



Antonio Santori (Montréal, 14 marzo 1961 – Civitanova Marche, 30 agosto 2007), poeta, docente e saggista italiano, tradotto in varie lingue e presente in numerose antologie di letteratura italiane e straniere, è considerato uno tra i poeti più talentuosi e originali della sua generazione. Ha pubblicato i poemi *Infinita (la conca)* (1990); *Albergo a ore* (1992); *Saltata* (1996, 2000) e *La linea alba* (2007), suo inconsapevole testamento letterario e capolavoro. La sua poesia è “la via per riscoprire l’essenza profonda dell’umano in una forma nuova e in un linguaggio che trasmetta emozioni forti e complete” (G. Conte). Per l’originalità critica vince nel 1993 il “Premio Pavese” con *Quei loro incontri... (i Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese)*, studio sul linguaggio mitopoietico, tema che ha ispirato anche il precedente saggio *Verso la meraviglia d’oro. Dono e incoscienza in Nietzsche*. Collabora a partire dagli anni ’90 con la rivista «ClanDestino» in cui appariranno diversi lavori: *Dall’Infinita al dialogo (la poetica pavesiana dell’incontro)* (1990); *Dialogo e dono* (1994); *Dialogo e dono (2)* (1994); *La parola giusta. Incontro con Hans Gadamer* (2002). Promotore e ideatore innovativo di eventi culturali, ha legato il suo nome a numerosi convegni nazionali e internazionali, filosofici e letterari. È stato l’inventore e il direttore artistico dal 2004 al 2006 di *Europe Festival* e ha diretto dal 1993 al 2007 il *Laboratorio di Poesia della Marca* (Centro marchigiano per lo studio della letteratura europea).

€ 22,00

ISBN 978-88-6974-124-1



9 788869 741241



Antonio Santori
L’opera poetica

Antonio Santori

L’opera poetica

*La pagina bianca
del possibile e del necessario*



Italic Pequod

A dieci anni dalla sua prematura scomparsa, oggi più che mai la voce di Antonio Santori, attraverso la sua poesia, continua a parlarci, a interrogarci, a emozionarci. Questo volume raccoglie l’intero *corpus* poetico di Santori, costituito dai quattro poemi *Infinita (la conca)* (1990), *Albergo a ore* (1992), *Saltata* (1996, 2000), *La linea alba* (2007). Nel titolo, *La pagina bianca del possibile e del necessario*, si è voluto sintetizzare, con un verso emblematico dell’autore, l’essenza profonda della sua scrittura poetica che si caratterizza per essere insieme ‘possibilità’ e ‘necessità’ di dialogare costantemente con il mistero che fonda l’esistenza stessa delle cose finite. In effetti, tutta l’opera di Santori può essere considerata come un tentativo di scavalcare l’orizzonte, oltre il quale una alterità fondante chiama incessantemente il poeta per nome. L’opera in versi di Santori si muove sullo sfondo dell’ermeneutica teorizzata da Heidegger e Gadamer, in cui il dialogo del poeta con il mondo prende la forma di un’epica del quotidiano. Il percorso – letterario, filosofico ed esistenziale a un tempo – viene caratterizzandosi come una chiarificazione del ‘volto’ dell’infinito del quale il poeta si pone costantemente in ascolto. Dal principio indeterminato di *Infinita* (1990) si arriva al volto del Padre de *La linea alba* (2007). Il tema della ricerca di un senso universale delle cose, un mistero al quale l’uomo cerca di avvicinarsi e che tenta enigmaticamente di decifrare nel suo evento fondativo è il filo rosso che assume, nello svolgimento della sua opera, aspetti diversificati, i quali trovano una sintesi stilistica ed ermeneutica nella ripresa del racconto biblico di Giona, dall’alto valore simbolico e sapienziale, che Santori ripercorre ne *La linea alba*, suo ultimo testo poetico. In quest’opera colui che scrive, come un cavaliere postmoderno, attraversa un’avventura che è una perigliosa, quanto necessaria, scoperta di un tesoro divino: ossia il dire in versi, assai meglio di quanto non ci dica la vita con ciò che ci succede, il significato del nostro essere qui: “Perché essere in questo luogo / è molto, e certo dire / dove siamo / è il nostro compito”.

RIVE



www.antoniosantori.com

*Il volume è pubblicato con il contributo
di Walter Junior Cassetta, Consulente Strategico d'Impresa*

© 2017 *Italic*, Ancona
www.italicpequod.it

ISBN 978 88 6974 124 1

Antonio Santori

L'opera poetica

*La pagina bianca
del possibile e del necessario*

a cura di Angela Bianchi e Cesare Catà

italic

Diego Poli

Beato colui che,
dopo aver visto queste cose,
giunge sotto terra:
egli conosce la fine della vita
e sa del suo inizio dato da Zeus.

Pindaro, *Pitiche*

La voce che sgorgava nell'evento fisico dell'emissione di significato, a dieci anni da quando, all'improvviso, Antonio è uscito dalla scena e ha taciuto al nostro orecchio, è divenuta pura eco della rimembranza della sua identità per coloro che ebbero la fortuna di udirla. Questa è stata, innanzi tutto, la voce di Antonio Santori, quando, come egli amava provocare, dissolveva il silenzio recitando la sua lirica narrativa, intrecciando, nei respiri delle pulsioni, un'impalpabile rete d'interiorità ed emotività, d'immagine e nominazione, d'oggettività e interazione, d'energia e mediazione, di creatività e replicazione, che annodava con altre qualità ancora, delle quali, a ben riflettere, la più intensa era caratterizzata dal colore del timbro, profondo e contrastante, dall'altezza del tono, controllata nella modulazione e variabilità delle corde, dalla durata, sostenuta ad arte nella ondulazione sino alla dissolvenza, per manifestarsi nel susseguirsi da lui governato di abbrivi che non mancavano di risolversi nell'ascoltatore nella conclusione di sensazioni di fremito inarrestabili: «car la voix [...] met au plein jour l'être intérieur» (P. Verlaine, *Hier, on parlait de choses et d'autres*).

Nella circolarità fra autore e pubblico, «The rest is silence» (W. Shakespeare, *The tragedy of Hamlet V, ii*) il silenzio, dal quale tutto proviene, e al quale tutto ritorna, era esteso da Santori oltre i suoi confini, nell'effetto straordinario di una fisicità che, inizialmente riempita dal suono puro, dal cromatismo, dalla luminosità, passa successivamente per l'impressione sinestetica, inducendolo all'atto della scrittura cui necessariamente perviene per poter continuare a comunicare.

A questo punto, come nelle poesie di Cesare Pavese, la sua voce affidata al foglio cominciava, seguendo la riflessione di Guido Cavalcanti, a divenire «sbigottita e deboletta» (*Perch' i' no spero di tornar giammai*).

In quei momenti l'intonazione e la risonanza determinavano il com-

ponimento che appariva in subordine rispetto alla temporalità esistenziale del poeta. Si sarebbe potuto pensare al 'phatic poem', di cui un modello era stato offerto da William S. Burroughs, se non fosse stato che Santori non aveva intenzioni declamatorie mirate a manifestare una sfida, né tantomeno intendeva esibire alcun automatismo. Piuttosto, il fraseggio e la densità nell'interpretazione volevano far comprendere che la Sua mente si era allontanata dal corpo, per collegare il vissuto al traino dei ricordi.

Non aveva, per altro, affermato Paul Zumthor (*La lettera e la voce*) che *il poeta è voce* e che *la poesia è abitata dal desiderio di essa?* E non ha aggiunto Corrado Bologna (*Flatus vocis*) che *l'origine vibra nella voce?* Ovvero, non è forse un dato che il 'fare' poesia è un 'farsi' imprescindibile dalla concretezza della sonorità e che soltanto in una seconda fase passa dall'oralità alla linearità visiva (iconico-acustica) della scrittura?

L'assoluto antropico del 'vocema', dunque, a fronte del 'grafema' (G. Fontana, *La voce in movimento*), nonché la riappropriazione dell'istanza vitalistica, e quasi impetuosa, dell'azione performativa della continuità del flusso d'aria. In tal modo la poesia permane e resiste. Infatti, qualunque invenzione tecnologica, come fu quella della scrittura, nell'inserire un filtro nel circuito naturale e affettivo fra l'uomo e il disegno della 'sua' parola, non ha potuto evitare di modificare il processo psichico d'appropriazione del reale, introducendo pertanto nell'esistenza una dose d'alienazione (W.J. Ong, *Interfacce della parola*).

Se la fenomenologia ritmico-vocale si dilata verso la predominanza musicale, per poter corrispondere alla sfumatura emotiva del realizzare l'inimitabile, la traccia grafica finisce per plasmare, come creta, la poesia, e la 'mozione orale interna' (P. Bigongiari, *Tra phoné e graphé*) o, meglio ancora, la percezione del *ticchettio delle parole*, per riprendere ancora Piero Bigongiari (*Più uno, meno uno*), si metamorfezzano nel livello metrico-prosodico in cui le faglie sottese all'organizzazione delle esperienze espressive si tramutano nelle onde sonore del ritmo (A. Soldani, *Le voci nella poesia*), di rime e di pensiero. Nietzsche soleva considerare il libro quasi un uomo; e, a giusto proposito, ogni libro di Santori è pensato nell'ascolto di un'architettura dominata dalla continua assonanza.

Santori, sorto come poeta sonoro-grafico, è ora letto sul foglio dove, tuttavia, non si è del tutto spenta la presenza della vocalità segnalata da alcune connotazioni tipografiche paratestuali, da lui indicate, utili alla transazione fra Autore e fruitore. Il 'ticchettio' può quindi essere paragonato al vitale battito del cuore, dell'uomo e del poeta, o, per citare il verso di Franco Loi, «vèss òm e vèss puèta» ('esser uomo ed esser poeta', F. Loi, *Aria de la memoria, Isman*).

«Per questo mentre / vivo tutto mi sembra / innominato» è la terzina che chiude l'ultimo poema di Antonio Santori, *La linea alba*, «la pagina bianca del possibile e del necessario», l'impegno poetico destinato a divenire il testamento spirituale e culturale del suo epilogo terreno, nel

momento in cui il narrato è già totalmente partecipe del suo vissuto. Nella precedente opera, *Saltata*, la difficoltà nella relazione era preannunciata dal disordine prodottosi nella mente: «sognavi versi afatici».

Attraverso il travaglio letterario ideato in un poderoso affresco, Santori regredisce fino al centro biologico del suo essere, dove cerca, per assumerle in sé, le sue responsabilità, per venire a rappresentarle e a recitarcele nella passione de «la pioggia sottile dell'inferno laringale», conformandole a miti cui ha adattato modelli ricavati dalle letterature scritturali e profane.

In quest'opera, l'impaginato rivela la discontinuità della distesa, come se l'inchiostatura invitasse alla rottura della lettura silente per poter esaltare il suono. Sembrano esserci sul foglio increspature segnalate dalla punteggiatura non normata e nell'insieme ipocaratterizzata, talvolta fuori controllo, resa anomala dalla disposizione e dall'incolonnamento della stampa ingabbiata in margini variabili, progettata per colmare gli interstizi e le lacune con una misura ideale nota soltanto al poeta.

La scrittura di Santori diviene una pratica generativa di testi, come contrappunto di euforia per l'appagamento e di tremito per la perdita (R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura – Il piacere del testo*). Aldilà di questo, la lettura di una poesia di Santori pone il ripristino dell'alterità della sua sonorità in una sorta di *grammatologia* biunivoca e di sistema d'intelligenza che, come nella scrittura, sono ad accessione sequenziale, e che, come nell'oralità, sono in simultanea (R. Simone, *La terza fase*).

La sua lingua è pronta a plasmarsi e ad adattarsi quando entra in dialoghi concitati, in frasi interrotte, in pensieri incompiuti e ripresi in seguito. In una sconfinata espansione del *lógos*, la costituzione della sintassi è deregolativa della testura e si sostiene sulle frasi principali, in modo da lasciare sciolte dalla loro consecutività cronologica le relazioni fra componenti come pure le parole che, in parallelo con la loro pluralità e ambiguità verso i «nomi / venuti dalle cose», sono caricate della funzione essenziale della connettività, sia sul piano del meccanismo sintattico sia su quello ontologico. Dentro la parola aperta, Santori si disperde e, seguendo da presso l'insegnamento impartito da Socrate alla conclusione del *Cratilo*, preferisce cercare il valore delle cose attenendosi a esse anziché guardare ai loro nomi.

La medesima parola si trova sovente ripetuta per ragioni evocative e analogiche e la selezione del lessico mostra talvolta un Santori 'tesaurizzatore' di modi antichi e nuovi, finalizzati a partecipare della categoria del rarefatto che di per sé caratterizza la finezza sensibile.

In tale infrangimento degli schemi, la libertà interpretativa affidata al lettore viene a essere trasposta persino sul livello della collocazione temporale e modale del verbo, quando, in più luoghi, il testo offre sequele di decine e decine di gerundi che rendono, di fatto, i versi nominali.

Centrale nella rappresentazione di Santori resta il ruolo del tempo

materializzatosi nello spazio, allusivo all'estraniamento estatico come a un ritorno paligenetico, e, quindi, alla enigmaticità dello smarrimento davanti all'affanno della profondità esplorata. Il tempo è costitutivo dell'esistere fino al limite ultimo imposto dalla morte da cui è determinato l'incontro con il progetto, improntato alla speranza, del coraggioso superamento del mistero insito nel dolore del totalmente altro/Altro.

Il Santori poetante è indissolubile dal Santori ermeneuta e teorico della letteratura, che si mostra sempre in equilibrio fra l'immagine e l'argomentazione, sulle orme d'un impianto categoriale il cui allestimento era maturato negli studi condotti sull'amato Pavese.

La dialogicità che ne deriva determina l'incontro/scontro con la realtà adattata alla conoscenza simbolico-percettiva del linguaggio di quella dimensione. Al mondo dell'esistente, quasi a conclusione d'una 'cosmogonia', Santori perviene attraverso il filtro che appare sin dalla stagione dei suoi primi lavori, per abbozzi e classificazioni. La sua natura poetica affiora dalla discontinuità e dalle fratture, nel linguaggio esposto in chiaro, come se intendesse siglarlo con il suo oronimo, ma anche in una modalità criptata, e forse impronunciabile, come se appartenesse a una nomina eteronima, motivata dall'impossibilità del dire.

Tuttavia, nonostante tale natura si riveli un infinito non-finito, in quanto non-finibile, un *actus inchoatus, non perfectus*, essa è riuscita a dimostrare che la poesia, nel devolvere la realtà a diverse *personae*, è una filosofia che conduce dal non-essere all'essere.

Eppure le cose tentano di rifuggire dal trattamento diretto dell'indagine, provando a occultarsi «nel mistero delle cose che restano» che pur si relazione a «il mistero chimico dei versi [...]».

In tale oggettivazione opposta alla soggettivazione – la lingua è conoscenza/la lingua è oggettivazione –, le parole, nel contemplarsi, possono porsi come mere referenzialità di se stesse, in modo da istituire uno stile basato sui reali percepiti in concorrenza con lo stile in cui la realtà è nella forma data.

La meravigliosa avventura della conquista della lingua, che ha impegnato l'umanità e lascia il tracciato in ognuno di noi, coinvolge nella comunione-comunicazione (A. Bentolila, *La parola contro la barbarie*), per dissolvere il regno diafano di un mondo altrimenti muto e per acquisire il giudizio sull'esserci dopo essersi liberati del non-pertinente e dell'apparente.

Ancora permane il ricordo dell'aristotelica commisurazione e dell'oraziano «sunt certi denique fines, / quos ultra citraque nequit consistere rectum» (*Satire*, I 1, 106-107). La lingua consegna il reale presente, richiama gli oggetti passati e proietta il panorama della prossimità futura. La lingua non va abbandonata alla banda larga del nulla. Santori è alla ricerca d'un punto di fuga nascosto che gli fornisca un luogo prospettico privilegiato per disporre l'oggetto prima di impegnarsi a descriverlo verbalmente.

Il dubbio si costituisce attorno alla dimensione vettoriale della dire-

zione lingua-mondo nell'enunciato, per ciò che concerne la dipendenza dalla convinzione del poeta circa il riconoscimento della corrispondenza fra soggetto e oggetto, e per ciò che riguarda la forza sociale e intersoggettiva di un'asserzione.

Intenzionalismo e pragmatismo sono convergenti e divergenti nell'analisi trascendentale e semiotica delle condizioni di ogni linguaggio (K.-O. Apel, *Transformation der Philosophie*). E dietro a ciascuno degli snodi c'è il rischio di un'ambivalenza poetica da cui si fugge attraverso la metafora e il paradosso.

Nella prima delle sue raccolte di sentimenti poetici, *Infinita*, il problema era stato individuato come il tentativo di assuefazione della sfera cognitiva a quella del reale: «ripetiamo i nomi delle cose / perché intendiamo e / essere tra queste»; nella successiva composizione, *Albergo a ore*, si affaccia il quesito sulla metafisica del linguaggio del mondo come poesia delle cose e dei loro simboli: «forse davvero tavoli / e sedie parlano / un linguaggio / cifrato, oltremondano».

L'incontro con il *padre* divenuto *Padre* si manifesta come una integrazione dell'altro/Altro nell'ego: nonostante che sia generatore/Generatore, resta pur sempre colui/Colui che lo ha rigettato dal ventre. *Antonio* è *giona/Giona* così come è *Pinocchio*; è un essere di carne ed è anche un *burattino* di legno (a proposito del quale dice il padre: «*un pezzo di legno, trovato per caso / o forse ritrovato, dentro di me*»); e, se non invoca la madre, è perché permane la convinzione di essere in possesso della *fata/Fata*, della generatrice-donna.

Il mondo viene spiegato attraverso le singolarità nell'unità del divino, oltre che nella dialettica di rimandi segnalati dall'alternanza fra caratteri figurati in minuscolo e rimossi nel maiuscolo.

Ma la *fata* è collegata all'apparizione quasi ossessiva del *fato* e della aleatorietà. Il *fato* abita nelle cose quando s'incarna nelle loro forme. La *fata/Fata* «dai capelli turchini» resta invero una «[...] Femmina misteriosa», che riconduce allo *scialle* della madre fecondata – nel primo della serie della galleria di stadi onirici ricorre l'immagine «[...] di scialli azzurri e di sperma» –, dalla cui protezione *Antonio* stenta a distaccarsi – «*esci dalla stanza, dal tuo scialle / azzurro [...]*». Comunque sia, la madre ritorna come la balena della rinascita, «madre della notte» e «(grande) madre bianca», «collina in movimento», «incredibile pancia». Questo incontro si iscrive nell'orizzonte della incarnazione/Incarnezazione da cui deriva l'unica possibilità salvifica del finito che si conforma all'infinito.

La ricerca è nelle altezze dei cieli, collocate in antitesi con la sicura custodia del *ventre-caverna-pareti vaginali* – e *grotta-tana* («[...] che libera tutti / dal patto. [...]» o «[...] che libera tutti / dallo smarrimento. [...]»). Intanto si è stabilita un'equazione fra inferiore-superiore nel sognare di 'toccare' «[...] la tana / dell'Universo [...]». Il nostro è un eterno precipitare, vagando secondo l'alitare, fra i vuoti superni e l'infimo infinito nulla

(F. Nietzsche, *La gaia scienza*). Tuttavia Santori non si scoraggia perché, seguendo Heidegger, è consapevole che il cercare è il ritrovamento di chi/ciò che, pur nascondendosi, è vicino.

L'uscita dal (*grande*) *labirinto-labirintico Tartaro*, dominio del Minotauro che Santori 'vedeva' «[...] divincolarsi dentro / il mio destino», replicato con il riapparire della *balena (bianca)-leviatano*, preannuncia il viaggio, insieme a una valigia (ripostiglio dell'inconscio? Presa per «assomigliar[e]» al padre), verso il Vero: «*quale bugia / diventerai*». Questa è la richiesta del padre ad *Antonio*, il quale si dice *mentitore*, implicando la riattualizzazione della menzogna iniziale dell'umanità – «[...] *Una pianta, dell'immenso / Giardino* [...]» – consumatasi attorno al legno da cui è stato ricavato il corpo del burattino (e anche il Legno del riscatto dell'umanità).

Labirinto profondo del vivere per chi è capace di adattarsi alla drammaturgia del confronto fra il mondo e l'anti-mondo mentale, venuto a organizzarsi nelle gallerie di fantasie, di motivi, di sembianze, sulla soglia dell'illusorietà dei riflessi nei liminari delle loro innumerevoli copie.

Santori si trova a ripercorrere le esperienze di Omero, Virgilio, Dante, Cervantes, Kafka, del loro pensare universale proprio perché labirintico (F. Dürrenmatt, *Il minotauro*). Dagli inizi del tentativo di intraprendere il cammino, reso ancora timido dall'incertezza dell'approdo, fino all'intrico delle intersezioni, Santori, sempre al limite della conoscenza, della passione, della paura, del tormento, aspetta l'improvvisa comparsa della Luce.

L'ambientazione veterotestamentaria, ulteriormente evidenziata da *il Serpe e il grande serpente*, si mischia con la nota favolistica della «[...] bugia / dalle gambe corte»: il testo fondatore della Fede, da cui è anche ricavata la storia di Giona, va assieme alla magica marionetta di Collodi. Da qui sono assunti ancora tratti topici quali *il grillo parlante*, *l'abbecedario* (di Pinocchio), *il Gatto e la Volpe*, *il campo dei miracoli*, *Mangiafuoco* –, e, per rimarcare la unicità di fantastico e di reale, viene a essere inserita la menzione dello *specchio delle mie brame*.

La circolarità testuale fra i contenuti 'sacri' e quelli 'profani' è ancora provata dall'autogenesi di Pinocchio, figlio putativo, come Gesù, d'un falegname, avvenuta a mo' di partenogenesi («Pinocchio che si partorisce»), dall'ingestione da parte del pesce («[...] l'urlo del non sputato») e dall'etimo dell'antroponimo connesso con *pinolo*, ovvero dalla germinazione protetta dal guscio («[...] il tuono del chicco / che si apre sottoterra [...]») – cfr. G. Genot, *Le corps de Pinocchio*).

Del resto il latino *fabulare* è continuato con il valore semantico di *parlare* nelle lingue neolatine occidentali e centrali e la celebre 'morale' della *fabula* porta a sostenere che «c'è un significato più profondo nelle fiabe [...] che nella verità qual è insegnata dalla vita» (F. Schiller, *I Piccolomini*).

L'istanza di verità può sorgere anche da un bisogno di bellezza. Né va

sottaciuto che gli Arcadi, proclamatisi pastori, avevano eletto Gesù bambino a loro protettore. La poesia è una relazione fra esistente ed essere.

Rispetto all'ego, lo sviamento nell'antidiscorso verso l'altro, ora divenuto Altro, si riflette nel *tu* reso come *Tu*, e si moltiplica anche attraverso il poliptoto di *Tu/Te/Ti, Tuo/Tua/Tuoi*. Ma questa discussione con il *Padre* è un congedo verso il Nominato? Si è forse osato troppo? Il limite è stato violato?

Nella eterogeneità, l'ego è definito dal *tu*, e il *tu* stabilisce la condizione per parlare della vita, e discutere attorno alla vita può rivelare l'intercomunicabilità: «sovente allora chi interrogò il suo cuore / dice di quella vita che genera parole» (F. Hölderlin, *La primavera*).

Ne deriva che la poesia diventa dialogica e resta aperta al dibattito e, nel conservare la posizione di medietà fra narrazione (*mýthos*) e riflessione (*lógos*), ripropone l'argomentare di Socrate sul liminale della sua vita, allorchando si palesa in lui il convincimento che del filosofare non resterà che letteratura (Platone, *Fedone*).

Resteremmo muti alla domanda se non intervenisse *la linea alba*, quella parabola sulla «[...] enorme pancia [...]» che da segnale dello stato fetale s'eleva a linea interpretativa della vita.

La linea alba, quella «*sottile trasparenza / che non si ricorda*», è ripercorsa nei particolari suggeriti da *pagina bianca*, *pietra bianca*, *linea nascosta nel mio abbecedario*, *pareti bianche*, *casina bianca*, *stanze bianche*, *stanza dalla bianca fronte*, e, ovviamente, *balena (bianca)* come «madre della notte» e (*grande*) *madre bianca*.

Tutto ne *La linea alba* riporta al bianco del 'vuoto' (A. Mollard Defour, *Le blanc*) che deve essere colmato dalla ricostruzione dell'ego per il mezzo della poesia, mentre viene vergata sul bianco impalpabile della carta: «[...] la pagina bianca del possibile / e del necessario [...]», «[...] il primato del bianco / sotto la parola [...]». La pagina è «la pagina schiuma / dell'enorme balena bianca, la pagina / regno dei morti e dei versi incredibili [...] in attesa di una pagina del padre / dall'aldilà terrestre, una pagina / del mostro marino [...]»; è il deserto dell'esistenza che il Poeta riempie di parole quando «[...] esamina / i fogli che ha scritto, rivede / la sua vita passata, le mappe / tracciate per fuggire dal padre». Perché Dio – come anche insegnava Aby Warburg – si cela nel dettaglio in grado di riattivare connessioni fra forme all'interno d'una sintomatologia di trasposizioni.

In *Saltata*, il rapporto fra il libro e la pagina omessa dà origine all'intera materia esistenziale che viene riproposta da *La linea alba*. Tuttavia, mentre in quella il flusso mentale appartiene alla pagina stessa – «saltata. Sono stata / saltata [...] Io che potevo cambiarla / la sua vita» –, in questa il Poeta individua l'assente: «mio padre è qui, nella pagina bianca».

Il fato coincide con la pagina, e la lingua, con la sua presenza o assenza, ne determina il destino. Compito della scrittura è d'illuminare le omologie nascoste, e mai banali, fra quanto è racchiuso nella realtà e quanto nelle cose. Attraverso la lingua si percorrono superfici, il deserto,

il silenzio, il buio, e con il bianco si raggiunge lo zero, affinché qualcosa accada.

La sfida consiste nel riuscire a entrare in contatto con ciò che è, per scoprire il suono quale intimo rumore che consuoni nell'animo dell'ascoltatore. L'onda sonora ha bisogno di estendersi per esistere come vibrazione di particelle agitate nell'aria.

L'obiettivo è identificato nella volontà di «[...] occupare il bianco [...]» con quella parola poetica che è messa a salvaguardia di ciò che la vita evoca senza affermare. Tuttavia la via della scrittura è un'autentica geografia senza carte: talvolta la parola poetica è presa da smarrimento e talvolta la sua deviazione conduce a un paesaggio inesplorato.

Resta un movimento irripetibile verso un approdo ignoto, confortato, però, dalla riflessione di Hölderlin «Ma dove c'è il pericolo, cresce / anche ciò che salva» (F. Hölderlin, *Patmos*).

La linea alba denota quel fenomeno anatomico dell'addome dipendente dallo stato di gravidanza: luminosa, perché esprime la presenza nell'intimo di un'altra forma di vita; luccicante, perché attende il manifestarsi di un'alba radiosa di gioia. *Antonio*, il protagonista nuovo nato, assume consapevolezza di sé concependosi come testo, allorché il biancore della pagina si rigenera donandosi come superficie di supporto alla tinta scura della scrittura. Sfondo di colori a commento della labilità dell'esistere.

Parrebbe d'assistere alla scena aurorale della sua invenzione, quando la parola si è mossa allusivamente verso la cosa per raffigurarla nell'emblema fono-grafico, nel tentativo di impossessarsene, se non fosse che è prudente rammentare che «glorificare l'origine [...] fa ogni volta credere che al principio di tutte le cose si trovi il più perfetto e il più essenziale» (F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*).

Una sorta di appropriazione dell'eternità dell'atto riproduttivo, una reimpressione del concepimento come *lógos spermatikós*, dove l'inchiostarsi è finalizzato alla ricostruzione della figura del padre attraverso la «immensa parola che nasce e che muore» cui è attribuita «una bellezza da vivere, una bellezza nascosta».

Questa *immensa parola* può finalmente svilupparsi nell'itinerario dell'epica del soggetto narrante, dal quale viene (ri)composta la trama nella retrospettiva del vissuto di cui ha acquisito dolorosa coscienza, giacché «il nostro passato non è più nel libro / di testo, non ha più l'alfabeto».

Quale alter ego di Derek Walcott, Antonio Santori segue il dettato epico della *quête*, della ricerca, dove l'erosione del suo errare odologico, dal Canada all'Italia, si alimenta dei temi ispirati dai personaggi di Giona e di Pinocchio, così come in *Saltata* erano stati ipostatizzati gli eroi dell'Aldilà, Teseo e Orfeo, nell'oltranza che Platone imprimerà al mito della caverna.

Questa compagnia di esseri smarriti si crede perduta e, lontana dal

cammino degli uomini (per riprendere Parmenide), e, abbandonata al mare, si trova, una volta giunta alla *pagina schiuma*, a essere insidiata, e a essere inghiottita dalla balena, dal labirinto, dal sottosuolo.

Viene però custodita e interiorizzata dopo che Giona avrà compreso che la Salvezza è nel Signore, dopo che Pinocchio avrà incontrato il padre: «leggere Pinocchio vuol dire / aggrovigliarsi», e dopo che Walcott-Ulisse, Teseo e Orfeo sono riusciti a superare le distorsioni delle ombre.

Si deve dimostrare fiducia nel ventre materno del mammifero, o della terra, al punto da considerare come un atto sacrilego la caccia alla balena bianca perseguita da Achab – tant'è che, per questo, egli è destinato a precipitare negli abissi, per non avere da laggiù mai più ritorno.

Tuttavia, una fondamentale differenza c'è fra Santori e, dall'altra parte, l'Ulisse di Omero. Se questi rappresenta il padre proteso nel ritorno verso la paternità, *Antonio* è, invece ne *La linea alba*, equiparato al profeta Giona e a Pinocchio, nell'essere un figlio che anela al padre, che reitera la nascita fino a soddisfare l'appagamento dell'ansia per la figura del *Padre*. E questi è alla fine colto quando egli «rivede la vita passata», spingendosi a rivisitare mediante l'anamnesi i luoghi archetipici delle tappe del proprio vagare: il «mare color del vino», che era la scrittura di Omero, si distorce, piuttosto, nella superficie oscura e fallace del viaggio poetico di Santori.

Antonio Santori ha volteggiato nel turbinio del vento per estrarre i ricordi stipati nella valigia, perché «la vita è una danza dall'occhio impaurito / nell'imperfetto»; nelle vesti del personaggio di *Antonio* ha affermato che «per questo mentre / vivo tutto mi sembra / innominato». Ma ora, per Antonio, la Vita si è disvelata e si è nominata e, in armonia con Sant'Agostino, egli potrà affermare che «cognoscam te, cognitor meus, cognoscam, sicut et cognitus sum» ('conoscerò Te che mi conosci, Ti conoscerò come da Te sono conosciuto', *Confessiones* X 1,1).

INDICE

PREFAZIONE <i>Angela Bianchi, Cesare Catà</i>	7
<i>Nota dei curatori</i>	19
LA LINEA ALBA	
I	27
II	65
III	93
SALTATA	
Saltata. Sono stata	119
Tu insegnavi ai ragazzi	125
D'improvviso mi sono guardata	132
Perché... tu sei... il mio risveglio...	134
Nascondi il mio silenzio, le cose	137
Posso?	139
Era settembre ed io	147
È vero, graziosa signora.	149
Non si sfugge alla pagina scritta.	152
Gli angoli si dilatano e poi	158
<i>Senza nome</i>	160
Dove sarai adesso?	162
Nascondimi, ti prego, in una voce	165
Eccoti... allora... sei un pensiero...	167
Te ne andavi nelle domeniche	169
Poi a volte succedeva, dopo	171
Siamo tante, lo sai?	174
Poi c'erano le sere, quasi	176
Perché hai temuto di essere	179
Questa stanza non ha pareti	181
Avrei voluto sfiorare le tue	185
Miracoli. Giardini. Tu che rincorri	189
Mi sono addormentata su quest'isola	191
C'è stato un tempo	194
Io sono l'acqua che picchietta	197
(la pioggia scendeva)	200

Si fanno tante cose poi	202
Vedi, qui tutto è già accaduto.	210
Posso se vuoi inseguire il segreto	212
Io vivo qui, tra oscuri balocchi	214
(Si aprirà la tenda di lino	218
Ma è tua o è mia la maschera	220
Stanotte ti ho sognato	222
Cos'è profezia e biribissi	225
Darti del tu, così	227
Hai mai pensato	229
Tu ladrone poeta	231
Antonio...	235

ALBERGO A ORE

Stanza 24	243
Stanza 120	246
Stanza 13	251
Stanza 9	254
Sulla scala	258
Stanza 177	266
Stanza 320	271
Stanza 207	274
Stanza 121	281
Corridoio (sera I)	285
Sulla scala (sera II)	287
Stanza 7 (sera)	292
Stanza 7 (mattino I)	294
Uscendo sul corridoio (mattino II)	295
Corridoio (mattino III)	297
Corridoio (mattino IV)	299
Salone	302
Stanza 30	305
Stanza 111	309
Corridoio (mattino I)	322
Corridoio (mattino II)	323
Salone (mattino III)	324
Corridoio (mattino IV)	325
Corridoio (mattino V)	326
Corridoio (mattino VI)	328
Ballatoio	334
Stanza 720	339
Stanza 19	342
Corridoio (I)	346

INFINITA

Stanotte abbiamo parlato	359
Del bianco e del nero	360

Ecco la valle: non confonderla	361
Cediamo perfino la nostra	362
Cediamo i nostri giuochi	363
Ci mettemmo d'accordo	365
Uscimmo infine	366
Intuimmo così il dramma	367
Incontriamo bambini	369
Pensi che dove essi	370
Tu li guardi	371
È l'impossibile fuga	372
Uscivi dalla branda	374
Penso che non sbagliavi	375
Nel quadrato	376
Usiamo ora il colore	378
Come trovare, chiedi,	379
Non vi è, Hester	380
Anche tuo figlio	381
Ora che scivoliamo	383
L'uomo non ha mai fumato	384
Che cosa vuole da noi?	385
Chiedilo a lui. E questa	386
Anche stasera scivola	388
Non sei l'unica	389
Forse ti chiedi,	390
Forse ti chiedi a chi	391
La conca non ci è mai	393
Stretta a me (al braccio	394
Eppure sono tue le parole	395
Non so dirti perché l'acqua	396
Non so dirti	397
Forse la lotta	398
Elena si è adagiata qui	400
Hai davvero con te	401
Non penso sia l'unico	402
Sono ciò che resta	403
Ancora altre valli	404
È forse per questo	405

LA VOCE DI ANTONIO SANTORI *Diego Poli* 407

DIRE DOVE SIAMO È IL NOSTRO COMPITO *Angela Bianchi*
La vita e l'opera di Antonio Santori 417
Riferimenti bibliografici 423

INTRODUZIONI E PREFAZIONI

Albergo a ore (1992). Nota introduttiva di Giorgio Bàrberi Squarotti 429
Saltata (2000). Prefazione di Paolo Ruffilli 431
La linea alba (2007). Prefazione di Paolo Ruffilli 432

Finito di stampare
nel mese di agosto 2017
per conto della Casa editrice Italic