Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1984)

Heft: 4

Artikel: Mascioni poeta dell'esistenza : briciole di una poetica

Autor: Massard, Fulvio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870791

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MASCIONI POETA DELL'ESISTENZA

Briciole di una poetica

Nous pouvons dégager de l'œuvre de Mascioni certains éléments propres d'une véritable *poétique*, qui nous montrent un écrivain particulièrement sensible aux questions plus profondes de l'existence humaine en général, bien au-delà de nos frontières géographiques, politiques ou culturelles.

Sono ormai trascorsi tre decenni da quando Grytzko Mascioni pubblicò per la prima volta, ancora adolescente, una sua raccolta di versi (*Vento a primavera*, 1953). Da trent'anni, il *corpus* dei testi mascioniani è cresciuto regolarmente e senza eccessi. Si fa lentamente propizia, l'ora, a un bilancio, nell'ottica dell'autore stesso: recentemente, ripensando alle tappe della sua attività letteraria, Mascioni volle (maliziosa modestia) lamentarsi con chi scrive dell'univocità, del monolitismo, della scarsa evoluzione dell'opera sua dal punto di vista, occorre precisare subito, soprattutto dei contenuti. Mascioni dimenticava che l'artista (come capitò di scrivere a un autorevolissimo critico-filosofo francese) «ne vieillit pas parce qu'il se répète», se la ripetizione è sinonimo di approfondimento progressivo di un nucleo ispirativo tirannico che si dispone in varietà di elementi; in altri termini (detto come si usa dire ai giorni nostri) «la répétition est puissance de la différence, non moins que la différence, pouvoir de la répétition»[1].

E per Mascioni si può senz'altro parlare di lunga fedeltà a un'idea di poesia mantenuta e approfondita nel corso degli anni: a una «poetica», da intendersi qui nel senso binniano di «consapevolezza attiva dell'ispirazione»[2] (non quindi in senso tecnico o schematicamente speculativo), quella che traduce in «direzione artistica» la vicenda storico-personale dell'autore, ovviamente attraverso certe mediazioni[3]. Si può quindi ricavare, al di qua di un'analisi che voglia fissare un'immagine esaustiva della persona-

lità poetica dello scrittore, qualche elemento sparso di un'*intenzione*; l'operazione si giustifica a patto, ovviamente, di non considerare la «condizione» mascioniana «alla poesia» e la poesia stessa come legate da una relazione sempre e necessariamente biunivoca. La pagina dice chiaramente sempre qualcosa di più e di diverso.

Di primo acchito parrebbe impossibile rintracciare i segni di una poetica vera e propria dell'autore, o elementi di una qualsivoglia autocritica (aspetti complementari), poiché Mascioni ha spesso voluto rifiutare ogni utilità o valore alla critica, genericamente intesa come giudizio applicato all'espressione di una vicenda creativa:

> E' vera e forte la tentazione di tacere: quanto vano sia, spesso, un discorso critico, non pare sia quasi il caso di dire. E poi: se l'itinerario da indagare è così breve, e già, senza rimedio, concluso, e nemmeno esiste la speranza che in qualche modo le nostre parole possano aiutare, sorreggere, inserirsi insomma utilmente, anche se modestamente, in una vicenda creativa, quanto più vana appare l'impresa, piena di malinconia[4].

Altre volte, l'autore sembra voler semplicemente rifiutare a se stesso, al poeta, la possibilità di esercitare anche la funzione di giudizio:

> Ma può, un poeta, parlare della poesia? può darsi possa solo farla[5].

Ora, queste dichiarazioni pubbliche di agnosticismo critico sono in realtà un'apparenza che inganna. Infatti, Mascioni possiede un alto grado di controllo sulla sua opera e sulle intenzioni che lo guidano alla sua realizzazione, e talvolta persino intende fissare a livello di poetica teorica alcune idee generali sull'arte e sulla letteratura, senza che con ciò si possa parlare di sistema organico: si tratta di un labirinto di riflessioni slegate che solo *a posteriori* possono essere costituite in un insieme più o meno omogeneo, di un'interrogazione ormai ventennale sul proprio impegno di poeta. Quanto allo spazio fisico concesso a questa riflessione, si tratta a volte dell'apparato che accompagna l'opera creativa come tale, la «prosa critica» (prefazioni, poscritti, note, il tutto indispensabile all'interpretazione di alcuni testi); altre volte di quelle che qualcuno avrebbe definito le «parti oratorie»[6] della poesia stessa, riflessioni sfuggevoli nel giro di un verso o di un distico; altre volte ancora l'opera creativa come tale contiene

organicamente elementi di riflessione a questo proposito: è il caso del romanzo *Carta d'autunno* (Milano, Mondadori, 1973), dove l'Io-narrante ripensa continuamente i caratteri e il significato della materia da lui erogata.

Il concetto di *spontaneità* parrebbe sintetizzare l'idea che Mascioni ha di quella che genericamente si potrebbe definire la sua *ispirazione* poetica. Il poeta creerebbe di getto e immediatamente (senza mediazioni), la poesia nascerebbe in lui nei modi stessi in cui viene ritrascritta e poi non più rielaborata, per lo meno in modo sostanziale. In «Tramontana», Mascioni parla di un

> *... breve film che invento*
> *su un rovescio di busta*[7]

sottolineando l'aspetto d'improvvisazione («invento») della sua scrittura, e lo spazio casuale in cui questa avrebbe luogo. Ovviamente quest'idea della spontaneità e dell'improvvisazione nella composizione è ormai unanime patrimonio della mitologia collettiva dei nostri poeti, quasi un Valore, e la realtà che vuole esprimere è sempre degna di sospetto, nonché scarsamente verificabile. E' però un aspetto legato a un altro fenomeno (questo assai più palpabile) tipico dell'ispirazione mascioniana, che definirei *occasionismo*: il lasciarsi ispirare, appunto, da un'occasione fortuita, da un avvenimento apparentemente trascurabile o esplicitamente significativo. Le raccolte in versi dell'autore sono ricche di liriche in cui questo meccanismo (legato al ruolo fondamentale che vi occupa la memoria come componente legata all'occasione) è evidente:

> *Forse il giallo bastò,*
> *della forsizia,*
> *a evocare l'estate: e la volante*
> *rapinosa avarizia del tuo cuore*
> *che bruciava un'età, chiusa allegria*
> *nella memoria che ho di te, del mare*
> *visto la prima volta:*
> *e altrove, altrove...*[8]

e ancora:

> *Dolorosa e paziente una figura*
> *rintracciavo di te sotto la bruna*
> *scorza dei colli...*[9]

oppure (e qui appare il tema dei viaggi, così tipico dell'*esotismo* di origine spesso professionale dell'autore):

> *Andavo per l'Europa a Meridione*
> *senza quasi sapere*
> *del tuo nome...* [10]

Il rapporto (non sempre limpidissimo) fra occasione e creazione è spesso spiegato nelle note relative alle poesie: un caso esemplare è quello della raccolta antologica *I passeri di Horkheimer* (1978), che proprio per il suo carattere occasionistico è dall'autore definita «sconnesso *assemblage*» [11]. Di fatto, la quasi totalità delle raccolte mascioniane si presenta come una composizione inorganica di poesie d'occasione. Fra le altre possibili, probabilissime (quanto al *genere*) sono ovviamente in questo caso le ben note influenze montaliane. Occorre però distinguere: il ruolo dell'occasione in Mascioni è diverso da quello che spesso è, per esempio, in un Fasani; in quest'ultimo, il fatto (spesso di cronaca) suscita l'occasione poetica condizionando tematicamente il discorso: sono i temi già «pronti» del «nostro tempo», di cui «non pochi derivano dai giornali» [12]. In Mascioni, l'occasione quasi mai è cronaca di *fatti*: l'occasione (ma si vedrà in seguito meglio cosa si intende) non è che la situazione che innesca un discorso *privato* su altro-che-la-cronaca. Fin già dagli anni sessanta, infatti, l'autore testimonia esplicitamente la sua fedeltà

> a una certa idea (probabilmente troppo privata per i tempi che corrono) di poesia... [13]

Spontaneità, occasionismo, privatezza, sono fattori che confluiscono nel carattere dominante del discorso poetico mascioniano: il suo carattere essenzialmente *lirico*. E il concetto si può qui intendere nel suo senso più completo, inglobante l'aspetto psico-retorico, e l'aspetto genericamente tematico del fenomeno (aspetti parziali in astratto che, ovviamente, nel testo si trovano in sintesi). Si deve quindi intendere come lirica quella forma di espressione che vuole tradurre l'universo di esperienze relativo a un soggetto, un Io, il vissuto di un individuo, in un linguaggio che sia il luogo in cui si fissano i significati propri di quell'esperienza egocentrica. L'Io è quindi punto focale costante, luogo di costituzione e di rappresentazione dell'esperienza in linguaggio: insomma, da un punto di vista più strutturale, la *voce* coincide sempre con il *protagonista* della scenografia poetica. Deduttivamente, per riprendere i termini del discorso di Mascioni stesso, la

lirica così intesa è *idioletto* (così l'autore intitola una sua poesia a questo proposito assai significativa):

> *Quasi che salvia o rosmarino agli orti*
> *della casa sepolta, barattata*
> *per un pugno di mosche,*
> *i nomi delle rondini e dei gatti*
> *e dei cani famigli, sono aroma*
> *nell'estate del* mondo
> che a me solo appartiene, *e si consuma*
> *— sale riposto — lentamente, al sole*
> *sempre più freddo*[14].

All'onnipresenza dell'Io voce e personaggio si allacciano spesso immagini di condizione problematica, come quella del «grumo di coscienza»:

> *qui si fugge, perdio,*
> *se ti sta a cuore*
> *tenere i fili stretti intorno al* grumo
> di coscienza che sei, *vivo sangue malato,*
> *martellato*
> *dalla furia centrifuga del tempo...*[15]

che non può non ricordare immagini simili riscontrabili nel primo Ungaretti (espressione di una dialettica fra disorganicità e un'unità di sé ricercata dall'Io: «grumo di sogni», «grido unanime», «uomo uniforme», «piombo in me», ecc.); oppure l'immagine, insistente nel romanzo *Carta d'autunno*, dell'Io *infranto*, spezzettato, alla tragica ricerca dell'unità individuale:

> insieme abbiamo operato per la ricostruzione di me, allineato dello scontroso puzzle i variegati multiformi tasselli, e niente da fare nonostante il reciproco impegno e la buona seppure talvolta divergente [...] disposizione degli animi[16].

E' questo un elemento che sottolinea il carattere fondamentalmente soggettivo e *lirico* dell'espressione poetica mascioniana, e la sostanza fondamentalmente anti-oggettiva (direi: *scarsamente referenziale*) del suo discorso.

Quasi altrettanto insistente è la presenza di un innominato interlocutore (generalmente, s'intuisce, una donna), resa attraverso l'abbondanza di vocativi e apostrofi. Senza pretese statistiche: si legga il romanzo *Carta d'autunno*, e si noti come la continua presenza di un *tu* (nei passi in prima persona) condiziona

l'espressione del personaggio-voce, che assume così un tono fondamentalmente confidenziale. Un esempio fra i tanti:

> Allora tu vuoi mi dici mi fai capire insisti, vuoi veramente che ti scriva, per provare a chiarire il senso di quanto è accaduto, o non è altro che una piccola vanità, la tua, l'ultimo gusto che ti resta, quello di sentirti ancora nel mezzo di una storia? Ma la domanda è oziosa[17].

In un'intera raccolta come *De l'amour 67*[18], il discorso si snoda in forma di continuo colloquio con una seconda persona, una donna anche in questo caso. L'elemento colloquiale, l'autore lo concepisce anche a livello di *macrotesto*, se pubblicare equivale a «parlare con gli amici»[19].

Ma attenzione: il fondamento che qui si è definito *soggettivo* e *lirico* del discorso poetico mascioniano non deve assolutamente far pensare a un tipo di espressione direttamente autobiografico, ad un collegamento scarsamente mediato fra esperienza personale e scrittura. Una particolare tendenza a *universalizzare* il discorso (nei modi che si tratta di vedere) è caratteristica del nostro autore: si tratta di condensare la soggettività dell'esperienza individuale in esperienza universale (comune a tutti gli uomini). Questo fenomeno è metaforicamente spiegato attraverso il laconico «argomento di Frege», principio di poetica arditamente strappato all'universo della matemetica:

> Se si intende per unità un concetto che comprende sotto di sé esclusivamente l'uno, allora il plurale di unità non ha senso, e risulta impossibile definire il numero in generale come 1 e 1 e 1, secondo quel che vorrebbe Leibniz. Se qui si usa la congiunzione 'e' nel senso in cui la si usa nell'espressione 'Bunsen e Kirchhof', allora 1 e 1 e 1 non dà 3 ma 1, come oro e oro e oro non dà null'altro che oro[20].

Poesia, s'è visto, è trascrizione di un'esperienza esistenziale individuale in un linguaggio che è quello dell'Io che la vive (fin qui, la cosa è banale). Ora, c'è un'unità di fondo fra le esperienze di tutti gli uomini, che le rende anzitutto umane, quindi *non* sostanzialmente *personali*. Se questo è vero, il discorso poetico è universalmente significativo (cioè per tutti gli uomini), perché veicola l'espressione di una proprietà comune. La volontà di universalizzazione mascioniana, simboleggiata dall'argomento di Frege, sottintende che esista un'*unità semantica dell'esperienza esistenziale*.

A livello strutturale e tematico, il fenomeno è reso attraverso il costante ed esplicito allargamento dell'area di rappresentatività dell'Io-narrante, che non rappresenta mai una persona singola (chiunque sia: l'autore travestito o un personaggio fittizio), ma *un individuo*, un *uomo del suo tempo*, un «testimone». Si conserva certo, come elemento parziale (d'ispirazione, s'è visto) la componente autobiografica e il fondo diaristico, ma si tratta, in concreto, di

> una specie di diario della vita di un uomo del nostro tempo. Ma un diario, in ogni caso, depurato dai dati della cronaca che ha altri modi per farsi e per essere registrata[21].

I tratti *personali* del diario (nomi, fatti reali di cronaca, date, ossia la Storia) si eclissano nella costituzione di quella che si sarebbe tentati di definire una *mitologia esistenziale*, una condensazione in figure tipiche dell'esistenza umana, di alta rilevanza semantica. Il fenomeno è meno esplicito (ma non meno vero) nell'opera in versi di Mascioni, dove l'aspetto occasionistico ne attenua l'evidenza; è invece lampante nell'opera in prosa, anzi: dichiarato. Si consideri il «recital» *Cleopatra e una notte*, un testo in prima persona (Cleopatra), ma in cui l'individualità del protagonista è a più riprese messa in crisi. Si parla di

> rapsodica e immotivata presenza del *personaggio* unico eppure plurimo[22],

oppure di una

> voce femminile, un po' roca ma giovane ancora, infine, per chi sia addestrato ai conversari con il concetto di un'agghiacciante eternità[23].

Insomma il «personaggio è uno e centomila»[24]. Si pensi anche alla capacità di moltiplicarsi dell'Io-narrante in *Carta d'autunno*, nei continui e repentini passaggi da una narrazione in prima a una narrazione in terza persona. Si rifletta sulla paradigmaticità dei personaggi di *E' autunno, signora, e ti scrivo da Mosca* (radiodramma, Milano, Vanni Scheiwiller, 1980), senza nome e indicati come un *Lui* e una *Lei* anonimi e perciò esemplari, quasi rappresentanti dell'umanità in una data circostanza.

In quest'allargamento del discorso si realizza il senso più profondo dell'intenzione poetica di Mascioni: nel valore della «testimonianza», la trascrizione dell'esperienza esistenziale assume il

suo significato più elevato, nell'espressione di sé nei modi del «documento d'esistenza» si realizza, sotto le mentite spoglie dell'epifenomeno, un significativo avvenimento di una grande vicenda, quella dell'uomo che si racconta nella poesia:

> Un episodio minimo, nella storia grande dell'uomo che tenta di esprimere se stesso appellandosi all'invenzione di una forma, certo: ma proprio per questo, un episodio di alta dignità, a suo modo esemplare e consolante[25].

Foscolianamente inteso, questo è il valore, questa la forza della poesia

> che è memoria e che travalica il tempo e ci tramanda alle generazioni future...[26]

Testimonianza, la poesia vale per Mascioni essenzialmente per il suo essere, così, ricerca di una *verità* propria dell' uomo come tale, al di là dei modi d'esistenza superficiali in cui gli uomini generalmente s'inquadrano; e una conferma di ciò, Mascioni la ritrova addirittura in un aforisma di Eraclito:

> Mica nota o capisce, il più della gente, quali sono le cose, in cui si imbatte[27].

Quest'aspetto della poetica mascioniana investe una serie di complessi problemi, di ordine filosofico, su cui l'autore sembra aver riflettuto e di cui ha qua e là trattato nella sua «prosa critica», anche se in modo soltanto parziale, quindi senza che della sua posizione si possa avere (e quindi trascrivere) un'idea precisa. Comunque, la sua riflessione sembra richiamare esplicitamente alcune idee fondamentali, di carattere storico-antropologico, tipiche dell'esistenzialismo di stampo soprattutto heideggeriano. Detto in breve, per Mascioni il concetto d'inautenticità potrebbe tradurre la qualità essenziale dell'esistenza (individuale e sociale) umana nella nostra civiltà contemporanea, da intendersi come perdita del senso della *misura umana*, a fatica raggiunto e per poco tempo conservato (e qui il discorso si fa storia della cultura) in un'epoca felice della civiltà ellenica. Questo senso della misura implicherebbe a livello individuale l'espressione libera e completa di tutte le potenzialità fisiche e intellettuali dell'uomo (armonicamente), a livello sociale una libera espressione dei propri affetti, vissuti pienamente, e la possibilità di un'affermazione interumana delle proprie attitudini naturali. L'uomo, se realizza

la sua umanità secondo la sua giusta misura, vive in un linguaggio nel quale ogni cosa detta è significativa, e conta per il fatto di esser detta. Questi, riferiti in modo vergognosamente sintetico, i termini della riflessione mascioniana sull'evoluzione storica dei caratteri dell'esistenza umana, discorso che coinvolge il problema stesso della creazione poetica, legato alla questione più generale dell'espressione linguistica, poiché l'uomo dell'inautenticità vive anzitutto in un mondo di parole che

> nascono sempre meno innocenti: presigillate nelle confezioni standard che nel più magro lessico di tutti i tempi assimilano i gridi dell'isteria ingorgata, il mellifluo ronron della comunicazione di massa (che procede da una semidotta ignavia a un semialfabetizzato ascolto), la labirintica ecolalia dottrinale che aggroviglia gli inesistenti fili delle sartorie imperiali intorno al bozzolo buio di un egualitario vuoto[28].

A questo punto, nel «turpe chiacchiericcio prevalente»[29], s'impone una scelta: il silenzio, o la ricerca dell'*autenticità*, di cui la poesia è il luogo privilegiato. Nel fragore e nella «vertigine» del vivere quotidiano

> *Amico mio, capisci, la poesia*
> *era appena una qualche euforia*
> *(o anche: un discorso del tutto diverso,*
> *o l'inciampo di un verso...)*[30].

Poesia, quindi, come *scandagliamento* al di sotto della superficie del vivere quotidiano, in un *territorio* che le compete: quello dei sentimenti umani, da intendersi nel senso esistenziale cui si è in precedenza accennato:

> E c'è chi sostiene che il tentativo di fare poesia sia anche quello di dire la verità: la verità del cuore, almeno[31].

Letteratura come focalizzazione dei momenti più significativi dell'esistenza umana, come scriveva Mascioni nel 1967 a proposito di un suo volume di poesie:

> Mi dispiace che non ci sia tutto, ma c'è, sicuramente, quasi tutto. Compreso il sentimento della precarietà di ogni cosa che ci riguardi, però corretto, oh quanto corretto, dalla gioia di ogni incontro felice, dall'allegria di ogni sosta che ci è concessa, qua e là, nel tempo e nei luoghi, nei giorni e nei paesi dell'amicizia e dell'amore[32].

Poetica delle *briciole*, si potrebbe dire, riferendoci alla simbologia della raccolta *I passeri di Horkheimer*, dove passeri e briciole, in opposizione al raziocinio astratto e meccanicistico di una ragione umana a dismisura d'uomo, rappresentano le piccole cose significative e vere dell'esistenza:

> *Vive piccole cose, al prato inglese,*
> *tra volo breve, e volo, zampettando,*
> *pallottole di piume, rovistando,*
> *vedevamo nel verde: impresa, inezia,*
> *opera lieve senza premio alcuno*
> *di favore o attenzione. Negligenza — la nostra —*
> *o distrazione: e intanto,*
> *quello era il mondo.*
> *E le parole, Herr,*
> [...]
> *solamente parole*[33].

Si potrebbe parlare di un'idea della lirica in senso quasi leopardiano, intesa come espressione «schietta» dell'affetto «vivo» e «ben sentito» degli uomini.

L'impegno del poeta è quindi questo scavare nel territorio dei sentimenti umani alla ricerca della propria verità:

> C'è una qualità sottile, una quasi struggente parentela, fra tutti quelli che un istinto misterioso chiama a vivere e a esprimere la verità profonda del proprio essere: e che paradossalmente li guida, nello stesso istante in cui dedicano ogni forza a cercare una comunicazione totale con gli altri, ad avvertire i limiti insuperabili che fanno un'inestricabile parte della loro impresa bella e angosciosa. I poeti e l'impegno profondo del loro esistere: cercare di dire tutto e tutto il vero, e scoprirsi isolati nella sfera di una indicibile — nonostante la sapienza del dire — esperienza interiore[34].

Quest'elemento dell' «indicibilità» dell'esperienza interiore, quest'idea della *poesia-tentativo*, è il segnale di un'evidente derivazione (anche se ormai indiretta) dai princìpi estetici dell'ermetismo storico, senza condividerne l'aspetto mistico-cattolico che ne ha caratterizzato l'impostazione. Si pensi all'idea dell'*impegno* connaturato alla poesia, della letteratura come «condizione», come «atto intero di coscienza», come «discorso infinito e continuo che apriamo con noi stessi», al rifiuto del ruolo dello scrittore che «vive nel peccato dello spirito» (che non s'abbandona alla vera condizione del poeta)[35].

L'idea della poesia concepita come impegno per la verità, viene in Mascioni condensata nel concetto del «bene raro» (forma di raccoglimento dell'uomo che trova il tempo d'interrogarsi autenticamente), opposto all'altro concetto mascioniano del «favoloso spreco» (forma dell'esistenza inautenticamente vissuta):

(E il bene raro
d'essere fermo in tanto fermentare,
con quale grazia, osserva, provo e imparo [...])[36].

Che questi due concetti siano centrali nell'universo poetico del nostro autore è testimoniato dal fatto che siano allo stesso tempo i titoli di due importanti raccolte di poesie (rispettivamente del 1970 e del 1968). Possibile è la derivazione del primo dall'Ungaretti dell'*Allegria*, e più precisamente da «Distacco» (1916):

M'avviene di svegliarmi
e di congiungermi
e di possedere

Il raro bene che mi nasce
così piano mi nasce

E quando ha durato
così insensibilmente s'è spento.

Caratteristico di quello che potrebbe esser definito l'*umanismo* di Mascioni (l'uomo considerato come il «valore» privilegiato: un'altra generica reminiscenza dall'esistenzialismo) è il suo rifiuto dell'*ideologia*, intesa come fenomeno connaturato alla perdita della misura umana (individuale per eccellenza):

tu vuoi cambiare il mondo e che pazzia,
se per questo dimentichi la storia
anche di un uomo solo,
anche solo la mia[37].

Legato al rifiuto del «sociale» come tale, è frequente nel nostro autore il tema dell'emarginazione volontaria dell'Io nei confronti degli uomini e della realtà:

Cieco d'orecchie e sordo in tutti gli occhi
ho scelto questo pezzo di brughiera
per vedere e ascoltare,
per inventarmi un luminoso mare
granaio di riverberi
nel cuore[38].

L'Io mascioniano è spesso «testimone» esterno, estraneo alla condizione di «spreco», per diversità di spirito e per simbolica diversità di «generazione».

Tipico della sua concezione dell'impegno poetico, è pure costante il rifiuto di un valore a sé stante dell'elemento puramente estetico della creazione artistica, quello di un'arte di «quadri ben fatti e basta»[39]: contro il *Bello* e le «cifre di musicalità» del verso, contro la letteratura intesa come *mestiere*. Anche a questo proposito, si pensi ai termini del dibattito di quarant'anni fa sulla «questione ermetica», a proposito del concetto di «poesia pura» e dei valori estetici: «La letteratura è una condizione, non una professione», scriveva Carlo Bo nel 1938[40], e Mascioni, oggi, sicuramente sottoscriverebbe.

In nome della sua concezione della letteratura coma *lirica*, l'autore è poi (per la prosa) portato a svalutare l'idea del racconto come narrazione *oggettiva*, in una sequenza causale di fatti logicamente e temporalmente concatenati, rifiutando quindi il ruolo di narratore eterodiegetico e onniscente. A questo Mascioni oppone l'idea del racconto nei modi della lirica, poiché

> l'ora che tocca, a ognuno, della prima persona, non conosce la cronaca obiettiva[41].

In tutte le sue prose, risalta spesso ed esplicitamente il problema della sbriciolatura, della frammentarietà della trama narrativa, legata al fatto che il discorso è continuamente erogato da una prima persona che racconta la propria storia, in modo incompleto e disorganico, sul filo della memoria e delle fuggevoli sensazioni (si veda a questo proposito *Carta d'autunno* e *Cleopatra e una notte*). Fondamentale è appunto il ruolo della memoria come componente del discorso: il ricordo, come scaturire costante di illuminazioni irregolari nell'Io-narrante, è un fattore che produce discontinuità nel tessuto narrativo. Illuminante, a questo proposito, una pagina di *Carta d'autunno*:

> Riuscire a raccontare la faccia che avevi, era stato solo un momento, dal finestrino appannato, nebbia, luce sfrangiata, l'illuminarsi instabile, breve, di un artificio d'oro. E solo un cenno, la scintilla di un acciarino nel buio andito della notte d'inverno. (Ha sollevato il colletto dell'impermeabile. L'occhio lungo segnato di nero. Appunti. Dubbi che affiorano, a proposito delle, circa le persone: ricorrenti, sfuggenti dettagli. L'ingrandimento di un particolare. Per meglio intuire, leggere la trama, il segreto dell'opera in fìeri, work in progress.

> La varietà di essere: insieme separati uniti vicini lontani. E la voglia di parlare che, di colpo, se ne era andata.) Ecco: ricordare il colore delle tue calze. Stabilire il come e il quando. Ho pensato subito a questa avventura. Non ti nascondo. E ti spoglio a ogni piega del pensiero, mi propongo — con ansiosa intenzione — di toccarti e aprirti, di sentire, presto presto, il clic dello scatto di un miracoloso congegno. Una volta di più. Il sipario si alza, e cominci il tuo numero, senza disguidi o interferenze di violini, nell'aria stupita. Resta poco tempo — sospetto — e tu: ragazza fino a quando? I pezzi di un mosaico[42].

Addirittura, l'autore rifiuta il concetto stesso di romanzo («spenta idea di romanzo»[43]).

Più che di un reale senso d'inferiorità nei confronti delle codificate strutture retoriche (i concetti di «privatezza» e di «modestia» ricorrono con continua e civettuola esagerazione nelle note mascioniane), si tratta qui, come già s'è detto, di coincidenza fra *antinarratività* e la costituzione essenzialmente (e ineluttabilmente) lirica del discorso poetico dell'autore. Mascioni (che pur si definisce «dilettante», ma nel senso che scrive per «diletto», cioè per passione) non è più *irregolare* o *scapigliato* di tanti altri: s'inserisce come tutti in una tradizione rielaborata.

Anzitutto, un'analisi accurata del linguaggio mascioniano (ancora tutta da fare) mostrerebbe che nell'autore vi sono parentele d'uso rispetto a soluzioni organicamente tipiche dell'ermetismo, inteso qui, in senso generico, come tradizione poetica storica novecentesca, secondo una certa sensibilità e una certa concezione del linguaggio poetico. Sul piano stilistico, questo fatto si traduce in episodi vistosi come l'uso ossessivo di richiami analogici, l'utilizzazione frequente di tecniche di accelerazione e decelerazione del discorso (creazione di pause di silenzio) attraverso una distribuzione complessa, talvolta inedita, della punteggiatura. Spesso si assiste a una dissolvenza parziale dei nessi sintattici (perdita del valore discorsivo del linguaggio) a vantaggio di un uso prevalentemente vocativo della lingua (il valore del *nominare*). Una determinata configurazione retorica, s'è visto, adeguata a un'esigenza fondamentalmente conoscitiva: una forma di espressione determinata da un tipo di esperienza. Questo, resta inteso, fino a che forme di elaborazione *manieristica* non intervengano a sovrapporre un'esigenza d'ordine ludico-estetico all'esigenza d'impegno tale qual'è stato definito (la creazione di quella che è stata qui definita una *mitologia esistenziale* potrebbe effettiva-

mente mantenere aperta la via pericolosa che conduce alle comode formalizzazioni). Ci si potrebbe qui riferire, per non far che un esempio, a certe immagini costanti forse troppo *tipiche*, di sapore quasi cinematografico (perché no? diciamo pure *all'americana*): il bicchiere di *whisky* (dov'è il caso, sostituito dalla *vodka*), certi locali pubblici sofisticati e mondani; insomma una *way of life* un po' di maniera, qualche volta proprio anche per le sue implicazioni, codificate, d'ordine esistenziale.

Comunque, Grytzko Mascioni viene a costituirsi come un caso atipico nel panorama della letteratura della Svizzera italiana. Come tutti gli altri influenzato da una tradizione letteraria *esterna* (italiana), egli non presenta alcun elemento (nemmeno in una forma derivata) che possa collocare la sua opera secondo coordinate geografico-culturali locali. L'opera di Mascioni si situa semmai — ovviamente dal punto di vista dei contenuti — in rapporto all'evoluzione dell'uomo occidentale, con categorie tematiche che possono valicare in un certo senso i confini linguistici. Compito della poesia è scandagliare i meandri dell'esistenza umana. Già lo diceva, a modo suo, Martin Heidegger:

> La comunicazione delle possibilità esistenziali della situazione emotiva, cioè l'apertura dell'esistenza, può costituire il fine specifico del discorso «poetico».
> Il discorso è l'articolazione in significati della comprensibilità emotivamente situata dell'essere-nel-mondo[44].

E, caso singolare, proprio Mascioni che di Heidegger mai non scrive (si rifà esplicitamente piuttosto ad altre fonti filosofiche: Horkheimer, per esempio) sembra ricollegarsi a lui pur se alla lontana, situandosi così in un'area di sensibilità comune.

Mascioni, quindi, «poeta dell'esistenza». La Svizzera italiana deve e può rispecchiarsi altrove: non mancano le occasioni illustri.

Fulvio MASSARD.

NOTE

[1] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970, p. 61.

[2] Si rimanda, ovviamente, a Walter Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, Roma-Bari, Laterza, 1976.

[3] *Op. cit.*, p. 7.

[4] Grytzko Mascioni, *Il Ferro*, Milano, Edizioni d'Arte Collins, 1965, senza paginazione. Il nome dell'autore viene da qui in poi indicato con la sigla G.M.

[5] G.M., *Saffo*, Milano, Rusconi, 1981, p. 143.

[6] Cfr. proprio a questo proposito, con categorie crociane, Luigi Russo, *La critica letteraria contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1967[4], pp. 286-287.

[7] Pubblicata in G.M., *Mister Slowly e la rosa*, [s. l.], Belmont, [1980], p. 34.

[8] Cfr. G.M., «Forse il giallo bastò», nella raccolta *Prolegomeni a un'etica invernale ('68/77)*, pubblicata in *I passeri di Horkheimer*, Milano, Libreria Editrice Cavour, 1978, pp. 97-98.

[9] Cfr. G.M., «Il pavone», *ibidem*, p. 129.

[10] Cfr. G.M., «Nota bene», in *Mister Slowly e la rosa*, *op. cit.*, pp. 49-50.

[11] G.M., *I passeri di Horkheimer*, *op. cit.*, p. 143.

[12] Cfr. Remo Fasani, «La poesia», in *Oggi come oggi*, Firenze, Il Fauno editore, [1976], pp. 47-52.

[13] G.M., *Il favoloso spreco*, Milano, Libreria Editrice Cavour, 1968, p. 45.

[14] Cfr. G.M., «Idioletto», nella raccolta *Idioletto (1966-67)*, pubblicata in *Il favoloso spreco (e allòtropi d'epoca). Poesie 1957-1967*, Milano, Libreria Editrice Cavour, 1977, p. 77. La sottolineatura nella citazione è mia.

[15] Cfr. G.M., «Moderato terrore», *ibidem*, p. 99. La sottolineatura è mia.

[16] G.M., *Carta d'autunno*, Milano, Mondadori, 1973, p. 51.

[17] *Ibidem*, p. 171.

[18] Pubblicata in G.M., *Il favoloso spreco*, *op. cit.*, ed. 1977, pp. 89-95 (ed. 1968, pp. 39-42).

[19] G.M., *Mister Slowly e la rosa*, *op. cit.*, p. 85.

[20] Da Gottlob Frege, *I fondamenti dell'Aritmetica: una ricerca logico-matematica sul concetto di numero* (1884), citato in G.M., *Mister Slowly e la rosa*, *op. cit.*, p. 55.

[21] *Ibidem*, p. 85.

[22] G.M., *Cleopatra e una notte (recital 1962)*, Locarno, Edizioni Il Pardo, [1981], p. 18.

[23] *Ibidem*, p. 19.

[24] *Ibidem*, p. 64.

[25] G.M., *Il Ferro*, *op. cit.*, senza paginazione.

[26] G.M., *Saffo*, *op. cit.*, p. 209.

[27] Cfr. G.M., *I passeri di Horkheimer*, *op. cit.*, ed. 1978, p. 7. La traduzione dal greco è di Mascioni.

[28] G.M., *Il favoloso spreco*, *op. cit.*, ed. 1977, p. 103.

[29] *Ibidem.*

[30] Cfr. G.M., «Ars poetica», nella raccolta *Idioletto (1966-67)*, *ibidem*, p. 79.

[31] G.M., *Saffo, op. cit.*, p. 194.

[32] G.M., *Il favoloso spreco, op. cit.*, ed. 1967, p. 45.

[33] Cfr. G.M., *I passeri di Horkheimer (1968)*, nel volume omonimo, ed. 1978, p. 11, n. 1.

[34] G.M., *Saffo, op. cit.*, p. 85.

[35] Sono concetti del celebre saggio di Carlo Bo, «Letteratura come vita», in *Il Frontespizio*, settembre 1938, pp. 548-560.

[36] Cfr. G.M., «Il bene raro», nella raccolta omonima, pubblicata in *I passeri di Horkheimer, op. cit.*, ed. 1978, pp. 75-76. Il corsivo è dell'originale.

[37] Cfr. G.M., «La ragazza di piazza Navona (al tempo dei moti)», nella raccolta *Transeuropa (1968)*, *ibidem*, p. 35.

[38] Cfr. G.M., «E qui dunque m'iberno», in *Prolegomeni a un' etica invernale ('68/77)*, *ibidem*, p. 125.

[39] G.M., *Carta d'autunno, op. cit.*, p. 163.

[40] Art. cit.

[41] G.M., *Carta d'autunno, op. cit.*, p. 167.

[42] *Ibidem*, p. 143.

[43] *Ibidem*, p. 191.

[44] Martin Heidegger, *Essere e Tempo*, traduzione di P. Chiodi, Milano, Longanesi, 1976[2], p. 206.

Questo articolo era già in bozze quando è uscita un'antologia della produzione poetica di G. Mascioni, *Poesia 1952-1982*, con presentazione di Mario Luzi, Milano, Rusconi, 1984.

F. M.