

POSTFAZIONE  
*di Davide Castiglione*

Negli ultimi anni, perlomeno in Italia, sembra essersi diffusa la tendenza a strutturare i libri di poesia intorno a un perno centrale spesso dichiarato – un concetto, un problema, una provincia dell'esistenza, un esperimento mentale. Le poesie, di conseguenza, appaiono come altrettanti momenti di questa intenzione complessiva, come studi di una serie, con quel che ne deriva in termini di ripetizione, ossessione, volontarismo, didascalismo, dimostrazione di un assunto, perimettratura del dicibile. Queste opere centripete – per tema e spesso anche per stile – funzionano quando il perno è consustanziale al sentire di chi scrive, e quest'ultimo sorretto da intelligenza formale e abilità tecnica; eppure, anche in quel caso può restare un rimpianto per quanto è stato tagliato fuori, per la quota di realtà respinta dietro il sigillo dei versi (o della prosa). Respingita – o piuttosto non attraversata, non percepita, nemmeno riconosciuta in partenza? La domanda non è peregrina: se è vero che ogni forma (genere, stile, metro, registro...) incanala una direzione e quindi un modo di porsi nei confronti del mondo, allora le poche forme in cui spesso si coagula una poetica favoriscono un'attenzione selettiva il cui rovescio è una sorta di (pre)cecità nei confronti di quanto, pur esistendo, non è formalizzabile all'interno di quel dato sistema. Possibile che spesso l'esperienza di chi scrive possa ridursi, sulla pagina, a una tesi, a un tarlo intellettuale, alla rappresentazione di un personaggio o di una pulsione? O non sarà forse, al contrario, che solo una piccola banda dello spettro di energie a cui un individuo avrebbe accesso investe la scrittura, e che dunque l'opera non sappia o non voglia restituire (ricostruire) tale esperienza in tutta la sua vibratile ricchezza?

Da *Ciclo di Giuda e altre poesie* (2008) e *La comunità assoluta* (2008) fino a questo *Sono qui solo a scriverti e non so chi tu sia*, la poesia di Lorenzo Carlucci si pone in netta contropendenza rispetto a questa linea centripeta e composta: in una bella nota a questo libro, Renata Morresi rileva opportunamente l'assenza di «ipotesi unificanti» cui fa da contraltare la presenza di un «molteplice e dissonante materiale» che riconduce non a «un crogiolo postmoderno» ma a ciò che è «ormai l'ambiente naturale dell'umano».¹ (Appunto: l'esposizione di una quota di realtà invece occultata in molti altri libri, e quindi una salutare riduzione della “prececcità” di cui dicevo). Analogamente, di «frastuono liberato da ogni ansia di ricomposizione soggettiva» e di «improvvisazione» (nel senso anche musicale del termine) parla Stefano Dal Bianco, introducendo per il *XII Quaderno Marcos y Marcos* una silloge, *Prose per Ba'al* (qui titolo di sezione), che raccoglie testi dalla *Comunità assoluta* ma anche inediti da *Sono solo qui a scriverti e non so chi tu sia*.² E di «action thinking» scrive Biancamaria Frabotta in sede di recensione.³ Ce lo dice, infine, Carlucci stesso, in un bellissimo endecasillabo (su cui si è già soffermato Dal Bianco) dianoeticamente articolato come premessa generale in forma di massima più conseguenza in forma di risoluzione individuale: «Tutte le forme sono rotte. Canto» (*La selva a Migliarino*).

<sup>1</sup> Renata Morresi, Relazione scritta per l'incontro “Identità concettuale e dilatazione dell'istante”, Tokyo University of Foreign Studies, Tokyo, 4 Ottobre 2010, organizzato da Marco Mazzi.

<sup>2</sup> Stefano Dal Bianco, Introduzione a Lorenzo Carlucci, *XII Quaderno italiano di poesia*, Marcos y Marcos, 2015, pp. 121-129.

<sup>3</sup> Biancamaria Frabotta, *Un quaderno per sette poeti*, in «Nuovi Argomenti online», 4 giugno 2015, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/un-quaderno-per-sette-poeti/>

Le forme sono rotte perché hanno perso non solo la capacità di incarnare un mandato intellettuale, ma anche di aggregare intorno a sé il consenso di una comunità letteraria: in una estesa ricognizione della poesia dei nati negli anni '70, che include anche Carlucci, Mimmo Cangiano parla di «orizzontalizzazione della tradizione» e di incapacità – ma io forse parlerei di indisponibilità – della generazione dei nati fra la fine degli anni '60 e l'inizio degli '80 a riconoscersi «attorno a un autore, ad un volume, capace di dettare linee di tendenza condivise».⁴ Lungi dall'esprimere una nostalgia per una totalità perduta, Carlucci sembra liberato da questa prospettiva: le forme rotte fanno piuttosto pensare alla luce che filtra dalle spaccature, per riprendere una celebre immagine di Leonard Cohen («there is a crack in everything / that's how the light gets in», *Anthem*). È dunque una poesia che enfatizza il processo rispetto ai risultati – pure spesso notevoli, mai gratuiti, ma forse proprio perché al riparo da ogni ansia di permanenza, di equilibrio classico e insomma di desiderabilità sociale. Ciò la rende irriducibile a una formula, a una ricognizione a volo d'uccello quale pure ci si aspetterebbe da una postfazione. Si può forse solo provare a dire cosa questa poesia *non* è, come ho in parte fatto, e cosa *fa* e da cosa sembra mossa, come sto per fare. Soprattutto, occorre attraversarla e seguirla nel suo farsi (sul carattere «parmenideo» di questa scrittura ha già detto benissimo, ancora una volta, Dal Bianco).⁵

La rottura della forma è articolata su vari livelli. Il più manifesto è quello strutturale, con la compresenza di: 1) bre-

<sup>4</sup> Mimmo Cangiano, *Precondizioni interpretative o nonostante la crisi (Note su alcuni poeti italiani nati negli anni Settanta)* in «Atelier», vol. 14-15, 2010.

<sup>5</sup> Dal Bianco, cit.

vi poesie uniperiodali in versi dall'effetto di staccato ritmico (*beata umanità che si gioca...*, e la ripresa *beate le giovani lesbiche...*, entrambi ad apertura delle sezioni *Natura* e *Qualcosa*, rispettivamente); 2) lunghe poesie polistrofiche di versi liberi, sempre con prevalenza dello staccato ritmico sul continuo discorsivo (*Nessun B è un A, Poesia d'occasione per il Natale, in due parti*); 3) poesie in versi di lunghezza intermedia a carattere narrativo o confessionale (*La maledizione di Adamo, Lui viene e va...*); 4) le assai più numerose prose a carattere meditativo o latamente narrativo, talvolta scandite in un solo paragrafo (per es. *Quando eravamo bambini..., La desolata terra...*), talvolta articolate in due o più paragrafi (*Ancora, vicino agli occhi..., I bambini lottano nei prati...*), con versi-frase all'interno (È bello ridere così...) o bipartite in blocchi di versi e prosa di ugual peso (*Tutto è così palese...*); 5) altre prose che sono organiche solo tipograficamente, consistendo di appunti sparsi ma costretti in un solo blocco, percorsi da una scrittura all'estremo improvvisata e dai tratti sentenziosi (*Note*, e i testi 1 e 2, introdotti a mo' di titolo o epigrafe da versi di canzoni pop: *I kissed a girl* e *American Boy*).

Mi si obietterà che l'ibridazione delle forme, e in particolare di versi e prosa, è oggi diffusa (penso a libri di Nicoletta Bidoia, Gianluca D'Andrea, Laura Di Corcia, Carmen Gallo, Antonio Lanza, Marco Giovenale, Guido Mazzoni, Roberto Minardi, e molti altri; fra gli stranieri, un grado massimo di esplosione delle forme è in Charles Bernstein, per esempio in *The Sophist*); va detto però che resta lo stesso quantitativamente minoritaria, e soprattutto che *Sono qui* è stato per la maggior parte composto nell'ormai lontano 2008-2009 (alcuni testi sono persino anteriori a questo biennio; la stessa *Comunità assoluta*, composta in anni ancora precedenti, ibridava varie forme), cioè a ridosso dell'uscita di *Prosa in*

*prosa*. Fatto salvo il ricorso alla prosa, la poetica di Carlucci è però lontanissima dagli autori di questa influente antologia-manifesto, come nota Pierluigi Lanfranchi: «in Carlucci non ci sono né la serialità, né la lingua svuotata, né il preteso "minimalismo" mimetico di questi autori».<sup>6</sup> Appunto: la poesia di Carlucci è vitalista ed espressivista, e soprattutto «rimanda sempre al mondo, a qualcosa che si spera esista al di là della scrittura» (sono ancora parole di Lanfranchi).

La datazione dei testi pone domande non solo sulla sfasatura tra composizione e pubblicazione, ma impone di affrontare a tutto campo la questione del tempo, visto che perfino il tempo come forma (o meglio: l'idea che una poesia per essere contemporanea debba essere attuale, e che per essere attuale debba accettare certe interdizioni di cui fornirò alcuni esempi a breve) subisce una torsione in Carlucci: anche il tempo è una forma rotta, indeterminata, come ci dice la fisica dalla celebre equazione di Einstein in poi. E qui apro una parentesi personale. In questo libro il lettore avrà trovato alcuni rapidi ma esplicativi riferimenti a Berlusconi, Prodi, al fax. Quando gli ho chiesto se intendesse rimuovere questi riferimenti in quanto ormai scollati dalla nuova attualità in cui adesso debutta il libro in forma pubblica, Carlucci ha risposto così: «non vorrei ritoccare le foto di tanti anni fa. Mi piace che quanto c'è di attualità risulti ora inattuale, per quanto siano passati pochi anni. Spero dia un senso di sfasamento non del tutto vano: l'attualità ha una violenza totalizzante». Comprendo adesso che questa è una rivendicazione d'inermità,

<sup>6</sup> Pierluigi Lanfranchi, Appunti minimi a *Sono qui solo a scriverti e non so chi tu sia* di Lorenzo Carlucci. Relazione scritta per l'incontro "Identità concettuale e dilatazione dell'istante", Tokyo University of Foreign Studies, Tokyo, 4 Ottobre 2010, organizzato da Marco Mazzi.

anzi il rifiuto «di ogni legittima difesa» (Dal Bianco):<sup>7</sup> preservare le tracce di un ex-presente significa dare precedenza alla realtà, rinunciare all'illusione – sempre dettata da un desiderio di permanenza – che il testo sia un'entità astorica, osservare come subisce questa tirannia, questa violenza totalizzante appunto. Come muta e invecchia, organicamente, come noi. Questo è davvero un lasciare che i venti del mondo invadano le stanze della poesia, lasciata esporsi senza sigilli.

Altrove sembra invece il testo a vincere sul tempo, giocando d'anticipo e tornando attuale: a pochi mesi trascorsi dalla ripresa di potere talebana in Afghanistan, una domanda come «quale sarà il prossimo popolo a soffrire?» (*Note*) suona tristemente profetica. Altrettanto profetico appare, retrospettivamente e alla luce della pandemia e delle polemiche sulle decisioni di uno Stato securitario, un paradosso come questo: «andiamo bianchi alla liberazione del diventare schiavi» (*An-cora, vicino agli occhi...*). Non che fosse questa l'intenzione autoriale: è il mondo che sopraggiunge poi a rendere legittime, benché rischiose, certe inferenze di noi lettori. D'altronde sono molti gli elementi ciclici nell'esperienza del tempo tanto individuale quanto collettivo, e l'insistito ricorso che Carlucci fa delle figure di ripetizione è forse, oltre che dispositivo di coesione e contenimento del molteplice (Morresi)<sup>8</sup> ed eco biblica (Lanfranchi),<sup>9</sup> equivalente ritmico-formale di «una sorta di nietzscheano eterno ritorno dell'uguale» (Matteo Veronesi).<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Dal Bianco, cit.

<sup>8</sup> Morresi, cit.

<sup>9</sup> Lanfranchi, cit.

<sup>10</sup> Matteo Veronesi, Carlucci fra il *Ciclo di Giuda* e *La Comunità Assoluta*. «La dimora del tempo sospeso», 29 gennaio 2009, <https://rebstein>.

Analogamente, quando gli ho chiesto dell'uso dell'arcaismo morfosintattico «pei» (che ho trovato dapprima respingente, proprio perché irricevibile da certi *dicta* dell'estetica moderna), la risposta è stata: «“peì” lo usava Verga l'altro ieri, anzi ieri, anzi direi quasi oggi [...] se un lemma fa parte della mia esperienza di lettore e dunque della mia coscienza, perché non lo posso usare, pur sapendo che esso non fa parte del registro linguistico “attuale”?». L'ho trovata illuminante per almeno due motivi. Primo, la storia della coscienza è sincrica, non diacronica (a differenza di quella del mondo storicizzabile), e la poesia di Carlucci cerca di assumerla su di sé con il minimo di mediazione possibile: poesia come «icona dell'anima», dunque, secondo le parole dell'autore stesso, riprese da Dal Bianco nel contributo già citato; definizione neoromantica, questa, che farebbe inorridire le leve della ricerca di *Prosa in prosa*, con il loro sostrato materialista-culturalista anziché platonico-trascendentale. Secondo, la sua percezione del tempo – del tempo bergsoniano come durata – è agli antipodi rispetto a quella di chi scrive: se a me pare che l'epoca dei fax, di Prodi e del Berlusconi presidente del consiglio, poco più di un decennio fa, appartenga quasi a un passato remoto (l'accelerazione tecnologica e la vita brevissima dei governi successivi hanno chiaramente un ruolo in questa percezione), a Carlucci un secolo e mezzo fa sembra un passato recente: è ben possibile che agiscano in lui, lettore della Bibbia, ma probabilmente «la King James o la Diodati»,<sup>11</sup> un sostrato e una sensibilità giudaiche a rendere ogni tempo contemporaneo, infinitamente disponibile a essere riattivato.

wordpress.com/2009/01/29/carlucci-fra-il-ciclo-di-giuda-e-la-comunita-assoluta-di-matteo-veronesi/.

<sup>11</sup> Lanfranchi, cit.

*Si parva licet mi* è venuto in mente, per associazione spontanea più che per rigorosa filiazione, quanto Benjamin ebbe a dire su Kafka, e cioè che perfino il mito appare molto più giovane rispetto al mondo narrativo dello scrittore praghes.

Lo stesso sincretismo, la stessa quasi feroce disponibilità verso l'esistente (sul piano del mondo, della coscienza, dell'intelletto), e noncuranza per gli istituti letterari, gli permette di infrangere candidamente altri tabù dell'estetica moderna: dai gabbiani, scandalosamente usati in funzione non solo referenziale («Olimpia dice che i gabbiani sono belli»), ma immaginativa, come comparato («i figli senza nome, tanti quanti gabbiani», *Ancora, vicino agli occhi...*), al reimpiego di tratti «talvolta decadentistici»,<sup>12</sup> al recupero di un sottogenere in disuso come il blasone («dolci labbra di rubino», *Chitila: Colonia*), talvolta venato di surrealismo («il tuo corpo è un cielo solido Filadelfia concrezione azzurra di torri», forse memore del cielo come paziente in *The Love Song of J. Alfred Prufrock* di Eliot, e anche riferimento alla città in cui Carlucci ha vissuto durante il suo dottorato);<sup>13</sup> al tempo stesso, non è affatto bandito il registro basso, anche se questo trattiene

<sup>12</sup> Viola Amarelli, Recensione a *La comunità assoluta*, «Vico Acitillo 124 - Poetry Wave», 3 maggio 2008. Ora disponibile su «La dimora del tempo sospeso», <https://rebstein.wordpress.com/2008/10/12/la-comunita-assoluta-di-lorenzo-carlucci-nella-lettura-di-viola-amarelli/>. Anche se l'osservazione si riferisce a *La comunità assoluta*, credo si possa estendere a *Sono qui solo a scriverti e non so chi tu sia*.

<sup>13</sup> Sulla funzione del surrealismo in certi irregolari italiani, da Cristina Annino a Carlo Bellinvia, da Massimiliano Marrani ad Alberto Pellegratta e Francesco Maria Tipaldi – autore, quest'ultimo, su cui Carlucci ha scritto con acume, parlando in sottotraccia anche di sé stesso – ci sarebbe tutto un discorso da aprire. Spero di poterlo fare in altra sede.

spesso una serietà lontana dal comico («è come se si facessero tutti insieme in cerchio una sega io pazzo come un cane», *Ti prego di farmi trovare la penna...*). Questi salti di registro possono risultare «vertiginosi – e persino irritanti»<sup>14</sup> andando a costituire una voce composita: «all at once his voice is somewhat colloquial, scientific, lyrical, severe, and comical»<sup>15</sup>. Questa forte inclinazione centrifuga è vitale in una poetica che è in realtà un'anti-poetica, volendo tenere aperti i conti con l'esistente, il possibile, il veniente; e, a livello attitudinale, come icona di una libertà insofferente, selvatica. La stessa tendenziale assenza di titoli, o presenza di ingombranti titoli frasali (a partire dal titolo del libro), alle quali è possibile aggiungere citazioni ed epigrafi smaccatamente pop, è indice ulteriore di una volontà e sensibilità anti-gerarchiche e anti-ipostatizzanti.

Se gli aspetti finora considerati sono epifenomeni (che certo danno il via a riflessioni feconde), dov'è il cuore della scrittura di Carlucci? Dal Bianco parla di divino, di teurgia (creazione di Dio), benché all'interno di un orizzonte mondano; anche Veronesi accenna a una «arcana "presenza" del Divino» e a una «numinosa prossimità alla trascendenza»;<sup>16</sup> Amarelli capta un «luminoso logos sapienziale» e una «compassione che affiora carsicamente in quasi ogni testo della raccolta».<sup>17</sup> Nel resto di questo contributo, proverò a seguire la lettera di alcuni testi che mi sono sembrati particolarmente significativi o che mi hanno interrogato più da vicino.

<sup>14</sup> Dal Bianco, cit.

<sup>15</sup> Todd Portnowitz, Translator's introduction, in «PN Review», vol. 230, 2016, p. 36.

<sup>16</sup> Veronesi, cit.

<sup>17</sup> Amarelli, cit.

Capire come s'intersecano temi e attitudini consentirà forse di agganciare, dal basso, le già citate sintesi di Dal Bianco, Veronesi e Amarelli. O forse condurrà a una diversa deriva.

Uno dei primi elementi a colpire il lettore è forse l'aspirazione a una primordialità o auroralità dell'esistenza, che si traduce in ricorrenti immagini di danza, di canto, e in una «nuda povertà lessicale»<sup>18</sup> che in qualche modo mi hanno ricordato l'esordio di Maria Pia Quintavalla (*Cantare semplice*, 1984) e più in generale la lezione della scuola romana di poesia: non a caso, *La comunità assoluta* ha avuto come prefatore Claudio Damiani, che a sua volta ha accostato Carlucci a un poeta come Beppe Salvia.<sup>19</sup> Alcuni esempi:

beata umanità che si gioca  
i suoi istinti omicidi  
le forti pulsioni allo stupro  
gli istinti di pedofilia  
nelle figure del libero  
ballo ritmato di piazza

beate le giovani lesbiche  
le giovinette neppure adolescenti  
che ballano e baciano esili

Cantavamo per i bambini malati, non ricordo più dove,  
Luca, che hai gli occhi puri, e lei ballava il tango con il  
ragazzone mongoloide.

<sup>18</sup> Id.

<sup>19</sup> Claudio Damiani, Prefazione a *La comunità assoluta*, Lampi di stampa, 2008, pp. 5-6.

prorompo in un canto che nessuno capisce, tranne la suonatrice di flauto, che è della mia stessa razza.

Il canto e il ballo suggeriscono scenari dionisiaci e pre-razionali, e come tali sono bifronti. Se da un lato avvicinano, anzi fondano piccole comunità<sup>20</sup> (le lesbiche, i bambini malati, l'appartenere del poeta e della flautista alla «stessa razza»), dall'altro le accompagna un risvolto di distruzione («istinti omicidi», «pulsioni allo stupro») ed emarginazione («nessuno capisce»). Si noti inoltre come il tema del ballo sia iconicamente rilanciato dal metro di questi estratti: numerosi sono i settenari e i novenari, metri cantabili, e altrove affiora spesso un ritmo ternario (già rilevato da Damiani per *La comunità assoluta*)<sup>21</sup>, per esempio qui: «riposa la pozza dell'acqua di cuore il catino (risuona) è cavo nel petto di donna» (*III, ça. cela. qui suis-je? qui je suis?...*). Canto e ballo come vie privilegiate, benché non uniche, per dare l'assalto alle sovrastrutture razionali e sociali, in un sottinteso elogio della follia alla Erasmo da Rotterdam: «io che non so niente, che sono quasi un uomo» (ancora da *III, ça. cela. qui suis-je? qui*

<sup>20</sup> Per inciso, il concetto di comunità non figura solo nel titolo di uno dei libri del 2008 (*La comunità assoluta*), ma ritorna in questo nel titolo di sezione *Comp'Elation*, gioco di parole per cui un termine omofono del campo semantico della musica leggera («compilation») viene scritto come un *blend*, ovvero un nome composto da «comp(any)» + «elation»: quest'ultimo termine può valere come «esultanza» (e quindi: esultanza nella (o della) compagnia) oppure, nell'intenzione autoriale, come «traduzione di elazione, con significato di superbia, con particolare riferimento all'uso medievale» (Carlucci); nel qual caso l'intero composto è parafrasabile come «superbia della compagnia».

<sup>21</sup> Damiani, cit.

*je suis?...).* Questa tentazione riaffiora altrove sotto spoglie più diaristiche, per esempio nelle Note:

senza il lobo frontale, almeno così pare (lo si dice a fine lezione nelle aule di un dipartimento di informatica), si può ancora pensare, ma non si ha più voglia di farlo. qualche ragazzo greco, che ha probabilmente abbandonato lo studio della fisica perché troppo approssimativo, può pensare per un attimo che questo stato sia desiderabile. l'avevo pensato anche io, ma non ho avuto voglia di dirlo.

Mi sembra interessante che un livello di educazione molto avanzato (c'è il riferimento al dipartimento d'informatica, e in filigrana all'io empirico dell'autore, docente nientemeno che di logica matematica) generi questa opposta tentazione all'ignoranza, alla regressione. La dialettica fra pensiero e sua desiderata sparizione o regressione a uno stadio percettivo e sensoriale è rinvenibile anche in *La maledizione di Adamo*, dedicata a Francesco Del Punta, filosofo di cui Carlucci è stato allievo. I colori dei vestiti «dei senegalesi pisani» con cui si chiude il testo segnalano l'irrompere del puro godere sensoriale, dopo una «intera giornata a studiare / Boezio Aristotele Tommaso D'Aquino». La conoscenza infatti pesa, e in ogni caso rimarrà risibile rispetto alla «non-conoscenza»:

Vediamo la purezza e l'innocenza più facilmente nei selvaggi, perché maggiore e più palese ai nostri occhi è la disproporzione tra ciò che essi sanno e ciò che è da sapere. Disproporzione in questo caso manifesta ai nostri occhi nella disproporzione tra ciò che essi sanno e ciò che noi sappiamo. Il sentimento stesso della compassione nasce dalla percezione di questa disproporzione tra ciò che l'uomo sa e

la verità. Il riuscire a vedere l'uomo sullo sfondo smisurato di ciò che ignora non può che generare pietà per una creatura così fragile immersa in una non-conoscenza. Percepire anche se stessi in tale condizione (condizione umana) genera quel sentimento alto, la compassione, dove la sola forma di oggettività permessa all'uomo è raggiunta.

Il brano appena citato, oltre a essere fra i più concettualmente pregnanti del libro, offre anche un campione di una delle migliori modalità compositive di Carlucci, il frammento di riflessione filosofica. Il passo è argomentativo, ma il movente e il fine è proprio quella «compassione» in cui Amarelli ha identificato una delle costanti attitudinali già presenti nella *Comunità assoluta*. Gli animali, in particolare quelli appartenenti a specie distanti dalla nostra, sono figure ancora più remote del selvaggio, ma assolvono la stessa funzione di straniamento autoconoscitivo (ma senza nessuna esplicita filosofia anti-antropocentrica, mi sembra):

Sulla spiaggia, un cormorano ed io. Osservo i suoi passi. Sono trasceso dalla sua natura. Non c'è nulla di più profondo che il guardare un animale di un'altra specie. Forse soltanto il guardare un animale della stessa specie e di un altro sesso. Forse soltanto il guardare un animale della stessa specie come se fosse di un'altra specie. Forse il guardare sé stessi come un animale d'altra specie. Guardando un animale di un'altra specie si giunge al fondo di tutto quello che conta sapere nella vita. Al collidere ed esplodere di somiglianza e dissimiglianza. Al collidere ed esplodere della ragione come facoltà del dissimile e dell'immaginazione come facoltà del simile

Questo brano s'inserisce nello stesso solco del precedente, ma mostra ancora più apertamente la vena sapienziale di Carlucci («non c'è nulla di più profondo che il guardare un animale di un'altra specie»); la conoscenza raggiunta non viene però ipostatizzata, perché subito intervengono a reindirizzarla le *correctio* successive, secondo una procedura – che in altra sede ho rilevato in Cristina Annino – che mima il movimento del pensiero, la sua vitale irrequietezza (soccorre nuovamente il felice concetto di «action thinking» proposto da Frabotta).<sup>22</sup> Le insistite anafore non hanno il sapore rosselliano di un cortocircuito, ma piuttosto quello di un pensiero avvolgente che si espande a cerchi concentrici, dove le negazioni successive vengono riassorbite e trascese, un po' come nelle eccentriche ripetizioni in *Metaphors of a Magnifico* di Wallace Stevens.

Forse la tensione all'alterità radicale, alla basilarità ancestrale e dunque a una liberazione dalle sovrastrutture (sociali, economiche, intellettuali, forse anche sentimentali – nonostante il bellissimo ciclo *Le prose ad Olimpia*, che sarebbe riduttivo definire micro-canzoniere amoro) motiva anche la diffusione delle immagini di “svuotamento”, quali quelle che si rinvengono in *Nessun B è un A* («noi abbiamo svuotato le chiese»), in *Chitila: Colonia* («la sua casa è vuota»), *[per dio, no!]* («ho lasciato vuota la mia testa») e soprattutto, per insistita ricorrenza, in *Lui viene e va...*, dove a parlare è una madre e il destinatario un figlio che spaccia («apri la porta ed entra: prenditi i mobili / svuota il salone e svuota la cucina» – versi che mi hanno ricordato la scena iniziale di *Requiem for a dream*, film di Darren Aronofsky del 2000): come a sug-

<sup>22</sup> Frabotta, cit.

gerire, ipotizzo, che il processo di liberazione dell'individuo, di alleggerimento dal passato e dalle convenzioni, non può avvenire senza violenza, non può cioè rinunciare alla propria natura bifronte. La stessa duplicità investe la modalità di lettura, forse di tutto il libro. Per esempio, il naivismo ribelle e libertario che prorompe da un'affermazione come la seguente («ciò che conta è solo la bontà, il sorriso, la gentilezza d'animo. Che tutto è bontà, sorriso, gentilezza d'animo», *Vedo l'albero sorgere...*)<sup>23</sup> destabilizza perché se da un lato l'affermazione ha un senso letterale, grazie all'autorità derivatale da riflessioni precedenti, dall'altro «in certa misura considero che tutto quanto scrivo possa essere letto in chiave ironica» (Carlucci).

Questo mio attraversamento, per quanto esteso ben oltre i limiti di una normale postfazione, non può che restare parziale, configurandosi come uno dei possibili percorsi in questo campo di forze centrifughe che è *Sono qui solo a scriverti e non so chi tu sia*. Ho cercato di dialogare con Lorenzo stesso e con la piccola comunità (ancora questa parola decisiva!) dei lettori attenti e autorevoli che mi hanno preceduto, per rendere maggiore giustizia alle possibilità di senso innescate dal libro. Ora, lettore, tocca a te tracciare il tuo percorso, saggiare le tue resistenze, parteciparne la conoscenza e la non-conoscenza, il deragliamento.

Vilnius, 3-5 ottobre 2021

<sup>23</sup> Si noti l'incredibile vicinanza "attitudinale" tra questo passo e uno, ancora inedito, di Roberto Minardi: «sarà il domani orchestrato dagli ingenui, vedrai, dove ogni bimba svolgerà il ruolo appropriato e giocherà coi bimbi e ci saranno fiorellini e l'odore di campo il più innocente e buono della vita» (*Minuscola*, da *Allucinazioni per domani*).