

Dialogo a mo' di introduzione

del critico e del poeta a proposito dell'artista che scovò la tradizione nel ventre delle avanguardie

Patrizio Peterlini e Lello Voce

Patrizio Peterlini ► Partiamo da una domanda scomoda, che ci siamo fatti spesso, nelle chiacchierate che hanno preceduto questo dialogo. Fontana è un classico?

Inizi tu, Lello?

Lello Voce ► Certamente sì. Ed evidentemente no. Un classico, intendo.

Lo è, certamente, poiché è classica ormai e da tempo l'avanguardia, anzi le avanguardie, quelle storiche e quelle neo, o anche neo-neo (ormai: come passa il tempo!). Almeno in tutti gli altri ambiti artistici che non siano "letterari".

Le avanguardie sono classiche – a inverare la nota aporia che poi le vuole rinchiuso nei musei – perché a esse è riservato un cantuccio in ogni storia dell'arte e persino in ogni storia della letteratura. Anche se, spesso, solo per darle definitivamente per morte.

Il loro luogo nel canone, in ogni canone, sta lì a far da

contro-tesi, in un discorso che ne ha bisogno proprio per dimostrare la legittimità della tesi contraria.

Dunque Fontana è certamente un classico, poiché è – indiscutibilmente – un classico delle nuove avanguardie, fa parte del loro canone che, peraltro, proprio perché è un canone “laterale” (minore, direbbe qualche accademico) è internazionale, non solo italiano, né solo europeo. Com’è da sempre nella tradizione dell’avanguardia (ed ecco qua un altro ossimoro). Un “classico degli sconfitti”, se volete.

A dirla con Eco, Fontana è un classico, poi, perché è (e resterà) un “sopravvissuto”. Qualcuno che va oltre il suo tempo, la cui interpretazione (e il cui *misreading*) è dunque continua, è un inintermesso smentire sé stessa (e l’autore che così legittima come “classico”).

Il canone è un modo (il più sibillino, ipocrita e perverso che ci sia) per fare memoria, ma è anche il modo che ogni presente ha per comprendere se stesso in relazione a ciò che è stato e a ciò che si suppone (o si spera) che sarà. E dunque: tempo che vai, canone che trovi.

Da questo punto di vista Fontana è già oggi un “sopravvissuto”, proprio per la sua capacità di essere “cardinale”, cioè, dantesicamente, di fare da “cardine” tra tradizione dell’avanguardia e futuro dell’avanguardia.

Leggere, ascoltare, guardare un’opera di Fontana è, ogni volta, fare esperienza dei grandi maestri della poesia e dell’arte d’avanguardia e, insieme, scorgere, con chiarezza, lampi che illuminano molti dei migliori tentativi odierni di rinnovare quella tradizione, tradendola, cioè trasportandola in luoghi e tempi diversi da quelli in cui allignarono le sue radici.

D’altra parte, evidentemente, no: Fontana non è un ‘classico’, perché di quel canone (tanto letterario, quanto, sia pure in maniera minore, più generalmente artistico) che statuisce chi sia “classico”, egli delegittima tutti i fondamenti, perché contesta, sin dal suo primo operare, le regole stesse, i “valori estetici” su

cui quel canone, che pure deve – o dovrebbe – comprenderlo, è stato costruito.

Dice che il discorso (cos'altro è un canone, se non un discorso, una "narrazione") che quel canone ci fa, è falso, che è un costrutto ideologico, in luogo del quale sarebbe possibile immaginarne infiniti altri.

Il "sopravvivere" di Fontana è, da questo punto di vista, beniaminianamente, un'operazione di vendetta, un fare memoria che sa di sovversione, la ribellione di chi vuol far da ponte tra oggi e ieri, tra giovani e "cattivi maestri".

D'altra parte tutta l'apparente contraddizione di cui ho sin qui discusso svanirebbe se solo si provasse a definire in modo "anacronistico" ciò che chiamiamo avanguardia, spogliandola cioè di buona parte di quelle caratteristiche (*allure* militare, indispensabilità del manifesto, necessità di *épater* ecc.) che il suo primo manifestarsi aveva evidenziato, sin dal suo commercio, invero vergognoso, con quell'altro concetto assai ambiguo che nei medesimi anni si faceva spazio: il progresso. E questo non per diluirla nel mare indifferenziato del modernismo.

Se allora si considerasse avanguardia ogni dinamica artistica o letteraria che, partendo dai margini della semiosfera simbolica, fosse capace di conquistarne il centro, ecco che la tradizione (dunque il canone, i suoi canoni, uno dopo l'altro) altro non sarebbe che genealogia delle avanguardie. La storicizzazione (con tutte le contraddizioni che questo presupporrebbe) della continua esplorazione umana dei confini dell'espressione, della comunicazione, della capacità dell'uomo di pensarsi in quanto produttore di segni e significati, di rappresentarsi in quanto macchina celibe che fabbrica senso, sogno, che immagina mondi inesistenti, per cambiare, almeno simbolicamente, ciò che già c'è.

Cos'altro erano, d'altra parte, i fedeli d'amore e il loro dolce stil nuovo, se non un'avanguardia *ante litteram*?

Dopo un'avanguardia, insomma. C'è solo un'altra avanguardia, per dirla con Emilio Villa.

Fontana, da questo punto di vista, è certamente un maestro, un cardine per lo sviluppo dei nuovi linguaggi artistici, quelli *contemporanei* a questo presente, non semplicemente coevi a se stessi. Proprio per la sua capacità di essere un classico, già oggi, discutendo della legittimità del canone che prova a includerlo, solo per porlo ai suoi margini.

Peterlini ► Mi riallaccio a quanto hai appena detto, facendo mia la tesi di un altro grande autore internazionale dell'avanguardia: Julien Blaine.

Secondo il poeta marsigliese l'avanguardia deve essere intesa come un movimento storico alla pari del Rinascimento in Europa, della poesia Tang in Cina o ancora, per ritornare in Europa, dei Trovatori. Ebbene, tutti questi movimenti di radicale sovversione del nostro modo di vedere e interpretare il mondo sono durati due secoli. Ci troveremmo quindi a metà del percorso di sviluppo di questa storia chiamata avanguardia.

È in questo quadro che va letto il lavoro di Fontana ed è proprio in questo quadro che esso emerge come classico: un classico dell'avanguardia.

Fontana fa proprie, anche attraverso un accurato studio, le posizioni delle prime avanguardie, quelle che aprono questa stagione, allacciandole alle esperienze delle cosiddette seconde avanguardie, di cui è uno dei maggiori protagonisti, con l'intento di rilanciare questa esperienza alle terze, quarte, quinte avanguardie.

In qualche modo tenta un'operazione impossibile. Ricucire lo strappo tra le avanguardie e la tradizione.

Questo perché Fontana è evidentemente conscio del fallimento delle due caratteristiche, che hai ricordato anche tu Lello, più note e più spettacolari, ma meno incisive sul lungo periodo, delle avanguardie: lo scandalo e il linguaggio militare, che sottende l'annientamento del nemico, vale a dire della tradizione.

Due caratteristiche che tuttora, in qualche modo, distorcono la lettura di quanto successo nell'ultimo secolo.

Sono convinto, infatti, che se attorno al 1830, quando si iniziò a utilizzare questo termine per definire gli intellettuali più innovativi implicati anche nel rinnovamento delle regole sociali, si fosse scelta un'altra definizione molto probabilmente, la ricezione di queste esperienze sarebbe completamente diversa.

La carica di aggressività e rischio insita nel termine militare è trasmigrato sul fenomeno culturale e sociale rendendolo pericoloso e subdolo per l'ordine, per la tradizione, generando così una sorta di timore, di rifiuto, da parte del grande pubblico che ancora oggi vede queste esperienze come stravaganti, esagerate, gratuitamente provocatorie. Dico grande pubblico ma anche il mondo accademico è stato per lungo tempo ancorato a questa interpretazione...

Ebbene Fontana, non abbraccia la visione militaresca, l'idea dell'azzeramento, della tabula rasa.

Al contrario, rivendica una tradizione. Si nutre di tradizione, letteraria e artistica, che viene ampiamente utilizzata dal poeta nei suoi componimenti con citazioni dirette e parodie. Molte di queste vengono messe in luce nei testi presentati in questo volume. Da D'Annunzio a Palazzeschi, da Dante a Folengo, da Morricone a Cage. Perché le citazioni non sono solo letterarie ma anche musicali e visive. Come scrive Pier Luigi Ferro a proposito di *Tarocco Meccanico* nel suo testo qui riproposto: «A volerlo dare nella sua completezza, l'elenco sarebbe lunghissimo: si va da Virgilio, al “sator arepo” del quadrato magico, ai *Carmina Burana* per passare a Jacopone, a Cavalcanti, ai trovatori e quindi a Pulci, a Marinetti, D'Annunzio, Mallarmé, Rimbaud senza neppure tralasciare le citazioni di citazioni (i languori del Giordanello) e i travestimenti parodici del Bove carducciano e della sera di Quasimodo».¹

¹ Testo pubblicato in questo volume.

Questo testimonia non solo la consapevolezza ma anche la volontà di Fontana di inserirsi in un preciso discorso, in una precisa genealogia. Dimensione questa evidenziata anche da Henri Chopin quando scrive: «che questa poesia è il frutto di un grande sapere, che rappresenta anche una liberazione, poiché s'inoltra in campi auspicati, ma mai scoperti con la sola forza della carta stampata, che non era più sufficiente di fronte alla dilatazione del verbo [...]».²

Fontana, inoltre, è un classico perché la sua scrittura fonde le esigenze della partitura sonora, performativa, con quelle stilistiche e ritmiche della poesia “tradizionale”.

Nel suo lavoro, Fontana riesce a tenere assieme queste due anime, in apparenza contraddittorie, con una scrittura che è “tridimensionale già nel suo affiorare tipografico”.³

È un lavoro di composizione musicale con parole/note (che rimane evidente anche a una lettura muta) spesso organizzate in una partitura grafica. Una felice sintesi tra poesia lineare, poesia sonora e poesia visiva.

Tutto questo ha reso il suo operare un modello di riferimento per le generazioni successive, come testimoniano gli scritti pubblicati in questo libro da Gabriele Stera a Eduard Escoffet, da Julian Zhara a Cia Rinne. Testi che evidenziano, se ce ne fosse ancora bisogno, il riconoscimento internazionale di cui gode il lavoro del poeta di Alatri.

Voce ► La prima operazione di qualsiasi avanguardia, se posso ampliare il tuo discorso, anche quando apparentemente azzerà un canone, è quella di fondare un canone nuovo.

Ma non soltanto nel senso per cui dà inizio a una nuova “linea” di sviluppo, quanto piuttosto perché, come l'Angelus Novus, gira la sua testa all'indietro, guarda verso il passato

² Testo pubblicato in questo volume.

³ Testo pubblicato in questo volume.

e riscatta la memoria di ciò che è stato taciuto, o messo ai margini.

L'interesse dei giovani poeti contemporanei nei confronti di Fontana non è soltanto l'interesse verso la sua opera in sé, a mio avviso, ma anche verso la porta che Fontana ci apre con il suo fare artistico, la porta verso una rilettura del canone, di ogni canone, la sua capacità di tenere insieme le tradizioni, tutte differenti, spesso su piani temporali sfalsati, per dirla con Bloch non "sincronici", e il suo vasto e costante sforzo di esplorazione di quell'immensa e plurale galassia che è la poesia, oggi come ieri.

Scoprire Fontana per un poeta di generazione successiva è, letteralmente, scoprire un mondo, un Nuovo mondo, che, come quello geografico, è in realtà antichissimo ed è nuovo soltanto per questo presente.

L'avanguardia di Fontana non è "progressista", ma epigenetica, non cerca il "nuovo" in sé, ma l'imprevisto, il "clinamen" capace di portare con sé memoria di ciò che è già stato, la mutazione (aleatoria? sperimentalmente indotta?) del codice genetico che ci dà la chiave per comprendere le regole dell'intero sistema (semiotico, quanto espressivo), il segno che fa il nuovo, riscattando – da un nuovo punto di vista, sotto luci altre – ciò che è stato. Perché, a mio parere, in ogni fare di Fontana (come in quello di ogni vero poeta e artista) sta racchiusa una domanda bruciante su cosa sia l'arte, cosa sia la poesia, in quel preciso accadere, nell'eventualità di quell'opera (che sia un testo, un'icona, una composizione sonora).

Peterlini ► Ecco, Lello, vorrei approfondire questa idea di avanguardia epigenetica che hai introdotto.

Sappiamo che Fontana definisce la propria poesia "epigenetica" perché non è interessato alla produzione di variazioni continue del testo poetico, che rimane di per sé fisso una volta definito, ma si concentra sulle variazioni della sua espressione,

della sua messa in atto. In buona sostanza come il testo si concretizza a livello fattuale.

Per traslato, possiamo parlare di avanguardia epigenetica se consideriamo l'avanguardia più interessata alla forma che assume la poesia, alla sua incarnazione, condizionata dalla tecnologia e dall'evoluzione della sensibilità contemporanea, piuttosto che all'azzeramento della poesia e della sua tradizione.

Come hai giustamente sottolineato, e forse è questo il punto di discriminare rispetto al logoro termine di avanguardia, ciò che viene cercato non è il nuovo in sé. Ammesso che il concetto di nuovo abbia senso in ambito artistico. Voglio dire: non c'è niente di nuovo da contrapporre a un vecchio. La storia dell'arte, della letteratura, la storia in genere, non avanza per salti e contrapposizioni, ma per lente e continue variazioni. Ed è questo che viene messo in evidenza nel lavoro di Fontana, anche nei suoi testi storico-critici, come il fondamentale *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*,⁴ in cui l'artista ci guida passo passo attraverso gli avanzamenti e i ripensamenti del percorso che dalla poesia fonetica primo-novecentesca (che riprende la tradizione orale delle origini della poesia) arriva alla poesia sonora nei suoi sviluppi anche digitali contemporanei.

Con Fontana scopriamo che l'avanguardia ha una sua tradizione e che questa tradizione non è avulsa dalla storia della letteratura. Fatto che sembra invece scontato nell'arte plastica.

Voce ► Esattamente, Patrizio.

Da questo punto di vista, per tornare soltanto per un attimo alla "genealogia" di Fontana, oltre a nomi in qualche modo "scontati", Chopin e Heidsieck, prima di tutto, proprio per questo suo così peculiare rapporto con la tradizione (peraltro riscoperto anche da Balestrini, penso alle opere, visive ed

⁴ Harta Performing, 2003

“elettroniche”, del ciclo della *Tempesta*), a me è sempre parso evidente il suo legame con la declinazione brasiliana del concretismo, i Noigandres e soprattutto Haroldo e Augusto De Campos.

Gli aspetti che li uniscono sono sostanzialmente due, a mio avviso. Da una parte quest'interesse alla tradizione e alle tradizioni (persino popolari, un po' alla Cangiullo), l'idea, che è esattamente quella che indicavi tu prima, dell'arte come una continua variazione, sempre differente, ma che non può mai evitare di ripassare dal via, di riconsiderare quelle che Villa avrebbe chiamato le origini.

I Noigandres dialogano fittamente con la tradizione, sia quella brasiliana, rivoluzionandone il canone, penso alla rilettura e riproposta di Oswald De Andrade, che quella internazionale, dai Trovatori e da Dante sino ai classici cinesi, a Joyce, a Pound, a Cavalcanti, a Hopkins.

L'avanguardia, qualsiasi avanguardia, divora le tradizioni, se ne nutre antropofagicamente, e trasforma quel cibo artistico in poetiche nuove, eppure profondamente radicate.

Fontana è, a mio avviso una perfetta personificazione dell'artista “antropofago”.

Dall'altra parte, egli condivide con i brasiliani altri due aspetti della sua ricerca.

Uno è evidentemente quello di non rinunciare mai al *coté* semantico nel suo uso delle parole e, direi, sin dei suoni.

Tutto ciò ovviamente lo lega strettamente a Heidsieck, a uno dei due bracci della fondamentale biforcazione della poesia sonora del secondo Novecento, quella tra suono e parola. Dunque sembra che Fontana, passi prima da Parigi e soltanto dopo da San Paolo.

Per altro verso, però, la sua tendenza è verso quello che definirei un “concretismo integrale”, un interpretare, cioè, l'attenzione e la valorizzazione del supporto dell'espressione linguistica come non limitato al segno grafico, quanto piuttosto

aperto a una sua espansione “sonora”, a un continuo dialogo tra concretismo della pagina (e dell’occhio) e concretismo del suono (dell’orecchio).

Come i brasiliani, Fontana trascorre senza imbarazzo alcuno dalle opere grafiche a travolgenti performance sonore, dialoga con i pittori, tanto quanto con i musicisti, sempre attento a sollevare il bordo che testimonia come, sotto la pellicola di ogni significato, ci sia il sostegno concreto di una materia.

Cos’è questo, se non legittimarsi all’interno di una tradizione, tradendola, cioè trasportandola altrove, esattamente come si augurava che accadesse Haroldo De Campos?

Perché poi nel campo di tante altre arti sia ormai scontato che l’avanguardia è ormai parte di ogni canone (e dunque di ogni tradizione) e perché invece in letteratura ogni riferimento all’arte come ricerca, violazione dei canoni, rinnovamento, e dunque avanguardia, comporti immediatamente la reclusione nel ghetto dell’epigonismo, del già visto, o del già fatto, anche di fronte alle evidenti differenze che all’interno di quella particolare tradizione vengono apportate da questo, o quell’autore, per me rimane un mistero: un mistero che forse le accademie, prima di tutto in Italia, patria di letterati e retori, prima ancora che di poeti e ancor più di navigatori, potrebbero aiutarci a risolvere.

Ma io credo che esista quella tradizione novecentesca di cui l’avanguardia fa parte a pieno titolo, che più che tornare a successive “ondate”, come qualcuno ha sostenuto anni fa, sia piuttosto, per continuare con la metafora epidemiologica, ormai endemica. E credo che tale resterà ancora per molto (che i letterati siano disposti ad ammetterlo, o meno), mutando, variando epigeneticamente, appunto, le sue caratteristiche formali, come la sua ragion d’essere. Ma senza perdere mai la sua “identità” originaria.

Lo stesso segno, la stessa scelta stilistica, in epoche differenti, assumono significati radicalmente diversi... E l’endemizzazione

di una forma artistica è sempre segno della persistenza del desiderio, dunque garanzia di un futuro.

D'altra parte, l'avvento (la parola non è casuale) del cosiddetto postmoderno cambia tutte le regole del gioco, e anche la posta.

Il valore normativo della tradizione, quello che l'avanguardia "storica" si affanna a violare, in una negazione che la identifica, scompare nell'indifferenziato e aleatorio succedersi di stilemi e citazioni, tutti identici, intercambiabili, sostanzialmente equivalenti. Né c'è da attendersi ormai alcuna rivoluzione (che è un altro modo per dire avanguardia, in fondo), visto che di rivoluzioni (magari non politiche, ma certamente tecnologiche, antropologiche, percettive) questo nostro presente quotidianamente si nutre.

Il problema, per qualsiasi avanguardia nel nostro presente, allora non è più innovare (progredire con il suo nascosto commercio con il progresso), ma rifondare, ristabilire il metro di misura, che non potrà certo essere quello stancamente rappresentato dagli ideologemi estetici del canone accademico.

Forse è proprio dalla tradizione dell'avanguardia che è possibile immaginare lo sviluppo di una nuova tradizione che non sia solo la patina scintillante, ma sclerotica e sempre più arida, di un ripetersi di ciò che è stato, ed è stato una volta e per tutte.

Peterlini ► Uno degli elementi centrali di questa tradizione novecentesca ampiamente utilizzato da Fontana, e messo in evidenza in numerosi testi critici qui riproposti, è il frammento, nella forma dello scarto e del resto. Tradizione che possiamo far partire dai collages dada di Schwitters, giusto per dare una suggestione, non certo un dato cronologico preciso allo scaturire di una sensibilità...

Ecco, il frammento in Giovanni Fontana diviene cifra stilistica.

Frammenti, scarti, residui, resti di una tradizione culturale

che riemerge, costituiscono nell'opera di Fontana i materiali base, i mattoni che l'artista riorganizza, sia nelle tavole visive e sia nei suoi testi.

Nei suoi collages, il frammento, il lacerto viene organizzato nello spazio in una architettura visiva, estremamente precisa, ma mai completamente chiusa. Un'architettura che lascia degli spazi vuoti o delle aperture, delle possibili traiettorie di sviluppo non ancora sondate.

Nei suoi testi, invece, i resti si organizzano a livello sonoro. L'allitterazione, l'assonanza, la rima lega le parole in una struttura che non cede mai al puro gioco. Al contrario, la sonorità della lingua guida Fontana nella costruzione di significato, spesso con profondità inattese proprio perché mascherate dal gioco sonoro.

Non solo. Fontana, nel suo fare, produce frammenti. Frantuma la parola, la segmenta, mette in luce parti di parola con significati altri, la divide in fonemi, la spezzetta per piegarla alle esigenze dell'opera in costruzione.

Questo uso del frammento, del resto, mi fa pensare alla ricostruzione delle città con l'utilizzo delle pietre degli edifici classici abbandonati o distrutti in seguito alle invasioni barbariche.

La classicità finisce, in modo drammatico, crolla, collassa e lascia dietro di sé un'enorme quantità di resti, di spoglie che vengono immediatamente riutilizzate, senza tante remore, nella costruzione di nuovi edifici. Anche di nuove lingue e di nuove forme di espressione.

Il tuo parallelo con il Dolce stil nuovo mi stimola in questo mio dire e mi spinge ad andare oltre, ad azzardare. Se il crollo dell'Impero romano segna la fine della classicità e l'inizio di una nuova era, di una nuova sensibilità che porterà alla nascita delle lingue neo-romanze, dell'arte medioevale ecc. forse possiamo dire che le avanguardie rispondono (o anticipano) il crollo delle norme socio-culturali che regolavano la società fino alle due guerre mondiali, dando inizio alla costruzione di

una nuova sensibilità. Che poi è il discorso di Julien Blaine, a cui ho già accennato.

Questa nuova sensibilità trova, a mio modesto parere, nel concetto di Intermedia introdotto da Dick Higgins il suo nucleo.

Ecco, forse potremmo ridefinire il Novecento come Intermedia e rileggere tutte le esperienze d'avanguardia alla luce di questo concetto, sicuramente più stimolante e generativo che non il militaresco avanguardia, con la sua già evidenziata carica di violenza e morte.

Ed anche in questo Giovanni Fontana è un maestro.

Le sue produzioni sono sempre Intermedia. Sebbene noi qui stiamo proponendo una lettura più "letteraria" della sua produzione, i suoi lavori si pongono sempre "tra" i media. Non sono mai riducibili a una categoria precisa. Amalgamano più aspetti (visivo, sonoro, letterario) e più media (voce, loop e registrazioni audio, video, proiezioni e installazioni) in un'unica produzione, in un'unica forma espressiva che può essere compresa e apprezzata solo nella sua totalità, nel suo essere Intermedia, appunto.

Voce ► C'è certamente un aspetto "románico" in tutto il lavoro di Fontana, che altro non è se non l'altra faccia di quel suo vivere l'avanguardia come un processo di ricostruzione e trasformazione, di messa in relazione e di riuso, non di distruzione.

La distruzione è certamente già avvenuta, ci si muove tra rovine (rovine della tradizione e rovine dell'avanguardia, beninteso): Fontana, da architetto qual è, esplora il territorio, lo mappa, verifica i materiali disponibili, li forza a nuovi usi, li mescola. Li intermedia, per l'appunto. E quando romanicamente li intermedia, certo è cittadino del Novecento, ma, a mio modesto avviso, è anche oltre il Novecento, certamente oltre il novecentismo. Vede un orizzonte diverso.

Ha spazio, lo stesso spazio di prima, ma, insieme, uno spazio nuovo, fatto di uno strato ulteriore. Procedo con carotaggi,

prospezioni, mappature, poi immagina nuovi edifici da costruire: facendo una nuova geografia, ribalta la storia, reinterpreta lo spazio, curva il tempo verso nuove dimensioni formali.

Ma la ricerca di nuovi parametri, di nuovi ritmi, di chiavi per nuove armonie, o di ragioni per nuove disarmonie, di nuovi sguardi, non è forse quello che fa un classico, prima di diventare tale?

Peterlini ► Un altro aspetto “classico” della produzione di Fontana è il suo confrontarsi con i principali generi letterari tradizionali e il respiro epico che hanno spesso i suoi lavori.

Per quanto riguarda il primo aspetto, a parte l'esempio di Stelio Maria Martini, che con il suo *Neurosentimental*, del 1963, tenta lo sviluppo di un romanzo verbo-visivo, è solo Giovanni Fontana a misurarsi con il romanzo come struttura letteraria da rinnovare alla luce delle sperimentazioni verbo-voco-visive.

Il risultato sono tre capolavori del poeta di Alatri: *Radio/dramma* (Geiger, 1977), *Tarocco Meccanico* (Altri Termini, 1990) e *Chorus* (Nanni, 2000).

In *Radio/dramma*, lo sviluppo narrativo privilegia l'aspetto visivo, come messo in evidenza da Arrigo Lora Totino che lo definisce «poema-partitura, con battute visuali».⁵

In *Chorus* e *Tarocco Meccanico*, invece, le tavole visive sono assolutamente assenti e a dominare è una scrittura che potremmo definire joyciana, per la sua attenzione al suono della parola piuttosto che al senso.

A questi primi tre esperimenti segue *Questione di scarti*, che si presenta come quarta tappa della riformulazione fontaniana del romanzo.

Quest'ultimo, che possiamo definire poema epico-ecologico, sviluppa un testo che integra parti verbo-sonore (prima e terza

⁵ Arrigo Lora Totino, *Le Lamie del Labirinto*, prefazione a G. Fontana, *Le lamie del labirinto*, Dismisuratesti, Frosinone 1981.

parte) e parti verbo-visive (seconda parte). Le due componenti non sono, come spesso avviene nella produzione di Fontana, consequenziali, per cui la tavola verbo-visiva sarebbe la partitura risultante dall'organizzazione icono-plastico-spaziale del testo sonoro; bensì due stili di scrittura. Vale a dire due possibili modi dell'espressione letteraria, che presentano aspetti costanti (nella maniera di porsi nei confronti della materia trattata, nelle scelte lessicali, grammaticali e sintattiche, nell'articolazione del periodo ecc.), caratteristici di un'epoca, di una tradizione.

In buona sostanza, Fontana forza la forma romanzo attraverso un uso disinvolto degli "stili avanguardisti" (poesia visiva, poesia sonora) in una struttura "classica".

Per quanto riguarda il secondo aspetto, il respiro epico, accenno solo alle tematiche omeriche ricorrenti nei suoi componimenti. Un «ulissismo senza mito», come lo definisce Marcello Carlino nella sua introduzione a *Chorus*.⁶

Un fascino, quello per Ulisse, che viene vissuto, foscolanamente, in prima persona. Non tanto per la comune vicenda di esule, come per il poeta dei *Sepolcri*, bensì per la profonda curiosità verso l'ignoto, che guida il personaggio omerico così come le ricerche di Fontana. Un ignoto che abita il soggetto come altro da sé e si manifesta attraverso inciampi linguistici e manifestazioni corporee di un desiderio sconosciuto e indomabile, come le polluzioni della parte centrale di *Questioni di scarti*. Un tema presagito da Rimbaud, analizzato da Freud e da tutta la psicoanalisi (in particolare lacaniana) e che sta alla base di gran parte della produzione artistica del Novecento.

In questo contesto prende forma e forza, in particolare, il tema del canto ammaliatore delle Sirene, ripreso più volte da Fontana come *leitmotiv* delle sue ossessioni riguardanti la voce come strumento di indagine e conoscenza ma anche di falsificazione e di inganno (tema magistralmente indagato da

⁶ Testo pubblicato in questo volume.

Barbara Meazzi nel suo testo per il libro *Giovanni Fontana Epigenetic Poetry*).⁷

La voce, anch'essa ridotta a scarto, a resto della presenza fisica del poeta, diviene in Fontana frazionabile, manipolabile, in un'infinita giostra di echi, rimbalzi, riverberi, in cui il soggetto svanisce.

Non è un caso che i testi di Fontana non presentino mai un unico soggetto narrante. Non c'è un Io definito, certo, univoco. La struttura dei suoi testi è sempre polifonica. Anche quando si tratta apparentemente di un monologo, come in *Chorus*, da subito il soggetto si moltiplica in numerose voci che s'ingarbugliano, si ammatassano, dando vita a un teatro di specchi in cui il soggetto si perde e in cui l'unica guida sono le assonanze, le allitterazioni che legano le parole.

Ritorno qui nuovamente a Joyce. Al suo *Ulisse*, certamente, ma soprattutto a *Finnegan's Wake*, che rappresenta il punto estremo di ricerca di una scrittura in grado di restituire il più fedelmente possibile il "flusso di coscienza". Tentativo che accomuna i due artisti. Ecco, possiamo dire che Fontana accetta la sfida di Joyce.

Voce ► Il romanzo è genere sperimentale per eccellenza e per alcuni è addirittura un'arte a sé stante, più che un genere letterario.

Ma, anche in questo caso, il risultato di questa sperimentazione, iniziata più o meno all'altezza del *Chisciotte*, è un canone, che ormai da secoli ha i suoi classici, come i suoi anticlassici.

Il cosiddetto "romanzo della crisi" (da Joyce a Musil, a Proust e Kafka, al nostro Svevo), pur non avendo prodotto avanguardie (manifesti, gruppi ecc.) ha certamente informato di sé tutto il modernismo e, a guardar bene, dietro la grande rivoluzione delle tecniche narrative e dell'idea stessa di ciò che un romanzo è o

⁷ Danilo Montanari, 2020.

dovrebbe essere che a inizio Novecento travolge la tradizione del *novel* in tutto l'Occidente, c'è un ritornare alle radici e una "riscoperta": il *Tristram Shandy* di Sterne, ovviamente.

E il *Tristram* è precisamente un romanzo che non intende piegare tutta la sua identità a narrare una "storia", come imporrebbe il modello del romanzo borghese dell'Ottocento (romantico o realista che sia), un testo che mescola i codici, che invita il lettore a farsi parte attiva e a "eseguire", a completare in proprio il romanzo.

Un grande autore di fumetti, Grant Morrison, ebbe modo di sottolineare che «la vita non ha trame, sottotrame e svolgimenti. È solo una grossa raccolta di finali sfilacciati e fili in sospeso che non vengono spiegati mai».

Ecco, gran parte dei problemi del romanzo, genere o arte che sia, sta tutta là, nella radicale menzogna che lo fonda: un romanzo si limita a raccontare soltanto una parte della "storia", la maggior parte la tace.

Raccontare, raccontarsi, è fondamentalmente un meccanismo di identità, un'ermeneusi, non un calco fedele di ciò che è stato; narrare una storia aiuta a disegnare una realtà, ma, lacanianamente, nasconde il reale. È pettegolo su ciò che gli conviene, ma reticente su tutto il resto.

Fontana vuole rispondere a quest'aporìa, a questa menzogna celata in ogni narrazione, trasformando il romanzo in un evento (visivo, performativo), o almeno nello spartito per la realizzazione di un evento, installativo o performativo che sia.

Il suo ritornare alle origini, è proprio questo: tornare a un momento in cui perde senso ogni distinzione di genere e in cui resta soltanto la parola, con tutta la sua compressa energia pronta a risuonare e a significare.

Il flusso di *Chorus*, che a te ricorda giustamente Joyce, a me fa venire in mente anche la materia verbale ribollente e tracimante delle *Galaxias* di Haroldo De Campos: una grande "narrazione" che svolge la sua storia senza cedere alle lusinghe di trama

e intreccio, che lo fa in poesia, non a caso immediatamente accompagnata dalla sua esecuzione sonora, con tanto di sitar.

Anche in quel caso il romanzo si fa “intermediale”, rifiuta in blocco la sua “letterarietà”. I differenti codici semiotici e medialità che si interfacciano frammentano la storia, ma danno alla parola la possibilità di immaginare nuovi significati, la rendono plastica, duttile, libera.

Poi, certo, immaginare un reale che sappia fare a meno di “raccontare (e raccontarsi) storie” per diventare capace di inventare nuovi mondi (linguistici, ma anche percettivi, nuove “esperienze del reale”) è certamente un’utopia. E Fontana certamente quell’isola che non c’è, l’ha abitata, la abita e la abiterà. Un’isola i cui singolari abitanti ogni giorno partoriscono nuove forme, facendo crescere nel loro ventre il seme di infinite Tradizioni.

In fondo, a pensarci bene, se un sinonimo d’avanguardia è sicuramente rivoluzione, un altro è, indubbiamente, proprio utopia.