

«Nel buio / in un bagliore latteo» Per una lettura di *paternali* di Eugenio De Signoribus

JACOPO IACONI – *Sapienza Università di Roma*

✉ jacopoiaconi53@gmail.com

1. «Un volto di poeta»: introduzione a Eugenio De Signoribus

Negli anni in cui muoiono Pasolini, Montale e Sereni, la figura del poeta-intellettuale perde definitivamente il suo prestigio sociale.

Nel 1980 Valerio Magrelli pubblica *Ora serrata retinae*, una raccolta che si impone come il tentativo di ristabilire il rapporto con i maestri del Novecento. Di fronte al disordine del mondo, Magrelli ricerca infatti, con le parole di Simonetti: «un ordine, soprattutto linguistico. La sua lingua è di una trasparenza cristallina, una sintesi perfetta di espirito matematico e di spessore evocativo, lontana dal vago poetese, dalla creatività selvaggia della parola innamorata, quanto dalle sperimentazioni della neoavanguardia». ¹ Negli stessi anni Fabio Pusterla tenta di mantenere vivo il dialogo con la lezione dei maestri del Grande stile del Novecento: punti di riferimento della sua poesia sono sicuramente Sereni, Caproni, Giudici, Fortini, Raboni, e con loro la tensione tra formale ed informale, tra lirica e prosa.

Nella stessa direzione sembra proseguire Eugenio De Signoribus, poeta tra i più significativi dell'estremo Novecento. Come segnalato da Andrea Afribo,

¹ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 199.

la sua poesia, che sembra intrisa di echi montaliani e direttamente affiliata all'ultimo Caproni, quello dal *Muro della terra* in poi, è rivolta ai destini generali del mondo.² I grandi maestri del Novecento risultano, più che citati, assimilati in modo pervasivo e nel profondo, imitati nei loro criteri generali: tra tutti, il più distintivo, quello di convertire l'attualità e i fatti singoli in figurazioni allegoriche, in un sistema di correlativi oggettivi di portata universale.

In un'e-mail indirizzata al sottoscritto, del luglio 2024, De Signoribus ha definito il mondo come «inospitale»: teatro di guerre, violenza, e nuove emigrazioni, non dissimile nella sua rappresentazione dalla realtà infernale dantesca. In continuità con la tradizione letteraria italiana, De Signoribus traccia nuove prospettive a partire dalla ricerca di una nuova comunità e, quindi di nuovi soggetti.

L'itinerario umano e poetico di De Signoribus muove inizialmente in un luogo appartato, in una «stanza separata», dove la poesia appare necessaria e urgente. Vive la sua vocazione letteraria in un contesto di provincia, a Cupra Marittima, lontano dalle metropoli e dalla cultura industriale.³ Compie il suo esordio sulla rivista «Marka», redatta da un gruppo di giovani intellettuali marchigiani, che vede la collaborazione con grandi poeti come Valerio Magrelli, Amelia Rosselli e Cesare Viviani.

De Signoribus pubblica tardivamente la sua prima raccolta di poesie, *Case perdute*, nel 1986, su incoraggiamento del direttore di «Marka», Claudio Pizzingrilli, ma soprattutto grazie all'incontro avvenuto nel 1984 ad Ascoli Piceno con Giovanni Giudici. Come confessato dallo stesso De Signoribus, fu Giudici a dare la spinta decisiva per la pubblicazione della raccolta, promettendogli di occuparsi della prefazione, nella quale ravvisa nella poesia dell'esordiente: «un paesaggio di sentimenti e avvenimenti in apparenza minimali che aspira-

² A. AFRIBO, *Poesia italiana postrema dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci editore, p. 72.

³ Come segnala Enrico Testa, «Eugenio De Signoribus è protagonista della poesia marchigiana, è uno “scriba” che, per quanto spossessato degli eventi, non rinuncia a giudicare il reale e ad aprirsi, percettivamente e moralmente, al vario dominio dell'alterità» (E. TESTA, *Dopo la lirica. Poeti Italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2021, p. 123).

no, proprio in virtù di questa loro strenua autoriduzione ai più esigui termini, ad un massimo di penetratività, di incisività».⁴ Giudici definisce De Signoribus un poeta «minimalista», benché in lui vi sia sempre la ricerca di una «realtà celata ai confini del vivere quotidiano».⁵

Sembra questo un punto di partenza efficace per un tentativo di definizione della sua poetica. Nella poesia di De Signoribus, infatti, è onnipresente un processo di degradazione della realtà referenziale, per poter in seguito costruire attraverso immagini allegoriche un mondo di valori alternativo a quello contemporaneo, sofferto dal poeta.

Nell'approcciarsi a De Signoribus emerge subito la centralità del tema della casa, non più ennesima ricostruzione di nidi e gusci protettivi, ma al contrario in quanto – appunto – *casa perduta* o «rasa / al suolo».⁶ Solo così essa può aprirsi all'etica dell'accoglimento comunitario, alle leggi dell'ospitalità e della relazione.⁷ Non bisogna, insomma, intendere la casa solo come «un'estrema frontiera del mondo di fronte alla civiltà di massa»,⁸ ma come una frontiera minacciata, segno di una condizione umana e insieme di una condizione poetica.

L'appartarsi lontano dal centro del poeta non significa rinuncia al rapporto dialettico con la realtà e la storia ma, al contrario, si può intendere come un modo di mettere a fuoco lo sguardo e rappresentare insieme la consapevolezza della scarsa considerazione che i tempi concedono alla poesia.

La stessa ironia, «mesta e provvida», come l'ha definita Giudici,⁹ più che un'attenzione etico-stilistica, atta a smorzare pretestuose eloquenze, tende a rendere più pungente e tesa la lingua della poesia. La raccolta di De Signoribus diventa così l'insieme di una sorta di possibili istruzioni per l'uso della vita.

⁴ G. GIUDICI, *Per un volto di poeta*, in E. DE SIGNORIBUS, *Case perdute*, Ascoli Piceno, Marka, 1986, p. 10.

⁵ *Ibid.*

⁶ E. DE SIGNORIBUS, *Istmi e chiuse*, Milano, Garzanti, 2008, p. 244.

⁷ Cfr. AFRIBO, *Poesia italiana postrema*, p. 74.

⁸ F. BANDINI, *Elogio della frontiera*, in *Case Perdute*, Ancona, il lavoro editoriale, 1989, p. 9.

⁹ GIUDICI, *Per un volto di poeta*, p. 10.

Difronte alla volgarità della società del benessere, al trionfo dell'edonismo, e a un mondo governato dalla ricerca dell'effimero, Eugenio De Signoribus risponde con una poesia lontana da un ingenuo spontaneismo e dalla sublimazione dell'atto poetico e, allo stesso momento, rifugge le proposte sperimentali derivanti dalla Neoavanguardia.

Enrico Testa segnala le peculiarità dello stile poetico del poeta marchigiano, individuando i primi nuclei tematici:

Se lo scenario domestico, con le sue relazioni e figure, fa intendere come la poesia di De Signoribus abbia quale primo movente la concreta esperienza del vivere, i modi in cui esso è presentato allontanano però subito la sua scrittura dall'esito, della grigia registrazione del quotidiano e della raccolta – preziosistica alla rovescia – di piccoli fatti.¹⁰

De Signoribus è consapevole della propria inermità: il poeta infatti è una figura marginale nella società di fine Novecento, ma cerca nonostante tutto di difendere la dignità del fare poesia in una società che l'ha messa da parte e vorrebbe condannarla al silenzio. Per Rodolfo Zucco in De Signoribus è in atto «il paradosso di un'inermità che tuttavia è forza come nella ginestra leopardiana»:¹¹ il poeta è quindi un fiore isolato che cresce sulle pendici di un vulcano, che, nella sua precarietà, inveisce contro la regressione che ha subito l'umanità. Si tratta di un'entità solitaria e anonima che cerca di recuperare un sentimento corale, inattivo. Solo attraverso l'unione e la collaborazione tra gli uomini il mondo può tornare ad essere un «posto ospitale», una casa da abitare.

Ciò fa di De Signoribus, secondo Giorgio Agamben, «il più grande poeta civile della sua generazione».¹² L'impegno che si riscontra sul piano tematico costituisce, d'altronde, l'altro aspetto di un atteggiamento complessivo di cui la ricerca stilistica è parte essenziale. «La sua poesia», ha notato Rodolfo Zucco, «opera per concentrazioni formali e procedimenti fondati sulla dislocazione

¹⁰ TESTA, *Dopo la lirica*, p. 126.

¹¹ R. ZUCCO, *Visite al frutteto. Sulla poesia di Eugenio De Signoribus*, Milano, Biblion Edizioni, p. 20.

¹² G. AGAMBEN, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 158.

della voce. [...] Il non detto è controbilanciato dalla figuralità della dizione: la lingua presenta punte metaforiche e immagini violente e surreali», con tutta probabilità tributarie della lezione della grande poesia russa primonovecentesca.¹³

È costante in Eugenio De Signoribus un profondo interesse per la ricerca di una lingua e, soprattutto, di una libertà espressiva della parola, che si contrappone alla lingua nazionale quotidiana, invasa da neologismi e da materiali linguistici antipoetici. La riconquista della parola è la condizione necessaria della sua poesia, «c'è chi ritiene che proprio in ciò consista il suo vero impegno, il suo ufficio al servizio della comunità che continua a esistere, lottare (nonostante tutto) per la sua continuità e la liberazione umana di tutti i suoi componenti».¹⁴

In questa ricerca la prima fonte di approvvigionamento è il dialetto, per la precisione il dialetto marchigiano meridionale. La lingua è lo strumento con cui il poeta entra in contatto con il mondo, con la violenza del travaglio storico e occorre quindi calibrarla con una certa determinazione.

La voce del poeta cerca di narrare la complessità del periodo storico, caratterizzato dal terrore degli anni di piombo. Dunque, sarà possibile considerare l'esperienza di De Signoribus come il tentativo di fornire un mezzo di sopravvivenza all'essere umano. Non si confonda però la dignitosa compostezza del poeta marchigiano o la sua voce remissiva come una dimostrazione di resa. Al contrario, come segnala Giovanni Giudici:

De Signoribus si contraddistingue per la tendenza all'anonimato discorsivo. Non è solo una discrezione del tono, nascondimento dell'origine della scrittura o mossa complementare dell'enigmaticità del senso. De Signoribus pare piuttosto dirci che solo tramutando l'io in "larva" che si interroga sulla luce o sul dolore, in segno pronominale di un'esistenza in cui è possibile accogliere gli «sguardi che si ritraggono smarriti» e toccare «dentro il vivere doloso», un nodo antropologico di autenticità, attingibile con una lingua che attinge alla suggestione del nichilismo.¹⁵

¹³ Ivi, p. 32.

¹⁴ G. GIUDICI, *Un paese di dialettanti*, in ID., *La dama non cercata. Poetica e letteratura 1968-1984*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 118-119.

¹⁵ TESTA, *Dopo la lirica*, p. 128.

2. Struttura di *Case perdute*

La struttura del libro del 1986 si delinea in questa sequenza: *casa perduta* (1976), *week end* (1982-1983), *figure figure figurine* (1977-1982), quest'ultima formata da sei poesie singole, registrate nell'indice, (*programma della morta*), (*il passaggio del decennio*), (*evangelista*), (*lucertole*), (*foto fossile*), (*homo*); alle quali segue una sezione, *altre mobilità* (1980-1985), a sua volta suddivisa in sequenze: *I assassini*, *II cantabili e altre ironie*, quest'ultima formata da poesie singole: *la musicante*, *l'assetata*, *la plateale*, *la bellicosa*, *l'affamata*, *la stazionaria*. Infine, chiude il libro una terza sequenza di altre mobilità, *III ritorno*.

All'edizione del 1986 ne segue una successiva tre anni dopo, pubblicata da il lavoro editoriale di Ancona, con prefazione di Fernando Bandini e dedica all'amico suicida Remo Pagnanelli, scomparso nel 1987.

Compare, in questa nuova edizione, una poesia proemiale in corsivo, *le foto mai dicono il vero*, successivamente *casa perduta* (1976), *week end* (1982-1983), *figure figure figurine* (1977-1982), nella sezione viene aggiunta in ultimo la poesia (*riflesso*). Successivamente è collocata una sezione nuova, *altre croniche* (1980-1982), in cui si trovano le sequenze *paternali* (1980), *fughe*, *il ritrovamento dei corpi*, *la recita*, *l'acqua*.

Viene aggiunta un'altra nuova sezione, *croniche della dubbia vita* (1980-1985) dove ci si imbatte nelle sequenze *voce fossile*, *gridelle notturne*, *assassini*. Segue una nuova sequenza, *mobilità e altre ironie*. Il libro si chiude con la poesia (*ritorno*) in corsivo.

L'edizione del 1989 è un libro del tutto nuovo e diverso rispetto a quella del 1986, tuttavia la struttura resta pressoché la medesima confluita poi nel volume delle *Poesie* (1976-2007) edite da Garzanti nel 2008. Come segnala Simona Morando, la struttura di *Case perdute* può essere definita «tripartita»,¹⁶ eccetto la poesia proemiale e quella conclusiva, abbiamo un'architettura ben studiata:

¹⁶ S. MORANDO, *Case perdute di Eugenio De Signoribus* (1989), in *La poesia italiana degli anni Ottanta, Esordi e conferme*, a c. di S. Stroppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2017, II, pp. 183-210: 188.

la prima parte, *formata da casa perduta, week end, figure figuri figurine*; la seconda parte, *altre croniche, è formata da cinque sequenze: paternali, fughe, il ritrovamento dei corpi, la recita, l'acqua*; la terza parte, *croniche della dubbia vita, formata da quattro sequenze: voce fossile, gridelle notturne, assassinii, mobilità e altre ironie*.

Ogni parte è formata dunque da 21 poesie, con una studiata ricorrenza del 3 e dei suoi multipli. Si tratta senza dubbio di un dato rilevante per poter ravvisare una suggestione dantesca. È importante riflettere sul termine “sequenza”, poiché i singoli componimenti sono incompleti, la singola poesia non è sostenibile nella sua autonomia. Per questo bisogna inquadrare l’opera come una lettura di insieme, in cui ogni poesia rappresenta il pezzo di un puzzle. Le scelte dell’autore sembrano suggerire questa interpretazione, infatti, si può notare l’uso insistente delle minuscole negli incipit di poesia, la mancanza di punteggiatura nelle chiusure di poesia, l’intitolazione che prevede di frequente l’uso dei numeri romani, come nelle poesie contenute in *casa perduta (1976)*, *week end, la recita, l'acqua*, addirittura assente in *fughe, assassinii*.

Bisogna quindi segnalare nella raccolta una componente narrativa che lega le singole poesie e, allo stesso momento, non escludere una lettura allegorica dell’opera complessiva. La voce del poeta attraversa luoghi direttamente riconducibili ad un’esperienza autobiografica, ma sembrano ugualmente sospesi in una dimensione onirica.

All’edizione di Garzanti del 2008 e alla traduzione francese *Maisons perdues* a cura di André Ughetto, segue l’edizione Giometti & Antonello del 2022, a cura di Francesca Santucci. Il libro è una versione accresciuta di *Case perdute*, strutturata in sette parti, per un totale di ottantotto componimenti e, presenta delle sensibili modifiche strutturali, segnalate da Francesca Santucci.¹⁷ Viene anticipata in seconda posizione la già nota sequenza *paternali* (1980) e vengono inserite intere nuove sequenze. Il libro, infatti, ripercorre il

¹⁷ F. SANTUCCI, *Nota al testo*, in E. DE SIGNORIBUS, *Case perdute*, Macerata, Giometti & Antonello, 2022, pp. 159-174: 159.

proprio atto fondativo: a partire dal lavoro originario del decennio 1976-1985, recupera testi e sequenze che in quegli anni trovarono sede solo su riviste. È il caso in ordine di apparizione: dell'intera sequenza *bestiali* (1981-1985), comparsa parzialmente su «Marka», collocata nella terza parte del libro, viene aggiunto il testo (*lucertole*) in *figure figuri figurine* (1977-1985), della sequenza *pratiche licenziose* (1980), che costituisce l'intera quarta parte, con prima apparizione su «Marka» nel 1981; della sequenza di prose di *minima vocalia* (1981-1984), già pubblicata su «Marka» nel 1982, e ora sesta parte del libro; della poesia (*l'inquieta*), già uscita su «Marka» nel 1983 e, poi inserita per la prima volta in *mobilità ed altre ironie*, nella settima e ultima parte del libro. Entrano ora nel libro tre testi mai editi, (*sparolaio*), inserito in *figure figuri figurine* (1977-1982); (*chiosa pietosa*) e (*asino- quasi un epigramma*), entrambi confluiti in *bestiali*.

L'edizione del 2022 recupera, inoltre, due dei testi comparsi nella prima edizione del 1986 e mai confluiti nelle successive: (*la musicante*) e (*la plateale*), inserite in *mobilità ed altre ironie*, con l'esclusione di (*il passaggio del decennio*). L'ultima edizione amplia così il numero dei testi e porta alla luce materiali inediti o dispersi, che restituiscono integrità alla ricerca espressiva di quegli anni (1976-1985).

3. Una lettura di *paternali*

Si prenderà di seguito in analisi la sequenza *paternali*, per via della sua densità di nuclei tematici, e per mostrare il rapporto fitto di De Signoribus con la tradizione lirica italiana del Novecento.

La sequenza *paternali* non compariva nella prima edizione del 1986, però la sezione era già apparsa nel 1984, nella ricchissima antologia *Poesia della metamorfosi. Prospettive della poesia in Italia e nel mondo al passaggio degli anni '80*, curata da Fabio Doplicher.¹⁸ La sequenza non si presentava comun-

¹⁸ *Poesia della metamorfosi. Prospettive della poesia in Italia e nel mondo al passaggio degli*

que completa come nella versione definitiva che compare in *Case perdute* del 1989 e, successivamente, nel 2022, nell'edizione accresciuta.

Nell'antologia la sequenza era formata da soli quattro componimenti: (*paterna mente*), (*poscritto*) o (*prescritto*), (*paterna speme*), (*filiale*), rispetto alla versione definitiva mancano dunque i primi due componimenti, (*discorso del padre*) e (*figlio padre*).

La sequenza viene introdotta da una citazione tratta da *Così parlò Zarathustra*: «E adesso fate a meno di me».¹⁹ L'epigrafe potrebbe parafrasare uno dei momenti conclusivi della prima parte del libro di Nietzsche:

Dette queste parole Zarathustra si tacque, come uno che non ha detto la sua ultima parola; a lungo soppesò, dubitoso, il bastone nella mano. Infine parlò così: – e la sua voce si era trasformata. Ora vado da solo, discepoli miei. Anche voi andatevene da soli! Così io voglio. In verità io vi consiglio, andate via da me e guardatevi da Zarathustra! Ancora meglio: vergognatevi di lui! Forse vi ha ingannato.²⁰

Zarathustra è stato un mistico, un profeta iranico, che secondo la tradizione persiana è stato inviato da Ahura Mazda (il dio creatore di ogni cosa) come guida degli uomini, per salvarli dalla malvagità che avvolgeva il mondo. Ma nella citazione di Nietzsche proposta da De Signoribus il profeta chiede di diffidare di lui, come se fosse una dichiarazione di una speranza di salvezza negata.

Il rapporto maestro-allievo è scandito da una tensione che porterà l'allievo a contestare le verità tramandate, per poter maturare una sua comprensione del mondo. L'insegnamento nietzschiano è l'indipendenza del pensiero. Come ha efficacemente notato Enzo Paci:

Per Nietzsche non esiste una verità... Il maestro crede di insegnare la sua dottrina, ma la sua dottrina ha acquistato un nuovo significato, quando essa è passata al discepolo. Perciò ogni comunicazione di verità concepita come conquistata e conclusa è in

anni '80, a c. di F. Doplicher, Roma, Stilb, 1984.

¹⁹ DE SIGNORIBUS, *Case perdute*, p. 19.

²⁰ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, a c. di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1968, p. 87.

realtà impossibile... Nietzsche non vuole insegnare una sua filosofia, vuole spingerci ad una nuova interpretazione. Per questo che tradirlo, è, egli dice, il modo migliore per comprenderlo.²¹

Nel clima di terrore degli anni di piombo è difficile affidarsi ciecamente ad una ideologia, poiché tutti i parametri valutativi e morali sono sospesi: «nulla emerge dal folto, se non qualche / uccello improvviso e invisibile».²² Si può registrare l'epigrafe di Zarathustra come la presa di coscienza di una mancanza di un'autorità paterna che possa fungere da guida ideologica e morale: l'io lirico deve diventare egli stesso padre, uomo adulto e, maturare una sua indipendenza ontologica per comprendere e interpretare la realtà.

Simona Morando mette in evidenza una connessione tra Eugenio De Signoribus e altri poeti che hanno trattato il rapporto padri-figli nel secondo Novecento, come ad esempio Giudici, che nel 1980 pubblica un libro dedicato al padre, *Il male dei creditori*.

Sempre Morando osserva:

Tra il padre e figlio di paternali e il padre e l'io poetante di Giudici ci sono rimandi possibili e non peregrini. La dimensione teatrale de *Il male dei creditori* è un elemento con cui evidentemente De Signoribus fa i conti profondamente per *paternali*, così come con la spezzatura dell'ironia e la maschera della lingua, maschera che in De Signoribus e ne *Il male dei creditori* contempla l'uso di frasi vetero e neotestamentarie. Il tema del padre è in entrambi poeti teatralizzato, ma mentre il teatro di Giudici è di corpose marionette o di figurine da presepe, quello di De Signoribus è di ombre e di beckettiane apparizioni.

La differenza più lampante tra i due poeti è che se per Giudici si può ritrovare sia in *Educazione cattolica*, sia ne *Il male dei creditori*, un vissuto autobiografico che porta ad un angosciante senso di colpa e di inadeguatezza sociale. De Signoribus non contempla questa prospettiva, poiché la figura paterna rappresenta una metafora storica ed ideologica, il padre è l'insieme di valori, leggi sociali che non persistono

²¹ E. PACI, *Il nulla e il problema dell'uomo*, Milano, Bompiani, 1989, p. 37.

²² DE SIGNORIBUS, *Case perdute*, p. 37.

più al passaggio degli anni '80. Ancora più lontana sembra invece la figura paterna che appare, seppure evanescente, nel *Muro* di Sereni.²³

Il titolo *paternali* potrebbe avere un duplice significato: da una parte potrebbe indicare un'accezione aggettivale; quindi, da intendere come sinonimo di "paterno"; dall'altra parte potrebbe far riferimento ai rimproveri severi da parte di un'autorità. Si può quindi leggere la sequenza in questa prospettiva: un padre che si sta rivolgendo al figlio, al fine di una correzione morale. Si tratta di una sequenza decisiva, poiché qui viene inscenata una resa dei conti tra la vecchia generazione dei padri e quella dei figli:

paternali inquadra infatti una dinamica storica e ideologica che vede nell'antagonismo tra i padri e i figli il suo acume drammatico ed il suo punto critico, senza soluzione praticabile. Nei terribili anni di piombo, il poeta rappresenta così la frattura incolmabile tra le generazioni e gli istinti armati delle une contre le altre: i padri sconfessano i figli, i figli desiderano la morte dei padri.²⁴

In questo clima di tensione edipica, De Signoribus restituisce nella sequenza il senso di spaesamento provato dal poeta, ma anche da un uomo qualunque della sua generazione. Il 1968 rappresenta una data spartiacque, con un'intera generazione che vuole rompere con il passato. I padri, appartengono a quella generazione che ha vissuto in prima persona le atrocità della Seconda guerra mondiale, e in quegli anni rivendicavano la stabilità della società del benessere. I figli si trovano invece, soffocati dall'immobilismo degli schemi paterni, e cercano quindi una nuova libertà.

Come segnala anche Capodaglio a proposito di quegli anni:

²³ S. MORANDO, *Per un commento alla sequenza paternali di Case perdute di Eugenio De Signoribus*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a c. di B. Manetti, S. Stroppa, D. Dalmas, S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2016, pp. 221-39: 224.

²⁴ Ivi, p. 225.

maturata l'esperienza della perdita del centro, elaborato il lutto politico, insieme a quello metaforico, negli anni Settanta e Ottanta ci si libera delle ideologie paterne, scoprendo però insieme la fragilità degli impulsi fraterni qualcuno ha intravisto, dalla fine degli anni Ottanta, una propria assunzione di paternità, in senso morale e storico.²⁵

Il conflitto annoso tra l'autorità delle vecchie generazioni e l'irriverenza delle nuove generazioni non sembra risolversi. I padri non sono pronti a riconoscere l'autorità dei figli, e questi ultimi non sembrano pronti a sostituire i padri. La sequenza suggerisce una lettura d'insieme delle poesie con l'ausilio di una voce narrante, anche se non ben identificata, si può intuire sia esterna alla dialettica padre-figlio. Nella sequenza *paternali* appare evidente l'importanza dell'uso dei segni di interpunzione, in particolare delle parentesi, in cui sono contenuti i titoli. Questa scelta implica una devalorizzazione del titolo dei singoli componimenti, essi sono una parte di un discorso più articolato e complesso, dentro il testo le parentesi differenziano i toni e le voci, aprono uno squarcio sullo stato latente, ambiguo e incomprensibile dell'opera.

Nella sequenza c'è una distinzione tra il linguaggio paterno, quasi caratterizzato da un'aurea divina, che si rivolge al figlio con citazioni vetero e neotestamentarie «(questo è il mio corpo e il mio sangue)»; la voce del figlio, si avverte chiaramente in tre occasioni: in (*paterna speme*), quando il figlio diventato padre spera di interrompere la violenza generazionale tra i padri e i figli. Reclama piuttosto la morte per sé, se dovesse rivelarsi antagonista del figlio; in (*poscritto*) e (*prescritto*) e in (*figlio-padre*).

Il figlio ha un tono dimesso, inerme, come segnala Simona Morando:

un'inermità resistente: con questa inermità intende non ripercorrere le orme dei padri ma aderire alla visione, al turbamento, allo sfondo onirico, dove il «corpo poetico» si accasa in una mimesi del linguaggio, latino spirituale (solitudo, continuum) come matrice di una severa disciplina interiore e la indica come unica strada praticabile dentro la casa del padre, che si è ereditata.²⁶

²⁵ E. CAPODAGLIO, *Scale senza fine. Su Case perdute di Eugenio De Signoribus*, in ID., *Il volto chiaro. Storie critiche del '900 italiano*, Marsilio, Venezia, 2003, pp. 183-99: 198.

²⁶ MORANDO, *Per un commento alla sequenza paternali*, p. 226.

Il (*discorso del padre*) è la prima poesia di *paternali*. È simbolicamente importante come la sequenza si apra e si chiuda con un endecasillabo sdrucchiolo, scelta metrica che si ripete frequentemente nei testi di *Case perdute*:

non uscite da qui non dividetevi
restate qui a moltiplicarvi

qui non ci piove
o sapete di qualche spiffero d'aria?

i muri sono bianchi e solidi
i mobili tutti soprammobiliati
il tavolo è di legno pieno
lo conoscete, si può allungare...
e non mancano sedie come all'osteria
e letti biancheria specchi
e libri illustrati...

questa casa... ricordate bene
è lontana dal centro, in un giardino
al di qua dell'astuzia dei mercanti
brulicanti come mosche intorno
a magri animali appesi vivi...

qui, neppure i ragni invece
osano abitare le travi...

(ma all'improvviso scrollò le spalle
come se qualcuno gliene camminasse
sul collo e il naso si stropicciò e poi
gli orecchi e gli occhi in un crescendo inaudito...)²⁷

La poesia è un componimento di 23 versi: suddivisi in tre strofe, sono presenti tre distici che rappresentano dei passaggi di svolta all'interno della situazione.

²⁷ DE SIGNORIBUS, *Case perdute*, p. 21.

Il testo è caratterizzato da una polimetria, con la preferenza per gli ottonari, i novenari, e i decasillabi e per versi più lunghi dell'endecasillabo, metro utilizzato nei vv. 1, 13, 14.

Come si accennava in precedenza, Eugenio De Signoribus non ama l'uso della rima, qui si può segnalare un gioco di rime o di riprese interne, come ai vv. 5-6 (solidi-mobili), ai vv. 9-10 (osteria, biancheria), vv. 14-15 (mercanti-brulicanti).

In (*discorso del padre*), la figura paterna si pone come un'autorità assoluta, esorta i figli a non uscire di casa e, restare protetti dal mondo esterno, «restate qui a moltiplicarvi», sembra lo stesso ordine dato da Dio a Noè²⁸, ma di segno contrario, al posto di espandersi sulla terra, il padre ordina di restare chiusi in casa, «lontano dall'astuzia dei mercanti»²⁹.

Lo spazio domestico viene presentato come un luogo sicuro, «qui neppure i ragni osano abitare le travi...», ma la voce paterna viene subitamente smentita, «ma all'improvviso scrollò le spalle / come se qualcuno gliene camminava / sul collo»,³⁰ quell'avversativa che apre l'ultima stanza sembra smentire tutto ciò che è stato detto. Già dalla prima poesia, dalle prime parole del padre emergono le fragilità e le insufficienze dell'autorità paterna.

I pericoli possono palesarsi anche all'interno, e quindi, la protezione non può essere garantita da alcuno.

In riferimento ai ragni in particolare, Carl Gustav Jung affermava che l'aracnide ha la funzione, nella simbologia onirica di esprimere, nella maggior parte dei casi, dei contenuti incapaci di diventare consci e, quindi di essere rielaborati.³¹

La citazione a Jung vuole essere solamente una suggestione, eppure è possibile insinuare nella coscienza paterna un qualcosa di conturbante, che resta indecifrabile, latente, ma che in qualche modo viene slatentizzato negli ultimi due versi «in un crescendo inaudito...».

²⁸ *Gn*, 9,7.

²⁹ DE SIGNORIBUS, *Case perdute*, p. 21.

³⁰ *Ibid.*

³¹ C.G. JUNG, *Un mito moderno*, a c. di L. Aurigemma, Torino, Boringhieri, 1986, p. 206.

Dopo (*discorso del padre*) si trova (*figlio-padre*), componimento di trenta versi, suddiviso in due strofe di uguale misura. Anche in questo caso è evidente la predilezione per la polimetria, ma con una certa attrazione verso la regolarizzazione della misura, con la preferenza per il novenario e dell'endecasillabo. Sono presenti delle rime interne (vv. 2, 4; 11-13) e rime bacciate, che conferiscono alla prima strofa un ritmo più scandito:

sprizza dalle lenti
la più molle affezione - un boccone
al padre tuo nei cieli e uno
a te boccuccia cavernuccia
apriti aaahm! – (la vita)
sanguigna ballerina la bocca
fauce fornace trabocca
di suoni regressi (non cambia)
giace col fantolino lo guarda
dormire ne ascolta il respiro
lo respira lo scalda lo accalda
ne asciuga il sudore lo palpa
lo misura preso in premura
a recuperare alla coscienza
il giro mancante della spirale

(e al di là di questo turbamento
egli non vedeva altro che primavera
rotolare una sull'altra quasi a punire quell'attimo d'identità
e di appartenenza, e il duetto
di baci e suoni inarticolati
nel medesimo istante diventava sordo
e di sapore mortale – dunque
in questo tempo non è possibile neppure la gioia più elementare? –
si chiedeva bruciando le residue forze
nel riavvolgere le bianche primavere
per ricondurle al loro principio semplice
filtrando solo il vello della rosa
e la fragranza del borotalco)³²

³² DE SIGNORIBUS, *Case perdute*, pp. 22-23.

La prima stanza presenta l'accudimento quotidiano del padre nei confronti del figlio, «lo scalda, lo accalda/ ne asciuga il sudore...», sono riportati anche elementi del linguaggio infantile, «boccuccia cavernuccia», «aaahm», che lasciano trapelare il dato affettivo della relazione.

«Il senso di questo scopo a cui tendono tutti i gesti di accudimento si precisa meglio nella strofa successiva: il padre vede nel figlio il completamento del proprio tempo».³³

Il figlio rappresenta crescendo, anche il passare del tempo, e scandisce la natura mortale del padre: «egli non vede altro che primavera/ rotolare», la relazione padre-figlio viene messa in crisi dal trascorrere delle primavere che declina infine nell'adulità del figlio e, di conseguenza stabilisce la vecchiaia e la morte del padre, ne circoscrive il suo «sapore mortale».³⁴

«In questa dinamica il figlio è però innocente e solo il padre ha colpe, incapace di uscire da sé, dal proprio “narcisismo” e dall'indubitabilità della vita. Il titolo (*figlio-padre*) può anche già alludere al fatto che la dinamica qui espressa si è esaurita a partire dal figlio, divenuto nel frattempo padre».³⁵

Emmanuel Levinas in *Totalità e infinito* affronta il tema del rapporto padre-figlio:

la relazione con il figlio, mette in rapporto con l'avvenire assoluto, e con il tempo infinito. L'altro che io dovrei essere non ha l'indeterminatezza del possibile che però punta la traccia della fissità dell'io che coglie questo possibile... Il tempo infinito non dà una vita eterna a un soggetto che invecchia.³⁶

Troviamo, di seguito, (*paterna mente*), componimento di 20 vv.: ad un verso isolato, seguono tre strofe di 6 vv., l'ultima è composta da sette versi:

(questo è il mio corpo e il mio sangue)
queste parole – non altre – semplicemente

³³ MORANDO, *Per un commento alla sequenza paternali*, p. 226.

³⁴ DE SIGNORIBUS, *Case perdute*, p. 22.

³⁵ Ivi, p. 230.

³⁶ E. LEVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1990, pp. 276-277.

suntuose gli affioravano alla mente
scavalcando il suo cervello selettivo
approdato a sole cento parole base
ma ridotte praticamente a zero a causa
del verbiloquio contemporaneo...

queste parole – non altre – molecole
d’una reale educazione cattolica
gli vagavano dentro la testa
come intrepidi conigli affamati
e premevano veementi sulle labbra
per un’improbabile riproduzione sonora

(– logica, lucida mente
mente logica, lucida
lucida logica, mente –
si ripeteva come deterrente
mentre il forsennato dietro gli occhi
bastonava un cane andaluso col muso
di Marx)³⁷

Sono presenti endecasillabi sdruccioli, i vv. 3, 7, 8, 11, 17, ed una scelta selettiva delle rime in *mente / ente* (2-3; 14-16-17), un’assonanza interna (andaluso-muso).

La seconda e la terza strofa si aprono con lo stesso incipit: «queste parole-non altro», che suggeriscono quasi una lettura liturgica della poesia.

Questa suggestione viene esplicitata sin dall’apertura del componimento, con una citazione al passo famoso dell’ultima cena: «(questo è il mio corpo e il mio sangue)».³⁸ Il padre si offre al figlio come una guida morale, dunque dietro l’ascolto della sua ”predica” potrebbe celarsi la promessa di salvezza, di fronte alla società contemporanea, e al «verbiloquio contemporaneo» che minaccia di sgretolare ogni cosa. Questa citazione è però collocata tra parentesi: la scelta

³⁷ DE SIGNORIBUS, *Case perdute*, p. 24.

³⁸ Mc 14, 22-24; Mt 26, 26-28; Lc 22, 19-20; Gv 6, 53-58.

denota quindi un depotenziamento del messaggio biblico, come se le parole del padre non fossero più capaci di imporre la propria visione sul mondo. Una conferma di questa malcelata fragilità della legge paterna viene confermata nella prima strofa, dove alle parole che affiorano nella mente subentra la riduzione, l'erosione del linguaggio contemporaneo: il cortocircuito viene valorizzato dall'avversativa all'inizio del sesto verso.

Si può registrare nella strofa un rimando alle riflessioni pasoliniane sul linguaggio:

Il linguaggio dell'azienda è un linguaggio per definizione puramente comunicativo... I tecnici parlano tra loro un gergo specialisitico, sì, ma in funzione strettamente, rigidamente comunicativa. Il canone linguistico che vige in fabbrica, poi, tende ad espandersi fuori: è chiaro che coloro che producono vogliono avere con coloro che consumano un rapporto d'affari assolutamente chiaro.³⁹

Nella seconda strofa compare una citazione alla raccolta *Educazione cattolica*, di Giovanni Giudici, del 1963, confluita successivamente in *La vita in versi* del 1965.

Sicuramente l'antilirismo giudiciano rappresenta un modello decisivo per la poesia di De Signoribus, con la sua ricerca di un linguaggio democratico, e che traduce l'entusiasmo poetico, il "sublime" nella lingua standard, per renderlo universalmente comprensibile. Il poeta ligure, infatti, si impegna per trovare una forma che renda la poesia comunicabile e trasmissibile alla società civile. Entrambi, Giudici e De Signoribus, dimostrano un interesse per le cose del mondo che accadono nel quotidiano, e ambedue compromettono un atto di resistenza per la salvaguardia di uno spazio sociale per la parola poetica, minacciata ogni giorno di più dal linguaggio standard, dagli slogan pubblicitari e dalla comunicazione di massa. La poesia rimane uno strumento per osservare la realtà, nonostante essa sia in chiaro conflitto rispetto al linguaggio del capitalismo. Anche l'educazione cattolica è un dato biografico che accomuna i due

³⁹ P.P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Milano, Garzanti, 2015, p. 113.

poeti. In Giudici c'è una forma di rancore che si rivela a più riprese, in *Una sera come tante*, la descrive così: «mi distrusse ragazzo l'educazione dei preti».⁴⁰ Nel componimento, dunque, il poeta ligure denuncia la rigidità morale che ha subito da giovane, che lo ha condannato a condurre una vita vile, anonima, senza particolari entusiasmi.

La poesia si chiude con un atto di ribellione: «basta bontà, qualche volta mentire».⁴¹ La poesia di Giudici sembra aver interiorizzato l'infelicità che caratterizza la vita di un impiegato, di un uomo comune. L'io lirico deve fare i conti con un mondo totalmente impoetico e alienante, dove l'unicità del poeta è schiacciata e dimessa in una apatia esistenziale. La figura di Dio viene vista come quella di un despota, quasi un riflesso demoniaco. L'unico modo per poter dichiarare la sua autorealizzazione è rinnegare la sua educazione cattolica e, quindi, vivere nell'errore, questo è esplicitato nel verso conclusivo di *Una sera come tante*, «c'è più onore in tradire che in essere fedeli a metà».⁴²

Più complicato invece il rapporto con l'educazione cattolica di De Signoribus, che in un contatto via mail ha confessato di aver avvertito verso di essa, sin da subito le «crepe e le insufficienze»,⁴³ ma per il poeta marchigiano restano ancora dei punti di riferimento da poter seguire.

Tornando a (*paterna mente*), nell'ultima strofa vengono rivelate «queste parole», «(logica, lucida mente)», con un gioco di iterazioni e inversioni, come per disorientare il lettore, per renderlo più coinvolto. La poesia si chiude con una citazione al *Cane andaluso* di Luis Buñuel, archetipo dell'irrazionale, che sembra contraddire la «logica mente» citata in precedenza. Viene in questo modo aperta al lettore la dimensione onirica, particolarmente ricorrente nella poesia di Eugenio De Signoribus. Sembra opportuno contestualizzare il cortometraggio di Buñuel per poter evidenziare l'importanza dell'omaggio di De Signoribus in *Case perdute*.

⁴⁰ G. GIUDICI, *L'educazione cattolica*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1963, p. 15.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ Dal già menzionato testo della mail inviata a chi scrive.

Il cane andaluso è l'opera d'esordio del regista Luis Buñuel, si tratta di un cortometraggio a quattro mani con Salvador Dalí, l'opera rappresenta un autentico manifesto del cinema surrealista. L'idea del progetto deriva da alcune immagini apparse in sogno a Buñuel e Dalí, mentre il titolo è ripreso da quello di una raccolta di prose e poesie pubblicata dallo stesso regista nel 1927.

Il cortometraggio si apre con una delle sequenze più macabre della storia del cinema: un uomo recide un occhio di una donna con un rasoio. Tutto il resto del film è costituito da una serie di immagini oniriche e di contenuto difficilmente decifrabile, e, apparentemente non collegate da un filo logico-narrativo. Sembrano scene casuali: un uomo va in bicicletta vestito da suora; una donna cieca trascina una mano amputata lungo la strada; due pianoforti che contengono al loro interno due carcasse di asini in un stato avanzato di putrefazione; le tavole dei Dieci comandamenti e due sacerdoti; il materializzarsi di decine di formiche sul palmo di una mano.

Infine, il cortometraggio si chiude con l'immagine di una coppia sepolta nella sabbia.

Il risultato è di un'opera disturbante e ricca di suggestioni, in cui è difficile rintracciare un significato condivisibile. Forse il cortometraggio potrebbe rappresentare il racconto di un'umanità stordita, che ha bisogno di ribellarsi.

Nel film vi è l'assenza di uno sviluppo narrativo, domina l'irrazionale, il caos, tutto porta alla degenerazione, simboleggiata dalla distruzione del corpo umano. Il realismo si fonde con la dimensione onirica, l'unica logica presente nel film è quella del sogno e delle libere associazioni della mente.

Il cortometraggio fu rivoluzionario, poiché propose una totale rottura con le convenzioni del linguaggio cinematografico, che rappresenta anche un superamento dell'inganno delle convenzioni borghesi.

Arrischiandosi in una dichiarazione di poetica, la citazione al *Cane andaluso*, con l'immagine iniziale dello squarcio dell'occhio, potrebbe essere un invito del poeta nella volontà di spalancare gli occhi dei lettori, sempre più anestetizzati dalla vita di tutti i giorni.

Tornando all'ultima strofa, il cane andaluso ha «il muso di Marx». Quest'ul-

timo può essere inteso come un richiamo ideologico; gli ideali marxisti sono incarnati nelle sembianze di un cane, si può pensare quindi ad una loro rappresentazione degradata. Nel componimento compaiono quindi i due estremi ideologici: cattolicesimo e marxismo, entrambi sono presentati come insufficienti e non più percorribili. All'educazione cattolica paterna si contrappongono i vaneggiamenti a Marx, e dunque la possibilità di sovvertire l'ordine, ma le due alternative non sembrano in armonia con la realtà contemporanea.

L'ultima strofa è messa tra parentesi per accentuare un diverso tono: «l'improbabile riproduzione sonora» anticipata al v. 13, rappresenta una voce interiore, che si ribella al padre.

Si arriva successivamente alla quarta poesia, (*filiale*), composta da ventidue versi e divisa in cinque strofe di diversa misura: la prima formata nove versi, la seconda da tre, la terza da cinque, la quarta da due e la quinta da tre:

(macilenti conigli silenziosi
succhiavano al collo il padrepaterno
accasciato davanti alla specchiera
mentre i figli fissati sulla soglia
come di piombo su una linea nera
lo guardavano più bianco del bianco
ripercorrere all'inverso rapidamente
tutte le tappe ossee della crescita
e in un vagito scomparire...)

(i conigli vampiri senza voltarsi
goffi ormai si dispersero nel buio
in un bagliore latteo)

(che qualcuno – ciascuno gridava –
si muova ora che il maleficio
è stato consumato!
che qualcuno si decida a uscire
da questo incubo!)

(ma era un fruscio un po' riluttante
a somigliare a qualcosa)

(la posizione rovesciata delle viscere
denotava invece la tendenza
a diventare norma)⁴⁴

Come spesso accade nelle poesie di Eugenio De Signoribus, il ritmo non viene scandito dall'utilizzo di rime, bensì da misure anaforiche, (conigli apre sia la prima che la seconda strofa), e dalla continuità del tempo imperfetto narrativo.

In questa poesia c'è il tentativo di rispondere al padre con la propria voce, le strofe tra parentesi indicano l'accumularsi di immagini e di voci, che restano ancora echi confusi.

Il componimento si apre con l'immagine di conigli vampiri che uccidono la figura paterna, e addirittura arrivano a farla scomparire.

Come segnala anche Simona Morando, De Signoribus riprende l'immagine dal suo privato bagaglio di esperienze, allora i conigli rappresentano la vendetta sul padre auspicata dai figli.⁴⁵

Sul finire degli anni Settanta uscì in sala la crudele animazione del film di Martin Rosen e John Hubley, *La collina dei conigli*, tratta dal romanzo omonimo di Richard Adams. Il film fu censurato in diversi paesi per la sua violenza. Non è escluso che il De Signoribus possa essersi ispirato alla narrazione del romanzo di Adams, in cui due protagonisti sfuggono dalla distruzione della propria casa, in cerca di un posto migliore. In *La collina dei conigli* come in *Case perdute* viene messa in rilievo la condizione dell'esilio.

Oltre all'accostamento cinematografico, si può rintracciare il significato simbolico del coniglio, che ha assunto nella cultura collettiva occidentale il valore della rinascita, di un nuovo inizio.

Difronte alla scomparsa del padre, i figli comprendono di essere liberi,

⁴⁴ DE SIGNORIBUS, *Case perdute*, p. 25.

⁴⁵ MORANDO, *Per un commento alla sequenza paternali*, p. 234.

rispetto alle restrizioni paterne della prima poesia, si può finalmente uscire dalla prigione domestica.

Si levano ora voci confuse: «che qualcuno si decida ad uscire da questo incubo!»,⁴⁶ il moto liberatorio viene evidenziato dall'iterazione «che qualcuno».

Come si evince nel distico successivo, contrariamente alle aspettative, c'è una difficoltà a realizzare qualcosa, c'è una certa riluttanza a trasformare la libertà in azione. Ed infine i figli si confrontano con l'immagine rovesciata delle viscere, «quasi per scorgere un futuro come antichi aruspici». Ma il rovesciamento non sembra rivelare alcunché, l'immagine infatti non riporta alcun significato, anzi «denota invece la tendenza a diventare norma», a quale norma si fa riferimento?

L'interrogativo implicito è su che cosa diventi norma. La violenza, forse? Questa possibile chiave di lettura riflette le determinazioni storiche degli anni di piombo, dove la coscienza collettiva perde l'innocenza, anni in cui le associazioni terroristiche, gruppi eversivi di destra e sinistra, hanno messo in discussione e, minacciato con uccisioni, stragi ed attentati tutte le istituzioni politiche italiane. Nessuno poteva considerarsi risparmiato dalla violenza: la tensione tendeva a stabilizzarsi fino a diventare norma.

Dopo lo spettacolo orrorifico di (*filiale*) segue (*paterna speme*), dopo la violenta legge scoperta dai figli, si incontra la flebile speranza paterna:

(tuto lindo tato macolato
al monno vène e tuto tinta...)

quando i miei capelli saranno
quando li vedrai
non la colonia penale, ti prego,
o spicchi d'arancia salati

neppure più al «ti prego»
devi costringermi

⁴⁶ DE SIGNORIBUS, *Case perdute*, p. 25.

ti prego
 devi uccidermi
 quando i miei capelli saranno azzurri
 quando li vedrai.⁴⁷

La poesia è composta da dodici versi, divisi in un distico di *incipit*, e due strofe di diversa misura, una di quattro versi, l'altra di sei versi. Si tratta di versi polimetri, con misure al di sotto dell'endecasillabo, comunque presente nel quinto e undicesimo verso. Il tono vocativo, da preghiera della poesia, poggia sulla rima identica, o meglio sull'epifora 5/7/8. Il «ti prego» si ripete tre volte: il numero tre sembra alludere ad una liturgia ribaltata. La speranza non è della figura paterna delle poesie precedenti, ma del figlio che è diventato padre a sua volta. Il distico in *incipit* è in dialetto marchigiano, potrebbe essere tradotto in «tutto lindo il bimbo immacolato/ al mondo viene e tutto dipinge»,⁴⁸ il distico è messo tra parentesi come a voler insinuare una voce lontana, che a malapena è udibile, ma il ricorso al dialetto implica anche la purezza del messaggio.

Si festeggia la nascita del bambino, come una nuova speranza del mondo, quest'immagine rimanda a quella del *puer* profetizzato da Virgilio nel IV libro delle *Bucoliche*. L'immagine della speranza viene però smantellata dalla cruda preghiera che il padre rivolge al figlio; infatti, egli lo implora di essere ucciso quando diventerà vecchio e non sarà più autosufficiente.

Nella seconda strofa si fa riferimento a due diversi esiti della vecchiaia: «la colonia penale, che subisce l'attrazione di Kafka, con crudeli sfondati di orrore, è in realtà sinonimo di ospizi, reclusione per anziani; gli spicchi di arancia salati sono invece simbolo di estremo accudimento verso gli anziani non più autosufficienti e dunque ridiventati infanti, al punto da doverli aiutare, in caso di singhiozzo, con uno spicchio di arancia e sale».⁴⁹

⁴⁷ Ivi, p. 26.

⁴⁸ MORANDO, *Per un commento alla sequenza paternali*, p. 236.

⁴⁹ *Ibid.*

La norma rivelata nella precedente poesia viene confermata dalla violenza della preghiera: «ti prego / devi uccidermi». La speranza del padre è quella di porre fine al crudele antagonismo padre-figlio, preferendo la morte ad una iniqua sopravvivenza. La dialettica padre-figlio è decisiva nella tradizione poetica italiana, oltre al già citato modello rappresentato da Giudici, con *Il male dei creditori*, è importante citare il rimando al più noto archetipo montaliano, in particolare si fa riferimento alla poesia *Voce giunta con le folaghe*, scritta nel 1947, fa parte della sezione *Silvae* della raccolta *La bufera e altro*, pubblicata nel 1956.

Nella poesia di Montale l'io poetante cerca di mettersi in contatto con il padre, ormai defunto, si rivolge all'ombra paterna «da tanto seppellita».⁵⁰

La vita vissuta si oppone all'oltretomba, il presente al passato, in questa dialettica la memoria funge da unione tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. In Montale il dialogo tentato tra padre e figlio acquisisce una valenza esistenzialistica, apre al vuoto che anticipa e segue la dimensione terrena della vita. La realtà è lacerante: l'io lirico non riesce a udire le parole del padre, e quest'ultimo «sbigottisce e teme» che la sua memoria possa essere dimenticata dal figlio, la memoria diviene «abiezione»; tuttavia, il componimento si conclude con l'attesa di una ricongiunzione, che appare inevitabile, «che attende fin ch'è tempo/ di colmarsi di noi, ritrovarci...».⁵¹

Il tono meditativo di Montale sembra essere antipodico alla violenza liberata in (*filiale*) e perseguita in (*paterna speme*), ma in entrambe le due dimensioni poetiche si tenta di giungere ad una conciliazione, anche se in De Signoribus viene a mancare la mediazione della funzione mnestica.

Sulla stessa linea poetica sembra situarsi la voce paterna de *Il muro* di Sereni, dove il padre rivela il presagio «del prossimo ghiaccio».⁵²

Più incisivo invece appare il modello di Caproni in *Il vetrone* (da *Il muro della terra* del 1975), dove un padre torna a rimproverare il figlio e chiedere il conto

⁵⁰ E. MONTALE, *La bufera e altro*, Milano, Mondadori, 2019, p. 43.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² V. SERENI, *Gli strumenti umani*, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 67.

«d'una vita che ho spesa / tutta a scordarmi». ⁵³ Ciò che innesca paura e timore nel padre di Montale diventa verità inesorabile nella poesia di Caproni; ma la richiesta disperata di morte, è soluzione solo dell'io lirico di De Signoribus, che non prova nessuna forma di risentimento per il figlio, né si dà per il tempo che scorre.

4. (*poscritto*) o (*prescritto*). Una conclusione provvisoria

Si avverte, nella poesia di De Signoribus, l'intima dimensione della dimenticanza: il poeta, per sua stessa dichiarazione (rilasciata a chi scrive), è ossessionato dalla dimenticanza, «soprattutto di coloro che hanno speso la loro vita a non dimenticare». ⁵⁴ Bisognerebbe quindi entrare nella dimensione esistenziale di chi ha obliato i suoi ricordi, di chi è disposto a farsi uccidere, ma anche di chi vuole sopravvivere al vuoto della dimenticanza.

La sequenza *paternali* si chiude con (*poscritto*) o (*prescritto*), componimento di sedici versi, divisi in tre strofe, le prime due di tre versi e l'ultima di dieci versi:

(vista da sotto
la nube polverosa a volte sembra
una combutta di seni promettenti)

(tutte le visioni del mondo
sono in forma
di nube polverosa)

(solitudo agitante perniciosa
cerca per sé visioni visi suoni
d'una casa concretamente rumorosa
abitata da oggetti singolarmente
convenzionali
in continuum avvolti da suoni)

⁵³ G. CAPRONI, *Il muro della terra*, Milano, Garzanti, 2022.

⁵⁴ La citazione è tratta dall'email di De Signoribus, indirizzata a chi scrive.

umani percepibili senza mediazioni
da chi abita gli oggetti lievemente
corpo poetico spirito in continuum
in fuga dal rumore della polvere)⁵⁵

Si segnalano rime tra sesto e settimo verso (polverosa-perniciosa) che si ripete al nono verso. Vi è la ripetizione di parole e sintagmi come «nube polverosa», «continuum», avverbi in *-mente*.

Il titolo suggerisce una doppia visione della poesia: il poscritto indica un'aggiunta ad un qualcosa che è già stato detto, allo scopo di fornire una precisazione. Prescritto indica un qualcosa che invece è già stabilito per legge, in questo caso si fa riferimento alla norma citata in (*filiale*).

Nell'ultima strofa tra parentesi pare rivelarsi la precisazione della norma della casa: la vita sembra essere caratterizzata dalla solitudine, «solitudo agitante perniciosa»,⁵⁶ il termine *solitudo* è agostiniano, la vera solitudine insegna ad abitare le relazioni, oppure significa una ricercata separatezza rispetto alla confusione della «folla meccanica».

La casa è presentata come «rumorosa», quindi un luogo dal quale mettersi in fuga, la poesia può dunque risultare uno strumento di difesa dalla prigionia domestica, seppure temporaneo.

La sequenza si conclude con un'immagine ambigua: i figli saranno dunque in grado di liberarsi definitivamente dai condizionamenti paterni? Sapranno spazzare via la polvere, e conquistare definitivamente la loro autoderminazione?

Per completare la lettura è opportuno considerare la sequenza *paternali* nell'insieme di *Case perdute*, in particolare con la conclusione violenta della raccolta, (*altro ritorno*), dove l'io poetante assiste all'incendio che distrugge la casa.

Si tratta di un finale decisivo, poiché bruciando, lo spazio domestico diviene «una volta uguale e tutta nera»⁵⁷ e, quindi non più abitabile in maniera irreversibile.

⁵⁵ DE SIGNORIBUS, *Case perdute*, p. 27.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ivi*, p. 155.

De Signoribus vuole comunicare la sua scelta di abbandonare la casa nella sua accezione tradizionale di luogo di protezione e di nucleo antropologico degli affetti, poiché la poesia deve tornare ad occupare uno spazio sociale, per manifestare il suo impegno civile.

In *Case perdute* si è registrata l'assenza della casa e lo sradicamento spirituale dai luoghi, già ravvisato da Spengler.⁵⁸ De Signoribus fa i conti con la crisi dell'abitare profetizzata da Martin Heidegger, che aveva riscontrato nell'uomo moderno l'incapacità di radicarsi materialmente da qualche parte sulla terra e, soprattutto di aver luogo nelle cose, di essere nel mondo nella propria intrezza, da un punto di vista fisico e metafisico.⁵⁹

Il tema della casa non viene tuttavia abbandonato, «in *Altre educazioni* il tema è più laterale. La casa appare come un vagante fantasma della memoria in (*l'arcana*) o come un oggetto di una strage visionaria sul registro dell'immaginario (*esplosione*)»,⁶⁰ e il tema ritorna anche in *Istmi e chiuse* (1996) dove si ripete la dialettica interno ed esterno, come segnala Paolo Zublena: «le case perdute del passato sono ancora presenti come inerzie di un tempo perduto.»⁶¹ I «penati», antichi custodi delle mura domestiche sono in balia dei venti della storia. Non vi è alcun luogo di protezione, il nido viene smantellato nell'indifferenza della società. In (*caduta*) si ripete la scena della distruzione della casa:

anche il nido che apparì ideale
a un'ora ormai attesa si sfacela
e nessuna coscienza si ribella
a ciò che senza rumore scompare.⁶²

⁵⁸ O. SPENGLER, *Il tramonto dell'occidente*, Milano, Longanesi, 2008.

⁵⁹ M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, 2018.

⁶⁰ P. ZUBLENA, *Eugenio De Signoribus, Voci per un lessico poetico*, «Nuova corrente, rivista di letteratura e filosofia», LIX, 2012, 150, p. 18.

⁶¹ Ivi, p. 19.

⁶² E. DE SIGNORIBUS, *Istmi e chiuse*, in ID., *Poesie*, Milano, Garzanti, 2008, p. 290.

Tuttavia, sotto le macerie della casa si colloca la possibilità di una ricostruzione politica, poiché l'uomo nella sua condizione di nomade si riappropria degli spazi sociali. In *Principio del giorno* (2000) l'assenza di casa viene preso come un dato da cui partire, sempre Paolo Zublena sottolinea la centralità della figura dell'esiliato: «che domina il libro, sia come locutore che come oggetto di rappresentazione. L'esilio vuol dire più cose: una condizione esistenziale, una condizione storica, l'allegoria stessa del poeta e della fine del suo mandato sociale».⁶³

Non bisogna comunque interpretare la centralità dell'esiliato come la volontà di De Signoribus di fuggire dalla società; al contrario, la sua voce vuole farsi plurale: diventare quindi uno strumento di comunicazione per la moltitudine di senza casa. La poesia diventa allora uno strumento di denuncia e di impegno civile.

⁶³ ZUBLENA, *Eugenio De Signoribus*, p. 21.

«Nel buio / in un bagliore latteo». Per una lettura di *paternali* di Eugenio De Signoribus

RIASSUNTO - L'articolo propone una lettura della sequenza *paternali* tratta da *Case perdute* di Eugenio De Signoribus, inserendola nel contesto della poesia italiana degli anni Ottanta. *Paternali* è letta come drammatizzazione della frattura generazionale negli anni di piombo: il padre incarna un'autorità fragile e anacronistica, il figlio oscilla tra vendetta edipica e inermità resistente. De Signoribus mette in scena la difficoltà delle nuove generazioni di costruire la propria autodeterminazione. La casa, simbolo di protezione, si rivela prigione; la sua distruzione finale apre alla possibilità di un nuovo abitare comunitario e civile, tema che attraverserà l'intera opera del poeta.

PAROLE CHIAVE - Eugenio De Signoribus; *Case perdute*; *paternali*; poesia

«Nel buio / in un bagliore latteo». A Reading of Eugenio De Signoribus's *paternali*

ABSTRACT - The article offers a reading of the sequence *paternali* from Eugenio De Signoribus's *Case perdute*, situating it within in the Italian poetry in the Eighties. *Paternali* is interpreted as a dramatization of the generational fracture during Italy's Years of Lead: the father embodies a fragile anachronistic authority, while the son oscillates between Oedipal revenge and resistant helplessness. The house, symbol of protection, is revealed as a prison; its final destruction opens the possibility of a new communal and civic dwelling, a theme that runs throughout the poet's entire oeuvre.

KEYWORDS - Eugenio De Signoribus; *Case perdute*; *paternali*; poetry