

## Cesare Milanese

### SU INTUS

*Intus* è il testo ed è *punctum* e *centrum*, quindi un tutto. E c'è modo che, in un punto, esso dica tutto di sé (del suo dire) e di tutto (94): "Non per evidenze oscure / si comprende / che non c'è niente da dire, / niente da scolpire, / e solo nell'alto pensiero / si vanesia / che il punto vitale / è inconsistente, / sorretto da argini mobili / imposti su radicali minuzie / connessi all'ultimo istante, / quando l'ascolto silenzioso / di sibilline intermittenze / approva."

Segue elenco, anzi seguono elenchi per "evidenze oscure" e per "evidenze chiare" che si alternano e si succedono per occultamenti e per accensioni di sensi interni ed esterni: l'insieme diventerà un avvicinarsi di corrispondenze plurivoche. Sta qui, nelle corrispondenze plurivoche, lo stigma di complessità di tutta la raccolta.

L'elenco esterno, per mano esplicita dell'autrice, assume la seguente denominazione "cosmologica": *Caelestia, Aeria, Terrestria, Humana, Corporalia, Heliconia*. Indicazioni tutte di sei condizioni d'essere delle cose, non umane e umane in successione, classificate nella classicità della lessicalizzazione del latino. Se la denominazione di fondazione è il latino, allora il *corpus* delle composizioni che seguono, in italiano, assume il timbro di un'"aristocraticità" che si rifà abulicamente alla lingua generatrice, che pertanto si pone come *archè* d'intenzionalità di quella stessa aristocraticità. *Intus*, allora, è esempio dell'uso di una lingua che include la lingua che le è matrice. C'è, quindi, in ciò della sacralità: da cui tutta la "compostezza" e la "serietà" con la raccolta si caratterizzano.

Struttura entro struttura, si direbbe. Tuttavia non solo sulla base dell'elenco esterno, ma anche di un elenco interno (in *intus*), a classificazione dei contenuti di concetto insiti nei sei "predicati" esterni (*Caelestia, Aeria, Terrestria, Humana, Corporalia, Heliconia*), che hanno la loro corrispondenza con i seguenti sei "predicati", per l'appunto, interni: il *cosmos*, il *logos*, il *mythos*, il *pathos*, l'*eros*, l'*ethos*.

Ma di là o al di sopra dei due elenchi, c'è anche un senso da *Weltanschauung* complessiva da poter mettere in formula? La stessa poesia citata (94), contenendo un tutto, sembra suggerirlo, nel suo essere, in qualche modo, una parafrasi leopardiana della natura delle cose

nel suo dire che “si comprende che non c’è niente da dire”, perché tutta “si vanesia nell’atto di pensiero”, giacché “il punto vitale è inconsistente”, costituito com’è da un insieme di “minuzie” da “intermittenze sibilline”, le quali, essendo sibilline valgono come predizioni della sostanziale nullificazione del tutto.

Oppure no, per il fatto che, sempre sull’aura di una lettura d’insieme di tutto il *corpus*, l’impressioni d’insieme, come risultato dell’espressione d’insieme, si libra appagata e rasserenata in una dimensione che si potrebbe dire prossima all’alcionicità: effetto questo, in calco di positività, dovuto soprattutto al fatto che il lessico di questa poesia è del tutto esente da esclamazioni appoggiate a concezioni afflitte da negatività e da impostazioni dell’animo inclini agli psichismi della disperatività.

Niente lamentazioni, quindi: né in direzione del futuro, né in direzione del passato, anche perché tutta l’impostazione sembra voler essere esente da qualunque problematica, molto ricorrente in poesia, sulle problematiche del cosiddetto impiego del tempo. C’è, anzi, si nota, un’evidente assenza di spirito dell’aspirazione verso il futuro e anche d’inclinazione all’attardarsi sulle reminiscenze che vengono dal passato. Qui le “asserzioni” di realtà, diremmo di tensione d’attenzione sulla realtà, sono tutte rivolte allo stato di un’attualità tutta “in atto”: un atto sottratto alle vicissitudini della temporalità.

Tuttavia la categoria della temporalità, pur essendo assente in quanto “ideologia” da memorialità e tematica per meditazioni su essa, si rende presente a livello della “fisicità” del testo nella ben eseguita, ben scandita, ritmicità del dettato, a prosodia impeccabile, dove la “versificazione” ha l’andatura e la misura di un metronomo regolato su un’escursione costantemente uniforme: e perciò tale da suggerire, nella sua motilità costantemente controllata, e serrata, l’idea di un’immobilità dalla quale il tutto è sovrastato. Effetto, questo, di una “fermezza” che costituisce la caratteristica stilistica generale di quest’autrice. Da vedere, in proposito, a conferma, lo stesso esito nella sua raccolta precedente: *Inoltre*.

Per ritmo da metronomo si deve intendere l’effetto d’impressione che deriva dall’ascolto di un procedere scandito verso per verso: spazio di tempo così ben disegnato da acuire, proprio per questa sua peculiarità d’uniformità, la percezione dell’immobilità, che si traduce in metaforizzazione del tempo nella dimensione della sua sospensione. Il che suggerisce l’idea che il “discorso” complessivo di questa poesia intenda essere una considerazione dell’accadere (del mondo) circonfusa, nel suo nitore, dal sentimento dell’astrazione: una specie, cercata e convinta, di estraneità e d’indifferenza al mondo stesso.

Estraneità e indifferenza, che, a loro volta si coniugano in una doppia neutralità acquisita, sia verso il tempo e sia verso le cose, le quali, come tali, fanno parte del tempo: l’“entità” che

questa poesia sa mettere in sospensione. La procedura di questa messa in sospensione è dovuta soprattutto da quel saper procedere, per mezzo di una stilistica dell'austerità, nella scansione del verso per verso, come si diceva, che ha per risultato formale quello di produrre un testo che ha le caratteristiche fisiche di un diedro, perciò a sfaccettature ben segmentate, in questo caso marcate dalle parole nitidamente scolpite.

Ed è questa procedura, tutta formalizzata e così tutta compresa di sé, nella sua geometrizzazione (ristretta soprattutto all'essere cosa che s'impone come "atto" in sé, riuscito in sé senza bisogno di far ricorso alla prosecuzione da "racconto" per aver senso in sé) che rafforza la caratteristica di questa poesia che si svolge senza bisogno di ricorrere alla "descrizione" di accadimenti: in completa assenza di modulazioni narrative del prima e del dopo in termini da "racconto". Perciò, non essendoci niente che alluda al racconto, come forma, non c'è niente, come contenuto, che si ponga come conformato al "canto da rimpianto" di alcunché.

Infatti non ce n'è il perché, giacché le cose di cui questa poesia dice, pur avendo la struttura da poemetto che si dispiega come svolgimento del grande accadimento del mondo in sé, nella sua preta fisicità da spettacolo in sé, sono consaputamente prive dall'intenzione di costituirsi come oggetti che presuppongono un soggetto che le viva in funzione di una biografia commemorativa. Perfino la sezione denominata *Humana* è esente da cogenze antropomorfe insiste con lo scopo di istituire una soggettualità che le comprovi come esperienzialità emotiva da storia attribuibile a una biografia personale.

Se ne capisce il perché: il dato fondativo e finale di questa poesia non è la biografia, bensì la cosmologia. Le sei sezioni in predicato (ripetiamole: *Caelestia, Aeria, Terrestria, Humana, Corporalia, Heliconia*), questi sei correlativi oggettivi della dimensione del cosmo, nella sua fisicità, umanità compresa, alludono piuttosto a una possibile cosmogonia, il cui risultato d'appagamento consiste semmai nel rilevare la regolarità delle cose nella loro atarassica ripetitività di se stesse anche quando sono investite dalla dirompenza della loro dissoluzione. Ragion per cui l'oggetto "descritto" da *Intus* sembra essere piuttosto il risultato che si offre a un'osservazione impostata al centro, al *centrum* per l'appunto, di un panottico o di un planetario.

Ed è il reperire le cose in questa loro identità di cose per se stesse come cose da "vedere" (le cose in se stesse: niente di più, ma è proprio questo niente di più che costituisce il di più che invece c'è, in termini di poeticità) che dà conferma della loro soluzione nella dimensione sottratta alla temporalità di cui si diceva. Però anche sottratta all'indulgere (vizio diffuso del poetichese diffuso) a interpretazioni misteriosofiche e teurgiche (infatti, qui del tutto assenti)

a *lamentatio* dell'ordine delle cose votate alla decadenza e quindi alla perdita d'essere: al contrario, qui, tutto s'incentra in direzione della loro consistenza nell'essere. Indubbiamente, se si volesse attribuire una prospettiva ontologica complessiva a tutta questa poetica, a ragione la si potrebbe definire orientata entro un'impostazione parmenidea. Infatti si propone come un discorso sul tutto.

Ma se si tratta di un discorso sul tutto, si tratta, per conseguenza, di un'elaborazione impostata ai fini di una visione che si avvale del paradigma, tutto intellettuale dell'astrattezza, in termini di teoreticità, non disgiunta, però, in termini di "prassia" generativa dalla *cura* estrema del verso per verso e della parola per parola (su suggestione, suggerimento e mutuazione da testi desunti dalla tradizione "autorizzante"), con il ricorso al congegno "a scatto" prismatico, tipico della sfaccettatura del diedro, da cui, peraltro, deriva quell'emotività composta, equilibrata (si starebbe per dire non emotiva) (definiamolo da indifferenza partecipe), senz'altro nuova e pienamente autoctonia con cui questa poesia impone la propria cifra inconfondibile.

Certo, da tutto ciò consegue che possa accadere che ci si possa chiedere: che farne, allora, di un mondo così? Niente, ovviamente. O meglio, piuttosto, disporsi a guardarlo, a considerarlo, quindi a esporlo, a esibirlo, mostrarlo e, se vogliamo contemplarlo: prendere atto, prima di tutto, che esso è quello che è. E cioè, proprio prima di tutto, che esso è portentoso. Ed è nella sezione denominata *Heliconia* (che è la patria delle Muse), l'ultima sezione della raccolta, quella che, pertanto, ha la sua pertinenza nella letterarietà, che tutto ciò viene dichiarato, implicitamente ma anche esplicitamente, e che costituisce il sigillo di tutta questa poetica: *l'intus* dell'*Intus*. La sua centralità.

Fa parte di questa centralità l'assunzione di una maturità molto evolutiva della soggettività operante in essa: è una soggettività particolare, impostata sull'acquisizione simultanea dell'auto oggettivazione, pertanto una soggettività immune dalle "grevità" dell'"ipseità", che di solito costituisce la componente più denudata e più imbarazzante, la più narcisistica, del fare poesia. Qui, questo tipo di effusione è del tutto espunta, al punto che nella stessa costruzione della proposizione, grammaticalmente intesa, il soggetto, inteso sia come io e sia come noi, si evidenzia per la sua assenza. Sotto quest'aspetto una lettura lacaniana (sia pure dal di fuori e limitata alla grammaticalità) potrebbe risultare quanto mai interessante.

Ebbene, con tutto ciò, proprio per l'assenza di tale "ipseità", tutto di guadagnato, perché in assenza della soggettualità, attraverso la quale le cose sono dette del tutto soggettivamente, troppo soggettivamente, sono le cose stesse che dicono se stesse. Sono le cose stesse che si rivelano senzienti di sé e ostentative di sé; e lo fanno (e qui risiede tutto il miracolo della

“spettacolarità” insista in questa poesia) nelle due dimensioni fisiche nelle quali il mondo si presenta e si autorappresenta. Due *forme* attraverso le quali la scrittura di *Intus* si esterna: per un aspetto l’immobilità, di cui si è detto, e per un altro aspetto, al contrario, la vorticosità, la fluidità, la velocità, cioè l’immediatezza.

Avvertenza: questa poesia, che pure è testualità della riflessione e della profondità (una questione di pensiero pensato), nella sua stessa testualità possiede una dinamicità di “volo” che prescrive d’essere letta e percepita “a volo librato”: il suo pregio più intrinseco. D’ora in poi, si raccomanda al lettore di seguire la modalità della citazione lunga, perché solo nella continuità è dato di aderire alla forma di questo pregio.

E allora, si legga.

E’ particolarmente in *Aeria* che le due componenti dell’immobilità e della vorticosità congiunte che paiono esemplificarsi al meglio (29): “Come crivella il vento, / come trivella / quando s’avventa lesto / tra le gole vuote / sui finali cigli / e scivola e dilaga / lungo il villosa arboreo bordo / del breve minuzioso corso / redento all’ultima folata / sull’imminente urlo del suo crollo.” E altrettanto (30): “Qui si sbatte si risale si rigira si vola / ci si dannna ci si abbatte si euforizza / al più risuoneranno alte risate e grida, / a circumnavigare nel normale cielo. / Là si volteggia nell’eterno moto / di più serpeggiamenti / e qualche sbotto che risale / ripreso in orbita ordinale, / a roteare nell’eccelso cielo.”

Ed eccoci anche qui, di nuovo, a un *punctum*, questa volta cosmologico: come nel roteare di un planetario l’immagine del mondo assume le sembianze di un poliedro (31): “Non c’è fulcro o perno nucleare / nel poligono del tropo universale: / assi ellissi dupoli e vettori / manipoli e quadrangoli dotati di fierezza / stordiscono alla pari / ogni perenne andare.”

Siamo sempre nella mirabile sezione dedicata ad *Aeria*, dove meglio si raccoglie l’immagine complessiva di queste cosmologia colta nella sua verticalità, sia in termini di fisicità, sia in termini di dinamica di una psichicità dell’*hyle*, di cui sono fatte le cose, nella loro materialità e nella loro “immaterialità” (potendo intendersi come tale, per esempio, la luce). Se il vento è il correlativo del vortice, la luce è il correlativo oggettivo del suo contrario, a immagine dell’immobilità (35): “Cupa luce pallida luce piena / luce perpetua mite sacra dorata / in consumate, indecisa, succinta, / velata talvolta adorata porge / tracce labili e liete / anche lucenti isolate / in brevi tratti dispersi / sfiora i celesti parimenti / nei suoi vapori eterei.”

A conferma di tutto ciò, se il contenuto sotto descrizione è mirabile (*organon* mirabile è il mondo), si esige un’espressione ammirabile che lo dica: e si è già detto che questa passa attraverso un’esposizione da precisione. Niente, perciò, di più confacente a ciò del richiamo all’impostazione da planetario come descrizione del cosmo di cui, appunto, si diceva (42):

“Queste le severe prescrizioni: / in uno stridere di stringhe, / impegnarsi a ghermire / le  
 scarne acque sorgive / tra falde ombre picchi valli / saltando agili veloci / sulle rupi rugose / e  
 saldamente mantenere / il planetario / in equilibrio.”

Qui siamo nella sezione *Terrestria*, dove questa esposizione del terrestre, messa in rapporto  
 biunivoco con il resto del cosmo è costantemente ribadita (46): “Forme sottili d’acqua  
 sminuzzata / in azzurri chiarificati / influenzano feconde / gli emisferi entrambi / a portata di  
 mano / avvolti / in mobili vesti eterne / come taglio d’astri / e d’etere a fondo / semi di  
 gonfiori fragranti / lucidamente abbaglianti / riversano inondano inumidano / la nota terra  
 rotativa.”

E qui si nota già che tale esposizione tende a manifestarsi nella *forma* dell’ inno. Una forma  
 disseminata in tutta la raccolta di *Intus*, di cui costituisce un *intus* lirico particolare, quella  
 dell’inno. Un inno del tutto peculiare e folgorativo si affaccia proprio nella sezione *Terrestria*  
 dedicato al fuoco (47): “Quale dolce allegrezza / incute alla fierezza del fuoco / lo strascico  
 slanciante / della fiamma librente / nel lembo che allude dispersivo / all’estinguere fervente /  
 del calore / con minaccia crepitante scintillante / di rinsecco / tiepidendo disperdendo / nella  
 gaia volta tonda / l’immensità elevata.”

Tuttavia, in tanta geometria della cosmicità e quindi delle visioni del remoto, il quale,  
 essendo remoto, lo si può soltanto guardare e contemplare, c’è il risvolto del diverso, se non di  
 un contrario, se si “scende” negli *Humana* e poi nei *Corporalia*, dove le telluricità organiche si  
 manifestano impetuose e aggressive. La “descrizione” iniziale, dapprima aperta a ventaglio su  
 una specie di marcia d’avanzata, attenta e ordinata (54): “Si andrà cavalleggeri / nel luogo del  
 diniego / si compirà la transizione / la transumanza in gran trans loco / ove lo sguardo  
 cristallino / verterà lontano.” E dapprima ancora: “Sulla realtà ottimale / che silenziosa e  
 buona / staziona eterea.”

Poi si procede finché la scena, gradualmente cambia per rivelarsi all’improvviso  
 problematica (56): “E’ lì che il dado tratto rigetta / il rabbiante niente, / le inessenziali  
 estremezze / contratte in espulse intenzioni.” Si tratta dell’incontro con l’*intus* dell’umano, cui  
 si può dare qualunque nome (tra questi quello dell’*Es* con tutto ciò che ne consegue). Si legga  
 la successiva, per sincerarsene (57): “Fuggono i voleri, fondono gli ardori / dei volatili osi ad  
 ogni cosa / quando si elevano in volteggio doloso / per ordine d’errore verso il bagliore  
 antistante / d’infide acque contaminate / sebbene limpide trasparenti / in apparenza.”

Esemplare “descrizione” di questa semiotica sintomatologica dell’*intus-Es* (colto  
 nell’insieme) è (58): “Trovasi venerabile / recinto di radiose bende / per un guazzo di parole  
 reiterate / con modi variegati e turbative interne / riattiva le speranze intorno: / seni e golfi

sospirano gementi / e mille occhi di misericordia / anelano clementi frutti alieni / nel passaggio all'al di là del là, / dove non c'è da fraseggiare / gli effranti sbilanciati lembi / e smidollati lampi / rivolti ad alleluie farneticanti / dinanzi a lusinganti infervorati / tra spessori alati."

Le poesie successive valgono a conferma di questa "descrizione", finché questa eziologia dell'*intus* dell'umano rivela ciò che effettivamente rinserra: il Minotauro della leggenda (63): "Oltr'oltre intorno / tra fiochi fatui viola / s'innalza il tocco statuario / al solo muggire possente / del toro mastodonte / che prostrato protende / zanne vibranti volontarie / in terra digrignante." In *Corporalia*, di conseguenza, è il momento dell'*eros*, nella sua forma implicita-esplicita, indubbiamente "a chiave", il che facilita la lettura delle metafore "di movimento" corrispondente con tutte le allusioni connesse alla natura della cosa. E non c'è ambiguità, se mai addirittura "semplicità", giacché l'autrice soprattutto qui si attiene alla linearità della ritmicità confacente. Qui, viene da dire, pur nel taglio indiretto della procedura d'insieme, la situazione della "cosa" è resa in termini univoci, diretti, inequivocabili, pur nelle ritenutezza di un'eleganza estrema.

La si può dire, questa, la sezione dedicata all'apologia della naturalità, perciò tutta "innaria" e a questo proposito spicca, tutta da reperire come tutta (70): "Con le vele in posa di volo / viaggia odorosa / navigando a ritroso / verso univoche brame / da voluttà primitive / sulle spirali che rive / insistente, fremente, / irritualmente perfetta / ove lanugina l'angolare e la retta; / e lì dove annotta nuda e cruda / richiama alletta diletta / e in palpiti sonori langue /divora il vuoto tenore / del pesare in sigillo / e i perversi cespugli espugna / ove lo scalzo avanzare / s'insinua nell'avviluppo / di rosa e nero / in cui s'apre la sfera, la crepa / dei noti reperti / per l'eretta stele."

Così di seguito per tutte le altre, ma si capisce che si tratta di dediche a situazioni circostanziate, dalle quali se ne ricava ciò che ne risulta in termini di verbalizzazione poetica. La vita, in questo senso, si presta ad essere utilizzata in poesia, se il senso è quello che proviene dai sensi. Si tratta di eventi che andavano detti non appena gli strumenti del dirli fossero maturati in modo da poter essere detti, ovviamente poeticamente. Ed eccoci a un altro "inno" (79): "Chimerica e inaugurale degrada / nel tumulto lagunare ove ogni collante / prolassa i suoi retaggi vivanti / e ostentando travasa sazia e beata / di tributi e sfide affidate / ad acque pensili e vaghe. / Così dispensa arretra e trae / integri carmi /brevi e leggeri / lanciati / in slanci tribolati / in sembianze spossate spossessate."

Questa lettura "a volo" ci consente di cogliere un successivo segreto d'*intus* di questa poesia: il nome della cosa (delle cose) intorno a cui la poesia si autodefinisce senza doverne dare

definizione esplicita, resta per così dire segreto perché arcanamente (poeticamente) per lo più taciuto. Sia che si tratti di cosa, sia che si tratti di entità, sia che si tratti di stato, sia che si tratti di modalità. Si provi, infatti, a leggere tutta la raccolta tenendo conto di questa sua *forma* fondamentale e costitutiva: se l'insieme di questa poesia è di apparire senza nominazione del soggetto, essa appare, proprio nel suo insieme, come discorso che elude la denominazione diretta dell'oggetto. E ciò fin dalla composizione d'apertura, dove la sospensione della definizione diventa una tenuta di tensione che si fa forma volitante dall'inizio alla fine, risolvendosi in vera ebbrezza della tensione stessa (1): "Labili corpi astralidi / nei crepuscoli lenti / esuli nel futuro / in silente rumore /che ritagliato disperde / ed emana e promana / e nel vagante giro singultativi / si muovono raccolti / attratti dalla grazia."

C'è, pertanto, da tener conto della necessità di una lettura aggiuntiva di tutto sulla base dell'assunzione di questo schema decisivo, che in alcune composizioni si rivela particolarmente esaustivo, proprio perché a lettura da rilettura, come succede esemplarmente (essere senza soggetto e senza oggetto esplicitamente denominati) in (14): "Si decide graduando gli oscillanti / nelle loro marmoree certezze / sterminate le decrescenti torsioni, / che immani disparità / diffondono / con sibili ermetici / lanciandosi l'un l'altro / dirompenti, privi di senso; / e vibra alla cadenza il vuoto calante / lanciato da versabili dita plantari / sfavillanti nell'alta destrana / che ogni ombre abissale dissolve."

Processo che si auto completa con l'adozione di parole inusitatamente nuove, tuttavia concretamente allusive di cose non esistenti, ma come se fossero esistenti. E' questa inusualità di alcune parole, che pertanto introducono cose dell'inusualità, che produce una particolare risonanza interna del *corpus* poetico e ne costituisce una componente di intensa liricità: è il tratto "lirico" della poesia di Fiorangela Oneroso.

Come è evidente nell'ultima composizione che sembra essere messa a conclusione del tutto come la più riuscita di tutte, sotto questo aspetto (100): "Sfugge il fluire dell'ampiezza conclusiva / e pullula confuso / nelle sue fisime informi / nei suoi sistemati filtraggi / sul termine inondo / che mette a punto i finali. / Da quei movimenti retratti / governa lo sfacelo imminente / e i lacci degli abbracci disfa / disdice disanima dissipa / sul trasandare, esitando, / reticente nel movimento estremo / e attende inerme nella sua rudezza / l'ipotetico diafano nido che vagheggia / nell'albatro vibratile / nel turbamento inappellabile dell'immanenza / nei grafemi privi di senso / nei gorgi del fulgore puro / prima che ogni luce si spenga."

(continuerebbe)