

Elegia per la fine dell'età industriale. Su *Miradores* di Marcello Frixione

di Marco Berisso

Abstract in italiano

La lettura proposta interpreta il testo come effettivo anche se, per certi versi, anomalo prosimetro, segnalando le peculiarità metrico-semantiche della sezione in versi e mettendola in connessione con un apparato di annotazione che va oltre il lineare compito di chiarire il testo poetico per proporre una vera e propria struttura narrativa parallela: dalla combinazione dei due blocchi testuali deriva una restituzione del paesaggio urbano come panorama (come annuncia il titolo *Miradores*) calato nella storia recente della città di Genova, nella sua trasformazione post-industriale, sviluppando una linea che era già affiorata in Frixione sin dalle sue primissime prove poetiche.

Abstract in inglese

This reading approaches the text as a genuine, though in some respects unusual, *prosimetrum*. It examines the metrical and semantic features of the verse section and relates them to an apparatus of notes that exceeds the linear task of elucidating the poem in order to construct a parallel narrative structure. The interaction between these two parts presents the urban landscape as a panorama (as suggested by the title *Miradores*), set within the recent history of Genoa and its post-industrial transformation. In this way, *Miradores* continues a line of inquiry already visible in Frixione's earliest poetic writings.

Parole chiave

Frixione; prosimetro; sestina; Genova; società post-industriale

consegnato il: 15/10/2025

pubblicato il: 31/12/2025

1. Vorrei iniziare con una prima, genericissima osservazione: *Miradores* è un testo multiplo ed è anche, in un certo senso, un prosimetro. Il primo testo-strato (il termine usato è, come si capirà subito, non casuale), quello evidente, è formato dalle sei stanze di sei versi indicate con le lettere da *a* a *f* e che formano una sorta di sestina potenziale deprivata di congedo. Su questo tronco si accumula poi, letteralmente, una sequenza a cascata di annotazioni in prosa: la prima serie (note 1-5) si propone come osservazioni sul, o originate dal, testo poetico; la seconda serie (note 6-15) precisa o integra la prima serie; la terza serie (note 16-19) commenta o completa la seconda. Sia volontà o caso, le tre sequenze sfiorano quasi la simmetria, formate come sono da cinque, dieci e quattro appunti. Il gioco a scatole cinesi presente nella prosa può comportare comunque una serie di successivi rinvii che si realizzano, soprattutto, a partire dalla nota 5, da cui si dirama il grosso delle note della seconda serie, vale a dire le note 10-15, a loro volta espanse in ulteriore strato di glosse, con 10 che rinvia a 16, 12 che rinvia a 17-18 e 14 che rinvia a 19. Se la forma generale di *Miradores* (testo poetico più apparato di chiose) rinvia genericamente alla conformazione da ultimo assunta dagli *omnia frixioniani*¹, qui le glosse non si articolano però, come in quel caso, per una tendenziale addizione di apparati pre-esistenti (con una eccezione che segnalerò alla fine) destinati a fornire informazioni di natura prevalentemente bibliografica o esegetica (segnalare una precedente edizione del testo, indicare la fonte una citazione), ma come un vero e proprio testo parallelo, originando la convivenza di due discorsi entrambi fortemente connotati che, appunto, generano una forma per quanto anomala di prosimetro che, come nel prototipo letterario italiano del genere, la *Vita nuova*, ammette all'interno della prosa le modalità conviventi del racconto e del commento.

La struttura generale, quindi, è particolarmente complessa e, anzi, propriamente stratificata, come dichiarato dalla prima nota:

Scrivendoli [*i Miradores*], mi risuonava nella memoria l'assonanza strade/strati. Mi resi poi conto che essa veniva dalle *Poesie da tavola* del Frasca, dove "strade" e "strati" sono appunto due delle parole rima di questa abnorme iperestina. Da qui gli endacasillabi collocati in esergo.

Dai «miradores» (in spagnolo il termine indica i luoghi da cui si può ammirare un panorama, cioè quello che in italiano viene abitualmente definito "belvedere") si vedono dunque «strade» e «strati», nel convergere delle due dimensioni dell'orizzontalità (il reticolo delle vie) e della verticalità (esemplificabile nelle «terrazze» che finiscono con l'indicare ambigualmente, giusta l'ambientazione del testo, tanto, per sineddoche, i condomini quanto i terrazzamenti tipici delle coltivazioni collinari liguri). È sempre la

¹ Mi riferisco naturalmente a Marcello Frixione, *Naturama (1981-2019)*, Salerno, Oedipus, 2021. Da questa edizione trarrò di norma le citazioni.

prima nota a precisare il panorama che si può scorgere da questo belvedere: «sono vedute urbane, sono una sorta di cartoline postali della periferia genovese», in cui il sistema viario si sviluppa a valle, verso il mare, mentre gli sviluppi abitativi si sono costruiti in altezza, per accumulo, sulle pendici delle colline. Strade e strati, appunto, come è evidente a chi ha avuto modo anche solo una volta di vedere da un qualsiasi punto rialzato (da un *mirador*) la conformazione della città.

2. Data la struttura complessa del prosimetro che ci troviamo di fronte, conviene forse partire dal testo in versi e poi arrivare alla prosa. Parlavo, per il metro, di sestina sì (e del resto l'esplicito rinvio all'ipersestina di Frasca che abbiamo visto sopra non è da intendersi, ovviamente, solo come esplicitazione di un prelievo lessicale ma come dichiarazione di progenitura metrica), ma potenziale. Da quell'istituto metrico, infatti, sono ripresi qui tre elementi (la misura endecasillabica, la conformazione della strofa in sei versi e la sua ripetizione per sei volte) ma non quello metricamente caratterizzante, vale a dire la presenza di sei parole-rima collocate in ogni stanza secondo il meccanismo della *retrogradatio cruciata*. Questo infatti lo schema dei rimanti:

	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>
1	strati	<i>navi</i>	<u>tornanti</u>	quezzi	<u>selve</u>	<i>s'inselva</i>
2	tòrcono	rinselva	strade	strade	scorge	<i>strade</i>
3	terrazze	tòrcono	<i>occhio</i>	<i>s'inselva</i>	phalacròcorax	<i>costa</i>
4	rinselva	terrazze	terrazze	daneri	<u>selve</u>	frati
5	<i>s'inselva</i>	strade	<u>tornanti</u>	<i>navi</i>	krameri	ikea
6	<i>occhio</i>	costa	costa	costa	catrame	erasi

Ho segnalato in grassetto i rimanti presenti in strofe successive, in corsivo quelli che ritornano in strofe non adiacenti (e si dà ovviamente anche la compresenza dei due eventi, quindi indicata col grassetto corsivo), sottolineati quelli ribaditi nella medesima stanza. Evidente l'assenza di ogni struttura metricamente ricorsiva: altrettanto evidenti, però, due fattori di compensazione, vale a dire il ricorso a rimanti in qualche modo raggruppabili per aree semanticamente affini e la funzione di forte cesura della strofa *e*, che spezza in modo deciso quel meccanismo di recupero di parole-rime seppure desultorio che sin lì si era verificato.

Per quello che riguarda il primo punto, sono individuabili con facilità questi campi semantici²:

² Indico tra apici i campi semantici coinvolti, in corsivo i rimanti ad essi volta in volta riferibili. Approfitto per scusarmi preliminarmente della rozza semplificazione delle categorie che utilizzerò nella definizione delle funzioni di questi campi semantici, un rozzezza che spero sia almeno in parte compensata da una qualche complessiva utilità.

a) la 'selva' (*rinselva, s'inselva, selve*), da intendersi con tutta evidenza in senso insieme metaforico e allegorico (è l'intrico degli strati e delle strade ma è anche, dantescamemente, il luogo in cui ci si perde), presente in tutte le strofe;

b) la 'strada' (*tòrcono, betonaggio, strade, tornanti, catrame*), anch'essa ribadita in ogni stanza e, questa volta, con una valenza di tipo soprattutto denotativo;

c) il 'mare' (*costa, navi*) con funzione anche questo essenzialmente descrittiva;

d) la 'vista' (*occhio, scorge, terrazze*) alla quale si può collegare anche la parola-rima conclusiva *erasi*, che segnala la soppressione di ciò che è visibile, la sua cancellazione.

I quattro campi in questione coprono, come si vede, la quasi totalità delle parole in rima e informano quindi integralmente il testo. Questo produce un effetto per certi versi paradossale, visto che la sestina, per quanto negata sotto il profilo puramente metrico, finisce col riaffermarsi come produzione di significati (che è il punto modale insito nel meccanismo del ricorrere delle parole-rime), moltiplicando i rimanti e raggruppandoli poi attorno ad alcuni poli prevalenti che producono una sorta di ipersemantizzazione allargata. La rete messa in atto nelle sei stanze di *Miradores* è quindi particolarmente fitta anche se non refrattaria alla possibilità di essere restituita (proprio per la presenza di temi ben determinati e ricorrenti) in una specie di breve formula riassuntiva: la visione di uno spazio insieme urbano e naturale (ma di una natura fortemente antropizzata: la presenza delle navi che coinvolge pure, in un certo senso, la funzione della costa) caratterizzato in senso metaforico, e da attraversare. Uno spazio dinamico, dunque, un paesaggio che è anche un passaggio. Non stupirà che questo *abstract*, schematico ma credo non infedele, finisca con l'evocare una *imagerie* modernista che, nel caso in oggetto, potrebbe persino più precisamente individuare come proprio capostipite Dino Campana: ma un Dino Campana visto dall'alto, e da fuori.

L'ipsesemantizzazione di cui dicevo risulta poi incentivata da una fittissima trama di rimandi interni fonico-ritmici e retorico-sintattici che, tra l'altro e non per caso, spesso prendono avvio o anticipano le parole-rima della stessa stanza in cui appaiono o di quella o quelle successive. Il fenomeno è così evidente che mi limito ad esemplificarlo per le prime due strofe:

- la parola-rima *strati* (prima stanza) si ritrova all'interno del terzo verso della prima strofa e al quinto verso della seconda.

- allo stesso modo, la parola-rima *strade* (seconda stanza) è presente all'interno del primo verso di entrambe le strofe, con parallelismo ribadito, tra l'altro, dalla simmetria sintattica: «in altre... in altri... o...» ~ «altre... in alte... o...» (e si aggiunga l'assonanza fortissima *strade/strati*, non a caso, come vedremo, tematizzata).

- la sequenza rimica *rinselva : s'inselva* della prima stanza si trova ripresa, verrebbe da dire sincreticamente, nel *si rinselva* della seconda, anticipato comunque dal *selve* del primo verso.

- attorno alle parole-rima *strati* e *strade* si agglutinano comunque in entrambe le strofe due lemmi fortemente assonanti/consonanti, tra loro e con esse, come *lastre* e *nastri* (quest'ultimo anche variato in *nastro*), collocati in sequenze fortemente simmetriche dal punto di vista sintattico (si affianchino anche solo il secondo verso della prima stanza e il terzo della seconda), con un risultato particolarmente virtuosistico nei versi centrali della seconda stanza («che scafi o lastre o nastri e piani tòrcono | nastri di strade dico di terrazze | strati di sguardi da terrazze, strade»). Andranno comunque aggiunti a questa prima serie anche altri lemmi variamente assonanti/consonanti come *scale*, *scafi* (variazione semantica del *navi* del primo verso), *sguardi*.

- il distico conclusivo della prima stanza (dove *s'innerva* è in rapporto fortemente paranomastico col *s'inselva* in punta al verso precedente) si condensa nella seconda al secondo verso («tanto più a fondo il piede qui *s'inselva* | così più dentro ti *s'innerva l'occhio*» ~ «tanto più a fondo *l'occhio* si rinselva»).

Andrà inoltre segnalato il fitto ricorso nell'intera poesia a quelli che si potrebbero dire dei versi quasi-refrain, caratterizzati da un gioco di sottili variazioni lessicali ma in grado nel contempo di istituire una continuità quasi formulare tra le stanze:

- a* e dove spesso la mente rinselva
tanto più a fondo il piede qui s'inselva
così più dentro ti s'innerva l'occhio.
- b* tanto più a fondo l'occhio si rinselva
[...]
a dipanare il nastro della costa.
- c* così più a fondo qui s'inselva l'occhio
[...]
a dipanare i nastri dei tornanti.
e il nastro più lontano della costa.
- d* tanto più a fondo il piede qui s'inselva
dipana l'occhio i nastri del daneri
[...]
dal nastro più lontano della costa.
- e* qui spesso se s'inselva l'occhio scorge
- f* così sovente qui l'occhio s'inselva
a dipanare i nastri delle strade
e più lontano il nastro della costa.

Altro si potrebbe aggiungere, ma mi pare già dimostrazione sufficiente del procedimento generale seguito da Frixione. Un procedimento che, si badi, tende alla fine a riassorbire la frattura che prima denunciavo all'altezza della quinta stanza che, per quanto isolata dal punto di vista della ripresa delle parole-rima, risulta invece connessa (per quanto meno serratamente) per quello che riguarda le riprese interne, mantenendo pertanto uno statuto autonomo ma non per questo meno retoricamente congruente al resto del testo.

3. Precisati nei limiti del possibile i meccanismi testuali, metrici e retorici e la loro valenza non semplicemente strutturale ma prevalentemente semantica, proviamo a tornare a quell'*abstract* prima proposto e a sondarne l'esecuzione dal punto di vista dei nuclei tematici individuabili in *Miradores*. È infatti sotto questo aspetto che entra in gioco il meccanismo di rinvio e rispecchiamento tra versi e prosa, tra testo poetico e chiosa, di cui dicevamo all'inizio. Ricordavo sopra Dino Campana, ma mi rendo conto che può essere un rinvio per molti versi fuorviante, se si esclude una generica e simile propensione allo sguardo, a una visività che in Campana diventava anche visionarietà. La Genova vista da Frixione non è infatti quella del centro storico, quella della «proterva opulenta matrona» che appare «A le finestre del vico marinaro» o del porto attraversato dal «[...] dolce scricchiolio | Dei cordami [...]», ma quella periferica, la Genova già industriale e oggi dismessa, quella dei santuari mariani o che si sviluppa lungo i due nastri fluviali del Bisagno e del Polcevera. Gli «strati» che Frixione registra sono precisamente, come dicevo, quelli dell'urbanizzazione selvaggia degli anni Sessanta che si sviluppano sulle pendici delle colline: come il Biscione, puntualmente richiamato negli «strati di betonaggio al forte quezzi» e nei «nastri del daneri» della quarta strofa, a loro volta richiamati nella nota 3 («Gli edifici del Biscione sono nastri che si dispiegano lungo le curve isometriche della collina»); aggiungendo comunque che Daneri è anche l'«architetto razionalista che adattò vari stilemi del gergo corbusieriano al panorama genovese», colui che ha plasmato non senza ambizioni architettoniche europee proprio quello stesso paesaggio che affiora adesso nelle cartoline di Frixione. Altrove, in questa visione dall'alto e da lontano, si domina sporgendosi dalla collina di Coronata la «sottostante piana di Campi» dove «era situato il laminatoio a freddo dell'Italsider», ormai scomparso, sostituito dopo la fine della produzione industriale dai nuovi, grandi centri commerciali: «c'era il laminatorio, c'è l'ikea» (nella piana prosa della glossa: «Ora la zona è occupata da vari centri commerciali tra cui, appunto, l'Ikea»). E poi naturalmente c'è il fantasma del Ponte Morandi, a lungo punto di riferimento visivo per chiunque muovesse in auto verso ponente (non importa se in autostrada o lungo le arterie urbane) e diventato come noto simbolo involontario della decadenza (più o meno dolosa, qui non importa) dei grandi progetti viari negli anni del boom economico.

Rispetto a questi paesaggi così concreti la «costa» è appunto solo una linea, un «nastro» oltre il quale si muovono le «navi» porta-container: non è il passaggio all'oltre, al mistero

o, al limite, persino all'esotico come era appunto in Campana, ma semmai il luogo di flusso delle merci che arrivano ai porti commerciali del ponente.

Una volta spostato l'occhio verso l'interno, come appunto fa Frixione, anziché verso il mare, la geografia delle strade composte da «strati di betonaggio», dei «vapori al sodio» che, surriscaldati, illuminano (ma sempre più di rado: «Oggi si tende a rimpiazzarle con i LED») i «tornanti» verso la collina prima e poi verso gli Appennini con la loro «caratteristica luce monocromatica di tonalità giallo-arancio brillante», dei condomini accumulati uno sull'altro in una sommatoria di «terrazze», quella geografia origina un panorama in cui è l'artificio a sostituire progressivamente il paesaggio naturale come oggetto della visione. C'è in *Miradores* in questo senso una spia significativa, di esplicita intertestualità interna, che segnala proprio questo passaggio: è quella del verso finale («profili di italsider, stralli. erasi») richiamato poi in chiusura della nota 5, dove Frixione ricorda che «Nella seconda metà del secolo passato, profili d'Italsider e stralli (del ponte Morandi) hanno caratterizzato fortemente per vari decenni la fisionomia di questa parte del paesaggio urbano», indicando poi, nella nota 13 ad essa collegata che «“profili d'italsider” è un'autocitazione da *battigia con figure a pegli*». Il sonetto richiamato³, uno dei più antichi di Frixione⁴, rappresenta infatti un'interessante e, appunto, precocissima applicazione di questa trasformazione del naturale in artificiale, svolta ancora in chiave parodica (il sottotitolo, che richiama esplicitamente il bozzettismo pittorico ottocentesco, è *scena di genere*) ma in cui è già ben evidente il gioco di contrasto e sostituzione di cui dicevo e per il quale sarà qui sufficiente citare a riscontro proprio la quartina evocata in *Miradores* (si noterà tra l'altro il ricorrere del sostantivo «catrame»):

da lati piani in golfi s'allampari
nafta o catrame fa risacca e sterga
di tropi che pitòsfori su vari
profili di italsider ne divèrgono.

Continuiamo allora a seguire questo percorso. I «profili di italsider» che da *battigia con figure a pegli* riaffiorano in *Miradores* sono anche se non soprattutto oggetti memoriali, nemmeno più rovine ma oggetti cancellati insieme alla storia che li ha creati. L'indicazione più esplicita in questo senso è di nuovo nelle note (che confermano quindi il loro carattere non accessorio). La caratterizzazione industriale del paesaggio urbano presente alla nota 5 sopra citata evoca e causa infatti una successiva nota, la 14:

Dal balcone della cucina, verso ponente, si potévano scòrgere gli impianti dello SCI a Cornigliano: l'alto forno, le ciminiere, la torre piezométrica, il gasòmetro dell'alto forno e

³ Marcello Frixione, *Naturama*, cit., p. 19.

⁴ Era stato pubblicato in Marcello Frixione, *Diottrie*, Lecce, Manni, 1991, p. 46, all'interno di una sezione dal titolo *miramare* datata 1982-1983.

quello della cokeria. A fasce d'argento e di rosso (*d'argent et de gueules*) culminavano le ciminiere; d'argento scaccato di rosso (*échiqueté*) era invece il fastigio dei gasòmetri. I pennacchi di fumo delle ciminiere indicavano la direzione del vento: *l'è vento de mâ* diceva mia nonna se il fumo si dirigeva verso nord, *l'è tramontann-a* constatava invece se il pennacchio inclinava a sud.

Ci sarebbero qui non poche cose da segnalare (ad esempio l'applicazione, tutt'altro che ironica, del lessico tecnico dell'araldica nella descrizione – peraltro perfettamente realistica – della colorazione degli impianti dell'Italsider), ma mi limito ad additare l'improvvisa virata autobiografica («diceva mia nonna») che evoca una percepibile distanza storica e memoriale, declinando quindi l'atto del vedere da gesto puramente contemplativo (il *mirador*, appunto) in gesto dinamico, in racconto⁵. Nello stesso tempo, però, quella memoria è stata, appunto, erasa, non solo nei nomi (e l'intera nota 19 parla appunto di un nome familiare ma poi scomparso, «SCI», sostituito poi da «Italsider») ma nella loro stessa sostanza. La nota 15, col suo andamento da obituario, racconta appunto della cancellazione di quel paesaggio urbano, la sua snaturalizzazione (che è termine, per quanto paradossale, ampiamente giustificabile, mi sembra, in questo contesto). Ci si accorge allora, a questo punto, che dal belvedere frixioniano non si contempla il paesaggio presente ma, semmai, la scomparsa di un paesaggio trascorso: «cimitero meccanico, di ossute e polverose fantàsime, di trapassati automi» (così alla nota 12), come l'ormai disfatto «presepio meccanico ottenuto adattando figurine genovesi del Settecento a manichino» (nota 5) conservato al Santuario di Coronata e che il nostro ricorda attingendo alla sua abituale attitudine barocca alla registrazione affascinata del trascorrere distruttivo del tempo⁶. E qui aggiungiamo una brevissima chiosa. La fascinazione per i presepi e più in generale per i fantocci antropomorfi e per gli automi è per Frixione passione di lunga data, che parte dalla sezione *siderus nuncius*, apparsa nella prima raccolta⁷ e curiosamente poi non ripresa in *Naturama*, e arriva alla serie *vfga* «dedicata ai pupazzi votivi che si conservano sull'impalcatura del Santuario della Beata Vergine Maria delle Grazie di Curtatone presso Mantova»⁸, giusto per segnalare le due esecuzioni più ampie e organiche del tema. E anche in questo caso è più che ovvio segnalare quanto di secentesco ci sia in tutto questo. Ciò che però m'importa adesso è che

⁵ E si aggiunga, a ribadire quello che dicevo circa il convergere del naturale verso l'artificiale, l'individuazione direzione dei venti (espressa nel dialetto, lingua della memoria) sulla base del direzionamento che assumono i fumi industriali.

⁶ Lo stesso meccanismo alla nota 17 sul presepe napoletano della Chiesa di San Nicola della Carità: «Quando lo vidi per la prima volta era una sorta di spelonca di tela e cartaroccia con pastori ottocenteschi sbrecciati pupazzi bambocci stracci sòveri, tutto un polveroso bric-a-brac che formava, oltre alla natività, altri quadri della vita di Cristo [...]. In séguito ci ritornai, ma tutto era stato ripulito, e aveva perso gran parte del suo interesse».

⁷ Marcello Frixione, *Diottrie*, cit., pp. 35-42.

⁸ Marcello Frixione, *Naturama*, cit., pp. 140-141 (le poesie alle pp. 72-74).

la realizzazione che ne troviamo in *Miradores* è, rispetto a quei precedenti, di natura sostanzialmente diversa: certo, permane l'aspetto spettacolare e, anzi, propriamente teatrale⁹, ma predomina soprattutto il progressivo disfacimento che porta alla scomparsa: «Oggetto di furti e manomissioni, non ne conosco il destino attuale». Come i profili dell'Italsider, come gli stralli crollati del Ponte Morandi, anche il presepe meccanico di Coronata è stato eraso dalla storia e dalla vista e quindi lo sarà anche, a breve, dalla memoria.

4. È ora di concludere questi miei sommari appunti di lettura e vorrei farlo proponendo una definizione che è in qualche modo, almeno credo, la formula sotto la quale si può iscrivere quanto ho detto sin qui: *Miradores* è forse la prima e di certo la più compiuta elegia che sia stata scritta in tempi contemporanei per la fine dell'epoca industriale. Il sistema di chiose che correda ed espande i versi mettendone a fuoco le implicazioni semantiche e memoriali segnala senza ombra di dubbio che in questo testo non viene descritto un panorama visibile ma semmai viene raccontato un panorama scomparso. Lo scorrere del tempo è passato con i suoi «strati di betonaggio», reali e metaforici, sulla città, non più trasformandola ma, appunto, eradandola, cancellandone il profilo e i caratteri. A Frixione, va da sé, interessa relativamente come si è trasformata e molto di più semmai quello che appunto è scomparso: lo interessa direi proprio antropologicamente oltretutto storicamente, e ovviamente senza nessun compromesso nostalgico (anche se qualcosa forse, e oserei dire un po' inaspettatamente, qua e là affiora in questo senso), come certifica la più volte citata strofa quinta, dove il diffondersi delle specie alloctone spesso a danno di quelle autoctone viene registrato con la neutra nomenclatura zoologica di chi stia prendendo atto di una evoluzione naturale, conseguente (anche se non in senso stretto) al mutamento del paesaggio in cui quegli animali si muovono. Di come, in sostanza, l'artificiale, alla fine, si sia sostituito al naturale e sia adesso sottoposto esso stesso alle medesime dinamiche evolutive. Insomma, di quella storia letteraria della Genova industriale che prima o poi qualcuno dovrà scrivere (e che credo riserverà molte più sorprese di altre storie letterarie di Genova che si sono abbozzate sin qui), Frixione si è già riservato il ruolo di autore del capitolo conclusivo.

Con un importante prodromo però (e concludo davvero). Dicevo all'inizio che rispetto alla preterintenzionalità degli apparati glossatori che prevede *Naturama*, che non sono quindi comparabili alla strategia compositiva di *Miradores*, si poteva indicare un'eccezione. Questa eccezione è *p3n1s enlargement facts*, sezione di apertura degli *omnia frixoniani*¹⁰. In

⁹ «Machina solstiziale animata da ascosi ingegni. Nella stalla, dietro la natività, c'era una sorta di rotorilievo radiante e flamboyant. (Ottica di precisione, cinema anémico)»: così la nota 11 espande il riferimento al «presepio meccanico» della nota 5.

¹⁰ Marcello Frixione, *Naturama*, cit., pp. 6-10.

questo caso, infatti, il passaggio dall'originaria collocazione editoriale¹¹ alla nuova ha comportato l'addizione di una fitta glossa espansiva¹² in cui il lettore viene informato del progetto (reale? solo ipotetico?) realizzato dall'alter ego dell'autore, Friperione, di disegnare «alcune tàvole» illustrate a corredo delle poesie. Queste tavole hanno lo scopo principale di chiarire i «frammenti sconnessi» di una «vicenda che rimane sostanzialmente inconclusa»¹³ e che i testi poetici riportano infatti in maniera allusiva e condensata, rendendo necessaria una vera e propria glossa esplicativa in forma pseudo-ecfrastica¹⁴. Quindi un prosimetro, di nuovo, costruito *ex post* e con modalità non molto diverse da quelle che abbiamo visto in *Miradores*. E anche in *p3n1s enlargement facts* ci ritroviamo di fronte a una singolare declinazione del rapporto tra artificio e natura, articolata questa volta tramite il convergere e il collidere entro la stessa sequenza narrativa di un neorealismo quasi ortodosso a cui far risalire la vicenda raccontata, ambientata negli anni del secondo conflitto mondiale, e di un'onomastica che è invece improbabile per la forma e soprattutto per una natura vistosamente contemporanea («i nomi delle dramatis personae sono quelli dei mittenti di vari messaggi di spam ricevuti nel corso degli anni»¹⁵), col risultato di spostare in buona parte l'asse testuale complessivo verso qualcosa che assomiglia, pur non coincidendovi del tutto, con la parodia. Strategie diverse, quindi, ma con un punto di contatto evidente, ovvero l'ambientazione genovese: non l'unica presente in *p3n1s enlargement facts* (ci sono infatti altre topografie che vi si incrociano: la Berlino del quartiere ebraico, la Milano di Delio Tessa) ma talmente rilevante da fornire la cornice entro cui tutta la vicenda si articola, il suo punto di partenza e quello di arrivo:

ecco giombetti ecco hosam rabuano
ramiro greenberg miks kozhmaseitova
ecco abram santo e poi tracey penones
ecco le altre dràmatis personae.

traverso scorci di raffinerie
lungo la traiettoria dei binari
hosam rabuano incalza valerie
nieves dillo le dice a lillie aras.

[...]

¹¹ Marcello Frixione, *pena enlargement*, Napoli, Edizioni d'if, 2010, pp. 7-14.

¹² Marcello Frixione, *Naturama* cit., pp. 137-138.

¹³ Ivi, p. 137.

¹⁴ Fa eccezione solo la quarta tavola («tuttavia della quarta tàvola non è noto alcun esemplare, né ci è dato sapere se essa sia mai stata èdita o cosa raffigurasse»; *ibid.*) destinata probabilmente a illustrare una terzina vistosamente pornografica («tracey peones lecca serra il glande | lo succhia a lue kurczeski quella troia | e quello nel contempo il membro espande»; ivi, p. 7) che, in effetti, non necessita di particolari chiarimenti.

¹⁵ Ivi, p. 137.

alla crociera di sampierdarena
a fianco della mole dei gasòmetri
dopo vent'anni quasi a nadene trena
ricomputando il nòvero dei fatti
sfugge la cognizione del percome.¹⁶

Come si è appena letto, non si tratta solo di generiche convergenze ma proprio del paesaggio urbano entro cui si muovono le «dràmetis personae», un paesaggio che coincide con quello visibile dai *miradores* del prosimetro frixioniano, una coincidenza che arriva sino alla ripresa quasi formulare della «mole dei gasòmetri» di *p3n1s enlargement facts* nel «fastigio dei gasòmetri» della nota 14 di *Miradores*. Quello che però mi importa soprattutto segnalare, e con questo concludere, è che anche nel caso di *p3n1s enlargement facts* il paesaggio è (esattamente come in *Miradores*) tutto proiettato nel passato perché sottoposto a una trasformazione che ne ha modificato (con modalità particolarmente traumatiche) i lineamenti, cancellati dall'«usta delle flying fortress»¹⁷. Quello che comunque mi sembra rilevante è che l'atto di riflettere di fronte allo scorrere della storia, sia esso l'interrogarsi «alla crociera di sampierdarena» dell'improbabile Nadene Trena circa il «nòvero dei fatti» che si sono verificati «vent'anni» prima, o sia invece l'«occhio che s'inselva» in un paesaggio ormai reso cumulo geologico di strati indistinti in cui non si possono più distinguere i contorni familiari di una città ormai definitivamente «erasi», in entrambi i casi si realizza anche, se non soprattutto, nel tentativo di capire il «percome», la logica (che può anche non esserci, ovviamente) che ha mosso quello scorrere e ha trasformato nel contempo, in modo ormai irreparabile, anche la memoria di chi in esso si è trovato a muoversi e vivere.

¹⁶ Ivi, pp. 6 e 10.

¹⁷ Ivi, p. 9.