*Da P[urgatorius] al P[oeta]. Un P[oema]*

Attento, abitante del pianeta,

guardati! dalle parole dei Grandi!

A. Porta

rottura radicale e definitiva con l’evoluzionismo

N. Balestrini

Il primo consiglio che mi sento di dare all’ipotetico lettore dell’ultima fatica poetica di Guido Caserza suona come un affronto all’abusatissima vulgata, perbenista quant’altre mai e (perché) frutto di una concrezione patetico-romantica posta al servizio del mercato editoriale, secondo cui i libri non si giudicano dalla copertina. Al contrario, come Genette insegnava ormai quasi quarant’anni fa, ogni sede paratestuale dovrebbe assumere agli occhi del fruitore l’aspetto di un luogo privilegiato in cui è possibile rinvenire, se non sempre il senso complessivo dell’opera che la contiene, quantomeno importanti indicazioni sulla poetica dell’autore e sulle intenzioni che ne hanno animato il lavoro. Pertanto, ci piacerà di cominciare scrutando con attenzione la soglia principale del volume: l’anti-purgatorio di *Purgatorius*. Oltre alle tipiche informazioni di servizio, ciò che più si fa avanti in tutta evidenza, anche a uno sguardo superficiale e disinteressato, è il gioco di identità e moltiplicazione che stringe in rapporto 1:1 la figura autoriale al suo prodotto-personaggio, secondo una formula non troppo diversa, benché riattualizzata e condita in salsa parodica, da quella implicata nel famoso motto flaubertiano sulla Bovary. A ben vedere, infatti, il protagonista del poema, P., Purgatorius, l’anti-adamitico primate topiforme che circa 65 milioni di anni fa avrebbe dato avvio alla catena evoluzionistica – e che conserva il nome del luogo in cui sono stati riesumati i resti: Purgatory Hill, Montana –, si presenta come diretto *alter ego* (o sarebbe più corretto dire: *ante-ego*) del P., del poeta, già a partire dall’illustrazione iniziale, sintomaticamente intitolata *Purgatorius. Col Tempo* e raffigurante in 9 quadretti variati – 4 tonalità a colori e 5 in bianco e nero, disposte specularmente, in verticale e in orizzontale, su 3 linee in proporzione alternata (c + b/n + b/n; b/n + c + c; b/n + c + b/n) – lo stesso ritratto a olio su tavola di Caserza. Di qui, alcune primissime sollecitazioni ermeneutiche chiedono seguito. Anzitutto, appare volutamente malcelata, nei referenti di base non meno che nei corollari pragmatici sottesi, la natura bidirezionale, quasi gianescamente bifronte, del procedimento citazionale di cui si sostanzia l’immagine, esito com’è di un duplice riferimento ipotestuale: da un lato *La vecchia* (1506), dipinto a olio su tela del pittore veneziano Giorgione, al secolo Giorgio da Castelfranco, in cui figura a mezzo busto il ritratto dell’anziana madre con in mano un cartiglio che recita “Col tempo”; dall’altro la copertina dell’ultima raccolta poetica di Umberto Fiori, *Autoritratto automatico* (Garzanti, 2023), ove le varie fototessere che immortalano l’autore da giovane in diversi momenti della sua vita (e che caratterizzano anche il tema del libro) sono disposte sia sul fronte che sulla quarta in una griglia di 4 righe x 3 colonne (una riga in più del *Purgatorius*). Per chi è nuovo ad approcciarsi alla poetica del Nostro, può risultare utile ricordare le modalità stranianti, anti-archeologiche e contraddittorie, che da sempre piegano in senso critico i meccanismi delle sue riscritture, tanto da mostrarsi valevoli sul piano della significazione soprattutto per gli scarti compiuti rispetto ai modelli di partenza. Potrebbe essere questa l’eccezione che conferma la regola, ma non è così, dato che a differenza delle due figure precedenti, in cui lo scorrere del tempo si mostra propedeutico alla trasformazione dei corpi in oggetto – la madre di Giorgione elevata a emblema ultimo della senilità, gli autoscatti di Fiori a tentativo ossessivamente esibito di esorcizzarne il progredire –, i nove ritratti dell’anziano P[urgatorius/oeta] di fatto bloccano la diacronia dell’invecchiamento nell’orizzontalità invariata della ripetizione identica, quasi a voler anticipare la dimensione extrastorica (per quanto mai antistorica) che pervade tutto il poema, e perciò offrendosi in tal senso agli occhi del lettore come chiave indispensabile per un corretto direzionamento interpretativo. Sulla falsariga di queste premesse, viene anche più facile capire il significato del sottotitolo, *Canti dell’eurocene*, lessicalizzazione del doppio algoritmo procedurale che informa il componimento nella sua interezza; vale a dire: 1) la personificazione che identifica la storia della barbarie europea con la figura del P-rotagonista (sono canti *dell’* e non *dall’* eurocene); 2) la spazializzazione – in senso geografico e tipografico – posta in opposizione alla linearità cronologica tipica della narrazione storicistica, prontamente rifiutata e trasposta per conversione oppositiva all’interno di un sistema “presentificante” che passa in rassegna i fatti senza badare alla loro successione temporale (l’*eurocene* come prodotto di una crasi spazio-temporale, *euro* +*cene*).

Ciò che Caserza ottiene dalla sintesi fra questi due espedienti è un tessuto poetico entro cui organizzare sincronicamente un flusso continuato di informazioni sulla matrice violenta del progresso occidentale, nell’ambizione di scardinare l’unidirezionalità causa-effetto che da sempre, e in modo aprioristico, ne regola (e ne giustifica) i meccanismi. L’intenzione, si capisce, è politica, e riguarda la possibilità di far saltare il continuum della storia grazie all’allestimento di un dispositivo allegorico che sia funzionale alla riattivazione di quanto la narrazione consequenziale dei fatti, rispecchiando sempre le esigenze della classe dominante e perciò non coincidendo mai con la *realtà dei*, ha contribuito a marginalizzare. È – ancora, dunque – la possibilità di scrivere una contro-storia dell’Occidente sfruttando le capacità euristiche che sono proprie della dialettica negativa e delle operazioni di montaggio, utili in tal senso a convogliare all’interno della struttura poematica non solo materiali che a livello evenemenziale fanno riferimento alle più disparate forme di prevaricazione dell’ uomo sull’uomo – guerre, genocidi, schiavismo e colonialismo declinati a vario grado e passati in rassegna senza soluzione di continuità e secondo accostamenti impreveduti –, ma anche nozioni afferenti ad altri orizzonti culturali, dalla geologia, all’astrologia, alla mitologia, ecc.

Questo è vero soprattutto per il primo ciclo della prima macro-sezione, intitolato *ghe-gheneîs (Purgatorius loop*),in cui vengono narrate le origini di Europa attraverso il meccanismo compositivo del loop e del rewind, meccanismo che di fatto si presta a sostenere in rizomatica tensione una serie potenzialmente infinita di rappresentazioni, e che pertanto contribuisce a stigmatizzare il valore e(ste)tico che soggiace all’intera opera: la denuncia della connivenza occulta tra contenuto di verità e esercizio del potere. A partire da qui, è più facile cogliere quanto il continuo cortocircuitare generato dall’accostamento di eventi lontanissimi nel tempo sia propedeutico a deterritorializzare le convinzioni evoluzionistiche entro un radicale (e balestriniano) progetto di «sventramento della storia», come si legge esplicitamente negli ultimi versi del libro. Così, la vicenda filogenetica della specie può trovarsi esaurita nel giro di pochi versi: «il giovin signore di Ceprano» (il più antico reperto fossile riesumato in Italia, datato a 400000 anni fa) «si mette sul sentiero per Denisova» (ominide vissuto in un periodo compreso tra 280.000 e 30.000 anni fa), «in Oriente incontra tre sbandati / sulla rotta della Palestina» (i Magi alla volta di Betlemme), «poco dopo inizia il XVII secolo, / guerra dei Trent’anni, / principi boemi, / breve stagione del ghiaccio, / Zelig». E lo stesso vale, in termini tendenziali, per le ragioni che sottostanno alla variazione delle prospettive attraverso cui è raccontata la genesi del continente. Lo si può vedere, a mo’ di esempio, nei seguenti versi, in cui il riferimento ai cicli convettivi che smuovono il mantello terrestre (geologia) si apre in accezione negativa – *feccia* – a significare le migrazioni dei popoli arabi in Europa «ai giorni di Carlo [Martello]» (storia), a loro volta rilette come conseguenza del rapimento della principessa fenicia per mano del toro-Zeus – qui posposto geneticamente di un grado nella figura del figlio Apollo, con tutte le implicazioni paradigmatiche che la catena metonimica sole-energia-produzione-sfruttamento dispiega – (mito), fino a culminare, nell’ultimo verso, in una citazione variata – *carnefice* > *meretrice* – tratta dal leopardiano *Dialogo della Natura e di un Islandese* (letteratura):

feccia convettiva, la marmaglia araba

trovò il sentiero per Europa

ai giorni di Carlo, Europa plasmata da Apollo

mentre si chinava a smusare corolle

meretrice nella sua stessa famiglia

È, questo, uno dei tantissimi luoghi del testo in cui geologia, storia, mito e letteratura concorrono, a strettissimo giro e in sinergica misura, a definire come unico referente del poema l’archetipo strutturale del dominio europeo, P., il cui ciclo ripetuto di nascita, riproduzione, sviluppo costituisce di fatto la controparte speculare delle dinamiche (de)generative – nascita, riproduzione e sviluppo – di Europa, «orifizio di un globo volubile che quindi sprofonda / quindi riemerge fra sì e no». Ecco allora che può non risultare del tutto inappropriato parlare di realismo in relazione a questi versi: non certo di realismo nel senso lukácsiano del termine, ma di un realismo allegorico, diciamo pure di secondo grado, in cui a funzionare da marcatore mimetico, o da elemento “simulante”, non è direttamente la sfera del contenuto con i suoi processi tipizzanti, ma quella procedurale che deriva dalla tecnica del montaggio, specie laddove questa, nel favorire continuamente la messa a contatto di materiali eterogenei e alterando con spinte e controspinte la successione verbale, si predispone a fungere da correlativo oggettivato dei movimenti tettonici che, secondo la ben nota teoria delle placche, avrebbero determinato (e continuerebbero tutt’ora a determinare) la conformazione morfologica della litosfera. Per queste vie, tra realtà e linguaggio viene a instaurarsi un legame identitario indissolubile; secco e preciso inveramento della convinzione lotmaniana secondo cui ogni testo è metafora del mondo. Il tutto a favore di una progressione di senso e forme che non può fare a meno di sfruttare le potenzialità costruttive della lingua e delle sue derive semi-automatiche, come lasciano supporre le tante sequele paronomastiche e/o allitteranti attraverso cui si dipanano le descrizioni della crosta terrestre in formazione: «terra trema», «trama matrigna», «limo geme», «bargigli / abbagli», «vette ventose», «il cielo, cellofanata», «globo volubile», «futuro trionfo / […] ma tronfio», per rimanere ai primissimi versi. E poi, con la stessa funzione mitopoietica, nella dimensione retorico-sintattica: andamento coordinante, enumerazioni caotiche, neologismi sincratici, strutture asindetiche e polisindetiche, reiterazioni a contatto, e via discorrendo, fino a quando «Sherman [comandante unionista durante la guerra di secessione americana], facendo scintillare la sciabola, / disse il suo Ecce homo», immettendo definitivamente il discorso e l’apparato figurativo che da esso deriva all’interno del secondo ciclo, intitolato *il trionfo di Purgatorius (extermination loop*).

Qui, la rappresentazione dell’antropocene, oltre a comportare nella tramatura testuale una riduzione dei riferimenti alla scienza della terra a tutto vantaggio di quelli d’ascendenza storico-cronachistica – con possibilità di interpolazione tra le sfere, soprattutto quando l’attività antropica si mostra aggressiva nei confronti delle risorse naturali: è il caso della corsa anglo-americana all’approvvigionamento dei depositi di guano nelle isole del Pacifico, motivo principale della sotto-sezione *periodo geologico del guano (divagazione a tema)* – si apre in *allure* tragicomica nel segno della distruzione («Grazie a dio è la guerra»), e procede assommando casualmente, e in maniera apparentemente illogica, una serie di testimonianze sulle peggiori efferatezze occidentali, tutte riconducibili a cinque aree semantiche: la guerra, principalmente le due mondiali e le napoleoniche; la colonizzazione europea delle Americhe, con conseguente avvio dello schiavismo afro-americano; il rapporto tra disumanizzazione e progresso scientifico, colto soprattutto nei casi degli esperimenti statunitensi ai danni dei nativi portoricani e dei nazisti tedeschi ai danni degli ebrei; il genocidio, nella forma armena, ebrea e palestinese (quest’ultima ancora oggi in corso); e per finire, segnatamente negli ultimi tre cicli della sezione, *eurocene schiavitù e morte del genere proletario*, *l’uomo dell’eurocene* (aka Mario Draghi) e *eurocene april*, lo sfruttamento della forza-lavoro come espediente per l’accumulo di plusvalore, declinato nella doppia dimensione del capitalismo tradizionale (nel primo caso) e del mercato finanziario (nel secondo e nel terzo). S’è detto: in maniera *apparentemente* illogica. Perché, a ben vedere, all’annullamento dei paradigmi che solitamente regolano il procedere della narrazione non sempre corrisponde – o almeno non nei tentativi migliori, come nel presente – una totale de-razionalizzazione della sequenzialità costitutiva, ma piuttosto si verifica la sostituzione delle logiche tradizionali con sistemi organizzativi di tipo alternativo. Detto in altro modo, viene difficile pensare che un autore del calibro di Caserza, a suo tempo vicino alle posture programmatiche del Gruppo 93 e assai devoto alla nozione sanguinetiana di sabotaggio letterario (in quanto superamento del “letteraturese” attraverso un «supplemento di letteratura»), abbia agito all’allestimento di un dispositivo testuale così carico di presupposti ideologici in modo totalmente arbitrario e fortuito. Per converso, si deve credere all’esistenza di percorsi significativi (nel senso della significazione) non direttamente osservabili, e che perciò richiedono al lettore un maggiore investimento partecipativo in fase di decrittazione. Uno di questi potrebbe emergere, a fronte di una molteplicità potenziale di stratificazioni semiotiche che esulano da qualsivoglia tentativo di *reductio ad unum*, osservando il processo di focalizzazione rovesciata (o centrifuga) attraverso cui, da una prospettiva eminentemente macrostrutturale, sembra gestita la messa in scena del processo di smaterializzazione che sulla lunga durata ha interessato il volto cangiante delle forme di dominio: dalla brutalità frontale e sanguinolenta dell’usurpazione coloniale alla violenza ineffabile (ma non per questo meno brutale) del potere bancario. Lo stesso fenomeno risulta però irrilevante se si bada soltanto alla dimensione microstrutturale, ove la grana composita dei materiali montati si vuole funzionale a produrre subitanee sconnessioni temporali tra una tessera testuale e l’altra, tanto che in sede ricettiva vengono a vanificarsi tutte le premesse per una coerente sistematizzazione cronologica. Proprio su questa idiosincrasia sistemica, a causa della quale risulta impossibile stabilire collegamenti organici tra universale e particolare, viene a cadere il *quid* di tutta l’operazione, vale a dire la dimostrazione del fatto che, malgrado i cambiamenti che nel corso del tempo hanno investito le varie modalità attraverso cui le atrocità umane sono andate perpetuandosi, esse tuttavia non hanno mai smesso di accompagnare il mondo nella direzione del progresso, e cioè – col senno inconfutabile di ciò che oggi è sotto gli occhi di tutti – verso lo stadio ultimo e definitivo della catastrofe apocalittica. Come a dire che la matrice crudele della sopraffazione è una e una sola, ed è pienamente inserita nel corredo genetico della specie, da P[urgatorius] al P[oeta]; oppure, esprimendo lo stesso concetto dal punto di vista delle vittime, che può vedersi balenare «improvviso il pensiero / che non avranno mai altro nome / milioni di morti contratti in un unico morto». Che l’identità di questo *ur*-mortocoincida precisamentecon l’identità (culturale, politica, sociale, letteraria […]) di Europa – o, per meglio dire, con l’immaginario mendace di libertà e uguaglianza che l’Occidente di sé ha offerto e continua a offrire dentro e fuori di sé – pare confermato dall’impalcatura organica del poema, la cui cadenza tripartita, mentre ricorda da vicino i trittici pittorici a tema cristologico, se ne distacca per il fatto che l’alternanza passione-morte-resurrezione dei modelli si trova livellata nella reiterazione ossessiva del trapasso, come suggerisce la scritta in grassetto e a caratteri cubitali che tra una sezione e l’altra annuncia, piuttosto sinistramente, «LA MORTE DI EUROPA». Nessuna passione, dunque, e – soprattutto – nessuna rinascita si danno possibili per il futuro del vecchio continente: solo un lento e ininterrotto ripetersi di una fine che è già qui, pronta a rigenerarsi esponenzialmente in un’ulteriore e forse più tragica “fine della fine”, che a sua volta è già qui, pronta a rigenerarsi esponenzialmente in un’ulteriore e forse più tragica “fine della fine della fine”, eccetera eccetera.

L’esito cui conduce questa drammatica catena nichilistica è argomento delle ultime macro-sezioni di *Purgatorius*: rispettivamente *Il Canto di Circe*, liberissimo rifacimento del *Cantus Circaeus* di Giordano Bruno, in cui Circe viene impiegata allegoricamente come madre di Europa, e *La guerra come forma della pubblicità*, testo che Caserza ha dichiarato di aver scritto all’impronta durante il primo periodo della guerra russo-ucraina mentre seguiva la trasmissione “L’aria che tira” su La7. Si tratta di due componimenti che, sebbene differiscano tra loro su molti fronti, anzitutto per le metodologie compositive sottese – la riscrittura di un precedente antico da un lato, il *cut-up* impiantato sulle regole dello zapping televisivo dall’altro – e per l’impostazione tipografica cui è affidata la scansione versale – strofe intagliate in sequenza dialogica nel *Canto* vsflusso verbale a disposizione sinusoidale, “disturbato” da frequentissime spezzature, con o senza tmesi, ne *La guerra* –, tuttavia sembrano fare sistema nella misura in cui si pongono in *explicit* rispetto al testo centrale, come fossero tracce *outro* di un album musicale, o, per uscire dalla similitudine, in quanto digressioni finali condensate in un discorso d’appendice. Ciò che vi si può leggere, al di là delle cornici formali in cui è raccolto il dettato, è un messaggio che mi pare trovi grande affinità con il senso di rassegnazione che da qualche tempo pervade, e in maniera sempre più capillare, la società occidentale contemporanea. Rassegnazione come conseguenza della caduta delle grandi utopie socialiste (leggi la morte di Bruno e di Gramsci nel *Canto di Circe*), ma anche rassegnazione rispetto all’incapacità di bilanciare correttamente la percezione individuale tra vita e morte o, in metonimica proporzione entro il flusso indistinto delle onde elettromagnetiche, tra uno spot pubblicitario e le immagini della guerra a seguire. E soprattutto: rassegnazione di fronte all’ impossibilità, ormai evidente, di affibbiare alla poesia un qualche valore escatologico. D’altronde, già nel 1989, all’interno del primo numero di «Altri luoghi» (allora «Luoghi comuni»), la rivista da lui fondata insieme ai sodali Marco Berisso, Piero Cademartori e Paolo Gentiluomo, Caserza inviava a quest’ultimo una gustosissima epistola in cui si diceva disposto a «smettere di scrivere, poiché non se ne vede la pratica ragione, poiché le cose sono già catalogate, già metaforizzate. Perché Celentano tira più che Palazzeschi». Oggi, trentasei anni dopo, se la situazione è cambiata, è cambiata solo in peggio. Ma è anche vero che oggi, trentasei anni dopo, se abbiamo l’opportunità di leggere *Purgatorius* è perché il suo autore non ha mai smesso di tradire quelle iniziali intenzioni dimissionarie. E lo ha fatto – e seguiterà a farlo, come speriamo – per le stesse ragioni secondo cui questa introduzione avrebbe dovuto avere un incipit diverso, con parole del tutto identiche a quelle che ho deciso di riportare nell’epilogo che segue.

Il primo consiglio che mi sento di dare all’ipotetico lettore dell’ultima fatica poetica di Guido Caserza è di procurarsi una copia dell’*Angelus novus* di Walter Benjamin, cercare tra gli *Scritti filosofici* le *Tesi di filosofia della storia*, e aprire alla n. 7, dove troverà scritto:

Non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie. E come, in sé, non è immune dalla barbarie, non lo è nemmeno il processo della tradizione per cui è passato dall’uno all’altro. Il materialista storico si distanzia quindi da essa nella misura del possibile. Egli considera come suo compito passare a contrappelo la storia.

(Ora, però, bisogna continuare).

Samuele Maffei