

ZENO RECCIO

**Il pensiero in figura**  
**Poesia e filosofia nelle liriche di Antonino Laganà**

[Thought in Figures.  
Poetry and Philosophy in Antonino Laganà's Lyric Poetry]

SINTESI. Il presente saggio offre una chiave ermeneutica dell'intero percorso poetico dell'Autore, leggendo le liriche come pensiero in figura: non filosofia tradotta in versi, ma riflessione che si dramatizza in immagini, personaggi, maschere, sentenze e scene quotidiane. Ne emerge una sapienza del limine, in cui il mondo appare insieme come *vulnus* e come dono, luogo di dolore, memoria, sacrificio, speranza e minime epifanie del bene.

Parole chiave: pensiero in figura, limine, *vulnus*, memoria, epifanie del bene

ABSTRACT. This essay offers a hermeneutical key to the Author's entire poetic trajectory, reading the lyrics as thought in figure: not philosophy translated into verse, but reflection dramatized in images, characters, masks, aphoristic statements, and scenes from everyday life. What emerges is a wisdom of the limen, in which the world appears at once as *vulnus* and as gift, as a place of pain, memory, sacrifice, hope, and minimal epiphanies of the good.

Keywords: Thought in figure, Limen, Woundedness, Memory, Epiphanies of the Good

*1. La drammatizzazione minima del logos*

La poesia di Antonino Laganà<sup>1</sup> nasce nel punto in cui il pensiero, non potendo più restare concetto puro, cerca una figura; e la figura, non volendo ridursi a ornamento, si lascia attraversare dal pensiero. È questo il suo tratto più proprio: non filosofia tradotta in versi, non apologo moraleggiante nel senso consueto del termine, ma un'oscillazione singolare tra visione e sentenza, favola e metafisica, riso e giudizio, corpo e oltre-corpo. Si potrebbe dire che Laganà inscena stati del pensare. Fa accadere il pensiero in personaggi, animali, infermi, sapienti, fachiri, memorie, catastrofi, ambulanza, lazzaretto, acqua, vento, rosa, usignolo, gabbiano. Ogni cosa, toccata dal verso, diviene bordo che lascia intravedere il proprio risvolto ontologico, morale, escatologico.

<sup>1</sup> Le poesie di Antonino Laganà sono raccolte nei volumi: *Il Canto del Cigno* (2023), *Il Canto della Fenice* (2025), *Il Canto delle Sirene* (2025), tutti pubblicati a Reggio Calabria da Sujok Italia.

La sua è poesia di un filosofo, ma non perché vi si incontrino temi filosofici espliciti. Questo accade, certo: vita e morte, essere e non essere, verità e illusione, memoria e oblio, libertà e necessità, volere e potere, spirito e materia, giustizia e giudizio ultimo. Ma il dato più importante è un altro: in Laganà il pensiero viene narrato. Non procede per dimostrazione, ma per apparizione. Prende corpo in una voce, in una maschera, in una scena. Il suo modo poetico è, per così dire, una drammatizzazione minima del logos. Il concetto, invece di irrigidirsi nella prosa teorica, si disloca in un piccolo teatro sapienziale, dove la domanda metafisica assume i toni della filastrocca, dell'invettiva, della parabola, della facezia, dell'oracolo, della preghiera.

## 2. *Le maschere dell'inquietudine*

Questo spiega la presenza insistente di Vento Ah, del Fachiro Kilosah, del Druido Alnakah, di Ramakunda e di altre figure analoghe. Esse, ben più che invenzioni bizzarre o esotiche, sono maschere del pensiero. Vento Ah, in particolare, non è un individuo psicologicamente determinato, ma il nome poetico di un'inquietudine, di una funzione del movimento, del vagare, dell'interrogare, del non acquietarsi. Vento Ah è il pensiero in quanto vento: soffio, impulso, instabilità, moto, erranza, apertura. Non possiede dimora stabile perché il pensiero, quando non si chiude in sistema, è precisamente ciò che non dimora, che attraversa, che scompiglia. Non a caso, già in *Pensieri in libertà*, Vento Ah appare come creatura del turbine mentale, «frastornato / da un esercito di idee / senza ordine ammassate» (*Il centro della terra*, vv. 5-7), e la sua confessione è quella di un soggetto che si scopre assediato da ciò che credeva di dominare: «Credea d'essere un guerriero, / di pensieri condottiero» (vv. 9-10), ma ora vede avvolgerlo «una marea senza fine / di teorie proprio strane» (vv. 12-13). Il culmine è quasi una diagnosi spirituale del pensiero impacificato: «L'ideazione mi confonde / e mi sento soffocare. / Non riesco più a pensare» (vv. 16-18).

La poesia nasce qui come risposta figurale a questo soffocamento. Ciò che non può ordinarsi immediatamente in sistema viene consegnato a una maschera, a un personaggio, a un dialogo, a una rima. La favola è il modo con cui il frammento mentale riceve una configurazione, cioè una forma abitabile. Il pensare, lasciato a se stesso, rischierebbe di essere massa informe, vortice, affollamento. La poesia gli dà una scena, un ritmo, un volto.

Il Fachiro Kilosah, per contro, rappresenta spesso la condensazione sapienziale, il momento in cui l'erranza riceve una risposta, una formula, un va-

ticinio. Ma anche questa risposta non pacifica mai del tutto. Essa consola e inquieta insieme, illumina e ridicolizza, salva e ferisce.

### 3. *Dal frammento alla favola*

In *Pensieri in libertà* la poesia nasce appunto dalla consapevolezza che i pensieri non sempre si presentano secondo sequenze ordinate e ben connesse. Talora irrompono isolati, improvvisi, quasi chiedendo una focalizzazione istantanea; per questo viene loro offerta una “cornice favolistico-metaforica” capace di dare una configurazione unitaria a ciò che, diversamente, resterebbe dispersione. Il dato è decisivo. Laganà non parte dal sistema, dalla deduzione, dalla totalità già posseduta, ma dal frammento, dall’irruzione; da nuclei di senso che chiedono di essere raccolti. La poesia diviene così la forma minore, e proprio perciò più mobile, di una filosofia che non si concede il lusso dell’astrazione pura.

### 4. *Il moto interno del pensare*

In *Visioni in libertà* il processo si approfondisce. Il pensiero può muoversi per immagini o per concetti; ma in entrambi i casi esso vaga, sciolto in apparenza da condizionamenti immediati, mentre più segretamente operano forze subconscie e imprevedibili. Laganà mostra qui una fine intuizione: il pensiero non è mai soltanto razionalità padrona di sé. È attraversato da un fondo che lo precede, lo spinge, lo torce, lo devia. La libertà del pensiero non coincide con la trasparenza assoluta; è piuttosto il suo esporsi a un flusso che va accolto, ritagliato e portato all’esistenza. La poesia diviene allora una pratica di emersione, in cui riceve contorno ciò che era flusso informe, prende voce ciò che era impulso, e, per un momento, ottiene uno spazio nel mondo ciò che era quasi nulla.

Con *Pensieri in movimento* viene in primo piano un altro aspetto: il pensiero vive di un movimento interno che spesso opera al di fuori del controllo razionale immediato. Ci sono pensieri dominati, pensieri dominanti, pensieri estemporanei. La distinzione è preziosa perché lascia intravedere una piccola antropologia poetica. L’uomo non è signore tranquillo dei propri pensieri. A volte li governa, a volte ne è governato, a volte li subisce come visitazioni improvvise. La poesia di Laganà nasce esattamente da questa instabilità: dal pensiero che si crede condottiero e si scopre assediato, dal soggetto che vor-

rebbe dominare il proprio interno e invece si trova esposto a una pressione che può farsi ossessione, insonnia, turbamento. In *Morfeo*, ad esempio, i «pensieri densi / e numerosi» (vv. 5-6), simili a una «sequela urlante / di marosi» (vv. 7-8), offuscano «il retto ragionar» (v. 10), che tace «senza però / lasciarti in pace» (vv. 12-13).

La stessa questione ritorna, con maggiore esplicitazione sapienziale, nelle *Visioni*, là dove il Fachiro ammonisce Vento Ah: «Se il pensier tuo sempre seguirai, / ognor suo servo tu sarai. / Se vuoi essere un uomo vero, / guida tu il tuo pensiero» (*Il seguace*, vv. 8-11). Ma subito la scena si complica, perché liberarsi dal pensiero non significa dominarlo con un ulteriore atto di volontà, bensì lasciar cadere le «catene di pensieri / che combattono tra loro» (vv. 18-19) e che «sconvolgono la mente» (v. 20). Solo il «nulla pensare» (v. 28) può svuotare la mente «d'ogni pensiero resistente» (v. 30) e aprire lo spazio a un'«eterogenesi senza fini» (v. 32). È un passo notevole: la libertà non è semplice possesso del pensiero, ma capacità di disinnescare il suo dominio, di sottrarsi alla sua cattura, di aprire un vuoto generativo.

## 5. *Il mondo in schizzi*

L'ultima raccolta, *Impressioni, Espressioni, Schizzi*, segna un passaggio ulteriore. Il pensiero si dissemina. Non è più soltanto affidato alla coppia domanda-risposta, né alla scena sapienziale di Vento Ah e dei suoi interlocutori. Si depone invece in una pluralità di figure brevi: l'usignuolo, la memoria dell'acqua, il segno, il lazzaretto, l'ambulanza, lo zoppo, Athon, Bruto, il Diacono Martino, Giobbe, il gabbiano, il tempio, Ignazio («uomo di cuore»), Anthonella («del canto la reginella»).

Il titolo è esatto: *impressioni*, perché il mondo imprime qualcosa sull'autore; *espressioni*, in quanto ciò che è impresso deve venire fuori; *schizzi*, dato che la figura viene colta nel suo tratto rapido, nel suo profilo essenziale, quasi in un lampo morale. La sintesi della raccolta lo dichiara apertamente: i componimenti registrano impressioni destate dal mondo in movimento ed espressioni del sentire dell'autore, accanto a schizzi di personaggi reali o immaginari che popolano, o potrebbero popolare, la vita quotidiana.

## 6. *Il sacrificio incompreso*

La nuova raccolta è dunque meno centrata sulla favola continuata e più sull'atto di nominare il reale. Ma questo reale non è mai soltanto realistico, poiché ogni figura viene immediatamente attraversata da un oltre. L'usignuolo è, oltre che usignuolo, anche il sacrificio incompreso, il canto che si ferisce per generare bellezza e tuttavia viene abbandonato dall'ingratitudine umana. La rosa rossa, chiesta «indarno ai rosai / d'altri colori lieti» (*L'usignuolo*, vv. 2-3), nasce dal cuore trafitto del canto: «il suo cor, da uno spin trafitto, / il fior di sangue irrorò» (vv. 7-8). Ma il sacrificio non trova compimento redentivo nella gratitudine: «Perì l'usignuolo / e perì pure la sanguinea rosa» (vv. 9-10), divenuta inutile «a cagion delle miserie umane» (v. 12). La chiusa formula una delle leggi più amare dell'universo morale laganiano: «Vano è il sacrificio / per chi apprezzar non lo sa, / non impunita una buona azione / quaggiù quasi mai resterà» (vv. 14-17).

Qui Laganà tocca uno dei suoi nuclei più persistenti: il bene non è garantito dal mondo. Anzi, nella storia il bene può essere sprecato, frainteso, respinto, punito. La buona azione non resta impunita perché entra in un mondo incapace di riconoscerne la grazia. Eppure la poesia non si limita a registrare l'inutilità del sacrificio. Proprio nominandolo, lo salva dall'inutilità totale. L'usignuolo muore invano nella storia, ma non muore invano nella parola che ne custodisce il gesto. La poesia diventa l'ultimo luogo in cui il sacrificio incompreso non cade interamente nell'oblio.

## 7. *La memoria del legame*

Un altro vertice dell'ultima raccolta è *La memoria dell'acqua*. Qui non siamo più nella satira morale, ma in una vera e propria cosmologia del contatto. L'acqua precipita dall'alto, scorre «lungo canali petrosi» (v. 3), attraversa «gli interstizi dei monti» (v. 4) e «le viscere della terra» (v. 5), raggiunge il mare e torna al cielo. La domanda che segue è insieme poetica e metafisica: «C'è forse una memoria dell'acqua, / ricorda essa le vie battute, / l'odore e il sapor / delle pietre, delle sabbie, / dell'erbe che ha accarezzato?» (vv. 9-13). La risposta è affermativa: «Ogni cosa essa ricorda, / le sue posizioni, i suoi tragitti, / le sue affinità e divergenze / con ciò che tocca in / sia pur fuggitivo contatto» (vv. 19-23).

È difficile non vedere in questi versi un'intuizione ontologica più profonda della semplice fantasia naturalistica. Laganà vi disegna un universo anima-

to, oggi «abusivamente ignorato» (v. 25), nel quale «entra ogni elemento / con l'altro in amical sintonia / o manifesta abituale distanza / nell'armonia complessiva del tutto» (vv. 26-29). L'acqua diventa la figura di una memoria del legame: nulla passa senza trattenere traccia di ciò che ha toccato; nulla è isolato in sé; ogni cosa vive nel regime fragile delle affinità, delle divergenze, delle relazioni. Se nelle liriche di Vento Ah il pensiero cercava una figura, qui è il mondo stesso a mostrarsi come tessitura di tracce. La memoria non è più soltanto psichica: è cosmica, elementare, relazionale.

Questa apertura cosmica dialoga con la memoria più ambigua dei testi precedenti. In *Pensieri in libertà*, alla domanda «la memoria che cos'è?» (*La memoria*, v. 4), il Fachiro rispondeva in modo severo: essa è «una fragile invenzione / cui si accompagna / una gran maledizione» (vv. 6-8), cioè «l'illusione / di un passato inventato / cui si dà consistenza / per scongiurar / l'evanescenza» (vv. 9-13). I ricordi sono «costrutti / che inventiamo quasi tutti / per fornire identità / all'io che non ce l'ha» (vv. 18-21), e che tuttavia «la vuole a ogni costo / come suo presupposto» (vv. 22-23). La memoria salva e inganna, custodisce e deforma, trattiene il passato ma, proprio trattenendolo, lo reinventa. Laganà sembra saperlo bene: ricordare non significa mai recuperare ciò che fu, ma generare una nuova figura di ciò che, non essendo più, continua tuttavia a premere.

In *Pensieri in movimento*, la questione si complica ulteriormente. Vento Ah domanda se «rammentare e ricordare» (*Rimembranze*, v. 8) siano la stessa cosa o se tra loro vi sia una differenza sostanziale. Il Fachiro risponde che il richiamo del passato non si presenta mai «egual né ripetitivo» (v. 29), ma sempre «frammisto / a interferenze / che ne modifican / le parvenze» (vv. 32-35). L'antico sentimento, coltivato nel presente, diviene «riveduta proiezione / di una nuova posizione» (vv. 49-50), mentre i «vecchi fantasmi del reale» si rivelano «fantasie novelle / del tuo immaginar ribelle» (vv. 51-53). La memoria, dunque, non è archivio, deposito o identità posseduta, ma metamorfosi, trasfigurazione, rigenerazione immaginativa del mondo.

Nell'ultima raccolta, il Diacono Martino mostra il lato comico e pericoloso di questa potenza rammemorante. Il personaggio si impone di meditare «sulla marea dei suoi ricordi / per esorcizzare il buio futuro» (*Il Diacono Martino*, vv. 10-11); ma «non basta il meditare / tutto a superare» (vv. 13-14), e talvolta esso distrae «dal mondo più vicino» (v. 16) fino a far perdere «della ragione il lumicino» (v. 18). La caduta fisica che segue – il rotolare «d'un dirupo per le vie scoscese» (v. 27) – traduce in gesto comico il rischio metafisico della memoria: chi si immerge troppo nel passato può smarrire il presente, inciampare nella realtà prossima, scoprire che il ricordo, invece di salvare, espone a una nuova ferita.

## 8. La creatura vulnerata

Qui emerge uno dei nuclei più forti della poetica laganiana: il mondo è letto come il campo di un *vulnus* creaturale. Non semplicemente la ferita, ma la vulnerabilità<sup>2</sup> della creatura, la sua esposizione originaria al legame e al patimento – campo di offesa, di caducità, di prova. Laganà ha uno sguardo severo sul mondo. Vi torna spesso un disgusto morale, a volte persino apocalittico: la vita storica è popolata da ingrati, parassiti, prepotenti, immorali, idolatri, mentitori, rosicanti, quacquaraquà, servi mercenari, falsi nobili, burocrati oppressivi. In *Dies irae* il mondo è detto «lercio» (v. 1), popolato da «ingrati e parassiti, / canaglie e fattucchieri, / immorali, idolatri e mentitori» (vv. 3-5), e ancora una volta vi risuona la formula della buona azione che non resta impunita. Ma sarebbe ingenuo ridurre questa durezza a semplice misantropia. Essa nasce piuttosto da una nostalgia metafisica di un ordine tradito. Il mondo appare intollerabile perché è misurato su un bene che esso non realizza. La condanna del mondo, l'invettiva e la satira presuppongono dunque una sete di giustizia e un'attesa dell'Eterno.

La tensione religiosa, in Laganà, si colloca precisamente qui. Dio, l'Eterno, il Gran Sovrano, la Gloria, l'Eliso, il giudizio, la salvezza non sono semplici elementi decorativi di un immaginario tradizionale, ma il polo verticale che impedisce alla sofferenza di chiudersi nella pura insensatezza. E tuttavia la fede non funziona mai come pacificazione immediata. Essa è attraversata da fatica, da ira, da sospetto, da attesa. La poesia laganiana trasporta lo scandalo del male davanti a Dio. Dispone il dolore in una scena nella quale esso possa almeno essere visto, nominato, giudicato, forse redento. La sua religiosità è, in questo senso, più attraversata dal *pathos* che consegnata all'idillio: il bene appare nella forma della sofferenza, della resistenza, della prova, del perdono difficile, della speranza che non possiede ancora ciò che attende.

Per questo il corpo ha una funzione decisiva. Potrebbe sembrare, a prima vista, che Laganà sia poeta dell'anima, dello spirito, dell'aldilà. In realtà egli è anche, e forse soprattutto, poeta del corpo offeso. Il corpo compare fin dall'inizio, in *Pensieri in libertà*, come prigioniero creaturale: «Il tuo corpo t'imprigiona / dentro questo vecchio mondo» (*Il destino*, vv. 3-4), viene detto a Vento Ah. Ma quella prigionia non è un puro motivo dualistico, perché l'uomo vi apprende di non bastare a se stesso. Il ginocchio dolorante, la gamba amputata,

<sup>2</sup> La vulnerabilità non è una semplice debolezza accidentale del vivente, ma la sua apertura costitutiva: il punto in cui la creatura, in quanto strutturalmente anautarchica, si scopre consegnata al legame, e dunque insieme alla cura e all'offesa, alla comunione e al patimento.



l'anziano incurvato, l'infermo trasportato, il malato del lazzeretto, il moncone esibito senza più pudore: sono tutti luoghi in cui l'esistenza perde la propria illusione di sovranità.

In *Il ginocchio*, Vento Ah confessa al Fachiro: «Il ginocchio dolorante / mi rende zoppicante, / non mi fa scender la scala / e la mia vita rende amara» (vv. 5-8). La scena è quasi comica, ma solo perché è radicalmente seria: la grande domanda sul destino passa attraverso l'articolazione dolente, attraverso il corpo che non obbedisce più, attraverso la scala che non si riesce a scendere. In *Lo zoppo*, poi, l'offesa carnale si fa più aspra: «Una gamba gli avean amputata / poi ch'era ammalorata» (vv. 1-2), e ora egli cammina con una stampella, «spettacolo allucinante / per chi l'avea visto avanti / camminar libero / in mezzo alla gente» (vv. 6-9). L'ironia crudele dell'interlocutore – «per esser zoppo / sei proprio messo bene» (vv. 17-18) – mostra un mondo «alieno da compassione» (v. 14), incapace di sostare dinanzi alla vulnerabilità senza trasformarla in battuta, giudizio, violenza.

Il corpo, in queste liriche, è il punto in cui l'uomo apprende la propria anautarchia creaturale: non è padrone del proprio inizio, della propria salute, del proprio tempo, della propria fine. Il corpo è la confutazione vivente dell'auto-sufficienza. Da qui la continua prossimità tra comicità e tragedia. Laganà può parlare di morte, inferno, sofferenza, e subito dopo abbassare il tono in rima giocosa, in battuta colloquiale, in improvviso alleggerimento. Questo scarto è essenziale. La vita è tragica, ma l'uomo è anche ridicolo; aspira all'eterno, ma inciampa; medita sul destino, ma soffre d'insonnia; cerca l'alta sapienza, ma deve curare il ginocchio; vuole la liberazione, ma resta impigliato nel corpo, nei ricordi, nelle irritazioni, nelle piccole miserie del quotidiano. Il comico laganiano rende il tragico più umano.

Nell'ultima raccolta, tuttavia, il dolore assume spesso una concentrazione più cupa. *Il lazzeretto* ne è forse l'esempio più netto. I monatti trasportano sugli assi dei carri gli infermi «ammassati» (v. 5), «relitti umani / da scaricare / al lazzeretto, / penultima meta» (vv. 6-9). La città tace; il dolore resta «serrato / tra mura discrete» (vv. 13-14), ma proprio per questo si concentra in una forma insostenibile, fatta di «sofferenze silenziose ed urlate» (v. 16). La conclusione non lascia scampo: «Da qui non si fugge. / Unica via d'uscita / ancor aperta / resta la morte» (vv. 17-20). Laganà espone la sofferenza nella sua crudezza. E, proprio esponendola, la colloca dinanzi alla domanda ultima.

*L'ambulanza* traduce questa stessa esperienza in movimento. La «vecchia ambulanza» corre «sull'asfalto eroso / dall'ira del tempo» (vv. 3-5); all'interno, l'infermo legato è scosso dai sobbalzi, e «colpi su colpi / ne martoriavan / le membra disfatte» (vv. 9-11). La corsa termina, e con essa si chiude «del pa-



timento / il continuo fluire» (vv. 18-19). Non c'è qui compiacimento macabro, ma l'attenzione nuda alla sofferenza come processo, come durata, come martellamento del corpo. La malattia è il luogo in cui la creatura viene ricondotta alla sua passività originaria; ma è anche il momento in cui la parola poetica tenta di custodire ciò che il mondo, altrimenti, scaricherebbe semplicemente nel silenzio.

### 9. *Prova, morte, speranza*

Questa domanda trova la sua forma più alta in *Giobbe*. Laganà rilegge il personaggio biblico direttamente nella durezza della prova: Satanàs, «di Geova la sinistra mano» (v. 1), riceve licenza dal Gran Sovrano di affliggere «ferocemente / la sorte dell'umana gente» (vv. 5-6), lasciandola «preda / d'una sofferenza / priva d'ogni visibile speranza» (vv. 7-9). Eppure il testo non si chiude nella disperazione: «Resister t'è d'uopo fin in fondo / al doloroso mal profondo» (vv. 10-11), perché proprio ciò che «saggia e prova / la tua resistenza» può diventare «chiave d'accesso / alla divin clemenza / ed alla final vittoria» (vv. 12-16). È qui che la poesia di Laganà mostra la sua tensione più propria: non rimuovere il male, non risolverlo concettualmente, ma attraversarlo come prova, invocazione, faglia liminale.

La morte, del resto, ha in lui uno spessore insieme distruttivo e transitivo, in quest'ultimo senso quasi "pasquale". In *Pensieri in libertà*, essa «viene venendo / con venire oscuro» (*La morte*, vv. 19-20), «come una notte senza ritorno / allo scader del giorno» (vv. 22-23); lentamente «serra la palpebra» (v. 24), scioglie la visione, porta alla fine della percezione, trafigge il cuore «all'ultimo battito» (v. 30) e genera in viso «una smorfia di dolore / e poi un sorriso» (vv. 33-34). Tutto si compie «in un istante» (v. 40) e d'un tratto «tace e s'annulla / l'universo circostante» (vv. 42-43). La morte è insieme dissoluzione cosmica e transito personale, fine della percezione e avvio dell'anima liberata. Anche qui la poesia pensa figurando: senza definire la morte, ne compone una fenomenologia visionaria, fatta di palpebra, dissolvenza, battito, smorfia, sorriso, Eliso.

### 10. *Le epifanie minime del bene*

*Impressioni, Espressioni, Schizzi* mostra allora una maturazione significativa. Le raccolte precedenti erano dominate dal pensiero che cerca la propria scena favolistica; l'ultima lascia che la scena si moltiplichi nel mondo. Non

più soltanto Vento Ah come figura dell'erranza speculativa, ma molte creature, molti volti, molti oggetti liminali. La filosofia si dissemina. Non domanda soltanto "che cos'è la vita?", "che cos'è la morte?", "che cos'è la libertà?". Ora guarda come la vita si deforma in un corpo malato, come la morte entra nel lazzaretto, come il sacrificio si spreca nell'usignuolo, come la cura restituisce al cielo un gabbiano ferito, come la grammatica custodisce il nucleo creativo del verbo, del sostantivo e dell'aggettivo, come un fiore dopo una notte infame possa ancora annunciare vita e amore.

Proprio qui si colloca forse il punto più interessante dell'ultima raccolta: la comparsa di una speranza più minuta, meno declamata e più creaturale. Non scompare la grande speranza escatologica; ma accanto a essa affiorano piccole figure di bene. In *Anthos*, dopo «una notte infame», spunta «un'alba radiosissima» (vv. 1-2) e con essa «un fior profumato, / una rosa, / di vita messaggio e d'amor» (vv. 4-6). In *Il gabbiano*, Enzo Raspa si prende cura «d'un gabbiano ferito» (v. 8) per restituirlo guarito a Madre Natura; il gabbiano, involandosi, disegna nel cielo «un triplice giro» (v. 14) per indicare ai compagni il suo benefattore e fissare il «salvifico evento / a futura memoria» (vv. 19-20). In *Il tempio*, Ylenia, «sacerdotessa notturna» (v. 8), avanza tra i miseri infermi «per dare assistenza / e ravvivare la fiamma vitale / in lor quasi spenta» (vv. 14-16).

Queste immagini non redimono il mondo una volta per tutte, ma lo fendono. Sono piccole epifanie della bontà possibile. Non cancellano la nausea, il lazzaretto, l'ambulanza, la sofferenza di Giobbe; e tuttavia impediscono che l'ultima parola sia lasciata alla disperazione. La poesia di Laganà dimora precisamente in questa contraddizione: il mondo è indegno del sacrificio dell'usignuolo, ma vi sono ancora un fiore dopo la notte, un gabbiano curato, una fiamma vitale ravvivata, una madre che si preoccupa per la vita delle figlie, un'acqua che ricorda i contatti. Il bene non trionfa storicamente, ma insiste creaturalmente.

## 11. *La sentenza in rima*

La lingua partecipa di questa ambivalenza. Essa è spesso arcaizzante, inversiva, intessuta di forme letterarie, latinismi, echi biblici, cadenze da poemetto morale. Ma accanto a questa solennità compaiono parole basse, ironiche, quotidiane, persino volutamente sgraziate. L'effetto non è sempre di levigatezza lirica, e non vuole esserlo. La lingua laganiana è un impasto di alto e basso, oracolo e filastrocca, sapienza e lazzo, sermone e proverbio. Anche qui, la for-

ma rispecchia la visione: l'uomo è creatura duplice, capace di Dio e impastata di fango, aperta all'eterno e consegnata al ridicolo. Una lingua troppo pura tradirebbe questa condizione. Laganà ha bisogno di una lingua mista perché mista è la creatura di cui parla.

Anche la rima, spesso semplice e insistita, ha una funzione più profonda di quanto sembri. È memoria sonora, formula, chiusura gnomica. Il pensiero, per essere trasmesso e non disperdersi, si fa cadenza, rima, quasi proverbio. Da qui l'impressione di oralità che attraversa molte liriche. Esse sembrano fatte per essere dette, recitate, pronunciate come apologhi davanti a un piccolo uditorio. Il verso breve e rimato non mira sempre alla raffinatezza novecentesca; cerca piuttosto la forza antica della sentenza memorabile. È una poesia che vuole restare in mente, anche a costo di rischiare la cantilena. Ma proprio questa cantilena, nei momenti migliori, diventa una forma di incantamento morale.

Si comprende così anche la funzione delle coppie concettuali: essere e non essere, vita e morte, memoria e oblio, libertà e necessità, volere e potere, gioia e dolore, fede e disperazione, natura naturante e natura naturata. Il filosofo Laganà continua a pensare per polarità; il poeta Laganà le trasforma in immagini narrative. In *Volere e potere*, per esempio, una questione classica della filosofia pratica viene condensata in pochi versi: volere e potere «quasi sempre / vicini stanno» (vv. 2-3), tanto che qualcuno li ritiene identici; ma «non sempre» (v. 8) si dà tale coincidenza, come mostra il verso citato: «quando potea non volle, / or che vorria non puote» (vv. 13-14). La filosofia viene precipitata in formula. Il testo poetico diventa così un luogo di cristallizzazione concettuale.

La poetica di Laganà può dunque essere definita come una metafisica in forma di schizzo. Metafisica, perché ogni immagine è spinta oltre se stessa, verso il suo significato ultimo. Schizzo, perché questo significato non viene costruito in architettura sistematica, ma tracciato con gesto rapido, talora ruvido, talora ironico, talora commosso. Laganà non mira alla contemplazione estetica pura. Il suo verso vuole giudicare, ammonire, consolare, ferire, ricordare, far sorridere, far pensare. Non si accontenta della bellezza. Cerca il senso: ma sa anche che esso, se resta nudo concetto, rischia di non toccare più la vita. Perciò lo consegna a figure elementari, animali, corpi, scene, nomi propri.

## 12. *Sul bordo dell'eterno*

In fondo, tutta questa poesia è attraversata da una domanda: che cosa resta della creatura nel vortice della sua sparizione? Il dolore? Il bene compiuto e non riconosciuto? La memoria? Il giudizio di Dio? Il nome pronunciato da

qualcuno? Forse il ritmo di una parola che, mentre tutto passa, trattiene l'orma del passaggio? Laganà non offre una sola risposta. Le sue liriche oscillano tra oblio e salvezza, disperazione e fiducia, invettiva e tenerezza. Ma è proprio questa oscillazione a renderle filosoficamente significative. Esse mettono in figure pensative l'impacificabile enigma dell'esistenza.

Perciò poesia e filosofia, in Laganà, sono due modi di abitare la medesima inquietudine. La filosofia domanda il perché, cerca l'intero, tende al concetto; la poesia mostra il vulnus da cui la domanda nasce, custodisce il frammento, restituisce al concetto corpo, voce, smorfia, sorriso, caduta, lacrima – e canto. L'una senza l'altra rischierebbe rispettivamente l'astrazione o la dispersione. In Laganà si incontrano in una tensione viva: il pensiero si fa figura, la figura si fa pensiero.

È questo, forse, il significato più profondo di *Impressioni*, *Espressioni*, *Schizzi*. Dopo il pensiero in libertà, dopo le visioni in libertà, dopo i pensieri in movimento, viene il mondo: come plesso in frammenti, in tracce, in impressioni; il mondo come offesa e come dono, come lazzeretto e come fiore, ambulanza e gabbiano, moncone e canto; il mondo come memoria ingannevole e come acqua che ricorda, come sofferenza senza speranza visibile e come segreta approssimazione alla Gloria. L'ultima raccolta espone il percorso alla sua forma più creaturale. Il pensiero guarda fuori, tocca le cose, ne patisce l'urto, ne registra la grazia minima.

E allora la poesia di Antonino Laganà può essere letta come una sapienza del limine tra giudizio e compassione, tra riso e pianto, tra disincanto e fede. Non pretende di oltrepassare definitivamente il limine; vi rimane, lo abita, lo ritma. E proprio da quel bordo lascia intravedere ciò che forse ogni poesia filosofica, quando è autentica, custodisce: il tremore del pensiero quando incontra la creatura. Non una teoria della salvezza, ma il desiderio che nulla di ciò che ha sofferto, amato, sperato, cantato, cada semplicemente nel nulla.