

Un'autoanalisi spietata: *Il Conoscente* di Umberto Fiori

Chiara Bistolfi

Il Conoscente rappresenta un caso molto particolare del percorso di Umberto Fiori. Chi conosce la sua opera e si accinge alla lettura di questa raccolta ha immediatamente l'impressione di un ribaltamento rispetto alla produzione precedente: *Il Conoscente* ha una forma narrativa, dal momento che compaiono personaggi, ci sono continui dialoghi espliciti e c'è una trama, uno sviluppo sequenziale. Altro grande scarto rispetto a *Case, Esempi, Chiarimenti, Tutti, La bella vista e Voi*, è la messinscena di un personaggio, protagonista di un «racconto in versi falsissimamente autobiografico», che «porta lo stesso nome e cognome dell'autore». ¹ Infatti, come sottolinea il poeta stesso nella *Nota per il lettore*, «il personaggio che dice *io* si chiama – come e più dell'autore – “Umberto Fiori”» e continua precisando che il racconto ha una precisa collocazione temporale, in quanto «l'incontro con il Conoscente è ambientato negli anni Ottanta del Novecento, nel momento in cui le utopie rivoluzionarie si spengono e lasciano il posto a un eccitato fervore godereccio» (*Con*, p. 305). Motore della vicenda è appunto l'incontro con il Conoscente, un personaggio odioso, dai tratti diabolici, lusinghiero e mellifluido e il perno intorno al quale si sviluppa l'intera narrazione è il rapporto tra colui che “conosce”, o aspira a conoscere, e il Conosciuto Umberto Fiori, ² oggetto della continua

¹ U. Fiori, *Il Conoscente*, Milano, Marcos y Marcos, 2019, risvolto di copertina; d'ora in avanti *Con*.

² Così si definisce il protagonista stesso: «E poi / il problema non era il Conoscente: / ero io, era il Conosciuto» (*Con*, p. 49).

provocazione e messa in discussione da parte del suo “mefistofelico” interlocutore.

Il lettore avvertito dell'opera di Fiori è abituato alla “voce” del poeta ed è pronto a riconoscerla nelle varie forme di impersonalità che caratterizzano le raccolte precedenti, dove l'individualità è continuamente erosa e cancellata nel tentativo di rendere l'esperienza adatta alla condivisione con la collettività. Infatti, a partire dalla prima raccolta *Case*, è comune riscontrare strategie testuali tendenti all'impersonalità, come l'impiego del *si* impersonale e l'adozione di un «uno» come soggetto testuale, di solito inserito in contesti deittici ben delineati da un sistema organizzato di dimostrativi e avverbi.

Per questi motivi la presenza di un personaggio dotato di nome e cognome che si muove e interagisce con altri è sicuramente un fatto eccezionale, che salta subito agli occhi anche del lettore meno accorto. Questo fatto stupisce ancora di più quando risulta chiaro che il racconto è ambientato proprio nel periodo in cui l'autore si stava affermando come poeta: infatti, oltre all'indicazione fornita nelle *Note*, ci sono più elementi del testo grazie ai quali si può stabilire con certezza che il racconto è ambientato negli anni Ottanta. Questo è un fattore che deve essere tenuto in considerazione e che non può non ricondurre il lettore alla biografia dell'autore che, con il personaggio «Umberto Fiori», condivide «un passato di militanza politica nella sinistra extra-parlamentare» (*Con*, p. 305). Si tratta infatti di un momento delicato della vicenda personale del poeta, un periodo di crisi sopraggiunto in seguito al tramonto definitivo di una prospettiva politica rivoluzionaria, con la conseguente perdita di un modo collettivo di essere al mondo.³ Il *Conoscente*, come si desume dalla lettura complessiva, non si fa portatore di un'ideologia, ma anzi rappresenta la negazione della verità e il nichilismo più assoluto, è emblema di quel momento storico che per la generazione di Fiori ha rappresentato una fase di svuotamento e sottrazione.

Fatte queste premesse, è necessario interrogarsi sui motivi soggia-

³ Fiori riconosce in questo periodo un forte cambiamento personale e generazionale: la fine della prospettiva collettiva e rivoluzionaria è avvenuta in contemporanea con la fine dell'attività musicale e l'inizio della sua “vera” ricerca poetica. Questo salto e cambiamento individuale e generazionale è uno degli elementi centrali della riflessione dell'autore ed è oggetto di numerose interviste; si vedano ad esempio: R. Ronchi, G. Saporetti, *I muri ciechi di Milano. Intervista a Umberto Fiori*, in «Una Città», 26, ottobre 1993, <http://unacitta.it/it/intervista/582-i-muri-ciechi-di-milano/> (ultimo accesso: 10/5/2022) oppure S. Burratti, A. Perrone, *Conversazione con Umberto Fiori*, in «Formavera», 29 ottobre 2014, <https://formavera.com/2014/10/29/conversazione-con-umberto-fiori-prima-parte/> (ultimo accesso: 10/5/2022).

centi alla scelta di scrivere un'opera così apparentemente lontana dal resto della produzione. Dichiarò Fiori stesso, in un'intervista rilasciata nel 2017, poco prima della pubblicazione dell'opera:

È una cosa molto diversa da quello che ho scritto fin qui: l'io non solo viene recuperato, ma assume addirittura il mio nome e cognome. È la mia maschera, il Pinocchio che sono. La storia del mio rapporto con il *Conoscente*, questo personaggio mellifluido e ributtante, è del tutto inventata, naturalmente, ma contiene diversi elementi ingannevolmente autobiografici. Insomma, è un gioco tra finzione e verità. Certo, ci sono degli elementi teatrali (come già in *Voi*), ma a prevalere è il racconto; c'è un dialogo, ma succedono anche delle cose. L'ibridazione delle forme non mi interessa di per sé, non è un programma che mi sia prefisso: il *Conoscente* è nato nella mia testa come *personaggio* [...] e le dinamiche perverse tra lui e me mi hanno spinto a ricorrere a una prolungata narrazione in versi.⁴

La dichiarazione è interessante per due aspetti fondamentali: l'adesione ad una prolungata forma narrativa in versi, la quale risponde al bisogno di dispiegare le complesse dinamiche della relazione tra Fiori e il *Conoscente*, e il recupero di un io individuato, per di più omonimo dell'autore, una «maschera» che passa all'azione in un contesto fittizio e solo apparentemente autobiografico.

Già ad una prima lettura sono molto evidenti gli elementi diegetici: nonostante la raccolta sia divisa in sei parti, suddivise a loro volta in sezioni, per un totale di 118 componimenti, l'organismo macrotestuale è molto coeso ed è caratterizzato da un forte andamento narrativo, al punto che risulta difficile prendere in considerazione le poesie singolarmente, estrapolandole dal continuum narrativo.⁵ Inoltre, si possono individuare diversi espedienti narrativi, ad esempio le analessi,⁶ i sommari,⁷ le lunghe scene che coincidono con i numerosissimi dialoghi tra

⁴ M. Borio, *Maria Borio intervista Umberto Fiori*, in «Insula Europea», 13 ottobre 2017, <https://www.insulaeuropea.eu/2017/10/13/maria-borio-intervista-umberto-fiori/> (ultimo accesso: 10/5/2022).

⁵ Si potrebbero citare molti casi di forte continuità tra un componimento e i vicini. Si prenda a titolo d'esempio il passaggio tra la fine del componimento 31 e l'inizio del 32: «Hai visto? Ecco... lo senti? / Lo senti il grande appello che ti comprende, / ti include, ti contiene? / Non resistergli...», «Non resistevo, no. / Quella chiamata / lascio che scendesse fino al cuore, / come se non l'avessi sentita mai» (*Con*, pp. 79-80).

⁶ Il primo flashback è annunciato fin dal testo d'apertura, «È che ho la testa piena / di una scena che ho visto / tanti anni fa» (*Con*, p. 13) e inizia nel componimento successivo con il racconto dell'incontro tra Fiori e il *Conoscente*.

⁷ Si veda l'inizio del componimento 69: «Basta. Sono passati dei mesi. A Urate, /

Fiori e il Conoscente, alternate alle pause dedicate al dispiegarsi dei pensieri del protagonista e a momenti più “lirici”.

In secondo luogo, l'adozione di un narratore autodiegetico, il cui nome corrisponde a quello dell'autore, chiama in causa il genere dell'*autofiction*: tale modalità narrativa, riconosciuta principalmente nell'ambito della narrazione in prosa,⁸ prevede la coincidenza tra il nome dell'autore e il nome del personaggio, protagonista delle vicende fittizie che vengono narrate. Nel caso del *Conoscente*, l'elemento finzionale è dichiarato fin dagli inserti paratestuali del risvolto di copertina e della *Nota* finale, in cui il poeta avverte il lettore dicendo «che gli aspetti apparentemente autobiografici e i personaggi presentati sono frutto di pura immaginazione o – in qualche caso – di liberissima rielaborazione» (*Con*, p. 305).

Nonostante le evidenti differenze tra *Il Conoscente* e le raccolte precedenti, a una lettura più approfondita risulta chiaro che quest'opera presenta un forte collegamento con il resto della produzione di Fiori, perché ne indaga, mettendole in discussione, le ragioni profonde.⁹ Mi sembra che tale autoanalisi, che si dispiega in tutto il racconto attraverso il confronto serrato con una sorta di *Doppelgänger* fastidioso e sgradevole, coinvolga l'aspetto identitario almeno su tre livelli: il primo, quello forse più evidente, è l'io in prima persona, l'«Umberto Fiori» come soggetto e protagonista di «un racconto falsissimamente

alle tendine di plastica rosse e blu / del Bar Sport, mi sforzavo / di non pensare più. / Via, via, via. Troppo buio, troppo peso» (*Con*, p. 191).

⁸ Il termine è nato in Francia ed è stato coniato dallo scrittore Serge Doubrovsky per indicare il genere a cui appartiene il proprio romanzo, *Fils*, pubblicato nel 1977. Per un approfondimento sulla genesi del genere dell'*autofiction* in Francia e il suo sviluppo in Italia si veda: L. Marchese, *Genealogia dell'autofinzione italiana*, in «Le parole e le cose», 29 gennaio 2018, <https://www.leparoleelecose.it/?p=30851> (ultimo accesso 10/5/2022). Al difficile rapporto tra l'*autofiction* e il genere poetico, la rivista online «L'Ulisse» ha dedicato un'intera monografia: *Poesia, autofiction e biografia*, «L'Ulisse», XX, 2017.

⁹ È anche lo stesso poeta ad ammettere la continuità tra tutte le sue opere, così come dichiara nell'intervista a Daniele Soriani: «Ogni libro è nato in un certo senso come “integrazione” del precedente, come un suo sviluppo o come un approfondimento di alcuni temi. In *Chiarimenti* viene in primo piano quello della discussione, di una “lotta” per la verità, che in *Esempi* era solo accennato. In *Tutti* interviene l'elemento del tempo (la prima sezione si chiama *Anni*) che negli altri libri era assente, la città – che nelle prime due raccolte era attraversata da un soggetto per lo più impersonale, generico – viene rivisitata in termini più personali, autobiografici. *La bella vista* abbandona l'anonima scena urbana dei libri precedenti per affrontare un paesaggio naturale ben identificato, carico di ricordi» (D. Soriani, *Intervista a Umberto Fiori*, in «Atelier», 49, XII, 2008, pp. 51-58: pp. 51-52).

autobiografico in versi», che viene messo in crisi perché minato nelle sue fondamenta identitarie. Il secondo, invece, riguarda il soggetto come poeta: riprendendo la distinzione continiana di Dante come *auctor* e *agens*, è possibile riscontrare nel *Conoscente* un soggetto *agens* chiamato «Umberto Fiori», che si ritrova a riflettere sull'*auctor* e sulla sua figura. Infatti, conseguenza dello sconquassamento identitario sarà anche la perdita di credibilità e di valore dell'idea di poesia e dello statuto di poeta. Infine, il confronto con il *Conoscente* metterà a dura prova anche la prima persona plurale, quel sentirsi, cioè, parte di un «noi» del quale Fiori, come molti altri della sua generazione, hanno fatto esperienza negli anni Settanta e che hanno visto inevitabilmente tramontare con l'avvento dell'epoca del consumismo e la fine delle ideologie.

Dunque, la riflessione sulla prima persona, sia essa singolare o plurale, sulla figura del poeta e sull'oggetto poesia, alla base dell'intera narrazione, è ciò che inserisce quest'opera in un filone di continuità rispetto alle altre, perché ne rappresenta il rovescio assolutamente necessario. Inoltre, l'apertura ad elementi diegetici, necessari per dispiegare certe dinamiche appartenenti al mondo interiore del soggetto, richiama una modalità narrativa che Damiano Frasca aveva individuato in alcune tendenze della poesia degli anni Sessanta, in particolare in raccolte come *Nel magma* di Luzi e *Gli strumenti umani* di Sereni.¹⁰ Questi poeti avrebbero infatti avvertito come necessario lo sconfinamento dei limiti del genere lirico, un superamento che deve essere inteso come il risultato di un processo totalmente interno all'io, che risponderebbe ad un proprio «bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture».¹¹ Di fronte a fenomeni che sembrerebbero mettere in discussione la centralità del soggetto, Frasca suggerisce di leggere l'apertura ad una dimensione narrativa, tra i quali la misura più distesa del poemetto e lo scambio dialogico con altri personaggi, come elementi funzionali ad un rafforzamento del monologismo lirico. L'inserzione di altre voci, siano esse *alter ego* del poeta stesso o portatori di idee a confronto con quelle dell'io, garantisce una maggiore vivacità di contrasti in un discorso tutto interiore. In questi casi i personaggi as-

¹⁰ Frasca riprende concetti pertinenti alla narratologia, in particolare dagli studi di Bachtin, e prova ad applicarli al genere lirico per spiegare alcune esigenze narrative tipiche della poesia di Luzi e Sereni, giungendo alla conclusione che i personaggi messi in scena nelle raccolte *Nel magma* e *Gli strumenti umani* sono funzionali all'esplicitazione di un conflitto interiore all'io (D. Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014).

¹¹ *Ivi*, p. 15.

sumono una «funzione responsoriale»¹² nei confronti dell'io, ma senza oltrepassare realmente i confini del contesto monologico. Si potrebbe dunque ipotizzare che questa considerazione possa valere anche per *Il Conoscente*, un racconto in versi che ha al suo centro un dialogo serrato tra «Umberto Fiori» e un suo “doppio” negativo: una spietata, ma necessaria, autoanalisi, una messa alla prova di sé stesso in quanto soggetto e poeta.

I. «Il punto cieco / dove mi trovo, e non mi so»

Chi si avvicina al *Conoscente* rimane spiazzato di fronte alla presenza di un personaggio individuato con tanto di nome e cognome, mentre del diabolico interlocutore non si conoscerà mai il vero nome, se davvero ne possiede uno. Al loro primo incontro, le prime parole del Conoscente sono proprio «Umberto Fiori!» e a queste farà seguito una serie di osservazioni sulla vita privata del soggetto, come se l'altro gli fosse intimamente legato:

Giù baci, abbracci, pacche, strette di mano.
Poi come se quest'occasione
la aspettasse da sempre,
col tono di un bambino che ripete
la sua lezione,
mi grida in faccia chi sono,
che cos'ho fatto, detto, pensato (cose
che neanch'io mi ricordo). Ride,
mi prende sottobraccio; ogni due frasi
mi palpeggia, si accosta, mi punta un dito
contro le costole: vuole
che non mi perda mezza parola.

Io

riesco a seguire solo gli sbuffi bianchi
del suo alito. Alcol, nicotina.
Ma anche zaffi di lievito,
ogni tanto. Di cantina, di muffa.
E sotto, come un tanfo di alga marcita.

Fermo nel freddo, nel silenzio del filobus che va,
frase per frase sento di cosa sa
la mia vita. (*Con*, p. 27)

Fiori è travolto dall'uomo che ha appena incontrato ed è in com-

¹² E. Testa, *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia: due decenni di ricerca poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 21-44: p. 38.

pleta balia della sua esuberanza. Il Conoscente sembra sapere ogni cosa, più dello stesso Fiori, anzi, vuole che il suo ascoltatore non si perda alcun dettaglio della sua stessa vita. La passività del protagonista è rimarcata dalla ripetizione, anche in anafora, del pronome atono di prima persona. È questo il primo caso in cui l'azione del Conoscente annichilisce il suo interlocutore che, infatti, rimane «Fermo nel freddo», mentre ascolta il racconto della sua biografia. Il pronome personale «Io» assume una posizione particolarmente rilevante qui, come in molti altri passi del racconto.¹³ Nel componimento successivo, alla fine del loro primo incontro, il Conoscente sparisce, dopo aver srotolato «allegrementemente le mie bende insanguinate / sul muso della gente» e lascia lì il suo interlocutore, annichilito:

E io lì, solo. Nudo,
muto come una bestia.
E intorno il mondo intero
che guarda via.

In mezzo a tutti io
fermo, a chiamarmi
così e così, senza potere
nemmeno più spiegare,
rispondere. (*Con*, p. 28)

Osservando la frequenza dell'impiego dei pronomi personali di prima persona e le loro rilevanti posizioni all'interno del testo, dunque, assistiamo alla messinscena di un io molto esposto, anzi messo a nudo, così come effettivamente avverrà nella quinta parte del racconto, una volta che Fiori sarà entrato nella Convenzione, la stramba terapia di gruppo gestita dal Conoscente. Ma, analizzando la semantica di

¹³ Di seguito alcuni passi d'esempio: «Io non sarei rimasto più sorpreso» (*Con*, p. 26); «E io lì, solo. [...] In mezzo a tutti io / fermo, a chiamarmi / così e così» (*Con*, p. 28); «Io guardavo un balcone / ancora in pieno sole, là in alto...» (*Con*, p. 34); il titolo della sezione «[Io e il Conoscente]» p. 39; «Non ero certo io / a cercarlo» (*Con*, p. 41); «Educazione certo. Io sono uno / che cedrebbe il passo / a un gatto» (*Con*, p. 42); «E poi / il problema non era il Conoscente: / ero io, era il Conosciuto» (*Con*, p. 49); «“Sai” gli dicevo “in tutti questi anni / io mi sono convinto che tra un uomo [...] Lui socchiudeva gli occhi, / faceva un sorrisino. Io: “Non si può, [...] Io, per me, la lezione l'ho imparata. [...] Per coprire quel vuoto, io proseguo» (*Con*, pp. 56-57); «Io gli ubbidisco, ascolto» (*Con*, p. 73); «(Io penso a un paese lontano» (*Con*, p. 76); «“Veramente / sei tu che... voglio dire... io, sapessi [...] “Vedi: io... io... / Non dici altro. [...] “Io?! / Ma se da anni la prima persona / non so più cosa sia...» (*Con*, p. 91); «A stento le riconosco. / Io li avrei scritti, questi mugugni, questi brontolamenti» *Con*, (p. 99); «Io / sono io. Scrivo quel che ho da scrivere...» (*Con*, p. 107).

tutti quegli elementi correlati all'io, è possibile osservare che questo soggetto, anche se viene posto in forte rilievo, manifesta quasi sempre una forte passività, caratterizzata spesso dall'immobilità e dalla perdita della possibilità di replica, e ciò avviene come conseguenza anche della semplice presenza del Conoscente o del ricordo a lui legato. Si possono prendere ad esempio alcune situazioni delle prime quattro parti del racconto, a partire dal *Prologo*, emblema di questa condizione:

È vero: ci sono giorni
che le vostre parole più care e buone
mi suonano come insulti,
giorni che dal mattino alla sera il sole
splende contro di me
come contro un ritaglio di lamiera:
non mi si parla senza avere
diritto in faccia
il suo abbaglio tremendo. Ci sono volte
che mi trovate là,
fermo, freddo
come l'avanzo nel piatto.
Non vi ascolto, non alzo nemmeno gli occhi. (*Con*, p. 13)

Il soggetto qui dichiara una chiusura nei confronti del mondo: le «parole più care e buone» non hanno un effetto positivo su di lui, così come i raggi del sole vengono respinti indietro senza minimamente riscaldarlo; l'ingerenza delle cose del mondo esterno insiste su un soggetto annichilito, così come suggerisce l'insistenza sui pronomi personali complemento di prima persona singolare. La condizione di freddezza e indifferenza nei confronti degli altri e delle cose è inoltre ribadita dalla seconda similitudine dell'«avanzo nel piatto». Nello stesso componimento, il soggetto dice che questo «blocco» è provocato dal ricordo di una scena che aveva visto tanti anni prima. Subito dopo, infatti, procedendo con un'analessi, Fiori provvede a descriverci questo ricordo, legato ad un momento specifico di quel periodo. Si tratta di un raduno della Convenzione presso una grande villa sul mare. Qui Fiori e gli altri Convenuti stanno passando una serata estiva piacevole, fino a quando qualcuno (capiremo più avanti nel racconto che si tratta proprio del Conoscente) non lo invita a visitare un altro spazio della villa:

Ma ecco che da un angolo del parco
mi chiamano. Mi fanno cenno.
Mi invitano, mi prendono da parte.
[...]

Lungo il vialetto sul retro, mi scortano
fino a una porticina di ferro, verde,
e poi giù giù per una scaletta di sasso,
sempre più fresca, sempre più stretta, fino
a una volta muschiosa, a un'altra porta. (*Con*, pp. 16-17)

Fiori viene dunque portato a compiere una discesa fino a entrare in una cantina odorosa di muffa – d'altronde, ciò che vi è conservato non poteva che trovarsi in un antro sottoterra: un grande e macabro archivio appartenente al padrone di casa, composto di scatole e scatole, con tanto di nome e data, colme di unghie e capelli. Il ricordo della Collezione, insieme alle sensazioni olfattive ad esso legate, riaffiora dal profondo, così come dichiara subito dopo:

Quante volte per strada,
oppure a letto, in piena notte,
da sotto il mondo
risale a visitarmi
la collezione,
il tesoro. (*Con*, p. 20)

Il soggetto è dunque assalito da un'immagine che emerge prepotentemente, e questi movimenti dal basso o da dietro non sono solo correlati al ricordo della Collezione, ma anche alle apparizioni del Conoscente stesso,¹⁴ in particolare nelle prime quattro parti del racconto: «da dietro / mi arriva la ventata velenosa / del suo saluto» (*Con*, p. 29), «la sua faccia / mi è ritornata in mente» (*Con*, p. 35), «Sotto la nebbia dei ragionamenti / e delle congetture / sentivo quel sorrisetto, / quegli occhi duri / crescermi dentro / come una malattia» (*Con*, p. 37), «le sue letture, dicevo, / mi venivano incontro / come di notte, nel bosco delle favole, / gli scheletri frondeggianti, / il lampeggiare lontano del lumicino, / al bambino sperduto che cammina, / cammina...» (*Con*, pp. 42-43). A volte, dunque, Fiori sembra suggerire che il Conoscente non sia una figura proveniente dal mondo esterno, ma qualcosa che emerge da una qualche parte recondita del sé. Il protagonista dichiara di non essere lui a cercarlo: è il Conoscente stesso a raggiungerlo nei momenti in cui non se lo aspetta, emergendo dal basso, venendo «a gal-

¹⁴ Interessante notare che le stesse sensazioni olfattive di muffa e di stantio ricorrono anche in un'altra occasione, come se il Conoscente fosse della medesima natura, un elemento "infernale" che affiora dal profondo: «Io / riesco a seguire solo gli sbuffi bianchi / del suo alito. Alcol, nicotina. / Ma anche zaffi di lievito, / ogni tanto. Di cantina, di muffa. / E sotto, come un tanfo di alga marcita» (*Con*, p. 27).

la / come sulla battaglia / il pesce morto», oppure arrivando da dietro, come «in un giorno di sole / l'ombra gelata / che ti accarezza le spalle» (*Con*, p. 41). Ma il Conoscente, da buona guida infernale, una specie di anti-Virgilio, non è solo in grado di annichilire il suo interlocutore, ma anche di condurlo in luoghi inconfessati e inesplorati del suo mondo interiore: «Dentro di me – giù in fondo, / dove io non arrivo – queste notizie [...] mettevano uno sgomento / improvviso, una specie di vertigine» (*Con*, p. 55), «A stento, poi, / ritrovavo il respiro. / Mi ricordavo chi ero» (*Con*, p. 56); a volte è lo sguardo stesso del Conoscente e il suo silenzio ad aprire un abisso: «Dentro lo sguardo opaco del Conoscente, [...] mi salutava quello / che da sempre mi sfugge, il punto cieco / dove mi trovo, e non mi so» (*Con*, p. 113).

Nella sua continua provocazione, il potere del Conoscente è quello «di ridurre le cose al loro fondo / più crudo e squallido» (*Con*, p. 109) e di mettere in discussione qualsiasi aspetto riguardante la vita del Conosciuto, insinuando sospetti malevoli anche sul suo stesso tenore etico:

Non c'è niente da fare: la bontà
non è roba per te. Per quanto impegno
tu ci metta, se provi a fare il pio
mi sembri un lupo che cinguetta.

Perché dietro i riguardi, dietro gli scrupoli,
tu sei feroce. Lo so bene, io.
Feroce, e freddo. Ridi?
Non dire che non è vero. (*Con*, p. 58)

Il Conoscente prova a minare le fondamenta etiche del suo interlocutore, ridicolizzandone qualsiasi forma di idealismo e svelando la sua presunta propensione al bene come l'ennesimo risvolto egoriferito e narcisista. L'invito è quello di lasciarsi andare e di abbandonarsi, di ammettere finalmente di essere indifferente non solo agli altri, come loro fanno con lui, ma anche a sé stesso, sbarazzandosi della propria inclinazione altruistica, in quanto falsa e ipocrita («Lascialo andare, buttalo nel cesso, / il cosiddetto bene», *Con*, p. 63).

Ad un certo punto lo stesso protagonista, esasperato dal continuo logorio che stava operando su di lui, prova a invertire i ruoli e chiede al Conoscente di parlare di sé. La guida diabolica dichiara la sua missione: «Non sono tenuto. Càpito. Svuoto, svincolo / da se stesso ogni io. / Lo liquido, lo svio» (*Con*, p. 93). L'operazione di «svuotamento» dell'io sarebbe possibile attraverso il superamento di vecchi schemi mentali

per permettere al Conosciuto di sbloccarsi, di lasciarsi andare e di liberarsi dai pregiudizi: Fiori deve ammettere che molti aspetti che crede di sé stesso, come l'essere una persona utile al prossimo che non fa del male a nessuno, sono solo bugie che si racconta per sentirsi meglio con la propria coscienza. Ma il Conoscente fiuta l'odore del marcio («Aveva l'espressione di chi sente / nell'aria un cattivo odore», *Con*, p. 199), annusa la fronte del protagonista che continua a difendersi sostenendo di essere una persona onesta, raccontando a sé stesso e agli altri quello che il Conoscente sostiene essere «la favola, / il ritornello» (*Con*, p. 206) che lo rassicura e lo distrae dal suo vero problema: Fiori ignora le proprie ombre, il lato più nascosto e vero di sé.

Può avere inizio così la quinta parte del racconto, intitolata «La Convenzione». In un'isola vulcanica del Mediterraneo, molto simile a Stromboli, il Conoscente ha radunato i suoi “dannati” e qui li sottopone ad una sorta di “terapia”: senza sapere lo scopo di quello che stanno facendo, tutto è loro permesso, senza divieti o restrizioni. Qui lo «*sdottore*» o, come preferisce definirsi, «*Cappio dell'Impersonale*», lascia totalmente liberi e nudi i suoi Convenuti, istigandoli a far uscire il peggio di sé. Tra sedute di «*ampiocoscianza*»¹⁵ e gare di insulti e rocamboleschi intrattenimenti, Fiori cerca un po' di solitudine e trova sollievo solo nei momenti in cui riesce a fuggire dal gruppo della Convenzione per andare in un piccolo cimitero. Di fronte a quelle lastre di marmo e alle figure sulle lapidi, Fiori piange, perché prova invidia per il loro “essere stati” e dunque essere finalmente salvi dalle accuse, dalle smentite e dalle allusioni, da tutti quei tormenti che il Conoscente gli aveva inflitto. Tale consapevolezza lo porta ad un'ulteriore conclusione:

Ma a commuovermi
non era stato proprio il riflesso
che di me stesso saliva da quelle immagini?
Un'immagine, anch'io. Figura stata
- domani, ma già ora -
per sempre, una volta. Salva.
Salvo anch'io, come loro,
con loro. (*Con*, p. 241)

Ma è ancora troppo presto per raggiungere quella salvezza, per cui a Umberto Fiori non resta che prefigurarsi quel senso di pace. Alla fine

¹⁵ Molti dei termini riferiti alla Convenzione e alla terapia vengono storpiati: così il Conoscente diventa uno «*sdottore*», uno «*Scoordinatore delle Rincorse Oltreumanes*», uno «*stutor*» o uno «*smoderatore*» intento a mettere in pratica la sua «*scianza*» sui suoi «*impazienti*» tramite assurde sedute di «*ampiocoscianza*».

del racconto l'unica possibilità sarà rappresentata da una fuga, forse un nuovo inizio:

Ho alzato gli occhi.
In mezzo al mare, laggiù,
ho visto avvicinarsi la mia nave. (*Con*, p. 302)

II. La poesia come «alibi» e «fiaba»

L'operazione del Conoscente, che ha tra gli obiettivi la demolizione delle convinzioni etiche del protagonista, non coinvolge solo l'aspetto identitario, ma anche la figura del poeta e l'idea di poesia. Infatti, il confronto tra il Conoscente e il Conosciuto porterà anche alla crisi della poetica dell'«ovvio», inteso nel suo senso etimologico di «ciò che viene incontro», elemento fondamentale della scrittura di Fiori e della sua concezione civile della poesia. Il Fiori poeta ha sempre sottolineato che la sua stessa svolta poetica è avvenuta in seguito alla riscoperta delle «cose» del mondo:

A un certo punto della mia vita, dopo un periodo molto difficile, mi è sembrato di rivedere le cose più comuni in una luce nuova. Quello che si chiama l'ovvio mi veniva incontro (secondo la sua etimologia) come per la prima volta. Le case, gli scavi, gli alberi, i cani, i passanti, mi parevano figure archetipe, realissime e arcane, che mi interrogavano. Le mie poesie le sento un po' come formelle di una cattedrale, scene "esemplari", ambientate però nel quotidiano più familiare.¹⁶

Fin dai suoi esordi la poesia di Fiori tende all'impersonale e ha al suo centro un soggetto indeterminato che asserisce, ma che nel suo esporsi cerca di esserci il meno possibile per permettere di far vedere e lasciare spazio all'ovvio, alle cose che vengono avanti e si pongono come realtà condivisibile, alla mano di tutti. Esattamente il rovescio di questo «venire avanti» è il movimento del Conoscente che, come si è già accennato nel paragrafo precedente, nel momento del suo manifestarsi, si palesa sempre da sotto o da dietro e le sue parole e illazioni portano il soggetto a una sorta di inabissamento verso un profondo sconosciuto, senza concedergli appigli o vie di fuga. Non stupisce, dunque, il fatto che il Conoscente metta in crisi anche l'idea di poesia con la quale il Conosciuto prova a difendersi.

Si può partire da una sezione importante della raccolta, intitolata «Il

¹⁶ D. Lo Vetere, *Intervista a Umberto Fiori*, in «La letteratura e noi», 28 maggio 2018, <https://laletteraturaenoi.it/2018/05/28/trovare-la-propria-voce-intervista-a-umberto-fiori/> (ultimo accesso: 12/5/2022).

Prossimo», dove il Conoscente insinua che il modo di stare al mondo del Conosciuto sia solo una facciata perbenista e gli rinfaccia il suo «disprezzo disperato», come unico sentimento autentico che sarebbe in grado di provare nei confronti degli altri. Il Conoscente per l'ennesima volta cerca di tentarlo, di lasciare andare «il cosiddetto bene», di essere finalmente indifferente a sé stesso così come agli altri. Fiori prova a ribattere dicendo di essere stato educato al comandamento «*Ama il prossimo tuo come te stesso*» e di sforzarsi di amare l'altro come può. Ne segue una discussione che ha come riferimento alcune questioni sollevate da Freud nel suo saggio *Il disagio della civiltà*:¹⁷ si può amare qualcuno solo perché viene imposto da un comandamento? Inoltre, siamo sicuri che il prossimo meriti sempre un amore incondizionato? Fiori ammette di non possedere una risposta a questo dilemma e che il prossimo talvolta gli procura solo noia e fastidio. Ecco che a questo punto entra in gioco la poesia:

«Eppure, vedi... eppure
ci sono giorni
in cui, mentre i miei simili mi parlano,
mentre ragionano insieme a me che ragiono,
sento montare invece una gioia altissima.¹⁸
Una gioia che è molto più che mia.
Sento, tra noi, un bene
che non facciamo.
E non potremmo farlo: è troppo grande.
Un bene che ci precede.
È da lì
che vengono le parole. *Albero, casa,
nuvola, cane, mondo*: l'Uno e l'Altro
convengono in loro, concordano.

¹⁷ Gli stessi dubbi sul comandamento cristiano sono quelli da cui parte Freud per dimostrare l'aspetto aggressivo innato dell'essere umano e soffocato dalla società incivile: «Secondo un giudizio etico [...] questa disponibilità a un amore che abbracci tutti e tutto è il grado più alto cui l'uomo possa elevarsi. Fin d'ora vorrei avanzare due obiezioni principali. Un amore che non sceglie mi sembra che perda parte del suo valore, poiché fa un'ingiustizia all'oggetto. E inoltre, non tutti gli uomini sono degni d'amore. [...] Il mio amore è una cosa preziosa, che non ho diritto di gettar via sconsideratamente. Mi impone degli obblighi e devo essere pronto a fare dei sacrifici per adempierli. Se amo qualcuno, in qualche modo egli se lo deve meritare» (S. Freud, *Il disagio della civiltà* [1929], ed. it. a cura di E. Sagittario, in Id., *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 197-280: pp. 243-247).

¹⁸ Si noti come a questa parte corrisponda un suo "rovescio" nel *Prologo*: le somiglianze sono evidenti («È vero: ci sono giorni / che le vostre parole più care e buone / mi suonano come insulti»), ma qui il poeta manifesta una chiusura nei confronti delle persone, restando «fermo, freddo / come l'avanzo nel piatto» (*Con*, p. 13).

Si abbracciano, fino a confondersi.
Non c'è più Io, non c'è
più Prossimo. Non c'è comandamento
che si possa violare
o rispettare. Ecco il *qui*, ecco il posto,
il momento, la luce, la maestà
che mette gli uomini di fronte.
Ecco la fonte inesauribile
del nostro essere presenti,
aperti gli uni agli altri, nudi, esposti
a una lingua, la stessa (o alla sua promessa),
incantati da questa
poca aria che trema fra noi, che vibra,
dalla bella leggenda dell'intendere e del parlare...» (*Con*, pp. 66-67)

Quindi Fiori non sa dire se sia giusto amare il prossimo a prescindere, ma sa che c'è un bene che viene prima di tutto. Questo bene è l'«ovvio», la realtà che ci circonda, ed è l'unica cosa che ci accomuna perché è a disposizione di tutti. È ciò che pone l'uno di fronte all'altro e questa è l'unica certezza sulla quale non si può discutere. Inutile sottolineare l'importanza delle parole in corsivo nel testo, oggetti che fanno parte di quell'«ovvio» di cui Fiori si fa portavoce fin dalla sua prima raccolta. Dunque, ai quesiti posti dal Conoscente (e da Freud) il poeta prova a rispondere con la sua idea di poesia alla quale è strettamente legata una concezione etica e civile.

Il Conoscente, come c'era da aspettarsi, non è soddisfatto della risposta e la sua provocazione prende di mira proprio la poesia:

«Vialoni, gente... eccolo il tuo alibi,
la fiaba che ti racconti.
Due cani, un ponte, un inceneritore...
Via, sii sincero: quel che ti preme, in loro,
sei sempre tu».

«Sì... no... Forse hai ragione. Il fatto è
che da quando... ma, vedi... sai che cos'è?...

Comunque,
non parliamone più.
Dài, cambiamo discorso» dico io. (*Con*, p. 92)

Il Conoscente insinua che la concezione di poesia di Fiori sia solo un'idea consolatoria volta a mascherare un egoismo di fondo. Se la poesia è dunque «alibi» e «fiaba», la poetica dell'«ovvio» viene totalmente ribaltata e invertita di segno nella sua funzione: da denominatore

comune etico di una collettività, all'ennesima manifestazione di puro egocentrismo. Questa illazione colpisce profondamente il poeta, molto più di tutte le altre provocazioni spicciole del Conoscente sulle sue raccolte e sulle sue ambizioni da poeta.¹⁹ Così alcuni versi dall'unico componimento della sezione «Un altro male»:

Sopra di loro era franata, in me,
una disperazione
più nuova, più profonda.
Un altro male mi occupava. Il mondo
si spalancava come un'immensa mancanza.
Io stesso mi mancavo. Le piazze, gli alberi,
le case, i muri, i giardini, che per qualcuno
che una volta ero stato
erano favolose spiegazioni
voltavano le spalle, si inclinavano
dal lato della fine. (*Con*, p. 191)

Il Conoscente ha aperto una voragine abissale nel poeta perché ha destabilizzato le sue convinzioni più profonde, che erano anche il motore dell'atto poetico: l'«ovvio» e i suoi oggetti si sono infatti palesati come spiegazioni illusorie e non sono più da ritenersi soluzioni valide.

Di conseguenza, il poeta viene dunque minato anche nella sua intenzionalità del dire. Si era già osservato il forte potere annichilente che il Conoscente esercita sul personaggio, a partire proprio dalla sua impossibilità di replica di fronte alle argomentazioni serrate della sua guida infernale; ora questo potere investe anche la parola poetica, riducendone al minimo il raggio d'azione. In un altro passo, Fiori ammette che avrebbe voluto fargli capire che non era minimamente interessato alla gloria, ma non riesce a controbattere, perché sente che le sue parole si degradano ancor prima di provare a rispondere:

Avrei voluto almeno mettere in chiaro
come stava per me tutta la storia
del futuro, della famosa gloria.

¹⁹ Solo per fare alcuni esempi: «“Ogni volta che leggo i tuoi libretti” [...] ho l'impressione / che tutto si riduca a quattro o cinque / luoghi comuni [...] sembrano barzellette per bambini» (*Con*, p. 101); «Li conosco, i tuoi sedici lettori: / nome e cognome potrei dirti» (*Con*, p. 107). Il Conoscente inoltre dimostra di conoscere bene i temi trattati dal poeta e cita anche termini tratti dal sistema filosofico di Heidegger e molto cari a Fiori, sminuendone il valore tramite parole in rima: «E giù una bella pioggia di elogi epici; / poi la lista dei temi di cui 'mi occupo': / l'alienazione metropolitana, / i 'problemi di comunicazione', / il *Wohnen*, il *Mitsein* (calzone / farcito, pizza ai funghi, napoletana, / quattro stagioni, eccetera)» (*Con*, p. 99).

Avrei voluto dirgli
che io scrivo per meritare un premio
che ho avuto da bambino; che scrivo
per un mio quadrisavolo, che scrivo
perché ho una lingua; che la lingua mi ascolta
mille volte di più di quanto possano
mai fare i vivi
e quelli che verranno; ma ero stanco
già prima di cominciare;
sentivo i miei discorsi raggrinzirsi,
farsi frusti, melensi, come al circo
la serenata del Clown Bianco.
[...]
Chi, che cosa potrebbe mai resistergli? (*Con*, p. 110)

III. «“Essere un coro” [...] “Non è, da sempre, questo / che vuoi?”»

Come si è già detto, quelli in cui è ambientata la vicenda del *Conoscente* sono gli anni di una profonda crisi. Così ricorda l'autore in un'intervista a Marco Belpoliti: «Mi sono disperato. [...] Non avevo più un lavoro né una prospettiva. Era crollata la vicenda politica e quella musicale. Mi sono ritrovato solo, a rispondere in prima persona di cose che prima erano collettive». ²⁰ L'autore condivide dunque con il personaggio Umberto Fiori «un passato di militanza politica nella sinistra extraparlamentare», come si evince dal fatto che il libro è disseminato di indizi relativi all'esperienza politica di chi era giovane negli anni Settanta. E ovviamente il *Conoscente*, che «ha l'aspetto di quello che allora si chiamava uno *yuppie*, un “rampante” perfettamente integrato nell'atmosfera “postmoderna”» (*Con*, p. 305), rappresenta il prodotto dell'individualismo neoliberalista degli anni Ottanta. La fine della concezione collettivista e le illusioni della prospettiva rivoluzionaria sono argomento di discussione tra Fiori e il *Conoscente*, se non oggetto di scherno da parte del diabolico interlocutore.

Interessa una sezione in particolare, intitolata «“Noi”», dove Fiori ribadisce al *Conoscente* – il quale continua a rivolgersi a lui usando la seconda persona plurale, come se rappresentasse un'intera categoria umana – che «da quel *noi* è già un pezzo» (*Con*, p. 125) che si è sfilato, perché si è lasciato alle spalle tutte le ideologie e le belle teorie. Anzi, alla delusione e alla crisi che la disillusione della speranza rivoluzionaria aveva comportato, Fiori aveva reagito con una nuova «visione»:

²⁰ M. Belpoliti, *Umberto Fiori. La poesia è una comunità a venire*, in «Doppiozero», 2 aprile 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/umberto-fiori-la-poesia-e-una-comunita-venire> (ultimo accesso: 12/5/2022).

Ma ecco: un altro pensiero
fermentava da questa disperazione.
Anzi, non un pensiero: una visione.
Meglio: una vista.
Di colpo, ho visto il mondo.
E dentro il mondo, le figure:
un albero, un passante, un capannone.
Ho visto l'ora, il *qui* che mi teneva
con loro. Senza proclami, senza bandiere,
senza una verità da far valere,
senza un *noi* a vantarla e a custodirla.
Chiunque. Ognuno. Uno. Come tutti
da sempre, in ogni tempo. (*Con*, p. 128)

Fiori rilancia dunque la sua etica, la stessa che aveva proposto dopo l'istigazione del Conoscente ad interrogarsi sul precetto «*Ama il prossimo tuo come te stesso*». Viene dunque ribadita questa prospettiva civile come ancora di salvataggio: se non esiste più l'idea di una prima persona plurale, di un «noi» riconoscibile politicamente, allora la speranza è in ciò che ci accomuna, quell'«ovvio» che ci precede e che è da sempre di tutti e per tutti. Anche stavolta il Conoscente non accetta la risposta e, a dimostrazione del fatto che sapere ogni cosa degli altri è il suo mestiere, gli mostra il suo "archivio" storico personale, composto da fascicoli di oggetti, foto, biglietti, volantini, filmati e cassette con ore di intercettazioni provenienti dal periodo dell'attivismo politico del suo interlocutore. Secondo il Conoscente, Fiori e tutti gli altri compagni di piazza non sapevano proprio niente, perché «il gioco era ben altro, / e si giocava molto, molto più in alto» (*Con*, p. 147) rispetto ai loro cori e alle loro manifestazioni. Tutte le ipotesi e le interpretazioni degli eventi di quegli anni che Fiori prova a sottoporli si dimostrano illusioni, le «solite favole» (*Con*, p. 144) che quelli della sua generazione si sono raccontati e continuano a raccontarsi per trovare delle spiegazioni.

Accantonato il discorso sul fallimento delle utopie politiche e collettive degli anni Settanta, Fiori prova ancora a rilanciare un'idea di comunanza e il suo senso di appartenenza a «quegli uomini / che quando uno li chiama, rispondono» e che, senza essere migliori di altri, possiedono «un seme che fermenta, un bene / – piccolo o grande – che punge, / che preme, che trabocca» (*Con*, p. 184). Per l'ennesima volta, il tentativo del soggetto di riconoscersi in una "specie", in una collettività che avrebbe come collante un'idea di bene condivisa da tutti, viene ribaltato di senso dal Conoscente, che riconosce la componente consolatoria, non realistica, ma soprattutto ipocrita, di questa spinta. Il protagonista, per l'ennesima volta, vede le proprie idee e convinzioni

etiche svilite e ridotte «al loro fondo / più crudo e squallido» (*Con*, p. 109):

Il bene,
dentro di me, lo sento farsi veleno,
schiuma, favola, predica; sento un vuoto
abbrancarmi da dietro, da capo a piedi
crescere nelle vene, farle di pietra.
Sento la terra sfuggire sotto le ruote,
abbandonarmi. (*Con*, p. 185)

Subito dopo la riflessione sul comandamento «*Ama il Prossimo tuo come te stesso*», il Conoscente riconosce che Fiori è pronto per far visita all'Ente. Non è mai chiaro di che cosa si tratti di preciso, viene descritto come un gruppo di persone un po' strampalate che suonano e cantano in un coro guidato da una suora che sbaglia sempre il nome di Fiori e lo chiama «Alberto». Il Conoscente osserva la scena e insiste affinché anche Fiori si unisca al gruppo dei cantori: «Forza, canta con loro! [...] “Essere un coro” mi rammenta poi / “Non è, da sempre, questo / che vuoi?”» (*Con*, p. 75). In effetti, l'incontro con questa strana combriccola festante riaccende in Fiori vecchie nostalgie:

Risento la danza temuta, il verso selvaggio,
potente, puro:
un grido di dolore e desiderio,
di guerra e di nostalgia.

Come un ramo di mirto, o di lentischio,
ai margini di un incendio, sente il suo legno
di colpo, per simpatia,
accendersi, e fischiare, così il mio spirito
riconosceva il contegno di quei respiri,
si infiammava di loro.

Essere un coro, sì.
Non questa voce sola.
Essere torma, stuolo, compagnia.
Essere l'onda che si alza e frana,
non questa faccia pallida, nuda, mia,
nata per confessare,
per rispondere.
(*Con*, pp. 76-77)

Nonostante la tentazione della collettività e le insistenze del Conoscente («“Ma come? Tu che sei / sempre pronto a commuoverti...”

[...] “Sentirti parte di una comunità... compagni», *Con*, p. 79), Fiori si trattiene e non si lascia completamente andare a quella compagnia ambigua che gli sta sempre più addosso, in maniera vischiosa («Più mi scosto dagli aliti dei coristi, / più da vicino mi premono. / Mi stanno addosso, insistono», *Con*, p. 84). In questo modo l’Ente sembra rappresentare una sorta di parodia di una dimensione collettiva che avanza la pretesa di annullare la singolarità dell’individuo:

Mi guardano a bocca aperta.
«Alberto... non sei proprio buono a giocare...
Mi chiamo... non mi chiamo...
ho detto... non ho detto... Uh, che noioso!
Ma in che epoca vivi?
Credi ancora di essere,
di chiamarti, di *dire*? Svegliati, bello! (*Con*, p. 85)

Subito dopo tutti gli saltano addosso e la strana combriccola capitombola nella piscina. Una scena molto simile si avrà verso la fine del racconto, quando Fiori, dopo aver abbandonato il gruppo della Convenzione ed essere salito sul pendio di un vulcano, incontrerà nuovamente la compagnia dell’Ente e anche in quell’occasione i cantori si uniranno in un abbraccio di gruppo e rotoleranno giù dalla montagna («Per quel pendio di polvere rotolava, / abbracciata, la nostra compagnia», *Con*, p. 301). Ecco così le ultime immagini del racconto: da quell’abbraccio Fiori riuscirà a svincolarsi e, alzando lo sguardo, vedrà in mezzo al mare la sua nave che si sta avvicinando.

Il Conoscente è un’opera fondamentale sia per la sua unicità nella produzione dell’autore che per il trattamento riservato allo statuto del soggetto. Tale eccezionalità è dovuta all’adozione di una forma narrativa di carattere autofinzionale in versi e questa scelta ha avuto ripercussioni sulla fenomenologia del soggetto stesso. Infatti, al di là del dubbio legittimo sull’utilità dell’interrogarsi sul rapporto tra *autofiction* e poesia,²¹ è innegabile che la libertà che il poeta si è concesso, dichiarando e mettendo in scena un narratore autodiegetico che «si chiama – come e *più* – dell’autore – “Umberto Fiori”» (*Con*, p. 305,

²¹ Su tale questione si veda il già citato numero XX di «L’Ulisse» e in particolare il contributo di Anna Stella Poli che si chiede: «Come possono incontrarsi poesia e autofiction? Confrontare due vocaboli dai contorni se possibile ancora più incerti significa sollevare problemi ancora più vaghi e immensi e forse falsi, irrisolvibili, forse non necessari problemi» (A.S. Poli, «*poeti con la minuscola*». *Appunti sull’autofiction nella poesia contemporanea*, in «L’Ulisse», XX, 2017, pp. 66-83: p. 66).

corsivo mio), gli ha permesso di porsi sia come protagonista e *soggetto* del racconto, ma soprattutto come *oggetto* della propria autoanalisi: se, come è noto, la veridicità referenziale non è un fattore primario nel discorso lirico, al contrario è fondamentale il «più – dell'autore», che consiste in quello spazio finzionale dove l'«autenticità» del soggetto lirico può esprimersi liberamente.²² Per tali motivi ho voluto indagare la fenomenologia testuale del soggetto, attraverso l'analisi grammaticale e semantica di luoghi significativi, tenendo sempre in considerazione il confronto con l'intero percorso del poeta. Si è delineato così un soggetto definito, posto al centro del discorso, ma spesso annichilito, passivo e bloccato, perché messo sotto scacco da un interlocutore che, affiorando da qualche luogo recondito della propria interiorità, riesce a far venire alla luce dubbi e perplessità difficili da ammettere a sé stessi. In particolare, vengono messe alla prova le fondamenta identitarie del soggetto Umberto Fiori, la sua visione del mondo, i suoi valori, i suoi ideali e i suoi pilastri etici, sui quali si poggia la costruzione del sé. Di conseguenza, essendo messo in crisi il mandato etico e civile intrinsecamente legato alla poetica dell'«ovvio» dell'autore, vengono insidiati sia il movente poetico che la poesia stessa: il bisogno di scrivere viene sviscerato fin quasi a macchiarsi di un senso di colpa.

Infine, per comprendere a fondo le dinamiche di quest'opera, è sembrato pertinente riprendere le considerazioni di Frasca su alcune tendenze narrative e dialogiche di certa poesia degli anni Sessanta, in particolare di Luzi e di Sereni, dove l'«altro» lascia spazio all'io lirico perché si trova dentro «l'orizzonte dell'autore».²³ È chiaro, infatti, che il *Conoscente* sia un *Doppelgänger*, un polo dialettico che permette di far emergere un conflitto del tutto interiore, ma è anche una guida infernale: non è un caso, infatti, che anche in una raccolta come *Nel magma*

²² Mi riferisco alle considerazioni riguardo i rapporti tra finzionalità e poesia compiute da Carlo Tirinanzi De Medici, il quale riprende la categoria di «autenticità» della lirica nel senso proposto da Stefano Agosti (S. Agosti, *Io semantico e io grammaticale: due esperienze della soggettività*, in «Strumenti critici», 2, maggio 2012, pp. 153-170): «Il patto autofinzionale è costruito sempre intorno a questa sfera referenziale, sebbene con un deciso margine di ambiguità che è rilevante ai fini della stessa definizione generica dell'autofinzione. Di converso lo spazio della lirica si basa in primis sulla trasmissione di stati soggettivi (passioni, emozioni, stati d'animo), e la loro rilevanza è tale che è la veridicità di questi a essere importante, molto più della veridicità dei fatti così importanti nell'autobiografia o nell'autofiction che ora finiscono in secondo piano» (C. Tirinanzi De Medici, *Finzione, discorso, biografia. L'autofiction tra poesia e prosa*, in «L'Ulisse», XX, 2017, pp. 6-17: p. 10).

²³ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968, p. 70.

sia molto presente la funzione dantesca, per via dei frequenti incontri e dialoghi con vari personaggi in contrasto con l'io. C'è, però, una differenza sostanziale: nella raccolta luziana il confronto con gli altri permette all'io lirico di rafforzare le proprie convinzioni, dal momento che Luzi è ancora persuaso della sacralità della parola del poeta.²⁴ Anche se, alla fine del racconto, il Conoscente viene effettivamente sconfitto («Pallido, curvo / tra la parete e il tavolo / come chi cerca qualcosa che gli è caduto / rantola e sbava, il Conoscente», *Con*, p. 279), Fiori lascia la questione irrisolta e sembra suggerire che la tentazione del nichilismo, incarnata perfettamente dal Conoscente («Chi, che cosa potrebbe mai resistergli?», *Con*, p. 110), sia il vero problema della contemporaneità e che abbia ormai intaccato l'io, la poesia e la fiducia nell'idea di una collettività positiva. Grazie all'autoanalisi condotta dal soggetto, *Il Conoscente* si fa carico di rendere manifeste delle questioni che difficilmente si riescono ad affrontare nel discorso pubblico, perché è un'opera che esprime gli effetti della crisi del mandato sociale del poeta e testimonia un passaggio fondamentale che ha segnato un'intera generazione, di cui ovviamente fa parte anche il protagonista Umberto Fiori.

²⁴ Frasca riconosce che per Luzi «la poesia è considerata ancora una pratica salvifica e una forma di conoscenza dell'assoluto che regola l'universo; il poeta ha insieme la facoltà e l'obbligo di parola, perché è investito di un mandato religioso; il suo privilegio lo distingue dagli uomini comuni e lo induce a vigilare, senza cedere alle facili ideologie, ai limiti intellettuali, al conformismo della contemporaneità» (D. Frasca, *Posture dell'io* cit., p. 74).