

Per un'etica dell'abitare nella poesia di Umberto Fiori

Michela Dianti

La produzione in versi di Umberto Fiori edita negli anni Ottanta e Novanta, e dispiegata nelle raccolte *Case*, *Esempi*, *Chiarimenti* e *Tutti*,¹ si caratterizza per una sostanziale uniformità strutturale e tonale, da cui emerge con chiarezza il rifiuto di una certa tradizione metafisica che informa di sé tanta parte del pensiero filosofico occidentale e una concezione nuova, civile e responsabile, dell'abitare.

Lo scenario periferico urbano in cui l'autore sceglie di ambientare le proprie poesie, privo di riferimenti spaziali e cronologici puntuali, si configura come una sorta di non-luogo («È un posteggio, qui, / non un posto», *Ch*, p. 82) caratterizzato da pochi e specifici dettagli finalizzati a circoscriverlo topograficamente: marciapiedi, fermate di autobus, palazzi anonimi, prati spelacchiati, incroci, piazzali, cantieri, capannoni. E se il lettore attento non faticherà a riconoscere in filigrana la grigia sagoma di Milano (non nominata peraltro neanche una volta), la città – «reale ma non troppo»² – di cui lo scrittore ci consegna a

¹ U. Fiori, *Case*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1986; Id., *Esempi*, Milano, Marcos y Marcos, 1992; Id., *Chiarimenti*, Milano, Marcos y Marcos, 1995; Id., *Tutti*, Milano, Marcos y Marcos, 1998; d'ora in poi a testo come *Ca*, *Es*, *Ch*, *Tu*. Tutte le citazioni sono tratte da U. Fiori, *Poesie (1986-2014)*, Milano, Mondadori, 2014. Ho tralasciato *La bella vista* (2002), *Voi* (2009) e *Il Conoscente* (2019), in cui diventa predominante un impianto dialogico e teatrale quasi mai sperimentato nei libri precedenti.

² A. Afrifo, *Considerazioni su un poeta di oggi. Umberto Fiori*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura di A. Padovani, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. II, pp. 1561-1589: p. 1565.

brandelli il ritratto è una «Città assoluta», atta, invece che a obbedire a qualsivoglia ambizione realistica o descrittiva, a raffigurare più estesamente «il luogo che l'uomo abita, a fornire coordinate e misure della dimora di tutti, a sondarne la natura profonda».³

La geografia metropolitana di Fiori non si riduce mai a quinta paesaggistica, a fondale scenografico che sollecita la contemplazione estetica, ma – per quanto scarsamente determinata – costituisce l'elemento fondante e fondativo, l'architrave pressoché assoluto, di quasi ogni lirica delle raccolte in esame. Ciò d'altra parte non deve stupire, se si pensa che la prima silloge dell'autore si intitola *Case*, al plurale e senza articolo determinativo a sottolinearne la genericità: sono proprio le case, in effetti, compiute, *in fieri* o mai portate a termine (tanto ricorrenti sono nelle sue poesie i muri ciechi) a custodire il significato – per non dire il segreto – più profondo della sua opera in versi. Scena familiare e perturbante al tempo stesso oltre che vero e proprio *Leitmotiv*, le facciate delle abitazioni illuminate dal sole sono per Fiori l'incarnazione poetica del «luogo comune, della scena quotidiana dove da sempre si replica il destino dell'uomo, di tutti gli uomini»,⁴ e – né simbolo né allegoria – si fanno *esempi concreti* da cui diviene necessario imparare un ammaestramento etico e di disciplina dello sguardo.

Esempi si chiama significativamente la seconda raccolta del poeta nonché il testo che la introduce:

Come in treno
nei tratti di gallerie:
il fresco, poi di colpo la luce acceca
e buio, luce, buio
e luce di nuovo, e subito
buio luce e via, buio: nemmeno il tempo
di guardare, di affezionarsi.

³ Così Fiori a proposito della città – «Genova? Poco importa. Anzi nulla» – di *Pianissimo* (U. Fiori, «A volte». *Osservazioni su tempo e poesia in "Pianissimo" di Camillo Sbarbaro*, in «Trasparenze. Supplemento non periodico a "Quaderni di poesia"», 2003, VII, 20, pp. 83-91; ora in Id., *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Milano, Marcos y Marcos, 2007, pp. 152-162: p. 158).

⁴ *Ivi*, p. 159. La nozione di *luogo comune* – è Fiori stesso a dichiararlo in Id., *Gli "sciacalli" di Montale. Riflessioni su oscurità e chiarezza in poesia, ivi*, p. 86 – viene ripresa da R. Ronchi, *Luogo comune. Verso un'etica della scrittura*, Milano, Egea, 1996.

Una volta lontani,
di tutto questo cinema alla fine
in testa cosa rimane?
Una fila di esempi, una serie
di facciate di case, rapide e serie.

Stanno lì, queste case,
come le spiegazioni
che i bambini pretendono e che poi
mai che le ascoltino. (*Es*, p. 25)

Stagliandosi imperterrite come una fila di esempi, le case che l'io poetico incontra fugacemente durante un viaggio in treno non sono avvicinabili per mezzo degli espedienti della conoscenza razionale, ma rappresentano piuttosto la barriera contro cui si infrange la pretesa umana di rischiarare con i lumi del sapere dialettico quanto ci circonda: sono insomma, per citare Wittgenstein, quello «strato di roccia» contro cui, dopo aver esaurito le giustificazioni, «la vanga» della ragione irrimediabilmente «si piega». ⁵ Collocati in uno spazio tutto morale, gli edifici di Fiori si impongono alla mente con la sola forza della loro evidenza esemplare e imprimono un insegnamento che si esaurisce nella loro stessa immediata apparenza (nel significato dantesco del termine, laddove *parere* equivale a manifestarsi allo sguardo). Al contrario dei discorsi quotidiani ricolmi di spiegazioni e di dimostrazioni che ne richiedono sempre di successive, quello a cui le costruzioni di Fiori ci educano «non si sa spiegare» (*Es*, p. 63) non può, cioè, in alcun modo essere ricondotto ai postulati dell'intelletto giudicante e di conseguenza venire sintetizzato in una regola. In maniera del tutto analoga al gioco linguistico wittgensteiniano, che «non è fondato, non è ragionevole (o irragionevole)», ma «sta lì – come la nostra vita», anche le case *stanno lì* di fronte a tutti «come un indicatore stradale» ⁶ e, anziché ricorrere a formulazioni che obbediscano al leibniziano principio di ragion sufficiente, rispondono implicitamente a chi voglia imparare qualcosa da loro che si deve agire *così e in nessun'altra maniera*:

⁵ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* [1967], trad. it. di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1995, p. 113.

⁶ L. Wittgenstein, *Della certezza. L'analisi filosofica del senso comune* [1978], trad. it. di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1999, p. 91; Id., *Ricerche filosofiche*, cit., p. 56.

Una più bassa una bianca, più alta,
l'altra tutta a terrazze, le case passano
riflesse nel canale
come una frase che dice: le cose stanno
in questo e questo modo. (Es, p. 35)

Una tale prospettiva, che sostituisce pragmaticamente alla spiegazione la descrizione, alla domanda riguardante il *che cosa* o il *perché* delle cose quella concernente il *come*, fu per l'appunto teorizzata – tra gli altri – da Wittgenstein: «Ogni *spiegazione* dev'essere messa al bando, e soltanto la descrizione deve prendere il suo posto»; «Perché quando voglio alzarmi da una sedia non mi convinco di aver ancora due piedi? Non c'è nessun perché. Semplicemente non lo faccio. – Agisco così». ⁷ Così, peraltro, si chiama assertivamente una lirica di *Esempi*, dove lo spettacolo di alcune «case là dietro / diritte, piene di luce» è commentato in questo modo: «vederlo questo ora, vedere com'è / giusto, vedere bene come non possa / essere altro, essere sbagliato, viene un vuoto» (Es, p. 48).

Trattenuti nella loro sembianza più familiare, nella certezza di un *così* è del tutto pre-categoriale e pre-fenomenologico (Andrea Inglese parla a ragione di «radiosa evidenza dell'ottusità»), ⁸ e sottratti alla carica distruttiva di una certa razionalità critico-analitica che ambisca ad ordinare specularmente il mondo all'insegna di una inconfutabile – e tutta intellettuale – identificazione tra essere e pensiero, gli oggetti urbani che costellano la poesia dell'autore sono dunque *das Ding*, vale a dire «qualcosa che giace al di là del giustificato e dell'ingiustificato», ⁹ una via di mezzo paradigmatica tra il particolare e l'universale, e non tollerano di essere accostati facendo riferimento alle più collaudate categorie di pensiero. Figli del *logos* e di un linguaggio animato da una pretesa universalizzante, noi cerchiamo

⁷ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 66; Id., *Della certezza*, cit., p. 27.

⁸ A. Inglese, *Lo spettro dell'esperienza. Oltre lo specialismo del critico. La scrittura dell'esperienza e l'esperienza della scrittura. La frase normale (Umberto Fiori). L'intermittenza di senso (Marco Giovenale)*, in «L'Ulisse», 2005, 3, http://www.lietocolle.com/cms/img_old/ulisse_3.pdf. «Così è» è peraltro anche la replica definitiva che nelle *Indagini di un cane* di Kafka il cane cacciatore rivolge alle insistenti richieste di spiegazione del cane indagatore. Per la lettura che Fiori dà del racconto si veda Id., «Questa non è una risposta». *L'esperienza musicale in Kafka*, in «Atelier. Trimestrale di poesia critica letteratura», 2009, XIV, 54, pp. 57-69.

⁹ L. Wittgenstein, *Della certezza*, cit., p. 57.

senza posa di raccogliarli nel presente della nostra coscienza tramite le formule della *ratio* discorsiva (su tutte gli apparentemente inaggirabili principi di identità e di non contraddizione), eppure simili tentativi di legittimazione razionale dell'esistenza, lungi dall'averne un qualche effetto, non possono che andare incontro al fallimento: in luogo di esserne il mero correlato, il mondo precede e fonda la coscienza, e mai se ne lascia completamente assorbire.¹⁰ Se a questo si aggiunge, come indica ancora una volta Wittgenstein, che «ciò che può essere mostrato non può essere detto»,¹¹ ecco spiegata la reazione dello spettatore che, impreparato ad interpretare correttamente la visuale di alcuni palazzi che si ergono all'orizzonte, viene colto da un'improvvisa – seppur momentanea – afasia:

Ma se ti affacci e vedi
– bianchi, là in fondo –
gli ultimi palazzi
e le montagne – azzurre –
che si toccano,
lì davvero
ti senti zittire.

Ti senti come se
mai nella vita
avessi ancora aperto bocca. (*Ch*, p. 92)

Il bersaglio polemico di entrambi – il filosofo prima e il poeta poi – è la tensione metafisica tanto profondamente radicata nella mentalità occidentale greco-ebraico-cristiana. Cifra distintiva della nostra cultura è la furia «di scavare per vedere / oltre le cose» (*Es*, p. 48) il desiderio – lo *Streben* – di squarciare il velo di Maya delle apparenze allo scopo di entrare in contatto, seppure per brevi istanti, con quanto sta al di là di esso (l'Essere, il Reale, la Verità, il Senso, Dio, «il retro del mondo»: eventualmente anche il Nulla, come accade di sperimentare

¹⁰ Sui limiti della parola dialettica nella poesia di Fiori si veda l'ottima trattazione di Ronchi, «*Il verso giusto*». *Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori*, in «Atelier. Trimestrale di poesia critica letteratura», 1998, III, 12, pp. 14-19, a cui rimando anche per un ulteriore approfondimento dell'influenza di Wittgenstein nella produzione dell'autore.

¹¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1968], trad. it. Di A. Conte, Torino, Einaudi, 1989, p. 59.

al soggetto di *Forse un mattino andando* di Montale). Se per Wittgenstein la via teorica è la malattia incurabile di cui soffre il linguaggio, per Fiori la volontà di rendere ragione della realtà che ci sta davanti agli occhi ricercandone continue stratificazioni di senso e riferendola ad un “doppio” trascendente – qualunque ne sia la natura – è morbo pestifero da cui occorre stare in guardia. E, a tale proposito, ben due sono le poesie che associano – anche se nel primo caso ironicamente e per così dire in sordina – alla sfera semantica della malattia e della sofferenza la tentazione di scorgere negli oggetti del mondo, anche i più insignificanti ed ordinari, dei “segnali” di qualcosa:

Il chiasso troppo fitto degli storni;
la luce che era cambiata, sul muro
della casa di fronte;
o la doppia mandata, giù per le scale,
la temperatura, il traffico:
non c'era niente al mondo che non sembrasse
un segnale.

Tendersi bisognava, capire meglio:
come di notte in ospedale
il parente in poltrona, quando lo svegliano
in mezzo a un sogno
i rantoli del moribondo. (*Tu*, pp. 141-142)

Certe sere le case, mentre passo,
vedendo che cammino a testa bassa
capiscono che spero
qualcosa al di là di loro.

Allora, come si esce dalla stanza
di un malato che si è assopito,
mi lasciano lì solo
al buio, tra i muri e le macchine.

Senza saperlo, io vado per la mia strada
chiuso nel mio pensiero, fiero e triste
come se mai nella vita
avessi alzato gli occhi, le avessi viste. (*Tu*, p. 156)

Chiudersi nel perimetro dei propri pensieri significa non guardare con la corretta disposizione d'animo le case e non accoglierne compiutamente il messaggio (e infatti a chi tenti di rovesciare «ogni tasca del mondo» facendo emergere ciò si cela al suo interno «sembrano ancora più mute le case intorno, / ancora più chiuse, e segrete, / le loro maschere», *Tu*, p. 157). Le componenti – non solo architettoniche – del tessuto urbano ci osservano con un'inequivocabile e indecifrabile «aria di famiglia» (*Es*, p. 63) tendendoci ogni giorno la mano per condurci sulla retta via e trasmetterci il loro addestramento morale (una «fede primordiale» che resiste ad ogni confutazione, «una certezza anteriore ad ogni dubbio che precede dunque il sapere e non si lascia circoscrivere da esso»),¹² ma noi, vittime di un infecondo sonno dogmatico e di schemi di visione e percezione troppo consolidati e mai messi in discussione, siamo perennemente in errore:

Andiamo in giro
in una scena familiare:
nuvole, muri, piante; ma non possiamo
abbracciarla, capire fino in fondo.
Siamo lontani dalle cose vere
che abbiamo intorno.
Siamo in errore. (*Es*, pp. 51-52)

Errore che consiste anzitutto nel voler «fissare la dimora dell'umano nell'ordine del discorso, della dialettica e della teoria»¹³ e nella conseguente presunzione di voler abbracciare il reale nella sua totalità facendolo entrare per intero nel chiuso asfittico della nostra mente e delle sue rappresentazioni: incapaci di riconoscere i nostri limiti (fisici, morali e intellettuali, ma anche di linguaggio: e del resto «*i limiti del mio linguaggio* significano i limiti del mio mondo»),¹⁴ noi «sogniamo di avere di fronte il mondo / e invece dentro ci siamo» (*Es*, p. 49). Intrappolati al centro della ragnatela del creato senza riuscire a dominarla dall'alto, non possiamo fare altro che arrestarci (la «difficoltà», diceva Wittgenstein, «sta nel fermarsi»),¹⁵ spezzare la

¹² R. Ronchi, *Luogo comune*, cit., pp. 48-49.

¹³ R. Ronchi, «*Il verso giusto*», cit., p. 18.

¹⁴ L. Wittgenstein, *Tractatus*, cit., p. 133.

¹⁵ L. Wittgenstein, *Zettel. Lo spazio segregato della psicologia* [1986], trad. it. di M. Trincherò, Torino, Einaudi, 2006, p. 70.

catena infinita delle ragioni e imparare da ciò che ci sta di fronte: «poter dire: è così; poterti arrendere» (*Es*, p. 57). Lasciandosi alle spalle le proprie velleità giovanili, Fiori stesso si trova ad ammettere: «Dopo tanti anni passati a spiare *dietro, sotto, dentro* ogni aspetto del reale, a martellarlo a colpi di linguaggio cercando di sfondarlo, trapassarlo, vedere oltre, imparavo a *stare di fronte* alle cose, alle persone». ¹⁶

Così, allo stesso modo, altrove:

Essendo nato in un'umanità metafisica anch'io sento il bisogno di spingermi al di là della superficie; ma l'esperienza mi ha insegnato che oltre non si può andare. Oltre c'è sempre un'altra superficie, un altro darsi, un altro fenomeno. Imparare a stare di fronte alle cose: potrei dire che questo è un po' il centro della mia esperienza poetica. Il nostro sapere occidentale – dalla biologia alla psicanalisi – ha sempre cercato, e cerca ancora, di stare sopra le cose e le persone, di vedere attraverso di loro, di spiarle da dietro per cogliere la loro verità al di là delle apparenze. ¹⁷

Alla pari di Sbarbaro – per il quale «gli alberi son alberi, le case / sono case, le donne / che passano son donne, e tutto è quello / che è, soltanto quel che è» ¹⁸ – anche per lui «le cose stanno / come stanno» (*Es*, p. 65) e non esiste un “oltre” di carattere metafisico in cui vada reperito il significato più alto e pieno delle esperienze quotidiane: le cose non sono segnali di nulla fuorché di sé – non c'è in effetti proprio «niente da annunciare» – e la luce radiante che le investe e ne enfatizza i contorni (talvolta quella prosaica e tutta artificiale di una fiamma ossidrica o di una fotocopiatrice), lungi dall'essere preludio di una sacra annunciazione, si esaurisce nel suo stesso risplendere:

¹⁶ U. Fiori, *Autopresentazione*, in «Atelier. Trimestrale di poesia critica letteratura», 2009, XIV, 55, pp. 48-49: p. 49. Si veda anche: «Del fatto che la mia lingua possa 'compiere un salto nell'oltre' non sono per niente convinto. Questo non è comunque il mio scopo. Più che vedere 'dietro il paesaggio' io cerco di stargli di fronte» (R. Ielmini, *Intervista a Umberto Fiori*, in «Atelier. Trimestrale di poesia critica letteratura», 2009, XIV, 55, pp. 73-84: p. 80).

¹⁷ G. Fantato e A. Manstretta, *Sotto gli occhi di tutti. Intervista a Umberto Fiori*, in *La biblioteca delle voci: interviste a 25 poeti italiani*, a cura di L. Cannillo e G. Fantato, Novi Ligure, Joker, 2006, pp. 65-71: p. 67.

¹⁸ C. Sbarbaro, *Taci, anima stanca di godere*, in Id., *Pianissimo [1914]*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007, p. 19.

Alte sopra la tangenziale, chiare,
due case con in mezzo un capannone.
È questa l'apparizione,
ma non c'è niente da annunciare. (*Es*, p. 58)

A dispetto dei desideri e della trepidazione fiduciosa dei singoli, l'ora che schiude al prodigio non arriva e il miracolo montaliano non si verifica («Qualsiasi cosa poteva succedere / in qualsiasi momento: / niente, e poi niente, / e poi ancora niente», *Tu*, p. 148); talché la «dimensione allucinata» e carica di attese in cui precipita a volte il paesaggio urbano di Fiori tramite l'innesto nella sfera del quotidiano e del consueto di «tutta una serie di segnali onirici che creano un turbamento nella percezione» non apre mai a spiragli metafisici, ma resta di fatto come sospesa:¹⁹

A volte si sentiva
il primo tremito, pareva di vedere
– laggiù, dietro i sedili – sollevarsi
la fiammata, le case pendere in fuori,
le lamiere gonfiarsi. Invece, niente:
scossoni, gomitate; mai la spinta
definitiva.

A svuotarmi, a riempirmi
da capo a piedi
ogni minuto, ogni passo,
era il colpo tremendo
che non veniva. (*Tu*, p. 131)

E, ancora:

Il mondo, ci sono giorni
che balla come se tutto
– siepi, facciate – dentro
fosse di fuoco.
Alla finestra
la strada trema.
La testa si riempie di onde. (*Ch*, p. 90)

¹⁹ M. De Angelis, *Gli oggetti di Fiori. Umberto Fiori, Poesie 1986-2014*, in «Doppiozero», 26 marzo 2014, <http://www.doppiozero.com/materiali/parole/gli-oggetti-di-fiori>.

Di qui, si potrebbe aggiungere, la profonda incompatibilità tra i muri dello scrittore e quelli di Montale: non barriere da sfondare, non cortine che aprano ad un segreto, quelli di Fiori, bensì nude superfici da perlustrare esteriormente senza volerle smascherare, muri ciechi che non ricambiano lo sguardo inquisitorio di chi li osserva. Lo stesso si dica per un'altra celeberrima immagine montaliana, quella della rete; più che mettersi alla ricerca della maglia rotta (o dell'anello che non tiene), l'io lirico di *Piazzola* diviene egli stesso una rete che sta lì nel mezzo e dietro la quale, anziché dispiegarsi un mistero, c'è invece ancora – e soltanto – il mondo: «Il mondo è dove / qualcuno sta lì nel mezzo / incatenato, solo e pieno di onde / come la rete / in un torneo di pallavolo» (*Es*, p. 31).

Proprio come fece Dio, che non permise a Mosè di vedere direttamente il suo volto ma gli intimò di osservarlo da dietro,²⁰ anche il mondo – deformato qualora si cerchi di rinchiuderlo con lo sguardo in una visione panoramica e lo si sottoponga con il pensiero a un tentativo di controllo razionale onnicomprensivo – può essere allora guardato soltanto di spalle: «Sul mio terrazzo / sento che sole e casa / e mondo e sguardo / mi guardano da dietro» (*Es*, p. 26); e, ancora: «Il mondo si spalanca / dietro la testa. // È come non avere / altro che spalle, / essere solo nuca, schiena, gomiti» (*Tu*, p. 126; o, ribaltando lievemente la prospettiva: «Il muro cieco, in mezzo, / è una bellissima schiena», *Es*, p. 48). Ragionando su *Davanti alla Legge*, l'apologo contenuto nel *Processo* di Kafka, e identificando la porta della Legge con la Verità e l'individuo di campagna che vuole accedervi con l'uomo comune e la sua insaziabile sete di sapere, Fiori ribadisce esattamente questo concetto: entrare nella Legge – ossia dominare il Reale nella sua globalità – è impossibile poiché essa «non è una verità rivelata o acquisibile per mezzo della ragione, una determinata regola che si possa apprendere e praticare: è una dimensione che col mondo umano nulla ha in comune tranne una porta, una soglia».²¹ Tutto ciò che si può fare è starle davanti, di fronte, eventualmente anche di schiena: in ogni caso, fuori. E, se ci si riflette, data la distanza incolmabile tra Essere ed esistere («solo la Legge è; l'uomo esiste»),

²⁰ *Esodo*, 33, 18-21, cit. in U. Fiori, *Implorare le pulci. Lettura di «Davanti alla Legge» di Franz Kafka*, in «Atelier. Trimestrale di poesia critica letteratura», 2008, XIII, 52, pp. 19-25: p. 24.

²¹ U. Fiori, *Implorare le pulci*, cit., p. 23.

l'esistenza dell'uomo è già etimologicamente «questo stare fuori: *ek-sistere*»:

Davanti alla Legge c'è un guardiano. C'è un prete. C'è un testo scritto. Un uomo di campagna vorrebbe andare oltre, non avere più di fronte qualcuno o qualcosa che *parla* della Legge, un messo, un portavoce, un libro, un segno: accedere direttamente al significato, vorrebbe. Essere nella Legge. Ma la Legge – questo sembra dirci Kafka – altro non è se non questo stare di fronte, questo *stare fuori*. Qui fuori, a interpretare segni, a interrogare preti, guardiani, a implorare le pulci che abitano nei loro baveri di pelliccia di ammetterci finalmente nello splendore che si intravede laggiù, dietro di loro. A vivere, interrogare, morire.²²

Piuttosto che risiedere in una dimensione altra a cui possa accedere talvolta solo qualche soggetto aristocratico di estrazione lirico-tragica, la verità si trova pertanto immancabilmente lì di fronte, nelle cose, «a portata di mano» (*Tu*, p. 147). Non sarà quindi un caso che tra i lemmi più ricorrenti delle poesie di Fiori vadano annoverati quelli appartenenti all'ambito del 'guardare': sguardo, vista, visione, vedere, occhi, occhiata. E «guardante», prima e al posto di «veggente», si considera di fatto l'autore: «un guardante non è un osservatore, uno scrutatore, un ispettore: è uno che si espone al rischio di vedere».²³

Seguivo, là in fondo, i balconi
e le finestre dei condomìni,
i muri di piastrelle dove il mondo
ogni giorno si specchia, e trema. La vista
che si poteva avere di là: questa
era la mia visione. (*Tu*, p. 146)

Raffaella Scarpa definisce questa insistenza visiva una vera e propria «oltranza oculare» e sottolinea che per Fiori l'atto del vedere non funziona «semplicemente come tramite di presa d'atto e registrazione del visibile, ma come mezzo che, per vie diverse, sollecita alla manifestazione».²⁴ Sottratte alle parzialità della percezione

²² *Ivi*, p. 25.

²³ R. Ielmini, *Intervista a Umberto Fiori*, cit., p. 80.

²⁴ R. Scarpa, *Gli stili semplici*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di G. Alfano (*et alii*), Roma, Sossella, 2005, pp. 307-320: p. 307.

sensibile e pertanto «belle e pure» (*Es*, p. 64), le case – talora in paronomasia con *cose*, a suggerire che le prime sono soltanto un esempio tra i tanti possibili delle seconde, cose tra le cose – divengono, tramite l'operazione euristica messa in atto dallo sguardo, fruibili nell'immediatezza delle loro manifestazioni, senza filtri culturali di secondo grado («le case / si vede come niente le nasconde, / giorno e notte / davanti a tutti / come rimangono nude», *Es*, p. 55):

A un certo punto
la luce dà
al cielo e al marciapiede
la loro forma normale.

I campi laggiù, le corriere
ferme intorno al piazzale,
il portone di ferro, il muro:
si vede tutto.

Quello che stava nascosto
ritorna. È tanto vero,
tanto forte che quasi
ti fa paura,
come quando di notte un lampo
strappa dal buio
– per un attimo – le figure. (*Ch*, p. 109)

Se il mondo non può essere racchiuso nella sua completezza all'interno del nostro pensiero («Più grande di tutto è lo sguardo / ma le case sono più grandi», *Ca*, p. 9),²⁵ a un soggetto interrogante inteso come giudice obiettivo e disinteressato delle cose, Fiori privilegia un soggetto che sia parte integrante del mondo stesso in divenire: non coscienza *delle*, ma cosa *tra* le cose («Pensare fa paura. Fa paura / sollevarsi dal mondo, lasciare / il mondo – questo, che ci tiene – / per averlo davanti», *Ca*, p. 51). La vista umana, per definizione senso del dominio della ragione, è pertanto decisamente ridimensionata nelle

²⁵ Si veda anche la prosa *Escursione*, dove l'impossibilità di abbracciare con lo sguardo il panorama si traduce nella rinuncia alla contemplazione: «si proseguiva senza più guardarla la scena, in silenzio, fissi alle orme che guidavano nel sabbione, finché nelle pupille dilatate per il buio e in tutti i muscoli batteva soltanto la forma vuota dello sforzo: il monte troppo grande e troppo vero» (*Ca*, p. 20).

sue presunzioni (tanto che, come scriveva Wittgenstein scagliandosi contro un soggetto metafisico, «l'occhio, in realtà, tu *non* lo vedi. E nulla *nel campo visivo* fa concludere che esso sia visto da un occhio»)²⁶ e, sottoposta a dei limiti invalicabili («Sono talmente chiari, / talmente luminosi / i nostri limiti», *Es*, p. 60), può inglobare solo un frammento di verità, costringere alla chiarezza fenomenica solo un brandello di reale:

Con la testa che hai, del resto,
ce n'è molte di cose
che non ci stanno.
E se ci stanno, comunque,
una sola per volta.

Intero, il mondo,
– niente: non ti ci entra;
al massimo un'aiuola,
una rotonda
dove un albero cresce
e intorno invece le macchine
girano e vanno. (*Ch*, p. 99)

Più del nulla – che secondo la logica parmenidea non può essere – , più del tutto hegeliano – che presuppone un io che intenda fuoriuscire dalla realtà per osservarla dall'alto –, solo il *poco* sembra allora resistere al potere distruttivo della ragione: «tra il niente e il tutto, che non ci sono *come tali*, c'è la cosa, anzi ci sono le cose, plurali»²⁷ («Ecco: le cose. / Dove tutto si perde e manca, / rimangono. Si lasciano / ascoltare e vedere. / Sono vere, le cose, e saranno vere», *Es*, p. 71). D'altra parte, «giù in fondo, / sotto i dubbi, le convinzioni, / le ansie più segrete», non c'è alcuna rivelazione arcana da custodire gelosamente, ma, casomai, un «prato / pesto e pelato», un'aiuola reale o «spartitraffico» (*Tu*, p. 155). E peraltro i prati scoperti, i cantieri a cielo aperto che mettono a nudo le fondamenta delle abitazioni future sono le immagini poetiche che senza dubbio meglio esemplificano il discorso che si è condotto fin qui. Scigno di terra, fango e sassi, gli scavi di fondamenta che ricorrono così di frequente nella poesia di

²⁶ L. Wittgenstein, *Tractatus*, cit., p. 135.

²⁷ R. Ronchi, *Luogo comune*, cit., p. 99.

Fiori (specialmente in *Case ed Esempi*) richiamano immediatamente l'attenzione del lettore per il misto di emozioni e di sentimenti ad essi correlati: insieme alla curiosità, le cavità del terreno finalizzate all'innalzamento del luogo civile per eccellenza, ovvero la casa di abitazione,²⁸ suscitano inquietudine nei passanti che si sporgono per vederle e assurgono ad allegoria di quella verità anelata dal genere umano e mai afferrata per davvero («È stato come / per strada, quando ti accosti / alle tavole di un cantiere / e d'improvviso hai sotto tutto lo scavo / e di fianco e di fronte / altra gente affacciata / a vedere com'è, qui, veramente», *Es*, pp. 37-38). È Fiori stesso a suggerircelo:

L'immagine dello scavo ritorna più volte nei miei libri, e si presta a letture diverse, ma sempre collegate con l'idea di una verità smisurata che sta sotto di noi, sotto i nostri passi, un fondamento potente e minaccioso che regge le nostre vite e i nostri discorsi, ma che noi non possiamo invocare a nostro vantaggio, perché le sue "misure" non sono le nostre.²⁹

Annidata nelle viscere informi della terra che ci sostiene, «in fondo alle fondamenta» – e forse anche, fuor di metafora, nella parte più recondita della personalità di ciascuno –, la scoperta della verità è per l'autore una rivelazione improvvisa e indecifrabile connessa ad un senso di minaccia e di pericolo, di sgomento e di sopraffazione. Tanto che il termine *paura* è quello più spesso accostato al tema degli scavi e in generale della verità:

Quando uno manca
cosa si perde non è chiaro,
ma è talmente sicura,
è tanto più grande di noi,

²⁸ Facendo chiarezza sul titolo della sua prima raccolta, Fiori puntualizza: «'Casa' senza nessuna altra specificazione era proprio il corrispondente della casa normale, la casa d'abitazione, che, tra l'altro, a me bambino faceva una certa impressione. È un'emozione molto remota e, ad un certo punto, è diventata per me l'emblema di questa normalità ricercata, l'emblema di un abitare non privilegiato, dell'abitare di tutti, che era quello che per me doveva essere spiegato» (R. Ronchi e G. Saporetti, *I muri ciechi di Milano. Intervista a Umberto Fiori*, in «Una città», 1993, III, 26, <http://www.unacitta.it/newsite/intervista.asp?anno=1993&numero=26&id=582>).

²⁹ M. Borio, *Intervista a Umberto Fiori su «Voi»*, in «Poesia2punto0», 28 giugno 2010, <http://www.poesia2punto0.com/2010/06/28/intervista-a-umberto-fiori-su-voi/>.

talmente vera, e profonda, questa paura
che abbiamo dentro,
che da lei qualcosa
dovremo pure imparare.

[...]

Vorrei seguire sorridendo
il suo ragionamento
chiarissimo e tremendo;
col quaderno e la biro
– giù, giù: andare al fondo delle cose.

Alla base di tutto, al buio pesto,
studiare, fare i conti,
prendere appunti. (*Ch*, pp. 90-91)

Per certi versi affine al «solenne ammonimento» che «spaura», alla «legge severa» e «rischiosa» dettata dal mare nel poemetto *Mediterraneo* di Montale,³⁰ il «ragionamento» da cui in questa poesia l'io lirico aspira ad imparare una lezione (e *lezione* è parola di *Mediterraneo*) è definito «chiarissimo e tremendo»; aggettivi che fanno riferimento al timore di conoscere ciò che è nascosto e che alludono, anche, alla consapevolezza che la verità combacia sì con quanto si manifesta all'apparenza (dentro le fondamenta, anziché risposte metafisiche e salvifiche, «non c'è niente», *Es*, p. 27), ma è una conquista sempre precaria, incommensurabile nonostante l'ansia umana di assegnarvi limiti riconducibili ai propri consueti canoni interpretativi (*Verità in costume*, ossia dotata di uno specifico abito storico, è il titolo di una poesia) e destinata a riapparire a lacerti, «a soffi, a onde», subito messi a tacere:

Alberi, voci, case:
ogni momento è il tuffo
quando sei nato.
Ogni odore, ogni ombra,
ti sembra grande.
A volte di colpo

³⁰ E. Montale, *Mediterraneo*, in Id., *Ossi di seppia*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 51-61.

passando per una piazza
senti la testa sgombra. La verità
la vedi come si spreca,
come si spande.

Mentre se ne va
è bello restare soli.
Si leva di sotto e tu voli.
A soffi, a onde,
il vuoto ti viene addosso.

Sentila che ti scappa tra le gambe
e ti saluta, la verità. (*Ch*, pp. 85-86)

All'ansia questionante dell'uomo che vuole sapere, alla sua intrinseca fragilità e *insecuritas*, Fiori contrappone dunque, da un lato, la «forza cieca» e «buia»³¹ che regge e fonda le nostre vite (inquietante anche perché i «posti che ci reggono / e ci risparmiano» [*Es*, p. 32] potrebbero da un momento all'altro annientarci) e, dall'altro, la «forza / tremenda» (*Es*, p. 53) che si trattiene nei muri, la calma incrollabile e rassicurante delle case e delle cose che sono in grado di stare ferme e salde sopra tutto quel vuoto («Ma fuori invece, mentre pedali / e rimugini tutto, c'è una calma / che fa quasi spavento / sui viali della circonvallazione», *Ch*, p. 86). Per citare le sue parole:

Di norma, l'idea di forza è associata al movimento, a un'energia che anima, opera, sposta, trasforma, genera e distrugge. Le case, invece, sono lì, ferme, immutabili. Ma è proprio nella loro fermezza che una forza più segreta si manifesta. Le case “non vanno da nessuna parte”; non hanno progetti, appuntamenti, imprese da compiere, territori da esplorare, affari da inseguire. La loro immobilità, però, non è inerzia; ad averle fermate non è una costrizione, un limite esterno: è la loro stessa forza. Le case sono ferme perché sono forti. Hanno deciso di *stare*. In questo sembra nascondersi un ammaestramento.³²

³¹ M. Borio, *Intervista a Umberto Fiori su «Voi»*, cit.

³² U. Fiori, *Umberto Fiori legge “Occhiata” (“I poeti leggono se stessi”/4)*, in «Nuovi argomenti», 5 luglio 2013, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/umberto-fiori-legge-occhiata-i-poeti-leggono-se-stessi4/>.

L'ammaestramento a spezzare le catene metafisiche che ci impediscono di *stare lì*, di guardare in faccia il reale e quindi di renderne conto in maniera responsabile, non è tuttavia espresso dagli edifici che lo detengono con le parole della conversazione di tutti i giorni. Laddove le parole – e la visione del mondo che queste recano con sé – si rivelano inadeguate e insufficienti, subentra figurativamente il piano emotivo e sensoriale: mosse da «infinita pietà» (*Tu*, p. 141), le case (di tanto in tanto apostrofate con l'attributo *care* o denominate affettuosamente *bei musi*) rispondono a chiunque le interPELLI non con gli argomenti, bensì con parametri extralinguistici, ovvero sia con il canto ed il frastuono. È questo, e non un ipotetico aldilà in cui riscattare illusoriamente le proprie frustrazioni, l'unico segnale chiaro e inequivocabile che manda il mondo:

Allora sopra le cime dei platani,
dove finiva l'ombra, in alto,
due case
si sono messe a cantare. (*Tu*, pp. 147-148)

Ogni argomento, ormai, lo confonde.
Allora guarda fuori,
sopra le case, lontano,
finché gli sembra chiaro cosa dice
questo frastuono.

Sente il segnale che si manda il mondo. (*Ch*, p. 84)

Fuori, laggiù, nel luogo comune e di tutti, le abitazioni di Fiori – ma anche, e più estesamente, tutti gli elementi dell'arredo urbano selezionati dal suo raggio visivo – sono mera exteriorità, sicché il rumore che producono rimbomba nel «vuoto che hanno dentro» (*Ch*, p. 102), e alla parola che spiega, che vuole perforare quel che le si para di fronte, antepongono una parola che si limita a siglare con la sua nuda presenza, con l'evanescenza del solo *flatus vocis*, un conforto ed una partecipazione sinceri:

Eppure solo a vederli
là fermi, diritti davanti al sole,
i muri ti consolano
più di qualsiasi parola. (*Es*, p. 58)

Lo fanno loro questo squillo
altissimo. Sono le cose
che si aprono, e cantano,
e ci spalancano il cuore.

[...]

Si scuotono, le cose, si commuovono. (*Ch*, p. 102)

In netta opposizione alle domande che, pur essendo formulate correttamente dal punto di vista linguistico, non hanno senso in quanto – come apprendiamo da Wittgenstein – non possono avere risposta, le case del poeta, dotate di una sapienza innata («come un che di animale»),³³ ci lasciano intuire con il loro frastuono che il *verso* specifico dell'uomo non è l'argomentazione razionale e obiettivante, ma, semmai, l'aspetto fatico del linguaggio, quella forma di conversazione che non comunica altro che il suo stesso aver luogo e che più che preoccuparsi di trasmettere dei contenuti semantici istituisce un contatto e un legame, un incontro e una compagnia. Di conseguenza solo chi ha accettato di rinunciare ai poteri della parola dialettica e alla speranza di trincerarsi dietro chimere ultraterrene diviene finalmente «puro» e «sapiente», capace cioè di riuscire a guardare gli oggetti urbani «con vero amore» (*Tu*, p. 146) e a comprenderne appieno la lingua e la lezione (un insegnamento che è inevitabilmente anche morale):

Guarda in un altro posto,
fuori, dove finiscono i discorsi
e i pianti, e le preghiere.

Là in fondo trova la ghiaia, il chiosco
e i platani e il fumo, splendenti
di calma e di compagnia. (*Ch*, p. 93)

Sebbene votata al compito etico di amputare le distorsioni metafisiche che affliggono il nostro sguardo, la vocazione pedagogico-didascalica di Fiori, associata agli elementi che popolano lo spazio

³³ L. Wittgenstein, *Della certezza*, cit., p. 57.

cittadino, resta per lo più tra le righe, dissimulata, assumendo la veste mai definitiva di una domanda o di una speranza:

La luce sul capannone,
le due finestre murate
e il fosso, lì sotto, e i platani,
hanno ragione.

Guardi, e ti chiedi
come sia possibile
imparare da loro. (*Es*, p. 54)

Appena posso
vado a una conferenza,
e come un pellerossa si scatena
intorno al fuoco,
io me ne sto zitto al mio posto,
calmo, fino alla fine.

Il tavolo, il microfono là in fondo
e lì di fronte le poltrone:
ogni volta io spero di imparare
tutto, da questa scena. (*Ch*, p. 121)

E solo in due casi, a sua volta, la domanda è apertamente formulata e dispiegata a piena voce:

Cosa si deve fare?
Che cosa si può fare? (*Es*, p. 61)

È questo
che si doveva fare?
È qui che si doveva
venire a stare,
a pianterreno,
con la banca davanti?

È una condanna, qui?
Oppure è il bene,
il bene immenso che le cose vogliono,
la forza che ci trattiene?
E questi pali, questi prati,

tutti questi esempi concreti

– cosa dimostrano? Di che cosa sono prove? (*Es*, pp. 38-39)

Più che come un insieme di precetti edificanti cui ci si debba conformare, nelle liriche dell'autore la morale non è altro che un "a priori" sintetizzabile nel comandamento laico secondo cui «le cose / vanno fatte per bene» (*Es*, p. 65), un'esigenza che non deriva da una definizione teorica ma che coincide con l'«esclusiva legittimazione del suo esistere»,³⁴ un monito irresistibile la cui enunciazione si riduce al silenzio («Le case vedono il sole: / questa scena non sai / come lasciarla. / Non lo sai dire, questo bene», *Es*, p. 68) o si limita, al più, alla semplice e ridondante modalità tautologica:

Buoni bisogna essere: perché
è il bene l'unico bene.
Essere veri, si deve.
Si deve vivere come si deve.
E si deve dovere. (*Es*, p. 63)

Non diversamente da Kant, secondo cui l'imperativo categorico è un fatto della ragione che qualunque essere dotato di intelletto può trovare dentro di sé, un'istanza universale buona in se stessa che comanda alla volontà di essere prescindendo da ogni inclinazione personale e da ogni fine particolare, anche per Fiori l'etica è un dovere disinteressato, avulso da qualsiasi giustificazione trascendente (i dogmi di una religione, una filosofia della storia, un sistema di valori eterno ed assoluto), e per il quale non ci sono né premi né castighi («sai bene / che per avere fatto quello / che andava fatto, né qui / né in qualche paradiso ci sono premi», *Es*, p. 64). È, detto diversamente, un richiamo che ci incalza da vicino «come un fatto personale» (*Es*, p. 61) e a cui dobbiamo rispondere in ogni momento della giornata, un istinto inspiegabile e indecifrabile, per certi versi simile alla tenacia dei cani da guardia che si ostinano a difendere alla cieca il loro territorio (o meglio, l'angolo entro cui sono incatenati):

Hanno imparato il compito: questo recinto,
tenerlo sgombro. Sia senso del dovere
o invece solo istinto, non ti commuove

³⁴ R. Ronchi, «*Il verso giusto*», cit., p. 16.

almeno per un attimo
la scena che – loro – sempre, tutta la vita
li fa smaniare, li esalta
e li avvelena?

Io, per me, lo capisco
meglio di tutti gli altri che ho mai sentito,
questo discorso.
La riconosco bene la voce
fanatica, che sbraita per difendere
– così, alla cieca, per pura gelosia –
l'angolo dove l'hanno incatenata.

Tu non sai che cos'è, stare di guardia,
in ogni odore
sentire una minaccia
a quei tre metri di terreno,
urlare in faccia al mondo intero
fino a perdere il fiato, e non sapere
cosa c'è da salvare, a che cosa
veramente si tiene. (*Ch*, pp. 97-98)

Cariche di una siffatta – ancorché tutta formale – istanza etica, le geometrie urbane di Fiori sembrano dunque «disperatamente *voler dire*». ³⁵ Per comprendere ancora più a fondo la tensione morale ma mai moralistica che ne scaturisce vale la pena di ricordare quanto l'autore scrisse a proposito di Mario Sironi:

In Sironi, l'architettura è dramma. Le sue forme – ciminiere, viadotti, anonimi casermoni periferici – incombono grandiose e fatali sui rari passanti come una severa necessità, un destino. L'abitare ci interpella come una questione morale. ³⁶

In poche righe, concise ma efficaci, il poeta parla di altri per dire qualcosa di sé: come per Sironi, anche per lui, infatti, l'abitare è essenzialmente una questione morale. E del resto la parola greca *ēthos* significa nello stesso tempo *costume* (appunto *morale*) e *soggiorno, sede, dimora* dei mortali sulla terra. «Tratto fondamentale»,

³⁵ U. Fiori, *Marco Petrus. Atlas*, in «Doppiozero», 20 maggio 2014, <https://www.doppiozero.com/materiali/ars/marco-petrus-atlas>.

³⁶ *Ibidem*.

secondo Heidegger, «dell'essere dell'uomo»,³⁷ al punto che l'uomo è prima di tutto in quanto abita, in quanto, cioè, occupa uno spazio e vi si mantiene, nelle liriche di Fiori l'abitare non risponde mai a impulsi sentimentali, nostalgici, ma assume invece una chiara valenza etica e conoscitiva. Scegliersi un posto, ben più che eleggere un edificio a dimora privata (e non a caso mancano completamente le descrizioni di interni domestici) o fare di un angolo urbano un idilliaco luogo dell'anima, comporta di necessità il trovare un ruolo adeguato nell'ambito del consorzio umano e civile e la conseguente assunzione di precise responsabilità pratiche individuali. Per dirlo con le parole dell'autore: «alla fine in un luogo tu devi stare; lo puoi anche abbandonare, ma in realtà un luogo che ti appartiene alla fine lo devi scegliere e con questo devi fare i conti».³⁸

E un luogo del genere, lo si è appena accennato, si prolunga ovviamente ben al di là del dominio di quella che siamo soliti definire la casa di residenza; citando ancora Heidegger:

non tutte le costruzioni sono delle abitazioni. Un ponte e un aeroporto, uno stadio e una centrale elettrica sono costruzioni, ma non abitazioni; così una stazione, un'autostrada, una diga, un mercato coperto sono costruzioni, ma non abitazioni. Eppure, anche questi tipi di costruzioni rientrano nella sfera del nostro abitare. Questa sfera oltrepassa l'ambito di queste costruzioni, e d'altro lato non è limitata alle abitazioni. Il camionista è a casa propria sull'autostrada, e tuttavia questa non è il luogo dove alloggia; l'operaia è a casa propria nella filanda, ma non ha lì la sua abitazione; l'ingegnere che dirige la centrale elettrica vi si trova come a casa propria, però non vi abita. Queste costruzioni albergano l'uomo. Egli le abita, e tuttavia non abita *in esse*, se per abitare in un posto si intende solo l'avervi il proprio alloggio.³⁹

Pur abbracciando questa visione, che assegna all'abitare e alle sue ripercussioni un'accezione polivalente, Fiori – lungi dal destinare il proprio interesse soltanto alle costruzioni urbane – tenta un'operazione decisamente più ampia. A differenza di Marco Petrus, che riduce le sue tele a forma architettonica pura, a squarci prospettici

³⁷ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, ed. it. a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1991, pp. 96-108: p. 98.

³⁸ R. Ronchi e G. Saporetti, *I muri ciechi di Milano*, cit.

³⁹ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, cit.

vertiginosi e perturbanti da cui viene espunto *in toto* il mondo umano e vegetale, egli – più simile in ciò a Sironi – inserisce nelle poesie anche tutti quegli «elementi “irregolari” che nella vita di ogni giorno offuscano, spezzano, “sporcano” la nostra visione degli edifici»: ⁴⁰ abitanti e passanti, innanzitutto, ma anche cani, animali, alberi, siepi, insegne, lampioni, semafori, binari di tram, treni, automobili. E lo fa, in questi ultimi casi, soffermandosi non tanto sulle loro caratteristiche fisiche (colore, dimensioni, materiali), quanto semmai sulla disposizione spaziale e funzionale dei dettagli (di qui, il ricorso insistente ed esasperato ai deittici che contraddistinguono tutte le sue raccolte, talvolta sin dal titolo):

il luogo, o diciamo la localizzazione, è essenziale nelle mie poesie. [...] Fatico a immaginare un discorso, una voce che parla, senza pensare il posto nel quale – dal quale – questo discorso e questa voce si producono, la condizione di chi parla (o pensa), la sua collocazione. La stessa lingua che uso è radicata in un certo posto, è la voce di un luogo, è voce che ha luogo. ⁴¹

Segnati da un impeccabile rigore denotativo, i suoi versi intendono senza dubbio metterci in guardia da qualunque tipo di tentazione trascendente indicando a chiare lettere i limiti tutti terreni nei quali dobbiamo rimanere, ma la cura scrupolosa riservata alla distribuzione dei volumi si fa anche strumento privilegiato per mezzo del quale l'autore si domanda *en poète* «quale posto *uno* dovrebbe occupare all'interno dello spazio abitato e condiviso»: ⁴² dominato da uno straordinario «immaginario geometrico», ⁴³ il poeta tende in effetti in più di un'occasione a rendere con l'ausilio del significante sul piano visivo e tipografico l'istanza di localizzazione che gli sta a cuore a livello teorico. Ad esempio, la parola *angolo* (con le varianti *svolta* e *spigoli*) è pressoché sempre disposta a fine verso, talvolta anche in *enjambement*:

⁴⁰ U. Fiori, *Marco Petrus*, cit.

⁴¹ G. Fantato e A. Manstretta, *Sotto gli occhi di tutti*, cit., p. 69.

⁴² S. Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo. «Case» di Umberto Fiori*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia, 2016, pp. 101-123: p. 123, a cui rimando nella sua completezza per le acute riflessioni svolte sul tema.

⁴³ *Ivi*, p. 117.

La sera sull'angolo
davanti ai davanzali illuminati
senti il pensiero che si dilata. (*Ca*, p. 9)⁴⁴

Quando si sente lo schianto
è già tutto fermo, sull'angolo. (*Es*, p. 36)

Attraverso le porte
si vede l'ombra delle scale
sui soffitti, negli angoli. (*Es*, p. 40)

Voltato l'angolo,
c'era il peso delle persone
salite al volo sull'autobus. (*Es*, p. 43)

Di colpo, girato l'angolo,
due cani urlano. (*Ch*, p. 93)

Finché non hai girato l'angolo
gli bolle il sangue. (*Ch*, p. 97)

Cercavo il muro, nel muro che a una svolta
si illuminava. (*Tu*, p. 139)

E, ancora:

Poi mano a mano uno
se lo sente nel sangue
tutto questo guardare
gente dal suo angolo
e nel suo angolo
farsi guardare. (*Ca*, p. 6)

Cercare riparo in un angolo equivale certo a scegliere una posizione determinata nello spazio fisico e circoscritto del fondale metropolitano, ma implica anche lo stabilire delle precise relazioni con gli abitanti che di quel fondale sono parte costitutiva. Installati ciascuno in un diverso angolo del poliedro, gli individui guardano e di lì sono guardati pariteticamente, senza la minima volontà di

⁴⁴ Dove si noti che il verso contenente la parola *angolo* è anche tipograficamente sbalzato sulla destra.

prevaricare con la forza i loro simili; e il chiasmo *guardare gente^a dal suo angolo^b e nel suo angolo^b farsi guardare^a* contribuisce per l'appunto a suggerire un'impressione di reciprocità e di «simmetria fra l'oggetto riflesso e la superficie riflettente, tra occhio e occhio». ⁴⁵ L'insistenza sul verbo *guardare* (fin dal titolo stesso della poesia: *Guardie*) non è d'altronde accidentale: è proprio attraverso il senso della vista, così determinante anche per altri motivi, che passa l'aspirazione dei singoli a collocarsi entro una comunità.

Lo stesso discorso, del resto, può valere anche a proposito della ricorrenza del verbo *stare*, parola tematica tra le più ripetute ed incisive nella lirica di Fiori: se infatti è vero che le articolate geometrie compositive che tanta parte svolgono nelle raccolte sono tutt'altro che oziose corrispondenze strutturali, ma manifestano piuttosto gli interrogativi che il luogo in cui viviamo ogni giorno ci pone, ecco allora che *stare* in un posto («uno» e «sempre lo stesso» [*Tu*, p. 145], come confermato dal fatto che *stare* è accompagnato spesse volte dai deittici *qui* o *lì* e dall'avverbio *sempre*) vuol dire non solo disporsi accuratamente al suo interno («sedermi composto vorrei, / come un bravo scolaro», *Ch*, p. 90) ma anche istituire dei rapporti con chi vi abita e assumere delle specifiche responsabilità etiche e civili a cui non ci si può in alcun modo sottrarre.

⁴⁵ S. Fioravanti, *Il quadrato e il ronzo*, cit., p. 119.