

## Cancellare la cancellatura Emilio Isgrò e la parola, un duello che dura da mezzo secolo

Andrea Cortellessa

La distruzione è stata la mia Beatrice

MALLARMÉ

**l'arte [...] vive di deviazioni e di scambi, di mascherature e di smascheramenti, di avvistamenti e di svisature linguistiche. Vive dove non è e dove è non vive.**

ISGRÒ

Alle origini, probabilmente, essa non fu che un gesto: uno dei tanti gesti che gli artisti compivano un tempo per segnare di sé il percorso della vita e del mondo. Così il quadrato nero su fondo bianco di Malevič, così la scomposizione cubista, così il taglio di Fontana e altri innumerevoli gesti compiuti nel nome e nel segno delle avanguardie.

Sta parlando naturalmente della Cancellatura, Emilio Isgrò, in questo testo recente ora compreso nel volume che, assai utilmente, raccoglie i suoi interventi teorici sull'argomento; ma è interessante – in questa sede sostanzialmente consuntiva – che ora aggiunga: «essa mi si è di fatto trasformata tra le mani anno per anno, minuto per minuto, piegandosi meglio di quanto volessi o sperassi al mio desiderio d'artista». Davvero *la sua Beatrice*, dunque (come almeno una volta Isgrò stesso s'è esplicitamente richiamato al *bon mot* di Mallarmé): che lo ha guidato grado per grado nel suo percorso nell'arte e *tra le arti*. Percorso, proprio come quello dantesco, iperbolicamente trascendentale quanto insieme tutto fisico, materiale (rispetto alla *koinè* dell'arte concettuale – avversata in primo luogo, forse, istintivamente: con quel piglio da bastian contrario che gli ha sempre impedito di conformarsi a parole d'ordine o comportamenti “di gruppo” – Isgrò a più riprese ha rivendicato la propria negazione di quella che considera un'indebita smaterializzazione). Ha cambiato dunque di segno, col tempo, la cancellatura: di volta in volta diversamente simboleggiando cose diverse (o meglio, *operandole*. Ogni pratica di Isgrò è infatti *performativa* – nel senso degli *speech acts* –: comporta degli effetti, provoca conseguenze. In questo, più che nella materialità, sta la sua più vera parentela/dissidio con la sublime ineffettualità dell'arte puramente concettuale.) Sino a tollerare di essere intesa come metafora complessiva di tutto il suo percorso: unico ma ogni volta, ad ogni passaggio, radicalmente spiazzante (Achille Bonito Oliva: «L'ironia è quella della sorte, in particolare del linguaggio che vive continue metamorfosi [...]. Comunque il gioco delle mutazioni poggia il suo principio sul valore del *disorientamento*»). In un'intervista recente ha infatti finito per dire, Isgrò, commentando le due parallele attività di scrittore e artista: *non è possibile dire in due parole che cosa le congiunga. A meno che non si consideri la cancellatura come un punto di riferimento assoluto per tutta la mia opera: nel senso che, cancellando senza discriminazione le parole e le immagini, ne ho perciò stesso vanificati i codici di appartenenza, spalancando le porte a un tipo di linguaggio che non consente più la distinzione canonica tra poeta e pittore, architetto e musicista e in genere tra un'arte e l'altra. Con in più un risvolto tanto inatteso quanto gradevole: che la cancellatura è diventata a poco a poco una sorta di Weltanschauung che spiega più cose di quanto non dica.*

Nell'arte e *tra le arti*, si diceva. Ma subito specificando: *contro le arti*, piuttosto. Nel senso che non ha certo i caratteri enfaticamente fusionali e ottimisticamente progressivi della tradizione moderna del *Gesamtkunstwerk* bensì al contrario quelli contrastivi, negativi, addirittura improntati allo spirito di un sabotaggio sistematico, la “multimedialità” di Isgrò. Il quale ha dichiarato infatti, proprio in occasione della sua proditoria incursione nell'ambito per antonomasia pertinente l'*opera d'arte totale* di wagneriana memoria (nonché uno degli ambienti più disponibili, ancor oggi!, a “scandalizzarsi”), quello dell'opera musicale, che «Tutto il mio lavoro non è che una sorta di teatro, la messa in scena del combattimento spietato che da un secolo si combatte tra la parola e l'immagine. O meglio: tra civiltà della parola e civiltà dell'immagine. Quale delle due cancellerà l'altra, alla fine?».

La “multimedialità” di Isgrò, come quella di tutti i grandi “polivalenti” della modernità, nasce non a caso nel terreno fra tutti più elementare (aggettivo che a Isgrò piace molto, questo) e, insieme, dal potenziale meno prevedibile: quello della poesia. Pubblica infatti nel '56, a diciannove anni – appena arrivato a Milano da Barcellona Pozzo di Gotto –, una prima raccolta di versi, *Fiere del Sud*, in una collana piccola ma prestigiosa come «Dialoghi col Poeta» di Schwarz (tre anni prima vi aveva esordito Elio Pagliarani con *Cronache*). Il dettato è semplice, “elementare” in senso proprio, improntato a un crepuscolarismo candido e intenerito. Talmente spinto però, a tratti, da farsi involontariamente (?) parodico. Si veda *Compagno di pensione* (variazione sul Moammed Sceab dell'Ungaretti disperso a Parigi): «Era di marzo, forse una domenica, / e il mio amico piangeva sull'armonica / coi piedi dondolanti da un lettino». Non a caso, profetico, commentava nel rivolto «R.C.» (identificabile con l'amicissimo, sin da allora, e da allora sempre complice Raffaele Crovi): «La sua poesia [...] nasce dal divertimento, si fa attenta quando alza la cresta per sfottere. Così (come deve essere) dalla sfottitura nasce una risentita malinconia che commuove».

Sono questi, sin dall'inizio dunque, i caratteri di un'avanguardia preterintenzionale, radicale ma sempre a contraggenio: sempre in rivolta contro se stessa, cioè («c'è più gusto a scandalizzare i pornografi che le suore», molto più avanti si troverà a confessare Isgrò). Giustamente Aldo Tagliaferri lo ha potuto definire «un irregolare dell'avanguardia». E sono, questi, caratteri che nel Novecento “storico” italiano si possono associare a un solo nome: quello di Aldo Palazzeschi, “irregolare” per antonomasia. Di lì a qualche anno fra l'altro – a Venezia dove fa il giornalista al «Gazzettino» – avrà anche modo di conoscerlo, Isgrò, il carissimo Aldo: *Quando abitavo a Venezia, negli anni sessanta, ero amico del vecchio Aldo Palazzeschi che mi diceva spesso e volentieri: «Vedi, mio caro, niente è tanto amato in Italia quanto il passato, la morte». Solo in Italia e in Russia poteva nascere infatti un movimento chiamato futurismo. In due paesi sottosviluppati, per l'appunto, privi di ogni futuro. Altrove, invece, nascevano movimenti chiamati più laicamente cubismo, espressionismo, dada.*

E sì che a suo tempo era venuto su a pane e futurismo, il giovanissimo Isgrò prima di trasmigrare a Milano, come ha rivelato lui stesso: *Messina non è Catania e neppure Palermo. Quando ero ragazzo, negli anni Cinquanta, appresi direttamente da mio padre che la nostra era stata una terra di futuristi; ed ero inoltre amico di Salvatorino e Letizia Stancanelli, eredi e nipoti di quel Guglielmo Jannelli, alliere del futurismo siciliano, che aveva ospitato nella sua villa di Castoreale Termini personaggi come Marinetti, Balla, Depero. Fu in quella casa che vidi i primi quadri futuristi, quando futurista era ancora sinonimo di bizzarro, insolito, poco serio.*

Proprio come Palazzeschi a suo tempo con Marinetti e soci, Isgrò è in prima fila con la più radicale delle contestazioni avanguardistiche (la *cancellatura*, certo), per poi presto mostrarsi insoddisfatto, però, dell'istituzionalizzazione dell'avanguardia stessa. Lo dirà con molta chiarezza nel 1989, nel "manifesto" *La distrazione teatrale* (pur aggiungendo, tanto per lasciare insoddisfatti tutti, come sempre: «Ora credo di dire, con la stessa chiarezza, che neppure il regresso può essere durevole, illimitato e rettilineo»): *Fui uno dei pochi negli anni Sessanta e Settanta (e mi scuso dell'autocitazione) a muovere qualche dubbio sull'ipotesi di un progresso illimitatamente sicuro e rettilineo nell'arte e nella cultura. Questo non lo dico per accampare dei meriti. Ma solo perché lo dissi, allora, in una condizione per certi aspetti privilegiata, per altri difficile: la condizione di chi sa che anche la più strenua delle vocazioni sperimentali deve fare i conti, prima o poi, con il rischio per l'autocompiacimento per i risultati appena raggiunti.*

Esattamente quanto predicava Palazzeschi, cioè, nel più geniale forse dei suoi, di "manifesti" (proprio come sarà per quelli di Isgrò, definibili tali solo fra molte virgolette), Varietà:

*Voi siete un poeta? Ottimamente. [...] Voi sapete tanto bene rigirare quelle ventuna lettere che un qualche vostro verso, uno solo magari, fu combinato con tali i accanto a tali u od o che voi vogliate, che voi solo così rigiraste di tutti quelli che le girarono. Vi sentite tutto pieno di questa cosa, quell'i vicina a quell'altra lettera vi fa distinguere da tutti. Avere attorno nuvoli di persone che non vi parlano d'altro che di quella i. Fra queste persone che tanto vi amano vi sarà senza dubbio un giovane la cui lode piena di freschezza e di ingenuità vi è particolarmente cara, egli viene a casa vostra, a spasso con voi, vi è amico devoto. Darebbe volentieri dei pugni, e rischierebbe di prenderne per difendere quello che ama in voi. Però poco alla volta cominciate ad accorgervi ch'egli sotto sotto va manipolando delle i, e gira e frulla finirà col piazzarvene una precisamente come faceste voi. Se in quel traffico egli giungerà a guadagnarsi cento lire andrà dal vostro sarto, si farà fare un vestito uguale al vostro, e se dopo lo incontrerete così accomodato può darsi benissimo che non vi riconosca. Poteste sfuggire a tutte le i del passato, quella lettera vi giuocherà il suo tiro, le i del futuro vi raggiungeranno. Se eravate proprio padrone del vostro stampo avreste certo saputo romperlo. Quando una cosa è bella e fatta bene e vi piace prima cosa da fare sarebbe di fuggirla per farne una differente se aveste davvero in corpo lo spirito della creazione, miei egregi signori.*

Dove basta identificare con la famigerata *cancellatura* la "trovata" del poeta d'avanguardia di Palazzeschi, la sua «i» geniale e inimitabile (si fa per dire!), per trovare miracolosamente dichiarato appieno tutto lo spirito irriducibilmente anarchico di Emilio Isgrò, la sua giocosità serissima e davvero nichilista, la sua volontà pervicace di *rompere* cioè, ogni volta, il bel giocattolo di turno: una volta appunto che lo si constati ridotto a *stampo*.

Echi palazzeschiani sono frequenti – e quanto mai sintomatici, dunque – nel *corpus* letterario del nostro autore. Uno che decisamente se ne intendeva, Luciano De Maria, sarà il primo e credo l'unico critico a fare il nome di Aldo a proposito di *Polifemo* (quello che passa cioè per essere, dodici anni dopo *Marta de Rogatis Johnson* e cinque prima dell'*Asta delle ceneri*, il secondo dei tre romanzi "veri e propri" di Isgrò), accostandone il dettato franto e teatralizzato, il suo monologare bislacco e "distratto" all'«ultimo Palazzeschi (quello del *Doge* e di *Stefanino*)», che «fa proliferare di continuo una serie memorabile di episodi, di scene, situazioni e battute». E davvero, al di là della stramberia dissociativa (il libro comincia col secondo capitolo e "cancella" quelli dall'ottavo al decimo, nonché tutti quelli dal 23 all'89), della disarticolazione sintattica da madornale *parlerie* (Montale a proposito del *Doge*, appunto, 1967: «Dir che mai Palazzeschi s'era infischiato a tal segno della *consecutio temporum* e delle subordinate e coordinate è dir poco. Bisogna pensare a un'antigrammatica del pensiero in atto, a un poliedrico pensiero sempre in via di formazione. Se si volesse ricordare il solito *cliché* del monologo interiore bisognerebbe aggiungere che il monologante non è un uomo e nemmeno l'autore del libro ma il conglomerato, il torrione di infiniti *verbiages* raccontati da ogni parte»), del frequente far capolino del *nonsense*, *Polifemo* può apparire un *remake* dell'archetipo antiromanzesco di Palazzeschi, *Il codice di Perelà* del 1911. Come l'uomo di fumo partorito da un camino all'età di trentatré anni, anche l'io narrante o per meglio dire monologante, «Polifemo Zammara di Carcasson y Hohenstaufen, marchese del Bottisco, duca di Pozzo di Perla, principe di Santa Romana Chiesa», nasce adulto (la sua vita sarà dunque un continuo regredire, con inversione programmatica paragonabile a quella del mostruoso protagonista di *Stefanino*, 1969, che ha i genitali al posto della testa e viceversa) e le sue origini sono quanto meno oscure: *Non dal primo capitolo comincia questo romanzo del ciclope monocolo. Ma dal secondo: il primo me lo sono mangiato, divorato in una notte di fame, di pioggia, di vento.*

*Né si sa di mia madre né si sa di mio padre. Nacqui direttamente dal mare come Afrodite dalle unghie laccate. E nacqui di cinquant'anni.*

Ma soprattutto, proprio come Perelà, *Polifemo* sulla Terra viene solo per *deludere* le nostre aspettative. La sua è una parodia squassante, insomma, dell'archetipo messianico: della speranza umana e troppo umana, cioè, che un personaggio sovvertitore, un *homo novus* venuto da chissà dove, venga a sancire una soluzione di continuità col passato, a salvare l'umanità separandola dal cumulo dei propri errori, per comporre appunto un nuovo *codice* di riferimenti al quale sia possibile, per ciascuno di noi, da quel momento in poi attenersi. Parodia, come si vede, anche della stessa avanguardia. Se i riferimenti cristologici sono tutto sommato evidenti nel romanzo di Palazzeschi (era stato proprio Luciano De Maria a farli notare), più obliqui sono in quello di Isgrò. Il quale però sin dall'inizio della propria parabola di "romanziera" mette significativamente in scena la figura del Messia: non solo s'intitola *Il Cristo cancellatore*, il "testo" del '68, ma la sua unica frase di senso compiuto è l'**AVVERTENZA** che si legge in clausola: «L'editore avverte che queste pagine sono state cancellate da Gesù Cristo». E quando un intervistatore, da ultimo, gli ha chiesto ragione dell'apparizione di un Gesù in incognito anche nel suo ultimo "romanzo" pubblicato, *L'asta delle ceneri* del '94, Isgrò ha ammesso: «Non so perché, ma Dio e Cristo, nella mia opera, ricorrono fin troppo spesso, come ricorrono i santi. Sin da quando ero giovane, voglio dire. E non trovo una spiegazione plausibile, visto che non mi considero né credente né miscredente». Al di là del cristianesimo personalmente praticato o meno (per Palazzeschi, per esempio, si trattava com'è noto di un "rimosso" tornato a giorno dopo la Grande Guerra, con *Due imperi... mancati*), credo che la ragione di questa insistenza vada trovata proprio nella metafora cui rinvia credere in un Dio, o nella salvezza da parte di un Cristo: la metafora, cioè, di un orizzonte ultimo di senso al quale sia possibile, malgrado tutto, ricondurre l'esistenza individuale e collettiva. Proprio quanto, cioè, ogni operazione di Isgrò nega alla radice.

Sin dall'inizio, per esempio, la *cancellatura* stessa ha un valore assai diverso da quello che assumerà nel più recente Zanzotto (nel quale peraltro troviamo un *Polifemo* sin dalle *IX Ecloghe* del '62), nel quale (alla maniera di certo Heidegger) alcuni termini-chiave vengono scritti con una riga di traverso: in modo che, comunque leggibili, essi sono affermati con l'atto stesso di negarli. La *cancellatura* di Isgrò è invece completa, non ammette

di essere decrittata al modo di un palinsesto e non conosce quindi la dialettica della preterizione (o della *negazione* in senso freudiano); consente solo semmai, da parte del "lettore" rispetto a quanto essa oblitera, una serie di ipotesi: ciascuna ovviamente di per sé legittima ma, anche, tutte simultaneamente deprivate di fondamento. È un principio che viene affermato con decisione nel "manifesto" *Per una teoria del romanzo elementare*, accluso al *Cristo cancellatore*: «La nozione di "complessità" va spostata dall'oggetto letterario al fruitore. Non importa tanto la complessità dell'oggetto in sé, quanto il tipo di relazioni che esso (grazie alla sua particolare codificazione) riuscirà a scatenare». La cancellatura è dunque costitutivamente oggetto di una proiezione (molto più di quanto non siano, per esempio, le macchie di Rorschach): una vera e propria trappola percettiva e ideologica. Dimmi cosa pensi che abbia cancellato, insomma, e ti dirò chi sei. In questo senso non solo *Il Cristo cancellatore*, che la esplicita manifestamente, ma tutti i "romanzi" di Isgrò hanno per esito una radicale negazione. (E per questo, sia detto per inciso, non ha senso distinguere *Marta de Rogatiis Johnson* e i romanzi" seguenti dai primi della serie.) Il loro scandalo, come quello destato da Perelà appunto, è costituito dal loro (ciarlierissimo peraltro) *silenzio*. Sono, strutturalmente, "romanzi di idee" che però si rifiutano di imporre. Che *non hanno idee*, in effetti. La multivocità che ostentano è il contrario esatto della polifonia codificata da Bachtin: perché dal battibecco di voci che li riempie non deriva alcun conflitto di idee. Sono strutture vuote: e proprio il vuoto della condizione contemporanea – anch'esso un vuoto quanto mai rumoroso, infatti – esibiscono, infatti. Come dirà a posteriori, con grandissima lucidità, lo stesso Isgrò: *Io credevo, insomma, di avere cancellato la parola, forzando concettualmente una certa situazione che forse era nell'aria, ma in realtà non ero stato io a cancellare la parola. Erano state le strutture di comunicazione generale del mondo: innanzitutto la televisione, ancora rampante ma sempre più rombante in quegli anni sessanta, e naturalmente il cinema e la stampa a diffusione planetaria. [...] Temevo di mentire, insomma, invece dicevo semplicemente la verità.*

Esemplare quello che resta il più noto, o famigerato, fra i suoi testi: *L'avventurosa vita di Emilio Isgrò nelle testimonianze di uomini di stato, artisti, scrittori, parlamentari, attori, parenti, familiari, amici, anonimi cittadini del '75*. Qui la materia del "romanzo" è ridotta letteralmente alla ridda di opinioni, all'informe poltiglia di strolagamenti coi quali centinaia di "testimoni" prendono la parola, senza ordine apparente, tutti su un unico argomento: quel personaggio il cui nome figura nel titolo (ma, si noti, non come autore). E che viene per lo più *negato*, infatti (a partire dai genitori: «Mai avuto un figlio di nome Emilio»). Sono soprattutto le battute più insulse, le freddure a vuoto – sintomaticamente per lo più attribuite ad altri artisti, per esempio ad Arnaldo Pomodoro: «Ecco il tuo maledetto registro», disse –, a denunciare l'obiettivo dell'operazione, che è per l'appunto il radicale svuotamento di un linguaggio consapevolmente e cinicamente ridotto alla sua natura ultima e irriducibile: quella di rumore. Viene in mente quella che è la poesia forse più divertente, e insieme agghiacciante, proprio di Palazzeschi:

– Tu vieni, Gigino, stasera da Lice Puda?

– Sì.

– Tu vieni, Jean, stasera da Lice Puda ?

– Sì.

– Tu vieni, Enzo, stasera da Lice Puda?

– Sì.

– Ti vieni, Carmine, stasera da Lice Puda?

– No.

Dove, se di senso si può parlare, esso consiste solo dei nomi di questi personaggi, per il resto, perfettamente anonimi (ai quali infatti il testo s'intitola): *Gigino Piccoli, Jean Polverini Badel, Enzo Tolù, Carmine Lazzarini*. Qualcosa di molto simile Isgrò lo farà anche nel successivo "romanzo", *Marta de Rogatiis Johnson*, del '77, una specie di scombinatissima scorribanda fantapolitica nella quale l'imprenditrice protagonista subisce quello che è in sostanza il trattamento di un fumetto, e la stessa cosa del resto accade anche ai tanti personaggi della scena politica contemporanea inopinatamente (e immotivatamente) convocati in scena (come già nell'*Avventurosa vita*, dove per esempio «Richard Nixon» decisamente dichiarava «Non è stato un buon americano»): da Carter a Mao, da Kissinger a Pinochet. Come capì Giuseppe Bonura, si trattava di un «viaggio al termine della personalità», di matrice concettualmente pirandelliana, in ciò assai simile all'effetto spersonalizzante conseguita dall'*Avventurosa vita*. Mentre Renato Minore notò (non necessariamente in positivo, peraltro) come una frase del "romanzo", enunciante il sospetto che Marta de Rogatiis Johnson «non fosse una persona, ma solo un nome, e forse, a pensarci bene, neppure un nome», si prestasse in effetti a definire il senso dell'intera costruzione verbale: del romanzo stesso, cioè. Si pensa all'onomastica sarcastica, nel *Codice di Perelà*, di personaggi come la Contessa Cloe Pizzardini Ba... ma già nelle poesie giovanili dell'*Età della ginnastica* troviamo una *Lettera in versi* che a ogni strofetta apertamente destruttura il significato con una ripetizione in eco delle clausole che può ricordare il Palazzeschi di *Oro, oro, odoro, dodoro*.

Quanto ai rapporti di una simile destrutturazione con quella operata dalle avanguardie letterarie del tempo, è un esperimento istruttivo paragonare una pagina di *Marta de Rogatiis Johnson*, che presenta una giornata-tipo dell'allora Presidente degli Stati Uniti Carter, con una poesia di *Lezione di fisica* di Pagliarani, *Trying / to / focus*, nella quale pure viene a formarsi gradatamente l'immagine della quotidianità di Lyndon Johnson. In entrambi i casi il testo è il risultato di un "montaggio", di quello che è verosimilmente un vero e proprio *cut-up* dalla stampa del tempo, ma l'effetto dell'operazione è a ben vedere opposto: mentre la poesia di Pagliarani, accostando la vita del Presidente Johnson a quella del Re Sole, così come è riportata dalle cronache del XVII secolo, mette alla berlina quei comportamenti, istigando il lettore a prendere posizione nei loro confronti, la pagina di Isgrò – perfettamente decontestualizzata dall'ordine narrativo come, a ben vedere, tutte quelle del "romanzo" in cui figura – si limita a denunciarne l'insensatezza, l'illare frenesia, quello che si manifesta infine come esattamente lo stesso vuoto siderale sul quale è sospesa l'esistenza di ciascuno di noi. E invero nessuna condanna è possibile di ciò che, malgrado sia considerato "tutto", si rivela invece come nulla; anzi, *il nulla*: *0229 Jimmy Carter trascorre molte ore piacevoli. La sua giornata comincia alle sei: ed è a quell'ora, quando Nelson Rockefeller dorme ancora, che il Presidente entra furtivo in bagno, batte con la testa contro uno stipite, dà una rapida scorsa ai rapporti dell'FBI. [...] Le giornate del Presidente trascorrono veloci come i ruscelli del South Dakota, i pellegrini marciano sulla Pennsylvania Avenue. Alle otto il segretario alla Difesa gli fa capire discretamente, durante il breakfast, che la crisi libanese non è risolvibile senza l'intervento delle truppe siriane. Jimmy Carter è molto dubbioso, ma dichiara solennemente che il problema sarà riesaminato durante il pasto di mezzogiorno. [...] Alle quindici e trentacinque Jimmy Carter decide di recarsi personalmente al Pentagono per esaminare con i capi dello stato maggiore gli ultimi sviluppi della situazione in Medio Oriente. Sbatte con la testa contro il portello dell'elicottero venuto a prelevarlo: come il suo predecessore.*

A parte l'ironica profeticità dell'episodio (com'è noto sarà proprio *sbattendo la testa* sulle questioni mediorientali, con la *débaclé* del fallito tentativo di liberare gli ostaggi presi all'Ambasciata di Teheran, nell'aprile dell'80, che Jimmy Carter quell'anno si giocherà la rielezione), la novità rispetto ai testi

precedenti di Isgrò, denunciata dal giocoso sottotitolo «romanzo storico», è che in *Marta de Rogatiis Johnson* (più evidentemente, ma in modo non dissimile da come procederanno i successivi *Polifemo* e *L'asta delle ceneri*) a venire presa di petto è per l'appunto "la Storia": cioè l'orizzonte pubblico dell'esistenza condivisa. Questo circo delle Grandi Personalità Politiche, dissacrato semplicemente dal proprio inconcludente affollarsi in un quadro nel quale all'improvviso si scoprono *non essere decisive di alcunché*, venne definito da Crovi nella circostanza «una sorta di strepitoso, sfrenato, pirotecnico, esilarante, clownesco, gagsistico *Helzapoppin* politico». Avvisaglie di questo tipo di trattamento se ne erano già avute al tempo delle prime cancellature; per esempio nella bellissima tavola *Jacqueline*, nella quale una freccia punta un vuoto (anzi, più esattamente, il retinato-base di una riproduzione fotografica) con la didascalia che recita *Jacqueline (indicata dalla freccia) si china sul marito morente*. Ad appena due anni di distanza dall'attentato di Dallas (l'opera di Isgrò è del '65), i segni già mostrano coscienza di come quell'avvenimento – il più universalmente riprodotto e commentato, un po' l'equivalente per la mia generazione di quello che sarà l'attentato al World Trade Center dell'11 settembre 2001 – fosse stato "svuotato", letteralmente *cancellato*, dalla glassa di sovrainterpretazioni che s'era attirato addosso.

Ha ormai, questo gusto di Isgrò, un carattere che sarà De Maria a definire col suo nome più appropriato (anche se al diretto interessato, forse, non del tutto gradito): *Polifemo* «utilizza alla pari, con disinvoltura tipicamente postmoderna, materiali mitici e storici e materiali della più recente società dello spettacolo». *Postmoderno* sì, *Polifemo* come tutti i "romanzi" di Isgrò; e, anzi, decisamente *pop*: come nella nostra letteratura avevano avuto il coraggio di essere, direi, solo *Il padrone* di Goffredo Parise (1965) e *Super-Eliogabalo* di Alberto Arbasino (1969; anche se il parallelo più calzante potrebbe porsi piuttosto con *Nixon in China*, l'opera od operetta musicale composta nel 1985 da John Adams su libretto di Alice Goodman).

Quello che a molti potrà apparire come un (a seconda dei punti di vista deprecabile o sospirato) "ritorno all'ordine" – quello del sulfureo cancellatore che si mette a scrivere lunghi romanzi e addirittura drammi commemorativi in dialetto, su commissione della cittadinanza di Gibellina rasa al suolo dal terremoto del Belice – sarà dunque da intendere in questa chiave. Sarà Giovanni Raboni a dirlo, unico con questa chiarezza, a proposito della *Giovanna d'Arco* "elementare" dell'89: «siamo, credo, non potendo essere altrove, in piena "arte popolare", nell'accezione storica che il termine si è trovato ad assumere ai tempi della "pop art". In altre parole, la scelta del soggetto (si trattasse allora di una minestra in scatola, della bandiera americana, di una foto di Marilyn Monroe, o si tratti qui, appunto, della vita di una santa) non avviene in funzione del suo rapporto con l'autore o della sua potenzialità emotiva, bensì in funzione della sua riproducibilità e della sua potenzialità iconica».

Il fatto però è che nella sua parte maggiore tale *ritorno*, di Isgrò, altro non è che un *ritorno a casa*. Equivale cioè, come disse sempre l'acuto De Maria a proposito di *Polifemo*, a un «"ritorno del rimosso" che più imponente e irriverente di così non potrebbe essere». Da *Gibella del Martirio*, l'oratorio celebrativo al quale si faceva cenno in precedenza (contenuto nella penultima raccolta poetica *Oratorio dei ladri*) appunto a *Polifemo*, passando per l'*exploit* di gran lunga più conosciuto e celebrato, la trilogia in parte dialettale dell'*Oresteia di Gibellina*, l'attività letteraria di Isgrò da un buon quarto di secolo in qua si svolge tutta, infatti, all'insegna della Sicilia. Una Sicilia che, come sempre essa impone, non ammette mezze misure; nella quale ci si deve cioè gettare a capofitto, affrontandone subito la più immediata e straniante delle alterità: quella linguistica. La scelta del dialetto da parte di Isgrò (anche se di un dialetto tutt'altro che puro e "autentico", e anzi in tutti i modi mescolato e corrotto e "falsificato", si tratta) è in questo senso traumatica e, insieme, eloquente.

«In agosto partì per la Sicilia» è una delle frasi apparentemente più insensate (attribuita però al "poeta locale" per antonomasia, «*Andrea Zanzotto*») dell'*Avventurosa vita di Emilio Isgrò*. Quello del *nòstos*, dall'Italia continentale (e anzi, specificamente, per lo più da Milano) nell'Isola, è del resto un vero e proprio *tòpos* per gli intellettuali siciliani della "diaspora": da Elio Vittorini, che con *Conversazione in Sicilia* ne ha fondato per così dire il paradigma, a Vincenzo Consolo e allo Stefano D'Arrigo "romano", passando per il concittadino di Barcellona, di quindici anni più anziano, Bartolo Cattafi. Quella di Isgrò è una parabola che per certi versi si può accostare proprio a quella dell'ultimo citato, il quale nel 1972 stupì in effetti molti suoi affezionati lettori, dopo un silenzio poetico di otto anni, con l'esplosione di colori "siciliani" dell'*Aria secca del fuoco*. Fatte salve le diversità di linguaggio e di immaginario fra i due autori, in effetti la raccolta d'esordio di Cattafi, *Le mosche del meriggio* (1958, comprensiva delle precedenti plaquettes *Nel centro della mano* e *Partenza da Greenwich*), può equivalere, nell'equilibrio complessivo del *corpus* di Isgrò, alla sua prima raccolta riassuntiva, *L'età della ginnastica* (1966, ma vi confluiscono l'esordio di *Fiere del Sud* e la suite *L'anteguerra*, anticipata nel '62 proprio da Vittorini sul «Menabò»). In entrambi i casi siamo di fronte a una prima fase "figurativa", sia pure percorsa da inquietudini già "moderniste" e, in ogni caso, decisamente antivernacolari. Per entrambi gli autori segue a questo punto la parte centrale del rispettivo *corpus*, il suo nucleo più scopertamente sperimentale che con la massima risolutezza taglia i ponti con le proprie origini: Cattafi con la severa e crudele, tendenzialmente "astratta" geometricità e luccicanza del suo capolavoro *L'osso, l'anima* (1964), e Isgrò con la fase della "poesia visiva" propriamente detta (testimoniata dalla splendida plaquette *Uomini & Donne*, pubblicata da Sampietro nel '65, e dal già più volte citato *Cristo cancellatore*). La fase del "ritorno" è testimoniata dunque da un lato dall'*Aria secca del fuoco*, dall'altra dai testi in versi per il teatro, in dialetto e in lingua, e dagli altri componimenti raccolti nei libri "lineari", *Oratorio dei ladri* e i tre notevoli poemetti di *Brindisi all'amico infame*. In quest'ultimo libro è contenuta un'intervista a Vincenzo Guarracino nella quale, con la consueta lucidità, Isgrò spiega l'avvenuto:

*Se si guarda al mio lavoro, si vede che io ho sempre chiamato le cose con il loro nome, facendo i conti sempre con la realtà, molto francamente. Con la mia terra innanzi, tutto, come attesa il titolo stesso della mia prima raccolta poetica, Fiere del Sud. Poi sembra essersi verificato un allontanamento, quasi una rimozione, una cancellazione. Salvo riemergere nel tempo, prepotentemente, ma in una dimensione non localistica. Pensa all'Oresteia di Gibellina, così fortemente localizzata e localizzabile.*

(Questo passaggio è probabilmente decisivo: non al deprecabile *localismo*, all'ominoso "colore locale", bensì alla *localizzazione* o *localizzabilità* anche linguistica, dell'*Oresteia* e degli altri testi su commissione, allude alla non comprensibilità *fuori da quel contesto* di certi toni che altrimenti suonerebbero magari enfatici, o retorici. Un contesto che non è solo, o non in senso stretto, geografico: l'*Oresteia* o l'oratorio *Gibella del Martirio* trovano nei luoghi che li hanno ispirati un complemento che si può a ben diritto dire testuale.)

Ho cancellato così tante cose che a un certo punto ho voluto riprendere ciò che avevo cancellato dopo il mio arrivo a Milano: ecco tutto. Subito dopo essere arrivato a Milano, ha agito in me la memoria di ciò che avevo sacrificato per un progetto culturale. È perciò che ho deciso di "ritornare". Questo perché sono convinto che non ci possa essere una rivoluzione "assoluta" Un'allegoria del *nòstos* a venire, chissà quanto volontaria ma certo profetica (considerata l'altezza alla quale viene concepita), è dato rintracciare in una delle magnifiche carte geografiche cancellate del 1970. Assieme a luoghi meno connotati, come il Mar dei Caraibi, in una di esse figura infatti proprio l'immagine della Sicilia. Come nelle altre carte, peraltro, a venire cancellata da Isgrò non è il profilo del territorio né la colorazione che simboleggia le diverse altimetrie, bensì tutte le parole che convenzionalmente accompagnano qualsiasi opera cartografica: cioè i toponimi che la gremiscono all'interno, nonché quello, complessivo, che s'immagina figurare in cima. Rispetto alle altre cancellature di Isgrò, delle quali s'è già affermato il carattere a-dialettico e non-preterzionale, quelle delle carte geografiche hanno dunque una specificità interessante. L'informazione, che negli altri casi viene del tutto o quasi obliterata, qui viene

infatti sostanzialmente conservata; a venire meno è però il codice di riferimento condiviso che ascrive *quell'immagine* alla nostra consapevolezza, alla nostra memoria, in definitiva alla nostra cultura. Cancellare i nomi dalle carte geografiche equivale a pretendere una de-ideologizzazione dei territori ai quali esse rinviano, una specie di loro artificiale (e dunque contraddittoria) riconduzione allo stato di natura. Pretesa impossibile, e anzi alla lettera paradossale: non per questo meno eloquente (anzi!) in merito alle intenzioni dell'autore.

Se non di una preterizione si può parlare, per restare in ambito retorico è alla figura della *litote* che andrà allora ricondotto il "ritorno" in Sicilia di Isgrò. La negazione di una negazione o, come non ha mancato di dire lui stesso, la cancellatura di una cancellatura: «lo non cancello solo quando cancello, tuttavia. Cancello anche quando scrivo. *Polifemo*, in questa chiave, non è che l'ultima delle mie cancellature. La cancellatura di una cancellatura». Frase, quest'ultima, che si può leggere in (almeno) due modi. Da un lato, appunto, come *litote*: si cancella una cancellatura come si nega una negazione e qualcosa dunque, in ultimo e a dispetto di tutto, si afferma e, infatti, *si scrive*. D'altro canto, però, anche quella che appare un'affermazione, una scrittura, si rivela in realtà il calco negativo di qualcos'altro, qualcosa che è in funzione del proprio contrario: dell'atto di negare, appunto. Questa strada, con *calcolo* lucidissimo come sempre, e col *relativismo* del negatore perenne, del contraddittore strutturale, Isgrò se la lascia aperta – si noti – in tempi, come si dice, non sospetti. Se è vero che già nel '71 dichiara, davvero profetico: *Il poeta non può fare affermazioni definitive, non commette l'errore di bruciarsi i vascelli alle spalle. Oggi rifiuta la parola, e domani, quando sarà braccato, la parola gli salverà la vita. Oggi rifiuta l'icona, e domani sarà essa a salvarlo. È questo relativismo, questo calcolo politico, che salva il poeta della seconda metà del ventesimo secolo dalla dannazione.*

Se ha chiaro sin dal '70, Isgrò, che «la nuova poesia si muove, secondo una costante tipica degli ultimi anni, in direzione del gesto e del comportamento» (non casuale, di lì a qualche anno, l'attenzione – contraccambiata – per un protagonista della nostra post-avanguardia, e diciamo pure del nostro postmodernismo, a lui accostabile non da ultimo nell'amore per Palazzeschi, come Franco Cordelli), è al *tracciato complessivo della sua parabola* che occorre guardare, da ultimo, per decifrarne infine il senso. Un percorso il cui esito mi pare riassunto a perfezione dal finale di *Polifemo*. Il protagonista, abissale occhio onniscrutante, si riduce a una specie di bocca-voragine che tutto divora, tutto mastica, tutto oblitera: a partire, s'è visto, dai capitoli stessi che dovrebbero scandire la sua storia. Alla fine si riduce a divorare se stesso: «*Comincio con questo mignolo*» *io dissi dall'ultimo monitor che mi era rimasto. «È da qui, è da qui che io comincio»; e già rosicchiavo questa mia mano palpitante come un tracoma, i tendini e le falangi, così teneri e buoni anche senza sale e senza olio. Mangiavo la mia faccia, i miei talloni, la coscia e le ginocchia con il guanciaie. Ma le labbra non potevo, né i denti, né la lingua, perché si sa, nessuna bocca divora se stessa, né in terra, né all'inferno.*

È così. Anche Palazzeschi aveva rappresentato se stesso, giunto alla fase estrema del proprio avanguardismo, nella tormentosa figurazione allegorica del mangiafòco *Boccanera* nell'omonima, straordinaria poesia del 1915. Un'ennesima controfigura nelle vesti di giocoliere, o di incendiario, che stavolta si rende conto di aver scherzato troppo col fuoco, dal momento che ha finito per ritrovarsi «solo alla 4<sup>a</sup> stazione del nulla». Finché quel fuoco, alla fine, in un soffio bruciante divora anche lui: «Oh! / Uh! / Fuoco / Fuo / Fu / F». Ma il percorso successivo di Palazzeschi, che quel pericolo ha saputo guardarlo negli occhi, smentisce quest'oroscopo di silenzio e di morte. Iscrivendo la sua intera esperienza, al contrario, nel segno del gioco, e della vita. Anche a Emilio Isgrò, a un certo punto, s'è posta quest'alternativa; e anche lui – per fortuna sua e nostra – ha fatto la stessa scelta. La sua bocca non lo ha divorato del tutto. La sua cancellatura, per poter continuare a cancellare, ha dovuto imparare a cancellare se stessa.

---