

«Una visione. Meglio: una vista». La *Commedia* e *Il Conoscente* di Umberto Fiori

GIACOMO VAGNI

Université de Fribourg

giacomo.vagni@unifr.ch

RIASSUNTO:

Nelle numerose recensioni seguite alla pubblicazione de *Il Conoscente* di Umberto Fiori (2019), il riferimento alla *Commedia* torna con sorprendente frequenza. In questo saggio propongo un primo studio dei possibili punti di contatto tra le due opere, che giustifichi e approfondisca la percezione di una certa “aria di famiglia” da parte dei lettori. Oltre ad analizzare alcune riprese puntuali, mi interrogo sui possibili motivi di un’affinità più profonda, mettendo in relazione alcuni elementi chiave del poemetto, e più in generale della poetica di Fiori, con la *Commedia*: mi soffermo in particolare sulla forma e sul genere del testo, sullo statuto dell’autore-protagonista, sulla funzione delle similitudini. Cerco così di illustrare come l’archetipo dantesco agisca in un poema che oggi sembra riattualizzarne alcune dimensioni fondanti, e di verificare se esso possa fungere da reagente per coglierne alcune dinamiche costitutive.

PAROLE CHIAVE: Dante Alighieri, Umberto Fiori, poesia contemporanea, realismo, similitudini.

ABSTRACT:

In many reviews of the short poem *Il Conoscente* by Umberto Fiori (2019), the frequent references to Dante's *Commedia* are striking. In this essay, I propose a first study of the possible points of contact between the two operas, to justify the readers' perception of a certain "family air". In addition to analysing some punctual references, I investigate the reasons for a deeper affinity, relating some key elements of the poem, and more generally of Fiori's poetics, to the *Commedia*: in particular, I dwell on the form and genre of the text, the status of the author-protagonist, and the function of similes. In this way, I attempt to illustrate how Dante's archetype acts in a work that today seems to re-actualise some of its founding dimensions, and to verify whether it can serve as an indicator to understand some of its constitutive dynamics.

KEYWORDS: Dante Alighieri, Umberto Fiori, contemporary poetry, realism, similes.

Il Conoscente di Umberto Fiori (2019a) è un poemetto narrativo (un «racconto in versi» o «romanzo in versi», come si legge rispettivamente sul risvolto di copertina e in diverse recensioni) che ha per protagonista un *alter ego* dell'autore: questi porta il suo stesso nome e ha una storia molto simile alla sua, ed è vessato da un implacabile Conoscente che cerca di inchiodarlo alle sue contraddizioni e debolezze, per sottoporlo a una *cura* che lo assimili alla propria visione del mondo.¹ Si tratta di uno dei libri di poesia italiana più significativi usciti negli ultimi anni, e sembra segnare, in un percorso d'autore caratterizzato da una forte compattezza e riconoscibilità nei temi e nelle forme, allo stesso tempo una *summa* e un segno di discontinuità.

¹ Il racconto è diviso in sei parti, a loro volta composte da un totale di venti sezioni titolate (non numerate), nelle quali sono raggruppati i centodiciotto capitoli totali. A questi ultimi farò sempre riferimento in seguito per indicare le porzioni di testo a cui rimando.

Nelle recensioni uscite a ridosso della pubblicazione si trovano, con frequenza sorprendente, diversi riferimenti a Dante.² Vorrei dunque proporre qui in sintesi gli esiti di una rilettura de *Il Conoscente* fatta tenendo per così dire nella coda dell'occhio la *Commedia*, e in particolare quegli aspetti sui quali lo stesso Fiori si è soffermato nei due saggi che ha dedicato al poema dantesco (Fiori 2007a: 172-179; Fiori 2021). La forma del titolo – non la *Commedia* “nel”, ma la *Commedia* “e” *Il Conoscente* – sottintende una nota di metodo preliminare: dal momento che Fiori non è un poeta che gioca con l'intertestualità, l'interesse principale di questo lavoro non sta nella ricerca di riprese puntuali, benché qualche caso si possa rinvenire e sia stato segnalato. D'altra parte, l'accostamento che proporrò indicando come “danteschi” alcuni elementi strutturali del poemetto non vuole suggerire che l'autore abbia inteso porsi come emulo o erede di Dante, né che abbia cercato un dialogo o un confronto sistematico con quel modello.³ Il mio tentativo vorrebbe più semplicemente, da una parte, provare a dar ragione di quell’“aria di famiglia” che alcuni lettori hanno mostrato di percepire fra le due opere, e dall'altra usare gli aspetti della scrittura dantesca valorizzati da Fiori in sede critica come un *reagente*, per far emergere con maggiore evidenza alcuni aspetti che mi sembrano importanti nella costruzione del libro.

1. Nelle recensioni, il riferimento dantesco più ricorrente è l'assimilazione del deuteragonista a un Virgilio «più sprezzante» (Di Biasio 2019), o meglio a un anti-Virgilio (Lo Vetere 2019, Pegoraro 2019). Il parallelo si fonda su una sorta di antonomasia: Virgilio indica chi guida un poeta

² Mi riferisco in particolare a Pusterla 2019, Lo Vetere 2019, Pegoraro 2019, Dalmas 2019; molti riferimenti a Dante erano poi nella presentazione del poemetto offerta da Simone Di Biasio, *Umberto Fiori. Il desiderio di essere ognuno*, «alfabeta2», 16 giugno 2019, non più disponibile in rete.

³ Basti una battuta dell'autore, pur rilasciata in tutt'altro contesto: «Se io dicessi, mettiamo, che il mio maestro è Dante, più che rendere omaggio a Dante pretenderei – implicitamente – di essere un suo diretto erede e prosecutore. Il che, evidentemente, è ridicolo» (Cati e Martini 2019).

in un viaggio misterioso, e anti-Virgilio sarà una guida malevola, in un viaggio che non ha una meta salvifica. Si tratta perciò di un richiamo piuttosto generico: più che a caratterizzare davvero la figura del Conoscente, esso si limita a confermare che Dante è ancora percepito da chi scrive di letteratura come un patrimonio condiviso, utile serbatoio di immagini per argomentazioni scorciate. Il paragone, infatti, non può spingersi molto oltre: la stessa funzione di guida vale per due episodi del poemetto, la visita all'Ente (capp. 27-34) e il viaggio a Urato (capp. 58-68), ma è molto meno efficace per lo spostamento, ultimo e decisivo, nell'isola in cui si svolge La Convenzione (capp. 75-108). Qui l'inquietante personaggio non è una guida ma il padrone di casa e, con l'esercizio di violenza sulle parole che lo caratterizza in questa parte dell'opera e ne costituisce il culmine dell'abiezione, si fa chiamare il «cappio dell'impersonale» (cap. 76). Mi sembra insomma chiaro che, seguendo un suggerimento di altri recensori e le dichiarazioni dello stesso Fiori, al Conoscente si debbano riconoscere piuttosto i tratti dell'Avversario, del tentatore: se proprio vogliamo cercare un suo consanguineo fra i classici, più che a Virgilio si potrà pensare a Mefistofele.⁴

Un secondo aspetto per il quale diversi recensori hanno evocato Dante è la connotazione infernale della già citata Convenzione, e la conseguente aura purgatoriale che si avvertirebbe nella fuga da essa: se infatti Pego-

⁴ A Mefistofele fa riferimento Franceschetti 2019; sulla dimensione propriamente diabolica del Conoscente ha insistito soprattutto Pegoraro, ma anche Dalmas scrive: «il Conoscente – questo Avversario, questo diavolo russo alla Dostoevskij o Bulgakov – è un nichilista totale». L'autore, che si è espresso in questo senso anche in alcune presentazioni pubbliche del volume, è tornato sul tema in un'intervista recente: «Qualcuno ha suggerito che potrebbe essere un mio alter ego, una sorta di doppio, ma io non ne sono tanto convinto: per me è proprio un antagonista, è Satana. Satana vuol dire l'Avversario: il Conoscente è un antagonista la cui diabolicità deriva dal fatto che con lui non c'è mai un vero dialogo: lui tende a sventolarti in faccia una verità che sarebbe nascosta dietro le cose – ma in realtà poi non te la fa mai vedere» (Matone 2019-2020: 79). La scena di liberazione che precede la fuga del personaggio Umberto Fiori, nella quale le sue parole (non riportate) per la prima volta privano l'antagonista del suo potere e della sua forza, sembra del resto configurarsi come una sorta di esorcismo: «Pallido, curvo / tra la parete e il tavolo / come chi cerca qualcosa che gli è caduto / rantola e sbava, il Conoscente» (108).

raro (2019) ha assimilato la prima a «uno stabilimento balneare che ricorda le Malebolge dantesche», Lo Vetere parla di «una finale ascesa, un po' infernale, un po' purgatoriale, sulle pendici del vulcano che domina l'isola della Convenzione», mentre Pusterla osserva come nella fuga finale il poeta debba rovinare «verso il basso di un pendio montuoso, per ritrovare, come Dante sbucato fuori dall'inferno, un'ipotesi di senso».⁵

Tali analogie hanno dei ganci testuali più solidi e meno generici rispetto all'assimilazione del Conoscente a Virgilio. Innanzitutto il soggiorno sull'isola, nella prima scena del racconto, è caratterizzato da due espressioni che, mimetizzate tra i più consueti sostantivi da *convention*, nascondono forse un ricordo più inquietante dai canti dei Malebranche: «Incontri, scambi, *battere di ciglia*, / docce, equivoci, gare, eventi vari, / pause, sbadigli, *digrignare di denti*» (2); «non vedi tu ch'e' *digrignan li denti* / e con le *ciglia* ne minaccian duoli?» (*If* XXI 131-132; corsivi miei). E in effetti proprio nella sezione dedicata alla Convenzione si trovano alcune delle scene di più forte sapore dantesco, con la serie di «infernali giochi» (Lo Vetere) che sembrano fondere in modo grottesco e terribile attività da villaggio vacanze e pene infernali. Il primo è una sorta di Musichiere per cui «sugli scogli bollenti, i Convenienti / correvano in ginocchio, con le mani / legate dietro la schiena», così da arrivare «insanguinati e ansanti» a suonare a testate una campana e a «ringhiare» il nome del pezzo musicale da indovinare (78). Il secondo è una gara di insulti fra due persone, circondate dagli altri Convenuti, che si muovono tra «fischii, applausi, come / quando due cani nel cerchio danno spettacolo / scannandosi a vicenda» (79). Ma è soprattutto significativo il terzo gioco, o scherzo. Il Conoscente si tuffa in mare, e dopo un po' riemerge

⁵ Può sorgere il sospetto, in questa prospettiva, che il terremoto/eruzione che accompagna la fuga del protagonista su e giù dal vulcano ispirato a Stromboli possa in qualche modo riecheggiare il terremoto che segnala la definitiva purificazione di Stazio nel *Purgatorio* dantesco e lo certifica degno di salire in paradiso: ma non mi pare ci siano elementi testuali abbastanza forti per sostenere che questa sia qualcosa di più che una semplice suggestione.

dall'acqua con il corpo villosa ricoperto di meduse: a una a una se le stacca di dosso per lanciarle contro i partecipanti.

Nudi com'eravamo sempre, non c'era
niente che ci potesse riparare
da quel bombardamento. Dopo la scossa,
urlando, chi era colpito strappava il dardo
molle, frizzante come un cavo elettrico,
da una gamba, dal petto, lo ributtava
addosso al suo vicino, che a sua volta
lo scagliava su un altro, e così via.
Tutto fra contorsioni, lacrime, grida. (81)

Senza che vi siano spie testuali per pensare a un richiamo diretto, la scena nel suo insieme può ricordare quella dei dannati sul sabbione di *If* XIV 19-42: con le anime dei violenti i Convenuti condividono la nudità che impedisce di ripararsi da un doloroso bombardamento, da cui derivano le contorsioni, le lacrime e le grida; il fatto poi che le stesse vittime si facciano immediatamente, a loro volta, carnefici, collaborando a infliggere la pena ai propri vicini, ci porta invece verso gli ultimi gironi dell'Inferno dantesco.

2. Su tutt'altro livello, un ulteriore richiamo dantesco nelle recensioni tocca la questione del genere letterario. Pusterla (2019) parla di «un'opera particolare, una specie di poema allegorico che chiede di essere meditato, decifrato e ragionato»: senza troppe forzature, si potrebbe dire che si tratta di una nozione di allegoria declinabile anche in termini danteschi/auerbachiani, secondo quanto suggerisce Lo Vetere (2019) scrivendo che il Conoscente «è un personaggio dantesco: dettagliatamente realistico, ha però soprattutto un valore allegorico», e aggiungendo che «in questa visionarietà allegorica i caratteri di realismo sono lampanti». Entra così in gioco, per giustificare il carattere particolare di questa allegoria, la que-

stione del realismo, centrale nel dantismo del secondo Novecento.⁶ È un tema sul quale lo stesso Fiori si è espresso, commentando il canto XXII dell'*Inferno* e la «pungente impressione di realtà» che esso lascia nel lettore:

La fantasia di Dante è “alta”, sì, ma la sua altezza non è mai fuga dalle cose, dai corpi, dalle parvenze create: è anzi adesione emozionata a ogni loro forma, a ogni loro moto. La *visione* del poeta si nutre di un’acutissima vista (e di ogni altro senso): non astraе d’un colpo dal mondo terreno: lo contempla, lo penetra, lo attraversa. Quello che ci ha descritto è assai più di uno schema, di uno *status* eterno, fissamente allegorico: è la singolarità, la contingenza, la novità, il disordine di un *evento* (Fiori 2007a: 176-177).

Non sarà un caso che questi stessi termini si ritrovino in un passo nel quale con particolare evidenza è fissato in sintesi uno dei cardini della poetica di Fiori, e uno snodo ideologico fondamentale del poemetto: «Ma ecco: un altro *pensiero* / fermentava da questa disperazione. / Anzi, non un pensiero: una *visione*. / Meglio: una *vista*. / Di colpo, ho visto il mondo. / E dentro il mondo, le figure: / un albero, un passante, un capannone. / Ho visto l’ora, il qui che mi teneva / con loro» (48; corsivi miei). La triplice *correctio*, che porta dal pensiero alla visione alla vista, stilizza infatti una questione centrale nello scontro fra Umberto Fiori e il Conoscente, ed è significativo che proprio questo aspetto consuoni con quanto l’autore attribuisce a Dante nel passo citato: su questo punto, che mi sembra importante, tornerò in conclusione.

Intanto, si può registrare come l’inconsueta apertura all’onomastica nel *Conoscente* (Lo Vetere 2019 ha osservato che «si tratta del primo libro di Fiori in assoluto nel quale compaiono nomi propri, di luoghi e persone») potrebbe anch’essa assumere una eco latamente dantesca: e si può ricordare come nella lettura citata lo stesso Fiori abbia sottolineato la funzio-

⁶ Alla nozione auerbachiana di *figura* si allude forse in un passaggio del poemetto: «No, non era gelosia / il suo male, l’ho detto; era qualcosa / di cui noi eravamo non la causa / ma – come posso dire? – la *figura*» (99).

nalità dei nomi propri dei Malebranche in *Inferno* XXII.⁷ Si dovrà poi aggiungere che questo “realismo” si situa in un contesto di tono comico-farsesco dai risvolti cupi e disturbanti, che sanno accedere anche ai modi dell’invettiva nell’episodio del signor Olindo (65). Se la matrice non epica né tragica ma comica è stata riconosciuta come fondamentale per tutta l’esperienza lirica di Fiori (Afrifo 2017: 162-163), è chiaro come in questo caso la *Commedia* possa a maggior ragione essere indicata come un archetipo, sia pur lontano. Si potrebbe in questo senso parlare di una funzione-Dante che non si declina innanzitutto nei termini continiani del plurilinguismo e della ricerca espressiva, in quanto non si colloca primariamente sul livello della lingua e dello stile, ma su quello del genere letterario e della costruzione della *fabula*. Insieme al modello, certo più vicino, di Kafka, il poema dantesco può dunque fungere da precedente per quella saldatura di allegoria, realismo e corrosiva comicità che sola sembra autorizzare il poeta a mettere in scena un personaggio tanto autobiografico da portare il suo stesso nome ed esibire la sua stessa storia, e a disseminare il racconto di spunti di pensiero che riprendono molto da vicino la sua saggistica.⁸

Rispetto alla componente autobiografica, per questo romanzo in versi c’è chi, come Davide Dalmas, ha apertamente parlato di *autofiction*.⁹ Al-

⁷ «C’è qualcosa, nella loro rappresentazione, che attraverso lo spavento popolare, lo rinnova e lo moltiplica. Gli spiriti maligni che infestano Malebolge non sono un’anonima pattuglia di “frustatori” [...]: ciascuno di loro è un preciso individuo, ha un’identità, un nome» (Fiori 2007a: 173).

⁸ Si potrebbero fare diversi esempi, e qualcuno sarà ricordato più avanti; basti intanto, come esempio, invitare al confronto tra il contenuto dei capitoli 21 e 25-26 de *Il Conoscete* e i saggi *Il metro di Caino*. *Appunti sull’invidia* e «*Ama il prossimo tuo*». *Osservazioni del tutto personali intorno a un passo di Freud*, in Fiori 2022: 11-20 e 57-68.

⁹ Così Dalmas 2019: «se proprio dobbiamo parlare di generi non richiamerei però tanto il romanzo in versi ma al massimo una singolare forma di *autofiction* in versi; tanto più che già prima di *Troppi paradisi* di Walter Siti, Fiori aveva scovato – per il suo *Tutti*, del 1998 – la perfetta epigrafe autofittiva: “Mi chiamo Erik Satie, come tutti”. L’autore, nella citata intervista a Matone, sembra però schermirsi: «mentre lo stavo scrivendo – ci ho messo molto tempo a scriverlo – un altro mio amico, Paolo Giovannetti [...] quando

cuni passi dell'opera si potrebbero prestare anche a un'analisi nei termini continiani, più datati ma forse non meno pertinenti, della dialettica fra Umberto Fiori-*auctor* e Umberto Fiori-*agens*, tanto più che con la *Commedia* il *Conoscente* ha in comune la vocazione ad affrontare in versi i nodi decisivi della poetica e del pensiero dell'autore. La presenza dell'*auctor* sulla scena del testo, costante nella sua funzione di narratore, è messa in rilievo in alcuni passaggi, a partire dal Prologo (1), dove l'evo-cazione del *voi* dei lettori (degli spettatori) introduce l'inizio del racconto: «È vero, ci sono giorni / che le *vostre* parole più care e buone / mi suonano come insulti. [...] // È che ho la testa piena / di una scena che ho visto / tanti anni fa» (corsivo mio). Oppure il capitolo 88, pausa della narrazione con apostrofe al lettore-ascoltatore: «Mi fermo. A questo punto del mio racconto / non so come procedere. / Sarei quasi tentato di sorvolare [...]. // Ma voi direste: allora, perché parlarne? [...] // Dovrei dirvi / che cosa mi hanno fatto». ¹⁰ In quest'ottica, spostandosi sull'altro polo, può essere suggestivo accostare la prima delle formule che introducono tre scene simmetriche di auto-presentazione, da parte del personaggio Umberto Fiori e del Conoscente, al celebre passo di *Pg* XXIV 52-54 «E io a lui: “*I’ mi son un che*, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’e’ ditta dentro vo significando”»: «*Io sono uno / che cederebbe il passo / a un gatto, a un grillo, a un palo della luce*» (15). ¹¹

gliel’ho un po’ raccontato mi ha detto: “ma questa qui è *autofiction*!”. Io, nella mia ignoranza, neanche sapevo cosa volesse dire, poi l’ho scoperto; ma forse non è proprio *autofiction*: è l’invenzione di alcuni episodi di una mia vita immaginaria» (Matone 2019-2020: 74).

¹⁰ Per la discrasia temporale fra vicenda e narrazione, si veda anche ad esempio 15: «*A volte, quando ci penso, mi chiedo ancora / perché gli ho dato corda, perché / con lui ho rotto solo anni più tardi*»; per gli appelli al lettore, anche 103: «*Poi, una sera, c’è stata la visita / al sottosuolo della Convenzione. / Ricordate? Le casse, la collezione... / (Ne ho parlato all’inizio del mio racconto)*», 107: «*Non era la prima volta / – ormai dovrete saperlo – che il drappo rosso / mi sventolava sul muso*» e 108: «*Voi vi aspettate ora che io ridica / frase per frase / cosa mi è uscito di bocca*» (corsivi miei).

¹¹ Nelle due seguenti si presentano prima il Conoscente («Il Conoscente non si fa pregare. // Comincia: “*Io sono uno... / o eventualmente un altro. A volte due, / tre, sette, nove / che dove sono, non li trovi mai lì*”»: 36), e poi di nuovo Umberto Fiori («*Io...*

3. Merita qualche osservazione anche la sezione *Selva* (90-101). Un giorno, sull'isola della Convenzione, allontanandosi dal gruppo il protagonista ritrova, con sua grande commozione, alcune antiche lapidi scolpite, e da quel momento di tanto in tanto va a rifugiarsi nel luogo che le conserva. Qui è però sorpreso da Selva, una delle Convenute, che lo coinvolge in una relazione erotica che dura qualche capitolo. Di Biasio (2019) ha assimilato quest'ultimo personaggio, attraverso un riferimento alla *Lichtung* heideggeriana, alla Beatrice che accoglie Dante nel Paradiso terreste (redenzione, in qualche modo, della selva di *If'I*).

L'accostamento, tuttavia, mi sembra difficile da accettare. L'episodio non può essere estrapolato dalla dialettica con quello narrato nella sezione precedente (*In canoa*: 83-89). La prima apparizione di lei, nuova Venere che sorge dalle acque, strappa Umberto Fiori dal colloquio con le lapidi: «Come dal nero di un colle la luna piena, / dai larghi rami di schiuma della battigia, / nuda, svelta, grondante, / è sorta Selva. // “Di”, Fiori, ma che cosa vieni a fare / in questo posto? / Cosa ci nascondi?”» (90); «Potevo raccontarle del saluto / alle lapidi? Avrebbe / riso di me; e comunque / non mi avrebbe creduto» (91). La scena di interruzione e sbeffeggiamento si ripete poi davanti a tutti i Convenuti: «Dalla chioma di un leccio / è scesa la vocina di Selva: “Ah, Fiori! / Ecco per chi ci trascuri! // Che tu non legassi coi vivi / lo sapevamo, ma addirittura mettersi / a parlare coi sassi...”» (101). In termini più nettamente allegorici, il dittico mette così in scena da una parte l'impeto mutevole e travolgente del desiderio, della vita nei suoi impulsi originari (appunto Selva, che col tempo si rimpicciolisce sempre di più: cfr. 100),¹² dall'altra la forza raggelante e però duratura del segno, del permanere:

Pensavo: questi profili di sale
sono salvi. Più niente gli può far male.

penso di far parte... diciamo / che *sogno* di far parte di quegli uomini / che quando uno li chiama, rispondono»: 68).

¹² In questo senso, se proprio si volesse avventurarsi lungo sentieri metafisici, per questa Selva prima che alla *Lichtung* si dovrebbe forse pensare alla *hülē*.

Nessuno può spiarli, fiutare
 le loro povere vergogne,
 accusarli, smentirli, ridere.
 Nessuno può smascherarli,
 ferirli a forza di ironia,
 allusioni maligne, disincanto.

[...] Un'immagine, anch'io. Figura stata
 – domani, ma già ora –
 per sempre, una volta. Salva.
 Salvo anch'io, come loro,
 con loro. (89)

È un tema caro alla riflessione di Fiori e qui, poeticamente trasfigurato, si svolge secondo termini vicini a quelli della sezione *Il tempo e l'opera* nella raccolta *La poesia è un fischio*.¹³ L'attrazione per le lapidi, per dirla in breve, è quella che rende tale il poeta, e a fissare il significato di questo episodio concorre quella che mi pare una ricercata eco dantesca:

[...] in quel breve rettangolo
 vedevi presentarsi
 il Mondo [...].

*E come brevi sbalzi di schiuma
 cresciuti dalla schiuma di una nuvola,
 ombre su un fondo pallido – le Figure:
 una donna col suo bambino in braccio,
 un uomo che con la mano copre la faccia
 di un altro.*

¹³ Cfr. in part. il saggio «*Che gelo è questo mai?*». *Appunti su don Giovanni*, in Fiori 2007a: 142-151. La posizione “umanistica”, chiara ma non rigida, che si esprime in quelle pagine e in questi versi, credo possa essere messa in feconda relazione con quella che emerge dal romanzo *La vera storia di Boy Bantàm* (Fiori 2007b), che con il *Conoscente* condivide, oltre alla vocazione filosofico-satirica, anche una parte consistente della lunga gestazione, e che nel progetto originario era stato cominciato a sua volta come una storia in versi. Molto esplicita al proposito è poi, all'interno de *Il Conoscente*, la *Breve digressione tolemaica* (47).

Dalla pietra – flebili, nudi –
palpebre e foglie, labbra e pepli affioravano
come bolle di gas da una palude. (86)

La trafila culturale e la ricchezza di armoniche che risuonano in questo episodio è ovviamente lunga e prestigiosa – basti citare, fra gli anelli di congiunzione, il Leopardi di *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima* (Canti, XXXI). Ma val la pena di osservare che le due similitudini che aprono e chiudono la strofa potrebbero essere una riscrittura, variata e aggiornata, di due ancor più brevi figure chiuse in un verso dantesco, estratto da un contesto che a sua volta pone il tema chiave del rapporto fra la poesia e ciò che rimane dell'esperienza:

«Omai conven che tu così ti spoltre»,
disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;
sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere e in acqua la schiuma».

(If XXIV 46-51)

Un verso niente affatto casuale, dunque, ed è significativo che Fiori già lo citasse, *en passant*, nel suo saggio sul Don Giovanni: «Ma non è, questo, il 'fin' di ogni vita? Non si perde così – “qual fummo in aere et in acqua la schiuma” – ogni presenza che non lasci traccia di sé, che non si traduca in un segno, in un'opera, che non si faccia pietra?» (Fiori 2007a: 148). In quelle pagine, Fiori fissa il contrasto «fra il libero fluire della vita e la rigidità del simulacro», osserva che «statue, dipinti, libri, edifici, non sono solamente opere d'arte. Sono custodi di una presenza che – nella sua manifestazione mortale – sarebbe dileguata per sempre», e riflette sul paradosso per cui, pur riconoscendo la «clamorosa inadeguatezza» di questi simulacri, «noi continuiamo a scrivere. Non abbiamo ancora rinunciato a tradurre il fervore della vita nel gelo incantato del segno» (Fiori

2007a: 144 e 147).¹⁴ Nell'episodio si riconosce una nuova declinazione di un tema forte anche della sua poesia,

la vergogna-desiderio del singolo davanti ai suoi simili, e [...] la vergogna-desiderio che si prova davanti alla perfezione senza tensioni delle cose inanimate e della natura. Visti da fuori, gli uomini sembrano all'io non minati dal suo vuoto, pieni come sono pieni e completamente 'spiegati' i personaggi di un film o le materie inorganiche, inscalfibili dall'incertezza dell'esistenza. Così «essere gli altri, questo si vuole. / Gli altri: per sempre salvi» (Marchesini 2019a: 114).¹⁵

La maestria (ironica) della riscrittura, per le similitudini sopra ricordate, sta nella rifunzionalizzazione di due immagini topiche dell'impermanenza, la schiuma e il fumo, elette a comparanti per lo sbalzarsi delle figure sulla superficie del marmo. Fiori, si è detto, non è un poeta che gioca con l'intertestualità: ma qui non c'è gioco perché non c'è oscurità, la rete dei richiami dà spessore a un discorso che, al di là di essa, è già posto di per sé in termini sostanzialmente chiari.

Senza negare la fascinazione di fronte al richiamo della “nuda vita”, credo dunque che chi pensasse che Fiori stia per così dire dalla parte di Selva (e di Don Giovanni), e metta in scena quest'ultima per destituire le lapidi di ogni valore, si precluderebbe la comprensione di un aspetto importante del suo pensiero e della sua poesia (sul quale cfr. Ronchi 2007: 139-141).¹⁶ Selva si pone come alternativa vitale (vitalistica) a questo mo-

¹⁴ Si aggiunga che, nel brano sopra citato da *Il Conoscente* 89, anche la nozione di salvezza è illuminata da quanto espresso nel saggio su Don Giovanni: «Il buon padre di Donna Anna ha dovuto soccombere sotto i fendenti dell'assassino; ma la sua essenza è salva: si è fatta statua, *signum* che dura nel tempo, trionfa sulla carne che lo sfida» (Fiori 2007a: 145).

¹⁵ La citazione è tratta da *Treno (I-IV)*, la piccola *suite* che chiude la raccolta *Esempi* del 1992.

¹⁶ L'incapacità di immedesimarsi totalmente con l'orizzonte mobile di Selva è del resto a più riprese ribadita nel racconto, sia da lei («Ma sei di legno?»: 93; «Poi commentava: “Come sei mentale... / tutto di testa... teso... / Sii più spontaneo, fisico, più /

mento di silenzio e raccoglimento, di sottrazione, ma è un'alternativa tutt'altro che salvifica. Di fatto, lasciando la Convenzione, Umberto Fiori fugge non solo dal Conoscente, ma anche da lei. Il punto di arrivo della traiettoria del personaggio, d'altra parte, sembra consistere proprio nel riuscire a farsi carico della propria costitutiva solitudine (cfr. *Il Conoscente* 118): su questo, che non è un dettaglio ma una delle chiavi (problematiche) dell'opera, la distanza rispetto al rapporto che Dante ha con le sue guide è massima. Nel *Conoscente*, e in tutta l'opera di Fiori, non ci sono Virgili, e meno che mai Beatrici.

4. Da ultimo, vorrei soffermarmi su uno degli elementi che rendono più riconoscibile la voce di Fiori pur in un libro tanto diverso dai precedenti: la rete di similitudini che trama il poemetto.¹⁷ Anche qui, come ha mostrato Lorenzo Cardilli (2017), i saggi danteschi dell'autore offrono una chiave di lettura essenziale. In un intervento recente, Fiori (2021) ha sottolineato che, nelle oltre duecento similitudini dantesche, «il gruppo più consistente [...] è riferito al mondo animale». Lo stesso vale per *Il Conoscente*: tra similitudini e altre contigue figure di analogia, il gruppo più nutrito guarda proprio al mondo animale, con trentacinque occorrenze, se ho visto bene, contro le sedici tratte dall'ambito dell'infanzia, che è riconosciuto come fonte più tipica dei suoi comparanti (Afribo 2017: 164-166). Riguardo a queste ultime, si può ad esempio osservare come esse possano essere utilizzate tanto dal Conoscente per rendere più incisivi i

animale...”: 94), sia da lui («Che mi desiderasse / non riuscivo a capirlo. Come si può / desiderare un'asse, / una salita, uno spigolo? / Che cosa porta un cane ad accoppiarsi / con un divano?»: 95).

¹⁷ Sul valore dell'uso di questa figura da parte di Fiori, scrive Marchesini 2019a: 109: «Purgando il linguaggio dalle sue scorie gergali e letterarie, lo scrittore crea una sorta di vuoto pneumatico; e lì, mattone dopo mattone, riedifica quelle figure retoriche elementari (prima di tutto la similitudine) che quando non siano sfruttate come meri pretesti, ma costituiscano la posta su cui davvero si punta, esigono una drastica frontalità e non consentono di barare».

suoi attacchi contro Umberto Fiori («tutti i filosofemi / che hai sempre in bocca / come un poppante il pollice»: 71), quanto dall'autore per descrivere la dinamica del suo rapporto con l'antagonista («mi fa ruotare di forza, come un bambino / a lezione di tennis»: 11; «Mi spinge avanti / come si fa con un bambino timido / che non si gode la festa»: 29). Simili immagini, che si spingono fino all'identificazione fra comparante e comparato e a volte si danno in forma di accumulo, si ritrovano in momenti chiave del poemetto, arrivando a definire l'atteggiamento e anzi la posizione conoscitiva fondamentale del Conoscente:

Il suo sguardo era quello del cacciatore
nascosto tra le canne, pronto a premere,
al primo frullo, il grilletto;
oppure a volte mi fissava
con un'aria pensosa, come chi cerca
la chiave di un problema: un meccanico
chino sul ritmo del motore, un clinico.
(Grippaggio? Dispepsia?) Altre ancora
sembrava un ragazzino che dal suo angolo,
mentre il padre si rade e fuma, spia
la pista rosa che il rasoio
apre nel bianco della schiuma. (16)

Era il bambino che mentre i compagni
pilotano il sommergibile
ripete che è soltanto un tavolo marcio
con su quattro coperte da cavallo. (42)

Fra quelle tratte dal mondo naturale, ve ne sono alcune che si potrebbero accostare a figure dantesche che sfruttano un comparante analogo:

Come un ramo di mirto, o di lentischio,
ai margini di un incendio, sente il suo legno
di colpo, per simpatia,
accendersi, e fischiare, così il mio spirito
riconosceva il contegno di quei respiri,

si infiammava di loro.

Il Conoscente, 30

Come d'un stizzo verde ch'arso sia
da l'un de' capi, che da l'altro geme
e cigola per vento che va via
sì de la scheggia rotta usciva insieme
parole e sangue; ond'io lasciai la cima
cadere, e stetti come l'uom che teme.

If XIII 40-45

In quegli anni
dormivo in me come un frutto
abbandonato dalla sua forma, un bitorzolo
livido e duro
che marcisce sul ramo, si liquefà
sotto la buccia, fino a raggrinzirsi,
accartocciarsi, sbriciolarsi in polvere
senza essere mai stato maturo

Il Conoscente, 69

Ben fiorisce ne li uomini il volere;
ma la pioggia continüa converte
in bozzacchioni le sosine vere.

Pd XXVII 124-126

Ciò non significa che si debba pensare a una ripresa voluta: e anzi l'aspetto più interessante non è qui il rapporto di un testo con l'altro, ma il rapporto che entrambi i testi instaurano con la realtà. Mi riferisco innanzitutto a quella «fiducia in una comunità del vedere, dell'esperire» che per Fiori sta all'origine delle similitudini dantesche:

presentando i suoi paragoni [...] Dante conta su una implicita condivisione del vedere e dell'esperire, che unisce il poeta ad ogni essere umano, che lega la sua visione, la sua avventura straordinaria, alla vista e all'esperienza del più ordinario degli individui. La si-

militudine è anche, a ben vedere, un appellarsi – mai esplicitato ma solidissimo – a una comunità del sentire e del vivere (Fiori 2021).

Il secondo tema, che Fiori valorizza rifacendosi al celebre *Discorso su Dante* (1933) di Osip Mandel'stam, è «un aspetto essenziale nella natura delle similitudini dantesche: tra la scena che “serve” e quella “servita” sembra non ci sia disparità gerarchica. Dante ci dà l'impressione di essere altrettanto ‘interessato’ a entrambi i termini del paragone. Interessato [...] non tanto sul piano estetico, quanto – innanzitutto – su quello della realtà» (Fiori 2021; e cfr. Fiori 2007a: 177-179). Oltre agli esempi già ricordati, se ne potrebbero portare molti altri; per la sua efficacia sintetica e per la densità connotativa che si potrebbero ben dire dantesche, mi limito ad aggiungerne uno: «L'anima mi abbaia come un cane / che nell'erba – qui! là! – vede guizzare / la coda di un serpente» (14).

Si inserisce bene in questo quadro anche la similitudine più lunga e articolata del poemetto, che si espande fino a diventare un apologo. Nel passo, si realizzano in modo perfetto i due aspetti che Fiori indica come caratteristici delle similitudini dantesche. Di fronte alla metafisica del complotto che caratterizza il Conoscente, per cui la verità si trova sempre *sotto* o *dietro*, in un gioco di rimandi senza fine, Fiori scrive:

Io mi sentivo come
in autostrada, quando la colonna
nemmeno più a passo d'uomo si muove.

Un camionista prima abbassa il vetro,
poi scende dal TIR. Una donna
coi tacchi alti fuma, avanti indietro
fra le macchine ferme,
i pullman e le moto. Qualcuno monta
sul *guard-rail*, si solleva in punta di piedi,
cerca – laggiù – la fonte irraggiungibile
della potenza
che ci tiene in ostaggio.

Quello che vede
è un altro che si sporge e si arrampica,
e un altro, ancora più lontano.

A quel punto
la luce di mezzogiorno
sembra ancora più chiara. Le cose, intorno,
– i campi, le automobili – sono *lì*
come non sono mai state.
Sulla fiancata polverosa del camion
che sbarra l'orizzonte,
ecco le impronte di tre dita.
Due granuli di mica – altri due, là –
brillano nell'asfalto grigio ferro,
immobile, come in faccia allo scalatore
la parete del monte. Tra la piazzola
di sosta e il luccicare delle marcite
cuoce l'argilla, trema l'ortica in fiore.
Le ombre che ci sfrecciavano accanto
hanno una faccia, una voce. (55)

La serie infinita di rimandi di una supposta verità sempre nascosta e sottratta ai più diventa un ingorgo autostradale. Tra le auto ferme, si pone l'alternativa tra la vana ricerca, in piedi sul guard-rail, per trovare laggiù il potere che tiene tutti fermi, e la possibilità di accorgersi delle cose che «sono *lì* / come non sono mai state». La parità gerarchica di comparante e comparato, nel senso dell'interesse genuino per entrambi di chi guarda (e scrive), mi sembra evidente, e così la funzione decisiva del paragone, per nulla decorativo e perfettamente adeguato nel fissare in immagine i nuclei di pensiero del poemetto attraverso il richiamo a un'esperienza comunissima, condivisibile nell'esperienza da chi legge.

Realismo, dunque, nel senso di istanza etica di attenzione e direi venerazione per le cose e per le parole che le indicano, e ricerca di una scrittura che per quanto possibile renda testimonianza alla verità intesa come evidenza delle cose. E, secondo, tacito appello a una comunità del sentire

e del vivere, attraverso il richiamo, innanzitutto nelle similitudini, alle esperienze condivise dal poeta con ogni lettore. Si tratta di due questioni davvero nodali nel poemetto, che ancora una volta corrispondono da vicino ai temi sviluppati dall'autore nei suoi saggi.¹⁸ Se il tema della ricerca di questa «verità che nessuna trama oscura, nessun potere occulto può sottrarci» (Fiori 2020) è centrale nelle discussioni fra Umberto Fiori e il Conoscente, l'appello delle similitudini a una comunità del sentire è invece, come in Dante, tacito e raramente esplicitato. Eppure, esso costituisce una dimensione fondante dell'opera, e fa da continuo controcanto al rapporto tormentato del protagonista con tutti i "noi" dai quali, con ottime ragioni, si sforza di divincolarsi. Nel passo che abbiamo letto non c'è alcuna diretta ripresa dantesca, ma una consonanza più profonda: qualcosa di più di una semplice influenza, e che certo non ha nulla a che fare con i giochi intertestuali. Si può forse parlare di un dialogo alla pari tra un poeta e l'altro, un incontro nella postura originaria dei rispettivi sguardi: è soprattutto a questo livello che l'ombra dantesca mi pare riveli la propria fecondità.

¹⁸ Cfr. ad es. Fiori 2019b e Fiori 2020 (poi in Fiori 2022, 57-68). Che la questione della "verità" stia al cuore del poemetto è messo bene in luce da Marchesini 2019b.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AFRIBO, A. (2017): *Considerazioni sulla poesia di Umberto Fiori*, in ID., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, pp. 147-170.
- CARDILLI, L. (2017): *Figura e occhio in “La bella vista” di Umberto Fiori*, «Nuova corrente», LXIV/160, pp. 63-77.
- CATI, A. e MARTINI, G. (2019): *Intervista al poeta: Umberto Fiori*, «Interno poesia», 6 gennaio 2019, <https://internopoesia.com/2019/01/06/intervista-al-poeta-umberto-fiori/>.
- DALMAS, D. (2019): *Dall'autocoscienza all'ampiocoscianza*, «L'indice dei libri del mese», 1 ottobre 2019, <https://www.lindiceonline.com/lettera/fiori-conoscente/>.
- FIORI, U. (2007a): *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2007*, Milano, Marcos y Marcos.
- FIORI, U. (2007b): *La vera storia di Boy Bantàm*, Firenze, Le Lettere.
- FIORI, U. (2019a): *Il Conoscente*, Milano, Marcos y Marcos.
- FIORI, U. (2019b): *Piazza Fontana. Ma che cos'è la verità?*, «Doppiozero», 12 dicembre 2019, <https://www.doppiozero.com/materiali/piazza-fontana-ma-che-cose-la-verita>.
- FIORI, U. (2020): *Ama il prossimo tuo. Su Sigmund Freud*, «Doppiozero», 5 gennaio 2020, <https://www.doppiozero.com/materiali/ama-il-prossimo-tuo>.
- FIORI, U. (2021): *Dante: l'appello delle similitudini*, «Le parole e le cose²», 25 gennaio 2021, <http://www.leparoleelecose.it/?p=40596>.
- FIORI, U. (2022): *Il metro di Caino*, Roma, Castelvechi.

- FRANCESCHETTI, E. (2019): *L'immensa trappola dove qualcosa importa. (Per) una lettura critica del "Conoscente" di Umberto Fiori*, «Le parole e le cose²», 31 dicembre 2019, <http://www.leparoleelecose.it/?p=37382>.
- LO VETERE, D. (2019): *Il disagio della dissomiglianza. Su "Il Conoscente" di Umberto Fiori*, «Laletteraturaenoi.it», 29 luglio 2019, <https://laletteraturaenoi.it/2019/07/24/il-disagio-della-dissomiglianza-su-il-conoscente-di-umberto-fiori/>
- MARCHESINI, M. (2019a): *La vita anonima. Saggio su Umberto Fiori*, in *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, Milano, il Saggiatore, pp. 109-118.
- MARCHESINI, M. (2019b): *Il poeta sa cos'è la verità*, «Il Foglio», 26 agosto 2019, <https://www.ilfoglio.it/cultura/2019/08/26/news/il-poeta-sa-cose-la-verita270909/>
- MATONE, A. (2019-2020): *Appendice. "Arrivare alle parole". Intervista a Umberto Fiori*, in *Abitare davvero. Testualità e macrotestualità in "Esempi" di Umberto Fiori*, relatore S. Ghidinelli, Milano, Università degli Studi, pp. 74-91.
- PEGORARO, P. (2019): *Il poeta sul monte delle tentazioni*, «L'Osservatore Romano» CLIX/211, 18 settembre 2019, p. 4.
- PUSTERLA, F. (2019): *Storia di una lettura intricata: il "Conoscente" di Umberto Fiori*, «Le parole e le cose²», 17 aprile 2019, <https://www.leparoleelecose.it/?p=35386>.
- RONCHI, R. (2007): *La differenza dell'animale*, in U. FIORI, *La vera storia di Boy Bantàm*, Firenze, Le Lettere, pp. 133-141.

