Ugo Perolino

Luigi Ballerini
eccetera. E
Viareggio
Diaforia
2018
ISBN: 978-8-86528-448-3

La ristampa del primo libro di poesie di Luigi Ballerini, dal titolo enigmaticamente sospeso: *eccetera. E*, rappresenta una istigazione ad approfondire l'evoluzione della post-neoavanguardia, dopo che, con la chiusura di «Quindici», la *vague* sperimentale sembra esaurirsi allo scadere degli anni Sessanta. La raccolta balleriniana, che qui si presenta munita di introduzioni critiche e appendici (il saggio di apertura di Cecilia Bello Minciacchi; la copertina che recupera un'acuminata nota recensoria di Adriano Spatola; le testimonianze, in coda al libro, di Giulia Niccolai e Remo Bodei), apparve nel 1972 segnando un esordio già tecnicamente adulto, sorretto da una chiara consapevolezza dei margini operativi disponibili al poeta e delle condizioni storiche della poesia contemporanea. «Questo radicale testo di Ballerini – scrive Cecilia Bello – prende le distanze dai linguaggi novissimi che pure ha assorbito e cui si riferisce» (p. 7), *eccetera. E* marca un punto di svolta, l'inizio di «una ricerca poetica diversa dai testi precedenti – si vedano le poesie in *Opera aperta* (1966)», il luogo in cui il poeta «compie uno scarto» (p. 19). Nel 1973, su «Tam Tam», intuendo nel discorso balleriniano l'esattezza di una «formula algebrica», Adriano Spatola avvertiva che la necessità di riprendere a fare poesia «con la spazzatura di altre poesie», secondo le indicazioni dell'autore, trova conferma nell'esigenza di «un meccanismo che possa funzionare, dopo i Novissimi, dopo il Gruppo 63», come «una mappa incisa sulla pagina con tutti i particolari» (dalla recensione di Adriano Spatola, «Tam Tam», 3-4, 1972, riportata nella copertina anteriore). E ancora Spatola, in quelle righe precise e acute, parlava di «una scansione di vuoti e di pieni situata appena al livello della coscienza», di «equazioni sempre esatte e sempre indimostrabili tra il mondo e il linguaggio».
La poesia di Ballerini pone fin dalle origini una interrogazione sul senso, cui l'eredità delle avanguardie novecentesche conferisce una struttura labirintica, ostile a ogni chiusura, a ogni volontario ripiegamento su un ordine di significati acquisito. Il testo che apre la raccolta, *Antipaura*, risulta eccezionalmente leggibile, cristallizzato attorno alle tessere mitiche di *hybris* e *aretè*: «hybris dissero anche / dopo aver tolto il fuoco dalla bocca / degli dèi oppure / aretè che implicava // istigazioni esterne concedeva / margini di fuga».
Alla dialettica *hybris*/*aretè*, straniata, ironicamente stravolta, detersa nel fondo nonsenso della storia, sembrano del resto ricollegarsi anche i personaggi capziosamente monologanti di Ettore B. e Hans D., in *Cefalonia*, il poemetto pubblicato nel 2005, che ritorna sulla memoria dell'eccidio della divisione Acqui nell'autunno del 1943. A partire dall'incipit di *Antipaura* e dai versi posti come soglia della prima raccolta deve dunque essere acquisito il mosaico del mito, linea essenziale del linguaggio poetico balleriniano, un tracciato che fissa nelle sue tessere e lemmi, al massimo grado, l'intima e ironica fusione di figurazione e morte: «E più si aggiunge, per precisare, - si legge in *Congedo*, una dichiarazione di poetica che chiude la seconda raccolta balleriniana, *Che figurato muore* (1988) – più si allontana l'oggetto da precisare; più lo si cesella e più esso diventa segreto e impenetrabile, più partecipa dell'ombra». Del resto, che i materiali del mito costituiscano quantitativamente, oltre che qualitativamente, un'ampia sezione linguistica di *eccetera. E*, lo si vede ad apertura di libro: «a Issione / non venne neanche in mente / di domandare (le parole / come le danno c'è già dentro / chi non crolla» (*Antipaura*, 3, vv. 1-5); «più che un legame reciso una dosata / lotofagia (l'ordine di tornare / alle navi con acqua dolce e frutti / del luogo)» (*Peristalsi*, 1, vv. 1-4).

Questi elementi enciclopedici sono spesso compressi e posti a contatto, come gli strati lamellari di una marna, con spesse sedimentazioni di materiali provenienti dai lessici scientifici, che forniscono strutture analogiche, immagini, modelli cognitivi, che sono combinati secondo vertiginose fughe di senso, straniate prossimità e umoristici contrappunti: «L'intensità è più vera / del vero e del non vero / inoltre si dimostra / che lo strumento dell'osservazione / sposta i confini dell'osservato / ne fa un altro da sé / che l'oggetto neppure sospetta» (*Antipaura*, 1, vv. 19-24); «in condizioni di galleggiamento / alle diverse latitudini perfino / la deriva dei continenti e dove / inserire la modifica dove / diminuire le spinte la difesa / di alcuni progetti biologicamente consumati / colonie di microbi al lavoro» (*Peristalsi*, 2, vv. 9-15).
In *eccetera. E* Ballerini dà voce a un linguaggio «talmente alto», scrive Giulia Niccolai, da «dare le vertigini» (Giulia Niccolai, *"eccetera. E" è l'inizio*, pp. 59-62, pp. 59-60). Un linguaggio umoristico, scollato dai suoi referenti, che accoglie e amalgama una pluralità di linee discorsive (l'inglese, il latino) e registri, rumori di fondo, ecolalie, nonsensi, perfino refusi (si veda il testo che chiude la raccolta, *CORPO RIDOTTO ZERO*, che allude forse al corpo tipografico, alla riduzione al grado zero delle parole e dei segni). Riportando una nota di Alfredo Giuliani, Remo Bodei ha sottolineato che «la *difficoltà* della poesia di Ballerini dipende sostanzialmente dalla sua volontà di stornare la 'minaccia del già detto'. E, aggiungo, del dire troppo» (Remo Bodei, *Annotazioni su "eccetera. E" di Luigi Ballerini*, pp. 55-57, p. 56). I labirinti del linguaggio, prosegue il filosofo, «sono fatti di uscite verso altri labirinti. Non si riesce mai a raggiungere la libera prateria della nuda verità». Si tratta, è la sostanza della ricerca poetica novecentesca, «di sperimentare altre possibilità dell'umano insite in ciò che è comune a tutti» (p. 57).