

Ugo Perolino

Luigi Ballerini

Poesie 1972-2015

A cura di Beppe Cavatorta

Milano

Mondadori

2016

ISBN: 978-88-0466-131-3

Il volume degli Oscar che raccoglie l'intera produzione di Luigi Ballerini - dal primo libro di poesie, il post-novissimo *eccetera. E* (1972) nato sotto il segno di una radicale sovversione dei segni, fino al poemetto epico-narrativo *Cefalonia 1943-2001* (2005), e all'ultima raccolta *Apelle figlio di Apollo* (2015) - disegna un percorso tra i più movimentati e ricchi nel panorama poetico del secondo novecento. Poeta, traduttore, saggista versatile, nell'arco di un cinquantennio Ballerini ha inventato una voce e una maniera originali, basate sull'interazione e il dialogo tra molteplici luoghi della tradizione del moderno. Scomponendo e ricomponendo esperienze linguistiche e pratiche di scrittura eterogenee, la sua ispirazione, come annota Beppe Cavatorta nella introduzione al volume, appare caratterizzata da una «fedeltà alla ricerca che comporta sempre nuove partenze e nuove premesse» (p. VII), e che instaura un «continuo divenire del dire» (*ibid.*).

Tutta la fase d'esordio, negli anni Sessanta, a stretto contatto con i poeti della neoavanguardia e in particolare Pagliarani, testimonia la volontà vigile e iper-cosciente di ridurre a zero la materia verbale, una postura il cui tratto qualificante consiste nell'operare incollando e assemblando le *disiecta membra* del linguaggio poetico storicamente accreditato («riprendere a fare poesia con la [...] «spazzatura di altre poesie»», scrive l'autore nella quarta di copertina della raccolta *eccetera. E* del 1972). A partire da queste premesse, annota Cavatorta, «si manifesta come centrale l'impegno verso una de-sclerotizzazione della lingua, attraverso un attento collage di linguaggi tra i più svariati» (*Introduzione*, p. XI). La «spazzatura» con cui Ballerini intesse le sue riduzioni a zero, come vide per tempo la critica più avveduta e attenta, è costituita per lo più da «scarti dell'ultima macerazione nella poesia italiana: quella degli ex-novissimi. Numerosi dunque gli echi, o meglio le tarsie di quel memorabile libretto che pretendeva di inaugurare una nuova epoca» (Tibor Wlassics, cit. nell'*Introduzione*, p. XII).

Tra il primo e il secondo libro balleriniiano trascorrono circa sedici anni, e in fondo un'intera stagione della poesia italiana. La raccolta poetica *Che figurato muore* (1988) rappresenta una svolta significativa anche per le modalità attraverso le quali la carica distruttiva si semantizza, diviene oracolare, inizia a produrre una urgenza di senso e di comunicazione che premono sulla linea del testo. Lo stilema cavalcantiano che dà il titolo al libro autorizza un recupero più diretto e un dialogo più aperto e cordiale con la tradizione lirica, in un'accezione che sarà in seguito costantemente presente nella poesia di Ballerini, dai bellissimi *Shakespearean Rags* (*Stracci shakespeariani*, 1996) alla serie compositiva *Thirteen Ways of Writing a Thank You Note* (*Tredici modi di scrivere un biglietto di ringraziamento*) «nata all'insegna di una diffusa e amorosamente coltivata vicinanza ai testi di Stevens» (Ballerini, p. 214).

Tutta la prima parte del libro (le sezioni: *Le scarpe di Heidegger*, *Ablativo*, *Appena del quasi*) insiste sul versante negativo del linguaggio, quell'«avventura dentro i segni» (Giuliani) che confina con l'afasia, come sua fase estrema nel quadro di una radicale riduzione dell'io, e che incide programmaticamente dentro ogni possibile fenditura del discorso poetico: «volta che il senza Senza / ha evento nel sogno della voce // latte immaturo della reticenza / avvelena l'essere detto».

Ad essere messi sotto accusa, e decostruiti, sono quei gangli e nessi grammaticali che conferiscono coesione logica e categoriale al flusso del discorso. Costretti nella gabbia di un sintagma straniato e parodico («l'ombelico del quando», «l'appena del quasi», «il sandwich disumano dell'invece», «il

pergolato di avviene», e così via), i dati semantici si scompigliano, vorticano su se stessi fino a perdere l'equilibrio: «poi recide il nervo solidale / la nera locusta / l'appena del quasi, poi dilata l'immune / midollo del quale, / il pergolato di avviene. / Allora sarà stato elegante / ferita e latte». Mi pare, però, che proprio all'altezza della sezione che enigmaticamente si intitola *Selvaggina* sia verificabile per la prima volta una procedura della massima importanza, l'inserzione del Tu («risponde alla tua voce un impervio equinozio», p. 56; «Hai diritto anche tu d'innamorarti / di me», p. 57; e così via), che certo non è il fantasma semivero dei poeti post-montaliani ma una tensione opposta all'io, un ente linguistico che apre lo spazio al divenire e al rimbalzare delle parole, come onde, da un bordo all'altro del testo.

In ogni caso non sarà arbitrario indicare proprio nei 6 brani della serie *Selvaggina* il germe di quella forma dialogica e poetica che prima di *Cefalonia* fa la sua prova generale in due testi della raccolta *Uno monta la luna* (2001): *monologo a due voci I e II* (rispettivamente alle pp. 259-62 e 266-69). Il primo è addirittura una sorta di operetta morale in versi - protagonisti Heine e il Dottor Faustus - intorno alla natura del linguaggio, increspata da un ironico sottotesto freudiano: «Mi sarei permesso di metterla in guardia / contro le analisi future dei suoi mirabili / motti di spirito», p. 260; «l'odio per l'assente / si perde come al vento le impeccabili foglie / di Sibilla», p. 260; «la rauca schiavitù dell'intuire non potrà / dirsi uguale alla sapienza del dimenticare: / mi condenso, mi sposto (mi addenso?)», p. 261. In *Monologo a due voci (II)* prendono invece la parola Greta Garbo a Mata Hari: dialogo tra icone pop, dunque, interpretato da fantasmi frequentati dalla cultura di massa. Di Greta Garbo si può inoltre segnalare la sua evocazione in un magnifico «straccio shakespeariano» (il numero X: «“*Fondling, she sayth*”, but in that tone of voice / that Garbo was to flaunt in mid career»; «“*Dolcezza, dice lei*”, con quella voce che una Garbo ti sapeva tirar fuori a metà circa della sua carriera») intessuto attorno ad alcuni versi del *Venus and Adonis*.

È possibile indicare nei due *Monologhi a due voci* la matrice generativa del poemetto, punto di arrivo di una ritrovata narratività epica che, come si è detto, coincide con il più ampio recupero della lezione di Pagliarani. *Cefalonia 1943-2001* (da segnalare anche la bella edizione americana tradotta da Evgenia Matt, Rail Editions-Brooklyn, New York, 2016) ricorda lo sterminio della divisione Acqui nei giorni successivi all'armistizio dell'8 settembre del 1943. L'occasione che sollecita la scrittura si collega a un evento politico-istituzionale: nel marzo del 2001 Carlo Azeglio Ciampi - allora Presidente della Repubblica - in visita nell'isola ionica si augurò che il governo tedesco chiedesse ufficialmente scusa all'Italia. Le due voci che prendono alternativamente la parola sono quella di Ettore B, un «soldato italiano caduto in combattimento (ma forse fucilato)» e di «Hans D, uomo d'affari tedesco nato con la camicia, ovviamente capace di cadere in piedi» (si veda la *Notizia* in fondo al testo, p. 309). Due voci, ma anche due posture morali, storiche, psicologiche - «Vittima diretta il primo, carnefice indiretto il secondo» - collegate da un vischioso collante di reciprocità e dal sospetto «che i carnefici esistano solo laddove abbia corso la cultura del disprezzo» (p. 309).

I rimandi interni confermano le linee di continuità, il sottotesto freudiano evidenzia costellazioni semantiche già reperite nei monologhi a due voci. Il riferimento alla grammatica del sogno («il brodo di referenti spostati e condensati», p. 286; «la gergale allegria del rimosso», p. 289) ribadisce la «modesta proposta» di un discorso poetico «in cui *nominare* e *referire* sono vissuti non come certificazioni simboliche della realtà - si legge nella nota d'autore a fine testo - ma come occasioni, come beanze, come tuffi lunghi e ragionati (e sregolati) nel mare dell'inconscio, forse, ma non dell'incoscienza» (p. 311). L'inserzione del Coro, poi, sembra indicare più chiaramente la vocazione del poema ad invadere lo spazio tridimensionale della parola e a farsi teatro, recitazione, drammaturgia, psicomachia morale e storica (non a caso da *Cefalonia* è stato tratto uno spettacolo per la regia di Pippo Di Marca). Come è stato opportunamente rilevato, dalla frequentazione attiva e partecipe della neoavanguardia, «soprattutto Alfredo Giuliani, Adriano Spatola, Giulia Niccolai, Patrizia Vicinelli, Nanni Cagnone, Ballerini eredita il continuo movimento, così bene espresso da uno dei maestri da lui più amati, Elio Pagliarani [...] che si esercita anche nell'offuscamento del confine tra prosa e poesie e fra prosa e teatro, la barra al centro ed il limite essendo quello del

persistere di ritmo e toni» (Cetta Petrollo, *Luigi Ballerini (o della lingua inquieta)*, in «Steve», n. 48, estate-autunno 2016, pp. 85-87, p. 87).

Altre linee di indagine e di pensiero, che qui è possibile soltanto accennare, meritano ancora di essere rilevate nella poesia balleriniana: la continua e costante osmosi con le arti visive - una collaborazione documentata dalla raccolta di saggi e interventi *Apollo, figlio di Apelle* (saggio introduttivo di Pier Giovanni Castagnoli, Venezia, Marsilio, 2016), con scritti dedicati a quattro artisti del secondo Novecento: Marco Gastini, Paolo Icaro, Eliseo Mattiacci, Lawrence Fane - in un dialogo proficuo tanto sul piano della elaborazione degli strumenti espressivi, quanto su quello della dialettica del senso e delle possibili correlazioni tra segno, significato ed esperienza.