

L'emblema dei non nati: su "Maniere nere" di Isabella Leardini

Category: Laboratorio critico

scritto da Redazione MediumPoesia | 8 Ottobre 2026



1. Fantasmi del futuro

Quando si parla di fantasmi, di solito immaginiamo una creatura eterea che fa ritorno dalla morte: il fantasma, prima di essere tale, era vivo, ed è stata la spiacevole interruzione della sua vita a innescare la sua condizione spettrale. Ma esistono fantasmi che non vengono dal passato? La risposta ci arriva da un testo meno conosciuto del *Giro di vite* di Henry James, ma sicuramente all'altezza, un saggio uscito settant'anni prima. L'autore di questo testo è Charles Lamb, brillante scrittore inglese a cavallo fra Sette e Ottocento, autore dei *Saggi di Elia*, la raccolta di scritti pubblicata da Lamb sotto pseudonimo nel corso degli anni sui quotidiani. Uno di questi è proprio *Dream Children* che, come *The turning of the screw* (o è *The turning of the screw* a essere come *Dream Children*?), è incentrato su due bambini, Alice e John, i figli del narratore intento a rievocare episodi della propria infanzia per intrattenerli. Il racconto procede in maniera quasi diabolica, congegnato com'è alla perfezione ([qui](#) il link dove consiglio a chi sa l'inglese di leggerlo per evitare spoiler e farne esperienza direttamente): a ogni storiella i ragazzi reagiscono con piccoli gesti, commentando in maniera un po' scanzonata ogni ricordo del padre. Ma nelle ultime righe il sistema implode: il narratore ricorda prima suo cugino John, che ammirava da bambino, e poi una certa Alice di cui si era innamorato. Il lettore si rende subito conto del fatto che questi due personaggi hanno gli stessi nomi dei bambini a cui è rivolto tutto il racconto; eppure, il finale arriva comunque inaspettato:

Improvvisamente, voltandomi verso Alice, l'anima della prima Alice guardava fuori dai

suoi occhi con una tale realtà di ri-presentamento, che mi venne il dubbio di quale delle due ci fosse lì davanti a me, o di quale fossero quei capelli luminosi; e mentre stavo a guardare, entrambi i bambini si fecero gradualmente più tenui al mio sguardo, retrocedendo, e ancora retrocedendo finché alla fine non si poteva scorgere nulla, se non due fisionomie luttuose a una distanza remotissima che, senza parole, stranamente trasmisero in me gli effetti delle parole: “Noi non siamo né di Alice né tuoi, né siamo affatto dei bambini. I bambini di Alice chiamano Bartrum padre. Noi non siamo nulla; meno di nulla, e sogni. Noi siamo solo ciò che avrebbe potuto essere, e dobbiamo aspettare sulle sponde piene di noia del Lete per milioni di ere prima di avere un’esistenza, e un nome.” – e svegliandomi immediatamente, mi trovai seduto in silenzio sulla mia sedia da scapolo, dove mi ero addormentato, con la fedele Bridget immutata al mio fianco – ma John L. (o James Elia) era scomparso per sempre.

James Elia, l’alter-ego di Lamb, che non essendosi mai sposato con Alice non ha mai avuto figli, viene visitato da due fantasmi del futuro: due bambini che avrebbe potuto avere, che accerchiano la sua sedia e lo fanno perdere in un incubo mentre lo ammoniscono: «noi siamo nulla; meno di nulla, e sogni». Lo studioso Martin Hägglund direbbe che «l’aspetto importante della figura dello spettro [...] è che questo non può essere pienamente presente. Non possiede essere in sé, ma marca una relazione con ciò che è *non più* oppure *non ancora*». Questa affermazione di Hägglund, il quale a sua volta l’aveva fatta commentando una delle capriole linguistiche di Derrida, la *hauntology* contro la *ontology* (*infestologia*, spettrale, che si occupa dell’assenza, opposta all’ontologia, che si occupa della presenza; intraducibile. Al massimo possiamo ricreare una *nontologia*) viene ripresa dal filosofo Mark Fisher, che prova a concepirla come:

l’azione del virtuale, dove lo spettro evocato non va inteso affatto come entità soprannaturale, ma come ciò che agisce senza essere (fisicamente) presente. [...] Tornando alla distinzione introdotta da Hägglund tra il non più e il non ancora, possiamo distinguere provvisoriamente due direzioni dell’hauntologia. La prima si riferisce a ciò che (nella realtà) non è più, ma che rimane efficace sotto forma di virtualità (la “coazione a ripetere” traumatica, un modello fatale). Il secondo senso dell’hauntologia si riferisce a ciò che (nella realtà) non è ancora avvenuto, ma che è già efficace nella sfera virtuale (un attrattore, un’aspettativa che modella il comportamento attuale).

Capiamo benissimo quindi in che modo i *Dream children* di Lamb possano essere fantasmi del futuro, del *non ancora*, soprattutto se si considera che quest’ultimo non è escatologico (prima o poi accadrà), ma è solo percepito come tale, anche se di realizzazione impossibile, come Alice e John, che non potranno mai esistere, relegati per sempre nel *non ancora*. Se *Una stagione d’aria* di Isabella Leardini si chiudeva con i turisti-fantasmi del *non più*, il più recente libro di poesie dell’autrice, *Maniere nere*, si apre con i bambini-fantasmi del *non ancora*:

L’albero dei morti bambini
più splendente fiorisce ogni mese
frutto di interminabile sete
germogliare ostinato dell’amore.
Gioco che gira incantato
dove la vita sconosciuta esiste

spietata infanzia dei non vissuti
che guardano stupiti i non più vivi.
A un battito dalle mani
che non arrivano a toccare le mani
a un passo dalla polvere dei piedi
che battono lo spazio delle stanze
dietro gli stipiti aperti delle porte
indisturbati si stendono i rami.

Il ritorno di «porte» ci chiede di richiamare in causa una poesia da *La coinquilina scalza* e la posizione da cui il soggetto poetico osservava la situazione. Se in «Da piccola sbattevo le porte...» si guardava da fuori verso l'interno infestato della stanza, e in «Sono nata a pugni chiusi» (*Una stagione d'aria*) lo sguardo procedeva verso l'esterno infestato, in questo caso l'io poetico risiede nella stanza infestata. Inoltre le porte, in questa poesia, non sbattono (solo i piedi battono lo spazio delle stanze, percorrendolo) mentre, dall'esterno, l'albero dei bambini spettrali si protende verso il corpo (le mani, i piedi) dell'io e, anche se non arriva a toccarlo, rompe comunque la barriera fra quest'ultimo e gli spettri: cadono così la ringhiera che separava alba e notte, il muro contro le stagioni.



Un'illustrazione degli anni '20 di Dream children. In basso a sinistra, l'inizio del racconto.

2. L'ellissi e la metafora

L'essere «non vissuti» di questi bambini li rende quindi spettri del *non ancora*, che guardano «stupiti i non più vivi», gli spettri del *non più*. Entrambi i fantasmi infestano *Maniere nere*; ai bambini mai nati, come quelli di Lamb, fanno da contrappunto le poetesse suicide del poemetto centrale, costruito sulla ripetizione seriale di «le ragazze» di componimento in componimento. Questa idea ha un precedente in *Una stagione d'aria*, dove già a pagina 30 troviamo l'incipit: «Le ragazze che crollano col giorno»; ma a noi interessa soprattutto la

prima poesia della sezione *L'anello*:

Le ragazze troppo belle hanno l'arte di morire
ridono forte come un imbroglio di luci
ma quando non le vedi stanno al buio.
Tutti le toccano come farfalle
iridescenti le appendono ai muri
meraviglia spietata dei bambini
che ciecamente allungano la mano.
Assomigliano ancora al momento
in cui sono dovute fiorire
hanno l'emblema scomposto del soffrire
che brilla in anticipo e annerisce
e pregano che non si spenga adesso
il desiderio che le sposta ancora vive
come piccoli animali nell'erba
che volevano soltanto una mano
ferma, per tenerle tutte intere.
La perfezione non è mai perdonata
nella contraddizione di impazzire.

Una volta sottolineato l'anello strutturale, con la rima fra il primo e l'ultimo verso ("morire"-
"impazzire") replicata nel distico centrale di nono e decimo verso ("fiorire"-
"soffrire"), e rilevata la somiglianza fra questo testo e la sezione *Le alghe* di *Maniere nere*, segnaliamo il
ripresentarsi dell'emblema, che però è ancora troppo presto per trattare. Infatti, prima è
necessario constatare come in questa poesia di *Una stagione d'aria* compaia per la prima
volta nella produzione in versi di Leardini il tratto stilistico più caratterizzante di *Maniere
nere*: l'uso dell'ellissi per porre un sostantivo all'inizio di un verso senza accompagnarlo con
l'articolo. Con ellissi si intende quella figura retorica con cui, contro le nostre aspettative,
vengono eliminate alcune parole dalla frase. L'ellissi ha a che fare, per via etimologica, con la
mancanza; come i puntini di sospensione, è un tratto stilistico fantasmatico. La prima
occorrenza in assoluto di questo stilema è nella poesia appena riportata, al sesto verso:
«meraviglia spietata dei bambini». Proviamo a leggerlo nel suo contesto: «Tutti le toccano
come farfalle / iridescenti le appendono ai muri / meraviglia spietata dei bambini / che
ciecamente allungano la mano». Perché il verso "meraviglia spietata dei bambini" è ellittico?
Che cosa manca? Per scoprirlo bisogna chiarire il nesso fra questo verso e quelli che lo
seguono e precedono. Occorrerebbe parafrasare: "tutti toccano le ragazze troppo belle come
se fossero farfalle iridescenti che appendono ai muri, come con la meraviglia spietata dei
bambini che ciecamente allungano la mano". Abbiamo provato a colmare il vuoto lasciato
dall'ellissi con una similitudine, anche se questo verso ha anche una sfumatura dimostrativa,
del tipo: "è questa la meraviglia spietata dei bambini", se non addirittura di apostrofe: "O
meraviglia spietata dei bambini!". Sicuramente si tratta di una ellissi legata alla metafora,
che, con la rimozione degli elementi di contorno, concentra tutta l'attenzione sul veicolo (il
"secondo termine" della metafora). Questo particolare procedimento retorico, che compare
solo nell'ultima sezione di *Una stagione d'aria*, è invece frequentissimo in *Maniere nere*,
dove occorre almeno settanta volte, che, se sommate ai trenta casi in cui il sostantivo a inizio
verso è preceduto da un aggettivo, porta il totale a circa cento punti del testo: una ricorrenza
paragonabile a quella dei puntini di sospensione in *La coinquilina scalza*. In quel libro il
fantasma stava a fine verso; in questo lo si trova all'inizio. All'alta frequenza corrisponde

un'ampia gamma di utilizzi: ellissi del predicato, come in «Sola risposta del mondo / il loro tornato sorriso» (p. 42); ellissi della congiunzione coordinante: «L'albero dell'aria non mette fiore / rossi petali senza colore» (p. 40); per presentare prima il sostantivo veicolo della metafora, e poi il tenore che lo regge: «Primo fiore del buio / densa risposta cresciuta / sul ramo di chi non sa dire. // Luccicano tra le ciglia / le ultime risate degli altri» (p. 41); come elenco: «Sono stati per un attimo nell'onda / la luce più brillante dell'estate. // Corrente muta nella stanza buia / filo di conchiglie che trema / vento irreparabile, segreto / che conosce solamente chi ce l'ha» (p. 94); ellissi dell'articolo: «Forma perfetta di conchiglia nera / può raccogliere il senso del vuoto». Soprattutto quest'ultimo uso ha molto della poesia secentesca che, come sanno tutti, nella sua eccentricità è stata storicizzata come un momento di straordinaria apertura agli oggetti nella poesia.

Non sarebbe sbagliato impiegare per questi poeti secenteschi la categoria di scrittura "emblematica"; è del resto quanto propone Agamben, nella quarta e ultima parte di *Stanze*. Per Agamben, la «ossessione emblematica del rinascimento e del barocco», che noi faticiamo a capire, è segno di un avvicinarsi «di epoche dell'improprio, in cui la forma simbolico-emblematica occupa il posto centrale nella cultura, e epoche del proprio, in cui essa è respinta ai margini, senza però che nessuno dei due discorsi riesca a ridurre interamente il proprio doppio». La metafora è forma dell'improprio in quanto gioca sì sulla somiglianza fra due termini, ma soprattutto sulla capacità di accostare concetti diversissimi. Per fare un esempio da *Maniere nere*, che abbiamo visto essere particolarmente operante sul piano metaforico, la metafora più evidente di questa tendenza è quando, a pagina 90, leggiamo: «Nessuno sa come compare il fiore / **mostro del seme, veloce mutazione** / che di foglia in foglia si diffonde». Chiamare il fiore "mostro", perché spunta da qualcosa, come il seme, che non lascia trasparire il risultato finale, è indice di gusto dell'improprio.

La metafora, come paradigma del significare per termini impropri, cui tanto l'emblema che l'impresa si lasciano ricondurre secondo i teorici barocchi, diventa così il principio di un'universale dissociazione di ogni cosa dalla propria forma, di ogni significante dal proprio significato. [...] Il vincolo che lega ogni oggetto alla propria apparenza, ciascuna creatura al proprio corpo, ogni parola al suo significato è revocato radicalmente in dubbio: ogni cosa è vera solo se ne significa un'altra, ogni cosa è se stessa solo se sta per un'altra. [...] Non è perciò sorprendente che, con l'eclisse dell'allegoresi barocca, la forma emblematica, che strania ogni significante dal proprio significato, cominci ad apparire inquietante.

Credo che una parte considerevole dell'inquietudine che suscita la lettura di *Maniere nere* dipenda dalla sua forma emblematica che, anche se meno difficoltosa da accettare oggi rispetto a quanto non lo fosse cinquant'anni fa per la società in cui Agamben scriveva queste cose, risulterebbe comunque bizzarra a chi non ne cogliesse le ragioni. Non stiamo sostenendo che la poesia di Leardini sia neobarocca, ma che la particolare attenzione rivolta al livello metaforico possa portare a risultati convergenti rispetto a quelli ottenuti dalla cultura emblematica secentesca. Il letterato tardo-secentesco Emanuele Tesauro, riferendosi alla metafora, nel suo *Cannocchiale Aristotelico*, affermava che fosse proprio «dell'human genio, amar ciò che ammira, & ammirar maggiormente la verità vestita, che ignuda». Questa idea del nascondimento/velamento della metafora, che mostra la verità ma vestita, parzialmente invisibile, non è distante dal capitolo di *Domare il drago* (il saggio di Leardini sul processo della scrittura) maggiormente dedicato alla metafora, intitolato, non per sbaglio,

I fiori:

La metafora non è solo una similitudine che perde il come, si mostra come il corpo del drago che si alza in alto fra le foglie, la sua parte invisibile la rende ancora più potente [...] le metafore dicono molto di più di quanto sappiamo, sono una mappa, un test che si colora, un segreto che ci lascia scelta: possiamo decidere di guardarlo.

La metafora quindi come una mappa che è capace di rivelare ammantando: pronunciando una differenza, allude a una somiglianza spettrale.



Un emblema

3. Brillare

Leggendo *Maniere nere*, capita di incontrare verbi che hanno a che fare con l'emissione della luce: eccoli tutti nell'ordine in cui appaiono nel libro (distinti dai loro verbi, i participi presenti che fanno da aggettivo):

splendente, brillano, splendente, splendere, fosforescente, splendessi, brillano, luccicano, brillano, splendente, lucente, brilla, fiammeggiassero, brillante, scintillano, brillare, brillare, brillare, brillano, risplendere, brillavano, brillante, luccicare, splende, brilla, lucente, splende, brillare, splende.

Che cosa hanno in comune questi verbi, oltre all'idea di produrre luce? Per capirlo, può essere utile procedere nella direzione opposta: che cosa *manca* in questa serie di predicati legati alla luce? C'è un assente vistoso, se si osserva bene; a fronte di inclusioni più ricercate (come «fosforescente» o «fiammeggiare»), manca un verbo tutto sommato elementare: illuminare. Ma, se si tiene presente quanto osservato prima a proposito della metafora, questa assenza non deve sorprendere. "Illuminare" è diverso da tutti gli altri verbi

luminescenti perché ha un oggetto su cui puntare la sua luce; illuminandolo, appunto. “Brillare” e “splendere”, i due verbi più frequenti del campionamento, non hanno questa stessa accezione; anzi, hanno casomai l’effetto opposto. Infatti, se un oggetto luminoso ne illumina un altro, lo fa per attirare l’attenzione su quest’ultimo. Invece, oggetti brillanti e splendenti illuminano solamente se stessi; attirano nel buio lo sguardo verso di sé. Solo tenendo presente questa osservazione possiamo capire come mai il libro, nell’ultima poesia prima dell’antefatto (che, come apprendiamo dall’intervista recentemente uscita su «Poesia» di Crocetti, è stato scritto prima del resto del libro, quasi a formare un anello con le poesie che chiudevano *Una stagione d’aria*, scritte invece per ultime), si chiuda lasciando

In dote un geroglifico nero
che nella sostanza d’inchiostro
terrà la vibrazione più segreta

da “innestare” su un’altra pianta, o da custodire. Chiaramente, il geroglifico nero indica la scrittura poetica, rimanendo sempre nell’ambito dell’emblematica e della metafora, dal momento che, come raccontava già Tasso nel suo dialogo *Il Conte, o delle imprese*, il legame fra l’emblematica e la riscoperta dell’opera tardoantica di Horapollo sull’interpretazione dei geroglifici è strettissimo. Il trattato di Horapollo è una miniera di metafore: tradotto dal latino di Bernardino Trebazio (che nel Cinquecento lo traduce dal greco e manda alle stampe) suona circa così:

IN CHE MODO MONDO. Volendo scrivere mondo, disegnano un serpente che divora la coda di se stesso, caratterizzato da squame variopinte, attraverso le quali rappresentano le stelle del Mondo. [...]

IN CHE MODO MORTE. La nitticora [un uccello simile all’airone] significa morte. Infatti, di notte all’improvviso attacca i piccoli, e allo stesso modo la morte arriva all’improvviso. [...]

IN CHE MODO UN UOMO CHE HA NON ABBIA CURA DI SE STESSO. Volendo significare un uomo che non abbia cura di se stesso, ma sia accudito dai parenti, disegnano una conchiglia e un granchio. Infatti il granchio sta attaccato alla conchiglia, ed è detto Pinnophylax, cioè custode della conchiglia. La conchiglia poi si spalanca quando ha fame, e pertanto quando in quella che se ne sta spalancata entra un pesciolino, il granchio pizzica con la chela la conchiglia. E questa così avvertita chiude la conchiglia, e in questo modo caccia pesciolini.

Per questo motivo il segno poetico ultimo di *Maniere nere* è il geroglifico che brilla, ma senza illuminare ciò che intende: attira a sé, e intanto mantiene un buio intorno che non è colmabile dal singolo segno linguistico, ma dagli accostamenti e dal confronto, anche strutturale, con gli altri. Il rischio maggiore è il fraintendimento, che però opera in entrambe le direzioni. A pagina 80, dopo una poesia che presenta un rito funebre pericolosamente simile a quello del frammento XXX del *Libro dei morti* (secondo la numerazione nel volume Mondadori dei Classici del pensiero), scritto proprio in geroglifici, troviamo una poesia in cui il fraintendimento è subito dai poeti: «I morti in pace hanno ali leggere / si avvicinano preoccupati / di dimostrare che non sono come gli altri, / volano in piccole forme / ma i

diffidenti li scacciano ancora. / Così forse si reincarnano i poeti / contrappasso del loro lieve volo / essere sempre così tanto fraintesi». Se questo testo mostra il potenziale fraintendimento a cui è soggetta la poesia, non bisogna dimenticare che agli inizi della stessa sezione troviamo un testo che mette al centro lo stesso fraintendimento, ma nella direzione opposta: i poeti possono restare invischiati nella dissomiglianza, nel linguaggio improprio e fantasmatico della metafora che fa saltare gli assiomi e trasforma le rette in anelli (come avviene nella geometria ellittica), scintillando senza illuminare:

Per essere felici servono:
un cane che dorme felice
un uomo, anche se triste
poeti che scintillano lontani
che toccano ingenui la morte
e restano convinti che sia il mare.

Mikel Marini è nato nel 2000. Il suo esordio in poesia è “Non per il mondo, ma per il giardino” (Vallecchi, 2024). È redattore di Vallecchi Poesia e Inverso. Giornale di Poesia.