Riflessioni sul fallimento*, titolo eloquente, che apre una sezione dentro la sezione, una specie di viaggio metaforico dentro una sconfitta politica, generazionale, che viene dilatata iperbolicamente fuori da tempi storici realistici: seguono *L'arocco* (appunto gli scacchi come «scuola di crudeltà») e un *Catenaccio forzato* (il calcio

² F. PUSTERLA, *Quando Chiasso era in Irlanda e altre avventure tra libri e realtà*, Bellinzona, Casagrande, 2012, 76.

³ Ivi, 78.

⁴ Ivi, 79.

⁵ Ivi, 62.

⁶ Ivi, 72.

fornisce l'immagine dell'impossibilità di «smarcarsi»). Quest'ultimo è l'unico testo non presente nella prima edizione, «rimasto fuori dal volume per sbaglio o per caso» e rimesso al «suo posto» nella seconda edizione. L'unica modifica della struttura del volume rafforza così la serie "politica" dentro la sezione: un altro segno che il Pusterla pienamente maturo, nel momento di riproporre il suo esordio, riconosce la bontà della propria mossa d'apertura. La serie arriva fino a *Heteroptera*, che esplicita la politicità della sezione, cambiando nettamente stile e svoltando nel genere satirico aggressivo, dove non a caso lo sguardo non si posa più, simpatetico, sugli sconfitti, ma sui vincitori, i politici di professione, paragonati a parassiti; il titolo dotto è appunto il richiamo a un sottordine di insetti, che comprende 39000 specie ma genericamente chiamati cimici. Il giochetto formale e ironico (ecco un altro invito a non sottovalutare l'elemento ironico in questa raccolta che per molti versi appare così "apocalittica") prevede l'inanellarsi di parole sdrucchiole che consuonano con il titolo nascosto (cimici, appunto) della poesia: «anacolutici», «panegirici», fino alla parola-verso di conclusione e soluzione: «politici».

In questo modo, oltre al titolo, ho già accennato alla divisione in sezioni del libro, ma vediamo meglio la struttura generale della raccolta: «raccolta e non Libro, come sarà poi il successivo *Bocksten*». ⁷L'affermazione è sicuramente vera nel confronto con *Bocksten*, ma senza enfatizzare troppo il dato di casualità e informalità del termine 'raccolta'. *Concessione* presenta infatti un impianto costruttivo piuttosto forte: un montaggio che non è giustapposizione di sezioni, ma che prevede un loro dialogo e una complessiva linea di sostegno unitaria; un frequente uso dell'*incipit* continuativo: apertura di testi con congiunzioni o altri modi che minano l'indipendenza del singolo testo; un disseminato gioco di variazioni e di approfondimento del significato del titolo, in punti diversi del volume.

La struttura portante unitaria del libro si inizia a vedere già dall'indice: apertura con un *Prologo*, costituito da un unico testo, *Le parentesi*, così come l'epilogo, *Il dronte*. I due testi estremi si richiamano quindi strutturalmente, anche grazie alla suggestione del titolo: è come se aprissero e chiudessero una macroparentesi che contiene l'intero libro. Tutto quello che si legge tra prologo e epilogo, quindi, va collocato in una prospettiva non umana, di tempi geologici, di un'erosione che arriva a cancellare persino le Alpi: «L'erosione | cancellerà le Alpi, prima scavando valli, | [...]». È una poesia tutta al futuro, è profezia di una scomparsa: «erosione», «scavando», «vuoti», «crolli», «gorghi»; non compare l'umano, a meno di volerlo intravedere in un accenno alla «fuga». Però la parola più importante, in questo contesto di distruzione per sgretolamento, indica un resistere: «rimarranno», che è l'unica parola ripetuta. Ciò che resta, dice il prologo, sono proprio le parentesi, gli incisi e le interiezioni; piccole cose, quasi nulla, eppure sono una forma di salvezza: fragile, provvisoria fin che si vuole; ma sono palafitte, per non annegare.

Anche l'*Epilogo* è costituito da una sola poesia, *Il dronte*, accompagnata da un'epigrafe dal *Manuscript Found in a Bottle* (1831) di Edgar Allan Poe; quindi un brano di racconto, ma posto in esergo andando a capo come se si trattasse di un'altra poesia, con incisi che hanno il ruolo delle parentesi e un elenco di partecipi che rallenta l'impressione di ciò che avviene, lo sprofondare della nave. Tutto per preparare all'incontro con l'ultimo protagonista del libro, un animale estinto, il dronte, *didus ineptus*.

Questo è insomma il tema e insieme la struttura portante del libro: la scomparsa, lo sprofondamento, il crollo o l'estinzione sono inevitabili; e insieme, però, è possibile nominare quello che resta; le resistenze, pur fragilissime, sono ancora lì. In mezzo a prologo e epilogo ci sono sei sezioni, in alternanza di brevi e lunghe: le già viste *Situazioni grosso modo immaginarie* (12 testi, 20 pagine); poi *Tredici quadri (o anche di più)* (13 e 18); *Intermezzo* (5 e 8); *Catarifrangenti* (8[9?] e 12); *Le nevi estive* (10 e 16); *Nuovi paesaggi* (5 e 8); *Concessione all'inverno* (1 e 4). Più o meno al centro del libro, alla fine della terza sezione, *Intermezzo*, c'è una poesia senza titolo, divisa in due parti, di nuovo due «possibilità» o «ipotesi» di scomparsa, che porta avanti, verso l'*Epilogo*, la "dorsale" che sorregge il volume. La sesta parte, *Nuovi paesaggi*, si chiude con *Viaggio*, che torna alle forme della scomparsa: l'ultimo dei paesaggi è in realtà un'assenza, una cancellazione: si parte per

⁷ S. STROPPIA, «Ciò che resta». *Commento a 'Le parentesi' (da 'Concessione all'inverno')*, «Per Leggere. I generi della lettura», XIV (2014), 26, 121-138.

«vedere il nulla», la *puszta*; poi si vaga, ci si perde; e alla fine anche la frase si perde, resta solo una «A» di apertura (vedi *i casi della vita*) assoluta. Prima dell'epilogo, la settima sezione, che dà il titolo all'intero volume, è ancora costituita da un solo testo. Qui troviamo anche traccia della prima versione del titolo del libro: nella postfazione aggiunta nella nuova edizione Pusterla dice che la scelta del titolo attuale è dovuta all'intervento di Maria Corti, lui pensava al più brutto *L'accettazione dell'inverno*. Si torna quindi al senso complessivo del titolo, apparentemente nella forma più arresa: «accettazione»; eppure tutto qui è dominato non dal buio invernale ma da una onnipresente luce, fino all'«incendio» che conclude la poesia.

Quindi il dialogo tra le sezioni, la forte architettura nei punti di attacco, di snodo e di chiusa, e la decifrazione del senso del titolo generale affidata all'insieme del libro condizionano l'interpretazione di ogni singolo testo.

Molto, di questa prima mossa, rimane attivo anche in seguito: alcuni caratteri manifestati qui diventeranno costanti di fondo della poesia di Pusterla. Ne elenco sei in conclusione:

1) dell'apertura ad una temporalità che va oltre i tempi della singola vita umana, si è già detto sopra; basti accennare al cuore della raccolta successiva, *Bocksten*, che è il dialogo col cadavere dissepolto di un uomo ucciso violentemente diversi secoli fa;

2) il continuo lavoro intorno al rapporto tra parola e visione: alcune sezioni suggeriscono appunto che siamo di fronte a “situazioni”, “quadri”, “paesaggi”. Spesso al centro della poesia di Pusterla troviamo lo sguardo di un io su un paesaggio; ma con vari gradi di impersonalità; in questo sguardo c'è di certo anche un'interrogazione, una richiesta di significato su di sé, sul proprio tempo, su un possibile orientamento. Un esempio particolarmente riuscito è la “descrizione ipotetica” della prima poesia della prima sezione, *Paradiso, Caprino, Cavallino*, che mette in scena l'emergere (come nel prologo anche qui siamo nel futuro, della visione e della profezia: «usciranno», «verranno», «prenderanno possesso») di una sorta di non-morti lacustri. Dopo il verdetto tutto naturale del prologo (forze geologica di scala incommensurabile rispetto all'umano), siamo ancora oltre la vita, ma nell'annuncio di un ritorno ancora parzialmente umano dopo la morte, che però non è certo una resurrezione di paolini corpi gloriosi, è un'invasione pallida, che lascia tracce – di nuovo – naturali, minerali («rami», «benzinose essenze») e residuali. Ebbene, qui il meccanismo della visione non è diretto e irrevocabile come nel *Prologo*, all'impersonalità raggelante si sostituisce un doppio io mediatore: un primo io poetico che “crede” che esista un vecchio, il vero titolare della visione, che guarda il lago dal *quai*, un «turistico Caronte».

3) L'uso dell'enumerazione, che è innanzi tutto riconoscimento del caos e del crollo, ma che può lasciare emergere anche forme di organizzazione dello sguardo, ad esempio attraverso la «frequente disposizione ternaria dei dati» notata già da Enrico Testa:⁸ spesso unisce, sullo stesso piano, apparenze della natura e detriti artificiali, nomi puntuali di luoghi, concreto e astratto, paesaggio descritto e strutture della lingua come se appartenessero allo stesso ordine di realtà. L'insistenza su queste enumerazioni, che non sono caotiche ma stratificate e pluriprospectiche, che indicano contemporaneamente in direzioni diverse, che accostano realtà diverse e spesso cozzanti è la forma retorica di una visione del mondo, che ama «non la perfezione o il sublime, ma il punto di contatto, la mescolanza opaca, l'attrito; il punto in cui qualcosa smette di essere *solo se stesso* e confina con l'altro, senza per questo potersi trasformare o smemorare, prigioniero di sé eppure aperto, umilmente disponibile e quasi sul punto di smarrirsi definitivamente, come la scarpa perduta in mezzo alla strada o la luce nell'attimo che segue o precede il buio».⁹

4) L'uso continuo delle parentesi: con la tendenza all'elenco è uno degli elementi più estremi di un fascio di stilemi tipici di Pusterla (come altri tipi di incisi, oppure gli iperbatì, la parola-verso, la poesia-sezione, ecc.) che producono un rallentamento, un continuo ostacolo al discorso “principale”, che a volte si rivela assente. Le parentesi, annunciate dal prologo (ma proprio lì, invece, assenti) tornano nella grande maggioranza dei testi del volume, compresi quelli più brevi, composti di pochi versi. Questo uso continuo delle parentesi istituisce una comunicazione

⁸ E. Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, 396.

⁹ F. PUSTERLA, *Sottopassaggi*, in ID., *Quando Chiasso era in Irlanda...*, 167-168.

su due piani al lettore, una modalità aperta continuamente alla correzione, all'aggiunta, alla revisione, allo sfarinamento di strutture rigide, di affermazioni perentorie; oltre a istituire un continuo rallentamento, un programmatico rinvio, tanto che spesso i testi finiscono in ellissi, senza frasi principali, in una immobilità, impossibilità del passo (sono appunto situazioni o quadri, non azioni o avventure). In un caso limite, (*In gita a Courmayeur*), la parentesi conquista addirittura il titolo del componimento, e quasi tutto il corpo del testo.

5) Il dialogo con la poesia precedente, che spesso è un'altra forma di riconoscimento dei frantumi e delle rimanenze. È molto presente innanzi tutto Montale, che è citato, in contesto ironizzante, con nome e cognome dal chirurgo dei *Tredici quadri*. Il rapporto con la poesia precedente avviene in forme assai diverse: dalla citazione completa, corretta oppure disseminata, messa in bocca a un personaggio, fino al richiamo del titolo di un libro (*Morgue* di Benn), che è anche un oggetto, da portarsi in ospedale. Cito un solo esempio, dove la comprensione della poesia diventa impossibile senza l'intertestualità: *Nominatio*. Il testo è di nuovo un elenco, di cose da portare con sé e da sapere, ma che si configurano come forme del "bene" di vivere solo grazie all'ultimo verso «Volare il falco altamente» che riscrive il montaliano «falco alto levato» di *Spesso il male di vivere*. Anche qui il "bene" sembra essere abbastanza collegabile ai "prodigi" dell'indifferenza: è infatti una serie di immagini dure, fredde, montagnose, di acque gelide, ma presentate come una riserva (ancora siamo di fronte a una forma di "resto", di rimanenza), come un bagaglio da portare con sé nello zaino in una mutazione epocale, non precisata, ma sicuramente estrema e definitiva: qui non c'è soltanto una «concessione» all'inverno, ma proprio una lezione da imparare dall'inverno, una necessità di portare con sé il suo insegnamento.

6) La tendenza al poemetto frazionato in capitoli (qui ad esempio la "serie ospedaliera" dei *Tredici quadri*), che avrà subito una realizzazione più insistita nel secondo volume: anche le tre parti di *Bocksten* sono inquadrare in un prologo e un epilogo, con fittissimi rimandi tra le parti.

Il tema centrale sarà qui il riemergere dalla torba di un cadavere con paletti nel petto, che riaffiora come il rimosso della storia, ed entra in dialogo con l'io poetico fino al sovrapporsi e confondersi delle voci. Il morto assassinato che riaffiora non ha un nome, non ha una biografia, è un puro resto materiale; l'unica traccia che porta con sé è quella di un gesto di violenza; interPELLa la storia con la sua evidenza di ossa. Eppure è lì e rimane la sua interrogazione; qualcosa di residuale che in un certo senso ha vinto la storia.

Lo stesso si può dire della mossa di apertura poetica di Pusterla: il crollo e l'estinzione della poesia, come di una prospettiva politica rivoluzionaria o del paesaggio stesso ci sono stati; e ci saranno sempre: saremmo ridicoli se non lo riconoscessimo, se pensassimo di poter parlare pienamente, senza parentesi, senza rallentamenti, senza buchi, senza tarli. Eppure qualcosa di residuale ha in un certo senso vinto la partita.