

RICCARDO DONATI

## ÉKPHRASIS PANDEMICA. LUIGI SOCCI IN VISITA ALLA FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA

### **Rappresentare ciò che è stato rappresentato**

Nelle due prime decadi del nuovo millennio l'attività di scrittrici e scrittori in caccia di eventi visivi da integrare nella propria ricerca autoriale risulta sempre più intensa sia qualitativamente sia quantitativamente. In parallelo, la questione ecfraistica torna al centro di un forte interesse da parte della critica che lavora sui rapporti tra parola e immagine. Sul piano teorico, e in ambito internazionale, vale la pena ricordare il recente volume di Maria-Eirini Panagiotidou *The Poetics of Ekphrasis* (2022), saggio che tenta di aggiornare lo *status quaestionis* con esempi tratti dalla storia della poesia statunitense, insistendo sulla natura non tanto rappresentativa, quanto collaborativa, degli agenti coinvolti nella produzione del testo ecfraistico. Sul versante critico, e in riferimento più specificamente alla Penisola, è nutrita la schiera delle giovani voci critiche che studiano questi aspetti – penso, tra le altre, a Chiara Portesine, Alessio Verdone, Lavinia Torti. Spesso sono le pubblicazioni periodiche a offrire contributi interessanti in materia: è il caso di «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità» e di «Letteratura&Arte», che di recente ha dedicato alle *Retoriche dell'ecfrasi nella letteratura italiana del Novecento*, un numero monografico curato da Marcello Ciccuto, Eloisa Morra e dalla stessa Portesine<sup>419</sup>.

Le pagine che seguono tornano sul tema prendendo a campione una recente esperienza di dialogo *inter artes* promossa da Shaul Bassi, consigliere della Fondazione Querini Stampalia, e dallo scrittore veneziano Tiziano Scarpa. L'agile ed elegante volumetto, quasi un fascicolo, è intitolato *Querini in versi. Cinque poeti esplorano la Fondazione Querini Stampalia*<sup>420</sup>. I nomi coinvolti sono quelli di Maria Grazia Calandrone, Samir Galal Mohamed, Giovanni Rosadini, Luigi Socci, oltre allo stesso Scarpa, che con Bassi ha curato la pubblicazione. Ogni intervento d'autore è accompagnato dalla traduzione inglese riprodotta a fronte. Mi soffermerò in particolare sui testi di Socci, autore dagli occhi particolarmente allenati agli stimoli visivi e che sa maneggiare con sottile, acuminata, arte la prassi ecfraistica, conferendo valore a un esercizio troppo spesso ridotto dai letterati a mera esecuzione di uno spartito mimetico. Leggendo il suo lavoro, la decisiva domanda posta da Mitchell

---

<sup>419</sup> Mi riferisco rispettivamente a M. E. PANAGIOTIDOU, *The Poetics of Ekphrasis. A Stylistic Approach*, s.l., Palgrave MacMillan, 2022 e a «Letteratura & Arte», 19, 2021. Per la serie di «Arabeschi»: <http://www.arabeschi.it/>.

<sup>420</sup> Datato 2020, è stato pubblicato dalla stessa Fondazione Querini Stampalia. D'ora in poi sarà citato a testo come QIV.

alcuni anni fa – cosa vogliono le immagini?<sup>421</sup> – da intendersi come constatazione della consustanzialità tra la mente e i materiali culturali che, in situazione, la attraggono, aiuterà a meglio comprendere il nesso arte/catastrofe, già oggetto di riflessione da parte di Gilles Deleuze<sup>422</sup>.

### **Non ammirare ma farsi tenere sotto mira**

Luigi Socci è nato e vive ad Ancona, dove da anni organizza, in qualità di Direttore Artistico, l'apprezzato festival di poesia *La punta della lingua*. Di professione agente di commercio, si definisce, non senza un certo grado di esibito, abrasivo *understatement*, «versificatore part-time, performer confessional e (ri)animatore poetico» (QIV, p. 43). Dopo l'esordio, nel 2004, con una silloge apparsa nell'ottavo *Quaderno italiano di poesia contemporanea* (2004), pubblica le raccolte *Freddo da palco* (d'if, 2009), *Il rovescio del dolore* (Italic Pequod, 2013), *Prevenzioni del tempo* (Valigie Rosse, 2017), *Regie senza films* (Elliot, 2020). Presente in varie antologie letterarie, vincitore di prestigiosi premi tra i quali il “Ciampi Valigie Rosse” e il “Tirinnanzi – Città di Legnano”, riceve vasta attenzione dalla critica: da Massimo Raffaeli ad Andrea Cortellessa, da Fabio Zinelli a Matteo Marchesini, sono numerosi i critici che hanno scritto sul suo lavoro, sebbene a oggi manchi, per quanto mi consta, un saggio organico che ne inquadri complessivamente l'opera.

Il nucleo essenziale della sequenza lirica qui in esame, *Fragili esempi (13 Types of Fragility)*, è definito dal curatore Tiziano Scarpa «strofa umoristica» (QIV, p. 7). Una formula condivisibile purché si intenda il concetto di umorismo nella sua articolata stratigrafia storica (da Sterne a Keaton) e timbrica (satira; spleen; sentimento del contrario), ma pure alla luce della postura recitativo-provocatoria che Socci adotta, sempre animata – meglio lo si coglie vedendolo performare – da una *vis* dissacrante, sarcastica se non sardonica, pensosa e polemica insieme. Col consueto acume Aldo Nove parla per lui di una «giullaresca linea di melanconia aperta all'abisso dell'incomprensione, dell'afasia»<sup>423</sup>; aggiungerei che la corda poetica del nostro rifugge le melodie interiori e le presunte armoniche dell'età presente, vibrando nel solco di una nobile tradizione ludico-dissonante per la quale si possono fare i nomi di Gianni Rodari, Toti Scialoja, Corrado Costa.

Ben lo si vede nei testi che seguono, dove convenzioni, e relative convinzioni, culturali, risultano disinnescate nella loro valenza seduttiva (gli splendori storico-artistici della Querini Stampalia), sollecitanti – cosa vogliono le immagini? – contemplazione estatica e resa a ciò che il

---

<sup>421</sup> Alludo a W. J. T. MITCHELL, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

<sup>422</sup> Penso in particolare al ciclo di lezioni ora raccolto in G. DELEUZE, *Sur la peinture. Cours mars-juin 1981*, édition préparée par D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2023.

<sup>423</sup> A. NOVE, prefazione alla silloge *Il rovescio del dolore* in F. BUFFONI (a cura di), *Poesia contemporanea. Ottavo quaderno italiano*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 240.

Palazzeschi più intenerito chiama «il rito della bellezza»<sup>424</sup>. Avvertito e reattivo, per nulla intimorito dal confronto con le sale espositive, culturalmente iperconnotate, dell'istituzione museale, Socci ne decostruisce per straniamento, ossia per distrazione – dislocazione di senso – l'universo valoriale, la valenza simbolica. Il verso agisce qui come forma di chiarificazione: è il gesto scoperciante che perverte il prevedibile, e oltre lo scintillio delle apparenze rivela l'ombra cruda del “rovescio del dolore”.

Stiamo insomma parlando di uno scrittore che non ammira ma che *si fa tenere sotto mira* dalle immagini, contaminare dal loro inaspettato accamparsi. Una contaminazione non solo metaforica se la visita alla Querini Stampalia ha avuto luogo nel luglio 2020, in piena crisi socio-sanitaria mondiale. Il contr(o)(at)tempo pandemico condiziona la scoperta degli spazi della Fondazione, fruiti nel rispetto delle misure profilattiche predisposte dalle autorità. I *fragili esempi* di Socci dipendono allora da tre piani d'esperienza tra loro interconnessi: il frangente storico emergenziale (dove il *contatto con un positivo* era il massimo abisso del negativo); le anomale circostanze di incontro con le opere; lo stato dei manufatti meticolosamente preservati. Lo spettro del morbo incombe sui corpi dei poeti, creando ulteriori echi fantasmatici in un palazzo, in una città, che per sua natura – basti pensare alla peste seicentesca, al D'Annunzio notturno, al colera asiatico di *Morte a Venezia* – è intrisa di immaginario decadente e latamente funebre. Questi i fatali ingredienti che l'umor nero del nostro capta e rielabora ecfrasticamente, poggiando su alcuni elementi retorico-stilistici che vale la pena menzionare (senza pretese di completezza).

Il morso della scrittura di Socci incide sempre nel *locus minoris resistentiae* del corpo-lingua, portando a giorno le muffe nascoste sotto la patina scarsamente traspirante del linguaggio corrente. Chi scrive, programmaticamente, desublima: opta per materiali sliricati, rifugge dal vocabolario e dalla sintassi allusivi e indeterminati (plurali, astrazioni), adotta uno stile scorciato drizzando una intelaiatura metrica solida ma non rigida, resa elastica da scherzi sonori e dalla rima – o, per dirla con l'autore, «l'andamento a capo anticipato prima del bordo pagina»<sup>425</sup>. Inoltre, non c'è traccia nei versi che seguono dei modi sovente adottati dai poeti per trasmettere al lettore, nella prassi ecfrastica, un senso di atemporalità: il participio presente, soprattutto, e i verbi che esprimono azioni non compiute, attraverso i quali si intende conferire all'opera d'arte un senso di immutabilità, non transitorietà<sup>426</sup>. Si noterà che qui, invece, l'*ordo* lirico è fondato su frasi nominali, participi passati plurifunzionali e pochi verbi, perlopiù al presente. In tal modo l'autore accentua, anche sul piano retorico-stilistico, il ruolo che le dinamiche storiche rivestono nel plasmare il *qui e ora*, oltre al senso di vita come sperpero

---

<sup>424</sup> È il v. 59 di *Monte Ceceri* in A. PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 713.

<sup>425</sup> L. SOCCI, *Un poetry slam d'autore* in Id. (a cura di), *Superfast Poetry*, Ancona, peQuod, 2008, p. 7.

<sup>426</sup> Si sofferma su questi aspetti M.E. PANAGIOTIDOU, *The Poetics of Ekphrasis*, cit., pp. 104-105.

che testo dopo testo *Fragili esempi* mette a tema.

### **Un bruciore agli occhi: l'opera d'arte come organismo**

Dodici asterischi scandiscono le tredici tappe testuali ispirate a luoghi iconografici e simbolici incontrati dal poeta durante la sua visita alle stanze di Campo Santa Maria Formosa. I componimenti qui riprodotti e discussi non recano titoli che consentano di individuare chiaramente l'opera cui si riferiscono; tuttavia, il testo fornisce sempre indicazioni che rendono inequivocabile il referente di partenza. La numerazione è mia, inserita per chiarezza e perspicuità di analisi.

1.

Pennivendolo.

Funambolo.

Angelo di mestiere.

Senz'organi né argani

senza carrucole o verricelli

senza rete o segrete imbragature.

Più saltimbanco che equilibrista

lasci la corda tesa

fai un bell'inchino e

- sempre più difficile! –

senza mani consegna le poesie.

La bautta chirurgica

ti si stacca dal viso.

Si tirano sospiri di sollievo

filtrati da *morette* effeppi<sup>2</sup>.

Senza trucco né inganno ti alzi in *svolo*,

*turco* attratto dal fascino

magnetico del suolo (QIV 35).

Il primo “tipo di fragilità” affrontato è una tela di Francesco Guardi incentrata su una di quelle cerimonie che nella vita della Serenissima possedevano, per riprendere le parole con cui Bernard

Berenson commenta l'arte veneziana, «tutta la maestà dei riti religiosi»<sup>427</sup>. In particolare il riferimento è alla tradizione carnevalesca del cosiddetto “svolo del turco”, ovvero il numero di un acrobata – secondo tradizione, un ottomano – che in equilibrio su una corda inclinata discendeva dal campanile di San Marco verso la loggia di Palazzo Ducale onde porgere al Doge un mazzo di fiori e una poesia (una tradizione oggi ereditata dal cosiddetto “volo dell'Angelo”).

L'identificazione con lo spericolato turco è esplicita, e l'immagine inevitabilmente triangola con la tradizione del saltimbanco descritta da Starobinski, e incarnata in poesia da Palazzeschi<sup>428</sup>. Il carnevale, la pandemia, la creazione: tutti stati d'eccezione, situazioni potenzialmente foriere di rischio e disequilibrio<sup>429</sup>. Nel colmare il vuoto tra verbale e visivo il versificatore-funambolo deve badare a dove mette i piedi, giacché l'esercizio che lo impegna è eseguito *a corpo libero*, in totale assenza di protezioni (vv. 3-5), senza argani ma pure *sans Organes*, come il corpo deleuziano. Proprio ai “dispositivi di protezione individuale” allude il gioco *en travesti* (vv. 12-15) con le mascherine carnevalesche – la *bautta*, la *moretta*, in eco il sinistro “becco” del medico della peste. *Larvatus (cum Ffp2) Prodeo* per omaggiare, e divertire, il lettore con i dovuti versi. Il poeta fa perciò il suo ingresso in scena come barbaro, alieno *stuntman* in *svolo* senza rete, librato sul vuoto (di senso) delle cose che (ac)cadono, gravitazionalmente attratto dall'incombere del *suolo*.

2.

Libri sfogliati. Libri consultati.

Libri prestati mai restituiti.

Libri toccati, per girargli le pagine.

Libri colpevolmente letti.

Potenzialmente infetti.

Nelle cassette verdi della frutta  
per non più di 2 giorni (ma non meno  
di 14) in quarantena.

Tra i virologi c'è diatriba (QIV 35).

Gli utenti di una biblioteca mettono sempre a rischio la conservazione dei testi, fatto che già di per sé

---

<sup>427</sup> Citato in A. ROSSI, *L'architettura della città*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 105.

<sup>428</sup> Per il rapporto dell'autore di *Il Saltimbanco* con la città lagunare cfr. S. MAGHERINI (a cura di), *Aldo Palazzeschi e Venezia. Atti della Giornata di Studi. Fondazione Querini Stampalia – Venezia, 14 maggio 2013*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014. Quanto al classico (1970) studio del teorico svizzero il riferimento è a J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Milano, Abscondita, 2018.

<sup>429</sup> Cfr. G. DELEUZE, *Sur la peinture*, cit., alle pp. 18-19 per *la chose en déséquilibre*; 46 per *la catastrophe-germe*.

certifica la materiale labilità di questi manufatti risalenti a un passato anche molto lontano. Nei giorni della pandemia la carta è poi diventata, almeno secondo taluni – «tra i virologi c'è diatriba» (v. 9) – un possibile veicolo di trasmissione della malattia. Nell'evocare il venerabile patrimonio librario della Fondazione l'autore non celebra la ricchezza di una collezione formatasi nel corso di sette secoli, comprendente rarissime edizioni di incunaboli e cinquecentine, bensì constata la necessità di mantenere a una certa distanza di sicurezza quegli organismi «potenzialmente infetti» (v. 5), latori di catastrofici germi. La tabe che impesta corpi umani e corpi tipografici e il parassita del codice alfabetico, della cultura del libro con cui ci contagiamo da millenni hanno finito, a quanto pare, per sovrapporsi. Il virus è il medium e pure il messaggio che ci corrompe le carni?<sup>430</sup>.

3.

Il bambolotto fragile d'aspetto  
(a dire il vero sembra già rotto)  
come un vaso caduto e riaggiustato  
maldestramente.

Maria pare volerselo tenere  
comunque.

Nonostante il cerotto  
avvolto che lo fascia stretto  
come una benda funebre.

“Lascio? Lo prendi tu? Ma chi lo tiene?”

Santa me stessa te l'avevo detto!

Ridarmelo così, torto e riroto!”

Traballante sul parapetto  
di marmo verde da sarcofago antico.

(le venature nere di un altare  
sacrificale non di buon auspicio) (QIV 35-37)

Il terzo frammento è una tessera ecfraistica “in purezza”, dove però l'intonazione figurativa segna il massimo scarto tra sacralità dell'immagine e sua resa verbale. La lirica scaturisce dall'incontro con

---

<sup>430</sup> Su questi temi cfr. G. FRASCA, *La lettera che muore. La “letteratura” nel reticolo mediale*, Roma, Sossella, 2015.

l'opera d'arte più iconica del museo, *La presentazione di Gesù al Tempio*, quadro dipinto nel 1470 da Giovanni Bellini sulla scorta di un'opera realizzata dal cognato Andrea Mantegna su medesimo soggetto (ispirato al passo di Lc. 2, 22-35). La tela poggia su un cavalletto disegnato da Carlo Scarpa, dettaglio che però non pare aver colpito particolarmente Socci, che non se ne cura, come del resto ignora le quattro figure estranee all'episodio evangelico che contornano la Vergine e Cristo.

L'attenzione del poeta si concentra interamente su Maria, una bambina che stringe gelosamente a sé un bebè-giocattolo, per giunta malridotto e riaccomodato alla meglio. Il gesto della Madonna risulta deprivato di ogni significato ulteriore, sottratto a ogni grammatica interpretativa, si tratti della dimensione umana (l'accudimento di una madre per la sua creatura), del piano storico-documentario (la pratica d'epoca di fasciare i neonati nel tentativo di prevenire o correggere malformazioni ossee), o dell'aspetto simbolico connesso al destino di morte che attende il Figlio dell'Uomo (per cui le garze prefigurano le fasciature del defunto, secondo il rito antico)<sup>431</sup>. Niente di tutto ciò: il bendaggio non è altro che rappezzatura di un balocco, probabilmente eseguita da un paterno – nei confronti di entrambi, moglie e figlio – San Giuseppe.

Giocato su una delle figure stilistiche più comuni dell'*ékphrasis*, l'analogia (cfr. i due «come» ai vv. 3 e 9), sostanzialmente disinteressato alle maggiori qualità visuali del lavoro di Bellini – l'impaginazione sapiente delle figure, la mirabile pasta pittorica, la lezione di luce celebrata da generazioni di critici – il fr. 3 rilegge il quadro con sferzante taglio ironico se non irridente («santa me stessa», v. 11). Eppure, a ben vedere, la dimensione drammatica della scena non viene interamente accantonata; lo stesso corrucciamento della madre, e l'arresa fragilità del corpo dell'infante, adombrano il presentimento della Passione. Notevole in tal senso la scelta di movimentare la scena ieratica e statica attraverso una Sacra Conversazione (vv. 10-12) che riprende antiche tecniche teatrali – impossibile non pensare a una parodia della lauda medievale – certo qui comicamente ridotte ad impuntatura infantile da parte di una Maria decisa a scoprire chi le abbia così malamente danneggiato l'adorato bambolotto (probabilmente lei stessa).

Soprattutto, il vuoto del non senso, del segno che ha perduto ogni valore di solidità e di stabilità, si spalanca anche qui, a conferma del sentimento di precarietà dominante nella «strofa umoristica». Ben lo si vede ai vv. 13-16, nei quali l'esercizio d'autore si concentra sulla parte bassa del quadro. Altra figura periclitante (come nel fr. 1), il Gesù bambino-Cicciobello di Socci appare in caduta libera dal parapetto di marmo verde che il pittore veneto dipinse ispirandosi ai sarcofagi antichi. Poco importa, a Socci, se la cornice lapidea, con cuscino liturgico, sia l'altare dove il divino e l'umano si incontrano, o un'immagine del presentito sepolcro di Cristo. Fuori dalle verità inseguite

---

<sup>431</sup> *La Presentazione* dialoga naturalmente con le molte Madonne con bambino belliniane, ma anche con le *Pietà*, su cui cfr. H. BELTING, *La Pietà*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996.

dagli iconografi, oltre le letture devote, c'è la messa in abisso della vita umana, precipitante *a corpo morto* verso un impatto dall'esito non imprevedibile.

4.

Riflesso nella fragile  
arte degli *spechieri*, il lampadario  
in vetro di Murano  
con le candele semiconsumate.

Spento *memento mori*  
non elettrificato.

La candela che brucia  
Da nessun lato (QIV 37).

La *ronde* della precarietà si fa letterale nel portego della Fondazione, spazio vividamente memorabile per la profusione di superfici riflettenti che lo adorna: il prezioso lampadario Rezzonico opera del vetraio muranese Giuseppe Briati, le antiche specchiere alle pareti. Tuttavia anche tale abbagliante fulgore finisce per smorzarsi e persino spegnersi oltre la linea d'ombra del niente e del lutto. Così l'adagio del *tempus fugit* genera l'immagine del lampadario morto alla luce, in quanto «non elettrificato» (v. 6). Anche lo spago cerato che lo incorona, incombusto, ha ormai solo funzione ornamentale. Lapidario in clausola il rovesciamento di una delle più comuni e fortunate immagini tradizionali di consunzione: la candela che brucia da due lati.

5.

Letizia Bonaparte sotto vetro  
in una posa plastica  
non ancora neoclassica.  
Mosca sotto un bicchiere rovesciato  
per proteggerla dal pericolo.

Creatura in creta, fragile  
bozzetto di natura transitoria  
e debole difesa immunitaria.

Labili tracce di ditate autobiografe

le infondono una specie  
di vita che ne increspa  
la superficie.

Le fessure oculari da rettiliana  
e un accenno di bocca  
che le taglia la faccia (QIV 37).

L'innescò del processo immaginativo alla base del fr. 5 è costituito da uno dei tre modelli in creta realizzati da Antonio Canova nel 1804 per la statua in marmo dedicata a *Letizia Ramolino Bonaparte*. Come nel caso del quadro di Bellini, Socci non è colpito dalle qualità estetiche dell'opera (la freschezza e la spontaneità magnificate dal catalogo del museo)<sup>432</sup>, bensì dai segni della transitorietà, della caducità impressi sul volto della madre di Napoleone. Il ritratto destinato a donarle l'immortalità rappresenta l'ennesima icona di un *memento mori* che alla fragilità della condizione umana, aggravata dal rischio socio-sanitario per gli *over 50* («debole difesa immunitaria», v. 8), assomma i problemi di conservazione delle opere d'arte – la campana di vetro che protegge il manufatto, quasi un *bibelot* “non ancora neoclassico”, come detto al v. 3, è doppio dei respiratori trasparenti impiegati per tenere in vita i pazienti intubati.

Per comprendere la specificità del punto di vista del poeta marchigiano può essere interessante confrontare il componimento con la strofa inaugurale del testo che Maria Grazia Calandrone dedicata alla medesima opera: «È buona norma mettere in fila poche cose essenziali / per definire l'intero, fare come Canova / che, nel bozzetto in creta di Maria Letizia Bonaparte / pratica, come bocca, una fila di buchi in numero / di quattro. Solo un rapido cenno e riporre fiducia / nell'intelligenza. Certi corpi, con bocche / piccole e voraci come quelle dei gamberi, producono imperatori» (QIV, p. 11). Anche la poetessa romana rimarca la natura inquietante del ritratto della Ramolino, appena abbozzato nei particolari, e ne fa il simbolo degli istinti voraci di quel potere che Canova si sforza di magnificare. Ed entrambi gli scrittori si soffermano sul dato tecnico-concreto della realizzazione della figurina in creta – le «ditate autobiografiche» del v. 9, i «buchi» di Calandrone. Ma Socci opta per il pedale della caricatura in clausola, là dove parla di un viso «da rettiliana» (v. 15). Il volto proto-marmoreo ha perduto ogni saldezza, è materia informe, e la potentissima donna-lucertola si accampa sulla pagina come figura a cavallo tra l'oscuro della storia e gli spaventi del fantascientifico, oltre che deformata in senso quasi baconiano – penso alla bocca-voragine, *immense* dice Deleuze, degli *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*.

---

<sup>432</sup> Da un testo non firmato in S. BOSSI, B. TREVISAN (a cura di), *Fondazione Querini Stampalia. Museo*, Venezia, Grafiche Veneziane, 2018, p. 52.

6.

Fragile, appeso a un filo  
spinato come un soldato.

7.

Arti in comune corpi  
fatti di pongo o fango  
impasto melma umana.  
mascherine antigas bassorilievi  
amalgamati nei reticolati  
piena del piave *aere*  
*maligno* e pioggia torrenziale.

Nelle trincee è impossibile  
tenere la distanza impersonale.

Sotto gli elmetti intatti  
un'unica colata creaturale (QIV 39).

La feroce rappresentazione della caducità del corpo gettato nel caos della battaglia, “appeso a un filo”, che questi versi restituiscono è ispirata a una serie di bassorilievi in bronzo di Arturo Martini raffiguranti la vita in trincea durante la Grande Guerra. Impossibile non pensare, in riferimento anche al Canova sopra evocato, ai torturati gessi di Possagno<sup>433</sup>. Lo stesso Palazzo Querini del resto affrontò nei giorni del conflitto una sorta di *lockdown*: visite sospese, gran parte dei dipinti “messi in quarantena” in luoghi sicuri. Ma al di là di queste possibili suggestioni, è da rilevare come Socci torni qui a concentrarsi sullo strazio di corpi il cui dolore è continuamente risvegliato nella forma, non composto e addormentato neppure nella san(a)ta solennità dell'esposizione museale. Tra reminiscenze dantesche all'«aere maligno» della trincea (in cui echeggia però anche l'“insalubrità dell'aria” dovuta al Sars), richiami alla tradizione poetica che va da Rebora all'Ungaretti di *Veglia* (i vv. 8-9 del fr. 7: «Nelle trincee è impossibile / tenere la distanza impersonale»), la «colata creaturale» sortita dalla fornace creativa di Martini ricorda al poeta che la nostra vulnerabile pellaccia è fusa in

---

<sup>433</sup> Sui gessi canoviani sfigurati dalle bombe prima, dalla loro “ricucitura” poi, la bibliografia è vasta. Cfr. almeno M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Vicenza, Terra Ferma, 2003; A. CORTELLESA, *L'età ortopedica. La letteratura sfigurata, in Anni Venti in Italia. L'età dell'incertezza*, a cura di M. Fochessati e G. Franzone, Genova, Sagep, 2019, 51-71. Per referenze iconografiche cfr. *Antonio Canova 2015 – Antonio Canova. L'arte violata nella Grande Guerra. Art Ravaged in the Great War. Catalogo della mostra* (Gipsoteca di Possagno, Possagno, Treviso, 25 luglio 2015-28 febbraio 2016), a cura di M. Guderzo, A. Prandi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015.

uno con un'alterità in cui riconoscersi senza posa.

8.

Cigolano le ginocchia dei poeti  
fragili per lo stare troppo in piedi.  
Gli sguardi voluttuosi  
lanciati di sottocchi  
alle poltrone da collezione.

Da bracciolo a bracciolo  
le sedute vietate da un cordone.

Manette ai polsi per il loro bene (QIV 39).

«La tragedia trapassa nel comico, in un movimento di continua oscillazione, senza risoluzione»<sup>434</sup>. L'attacco sfacciatamente montaliano del fr. 8 riconduce il lettore all'azione usurante del tempo, alla natura cedevole del corpo e alla sofferenza fisica, anche se stavolta in termini più giocosi che drammatici. Le sedie in legno laccato disposte lungo le pareti del Salotto Verde, o di quello Rosso, protette da un cordone che ammanetta i braccioli, fanno sospirare i poeti stanchi e accaldati durante la visita estiva alla Fondazione. Si riaffaccia il tema, già esplorato in precedenza, delle precauzioni di cui si fa carico l'istituzione museale nella sua missione di conservare i preziosi manufatti, rafforzate dalle misure profilattiche imposte dalla crisi sanitaria in corso. Quelle cose concepite per dar riposo ai corpi sono ora *soggetti fragili* sottoposti all'ingiunzione collettiva del “guardare ma non toccare”. Novello Atteone nell'età della sicurezza, il visitatore soffre l'invito, e il divieto, proveniente dalle soffici poltrone imbottite che hanno “le mani legate” all'ipotesi di ospitarlo.

9.

A pancia in giù, pronati  
con i gambi per aria,  
come in rianimazione.

Super-fragili i calici  
delicati per eccellenza.

---

<sup>434</sup> A. NOVE, prefazione alla silloge *Il rovescio del dolore*, cit., p. 240.

Fragilissimo il loro *rinfrescatoio*.

(per placare la sete bevi un sorso  
d'acqua gelida e sterile  
dal tuo thermos d'acciaio) (QIV 39 e 41).

Dopo Atteone, Tantalò: sfilando sala dopo sala, Socci nota una console su cui troneggiano «super-fragili», «delicati» calici e brocche in vetro di murano finemente decorati. Un *servizio* concepito per soddisfare esigenze fisiologiche di ristoro, ma del quale ovviamente i sudati e assetati poeti non potranno giovare. Le funzioni del rinfrescatoio, contenitore dove i bicchieri stavano a contatto con gli algori della neve, sono ora trasferite al meno aristocratico thermos. Inoltre le gradevoli temperature garantite dal pratico contenitore precipitano in un attimo nel gelo dei macchinari usati per tenere in vita i pazienti affetti da polmonite interstiziale (v. 3), mentre il metallo del v. 9 fa aleggiare il fantasma dell'antenato dei moderni ventilatori polmonari, il sinistro polmone d'acciaio.

10

Fragile maneggiare  
con cura la frattura  
suonare con cautela.

11

Le corde penzolanti  
come budella, il manico  
mozzato stretto in mano.

Violino del seicento per istinto  
di sopravvivenza ridotto al silenzio.

La cassa che si scassa.

La fascia che si sfascia.

La fibra che si incrina  
sotto i colpi di sega dell'archetto.

L'anima che si frantuma.

Solo per la pressione delle dita.

O una nota sbagliata. (QIV 41)

Con i fr. 10 e 11 il *leit motiv* della transitorietà tocca il suo culmine, ora che i preziosi violini seicenteschi custoditi nella Sala della musica – tra i quali spicca quello realizzato nel 1685 da Martin Kaiser, caposcuola della liuteria lagunare – si palesano agli occhi del poeta itinerante come una sequela di corpi sventrati. La vibrazione della corda impressa dall’arco e amplificata dalla cassa di risonanza è impedita, il legno si sfalda fin dentro all’anima (*azzeccato jeu de mots*), ed ecco che i preziosi strumenti si riducono a precari soprammobili. Nonostante tutte le attenzioni dei curatori la loro sopravvivenza resta “appesa a un filo”: basterebbe un niente, una breve interazione fisica, per causarne la distruzione. Di nuovo, ancora: nello sfacelo, l’interdizione, la necessità di astenersi dal tocco, autentica tortura per due specie, quella degli esseri umani e quella dei violini, che vivono solo di reciproci *contatti* – altra parola ad alto tasso di occorrenze e valori polisemici in quei mesi del 2020. Altro che celebrare l’antica gloria musicale della città: anche questi organismi in agonia, brutalmente silenziati dall’azione del tempo, parlano nella lingua dell’impermanenza.

### **Guardare di sbieco**

12

Fragile è un po’ diverso da resiliente.

Fragile non è sinonimo di niente.

Fragile è se si rompe.

13

Le poesie sono fragili

e fragili le penne

che servono per scriverle.

Come ad esempio questa

poesia iniziata con una penna

che poi si è rotta ed è stata sostituita

da un’altra penna che l’ha finita.

Gli ultimi due testi della sequenza lirica non si riferiscono a opere incontrate durante la visita ma costituiscono un a parte meditativo sul tema del logorio dei giorni, e sullo *status moriendi* delle nostre civiltà<sup>435</sup>. Si riallineano inoltre, circolarmente, al piano metaletterario inaugurato dai “versi in caduta”

---

<sup>435</sup> Che questa morte sia un dato di fatto, o sia invece solo una sensazione dovuta al soverchiante senso di spossatezza, di sfinimento che permea la “società della stanchezza”, è fatto che esula da quanto qui discusso (alludo naturalmente a B.-C. HAN, *La società della stanchezza. Nuova edizione ampliata*, Roma, nottetempo, 2020).

del fr. 1 – sicché al «pennivendolo»-funambolo si è ora spezzato il calamo, mentre la sostituzione di penna dice il tema del rutilare di cose e fenomeni sulla scena del mondo.

Conclusa la disamina della sequenza lirica, non resta che una considerazione finale, sempre sulla scorta della domanda: cosa vogliono le immagini che “saltano all’occhio” di Socci? Forse essere pensate da uno sguardo eccentrico e raggelato, impertinente e implacabile, mosso, a dirla con Jean-Luc Nancy, dal «desiderio e piacere di andare a fondo»<sup>436</sup>. Al di là della presunta evidenza apodittica del feticcio artistico, l’*affondo* del poeta marchigiano comporta un continuo slittamento del dato primo, immediato (questo è, e non è, questo), e insieme il suo ispessimento, tramite recupero delle potenzialità di senso in esso latenti (questo è *anche* quello).

Non diversamente da tanta parte dell’arte ambientale che, in questi anni, ha inteso mettere in discussione i nostri presupposti circa la durabilità degli organismi (umani e non), la poesia di Socci testimonia, nel suo peculiare tono umoristico, che ogni fenomeno è il prodotto di campi di forze e relazioni presi in fatali processi di dis-aggregazione. Campi che la museificazione non può congelare attribuendo loro un’aura di immutabilità, una qualche volontaristica pregnanza ontologica. La natura ultima delle cose tramandate è latente nei molteplici oggi che la attendono al varco, e via via rivelano: specialmente nei periodi di crisi, di rivolgimento – alla lettera: catastrofe.

Perciò il poeta sceglie di collocare il proprio sguardo in quella zona di produttiva ambiguità che sta tra il distacco e l’identificazione. Nei *Fragili esempi* la scrittura non è mai dettata dal piacere visivo di un travaso diretto di realtà sulla pagina, bensì mediata da circostanze private e ambientali che sottraggono il rappresentato a ogni trascendenza e ne fanno il fulcro di un’operazione di disvelamento di ciò che è anestetico nell’estetica. Quella di Socci è una poesia che ancora s’intestardisce ad assumere il punto di vista del sospetto, e del *dispetto* – alla lettera: guardare dall’alto in basso, verso il fondo. Si tratta di una postura particolarmente preziosa in tempi che sollecitano acritica adesione ai dogmi del momento. Ecfrasi, insomma, come verifica del presente.

---

<sup>436</sup> J.-L. NANCY, *L’immagine: mimesis e methexis*, in C.-C. HÄRLE (a cura di), *Ai limiti dell’immagine*, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 19.