

(da ROCCO FUTIA, *La notte dei treni*, Lippolis, Messina, 2003)

La poetica dell'erranza

La morte (o la sua illusione) rende preziosi e patetici gli uomini. Questi commuovono per la loro condizione di fantasmi; ogni atto che compiono può essere l'ultimo; non c'è volto che non sia sul punto di cancellarsi come il volto d'un sogno. Tutto, tra i mortali, ha il valore dell'irrecuperabile e del casuale.

Jorge Luis Borges, *L'immortale*

«Viviamo», scrive Futia in un suo saggio breve del 1997, «forse nostro malgrado, nel mondo dell'informazione sempre più “tecnologica” e di livello avanzato, di quell'informazione sempre più eterea, sempre più distante, sempre meno veicolatrice del *sensu* che fino a ieri è stato costruito attraverso l'oralità e i forti vincoli della comunicazione orizzontale o attraverso la parola *narrata, argomentata*, per certi versi convenuta; di quell'informazione sempre meno persuasiva riguardo ai grandi temi e ai vecchi problemi dell'umanità... Viviamo, infatti, le distorsioni di significato, sempre più frequenti e quasi metodiche, come pure le alterazioni dell'immaginario individuale e sociale, le menzogne delle menti esperte».¹

“Distorsioni di significato”, “informazione”, “comunicazione orizzontale”, “menzogne delle menti esperte”..., detto altrimenti “lingua”, o meglio, lingua come problema, perché manipolabile e – spesso – manipolata nella prassi mediatica da abili prestidigitatori della parola che reinterpretano strumentalmente l'assioma saussuriano, sovvertendo il rapporto *significante - significato* ai danni di quest'ultimo. E proprio quando la lingua, come ben sottolinea Futia, sembra più che mai correre tale rischio, ossia ridursi a puro gioco d'illusione e appiattirsi su una referenzialità prossima alla necrosi semantica, ne *La notte dei treni* troviamo la conferma che, invece, esiste ancora una *koinè* che è espressione del «mondo polisensu»², e che esiste anche una diversa lingua, figlia sì del XXI secolo ma innervata di tradizione, capace di assecondare i bisogni e le urgenze del verbo poetico, di creare un lessico personale, un idioletto che riafferma la priorità dell'immaginario individuale sull'immaginario “controllato” e, nel farlo, non solo re-inventa il reale e l'irreale, la realtà e il sogno, ma li rinomina indovinandone il *sensu*, interpretandoli al tempo stesso. Non sorprende dunque che, in queste pagine, il «poeta senza storia» (*Labirinto*, p. 28), il «poeta smemorato» (*La Comparsa*, p. 30), e “cencioso” che «ruba l'alito più segreto» (*L'aquila*, p. 53) a ciò che vive e a chi vive, partendo dal principio che ogni «linguaggio è un alfabeto di simboli il cui uso presuppone un passato che gl'interlocutori condividono»³, recuperi l'interrogativo borgesiano – «come trasmettere agli altri l'infinito Aleph,

¹ Futia, Rocco, «Comunicazione, informazione e ricerca di senso», in *Scholae Praetoriatas*, 3 (1997), pp. 7-8. Il corsivo è dell'autore.

² Cfr.: Futia, Rocco, *La maschera*, Armando Siciliano Editore, Messina 1992, p. 38.

³ Borges, Jorge Luis, *L'Aleph*. Traduzione di Francesco Tentori Montalto, Feltrinelli, Milano 1986¹³, p. 164.

che la... timorosa memoria a stento abbraccia?»⁴ – e lo riproponga, senza mai risolverlo del tutto, in termini ugualmente dubitativi, come ben si evince da alcuni versi di *Facòvar*, nei quali unica certezza sembrerebbe essere quella che chi scrive è solo un giullare

che gioca con parole di poeta
fingendo sogni
grandi più del cielo (p. 36).

La ricerca poetica, la ricerca di una lingua alla quale si vogliono restituire tutte le sue molteplici possibilità semantiche, e dunque di una lingua fortemente polisemica, iconica, borgesianamente “simultanea” e “successiva”⁵, in grado di “iniziare” tanto ai misteri della creazione letteraria quanto all’inafferrabilità degli oggetti poetici, impegnerà l’autore che, non di rado, approda, per prima cogliere e poi spiegare l’inspiegabile, a neologismi di grande forza concettuale – come nel caso di *La Comparsa*, «si vede regina dentro il cono azzurro / che *obliqua* la scena» (p. 31)⁶, o di *Facòvar*, «il castello di una grande stirpe/ i cui figliastri/ *emblemano* l’azzurro/ di fiordalisi schiusi e di ricordi» (p. 35)⁷ – e che, sempre e comunque, professa il limite, dopo aver previamente rinunciato alla verticalità o, se si preferisce, trascendentalità, e scelto un orizzonte tutto terrestre, ben sapendo che

la parola del poeta
si ferma sull’orlo d’un velo
lasciato dal vento
per una festa di rango (*L’ultimo nome*, p. 38).

Alla scoperta/conquista della parola si accompagna però, con una perfetta simmetria d’intenti ed esiti, la ricerca dei significati abissali – l’abisso è, infatti, un *leitmotiv* della raccolta –, generati dall’irrisolto binomio conscio-inconscio, significati più notturni che diurni, propri dell’uomo sconfitto nelle sue certezze cartesiane, colui che, per usare un’immagine futiana, «si nasconde dentro il sogno. E si ritrova nella notte del vespro»⁸, il solitario abitante di un mondo privato di ogni autentico statuto di realtà e che altro non è se non un «palcoscenico colossale, anche per le più modeste aspirazioni»⁹. Geografie “verosimili”, rese concrete solo dall’atto poetico e, in quanto tale, demiurgico, terre «senza cammino.../ dove gli dèi vagano a rincorsa dei folli» (*L’Avaro*, p. 125) e la cui materia è evanescente, i cui confini, seppure continuamente menzionati, sono labili giacché hanno la consistenza fittizia del palcoscenico e lo spessore impalpabile del sogno, o forse sarebbe più esatto dire della follia, quella lucida, che non azzera i contorni delle cose ma li capta per altra via e per altre sensorialità, fanno da sfondo in questa raccolta all’andare del Sigismundo contemporaneo, a volte esule, a volte dèmone, a volte corsaro, altre essere luciferino o angelo apocalittico, comunque espressione del mondo finito, che, in *Inganno*, si dichiara

⁴ *Ivi*.

⁵ «Quel che videro i miei occhi fu simultaneo: ciò che trascriverò, successivo, perché tale è il linguaggio», *ibidem*, pp. 164-165.

⁶ Il corsivo è mio.

⁷ Il corsivo è mio.

⁸ Futia, Rocco, *Dèmoni di pezza*, Andrea Lippolis, Messina 1995, p. 17.

⁹ Futia, Rocco, *Imènija e la Maschera. Lasciare Babele?* Atti unici. AGE, Ardore Marina 1996, pp. 29-30.

Nulla viandante
 per un ramo di mirto,
 il più grande mendico del Borgo
 finché il sonno non vuota le pergamene dei morti (p. 117),

e riconosce la propria condizione di creatura “agita” anziché “agente”, di essere kharmico, attante della più somma delle finzioni, la vita. Reiterata è l’idea dell’erranza, anticipata fin dal titolo della raccolta, nel quale il treno si connota immediatamente per una signicità tutta simbolica¹⁰, erranza associata al pellegrinaggio – il poeta stesso è «pellegrino di maggio/ tornato a chiederti il vestito/ per il santuario del vespro che verrà/ e la profezia di una strega» (*L’Abisso*, p. 62) – da intendersi però qui laicamente, non come mistico “cammino di perfezione”, bensì come ricerca del *senso*, e quindi “cammino conoscitivo”, ispirato da ragioni profondamente etiche.

Uomo tra gli uomini, errante tra gli erranti, fantasma tra i fantasmi, il poeta somma al dato esperienziale, che nel testo perde ogni soggettivismo per assumere invece una valenza più ampiamente ecumenica, alcuni principi fondanti del buddhismo (si pensi all’allusione in *L’Abisso* al settimo anello¹¹, *vedana*, ovvero la “sensibilità affettiva”, la “sensazione” sorta dal contatto degli organi di senso con gli oggetti) e rimandi intertestuali a certa letteratura esoterica o esistenzialista. Così, per esempio, si spiega la presenza ne *La notte dei treni* dell’inventore del cosiddetto «giallo filosofico», l’argentino Borges, presenza a volte solo allusa – è il caso di *A Karen*, «Il bivio si apre in un mistero:/ tre lettere biforcano il sentiero» (p. 18), che richiama il borgesiano *Giardino dei sentieri che si biforcano* –, altre più chiaramente ammessa – «Sognavo di esser Borges/ per conquistare un cuore» (*Rumori e sogni*, p. 23)¹² – e comunque indizio e cifra di una poesia attraversata continuamente da tensioni filosofiche, di una parola che cerca la propria ragione d’essere, e di questo si sostanzia, nel dubbio etico. Non può sfuggire un altro rimando, anch’esso utile a disambiguare la parola futiana, quello a uno dei padri fondatori della cibernetica, l’antropologo e sociologo Gregory Bateson, qui ricordato per il suo *Dove gli angeli esitano*. La citazione batesoniana, «la vita è un inferno e solo gli attori sulla scena possono continuare a comportarsi in maniera uniforme» (p. 83), lungi dall’essere ostentazione di frequentazioni colte, vuole avvicinare, come già anticipavo, al significato ultimo di alcune liriche nelle quali il poeta, soggetto storico prima ancora che atemporale *io narrante*, ribadisce, svelandone la natura ossessiva, l’urgenza di verità e conoscenza. L’abisso, leggiamo nell’omonima lirica,

è una parola misteriosa
 uscita anzitempo dalle tue labbra

¹⁰ Basti qui citare, a titolo puramente esemplificativo di tale valenza simbolica, alcuni versi di *Il treno di Facòvar*: «Il treno di quel giorno borgesiano/ ha ruote calde nella nostra notte,/ ha occhi verdi per la fuga all’alba/ e strette al cuore per la prima volta» (p. 37) e di *La costa di Facòvar*: «La costa saracena è nel tuo sguardo/ ora che il treno dei corsari/ viaggia/ nell’assoluta notte» (p. 33).

¹¹ Cfr.: «la strega del settimo anello/ ti ha frodato/ come una sorella/ che traccia vie taromanti/ per cambiare il destino», p. 63. Sempre nella stessa lirica, forse una delle più complesse per trama concettuale, è avvertibile un’eco dell’Apocalisse di San Giovanni (8, 1-5), cfr.: «la strega del settimo sigillo/ ti ha rubato il tempo più bello di ieri/ e di oggi» (*Ivi*).

¹² E ancora, «E scopri che la storia più vera/ è chiusa per sempre/ in un simbolo o in un ricordo di Borges» (*Labirinto*, p. 29).

per l'incontro con un poeta maledetto,
 un cantastorie
 che non convince nessuno,
 un farsista
 che alla fine
 decide di lasciare la scena,
 un inventore di nomi
 che tenta la conquista del tempo
 e forse dell'impossibile,
 un poeta sognatore
 che impiega i suoi giorni
 a scoprire l'inspiegabile perché (p. 70).

Dell'asserzione metapoetica, per quel che di funzione gnoseologica viene concesso alla poesia e all'opera del poeta – ritroviamo qui, diversamente formulato, il binomio poeta-chiaroveggente, poeta-vate, poeta-folle¹³ che ha segnato gran parte della lirica europea tardo ottocentesca e novecentesca –, interessa, prima ancora che il sotteso estetico, quello etico, convertito nella pagina in pulsione vitale, forse l'unica, con l'amore e il ricordo di esso¹⁴, concessa all'uomo-poeta.

Ma Futia non è nuovo a queste riflessioni, giacché ne *La notte dei treni* ritorna, con scoperti recuperi intertestuali, a vecchi interrogativi, gli stessi che aveva già posto, per esempio, nel romanzo *La notte del Kharheil*. Infatti, quel vasto impero

di ruffiani e prostitute, di visionari e mercanti, di nobili in complotto e senza scrupoli, di patriarchi che hanno dimenticato i versi dei semplici e sono inclini alla lussuria, di cartomanti che cercano ogni giorno di svelare un arcano o un intrigo maledetto, di danzatrici che sognano un'alba di velluto e un velo leggendario,¹⁵

nel romanzo metaforicamente assunto a *gran teatro del mondo*, lo ritroviamo, seppure frammentato, ne *La notte dei treni*; anche in questo caso è possibile, a lettura ultimata, ricomporre un'intera cosmogonia simbolica, nella quale avvertiamo che le grandi preoccupazioni teleologiche hanno ceduto il passo, così come accadeva nella *Notte del Kharheil*, a più urgenti e meno astratte questioni legate al presente dell'uomo, all'uomo e alle sue menzogne vitali – «il nostro andare», dichiarerà infatti il poeta in *Ancora una mappa*, «è bugiardo/ una corsa senza quiete/ la fuga nell'oblio rupestre degli angeli» (p. 103) –, all'uomo divenuto un tragico apolide dell'esistenza, all'uomo e alle sue mille fantasmagorie, necessarie a esorcizzare il trapasso dal sogno nel quale vive ad altro sogno.

¹³ Non molto tempo fa Alda Merini, che forse più di altri e con più autenticità s'interrogava sulla poesia, ricordava che «Le più belle poesie/ si scrivono sopra le pietre/ coi ginocchi piagati/ e le menti aguzzate dal mistero./ Le più belle poesie si scrivono/ davanti a un altare vuoto./ accerchiati da agenti/ della divina follia./ Così, pazzo e criminale qual sei/ detti versi all'umanità./ i versi della riscossa/ e le bibliche profezie./ e sei fratello di Giona». Merini, Alda, *La Terra Santa e altre poesie*, Lacaita Manduria, Bari -Roma 1984, p. 59.

¹⁴ Cfr.: «Nella nebbia beffarda/ il tuo viso è ancora acceso:/ non sei tu Alice,/ il giorno che viene,/ l'inattuale rimembranza/ e non la ricerca del tempo?// Sei Alice/ l'ombra che riaffiora/ e fa l'immagine alata./ l'imbrunire romano/ ancora una volta evanescente./ Alice/ forse ancora di carta/ sulla strada di levante.// Le ruote si fermano;/ arriva l'alba/ sento il nuovo coro di gufi/ torno ad abitare il deserto/ dove forse regnano i draghi:/ Alice/ solo un vezzo romano ci avvicina/ e ci dà perle e visi di stregoni», *Alice*, p. 91-92.

¹⁵ Futia, Rocco, *La notte del Kharheil*, Andrea Lippolis, Messina 2000, p. 380.

L'*ubi sunt*, onnipresente nella raccolta, è insomma inserito in una cornice che riafferma la centralità dell'essere vivente, del "predestinato" ma, al tempo stesso, contraddice ogni possibile ottimismo neoumanista, proprio perché si fonda sull'efferatezza della memoria – «siamo noi,/ indemoniati ricordi/ confusi in un racconto/ scritto al contrario» (*L'abisso*, p. 65) – e l'avvento di un tempo di morte, ai quali non si accompagnano mai né il riscatto fideistico né il miraggio dell'eden. Un «ventre infame»¹⁶ è il solo punto d'arrivo e di non-ritorno del Sigismundo futiano che, dell'originaria natura d'"ippogrifo violento", conserva ancora del tutto intatta la vocazione alla maledizione, alla disperazione e, quale unico segno dell'avvenuto passaggio allo stato di ragione, la certezza del sognare, mai del vivere:

...tutti nel mondo sognano di essere quel che sono, anche se nessuno se ne rende conto. Io sogno d'essere qui, oppresso da queste catene, e ho sognato che mi vedevo in altra condizione, ben più lusinghiera. Che è la vita? Una frenesia. Che è la vita? Un'illusione, un'ombra, una finzione. E il più grande dei beni è poca cosa, perché tutta la vita è sogno, e i sogni sono sogni.¹⁷

La vita è un'aporia – questo parrebbe essere il teorema sotteso alla raccolta – che vanifica, in ugual misura, il tempo e il moto del pellegrino, del viandante, dell'esule, del dèmone, dell'angelo caduto e apocalittico, del poeta. La parola, la scrittura, la poesia non hanno funzione salvifica, semplicemente svelano l'aporia, divenendo così il "luogo" dell'erranza, il piano cartesiano per tutti i movimenti discensionali – gli unici consentiti ai predestinati – che convergono nell'inesorabile precipitare, cadenzato dal tempo crudelmente esatto del ricordo e della fine dell'illusione, verso l'epicentro di «pianure/ e boschi quasi maledetti» (*Uno dei mille tempi*, p. 99). Un passaggio in ombra quello dell'antieroe futiano o, volendo interpretare le intenzioni profonde di *Fantasma*, solo un ritorno alla «valle primigenia d'antilucente,/ arsura che nessuno può appagare» (p. 113). Tutto si compie e si conclude nel momento stesso in cui il poeta, e le molte creature che questi racchiude in sé con un atto di totale identificazione e immanenza,

Raggiunge l'inferno
e sa finalmente cos'è
(*Uno dei mille tempi*, p. 99).

Anita Fabiani
Università di Catania

¹⁶ Cfr.: «Così aspettiamo/ che il tempo batta i suoi colpi sulla cattedrale./ E che la cattedrale/ ci prenda nel suo ventre infame» (*Parole per la brezza*, p. 96). Il corsivo è mio.

¹⁷ Calderón de la Barca, Pedro, *La vita è sogno*. A cura di Cesare Acutis. Traduzione di Antonio Gasparetti, Einaudi, Torino 1980, p. 51.