

do, la poesia è ancora e sempre rivisitazione del racconto di Orfeo e Euridice – riscrittura ancora oggi possibile, e non soltanto nel segno del femminile che è tipico del secondo personaggio, tradizionalmente bistrattato, ma anche, forse soprattutto, nel segno del paradosso: «il cuoio delle scarpe dei morti è cedevole / perché non desista-no dal tornare sui loro passi / nella nostra direzione» (p. 15).

Se altri sono *I Mezzi* – a loro è dedicata la sequenza finale della prima sezione, il cui titolo generale è, invece, chiaramente legato alla necessità di una dichiarazione di poetica, proponendo la categoria (comunque, più a carattere creativo che non tassonomico) della *Tanatoestetica* – ciò non serve tanto a censurare gli «smaniosi di parlare» (p. 48) anche al cospetto della morte, quanto a cercare di captare la «frequenza dei morti» che è, sempre sul filo di un fecondo paradosso, «onnisuono inaudibile» (p. 52). Parallelamente a questo «onnisuono», il sintagma «un Mezzo» diventa, qui, eco anaforica tra testo e testo che, come altre soluzioni formali nel libro – si veda il dialogo, per nulla didascalico, tra testo poetico e nota in fondo alla pagina (riferita ora a un evento aneddotico, ora a dati scientifici) della terza sezione – contribuiscono a un effetto di risonanza più generale, che attraversa tutto il libro. Si tratta, fra l'altro, di un accenno a una pos-

sibile struttura poematica che, a dispetto delle occasionali inserzioni di forme testuali eterogenee, tende a unire i brevi testi – «lapidari», forse, e questo al di là della loro sinteticità o della loro carica gnomica – in un *unicum* inevitabilmente sostenuto anche dalla possibilità, per quanto embrionale e frammentaria, del canto. (Sostenuto, ancora una volta, da Orfeo e Euridice, si potrebbe dire.)

Tra «i Mezzi», infine, si affaccia il confronto con Cartesio e il suo modello di razionalità scientifica: «un Mezzo parla di vibrazioni e pineale / al che tu scivoli via: / Cartesio, sì, ma soprattutto / la ghianda che tuo padre / al mare faceva calciare / a tua figlia per gioco» (p. 55). Cartesio diventerà, poi, una sorta di buffo *lupus in fabula* nella seconda sezione, *Animal-Animot-Animort*, triade che certamente richiama l'*animot*, e anche l'*animort*, proposti da Jacques Derrida nel saggio *L'Animal que donc je suis* (*L'animale che dunque sono*, 2002), ma che esplicita anche un'altra triade – «male/parola/morte» – di fondamentale importanza nella poetica dell'autrice.

A proposito di Derrida, Liberale scrive: «quando il gatto di Jacques Derrida fu sul punto di morire / guardò quell'uomo che gli era capitato in sorte / e percepi in lui un disagio ben diverso / da quello che fiutava se Jacques si ritrovava / nudo al suo cospetto» (p. 59), suggerendo come la morte

animale (più che «dell'animale») resti, tutto sommato, un impensato anche in quella riflessione di Derrida che, comunque, era già portatrice di novità rispetto all'«animale povero di mondo» (*weltarm*) di Heidegger. In ogni caso, sarà soltanto con il successivo ritorno a Cartesio, con il testo intitolato *Stralci di ciò che Monsieur Descartes, in punto di morte e solo parzialmente lucido, disse a Monsieur Grat* (p. 72) – con gli immaginari frammenti, cioè, di quello che Cartesio ha forse detto, negli ultimi istanti di vita, al cane da lui sempre amato – che Liberale costruirà in modo più esplicito, e decisivo, quella *pietas* che, in realtà, accompagna discretamente ogni sguardo verso e dai territori della morte presente nel libro.

Come mostra anche la terza e conclusiva sequenza, *Fuori sezione*, infatti, si tratta di una *pietas* che è insieme postumana e umana, umanissima, e che trova la sua scena apicale nella veglia animale per la morte di un ragazzo poco più che ventenne – tragedia di per sé insuperabile, attraverso molte culture e biologie, delineata qui con estrema delicatezza: «il cane si sdraia sulle gambe del ragazzo / non lascia avvicinare nessuno // la distanza tra un corpo vivo e un corpo morto / la copre il suo vigilare» (p. 87).

(Lorenzo Mari)

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI,
Pietrarsa (2010-2019),
Osimo (An), Arcipelagoitaca,
2020, pp. 128, € 14,00.



Due scheletri produttivi stringono alle

estremità la città di Napoli: a nord, oltre la collina di Posillipo, l'imponente stabilimento metallurgico di Bagnoli, attivo fino ai primi anni Novanta del Novecento; a sud, l'Opificio di Pietrarsa, fabbrica di locomotive avviata alla metà dell'Ottocento e poi lentamente caduta in disuso. È tra i resti di questi due poli che si muove il libro di poesia *Pietrarsa* di Giuseppe Andrea Liberti, scritto tra il 2010 e il 2019 e pubblicato nel 2020 da Arcipelagoitaca, dopo averne vinto l'annuale concorso per la migliore raccolta inedita.

A colpire, tra le prime cose, è il particolare impasto linguistico dei testi in cui si mescolano italiano, dialetto napoletano (con qualche cadenza vesuviana) e inserti latini. È subito da sottolineare come tale espressività sia il risultato di un'istanza dialogica che pone in attrito persone, voci

e tempi al fine di far emergere le continuità e le contraddizioni del corso storico. Si legga, per averne un esempio sostanzioso, *Il cielo sopra Camaggio*, dove il tono di oracolare stupefazione delle parti in latino «cade» nel prosaico e nel veleno del presente delle parti in italiano e dialetto: «Piscatores canebant historias de hominibus novis / tam formosas quam ambiguas e alla fine / d'ognuna sputavano in coro nel mare. / Niente sapite niente manch'io saccio / 'e virtutem nec sapientiam; gaviae tamen in caelum / volant e nient'altro sembra urgente da sapere. // Serum bibis veritatis et miras deflagraturum / globum come splende sulle acque contaminate. / Vedere almeno la testa del nuovo che nasce, vorrei / prima 'e m'arricettà mmiezo 'a tempesta» (p. 12).

Dalle faglie aperte nel passato quasi

mitico dal desolato presente emerge, nel finale, un desiderio "utopico" («vedere almeno la testa del nuovo che nasce, vorrei [...]). L'ostinata evocazione di una dimensione futura che anima molti componimenti di *Pietrarsa* rischia tuttavia di ribaltarsi in suo opposto disforico, vale a dire nella ripetizione del «sempridencico» (*Et dona ferentes* p. 66) – «Non ci sono altri mondi possibili / Allora lasciami in periferia» conclude *Postumi di un'ecloga* (p. 22) –, scacco plasticamente ritratto nel *Cantiere sulla Marina* (p. 26), dove il deforme futuro «in costruzione» ripete le strutture del presente: «Questo sole liquefatto non concede riposo / jamme ca sta n'atu carico, schiuovete 'a faccia 'o muro / sudano le impalcature cigola / la struttura del mondo conosciuto / 'o Ci i' ce 'a resse n'ata mano 'e stucco / ricatto su ricatto, trave sopra trave / è in costruzione il futuro ma è deforme / ma che n'adda veni? chi 'o ssape, basta ca paveno / non si sa che ne viene su questa terra promessa / non si ricompongono i frammenti» (p. 26).

Si potrebbe così dire che l'intero libro è un tentativo di "restituire" il futuro al futuro e di opporre al «sempridencico» quell'«antico ma / più nuovo del Nuovo» di cui si dice in un componimento dedicato al centenario della nascita di Fortini (*Et dona ferentes*, p. 66). È per far questo che passa, attraverso questi componimenti, una tensione "critica" che mira a cogliere la complessità del reale, come si legge in *La parola del fuoco*, in cui il balbettamento-lallazione di un «criaturu» si volge, nella coscienza del soggetto, in discorso gnomico («no-no-no pe-pe-pe ra-ra-ra re-re-re / "Non sperare sia facile. Capire / richiede sovrumani sforzi. Meglio / sarebbe accontentarsi. Ma a che serve / se il semplice fa rima con il complice? / Non hai scelta: o sorridere o sudare / le sette, separare grano e loglio / e non fermarsi alle parole a salve. // Sii complice del non volerla semplice"» p. 63). Parole-proiettili, in grado di attivarsi ed esplodere, sono dunque quelle cercate da Liberti. È difatti attraverso un'iniziale acquisizione della facoltà espressiva che passa il tentativo di

soggettivazione dell'io, tema che percorre e rende coeso l'articolato macrotesto, diviso in sette sezioni, di *Pietrarsa*. Lontano dallo stereotipo dell'io lirico ripiegato su se stesso, il soggetto matura nel rapporto dialettico con il mondo e si forma anzitutto politicamente: «Mai più l'infinito nei miei testi. / Parole d'ordine ne girano fin troppe. / [...] Mai più l'infinito in questo mondo. / Si tratta ora d'agire? Non è esatto. / Si tratta che io agisca» (*Propositi*, p. 47). Questo passaggio ad una parola che si faccia prassi può essere suddiviso in quattro tappe.

La prima è riassumibile nella formula «calcare la linea», emistichio versale di *La soppressione dell'Archivio Lukács di Budapest* (p. 59). L'introiezione della mimica gestuale, seguendo il solco del segno tracciato, è il primo momento dell'apprendimento scrittoria, esemplato su maestri di critica e lotta rievocati nei testi, tra cui Gramsci, Lukács, Fortini e Mao. La ricezione della lezione dei maestri permette il passaggio all'interrogazione della Storia e all'autonomo esercizio critico in un presente caratterizzato dall'inabissamento della coscienza di classe e dalla rimozione dei conflitti sociali. È in questo senso che, seguendo la lezione di un altro maestro, Benjamin, risultano decisivi i luoghi di Napoli e della sua provincia, concrezioni storiche indagate per farne emergere i processi occultati dal cadente intonaco che riveste la «città palinsesto» (*Ex ABB*, p. 16). L'attenzione del soggetto è rivolta in particolar modo ai residui del passato industriale, giganteschi monumenti allo sfruttamento dei lavoratori rimossi dalla coscienza collettiva, come nel caso dell'altoforno di Bagnoli («Ora c'è il fossile più grande della costa / che ricorda al turista cos'eravamo un tempo. // Ma il turista non vede nient'altro che la costa: / girati, e ammira quel che resta dell'inferno.» *L'altoforno* p. 28) o del *Santuario di cemento e tabacco* dell'abbandonata Manifattura Tabacchi, o appunto dell'Opiificio di Pietrarsa.

Attraverso la vocalizzazione dei «misteri» di questi luoghi è quindi possibile

assolvere ad una funzione memoriale. «Non dicere illa secreta a bboce» è la frase che, incisa in un latino volgente al volgare sulle pareti della tomba di Commodilla più di un millennio fa, viene in *Pietrarsa* capovolta fin dal testo incipitario, dove si legge: «[...] Ad alta voce si dicono / soltanto i misteri se me ne parli – e tu / di quali misteri volevi parlarmi, oh tu di quali / misteri mi parli se non mi parli?» (*Villa del Sole*, p. 9). All'apprendimento e all'esercizio critico segue dunque l'incisione di poesie-graffio/poesie-graffito, naturalmente richiedenti un'esposizione pubblica essendo, in quanto assimilate ai murali, «segni in cerca di suoni» (p. 30).

Pietrarsa si conclude con la visita all'eponimo stabilimento ferroviario, ora divenuto museo. L'ultima sezione, intitolata appunto *Ritorno a Pietrarsa*, è formata unicamente da *Voce delle locomotive*, dove si sintetizza il senso dell'atto di scrittura del libro. In questa poesia, dall'andamento marcatamente montaliano, mentre si perpetuano i rapporti di forza tra dominanti e dominati e «la storia riprende / il distruttivo corso delle cose che non mutano», si alza un coro di voci dalle postazioni degli operai. È una preghiera proveniente dagli scomparsi "padri" – come si comprende fin dalla dedica alla sezione da *Avrei voluto conoscervi* dei 99 Posse – a serbare la memoria delle loro vicende di lotta e a tramandarla, nonostante la Storia non si sia compiuta, almeno non come previsto: «Ovunque resiste una storia che attende / chi la racconti e affermi con odio la sua morale / con volontà di sacrificio il suo mancato finale. // Tutto questo, ricordalo, se puoi.» (p. 112). Tra il soffio di vapore delle locomotive e le voci degli operai, serbate ancora intatte dai luoghi e pronte a risuonare se gli si presta orecchio, si compie la riattivazione della memoria. Da archeologia industriale ad archeologia del futuro: così che il turno, di parola e d'azione, possa passare dall'io lirico al lettore.

(Lorenzo Morviducci)