

SAMUELE FIORAVANTI

Per un commento a Il cerchio aperto di Luciano Erba

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SAMUELE FIORAVANTI

Per un commento a Il cerchio aperto di Luciano Erba

The aim of this paper is showing how Luciano Erba gives a representation of domestic spaces in his poems, starting from Il cerchio aperto (Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1983). My purpose was the analysis of Erba's vocabulary about residential architecture («casa», «casone», «villà», «villetta», «villino») and its connection with public areas, especially in Milan (the Internation Fair, Solari neighborhood, the suburbs). This screening allowed a research about furniture and household products. Their main role is to expedite the relationship between the poet and the dead, building up a family altar in a contemporary house, even with a contemporary designed coffee table in the livingroom.

1. La prima stagione della poesia di Luciano Erba è distribuita in due grandi coaguli organizzati come due puntuali riepiloghi. *Il male minore* e *Il nastro di Moebius* escono entrambi nella celebre collana dello Specchio, a venti anni di distanza,¹ ricapitolando le raccolte precedenti² con l'aggiunta o l'esclusione di pochissimi testi. La forte continuità editoriale fra le due sillogi non è dunque intaccata dai diciassette anni intercorsi fra *Il male minore* e la raccolta immediatamente seguente³ poiché, di lì a pochi anni, tutto il materiale pubblicato avrebbe trovato appunto accoglienza sistematica nella sintesi di *Moebius*.

Il nastro di Moebius costituisce una prima *summa* d'autore⁴ che, replicandolo schema riassuntivo, nega sia avvenuta una qualche frattura negli anni di silenzio, dal 1960 al 1977, e afferma al contrario una precisa unità d'insieme. I due tempi, 1951-1960 e 1977-1980, formano insomma due volti di uno stesso percorso. La geometria del nastro di Moebius definisce una figura senza sbavature, senza asperità di sorta: come l'eponima superficie topologica può essere percorsa su entrambe le facce senza richiedere il superamento di un margine o di un bordo, così il volumetto di Erba incoraggia una lettura d'insieme continua, scandita dall'infilzata di sette sezioni. Ai due inediti e all'esiguo novero di testi dispersi fanno seguito, senza strappi, le ripartizioni de *Il male minore*⁵ e infine de *Il prato più verde*.⁶ Tuttavia il passaggio da *Il nastro di Moebius* alla raccolta seguente, uscita tre anni dopo per i tipi di Scheiwiller, è segnato da un'esplicita cesura, direi persino da una frizione.

¹ L. ERBA, *Il male minore*, Milano, Mondadori, 1960 e ID., *Il nastro di Moebius*, Milano, Mondadori, 1980.

² Ne *Il male minore* è confluita la maggior parte dei testi raccolti in *Linea K*, Modena, Guanda, 1951, *Il bel paese*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1955, *Ippogrammi & metaippogrammi di Giovanola. Programmi di altri ippogrammi*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1958, *Il prete di Ratanà*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1959. Nel *Nastro di Moebius* figurano tutti i testi del *Male minore*, in aggiunta alle poesie della raccolta *Il prato più verde*; gli inediti pubblicati a questa altezza confluiscono invece nella sezione d'apertura *Gradus ad*, insieme con alcune delle primissime poesie di *Linea K* (*Pioverà*, *Affinità*, *Mea minima culpa*, *Caccia reale*, *Disoccupato*, *La giacca a quadri*, *Lontananza da mia madre*, *Un'altra città*, *Passeggiata*). Quest'ultima motiva il passaggio del titolo di una poesia del *Male minore* da *Passeggiata* ad *Altra passeggiata*). La sezione *Zunette e Carlina*, infine (pp. 97-100), conferisce autonomia di dittico a due testi già inclusi nella raccolta precedente.

³ L. ERBA, *Il prato più verde*, Milano, Guanda, 1977.

⁴ Stefano Prandi ne curerà una seconda: L. ERBA, *Poesie 1951-2002*, a cura di S. Prandi, Milano, Mondadori, 2002, nella quale ovviamente non figurano ancora le ultime raccolte: *L'altra metà*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004; *Un po' di repubblica*, Novara, Interlinea, 2005; *Remi in barca*, Milano, Mondadori, 2006; *Le contraddizioni*, Milano, Quaderni di Orfeo, 2007.

⁵ Le tre ripartizioni conservano persino le tre citazioni in esergo: «*El mundo es un laberinto poético*», «*Negli alti cogitamenti d'amore solo relicto*», «*Mais qu'est-ce qu'une femme auprès d'un papyrus alexandrin?*». Come specificano le note d'autore, tali citazioni sono tratte rispettivamente da «*La curiosa filosofia del secentista e gesuita spagnolo Juan Eusebio Nieremberg*», «dal *Sogno di Polifilo* attribuito a Francesco Colonna», «da un passo della *Rôtisserie de la Reine Pédauque* di Anatole France».

⁶ Scrive Stefano Prandi: «*Il male minore* (1960) [è una] raccolta che distribuisce con assoluta simmetria [...] i componimenti delle precedenti sillogi, secondo un progetto che *Il nastro di Moebius* (1980) non soltanto mantiene ma accuratamente restaura, reintroducendo nella sezione *Gradus ad*, oltre a due inediti, le poesie di *Linea K* a suo tempo espunte da *Il male minore* con alcune varianti». S. PRANDI, *Montale, Sereni, Erba: i segni e la morte*, «*Revue des Études Italiennes*», XLVI (2000), 3-4, 222.

Nel 1983 entra infatti nella collana dell'Acquario (n. 135) il volumetto *Il cerchio aperto*. Stavolta le poesie sono ventisette e il titolo, pur alludendo ancora alla geometria, smentisce le proprietà della circonferenza, slacciandone il perimetro. Lo spazio omogeneo e ininterrotto del *Nastro* si schiude nel *Cerchio aperto*. Anche questa raccolta indugia, come *Il male minore*, su una geografia e una toponomastica inequivocabili,⁷ nondimeno la rappresentazione dello spazio muta. L'operazione compiuta nel *Nastro di Moebius* era stata inclusiva e ricapitolativa, un impasto unico ritmato dall'avvicinarsi delle diverse raccolte; la nuova pubblicazione, invece, presenta solo testi inediti e privilegia un'immagine suscettibile di trasformazioni. Al compendio topologico si sostituisce un circuito tronco, incompleto.⁸ Di lì a pochi anni, infatti, *Il cerchio aperto* si sarebbe confermato gesto d'inizio, inaugurando una nuova silloge: è il seme germinale dell'*Ippopotamo*, senz'altro una delle raccolte più note e riuscite di Luciano Erba.⁹

Sia *Il nastro di Moebius* che *Il cerchio aperto* prendono le mosse da un testo incipitario anepigrafo,¹⁰ ma l'analogia è subito ostruita: il primo è un corsivo sarcastico composto in prima persona singolare («Mi sento [...] come, gentile lettore, una figura di prua / approfittiamone / è il momento di prendermi a schiaffi.»), la seconda è una reminiscenza sospesa fra il sacro e il galante («[...] una madonna senese, / tu così bruna, poco ovale, assai illirica») che raddoppia plausibilmente la dedica «a M».¹¹ A riprova della contrapposizione frontale delle due impostazioni sarà utile indicare infine il titolo dell'ultima sezione del *Nastro*: *La seconda casa* non solo richiama una delle prime poesie del *Cerchio*,¹² ma allude anche esplicitamente alla pista lessicale più fruttuosa della nuova raccolta, cioè lo spazio abitato,¹³ che sarà oggetto di questo commento.

2. Allo scopo di formulare una propria *ars colendi*, Luciano Erba si concentra sulla semantica della dimora. Nel conteggio delle tredici occorrenze della voce «casa» contemplo anche le variazioni migliorative o peggiorative «villino», «villa», «villetta» e «casone»,¹⁴ e a questi spazi domestici devono essere aggiunti i luoghi di soggiorno come gli ospizi, gli hotel, gli uffici,¹⁵ nonché le varie allusioni metonimiche: «suite [...] balconata [...] hall», terrazzi, ascensori e tetti.¹⁶ Le principali cure del poeta sembrano convergere verso l'arredamento di questi ambienti, ossia verso l'individuazione del mobilio e dell'oggettistica che concorra a renderli efficacemente vivibili. Il cerchio è stato spalancato e adesso deve essere abitato. Il dispositivo retorico mediante

⁷ Penso a titoli espliciti come *Istria*, *In Romagna*, *Niagara chic*, *Una visita a Caleppio*.

⁸ «Tronchi secondari» sono infatti i binari sui quali Erba traccia il proprio *Autoritratto*, poesia che chiuderà *L'ippopotamo* (cfr. nota seguente), in cui confluisce *Il cerchio aperto* nel 1989. Sull'immagine di un circuito tronco, pertanto, si alza il sipario del titolo e si risolve la firma in calce.

⁹ ID., *L'ippopotamo*, Torino, Einaudi, 1989, in cui le poesie de *Il cerchio aperto*, senza esclusioni, sono seguite dai testi de *Il tranviere metafisico* (ID., *Il tranviere metafisico*, Milano, Scheiwiller, 1987), e le due sezioni sono infine coronate dagli inediti de *L'altrove*.

¹⁰ «Mi sento le guance di cartone», nel primo caso, «se mai ti ricorderò come una madonna senese», nel secondo.

¹¹ L'iniziale potrebbe criptare il nome di Mimia Erba, moglie di Luciano e autrice di una testimonianza apparsa su «Resine» (M. ERBA, *Genealogia di un folletto*, «Resine», XXXVIII (2010) 124, 10-15), come suggerisce anche Giovanna Ioli: «Mentre [Mimia] racconta [...], i suoi occhi si accendono come nell'epigrafe che Luciano scrisse per *Il cerchio aperto*: "sarà che a volte nel segreto degli occhi / passò una luce d'immensa dolcezza / e tanto bastò perché apparisse un ciel d'oro / di pietà, di letizia sulla selva dei tuoi capelli"» (G. IOLI, *Luciano Erba fisico e metafisico...*, 9).

¹² *Casa nuova*, in *Il cerchio aperto...*, 9.

¹³ Oltre a *Casa nuova*, cito almeno i titoli di *Quartiere Solari*, *Suite americana*, *Abito a trenta metri dal suolo* (rispettivamente in *Il cerchio aperto*, 15, 16, 20).

¹⁴ I testi, d'ora innanzi tutti ovviamente tratti da *Il cerchio aperto* ove non diversamente specificato, sono *Istria*, 8, *Casa nuova*, 9, *Il pubblico e il privato*, 10, *Congedo*, 11, *Il roccolo*, 12, *Richiudendo un baule*, 14, *Quartiere Solari*, 16, *Abito a trenta metri dal suolo*, 20, *In Romagna*, 23.

¹⁵ Rispettivamente in *Tristi giochi di parole*, 13, *Fine delle vacanze*, 18, *San Martino*, 26.

¹⁶ Le prime in *Suite americana*, 15, il terrazzo in *Se non fosse*, 22, e *Abito a trenta metri dal suolo*, 20, i tetti in *Grafologia di un addio*, 7, *Il pubblico e il privato*, 10.

il quale Erba compie questa ricognizione sull'insediamento domestico non è l'elenco. Ciascun complemento d'arredo, al contrario, è isolato nel proprio componimento dove assume la funzione di perno architettonico: è impiegato come centro larale poiché attesta la riuscita o il fallimento del progetto abitativo. Anziché amuleto o pretesto simbolico, l'oggetto casalingo è fondativo: la casa è edificata sul suo volume. Si legga l'endecasillabo: «una radio che sembra un tabernacolo».¹⁷ Il verso documenta la sovrapposizione del congegno con un larario culturale *intra muros*, e una simile coincidenza avviene proprio all'interno del testo che mira al recupero memoriale del padre (vv. 5-6, 15-20).

Soltanto nell'immagine del padre
 giovinetto, vestito da collegio,
 [...]
 riesco e mi piace riconoscermi.
 [...] Gli antenati?
 In cielo e in terra molte cose, Horatio...
 Dunque nel novero degli eventi improbabili
 niente è proprio impossibile, perfino
 ritrovarvi, confonderci tutti
 in questo mare di nebbia sulle risaie.

L'ironica eco shakespeariana¹⁸ rileva lo sfondo sul quale l'identificazione col padre diventa possibile: è la caccia al fantasma, il debito di sangue contratto con il genitore. Già ne *Il nastro di Moebius* affiorava un desiderio di incontro e di accordo con la propria *gens*,¹⁹ ma quella che era in principio un'aspirazione è adesso esperienza diretta. L'intercessione presso gli dei *Manes*, genitori o nonni scomparsi,²⁰ è d'altra parte affidata anche alle «persiane socchiuse»²¹ e ai «cassetti» che il poeta «non apr[e]» per non dover affrontare la morte della madre («Tutto qui? non accetto la morte, mi si dice»). Il riserbo innanzi al lutto si manifesta nell'incapacità di schiudere finestre o sportelli, oggetti che evidentemente attiverebbero il processo di assimilazione col defunto con cui il poeta non riesce ancora a confrontarsi («Quanto tempo mi resterà ancora per imparare / a sorridere e amare come te?»). Esplicita in questo senso è *Richiudendo un baule*, ove lo scrigno «di un'umida casa in campagna» conserva pressoché intatto un barlume di memoria («E dire che l'indiana aveva sorriso / accarezzato il cavallo / e che il sole tra gli alberi...») che sfuma al serrarsi del coperchio. L'arredo non si limita a simboleggiare un ambiente familiare, lo costruisce.

L'opposizione tra apertura e chiusura (del cerchio come del baule o della persiana) collima quindi con la possibilità di accedere o non accedere a un patrimonio affettivo personale. Tale patrimonio trova domicilio negli spazi abitativi e risiede precisamente negli oggetti di casa. Se il nastro rappresentava la conclusione di una fase e quindi il suo coronamento, il cerchio aperto permette invece uno slancio. In un primo tempo il recupero memoriale avveniva preferibilmente al cospetto della vegetazione padana, «vera ossessione erbiana dell'intercambiabilità fra morte e vita»: ²² ora acquisisce, in aggiunta, un profilo rituale. Eppure gli oggetti non offrono alcuno spunto totemico, non sono amuleti né talismani. Il fermacarte

¹⁷ *Una visita a Caleppio*, 30.

¹⁸ Annota l'autore: «Shakespeare scrive: *There are more things in heaven and earth, Horatio, / than are dreamt of in your philosophy* (Amleto, atto I, vv. 166-67)».

¹⁹ *Il bel paese*, in *Il nastro di Moebius*, 44: «Honeste apparenze dei prozii/ insediati sul lago! possedere / un panama immenso come il vostro / spostare la torre / sulla scacchiera di legno d'ulivo / e a sera / additare alle donne il Buonaparte / nel profilo del monte!»

²⁰ *Tristi giochi di parole, Quartiere Solari, San Martino, Quando penso a mia madre, Una visita a Caleppio (Il cerchio aperto)*, 13, 16, 26, 29, 30, 31).

²¹ *Quando penso a mio madre*, 29.

²² PRANDI, *Montale, Sereni, Erba...*, 226.

osservato a ripetizioni di matematica²³ non giustifica le stesse funeste conclusioni del fermacarte nel *Mottetto* di Montale («La vita che sembrava / vasta è più breve del tuo fazzoletto»)²⁴ Erba si limita ad assecondare un nesso avverbiale conclusivo («infatti») per affermare ironicamente che le ripetizioni, la matematica e l'intera «villetta» siano sorrette e motivate dal fermacarte: «un bossolo di granata».²⁵

Mobili e soprammobili sono fondamenta e a questi oggetti architettonici ci si può avvicinare rispettosamente, a capo velato, come officianti davanti all'edicola dei Lari. Sarebbe sufficiente un comune cappello²⁶ ma il coadiutore sembra indossare un cilindro «come quei magri che nei western [...] / fabbricano casse da morto sulla *main street*»,²⁷ a riconferma della componente lugubre che svela nell'arredo la soglia del contatto con il defunto. Significativamente l'oggetto rinvenuto nel baule (*Richiudendo un baule*) è proprio il berretto regalato a una figlia e mai indossato. Lo schema familiare si ripete quindi attraverso le generazioni. D'altra parte ne *Il nastro di Moebius* ricorrevano copricapi ugualmente memorabili come il «cappello / blu, largo, e con tre giri di tulle» della *Grande Jeanne* o gli immensi panama degli antenati ne *Il bel paese*.²⁸ Si trattava, però, di oggetti del desiderio: la speranza di Jeanne di diventare «una signora per bene», l'aspirazione del poeta a confondersi coi «prozii» della campagna lombarda. I cappelli del *Cerchio*, invece, concorrono a completare la formazione di uno spazio domestico insieme con l'oggettistica tutta: da immagini smaglianti divengono elemento costruttivo.

Questi arredi, pur vagamente talari nel ruolo, hanno comunque un aspetto ordinario: istituiscono una residenza ma non hanno il potere di custodirla né di proteggerne gli inquilini, che appaiono infatti inermi tra le proprie cose in un verso centrale del *Cerchio*: «libri stoviglie inquilini».²⁹ Le case sono edificate tramite manufatti e prodotti che generano familiarità, favorendo l'emersione della memoria e il manifestarsi degli affetti, ma non garantiscono alcuna tutela. Tutto quello che c'è potrebbe sparire e sarebbe persino potuto essere integralmente diverso da come è.

Abito a trenta metri dal suolo
in un casone di periferia
con terrazzo e doppi ascensori.
Questo era cielo, mi dico
attraversato secoli fa
forse da una fila di aironi
con sotto tutta la falconeria
dei Torriani, magari degli Erba
e bei cavalli in riva agli acquitrini.
Questo mio alloggio e altri alloggi
[...]
questo era azzurro, era spazio
luogo di nuvole e uccelli.

L'alternativa nuvola/casone di periferia insinua una vena di precarietà che diventa visibile nel segno dell'«azzurro». L'appartamento ai piani alti ha sostituito il cielo, passibile, come tutto in fondo, di sostituzione. Il volo dei rondoni nell'«azzurro di luglio» potrebbe forse essere un

²³ *Studia la matematica!*, ne *Il cerchio aperto*, 17: «La villetta era al capo opposto della città / vi stagnava un aflore di soffritti / il fermacarte era un bossolo di granata / andavo infatti a lezione di matematica».

²⁴ *...ma così sia. Un suono di cornetta*, in E. MONTALE, *Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1939: «La moneta incassata nella lava / brilla anch'essa sul tavolo e trattiene / pochi fogli».

²⁵ Ma per questo aspetto valga l'analisi di Pier Massimo Forni, alla quale rimando: P. M. FORNI, *Luoghi comuni e pseudo-verità nella poesia di Luciano Erba*, «Italianistica», XXXI (2003), 1, 76-77.

²⁶ *Suite americana* (*Il cerchio aperto*, 15).

²⁷ *Il roccolo*, 12.

²⁸ Ne *Il nastro di Moebius*, 44, 62.

²⁹ *Abito a trenta metri dal suolo* (*Il cerchio aperto*, 20).

messaggio cifrato,³⁰ l'amante solitario che desidera svanire potrebbe diventare «filo d'erba» o «azzurro tra i rami»;³¹ ma «azzurri e stellati» sono anche i «fiori di altissimo stelo», coltivati da un religioso osservante che avrebbe invece potuto essere il sinistro cacciatore de *Il roccolo*, e infine «azzurre e gialle» sono le infiorescenze in cui sarebbe potuto scivolare il poeta se fosse stato confuso con qualcun altro durante una passeggiata in montagna.³²

Agli antipodi di queste ipotesi di scambio si situano comunissimi complementi d'arredo. Ecco allora i vari tavoli da pranzo, il tappeto e la casa di pietra serena, le sedie o le «pentole smaltate di blu»:³³ oggetti certi, ovvi, lampanti. Non sono altro che quegli «effetti personali» descritti in *Tristi giochi di parole* come residui di una vita rimasti a galla anche dopo la morte del loro proprietario: «un pastrano, qualche calza spaiata / un numero incredibile di lamette da rasoio / uno splendido pennello di tasso». Avevano contribuito a rendere vivibili i «muri giallini» e le «bianche sedie di vecchi» del ricovero, tuttavia, a causa del loro ruolo ancillare, hanno prestato soccorso alla vita senza poterla custodire, diversamente da quanto riesce a fare la cappelliera di Ljuba.

3. Questi complementi d'arredo penetrano nello spazio del cerchio e concertano un luogo abitabile. Per tracciare l'itinerario d'accesso agli ambienti domestici, converrà seguire la parabola di una radice di faggio trasformata in tavolino da caffè. La radice compare nella prima poesia dopo la dedica anepigrafa alla «madonna senese»:

e tu pensavi che come a un saggio orientale
ti bastasse stare addossato a gambe incrociate
alle radici sporgenti di un faggio
per allontanare il pensiero di lei.³⁴

Entrando nel *Cerchio aperto*, la radice subisce una conversione. Il poeta della flora padana fallisce il proprio scopo ai piedi del faggio («sono passati tre lenti fiocchi di nuvole / e sei ancora tu // ami ma ami senza / miglior esperienza?»), dunque la radice è prelevata dal bosco e ricollocata in casa, al centro della stanza.

Casa nuova

Vi si incrociano strade
che vengono da lontano
e non si sa dove vanno.
La mia spada aveva un nome nuovissimo
ho dato un tal colpo
che è entrata a metanella grande radice
spianata a forma di tavolino
con cui l'architetto aveva arredato il soggiorno
gli architetti si sa
ma la spada non è più riuscita.

All'interno del cerchio, la radice genera un ambiente vivibile e l'operazione avviene col tramite di un'investitura fiabesca. «Gli architetti si sa», ma anche i poeti non sono da meno, sicché la spada conficcata nel *table basse*, come nella roccia del ciclo arturiano, incapsula l'arredo nel salotto. L'abitazione non è più spazio fisico, adesso è luogo narrato, luogo della memoria e degli affetti. Lo stesso discorso potrebbe essere fatto per il «tenerissimo yeti», che trascina i piedi

³⁰ *Grafologia di un addio*, 7. La poesia è rilevante poiché figura anche in copertina alla prima edizione de *L'ippopotamo*.

³¹ *Nel bosco*, 6.

³² *Ho mai trovato*, 21.

³³ *Suite americana*, 15e *Implosion*, 31; *Congedo*, 11; *Tristi giochi di parole*, 13; *Il pubblico e il privato*, 10.

³⁴ *Nel bosco*, 6.

in «un lungo fruscio sui tappeti»,³⁵ per il «pallido re pescatore» o «il vero barone di Münchhausen» che trascorrono sopra il terrazzo:³⁶ sono sigilli fiabeschi impressi sullo spazio di casa a partire dalle soluzioni d'arredo. Abitare il cerchio diventa quindi un atto eminentemente narrativo: l'oggetto fonda un edificio che la memoria e il racconto concorrono a occupare. Ciononostante il passaggio della radice dal bosco alla casa corre attraverso una fase intermedia, individuata dai versi di *Fine della vacanza*.

Ero uno che sollevava la pietra
 affondata nell'erba tra la malva
 scoprendo un mondo di radicole bianche
 di città color verde pisello.

Erba riconosce nel groviglio di lanugini e barbe del sottobosco una miniatura urbana. Prima ancora di essere spianata nel tavolino, la radice suggerisce un impianto architettonico: è abbarbicata alle base dell'albero e sarà posizionata alle fondamenta dell'abitazione. Prima dell'approdo nel soggiorno di casa, è richiesto il transito in un'arena pubblica. Il vettore corre dagli spazi comuni agli spazi della comunità familiare. Questa oscillazione tra pubblico e privato trova riscontro in un testo che non potrebbe essere più esplicito (*Il pubblico e il privato*). Le «spallette della sopraelevata» scorgono un interlocutore nei «ballatoi», all'interno di quelle strutture milanesi *par excellence* che sono le corti nelle case di ringhiera, punto d'intersezione tra l'abitazione e lo spiazzo. Agli operai in divisa blu rispondono le già citate «pentole smaltate di blu», ai «vasi del sindaco sociale» le «piante color delle viole» fiorite nelle stoviglie, ai «fili del bucato» le «bandiere sui pennoni / laggiù alla fiera internazionale». Tra la dimensione metropolitana e quella domestica sussistono solo differenze di scala, che il vento attraversa circolando senza restare ingabbiato (il cerchio è aperto, appunto). L'interno viene traghettato fuori e l'esterno dentro, tramite la descrizione del volo del «merlo /che fischia» sui panni stesi ed «è entrato in casa» con aprile. Il merlo, aprendo la poesia, contrae la città in casa ed espande la casa in città, similmente a quanto fanno «le donne», negli ultimi versi, rientrando dai mercati a sgusciare piselli. Il mondo entra in casa in forma di scorta, provvista, rifornimento e contribuisce all'edificazione di una residenza stanziale. Ma poiché la casa è anche il centro della memoria e l'altare dei Lari, il merlo che viene da lungi reca con sé anche il ricordo e invita a uscire, a fare nuovamente esperienza del mondo.³⁷ I «perfettissimi cerchi» sul pelo dell'acqua in Istria, i «minimi cerchi di terra» nel giardino dell'ospizio e «il cerchio di schiuma» attorno allo scoglio³⁸ non sono sufficienti per l'attecchire della vita. «Avranno sempre bellissimi versi»,³⁹ ma restano inerti poiché conclusi come il nastro di Moebius. Solo nell'ultima poesia (*Implosion*) «il cerchio è aperto / il tavolo ha una falla / lo spiraglio è più bianco e meno freddo», condizione unica perché la famiglia si riunisca al pranzo festivo e la memoria, il culto abbiano luogo.

³⁵ *Congedo*, 11.

³⁶ *Abito a trenta metri da suolo*, 20.

³⁷ Si leggano i tre versi della conclusione di *Suite americana*: «Un mattino arriva un merlo di tre colori / un merlo d'oltremare / che m'invita a tornare».

³⁸ *Istria*, 9; *Tristi giochi di parole*, 13; *Un giunco di palude*, 28.

³⁹ *Ibidem*.