

LE GEOMETRIE DI NERI

di Remo Pagnanelli

Rispetto a *L'aspetto occidentale del vestito* (Milano, Guanda, 1976), questo secondo libro di Giampiero Neri, *Liceo* (Palermo-Parma, Acquario-Guanda, 1986), a distanza di dieci anni esatti, ci consegna una poesia ancora più pacata e «misurata», avendo ormai compiuto un'operazione capillare sulle proprie origini e predilezioni, nel senso che certo poundismo o surrealismo iniziale sembra assorbito nei suoi aspetti eclatanti da un procedere *rigoroso* che sposta il visionario dal piano dello straniamento a quello di una refertualità piana e in apparenza, addirittura, «normale». Vedremo in seguito come questa sia la strada autentica d'un onirismo *forte* in direzione evocativa. Il critico-lettore a contatto con la scrittura di Neri rischia delle grame figure, poiché la sua stesura, pur non sottesa da una strategia conscia di depistamento, continuamente nasconde e *vela* (avrebbe detto Freud) il profondo nella superficie, mediante un andamento denotativo e referenziale: in realtà, non ricordo nessuna architettura testuale costruita con tanta pazienza e precisione e con un potere tale di spostamento verso *l'altro*, verso il simbolico. Quindi, se superficie e fondo si cambiano di posto, producendo una *facilità* di prima decodifica irrisoria (ma anche irridente ed ironica), chi legge è *intrappolato* (questo mi pare il termine più esatto: le poesie di Neri suggeriscono continui passaggi pericolosi e pieni di trabocchetti), da una serie di luoghi comuni definiti automaticamente con formule note e risapute. Per raggiungere qualche risultato apprezzabile occorre una specie di surplus ermeneutico «integrativo», che, chi sta dietro le parole, sembra proprio domandare con insistenza. È forse esagerato, ma non inesatto, riconoscere che il *di più* di queste poesie nasce e vive fuori della cornice della pagina, che i rimandi culturali e empatici sono tali da accreditare la definizione di testo-traccia. In questo caso *l'ovvio* è l'avvio di una *diversa* avventura euristica. Lo stile di *Liceo* appare implosivo, non catartico, più giocato, imprestandoci un esempio tolto dalla scultura (secondo una celebre definizione), sul *levare* che sull'*aggiungere*. Ne deduco subito che l'economia che regge il testo è quella del *risparmio energetico*.

Che significa risparmio, in area psichica, e non solo quindi formale, per una scrittura che con pochi tratti dà il massimo delle informazioni e delle indicazioni? Nella metapsicologia si parla di *punto di vista economico*; gli investimenti di Neri sono scarsissimi, le poche metafore del tutto asservite al sistema dell'allegoria propongono, insieme a un mancato liberarsi dell'ipersegno, una

sospensione di questo a un *tacito evento* misterioso e inesprimibile; l'abreazione non ha luogo se non in datità paradossa, risultante da un restringimento particolaristico, da un piacere della descrizione minuta. Tale *ontologia*, fiamminga e warburghiana, dell'energia trattenuta, ottiene il risultato primo di una partitura non appesantita da ipotesi sentimentali, da gravami patetici; in definitiva, quello di Neri è un esempio cospicuo di paura e aggressività concentrata. Da un momento all'altro potrebbe esplodere, rovinando il lavoro faticosissimo di cui l'autore si serve per reprimere il proprio *sintomatico* immaginario. Non si tratta di un trucco letterario, di un'eleganza e di una affettazione esterne, ma della necessità di ristabilire quell'equilibrio che fuori (*prima e dopo*) del foglio non esiste e che esso, a ben guardare, ripete nella *perimetrazione* degli impulsi; sul bilico di un perenne conflitto, il *fare* di Neri ricorre a una massiccia operazione di *travestimento* e di *rimozione*. Si presuppone che i frequenti ritorni del rimosso non riescano ad essere sublimati e quindi si procede a uno strozzamento della *Trieb* in favore di un prevedibile «riposo del desiderio» (ciò spiega anche la scarsa produzione del nostro). Per evitare uno straripamento iconologico e dei sintomi, la forza viene redistribuita e distolta dalla concentrata sorveglianza delle *misure* di una prosa scandita alla perfezione e senza sbavature (che in *Liceo* tocca pure un effetto di falso scorrimento *aritmico*). Ma si sa che, nel *bilancio energetico*, al distacco dal mondo esterno corrisponde un vero fiotto sulle formazioni intrapsichiche: queste si riassumono, palesemente, nella *digestione* di un lutto fondissimo, nell'essenza *tragica* del poetare, che aumenta quanto più i livelli sovrasegmentali e prosodici si approssimano al grado zero, quanto più si attenua la coazione a ripetere traumi sofferti nell'infanzia (che trova una sua precisa spia nell'ossessivo richiamo alla natura e alla memoria, alla realtà della guerra e all'alone notturno degli animali). Neri è *homo nocturnus* non per scelta espressionistica, ma per l'imperativo che gli deriva da un seguito patimento del *pavor nocturnus*. L'universo parallelo degli animali, di cui il poeta sente il fascino, è quello dell'epoca primordiale e arcaica, dell'angoscia ancestrale, delle epifanie improvvise e sconvolgenti. Attrazione e repulsione, fascino e angoscia, vanno di pari passo e rappresentano il plafond su cui si muove lentamente la circospezione e l'astuzia delle «guide», alla ricerca costante di «piste». Riemerge in Neri un mondo suburbano che, in quanto obsolescente, possiede tinte di rimpianto e non solo di fobia: sì, nella poesia e nella vita succede che si abbia nostalgia di una natura che ci ha feriti ma di cui si riconosce l'integra lealtà e la forza demoniaca e ctonia. L'*energia*, freudianamente, risponde al principio della *costanza*, il quale consente la serenità a patto che si abbassi il livello dell'*eccitazione*. La scansione è un elaborato che permette di *condensare* e quindi di

risparmiare il materiale pretestuale. La forma sottile e precisa di Neri sta proprio per uno sbarramento antipulsionale, un effetto di diramazione della quantità che se piombasse *in toto* sarebbe mortale. La *deviazione* dell'oggetto fobico non elimina la suggestione di questa poesia; cambiando orizzonte, non si riesce comunque a cancellare l'archetipo della Caduta, che anzi rimbalza sul lettore in una pendolarità o dialettica emozionale fra il proprio vissuto e la Lettera (e viceversa). Le risonanze personali fruttificano e crescono a ogni rilettura. Al *levare* dell'autore risponde il *mettere* del fruitore, che dunque ristabilisce una sorta di armonia o circolarità ermeneutica, del tutto assente in *Liceo*, che anzi suggerirebbe un'amplificazione del *minuto* a emblema generale. I rebus e la struttura labirintica dei «pezzi» non appartengono al campo orfico né ad un *obscurisme* programmatico ed effettistico, dal momento che esigono la «collaborazione». Dall'aspetto screziato e incrinato di una *imago* situata tra lo spiritualismo misterico e il positivismo lombardo, da quell'interagenza che già mi è toccato rilevare in Sereni (risalente su fino al Fogazzaro), e in Neri da Char, solo per fare un esempio, oltre che dalla sua natura *nordica* e *ombrosa*, alla cornice di una diegesi apparentemente «naturale», tutto è finzione e simbolo, cioè tutto rimanda a qualcos'altro. Neri inoltre inserisce, nella tramatura *neutra*, delle *notizie* illuminanti che svelano e sbugiardano la referenzialità: certo, tali osservazioni sono occultate in una sentenziosità minimale e al margine, quasi intromissioni discretissime che, d'altro canto, non possono fare a meno di esplodere silenziosamente. In *Liceo*, la Memoria figura da invariante e da isotopia assoluta (basti pensare a *Villa Nena*, all'intera sezione di *Una guida indiana*, alla parte eponima). Ma, come sempre, quando c'è di mezzo il rapporto rimosso-ritorno del rimosso, le parole paiono scaturire dal taccuino di un vagabondo o di uno smemorato, scritte come appunti nelle pause di un viaggio o nella sonnolenza tipica dei processi creativi, nell'insonnia o nella veglia. La prosa è meno disforica che ne *L'aspetto occidentale del vestito*, caratterizzata dalla mancanza di salti e falle, più continua e compatta, anche se, proprio in virtù di tale costituzione, *l'attenzione* scivola e si perde nell'allentamento delle maglie del razionale: qui entra lo psichismo. I cromatismi e il barocchismo spingono la vigilanza del lettore che, invece, attraverso la *liquidità* del flusso, viene saltata. Contribuiscono a tale risultato l'impressione della superfluità di certi passi, attribuibili alla mente di uno spirito bizzarro. La segnaletica di Neri conduce diritti nell'*altrove*, l'uso degli *shifters* e delle forme sincategorematiche dà l'idea che il senso dello scrivere parta dal testo ma si situi nei suoi rinvii contestuali e inferiori. Quelle che sembrano *stampe* mutate da Gozzano, e dal suo gusto per *l'inanimato*, per il passato rassicurante, trovano in Neri un ruolo antitetico, non consolatorio

ed esemplificativo di un riuso dei materiali di scarto (per la codificazione letteraria) o di una letteratura non canonica. Il passato è l'origine del dolore e della minaccia che si reifica nella ritualità anche per l'esorcizzarsi. L'anancasma del Perturbante contiene una qualità salutare poiché illude che ci si possa abituare alla paura, allenandosi-alleanzandosi con essa. L'originalità di chi raccoglie oggetti desueti dal collezionismo abituale e la modalità *catalogativa* (da manuale scientifico, da Storia Naturale) è la foggia non di uno stravagante ma di un *extravagante* che violenta e comprime il nostro quotidiano.

In *Una guida indiana*, il comportamento di questo alter-ego del locutore consiste nella massima tensione-attenzione portata sui minimi eventi, poiché si riconosce in essi il segno del segreto dell'esistenza, e perché, letteralmente, sapere la storia di una rara piuma, può voler significare la salvezza della vita stessa. Deve essere chiaro che vige nelle prose di Neri una straordinaria e taciuta violenza che è poi l'attributo principe della cifra della storia e della natura. Heideggerianamente, la violenza pertiene al linguaggio in quanto tale e alla sostanza dell'origine. Sia sul piano del contenuto che su quello dell'espressione il grande Presente-Assente è il Silenzio. Umoroso e dal soffio inudibile, egli è consustanziale all'esperienza della paura, è il letto dove scorrono con indifferenza morte e vita. La sordina e la discrezione non sono sue connotazioni per un poeta gentile e appartato, ma una conseguenza di quella ironia *tragica* (ancora) con cui si guarda alle cose, alla maschera di chi non può che *silenziosamente* approvare e/o accettare, con un minimo cenno del capo, *l'interdetto* e il destino di sottomissione. Il silenzio è il teatro dove avvengono ogni sorta di delitti e il riverbero di questi, sinonimo di chi *deve* assistere nell'impotenza più assoluta. Come archetipo della poetica di Neri, si associa benissimo alla «straordinaria cecità» (p. 17) della guida, alle sue incertezze e pregiudizi (p. 18), per cui il percorso viene programmato a caso e a naso, preda dell'arazionalità dell'inconscio. Il viaggiatore di Neri è un viandante «pensieroso», che indugia nella precarietà dell'incertezza, *distratto* da idee centrifughe e stupefatto di fronte alla complessità dell'accennare il più piccolo passo. La distrazione va osservata come segno non di una minorità psichica ma della paralisi a cui l'uomo è costretto dalle emergenze istintuali e dall'intrico del labirinto che lo avvolge. Ricorderei che la vertigine e il negativo assalgono l'individuo sempre *all'aperto* e che *aperto* è la traduzione del termine greco Caos. Non scorgo né opposizioni né contraddizioni tra l'atteggiamento *insonne* del viaggiatore di Penna e la *distrazione* di Neri: ambedue le strategie servono per lo stesso fine, captare ciò che di continuo sfugge. L'udito e la vista (le facoltà della poesia) sono minate dalle fondamenta, a meno che non si

accetti l'ipotesi di una vista e ascolto diverso, non retto dalla griglia imprigionante della dialettica razionale di Caso e Necessità, a meno che non si ribalti il tempo storico con il non-tempo psichico, gli avvenimenti grandiosi rovesciati da una cronachistica *minore* in prima battuta. Il personaggio eroe non ne esce affatto dimezzato, ma restituito alla sua umanità e alla sua riconquistata «chiaroveggenza». Di stretta subordinazione il topos dell'immobilità o della lentezza bradisistica del *fatto*, visto come *au ralenti*, e perciò messo a fuoco maggiormente. Tuttavia Neri non presume che, resi incomprensibili i grandi misteri, lo siano al contrario i piccoli, dato che è nota la *familiarità* per eccellenza del luogo perturbatore. Se risulta improbabile la storia evenemenziale e maiuscola, altrettanto complicata si presenta la ricostruzione e la ricognizione con altri metodi. Sulla sezione eponima ribadirei che, dietro la consueta tela di modelli culturali retrò e fuori moda (compreso il genere della poesia), la memoria non gerarchica permette una larga dimenticanza dei fatti salienti e importanti a favore di altri di cui si rende necessario spiegare la riapparizione. La poesia è allora operazione *archeologica*, con forti analogie con la psicoanalisi, e non credo davvero a una pura coincidenza per il confluire del tempo della scoperta freudiana con la *serie* citata fra Otto e primo Novecento, anzi penso che questa identità sia un clic o filo rosso decisivo per l'intero libro. La poesia è pure illuminazione di attimi, baluginio della verità nelle faglie del *continuum* giornaliero, miracolo laico eretto su un paesaggio di buche, rovine e rammendi: «Qualche volta il sole passava per la rotondità di quelle lettere, illuminava per un attimo la scena» (p. 26). *Liceo* presenta, nel suo impianto *lacunoso*, le bozze di un micro-romanzo di apprendistato, fissando incisivamente l'imprescindibile figura paterna, interlocutore ma normativa trasposta poi in quella sostitutiva e ausiliaria del professore. Si replica la medesima situazione di un bambino in continuo «ritardo», perché chissà da quali meraviglie distratto, ripreso con un solo alzare d'occhi dalla vigilanza di un educatore forse castrante, certo allontanato nel grigio imperante della nebbia mnestica di un'età dell'ansia e della mediocrità. A proposito del silenzio, è doveroso precisare che questo non copre solo un effetto negativo e drammatico ma, come precisato dall'intera tradizione simbolica, funziona da punto e momento che precede e spinge la rivelazione, un suo preludio insomma. In qualità di polisimbolo, veste contemporaneamente i panni della malattia e della salute, della piaga e della terapia, oltre a definire quella *solitudine essenziale* che, per Blanchot, avvia l'atto scrittoriale. Per Neri, inoltre, è la *cerimonia* istituzionalizzata e necessaria al dire transindividuale. Nel «frammento» quarto di *Liceo* si parla apertamente di un ordine simmetrico che unirebbe in un parallelismo basale il pensiero e la suite naturale di un viale

alberato (l'opera scritta dal professore si intitola infatti *Simmetria e necessità*); assume valore di dichiarazione di poetica e di metodo di lavoro l'affermazione che «l'ordine simmetrico era alla base dei suoi studi su Società e Tempo» (p. 28). Nella teoria di Matte Blanco gli *insiemi infiniti* (che racchiudono ogni cosa) dipendono da un principio decisivo che è appunto la simmetria. Secondo questo principio l'inconscio tende a trattare ogni relazione, anche quella *asimmetrica*, come simmetrica: per esempio il non-esistente è valutato esistente, in un livello interpretativo proprio dell'Es e della poesia. La soluzione escogitata da Matte Blanco ci restituisce l'alogicità dell'inconscio, l'inesistenza del tempo, di un prima e di un dopo, un *eterno presente* in cui l'avvenimento traumatico accade come se fosse la prima volta. In tal modo la simmetria riesce ad inserire con la stessa intensità la fantasia e l'immaginazione all'interno di una struttura logica, aritmetica e geometrica. Così mi sembra evidente che ordine geometrico e ordine del discorso, appaiati, siano la faccia speculare del disordine psichico di cui s'è detto, e che la ridondanza e l'eco siano effetti di tale fenomenologia. Nel linguaggio dei simboli, poi, la simmetria significa la sintesi degli opposti, la riduzione del complesso alle particelle elementari: se esiste un procedimento esemplare in Neri, questo sta proprio nel riportare all'unità sintattica e prosodica di pochissimi elementi, riconosciuti nel loro nucleo atomico e parcellizzati. La simmetria rimanda anche alla concettualizzazione del prodotto (che è quanto abbiamo denominato «travestimento»), a una razionalizzazione e a una disciplina che però sono soltanto apparenza dell'indivisibilità. Neri si serve della simmetria formale per celare il profondo disagio che la simmetria psichica riporta alla luce. Essa è dunque soltanto un effetto ottico-tipografico della pagina, come le siepi dei giardini italiani, rasoiate e sagomate, sono spesso il disegno di una mappa inestricabile. Il poeta è cosciente dell'equivoco, dell'ambiguità, e nella clausola finale recita: «il viale alberato finiva in una grande macchia», come ad ammettere la supremazia dell'*ombra* e dell'indistinto.

A questo punto l'esattezza del rinvio al fiammingo Mondrian pare più proficua che non il riferimento al calligrafismo lieve della grammatica onirica di Klee. Mentre Klee resta un setacciato del sommerso per l'unica via delle infinite analisi razionali, la ragione di Mondrian diviene a tal punto assoluta da entrare nel delirio e da pretendere il *sacro* (Piet era anche teosofo). In Neri la realizzazione di uno spinoziano *ordo* risponde ad una esigenza sì etica ma soprattutto psicologica. Per mezzo di dosaggi proporzionali azzecatissimi, la «giustezza» della scrittura, più che l'astratto furore e aspirazione religiosa di Mondrian, desidera «contenere» l'universo degli opposti. In questa matematizzazione dello scrivere,

la coscienza esegue il massimo sforzo per allontanare l'elemento tragico ma scopre anche il suo fallimento. L'uso delle linee e degli spazi vuoti in Mondrian e in Neri (costituiti da quel bordo nero che ri-assume il complesso dei segni rispetto al bianco della pagina), testimoniano di un conflitto tra irrompere del sacro e suo sbarramento. Dai neoplatonici a San Pier Damiani le figure geometriche rappresentano le forme predilette del manifestarsi del divino... In *Liceo* possiamo affermare che avviene una conversione dal religioso al sacro al Perturbante, in un conclusivo accomodamento nella categoria del misterioso. Le *gabbie* di *Liceo*, le griglie, presentano mimeticamente il linguaggio come prigione e come liberazione insieme. La massiccia presenza, in questo libro, della natura incontaminata e degli animali che la popolano (a scapito del connubio uomo-città) fa pensare a quanto detto recentemente dalla Vegetti Finzi: secondo la psicanalista, la natura, sul punto di scomparire o scomparsa dalla scena dell'esistere umana, diventa il suo passato (nella retorica la sua «enciclopedia», cui difatti moltissimi poeti oggi attingono, non per segnare una Neoarcadia ma per recuperare il perduto: penetrando in loro stessi la trovano quasi automaticamente), e il suo inconscio. In una poesia *centrale*, *Due tempi*, si assiste alla metamorfosi che cambia la civetta da animale tranquillo e ridicolo a pericoloso abitatore dei nostri immediati dintorni. I due tempi sono quelli del giorno-normalità-mediocrità e della notte quale contenitore del disvelarsi del nuovo e del vero. Il finale, con il mesto ritorno della civetta al suo sepolto e qualunque destino, non distrugge *l'impressione* dell'Altro. Solo la poesia riesce a fermare l'attimo del rovesciamento ma non è in grado di fornirci che delle schegge del velo squarciato e del passaggio repentino. È sintomaticamente la *voce* a comunicare il cambiamento. Inevitabile il ricordo dell'albatro di Baudelaire, maestoso in volo e goffo in terra; la civiltà procede, freudianamente, attraverso la repressione degli istinti. La poesia agisce da parziale risarcimento della perdita. La predilezione di Neri per un mondo animale dominato da rapporti di forza e di autenticità la dice lunga sulla sua resistenza verso forme più evolute di soluzione dei rapporti. Gli uccelli di Neri appartengono alla famiglia dei rapaci notturni; ampiamente e puntualmente disegnati, oltre che i veri *emblemi* di *Liceo*, sono la visualizzazione dei fantasmi primari, verso il cui dualismo di crudeltà e di magnificenza il poeta si sente risucchiato con tipici tratti sado-masochistici. Tale «bestiario» viene sciorinato nella sezione *Sovrapposizioni* (qui è chiara l'intentio «parabolica»); nella parte prima, antropomorfa, l'osservatore nota analogie tra aspetti umani e zoologici: bastano degli occhi grandi e gialli (il giallo è il *tono* classico della suspense), e ancora una volta, una deformazione della *voce*. In sintesi, questi uccelli declinano costanti o isotopie del

libro:

a) *Il terrore*. «Del gufo reale o Sminteo, distruttore di topi, si può dire / che è raro. Vive nei boschi abbandonati, ma imbattersi nel suo sguardo severo nelle sue penne arruffate può turbare» (p. 64). Chi non associa lo sguardo severo e la *rarietà* a quello del divino, della Legge e del Padre? Fissarlo vuol dire esporsi all'angoscia del mistero e del doppio. Il topolino della parte quinta non è stato ucciso ma è come se lo fosse: tramortito soltanto dalla presenza, è restato sbigottito e stupefatto, pietrificato come chi abbia guardato la Gorgone. La potenza omicida del sacro è colta tradizionalmente nel *volto* (specchio dell'anima). I segni della lotta sono minimi e grotteschi (appunto *un'infarinatura*), è stato sufficiente un breve arruffarsi di piume, uno sbuffo, per rendere inalienabile il ricordo. La divinità l'ha risparmiato in apparenza, invece l'ha rovinato e condannato a una fine peggiore della morte, perché rammenti e viva nella perenne tensione di reincontrare l'occhio inquisitore o superegoico, la vertigine che ci spalanca l'inferno di noi stessi, la verità.

b) *L'origine*. Dal momento che essi (i rapaci) «procedono / dalla forma originaria, senza mutamenti. Segnali di un / mondo scomparso» (p. 66), dal loro studio si apre una specola privilegiata sul senso dell'inizio, su quella *barra negativa* che precede la nostra nascita, su ciò che abbiamo definitivamente perduto per la coscienza. La poesia di Neri possiede un desiderio cognitivo notevole e la sua conclusione «provvisoria» è che *origine* e *caducità* sono la medesima cosa: trattenere ciò che sta per sparire può renderci per l'ultima volta sapienti, altrimenti, in caso contrario, diverremo per sempre orfani e soli. Una sensazione disperante sta nella lingua stessa e nella poesia poiché se il linguaggio è sempre simbolico e quindi ambiguo, il nostro sapere è impossibilitato a discernere tra le varie *sovrapposizioni* e a scoperchiare il mistero. La sostanza metaforica e metonimica del linguaggio è la nostra dannazione, ciò che provoca infine uno stato di *sospensione infinita*: «Era una civetta, era un gufo? // L'apparizione unica nel suo genere non si sarebbe più / ripetuta e la questione rimase in sospenso, come tante altre» (p. 69). L'interruzione della catena paradigmatica e associativa non elimina comunque il desiderio della domanda, anzi la poesia come idioma arcaico e come pensiero selvaggio è la sola in grado di cogliere la verità che brulica nell'abbandono della cancrena materica, che parla (lacanianamente) dalle screpolazioni. Per questa sua abilità e ingegnosità rimane l'unica memoria veramente utile agli uomini e svolge per essi un ruolo etico e antropologico insostituibile. Di conseguenza la famiglia degli uccelli è appellata coll'aggettivo di *filosofica*, data la matrice fondante, sapienziale e paradigmatica,

della loro vicenda. Gli uccelli sono da secoli i simboli del divino dominante nel cielo e tramite dell'amicizia tra dei e uomini. Ma il sacro, nel Novecento, perde la sua dimora d'altura e l'aureola, finendo per ripararsi nel *basso*, nel demonico e nel deserto: gli uccelli di Neri non fanno perciò eccezione né suscita sorpresa che vivano e svolazzino nella notte. Del resto, tale desublimazione e retrocessione non è nuova, se nell'antico Egitto (ne *Il libro dei Morti*), l'uccello è la morte in guisa di falco. In Mesopotamia idem, essi «stavano» per i trapassati; la loro anima è sempre rappresentata, in tutti i miti arcaici, da uccelli notturni. Molto interessante e foriero di sollecitazioni a non finire il caso del costume dello sciamano nell'Altai, spesso ornato di piume di gufo reale. Lo sciamano, che era un po' il poeta d'una volta, ripropone quel dualismo di bene e male che può proficuamente tradursi nella psicologia di Neri. Ma vi sono anche altri tipi di animali in *Liceo*, per lo più pesci, che tutto sommato sopportano la medesima funzione degli uccelli. In *Pesce d'acqua dolce, il lavarello* è spiegato come un pesce dalla testa piccola (come di chi pensi poco) e che «sta nei confini dell'acqua scura, fredda e si suppone pigro / e pacifico»: proprio per queste qualità, apparentabili agli stati crepuscolari della mente, può entrare nelle zone interdette dall'oscurità della rimozione. I conti tornano tutti. Il poeta poi non è altro che un pescatore paziente, silenzioso e dis-attento, nel grande lago dell'inconscio collettivo. La sua scienza è l'archeologia, non solo come sapere che proviene dallo scavo delle zone inferiori, ma come scienza di ciò che sta prima, dell'*arché*. Se dovessi accreditare un *genere* alla produzione di Neri propenderei per il *fantastico*. Le ragioni le rubo a Todorov, il quale precisa che il *fantastico* induce nei personaggi esitazioni e *sospensione* di giudizio tra il reale e l'immaginario, che l'irruzione del *meraviglioso* suggestiona di più se accade nel rumore di fondo di tutti i giorni (proprio come in certi esterni-interni borghesi di *Liceo*), che la stessa scrittura si inceppa perché non sa - non può dimostrare l'indimostrabile. Sviluppando il concetto di poesia come antropologia o cronaca minore e diversa, direi che a Neri importa soltanto ciò che sta ai margini, il suo repertorio e per scelta marginale, *d'altri tempi*. Nel pezzo che racconta la scoperta di un tempietto antico si punta sul fatto che esso è *povero*, ornato di qualche vaso e coperto da un intonaco argilloso: si vuole suggerire che il sacro è tomisticamente indissolubile dalla materia vile, che l'origine forse non è qualcosa di eclatante ma di sottile, che la poesia, come l'alchimia (scienza difatti bruciata e scomparsa) sta nell'ottenere il massimo partendo con mezzi modesti. La poesia di Neri non intende promuovere (vs. Montale) una bellezza rovesciata ma ancora grande nel tramonto, ma ambisce ad operare utilmente. Quella che sembrava una poesia solo colta e letteratissima, ora mostra il suo volto sociale. Il poeta non è tanto il

custode delle dimore linguistiche, quanto uno che preserva e salva, che raccoglie e tramanda. Il fine è indubbiamente morale ma ha forti rilevanze sociologiche e politiche. Non c'è differenza tra *antico* e *vecchio* (hanno la stessa dignità la *declinante* e *oscillante* vita di Maria Signaroli, uno dei primi modelli di automobile Ford, la città che la metropolitana riscopre, *coriandoli* nella mano di un dio maligno o del Tempo). Il Tempo è, come in Proust, il Grande Occultatore e Distruttore, non certo protagonista di una apocalisse barocca ma di un massacro per antifrasi e parodia. Cosa opporgli se non una mania o ossessione elencativa, catalogatrice dei più remoti interstizi dell'universo. Si vorrebbe non tralasciare nulla, chiosare ogni cosa, *risparmiare*, borgesianamente, tutti gli attimi di tutte le vite. Neri va incontro a questa impossibile impresa con una grazia e un'autoironia lievissime, acceso di una dolce e amabile follia, che volta le spalle al dramma con un imprevedibile e insondabile *sorriso* di distanza, non di distacco. Questo sorriso appena melanconico è anche lo *stile* della sua poesia civilissima e umana. Nel troppo «nominalistico» non potevano mancare quegli elenchi particolari che sono le bibliografie, anche qui sovrastate dall'anonimia dei destini. Si procede a un inventario quasi da testamento, perché qualcosa di noi sopravviva (di solito, poi, le cose lasciate, finiscono in mani impreviste di gente che non ci ricorda affatto e per cui gli oggetti e la vita che vi è alonata non è che puro fiato). In questi naufragi o traslochi spiccano i taccuini su cui si annotano libri e progetti: «Della bibliografia. / Owls, di Sparks e Soper, e una vecchia edizione di David Copperfield, con una dedica del novembre 1944» (p. 67). La parola *inventario* proviene dal latino *invenio* e si riconduce alla pratica già circoscritta della poesia come ri-trovamento e del poeta come di un curioso e ben strano detective. La parola di Neri è comunque resistentissima al gorgo del rattrappimento che la vorrebbe isolare nel preverbale e non va confusa con quegli esperimenti sui limiti dell'afasia, si muove e vive in ciò che sembra non avere nessun valore o nei brandelli del reale, campo di lotta tra creazione dell'uomo e aggressività del tempo. Più esaustiva di un saggio, ci restituisce intatto il segreto dell'esistere, insegnandoci a scorgerlo là dove meno ce lo aspettiamo, in ciò che temiamo e in ciò che non teniamo in alcun conto.

In "Testuale", 7 (1987), pp. 6-14, poi confluito in *Studi Critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1991, pp. 130-140.