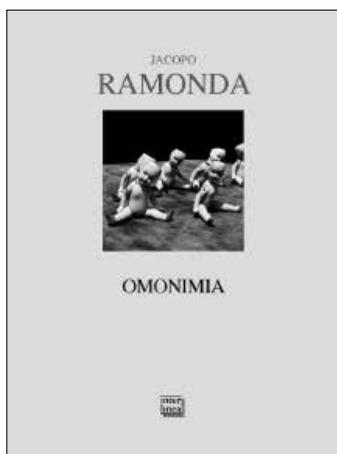


che, sempre ne *La stellina*, sottolinea l'uso di un endecasillabo «*rattoppato*», di contro all'endecasillabo gozzaniano attribuito al padre, come «*riciclo / creativo costellato di licenza*» (p. 65). È la stessa leggerezza,

JACOPO RAMONDA,
***Omonimia*,** Novara,
Interlinea, 2019, pp. 131,
€ 12,00.



La collana Lyra giovani inserisce in catalogo un libro che rende più sfaccettata la ricerca editoriale di Interlinea: *Omonimia* è composto da prose brevi di difficile definizione, narrative e anti-narrative, in una soglia tra la poesia e il racconto. Dalla comparsa dei suoi primi testi in *Una lunghissima rincorsa* (Bel Ami 2014) e ne *L'innappetenzza* (XIII Quaderno di poesia italiana contemporanea, Marcos y Marcos 2017), troviamo in *Omonimia* i caratteri propri della scrittura di Jacopo Ramonda – con il recupero di alcune delle prose già pubblicate sul *Quaderno* –: la natura frammentaria di una scrittura che restituisce profili umani come abbozzati; la titolazione che oscilla dai *Nomi* – così la prima sezione del libro – alla numerazione disordinata nel segno di un'omologazione delle identità 'fotografate', di un'*Omonimia* – così la seconda, ultima ed eponima sezione del libro –; il ricorso frequente alle figure analogiche, alla similitudine, alla metafora, spesso con il coinvolgimento di campi semantici provenienti dalle scienze e volti alla descrizione di sentimenti o relazioni umane («Anna si rende conto di aver fatto troppo spesso ricorso a una sorta di autotomia in-

del resto, che compare nel distico del testo finale, quel «quanto sarei solo. / Come sarei felice» (p. 123) che dà il titolo al libro e lo svincola definitivamente da un troppo prevedibile 'complesso di Telemaco', per

teriore, procurandosi mutilazioni volontarie di organi vitali e risorse psicologiche non rinnovabili, che hanno progressivamente limitato la sua autosufficienza», *Anna* #3); l'attenzione rivolta al dettaglio interessante («Adele si volta di scatto verso il sedile al suo fianco, per prendere il cellulare e guardare l'ora, ma la sua borsa è scomparsa», *Adele* #2) e insieme alla noia («Mi chiamo Andrea. Le mie condizioni sono stazionarie», #1342), allo scialo di fatti triti, alle tre o quattro esperienze che sono sempre le stesse nella vita di tutti gli uomini (l'amore, la malattia, la noia, la morte, la noia) e che in una visione d'insieme non sono che eventi, tutto sommato, banali, universalmente riconoscibili.

Le due sezioni che strutturano il materiale denunciano già dai titoli alcune differenze sostanziali e immediatamente percepibili: *Nomi* contiene testi che hanno per titolo un nome di battesimo seguito da un numero (*Niccolò* #1, *Niccolò* #2; *Nina* #1, *Nina* #2; ecc.), scritti in terza persona, dove il personaggio eponimo non è per forza protagonista di una narrazione o presenza esclusiva nella prosa; *Omonimia* ospita testi senza titolo, solo numerati – e questa volta l'indicatore numerico non vuole significare una progressione di testi dedicati a un nome proprio; piuttosto si considerino gli stessi nomi propri sostituiti dai numeri: così che #1042 e #178 riguardano la vita di tale umano numerato '1042' e talaltro umano numerato '178' – e tutti scritti in prima persona: qualcuno dal novero dei viventi prende la parola, come in un'intervista; esordisce con «Mi chiamo Andrea», facendo seguire a questo incipit alcuni dati, o una breve descrizione di una scena, una narrazione brevissima, sensazioni o analisi provate ed emesse da un uomo o da una donna – Andrea essendo un nome scelto per l'inclusività di genere che consente. Persone diverse che hanno urgenza di dire qualcosa di sé, pronunciare il proprio nome come prima cosa, un nome che – tragicamente – li rappresenta tutti, sempre lo stesso («Mi chiamo Andrea N. e su Facebook ho più

restituire, invece, uno scenario più ampio e sfaccettato, una geografia che è difficile dimenticare.

(Lorenzo Mari)

di settanta omonimi. [...] Il mio nome mi pare sempre più un dettaglio insignificante della mia persona; un elemento che, invece di identificarmi, contribuendo a distinguermi dagli altri, amplifica il senso di omologazione che provo», #80).

Non esiste una narrazione che continui tra un testo e l'altro, che trovi una conclusione effettiva nel testo successivo; ogni prosa è da considerarsi irrelata a quella che la precede e a quella che la segue – questo valga nella sezione *Nomi*, come in *Omonimia*, e anche nei casi più ambigui: al lettore non sfuggirà la specularità di due testi come #161 e #162, suggerita già dai numeri contigui dei titoli, e tuttavia è patente la distanza che separa l'umano '161' dal '162' – e tutt'al più calata in una struttura sincopata che lascia emergere solo parzialmente una storia e solo a partire dalle fratture, dalle macerie, dal fermo immagine. Persino nelle prose più icastiche («Mi chiamo Andrea, di notte digrigno i denti nel sonno» #1044; o «Mi chiamo Andrea, e so nuotare solo fin dove si tocca», #167) è il caso di resistere alla tentazione di sovrasignificare il frammento: lontano dalla funzione sineddochica o dall'allegorismo, ogni testo non rappresenta che un dato, una parte dell'intero fuori dal simbolo, quello che verosimilmente nella vita ci è dato di sapere di qualcuno. L'unica forma di autenticità, assunto che 'il realismo è l'impossibile', è questa: porre in ostensione un frammento, un altro frammento, tanti frammenti.

Ramonda dimostra con successo come la privilegiata attenzione a un'identità dia per esito il rovescio dell'opacizzazione, cioè la negazione di un'identità specifica; lo fa con il rigore della lingua che tratteggia emozioni e situazioni, recuperando e pareggiando a questa altezza storica un modulo narrativo occidentale antichissimo, che ha un modello illustre nella *Commedia*, per arrivare al Novecento almeno con l'*Antologia di Spoon River* e il contemporaneo *Personaggi precari* di Vanni Santoni. Coloro che prendono parola nelle pagine di Ramonda non sono i

morti; sono i vivi, i 'precari' della società contemporanea, e come i morti hanno urgenza di rimanere nel tempo, dire di sé, legittimare e dichiarare un'esistenza. *Omo-*

nimia è un libro composto dall'insieme delle famiglie infelici ognuna infelice a modo suo; e, insistendo sull'infelicità idiosincratice, Ramonda rovescia la pleora dei per-

sonaggi in un'indistinzione di famiglie felici, ognuna col proprio nome: quello di tutti.

(Francesca Santucci)

ITALO TESTA,
***L'indifferenza naturale*,**
 Milano, Marcos y Marcos,
 2018, pp. 125, € 20,00.



Con le sue undici sezioni che accolgono, frazionandole e organizzandole, sessantaquattro poesie complessive, *L'indifferenza naturale* è senz'altro la raccolta più articolata tra quelle pubblicate finora da Italo Testa; anche quella con un arco di composizione più lungo (2003-2010, come dichiarato nella nota finale; con uscite parziali e successive revisioni dei testi fino alla fase conclusiva del lavoro, datata 2017), la cui prima estremità precede addirittura la data del libro d'esordio, *Gli aspri inganni* (dove l'aggettivo dichiara e insieme rovescia la parentela leopardiana, e i suoi inganni «ameni» o «dolci»), del 2004. Fin dal titolo il lettore di Testa riconosce la presenza di un problema, e di una meditazione, che accompagna questa scrittura da molto tempo, se è vero che l'«indifferenza delle cose» compariva già nella poesia incipitaria degli *Aspri inganni* («tu al bianco devi cedere, muto / aderire all'indifferenza delle cose»), e di «indifferenza naturale» si parla anche nel primo testo di *Delta*, terza sezione di *La divisione della gioia* (2010: «l'indifferenza naturale / appena ti ho lasciato torna»). Problema e meditazione, ripeto, e non mera etichetta che nomina

e cataloga, chiudendo i conti, una condizione o uno stato di cose; si può anzi dire che in quest'ultima raccolta la poesia di Testa, da sempre ad alto profilo concettuale ed evidentemente nutrita di apporti provenienti da diversi campi del sapere, raggiunga un livello mai toccato prima di attitudine interrogante, che evita la sovradeterminazione razionale dei propri esiti, rifugge le chiusure definitorie, e presenta piuttosto un campo di forze e di oscillazioni all'interno del quale il lettore è chiamato a muoversi e a tracciare le sue piste. Proprio a cominciare dal titolo: indifferenza naturale significa irrilevanza del progetto umano in un ordine delle cose che lo oltrepassa di moltissimo e ne fa perfettamente a meno? Oppure la formula è da attribuire anche alla condizione umana, come stato basilare di non-cura, di non-riconoscimento dell'altro, una sorta di omeostasi morale da cui si uscirebbe solo per brevi tratti? O è qualcosa di ancora diverso, un progressivo indistinguersi dei confini, delle barriere fra umano, animale, vegetale, minerale, tra organico e inorganico, tra pensiero e materia, tra pensabile e non pensabile? Tutte queste possibilità sono autorizzate, forse anche simultaneamente.

Che *L'indifferenza naturale* sia un'opera variegata e plurale è testimoniato anche, abbondantemente, dalla ricchezza delle sue partiture metriche, e dalla polimetria di molte sezioni. Che Testa lavorasse con una sperimentazione non clamorosa o manieristica sui metri tradizionali era già ben noto, ma tale sperimentazione viene condotta qui su un regime più pronunciato che in passato, sia per quanto riguarda la misura del verso (oltre al lavoro di sempre sull'endecasillabo più o meno ingrigo e sfrangiato da una parte e sulle misure brevi, sei-settenarie, dall'altra, con largo uso di rime perfette, imperfette, alluse, oppure ritmiche, e all'alternanza prosa-verso, su cui l'autore si esercita da qualche anno, qui si riserva una notevole attenzione ai versi doppi), sia per quanto riguarda le compagini strofiche (distici, quartine, sonetti in varie conformazioni, strofe saffiche, versi a gradino, e una bellissima sezione di haiku, *Campi d'acqua*, nella quale la mente subisce un'inondazione placida e il venir meno della distinzione rigida fra interno e esterno è offerto

sotto forma di fenomeni enigmaticamente placidi). È chiaro che il continuo lavoro di ripetizione, variazione e montaggio di forme consolidate non è affatto esteriore ai reiterati movimenti, pendolari o spirali-formi, tramite i quali la scrittura si mette in rapporto, avvicinandosene-allontanandosene, coi suoi oggetti. Prendiamo la terza sezione, *Cori*; consta di cinque poesie, e precisamente un sonetto, un gruppo di quattro distici in corsivo (sempre grossomodo endecasillabi), una strofe unica di diciassette versi, un altro breve testo in corsivo impaginato in modo da includere rientri e intervalli bianchi tra i versi, infine un sottoinsieme di tre poesie dove troviamo un altro sonetto, una sequenza di haiku e un componimento che riprende il precedente variandone però la forma. Al centro della sezione stanno figure molto simili a quelle che Testa ha delineato nei *Camminatori* (terza sezione di *Tutto accade ovunque*, 2016): esseri umani o quasi-umani spettrali, incomunicanti, automatici, in continuo spostamento. Ma nel libro nuovo questi esseri, avvistati nel sonetto iniziale da un io che parla sulla pagina, garantito anche simbolicamente dalla quadratura della forma, prendono la parola nei distici (è loro il *noi* dei *cori* eponimi) per dichiararsi invasi dalla volontà di passare, bruciare, consumarsi, fondersi con gli elementi; e negli haiku, usati in questo caso in una modalità ibrida, narrativa-contemplativa, è ancora la loro voce che risuona in contrappunto, invitando a sciogliersi nell'erba e nell'aria: nell'indifferenza naturale in una delle sue declinazioni.

Ma se prendiamo in esame la sezione seguente, la bellissima *Luce d'allanto*, ci troviamo in presenza di una valutazione molto diversa degli oggetti, dei luoghi e delle dinamiche che vi si allacciano. Gran parte della raccolta è ambientata in spazi interstiziali, fortemente antropizzati ma non adibiti a residenza, nei quali le creature vegetali e animali si propagano tra costruzioni industriali e materiali di risulta: spazi senza luoghi, proprio quelli in cui gli ailanti proliferano. Ma mentre in altre zone del libro tragitti e vicende che attraversano questi spazi sono carichi di una forte angoscia, oppure le metamorfosi che essi inducono in chi li percorre vengono registrate da un freddo occhio-obiettivo, qui gli ailanti, i vegetali estranei invasori