

SALVATORE FRANCESCO LATTARULO

Iper-letterarietà e meta-letterarietà nella scrittura di Gabriele Frasca tra gioco e tragedia

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SALVATORE FRANCESCO LATTARULO

Iper-letterarietà e meta-letterarietà nella scrittura di Gabriele Frasca tra gioco e tragedia

L'ultimo romanzo di Gabriele Frasca (Dai cancelli d'acciaio) è un plurivoco organismo diegetico che mescola digressioni spazianti dalla teologia alla filologia alla psicanalisi al cinema alla televisione alla politica all'economia all'arte alla musica. L'opera si presenta come un tracimante alveo letterario in cui confluiscono i più disparati apporti della tradizione, nello spirito di un'esasperata intertestualità che è da sempre congeniale all'autore. Il fluviale citazionismo — in particolare la rilettura della prima cantica del poema dantesco — costituisce l'elemento di spicco della strategia compositiva. La tecnica discorsiva del libro nel libro riattiva un longevo archetipo della moderna narrativa europea. Il magmatico serbatoio delle fonti riadattate da Frasca, all'interno di una serrata dialettica tra oralità e scrittura, suono e segno, è funzionale a fornire una chiave interpretativa del babelico clima socio-culturale della civiltà del nostro tempo.

“Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica
di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo,
e l'avrò data, come si suol dire, alla luce,
si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?”

(A. Manzoni, *Introduzione a I Promessi Sposi*)

La meta-letterarietà è uno degli aspetti più scopertamente esibiti nell'opera di Gabriele Frasca. Il suo ultimo romanzo costituisce il punto di arrivo e di ricapitolazione di questa privilegiata scelta espressiva. Già solo l'iter editoriale di *Dai cancelli d'acciaio*¹ ne è una chiara traccia. L'uscita alla spicciolata su dispense, prima di confluire in un volume organico, tradisce l'idea di fondo di un *work in progress* le cui singole parti vengono fruite a puntate in attesa di assumere forma di libro compiuto. Quasi che l'autore conceda al lettore di entrare nella sua officina scrittoria e di partecipare, «in diretta»², ai tempi di lavorazione, in vista del prodotto finito. Di più: l'intesa raggiunta con i suoi lettori *part time* di sottoscrivere in anticipo l'acquisto dei fascicoli³ surroga, chiamando in causa le attuali dinamiche mercatistiche⁴, il tradizionale patto narrativo tra destinatario e destinatario. E ancora: il contestuale abbinamento all'oggetto cartaceo di un *file* audio, scaricabile dalla Rete, in cui è registrata la voce di Frasca che legge il suo romanzo⁵, produce un'interessante contaminazione tra la moderna tipografia e la primeva oralità, tra meta-scrittura e meta-lettura. La nozione letteraria di 'voce' narrante finisce per convivere o confondersi con il dato reale della 'voce' parlante⁶.

¹ Bologna, Sossella, 2011.

² G. FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio. Un romanzo solo per sottoscrittori*, «il verri», XXXVI (2008), 123-125: 123.

³ «Quasi una riproposta dell'antica committenza (un Ariosto declinato in public company), o del feuilleton settecentesco» (L. VOCE, *Poesia, un grido ti salverà*, «l'Unità», 21 marzo 2008, 24).

⁴ «In questo modo contestiamo — spiega Frasca in un'intervista — le logiche della grande distribuzione e delle grandi catene. Chi entra oggi in libreria sempre più difficilmente mette le mani su ciò che desidera. [...] Quello che vogliamo fare è costruire una comunità di lettori» (A. CORTELESSA, *Maledetti editori*, «La Stampa», 9 aprile 2008, 31).

⁵ Cfr. la nota informativa del frontespizio: «Sul sito www.lucasossellaeditore.it è possibile acquistare a 10.00 euro l'audiolibro dell'intero romanzo letto dall'autore, e scaricare gratuitamente il pdf Il compagno d'acciaio (con i primi saggi critici sull'opera e tutti i disegni di cyop&kaf)». Ne viene fuori un 'macrotesto' che sembra riprodurre nell'era digitale il *layout* dei codici medievali, in cui il contenuto base dell'opera era corredato da un apparato iconografico e affiancato da un commento.

⁶ Si pensi alla pièce beckettiana *Krapp's last tape* (*L'ultimo nastro di Krapp*), in cui centrale è il ruolo della voce viva del protagonista registrata su un supporto magnetico. Il drammaturgo irlandese è uno degli autori del cuore di Frasca, che ne è diventato quasi il traduttore 'ufficiale' per Einaudi (*Watt*, 1998; *Le poesie*, 2006; *In nessun modo ancora*, 2008). Si vedano inoltre le monografie critiche *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Napoli, Liguori, 1988 e *Lo spopolatoio: Beckett con Dante e Cantor*, Napoli, d'if, 2014 nonché il volume J. KNOWLSON,

Il montaggio e lo smontaggio delle convenzioni letterarie che il sessantenne autore napoletano attua in questo iper-romanzo — quasi seicento pagine — si collocano in una linea che va almeno da Sterne a Gadda, su cui tra l'altro egli ha firmato un fortunato saggio⁷. «Questo romanzo abnorme — scrive Daniele Giglioli in un articolo (*Tradimento di Giuda nella discoteca dark*) pubblicato su «Alias», l'inserto culturale de «Il Manifesto», il 2 luglio del 2011, e rilanciato a stretto giro da Marco Rovelli sul sito di «Nazione Indiana»⁸, uno degli osservatori letterari telematici di maggior appeal — è la summa di tutto quanto il suo autore è andato facendo come poeta, saggista e narratore, in molti anni di lavoro». Giglioli si lascia quindi andare a una lettura critica non troppo benevola, tanto da precisare che la sua «più che una recensione» vuol essere «un appello», in cui sembra soprattutto preoccupato di remare contro un certo *main stream* tendente a monumentalizzare, idoleggiare la figura di Frasca fino al punto di farne una nuova icona, un autore *new cult* delle patrie lettere.

In questa sede ci si terrà lontani dai giudizi di valore e dai gradienti estetici, provando, attraverso una serie di spunti di lettura, a verificare quale punto di vista sul mondo esprime e quale idea di letteratura fornisce per interpretare il nostro tempo l'onnivora e debordante scrittura fraschiana, che in un unico impasto diegetico mescola digressioni spazianti dalla teologia alla filologia alla psicanalisi al cinema alla televisione alla politica all'economia all'arte alla musica. Al di fuori di questi due assi cartesiani credo non si dia altro diagramma plausibile di un'opera d'ingegno⁹.

Una delle focali del libro è la ri-scrittura dantesca. Sulla desolata altura di Monterzuolo nella fantomatica cittadina di Santa Mira — località d'invenzione già eponima del precedente romanzo¹⁰,

Condannato alla fama. La vita di Samuel Beckett, a cura di G. Frasca, traduzione di G. Alfano, Torino, Einaudi, 2000.

⁷ G. FRASCA, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Napoli, d'if, 2011. Anche il Frasca lirico sarebbe stato influenzato dal firmatario del *Pasticciaccio*: sul «gaddismo dei poeti» di ultima generazione cfr. A. CORTELESSA, *Gaddismo mediato. «Funzioni Gadda» negli ultimi dieci anni di narrativa italiana*, «Allegoria», XXVIII (1998), 10, 41-78: 45.

⁸ <https://www.nazioneindiana.com/2011/07/05/dai-cancelli-dacciaio/>

⁹ A voler usare le parole dello stesso interessato: «Per una teoria della letteratura che non voglia ridursi a gusto, gusto oltranzoso, ma che voglia essere presente e dal presente, del presente, divenire prospettiva, non vi è luogo più necessariamente da tenere che quella minuscola terra di nessuno dove s'incontrano il testo e l'interpretazione del testo, vale a dire le dinamiche che spingono, da lati opposti, verso l'unico centro: la comunicazione, il senso» (G. FRASCA, *Schiuma*, in *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di F. Bettini-F. Muzzioli, Lecce, Manni, 1990, 143-145: 143).

¹⁰ G. FRASCA, *Santa Mira*, Firenze, Le Lettere, 2006. Il volume è una seconda stesura della precedente edizione (Napoli, Cronopio, 2001), accresciuta con il cd audio *Il fronte interno* della *rock band* dei ResiDante. Anche in questo caso Frasca ricorre allo schema dell'*opus in fieri* e della ricezione sinestetica 'occhio/orecchio'. L'autore adotta come titolo il toponimo del romanzo di fantascienza *Invasion of the Body Snatchers* (*L'invasione degli ultracorpi*) di Jack Finney, stampato nel 1955 da Dell Publishing (dopo essere apparso a puntate sulla rivista americana «Collier's» tra il novembre e il dicembre 1954) e trasposto l'anno dopo sul grande schermo, diretto da Don Siegel e scritto da Daniel Mainwaring, come lo stesso narratore ricorda all'interno del libro («Mainwaring aveva ricavato la sceneggiatura da un racconto di Jack Finney», FRASCA, *Santa Mira...*, 148). Proprio Siegel è introdotto come personaggio nel romanzo fraschiano (ivi, 148ssg.), innescando una sovrapposizione di piani tra ipo-autore, autore e meta-autore. La pellicola è diventata un *cult movie* nel genere della *science fiction* ed è stata oggetto di più di un *remake* negli anni a venire (il più recente — 2007 — è *The Invasion*, prodotto dalla «Silver Pictures», di Oliver Hirschbiegel, con Nicole Kidman e Daniel Craig). Indice dell'enorme popolarità di questa opera, nonostante la tiepida accoglienza ricevuta dal pubblico alla sua prima uscita nelle sale, è inoltre il fatto di essere custodita negli archivi della Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti. Il soggetto verte sulla duplicazione-alienazione del corpo, sulla disumanizzazione dell'umano (uno stuolo di extraterrestri piomba in una fittizia cittadina californiana clonando i suoi abitanti e prendendo il loro posto), un tema — per altro da sempre fertile nell'immaginario artistico se si pensa già al motivo del sosia nel teatro antico — a cui Frasca è ipersensibile, come mostra anche la sua ultima fatica narrativa («a volte sento soltanto di essere una copia di me, e nemmeno troppo fedele», FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 550). In Italia il libro di Finney è stato edito per la prima volta da Mondadori, per la collana «Urania» nel 1956, con la

a significare che Frasca intende autoritrarsi come un autore *unius libri*, sulla falsariga di quel Montale che oltretutto nel 1966 confessava: «la mia poesia va letta insieme, come una poesia sola. Non voglio fare il paragone con la *Divina Commedia*, ma i miei tre libri li considero come tre cantiche, tre fasi di una vita umana»¹¹ — sorge una megadiscoteca chiamata «Il Cielo della Luna». Un nome di per sé eloquente, che si accompagna ad altri perspicui cartelli indicatori disseminati *in itinere* sin da subito, quali «nove piste da ballo»¹², «ne aveva contate nove, di file»¹³, «l'assordare di una colossale ventosa, come il battito d'ali di Satan»¹⁴, «l'ultimo cerchio, o cielo, il primo mobile»¹⁵, «ghiaccia»¹⁶, «un inferno a gettoni»¹⁷, convergenti nell'effigie della «mastodontica forma conica»¹⁸ e del «cono rovesciato»¹⁹ che stringe inequivocabilmente sull'imbuto avernale che il sommo poeta dovette attraversare. Il nome del locale sembra viceversa alludere — per contrasto/contrappasso — a una specie di eden. Anche la collocazione sul cocuzzolo di un poggio rimanda a prima vista al paradiso terrestre che svetta sulla montagna purgatoriale («Il Cielo della Luna era sorto inatteso come un fungo, o un bubbone, in pochi mesi, diciamo dall'aprile del '99 al gennaio del nuovo millennio, sulla collina di Monterzuolo»)²⁰. Senonché oltre i «cancelli, altissimi e d'acciaio»²¹ si apre un'oscena e nefanda cittadella di Dite della provincia italiana²². Anche la cronologia del romanzo è ricalcata su quella della *Commedia*. Il viaggio oltremondano del poeta fiorentino s'inscrive, com'è noto, nella settimana della *passio Christi* e principia il venerdì santo. Allo stesso modo Frasca avverte:

E in quel preciso venerdì, quando mancava un quarto alla mezzanotte, le piste del locale straripavano di corpi schizzati contro le fiamme di luce e il pulsare delle strobo, e si accalcavano quelli fra loro che, stanchi e accaldati, si sporgevano dall'enorme traslucido balcone ad anello, con al centro la pedana sopraelevata [...]»²³.

traduzione di Stanis La Bruna e con il titolo *Gli invasati*. Da ultimo (2005), in occasione del cinquantennio della sua *editio princeps* oltreoceano, è stato ripubblicato da Marcos y Marcos, nella serie «Gli Alianti», con l'intestazione *L'invasione degli ultracorpi*, a cura di La Bruna e M. L. Cortaldo.

¹¹ E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, 604.

¹² FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 7.

¹³ Ivi, 16.

¹⁴ Ivi, 10.

¹⁵ Ivi, 16.

¹⁶ Ivi, 12.

¹⁷ Ivi, 15.

¹⁸ Ivi, 22.

¹⁹ Ivi, 15. E cfr. anche ivi, 59: «Il Cielo della Luna era una struttura a cono, in tutti i sensi».

²⁰ Ivi, 19.

²¹ *Ibidem*.

²² L'espressione fraschiana dell'ingresso nel Cielo della Luna potrebbe rifarsi alla descrizione dell'accesso alla città di Dite di *Inferno* VIII, 76-78: «Noi pur giugnemmo dentro a l'alte fosse / che vullan quella terra sconsolata: / le mura mi parean che ferro fosse». Anche il fiammeggiare dall'esterno della discoteca per le sue radiazioni luminose («Quell'enorme sagoma [...], circondata da un anello di sbarre acuminate che degradavano a volte ai tre metri, per impennarsi fino ai sei dell'ingresso, se durante il giorno se ne restava massiccia e cupa come quella di un vulcano, faceva trasparire nelle buie notti di Santa Mira un'infinità di scintille di luce attraverso le pareti di vetroresina, che i cancelli d'acciaio provvedevano a rifrangere in ogni direzione, senza che la perfetta insonorizzazione consentisse a un solo accordo o alla pulsazione addominale dei woofer di trapelare. Lampi e colori, li diamo pure via gratis, recitava una regola non scritta dei ciellolunatici, ma la musica si paga», FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 22) rievoca, in qualche maniera, il rosseggiare della fortezza di Dite («E io: "Maestro, già le sue meschite / là entro certe nella valle cerno, / vermiglie come se di foco uscite / fossero". Ed ei mi disse: "Il foco eterno / ch'entro l'affoca le dimostra rosse, / come tu vedi in questo basso inferno», *Inferno* VIII, 70-75).

²³ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 23. Anche l'accalcarsi degli avventori potrebbe riecheggiare l'assembramento delle anime dannate sulla sponda dell'Acheronte di *Inferno* III, 118-120 («Così sen vanno su per l'onda bruna, / e avanti che sien di là discese, / anche di qua nuova schiera s'auna»). La collocazione

Ma quasi che questa griglia di riferimenti non sia inspiegabilmente ancora sufficiente a riconoscere il modello²⁴, l'autore puntualizza:

La voragine che si stendeva al disotto, ne replicava dantescamente le misure, sebbene l'architetto giapponese responsabile del progetto, un tale Kaso Fumi, cui le maestranze locali offrivano ridacchiando continuamente sigarette, avesse in più di un'occasione negato di aver letto la *Commedia*²⁵.

Il particolare circostanziato della 'replica dantesca' suona a questo punto nei termini di una superflua glossa esplicativa, funge a mo' di pleonastico para-testo ermeneutico. Eccoci dunque, sembrerebbe, dinanzi a uno dei tipici ingorghi narrativi del bulimismo descrittivo fraschiano. Se non che qui va in scena un inquietante gioco delle parti: laddove c'è un lettore medio, comune, a cui, poiché informato quanto basta, l'inserito didascalico non serve, e dunque costui non ne è il vero destinatario intenzionale, dall'altra sta un interlocutore-personaggio del tutto sprovveduto, qualificato o squalificato come un non-lettore, che va guidato dall'alto. Ma la sua ignoranza del testo dantesco è solo presunta, o meglio simulata. Al punto che nulla autorizza a pensare che il sedicente ingenuo Fumi non sia in realtà l'occulto e occhiuto *deus ex machina* di questa blasfema *mise en abîme* del sacro poema.

Eppure la pista dantesca viene presto abbandonata, dal momento che essa fungerebbe solo da motorino d'avviamento della macchina narrativa fraschiana per essere risucchiata presto e depotenziata nei mille ingranaggi che vengono via via azionati²⁶. Salvo rifarsi viva, quando magari il lettore non se l'aspetta più, nel capitolo finale. Quel «Tatí tatatà tatatà tatí, bschhh, tatí tatatà tatatà tatí» che schiude *ab initio* l'atto conclusivo del romanzo²⁷ non sarà — mi chiedo — una storpiatura del fin troppo celebre «*Pape Satàn, pape Satàn aleppe*» prodromico del settimo canto dell'*Inferno*? Certo Frasca lo aggiornerebbe a suo modo, calcando a dismisura l'apparente *nonsense* del modello, quasi incomprensibile alla sensibilità interpretativa dei moderni, benché non indecifrabile dal punto di vista dei commentatori antichi²⁸. Lo scrittore campano mutuerrebbe in particolare la sillaba ortotonica aperta «tà» che in Dante è l'elemento fonico qualificante dell'invocazione al maligno

temporale nel *week end*, come d'altra parte è naturale che avvenga per una discoteca, è puntualizzata anche poche righe prima: «Il Cielo della Luna, dunque, era diventato il locale più frequentato dell'intera regione, e neanche a parlarne nella notte fra venerdì e sabato [...]» (FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 22). E cfr. anche oltre: «inquadrato nel suo monitor la notte tra il venerdì e il sabato» (ivi, 32).

²⁴ «Restava da controllare l'ultima telecamera, quella a infrarossi nel buco che dava sulla fogna, posizionata obliqua per inquadrare quando vi era alloggiato l'Oggetto *dalla cintola in giù*, e qualcosa di quanto c'era più in basso» (ivi, 60; corsivo mio) è una sequenza che ha tutta l'aria di emulare, e *contrario* e con effetto di *detorsio in comicum*, l'emergere di Farinata dalla sua tomba infuocata di eretico: «Vedi là Farinata che s'è dritto: / da la cintola in sù tutto il vedrai» (*Inferno* X, 32-33).

²⁵ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 22.

²⁶ Anche nel summenzionato precedente narrativo di Frasca agisce una solare traccia dantesca, che gioca con il titolo del romanzo: «Ma s'io fosse fuggito inver' la Mira» (*Purgatorio* V, 79). E anche in questo caso la dipendenza dal poema dantesco si attiva sin dalle prime battute dell'opera (FRASCA, *Santa Mira...*, 5).

²⁷ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 541.

²⁸ Per un quadro di riferimento della complessa esegesi di questo endecasillabo («una delle più discusse cruces dantesche») nonché per le fonti bibliografiche rinvio alla voce omonima a cura di E. CACCIA, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1970-1978, vol. IV, 280ssg. A proposito delle riprese contemporanee di Dante, *Inferno* VII, 1 mi piace qui ricordare che *Pape Satàn Aleppe. Cronache di una società liquida* è il titolo dell'ultimo saggio postumo di U. ECO (Milano, La nave di Teseo, 2016), in cui le oscure parole pronunciate dal custode del quarto cerchio assurgono a 'logo' della deriva di insignificanza tipica dei tempi che viviamo.

messa in bocca a Pluto, il demone della ricchezza. Ne uscirebbe grottescamente amplificata la sequenza martellante degli accenti, che nella matrice costituisce la zona sonora di spicco. La citazione camuffata — se davvero di questo si tratta — ben si adatterebbe a un'opera che, tra le altre cose, intende essere una denuncia contro il sardanapalesco costume della società neo-consumistica. I 'lussuriosi' di Frasca che gettano via il loro stipendio in cambio di godimenti estremi sono al tempo stesso dei 'prodighi' che rimpinguano le tasche degli 'avari' che gestiscono il 'diabolico' locale. Del resto, anche l'ultimo capitolo non risparmia anatemi all'indirizzo dell' avida civiltà neocapitalistica: «non c'è provvidenza [...] che non sia di questa terra, se sono in verità i beni mondani l'oggetto di tanti appetiti»²⁹. Ma c'è di più. Se il favoloso Capaneo dantesco di *Inferno* XIV, 63ssg. giganteggia per la sua tracotanza, l'omonimo personaggio fraschiano³⁰ che si affaccia nelle ultime righe è un oscuro e umile barelliere incaricato di traslare i clienti del Cielo della Luna al termine del loro *trip* erotico nei sotterranei dell'edificio³¹. Tutt'altro che titanico, l'omologo figuro di *Dai cancelli d'acciaio* qualcosa da spartire comunque ce l'ha con il superbo re che cinse d'assedio Tebe. Bestemmia pure lui, al pari del suo compare, tal Polifemo. Ma le sue imprecazioni sono di ben altra pasta rispetto a quelle del sovrano greco che osò sfidare a viso aperto l'ira di Giove. Il novello Capaneo recrimina a fior di labbra per «questioni sindacali»³², solo perché è costretto a fare gli straordinari senza vedersi riconoscere un adeguato supplemento di stipendio. Nondimeno, questa specie di losco psicopompo ha il compito di immetterci, proprio nella coda del romanzo, in un'obitoriale cella frigorifero dove stazionano i reduci della grande avventura infernale. «Abbiamo da chiudere questa storia», bofonchia lo spazientito Capaneo, producendosi in un'esortazione che sa anche di un mimetizzato segnale meta-testuale, di una didascalia interna che ci avvisa che la fatica letteraria dell'autore volge al termine. Attraverso uno stretto e disagiato cunicolo scavato nella roccia (la 'natural burella?') si giunge in una segreta ghiacciaia. Il testo indugia più volte sul repentino abbassamento di temperatura che caratterizza questa zona sottostante³³. È chiaro: Frasca ci sta portando, come Virgilio fa con Dante, nel Cocito del nuovo millennio. E tuttavia perché lo scrittore partenopeo — sarebbe lecito domandarsi — collocherebbe il redivivo Capaneo nel punto più basso del suo inferno post-moderno, facendolo precipitare assai più giù rispetto a dove lo ha messo Dante, nel girone dei violenti contro Dio? Potrebbe trattarsi di un caso di raffinata rilettura della fonte. Il figlio di Ipponoo è legato a stretto filo al mito di Tebe, la città che nel nono cerchio del primo regno oltremondano assurge al ruolo di topografica allegoria del male. Si spiega così la nuova invocazione alle muse in *Inferno* XXXII, 10ssg., dove Dante riconvoca la leggenda del poeta Anfione, che con il suo canto stregò le rocce del monte Citerone inducendole a formare la cinta muraria del capoluogo della Beozia. «Dante sembra voler dire che come Anfione con la poesia riunì le pietre per costruire Tebe, così lui si accinge con i suoi versi a costruire un'altra e più terribile Tebe. Tebe era per gli antichi la città delle più tremende iniquità, e ad essa Dante riferisce, con più

²⁹ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio*..., 556.

³⁰ Ivi, 579ssg.

³¹ Si noti come la descrizione del «piccolo portantino» (ivi, 584) si contrapponga al profilo di «quel grande» che attira l'attenzione di Dante nel terzo girone del settimo cerchio (*Inferno* XIV, 46).

³² FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio*..., 579.

³³ «L'altra volta siamo stati noi a portarli tutti giù, e ci siamo quasi congelati» (ivi, 587); «Ma l'ipotermia, lo sai, la rischiamo pure qui» (ivi, 588); «La prima cosa che avverti invece, non appena riaperte le porte, fu l'impenetrabilità dell'aria. Un gelo di metallo pareva opporsi a ogni giro di ruota» (ivi, 590); «Polifemo lo inserì a fatica nel primo posto libero, accanto a qualcuno che non aveva ancora la brina fra le ciglia» (*ibidem*); «Le orecchie gli si gelarono in un attimo, e quasi nemmeno più distinse il ronzio che gli stava indurendo le membrane» (*ibidem*).

richiami, la regione dei traditori»³⁴. Se così stanno le cose, la presenza di Capaneo, l'assaltatore dell'antica rocca cadmea, nel 'Cocito' del Cielo della Luna sarebbe in asse ideologica con quella sorta di piccola *Tebaide* luciferina che occupa gli ultimi canti dell'*Inferno* dantesco. E, lungo questa scia, Santa Mira diventerebbe una Tebe dei nostri giorni, segnata da quella stessa inesorabile maledizione toccata in sorte al suo re parricida e incestuoso, Edipo, ed estesasi a tutta la di lui sventurata discendenza.

Da ultimo, il corso d'acqua di cui il protagonista, prossimo all'uscita dal Cielo della Luna³⁵, si sforza di udire il rumore dialoga con il «ruscelletto» di *Inferno* XXXIV, 130, che non si scorge ma si sente mormorare una volta giunti al varco che conduce fuori dal 'cieco mondo'. È il fiume della 'salvezza', quel Letè in cui il pellegrino dovrà più in là calarsi per espiare i suoi peccati. Prima di sgusciare via, Dante si volge angosciato a squadrare per intero la raccapricciante silhouette di Belzebù, quasi una simbolica ultima occhiata all'abisso di pena che ancora gli riempie le pupille di terrore³⁶. Analogamente Frasca dice del suo personaggio che ha appena abbandonato la discoteca infernale: «vide profilarsi minaccioso il cono del Cielo della Luna»³⁷. Persino la «finestra»³⁸ che si spalanca come via di fuga nella volta dell'ipogeo del malfamato locale di *Dai cancelli d'acciaio* invita a un parallelo con il «pertugio tondo»³⁹ attraverso cui Dante e Virgilio guadagnano la superficie. E infine, l'avvistamento del mare in procinto dei primi bagliori diurni che sigla il romanzo («Fuori si stendeva immobile la baia di Santa Mira, nel nero più cupo che precede l'alba. Avrebbe atteso che rischiarasse l'orizzonte, poi il primo raggio di rosa gli avrebbe scaldato la vita [...]. Il mare nel buio era un'unica lastra, [...] sulla linea d'orizzonte dove avrebbe dovuto sfolgorare il sole [...]») è un nitido cenno d'intesa al «tremolar de la marina» che all'albeggiare cattura lo sguardo di Dante all'inizio della cantica successiva⁴¹. Con questa speranzosa e liberatoria nota 'purgatoriale', dunque, Frasca, congeda i suoi lettori, dopo averli 'contristati' per lunghissima pezza con la più cruda delle raffigurazioni dello spirito dei nostri tempi.

Ma, come si accennava, il marchinegno romanzesco di Frasca è una fattispecie di *monstrum* letterario, una surreale creatura che ha la testa e i piedi modellati con lo stampo della *Commedia* dantesca e un corpo proteiforme, composto delle tessere formali più disparate (testi biblici, patristici, classici, moderni, e financo canzoni pop, sceneggiature filmiche, e così via) e degli innesti più screziati della storia recente del nostro paese e dell'intero pianeta (gli anni di piombo, la strategia della tensione, la massoneria, l'associazionismo eversivo, gli scandali finanziari, la crisi delle ideologie con la fine della Guerra Fredda). Ne vien fuori un caleidoscopico affresco della grande 'notte' in cui è culminata la parabola del secolo scorso. In tal senso, perciò, il rifacimento del 'divino' poema appare quasi un'esca gettata al lettore per de-pistarlo. È il tema allitterante della «pistis», che galleggia tra le righe. La domanda è allora: si può avere 'fede' nell'autore?

³⁴ A. M. CHIAVACCI LEONARDI (con il commento di), D. Alighieri, *Commedia*, vol. I, *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991, 947.

³⁵ «In quel silenzio assiderato non avrebbe mai sentito scorrere il fiume» (FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 590).

³⁶ «Io levai gli occhi e credetti vedere / Lucifero com'io l'avea lasciato» (*Inferno* XXXIV, 88-89).

³⁷ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 590.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ DANTE, *Inferno* XXXIV, 138.

⁴⁰ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 590.

⁴¹ DANTE, *Purgatorio* I, 117.

D'altra parte, il rapporto con le fonti letterarie, di cui il romanzo vuol essere, nella logica fraschiana, l'eco sonora, si ispessisce con il cenno al «castello di Durcet»⁴², il finanziere proprietario del maniero dove sono ambientate *Le 120 giornate di Sodoma*. È evidente che il locale libertino di Santa Mira ne è una proiezione in scala, persino maggiore, tanto più che entrambi i luoghi sono sperduti e inaccessibili, come anche per Frasca dimostrano gli eponimi «cancelli d'acciaio» che ne sbarrano l'ingresso, a meno che, in entrambi i casi, non si passi una rigida selezione per entrare. Ma quel che mette conto evidenziare è la genesi tormentata del manoscritto desadiano, che sarebbe stato vergato in una grafia microscopica su fogli incollati per formare un solo grande rotolo (rieccoci al paradigma post-moderno dell'iper-testo che risemantizza il prototipo del *codex unicus*, della *scriptio continua*) sì da essere meglio occultato e sfuggire alle maglie della censura. Ma l'opera si eclissa nell'assalto alla Bastiglia, nelle cui segrete il marchese attese alla sua composizione⁴³.

Fatto sta che l'ingrediente narrativo, o meta-narrativo, del 'libro nel libro'⁴⁴ costituisce l'incunabolo dell'aggrovigliato plot di *Dai cancelli d'acciaio*. Il filo della matassa è l'esistenza di un ipotetico vangelo apocrifo che presenta Cristo e Giuda come due figure speculari e interscambiabili, colpevoli allo stesso modo, quasi il *recto* e il *verso* di un medesimo foglio, dal momento che è vero che il maestro è stato tradito dal suo discepolo ma è altresì vero che si è lasciato tradire. Tant'è che i versetti posti nel colofone del romanzo recitano: «E Cristo disse: "Non sono stato io che vi ho scelto? / E fra di voi c'è un diavolo!" / E Didimo Giuda disse: "Sei stato tu a chiamarci, sebbene uno di noi sia un diavolo»⁴⁵. È una deroga alla «contradizione che nol consente», per rifarci ancora al Dante che ri-legge Aristotele⁴⁶. Il meccanismo si complica ulteriormente. Il gesuita Saverio Juvarra ha disatteso la fiducia del cardinale Cristoforo Bruno, di cui era segretario-allievo, denunciandolo ai suoi superiori per essere in possesso del testo incriminato. Ma, a sua volta, l'alto prelato è reo di aver occultato il libro pericoloso. E ancora: qual è la reale responsabilità di padre Saverio se egli non ha fatto altro che ottemperare al principio dell'obbedienza che regola il ministero del sacerdozio? Il religioso infatti così si schermisce: «Pietà del servo cui fu consegna consegnarTi»⁴⁷. È «il paradosso della consegna»⁴⁸ che funge da razzo segnalatore per illuminare il campo d'indagine. Il 'tradimento' equivale alla *traditio*, il 'tradire' al *tradere*, cioè al 'tramandare', ai modi di trasmissione della letteratura⁴⁹. Si spiega anche così, allora, alla luce di questa stratificata semantica, l'approdo finale del libro nella 'ghiaccia' dove Dante colloca i 'traditori'.

⁴² FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio*..., 64.

⁴³ Frasca vi accenna nel corso del racconto: «Le Persone Gloriose non finivano lì dentro come nel castello di Durcet, rapite e trascinate a forza da qualche marcantonio prezzolato, e per il fatto che non c'era più alcun celebre Durcet, né l'allegria brigata dei debosciati, perché la Bastiglia l'abbiamo presa una volta per tutte, con o senza il suo sognatore dentro, e dei castelli ne abbiamo fatti alberghi a cinque stelle» (ivi, 441).

⁴⁴ «Stava scrivendo il suo libro, no? Quale? Oh bella, questo. E Sarò guardava la sua pagina, Questo. E la sua pagina gli ricambiava l'occhiata» (ivi, 42); «Dove l'aveva vista una scena del genere, si chiese. Al circo? In un romanzo?» (ivi, 496); «Sandro non aveva fatto altro che rileggere la lettera 70 di Seneca a Lucilio»; «Quadrantem mordicus de stercore tollo. Aveva voglia di rileggersi Seneca, quando era in ballo Petronio» (ivi, 486): il passo latino è un prelievo da *Satyricon* XLIII («Ab asse crevit et paratus fuit quadrantem de stercore mordicus tollere»).

⁴⁵ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio*..., 591.

⁴⁶ *Inferno* XXVII, 120.

⁴⁷ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio*..., 10.

⁴⁸ C. B. MINCIACCHI, *Il paradosso della consegna*, «Alfalibri», Suppl. 3 di «Alfabeta2», 11, luglio-agosto (2011), 3.

⁴⁹ «[...] fin tanto che fosse stato tradito. Tradito, Eminenza. No, padre. Lasci il gioco degli accenti ai poeti. Lei è un filologo, conosce l'ignoranza dei copisti, quella stessa di cui tante volte ci ralleghiamo» (ivi, 243).

Ma in Frasca lo stereotipo del *missing book*, che è l'archetipo sempre verde di molta narrativa occidentale, da Ariosto a Cervantes, Scott, Manzoni, Eco, Brown, tende a smarginare dai canoni consueti e più che ri-tematizzato viene problematizzato. Il testo a stampa dello pseudovangelo può essere affidato alle fiamme, il file può essere cancellato, ma resta ancora da trovare, ove mai ci sia per davvero, il microfilm.

Un testo — leggiamo — poteva galleggiare su dei fogli, naturalmente, per esempio sui fogli diligentemente trascritti da un giovane padre gesuita, e gli aveva sorriso con partecipata mestizia, ma anche naturalmente dietro lo schermo di un computer, e neanche a dirlo in un microfilm gelosamente custodito, ma che un devoto solerte segretario avrebbe saputo certo far saltar fuori, un giorno o l'altro, e quanto prima era possibile, così come col bastone si fa guizzare il serpente acquattato nell'erba⁵⁰.

Siamo di fronte a una specie di diabolica 'idra' di Lerna, che per quante teste le vengano mozzate, ne mostra sempre inaspettatamente un'altra⁵¹. E qui, con un *calembour* di quelli che gli sono familiari, Frasca prosegue: «Ma vi era un contenitore anche più difficile da distruggere, un'asse fradicia sciaguratamente vicina alle fondamenta, così che la Casa rischiava ormai di venirsene giù. Perché i testi, lo dice la parola stessa, galleggiano innanzi tutto, ah ah, nelle teste»⁵².

Ora, la cerebralità è meno che mai incorporità. Tutt'altro. Non c'è niente di più tangibilmente fisico che la letteratura per Frasca. Ciò spiega perché nel romanzo vi è diluita una galleria non già di anime ma di corpi, che nel sottosuolo della discoteca partecipano a un collaudatissimo rito orgiastico. A cominciare dal gesuita, che paga come gli altri, compreso il cardinale, una cifra spropositata per farsi mettere in croce nel ruolo di «Oggetto S(enziente)» e calare nel cono della lussuria al fine di provare un piacere della carne che, masochisticamente, fa leva sul dolore fisico e sul degrado morale. Una prova antinomica per non dire assurda di espiazione secondo cui per affrancarsi dal peccato bisogna calarcisi dentro, legato mani e piedi⁵³. Lo «scandalo della croce»⁵⁴ è così servito alla lettera. Ciononostante tutte è voce, suono, urlo, grido, singhiozzo, lamento, trillo, sibilo, respiro, alito nel microcosmo fraschiano, che non a caso si disvela con l'onomatopea iniziale «Frrr, tshhh»⁵⁵, reiterata a mo' di *refrain*. Nel primo regno visitato da Dante, d'altra parte, poco o nulla è dato vedere ma molto o tutto è concesso sentire⁵⁶. Lo stesso padre Saverio sperimenta al

⁵⁰ Ivi, 25.

⁵¹ «Quel testo blasfemo, quel falso riemerso chissà come dall'inferno, doveva scomparire una buona volta per tutte, perché l'idra sarebbe a ogni colpo risorta, se non le si fosse inferto quell'unico che le avrebbe schiacciato il capo» (*ibidem*).

⁵² *Ibidem*.

⁵³ «Il caso di Frasca è — osserva A. CORTELLESA — emblematico. Scrittore *politico* se ne conosco uno, pure la 'forza' con la quale indubbiamente [...] egli è in grado di relazionarsi pare, ahinoi, tutta *passiva*. In termini pugilistici lo definiremmo un grande *incassatore*. La sua straordinaria capacità di colpire il lettore, e ancor l'ascoltatore — intellettualmente, ma soprattutto sensorialmente, emotivamente — sta nella capacità di ostendere il suo *patire* la violenza di una storia in atto. Di farsene malinconico radarista — che neppure immagina di poter dirigere il fuoco di una contraerea» (*Scritture-reagente. Di alcuni autori-critici contemporanei: Antonella Anedda, Vitaniello Bonito, Tommaso Ottonieri*, in M. Ganeri-N. Merola, a cura di, *La critica dopo la crisi*. Atti del Convegno di Arcavacata, 11-13 novembre 1999, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, 41-83: 55).

⁵⁴ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 63.

⁵⁵ Ivi, 4ssg.

⁵⁶ «Cos'era quel rombo? Un turbine violento di sospiri urla ansimi e gridolini, con qualche colpo secco di carni percosse, che gli agghiacciò il cervello. Neanche fosse la prova audiometrica di Dante nel vestibolo dell'inferno, provò a dirsi con la solita vocina da stronzetto, ma finì solo, nello sforzo di arginare il terrore, e se mai divertirsi della sua intelligenza» (ivi, 28). Tutto il libro è percorso da una sorta di *libido audiendi*: «Gli

principio della sua edonistica tortura che non può né pensare né pensarsi senza la sua voce, per quanto stridula e sfalsata gli possa risuonare. Il dogma giovanneo «E il Verbo si fece carne» è così assunto secolarmente da Frasca come postulato letterario.

Tutto questo orienta il discorso su un aspetto della letteratura, che forse potrà apparire controcorrente ove non anacronistico, che è allora la sua materialità. In un'epoca che si iscrive sotto la fin troppo nota e, direi, usurata etichetta di liquidità, che non inerisce solo al capitalismo finanziario, che ci fa persino rimpiangere, Marx permettendo (e non mancano allusioni in tal senso nel romanzo), la stagione del caro vecchio capitalismo industriale, ma anche, e soprattutto, alle strategie della comunicazione e, in ultima istanza, ai modi e alle forme della scrittura, finendo per caratterizzare l'essenza stessa del nostro vivere sociale, questa prospettiva si pone non tanto come innocua provocazione bensì, da un lato, come una sfida radicale e, dall'altro, come una scommessa feroce.

Per Frasca il nodo della consistenza fisica e concreta della letteratura non si stringe affatto intorno all'ormai protocollare antitesi tra il libro cartaceo e l'*e-book*, che è fonte tuttora di un dibattito tanto vivace quanto irrisolto, rispetto al quale come s'è visto, l'autore sembra suggerire una via d'uscita, già percorsa nel non meno ponderoso saggio *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*⁵⁷. Nel suo caso si tratta di mettere a regime il rapporto tra scritturalità e corporalità. Egli, quasi per un curioso paradosso, individua nella parola detta, in apparenza effimera ed evanescente rispetto a quella durevolmente fissata sulla pagina, la sua vera essenza, la sua anima più profonda. Come a voler ribaltare un aforisma consacrato dalla tradizione: *verba manent scripta volant*. Frasca intende ristabilire, proprio nella montaliana età del blablà di massa, il primato del *legbein* a scapito del *graphbein*. Uso non a caso due verbi greci perché pare di cogliere in questa posizione intellettuale l'ammonimento di Platone, strenuo fustigatore della scrittura, rea secondo lui di aver provocato nell'uomo la perdita della memoria. Prima dell'avvento della civiltà grafica, la parola era un sedimento che si depositava al fondo della coscienza dell'individuo diventandone perciò un acquisto perenne e consapevole. È interessante soffermarsi nel celebre racconto inserito nel *Fedro* su un passaggio della replica di Thamus, il sovrano degli egiziani destinatari della nuova invenzione messa a punto dal dio Theut. Il faraone così risponde alla divinità nilotica che vuole dargli a credere che la scrittura rappresenti una medicina contro la dimenticanza a beneficio dei suoi sudditi: questi ultimi «si abitueranno a ricordare dal di fuori mediante segni estranei, e non dal di dentro e da sé medesimi» (275b; traduzione di Giovanni Reale).

Già qui, dunque, a quest'altezza, si trova una rappresentazione della scrittura *sub specie* di entità altra rispetto al soggetto, una sorta di «corpo estraneo», avrebbe detto Valerio Magrelli⁵⁸. Viceversa, la voce vive con noi, è qualcosa che sta dentro di noi, ci abita. Ebbene, in un'intervista rilasciata a Claudia Crocco per l'edizione online di «Nuovi Argomenti», Frasca dichiara: «Persino il nostro corpo è immaginario, perché è la parola che lo contiene. È la carne che ci chiacchiera un corpo»⁵⁹; e aggiunge: «Nel senso che, se non avessimo la parola, il linguaggio, non avremmo nemmeno il

occhi? Macché. Aperti o chiusi non facevano alcuna differenza, tanto era il restarsene all'ascolto di quell'unico lungo muggito pneumatico di dolente piacere a drizzargli a tempo la verga» (ivi, 61).

⁵⁷ Roma, Meltema, 2005; poi in edizione ampliata Bologna, Sossella, 2015. Cfr. anche G. FRASCA, *Dopo la tipografia: la scrittura nell'età multimediale*, in N. Borsellino-W. Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XVI (*Il Novecento. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*), parte seconda, Milano, Federico Motta Editore, 2004, 728-765.

⁵⁸ V. MAGRELLI, [*Questa ragazza si sottrae ad ogni gesto*], v. 14, in ID., *Ora serrata retinae* (Milano, Feltrinelli, 1980); poi in ID., *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, 21.

⁵⁹ <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/intervista-a-gabriele-frasca-prima-parte/>

corpo»⁶⁰. Pur con le dovute differenze, ritorna in queste righe il rapporto di intima familiarità che lega la *phomé* alla *physis*. Ma se nel filosofo delle Idee la posta in gioco è la conoscenza, dal momento che la scrittura, rompendo, per dir così, il nesso originario tra *homo loquens* e *homo sapiens*, renderebbe l'individuo schiavo delle opinioni e seguace delle apparenze, per Frasca il perno del ragionamento ruota intorno alla necessità di recuperare l'armonia perduta tra creazione e fruizione letteraria. In questa condizione lo scrittore 'parla' davvero al lettore, che di quest'ascolto trattiene un segno duraturo, magari indelebile. E 'parla' anche per bocca dei suoi personaggi, come si evince anche dall'uso massiccio nel romanzo dell'indiretto libero, che comporta una costante oscillazione tra mimesi e diegesi, una tecnica di cui l'autore sarà debitore all'amato Verga, non a caso incidentalmente citato nell'opera⁶¹. La determinazione del significato passa quasi in secondo piano rispetto alla natura del significante, che in quanto vivida traccia sonora si dispone a essere accolto e interiorizzato, *autrement dit*, per rimanere nell'ambito del gergo fraschiano, 'incorporato'. Ma questo inchiodare la riflessione al discorrere in sé e per sé, al puro dire, rinvia, per converso, a un tema evocato da Martin Heidegger in *Sein und Zeit* (*Essere e Tempo*). Il verbo adoperato da Frasca testé richiamato, 'chiacchierare', non può non far venire in mente per opposizione l'analisi elaborata dal grande pensatore tedesco intorno alla «chiacchiera» (*Gerede*), da lui invece derubricata, in scia con il senso comune del termine, a una «deiezione» (*Verfallen*) dell'«Esser-ci» (*Dasein*), in cui si riassume l'impersonale spaccato massificato del «si dice» (*man sagt*). L'autore vesuviano mostra poi di scavalcare la teoria di Jacques Derrida, secondo cui proprio il passo finale del *Fedro* statuisce e alimenta il tabù del logocentrismo o del fonocentrismo che ha improntato di sé tutta la nostra cultura occidentale. Per il filosofo francese che la voce sia presenza, aderenza e la scrittura assenza, distanza è un'esperienza ingannevole. Solo il testo codificato, istituzionalizzato, grammaticalizzato può essere assunto come oggetto di riflessione sul linguaggio. Teorizzare perciò il parricidio della scrittura ai danni dell'oralità non avrebbe senso in termini operativi. Lo studio della letteratura è allora la presa d'atto di uno scarto, di una «differenza» — è la tesi portante del fondamentale saggio del '67, *L'écriture et la différence* —, tra l'emittente vocale e il contenuto del messaggio, che in quanto si è modellizzato, formalizzato permane nel tempo indipendentemente dalla volontà di chi lo ha emesso, offrendosi come unico dato certo passibile di interpretazione e decostruzione.

Ma il neo-logocentrismo, per dir così, di Frasca incuba prima nella poesia che nella narrativa, la quale ne muterebbe le premesse senza una sostanziale soluzione di continuità. Tant'è che lo schema del *patchwork* è già ampiamente riversato nel suo *corpus* poetico⁶², che ama ibridare la lirica-lirica con la lirica-prosa o la lirica in traduzione anche in un medesimo volume. Né il suo più recente romanzo rinuncia a strizzatine d'occhio all'arte del verso, persino infarcite di notazioni metriche: «Come diceva Gozzano, stiracchiandosi in dieresi, mi scusi ma io amo la poesia, Viaggio per fuggire altro viaggio»⁶³. In lui la battente incidenza del frasario metalinguistico, che espone in

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 114.

⁶² *Lime*, Torino, Einaudi, 1995; *Rive*, Torino, Einaudi, 2001; *Rame*, Milano, Corpo 10, 1984 (seconda edizione ampliata Genova, Zona, 1999); *Prime: poesie scelte 1977-2007*, Bologna, Sossella, 2007; *Rimi*, Torino, Einaudi, 2013.

⁶³ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 560. È citazione puntuale da G. GOZZANO, *La signorina Felicità ovvero La Felicità*, VIII, v. 395 (in ID., *Le poesie. «La via del rifugio», «I colloqui», «Le farfalle», «Poesie sparse»*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1990, p. 143). Nell'originale la parola «viaggio» è segnata da dieresi in *incipit* ed *explicit*. Si potrebbe dire che quella fraschiana è una citazione di una citazione, dal momento che il poeta torinese fa qui chiaramente riferimento a Dante *Inferno* I, 91 («A te convien tenere altro viaggio»: cfr. la nota di Sanguineti *ad loc.*). L'endecasillabo gozzaniano è parafrasato poche righe dopo: «Brutta cosa invecchiare, non

piena luce le parti del discorso, è il sintomo allarmante di una grammatica asettica e afona della comunicazione scritta funzionale a una meccanica vuota e disarticolata dell'esistenza. Inserirsi metalinguistici non sono infrequenti neanche in *Dai cancelli d'acciaio*. Si veda, *ad experimentum*, questo passo:

Congiuntivo imperfetto nella *protasi* ridacchiò Sandro, nel vuoto della sua scena fissa, ma nell'*apodosi* solo il miraggio di un *condizionale presente*. Gerardo Quaragione non avrebbe mai rinunciato al suo *stile*. Per tanti, per troppi, si dice il vero soltanto con un'accozzaglia di *frasi* appena scorciate da giustapporre, come l'elenco degli acquisti nello scontrino di un supermercato. Ma per un uomo come lui, che tante verità aveva visto deprimersi improvvisamente o affiorare in un niente, solo l'ottovolante dell'*ipotassi* avrebbe assicurato quel tanto di veridicità per cui vale ancora la pena di esprimersi.

Periodo ipotetico dell'irrealtà, o dell'impossibilità, lo dovrebbe ricordare, se come me è ancora uno di quelli che rimpiange le gioie del ginnasio⁶⁴.

Quello fraschiano è un io scisso, fratto, slogato, che aspira o ambisce, tra gioco e tragedia, a ricomporsi nell'organismo di un *Gesamtkunstwerk*, di un'opera estetica totale, di cui la sua *vox plurima* sarebbe la sola certificazione di identità. Non a caso egli instaura un rapporto di stretta reciprocità tra poesia e respirazione, tra verso e fiato, mostrando di intendere il dettato lirico al modo letterale di un nudo *flatus vocis*. L'interpunzione non obbedisce a esigenze logico-sintattiche ma segnala pause respiratorie, zone del testo in cui il poeta locutore può e deve rifiatare. È una sorta di pneumatologia della punteggiatura. Nella rovesciata visuale di Frasca la lingua, considerata come puro flusso sonoro, sola emissione vocalica, si dà una struttura interna volta a far sì che il messaggio veicolato non cada nell'oblio. Di qui la strada è aperta verso non solo la liceità ma la necessità di mettere mano a una serie di espedienti acustici finalizzati a tale scopo. Nel riuso massiccio della rima, che Frasca pratica con assillante costanza — un tratto stilistico che ha contribuito ad alimentare il *cliché* dell'autore «manierista, seriale e ossessivo, epigonale»⁶⁵ —, c'è un'intenzionalità comunicativa che in qualche misura lo smarca dal resto dei cosiddetti neo-rimatori, cioè di quei poeti del Novecento inoltrato in cui un po' frigidamente si perpetua la presenza di questo antico istituto metrico. Emblematica, sotto questo riguardo, è la sua ultima silloge prosimetrica *Rimi*. In termini di una sorta di rimario tradizionale si dispone il prologo iniziale di venticinque sonetti concettosi *à la manière* del caro Francisco de Quevedo⁶⁶. Ma nella parte centrale, costruita in prosa

crede? L'approssimarsi all'estrema sentenza, neanche fossimo all'ultimo interrogatorio, come scioglie la lingua, illusi come siamo che un fiume di parole possa correre contro il senso del tempo, così ci rende incauti. Ancora un viaggio per fuggirne un altro, al solito» (FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 561). Notevole è anche la ripresa testuale del verso «P' vo come colui che è fuor di vita» (ivi, 102) del sonetto cavalcantiano [*Tu m'hai sì piena di dolor la mente*] (*Rime*, VIII, in G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di M. Cicuto, introduzione di M. Corti, Milano, Rizzoli, 1978, 83). Cavalcanti, per la poetica della disgregazione psico-somatica dell'io, è autore assai vicino alle corde di Frasca. Si vedano in proposito alcuni passaggi della su menzionata intervista in due parti rilasciata da quest'ultimo a C. Crocco per il sito web di «Nuovi Argomenti»: «Guido è il nome per eccellenza della poesia italiana, per Guinizzelli, ovvio, e soprattutto Cavalcanti. [...] Devo dire di aver preso un'immediata sbandata per il modernismo: Joyce è ancora uno degli autori più importanti, per me. Poi ho scoperto, per fare qualche esempio più "tradizionale", che Cavalcanti mi piaceva molto; e che anche la poesia provenzale e quella barocca potevano costituire un valore» (<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/intervista-a-gabriele-frasca-seconda-parte/>).

⁶⁴ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 557. I corsivi sono miei. Ma si confronti anche un passo come questo: «Regina, invece, aveva cominciato ad avvertire il bisogno di un punto fermo, una casa, un compagno e magari un figlio, che poi ne sono tre, di punti, e messi tutti insieme fanno una bella sospensiva» (ivi, 40).

⁶⁵ F. FRANCUCCI, *La carne degli spettri. Tredici interventi sulla letteratura contemporanea*, Pavia, Edizioni O.M.P., 2009, 56.

⁶⁶ Cfr. già G. FRASCA, *Quevedo ovvero Perché è più freddo della morte amore*, Napoli, d'if, 2009.

ritmica, le desinenze sonore cessano di essere ortodosse per farsi sghembe, stridenti, sfalsate. Sono appunto «rimi» non rime; approcci goffi a rime che non riescono o, tutt'al più, *lapsus linguae*. Dalla sua visuale stranita e vicaria, Frasca può solo dire il mondo a pezzi, sillabarlo, dal momento che, quasi 'petrarchescamente', esso «si disperde in rime»⁶⁷. Sicché i suoi *rimi* somigliano in definitiva a conati in serie di un romanzo che ha smarrito trama e personaggi. «Io, per ridere — confessa l'autore —, chiamavo *Rimi* con gli amici “La Rovina Commedia”. Non ci sarà processo di purificazione, questo no: ma è di sicuro una commedia. Ci sono personaggi a bocca spalancata che aspettano solo di lasciarsi dire»⁶⁸.

Si può dire che in Frasca la fedeltà alla rima nasca dal bisogno tutto di reagire alla fluidità del nostro presente. In questa ottica le catene rimiche, le sequenze assonanzate, le figure etimologiche, la dizione paronomastica, in sintesi tutto l'armamentario retorico consegnatoli dalla tradizione, che lo scrittore fa suo anche nella narrativa, mira alla «memorabilità» del dire. Le parole «che si fanno ritmare», dichiara ancora Frasca nella sopra richiamata intervista, «sia pure “senza misura” (espressione da intendersi nel senso di versi liberi non sciolti), restano e come, persino di più di quelle che la scrittura consegna al foglio, o allo schermo, o a quello che vuole, perché è nella carne stessa che cercano di iscriversi»⁶⁹. E c'è da integrare che lungo questa traiettoria muove una propedeutica e sostanziale differenza tra prosa e poesia. La prima infatti, proprio perché può fare a meno del ritmo (e si ricordi che una delle etimologie vulgate di rima è appunto ritmo), per quanto memorabile non è memorizzabile. Del capolavoro di Proust, scelto da Frasca come esempio *par excellence*, un lettore non riuscirà a conservare il ricordo puntuale neanche di una sola frase. Si potrebbe obiettare a questa tesi, guardando ai classici della nostra narrativa, che ci sono alcuni luoghi di romanzi che sembrano sottrarsi a questa predestinata legge dell'amnesia. Basti pensare a un attacco come «Quel ramo del lago di Como», che tuttavia non solo ha il vantaggio di stare in una sede privilegiata (la cosiddetta memoria incipitaria) ma anche di essere strutturato, guarda caso, a mo' di un novenario, secondo quanto hanno notato alcuni interpreti, compreso il poeta Giorgio Orelli, che alle «zone non sliricate» de *I promessi sposi*, come egli le chiama, ha dedicato uno studio attento e appassionato⁷⁰. Forse è soltanto una casualità, dal momento che l'enneasillabo è un verso abbastanza raro nella poesia italiana, dove conosce una certa fortuna solo da Pascoli in poi. Fatto sta che subito dopo s'incappa nella relativa «che volge a mezzogiorno», scandibile come un settenario. Ma anche nell'arcinoto «E la sventurata rispose» vi si riconosce di nuovo lo schema del novenario. Sicché può darsi che l'intrinseca cadenza musicale di queste unità frastiche ne abbia effettivamente favorito l'orecchiabilità.

In questo 'gioco' formale non ci sono regole che tengano, ma tutto è lecito se si dà per buona la meta che ci si prefigge di raggiungere. Per dirla in termini correvi ma efficaci, il fine giustifica i mezzi. Ecco allora che il tema cruciale in Frasca del ritorno a un'oralità primaria, che dunque va distinta da quella secondaria di tipo heideggeriano, si riallaccia a doppio filo al suo valore giustappunto mnestico compiuto da Platone. Messo così, l'assillo meta-letterario e meta-linguistico fraschiano non è da leggersi in chiave di un'onanistica deriva autoreferenziale, propria di chi si vota alla *clausura* del suo *scriptorium*, incurante del mondo. C'è al fondo una sollecitazione di tipo etico-civile, che prende a cuore, si confronta con le logiche oblique della comunicazione che innervano il

⁶⁷ FRASCA, *Rimi...*, 62.

⁶⁸ <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/intervista-a-gabriele-frasca-seconda-parte/>

⁶⁹ <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/intervista-a-gabriele-frasca-prima-parte/>

⁷⁰ G. ORELLI, *Quel ramo del lago di Como: e altri accertamenti manzoniani*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1990, 34.

corpo sociale. Del pari, nel mito di Theut l'accento batte sulle ricadute che la nuova invenzione avrebbe sulla comunità e, in ultima analisi per Platone, sulla *polis*.

Ma la *body poetry* fraschiana, la riduzione dell'io biografico a io biologico, muove da un'istanza meta-cognitiva, meta-linguistica. Il corpo si accampa come ricettore di parole. E la lingua dice innanzitutto, come s'è visto, il corpo. Ma non può dirlo per intero bensì solo per singole parti. E tanto perché noi non abbiamo una percezione visiva unitaria del nostro corpo, di cui non possiamo che osservare alcuni dettagli. Solo lo specchio ci restituisce un'immagine globale della nostra fisicità. Ciononostante questa è una rappresentazione mediata, di secondo grado, innaturale. E per uno come Frasca, preoccupato se non assillato di relazionarsi *naturaliter* con la realtà, questa opzione è senz'altro da scartare. In lui il fortunato motivo del doppio di tanta letteratura novecentesca, che agita anche Magrelli, gode di una forma particolare cittadinanza. Per Magrelli, questo tema si innesta fruttuosamente nel terreno, anche a lui consentaneo, della meta-scrittura. Il prodotto letterario non è nel suo orizzonte che un fac-simile del mondo, una specie di antigrafo della realtà. Scrivere per lui vuol dire, non tanto, post-modernisticamente, ri-scrivere, quanto semmai tra-scrivere, cioè mettere in bella copia l'esistenza. Perciò lo scrittore lascia il campo al copista, all'amanuense, al calligrafo. Di qui la limpidezza, il nitore del suo linguaggio, che tende al bel scrivere. Il poeta è insomma uno 'scriba' di professione⁷¹. Per altro verso, la visione, tutta meta-letteraria, segretariale della poesia, riverbera nel Frasca che recupera il *topos* dantesco dello scrivano d'amore; ma in lui tale ripresa interessa perlopiù in merito alla questione del 'dittare dentro', cioè in ordine all'impianto acusmatico della metafora dell'Alighieri.

Questo aspetto connota anche l'ultimo romanzo. Padre Juarra scrive infatti il non canonico vangelo sotto dettatura. La sua fonte diretta è la voce del cardinale Bruno, il quale a sua volta non dipende da un testo ma detta dal profondo di sé, comodamente affondato in una poltrona tra il sonno e la veglia. «Dettava? Ma non da un libro. Un paio di minuti a occhi stretti, e poi la voce tornava a fluire. E Cristo disse»⁷². Non so se qui l'ipercolto Frasca avesse in mente un passo del *De consensu Evangelistarum* (1.35.54) di Agostino, ma il rimando mi sembra interessante. Per uscire dalla controversia intorno all'ispirazione divina del Nuovo Testamento, il santo di Ippona suggeriva che Gesù fosse stato il dettatore (*dictante*) ai discepoli delle cose da loro trasmesse per mezzo delle proprie stesse membra. È il tema della *Dictatio Dei* applicato da quasi tutta l'esegesi scritturale. Per parte sua, nella veste di uditore ed estensore materiale dell'opera sospetta, Juarra, in quanto allora co-autore, accentua il suo profilo di corresponsabilità e connivenza rispetto alla colpa contestata a Bruno. In chiave narratologica ciò chiama in causa lo statuto del cosiddetto «lettore complice», in merito al quale Franco Brevini argomenta:

È lui l'unico interprete davvero ipotizzabile per la maggior parte della nostra letteratura. Solo andando oltre la fruizione immediata, l'interpretazione letterale, la lettura "ingenua", chi affronta un testo è in grado di cogliere il senso profondo di un'opera, che dipende in larga misura dalla ricchezza del suo gioco intertestuale. Il significato insomma appare inseparabile da un ipersignificato intessuto al testo e, invece di un normale lettore, condannato a restare all'esterno di una pagina di cui coglie solo i significati più immediati, presuppone in realtà un superlettore⁷³.

⁷¹ Sul motivo del poeta-scriba nella lirica italiana del '900 cfr. per una breve panoramica Th. PETERSON, *Italian National Character as Seen Through the Figure of the Poet-Scribe*, «Annali d'Italianistica», XXIV (2006), 247-274: 265-270.

⁷² FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio...*, 91.

⁷³ F. BREVINI, *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*, Milano, Feltrinelli, 2010, 68.

Ma il lettore 'complice' o 'superlettore' implica anche un lettore 'paziente'. Ebbene, c'è un significativo esempio di filo diretto tra autore e destinatario allacciato da Frasca nelle prime pagine di *Dai cancelli d'acciaio*. Poiché uno dei personaggi, Nello Scopio, il regista che video-riprende le performance sessuali all'interno de «Il Cielo della Luna» per farne dei dvd da piazzare sul mercato, viene a un certo punto chiamato Toni, l'autore, a mo' di una *excusatio non petita* al rovescio, si sente in dovere, prima di spiegare che si tratta di un soprannome, di affidare una legittima protesta ai suoi lettori, i quali, messi di fronte a un'apparente incongruenza, sommata all'ondivago stile divagatorio a cui fino a lì sono stati costretti, sarebbero autorizzati a pensare:

Ed è per questo che paghiamo, per uno che ti infiocchetta il periodo, se ne va giù obliquo per il gusto di mandarti per le terre e poi, al primo diretto, si dimentica i nomi dei personaggi? Magari con tutto sto casino della sottoscrizione, all'editore le dispense saranno andate alla testa, e si sarà messo a incollare i fascicoli a cazzo. Bella roba⁷⁴.

Frasca è abile qui nello svelare i meccanismi editoriali con cui il suo romanzo è nato e cresciuto, che ci riportano, circolarmente, al punto di partenza di questo intervento. Ma è chiaro che il presunto malcontento non deve portare il lettore a esercitare uno dei diritti imprescrittibili del decalogo pennachiano, quello di 'non finire il libro'. Per Frasca vale semmai il precetto del caro Sterne, che appena nel sesto capitolo esige da chi si cimenta con il suo antilineare *Tristram Shandy* di portare un po' di pazienza («you must have a little patience») e di lasciarlo andare avanti per dire la propria storia a modo proprio («and let me go on, and tell my story my own way»).

Non mi resta, allora, che ringraziare i miei venticinque lettori... per la loro pazienza...

⁷⁴ FRASCA, *Dai cancelli d'acciaio*..., 106.