

La cultura del limes nell'opera in versi di Remo Fasani

Autor(en): **Luzzi, Giorgio**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **62 (1993)**

Heft 3

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-48137>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La cultura del *limes* nell'opera in versi di Remo Fasani

«*Limes*» può significare sentiero, strada tra due campi, strada militare fortificata, l'insieme delle fortificazioni poste ai confini dell'impero, linea di difesa, ma anche linea di attacco per la penetrazione nel territorio nemico; poi vuol dire limite, confine, frontiera, distanza, differenza; infine, in certi contesti, può indicare lo zodiaco. Entro i limiti di quest'area semantica Luzzi individua il paesaggio dell'anima da cui sboccia la poesia di Remo Fasani.

Giorgio Luzzi - valtellinese, professore di lettere e storia a Torino, poeta e critico letterario (ricordiamo il suo volume "Poeti della Linea Lombarda", CENS, Liscate-Milano, 1987), collaboratore della nostra rivista («Lingua, dialetti, esperienze», QGI n. 1/1988), giornalista militante (corrispondente di riviste specializzate in Italia, del Giornale del Popolo e di altri quotidiani nel Ticino) e soprattutto conoscitore profondo di detta cultura del «limes» - analizza tutta l'opera in versi di Fasani a partire dalle prime esperienze poetiche fino ai risultati più personali e maturi, vi coglie i riflessi delle varie ascendenze letterarie nostrane, lombarde, toscane, centroeuropee, per sconfinare nelle lontane regioni dello spiritualismo orientale; segue la sua evoluzione dall'intimismo lirico (Senso dell'esilio) al registro lirico drammatico (Un altro segno) alla svolta radicale verso la poetica militante (Qui e Ora) e la conquista di nuovi territori (Quaranta Quartine, Pian San Giacomo, Altre Quaranta Quartine...). Ovunque Luzzi coglie la fondamentale unità dell'arte del poeta mesolcinese, è attentissimo alle sue peculiarità, al suo atteggiamento di «contestatore solitario», all'impeto moralistico e demistificatorio, al solidarismo umano e in particolare all'«insistente tematica onirica», motivi ai quali si intrecciano sempre «intermittenze del cuore, polemiche in versi e relative indicazioni di poetica». Ovunque la coscienza del «limes» ispira a Fasani i momenti più alti della sua poesia, sia quando espone un sogno, sia quando canta la Sils Maria di Nietzsche, sia quando denuncia gli squilibri ambientali come in «Pian San Giacomo», «luogo dell'insediamento e luogo fortificato, luogo di sbarramento e contemporaneamente di superamento, arginatore e però in sé stimolatore dell'altrove...»

Si tratta di un testo assai stimolante, che aggiunge vari tasselli nuovi ed essenziali al mosaico ormai vasto della critica della poesia di Remo Fasani, per cui siamo riconoscenti all'autore di averlo pubblicato sulla nostra rivista.

*Una luce di vino
brucia sul filo delle nevi
e sulle rocce un brivido è sospeso.
Viene la notte,
poi viene il vento che ubriaco
urta le vecchie case
e si querela ancora dentro i sogni.
Già su tutte le balze
aleggia la vertigine,
un falco stride lungo l'aria vuota.*

Sera alpestre, una delle prime poesie dal primo libro di Fasani, *Senso dell'esilio*¹, si presta a osservazioni utilissime circa la situazione degli esordi. E' un comparire che si autogarantisce grazie a due distanze convergenti: il porsi sotto la tutela della realtà sensorialmente avvertibile del mondo fisico e il considerare riproducibile questa realtà unicamente sotto il profilo della sua inclusione entro uno statuto formale. Da questo punto di vista i dati più interessanti sono quelli che vengono rivelati dal lavoro metrico, strutturato su zone simmetriche di crescendo in versi dispari (sette/nove/undici) e di raggruppamenti strofici (tre/quattro/tre), secondo un incrocio già piuttosto sapiente; anche al livello lessicale e ideativo, di influssi scolastici (un Pascoli letto con attenzione), di letture novecentesche (un Saba riconoscibile, oltre che nell'ordine metrico, in certi arcaismi lessicali come «si querela») e di riferimenti a modelli di poesia tedesca rivelati da un certo tenace immobilismo metafisico che può ricordare Goethe e Hölderlin quanto forse certo Rilke giovane.

Se mai sia possibile includere il lavoro giovanile di Fasani entro i contorni di un certo fare «lombardo» tra Sereni e il prossimo Orelli², è necessario presupporre la priorità di questa sottotendenza, poco appariscente anche se degna di una indagine incuriosita che non potrebbe non riservare qualche sorpresa, da iscriversi a una idea di «reticità»: regione del linguaggio e della cultura con modelli suoi propri e con un suo proprio procedimento di regolamentazione degli influssi, contenuta tra Nord e Sud e talvolta tra essi indecisa, non meno fiorentina che lombarda, e non più lombarda che diffusamente germanofona. E' una «reticità» che pone, appunto, l'*esilio* come strumento introspettivo dell'appartenenza stessa, l'indecisione come fase più autentica del radicamento, la barriera metafisica congiunta a un espressionismo tendenziale, l'altezza numinosa di un Nietzsche volentieri tentata di piegarsi a qualche ossessione dell'assoluto.

¹ Cito dall'edizione Casagrande di Bellinzona, 1987 (*Le Poesie - 1941-1986*), che raccoglie l'opera poetica di Fasani comparsa fino a tutti gli anni Ottanta. *Senso dell'esilio* era uscito nel 1945 presso la tipografia editrice Menghini di Poschiavo nella collana «L'ora d'oro», con una introduzione di Dino Giovanoli. I testi accolti in riedizioni successive si fanno carico di varianti in certi casi anche vistose; la stessa fisionomia

architettonica del libro, già in buona parte ridisegnata nell'edizione riassuntiva presso Pantarei (Lugano 1974), è profondamente rielaborata dal punto di vista delle espunzioni e delle inclusioni, nonché dello stesso avvicendamento dei testi.

² Rinvio, per questi aspetti, al mio *Poeti della Linea Lombarda*, CENS, Liscate-Milano 1987, p. 177 n.

Solo dietro queste precisazioni sarà possibile situare gli esordi di Fasani su alcuni punti di contatto, magari occasionali ma peraltro flagranti e probanti, con il percorso sereniano all'altezza di *Frontiera*: una «lombardità» transermetica, intimistica e paesistica, voracemente curvata sulle incidenze esistenziali del *limes*. Si legga *Città* nella edizione 1945:

*Oh il volo turbinante dei gabbiani
il vento d'ali il lacerio dei gridi
assiduo sul tuo ponte in capo al lago.*

*Ebbra meno non so la tua vertigine
delirante città dai treni in corsa*

e la si rilegga nell'edizione 1987, che ripropone integralmente l'edizione 1974:

*Oh il volo turbinante dei gabbiani,
il vento d'ali, il lacerio dei gridi
assiduo sopra il ponte in capo al lago.*

*E' questa (e non lo sai) la tua vertigine,
città che vivi tra rumori spenti.*

I sintomi di rimozione più massicci, solo in apparenza da riferirsi a una intenzione di occultamento della pressione sereniana, sono due. Anzitutto la scomparsa del «tu», e con essa la cancellazione di quel tipico modo del *tutoyer* che è il porsi immediatamente in relazione, pensare l'accadente come degno di rilievo soprattutto in vista della sua possibilità di essere partecipato e come tale sottratto, almeno provvisoriamente, al determinismo della «fatticità»; il *tu* può in queste condizioni porsi come mediatore ontologico e non soltanto come evento solidale. In secondo luogo, e con una indubitabile perdita di efficacia, la rimozione di un indice ideografico strettamente sereniano come i «treni in corsa», sostituito, nel ribaltamento semantico di tutto l'ultimo verso, da un'immagine di stasi minacciata. Non è soltanto una questione di opportunità di stile, quella che ha spinto Fasani a risciversi a distanza di quasi trent'anni, ma si tratta propriamente di una rielaborazione autoprotettiva della nozione di *esilio*: la concezione radicalmente mutata del luogo altro, virato dai caratteri dinamici e un po' torbidi della prima ora a quelli compressi e puramente latenti che gli vengono attribuiti più tardi, indica uno spostamento del *limes* e riorganizza in funzione di questo spostamento la coscienza (*senso*) dell'esilio stesso.

Il verso che precede può aiutarci a capire meglio: mentre «ebbra», che si collegava per accumulazione a «delirante» in capo al verso seguente, scompare in favore del deittico normalizzatore «questa», la stessa posizione di giudizio viene rovesciata («non so»/«e non lo sai») così da garantire al soggetto un'assunzione di supremazia e di controllo che vede l'oggetto indebolirsi fino a perdere il suo valore di arcano. Contemporaneamente è proprio questo valore di arcano dell'oggetto che poteva garantire alla coscienza l'attivazione di un flusso fenomenologico della percezione adeguato alla tesi del *limes*, rimarcando il valore solidale di quest'ultimo proprio nel punto della sua

infrazione più violenta. La normalizzazione introdotta da Fasani (e questo non è che un esempio fra i tanti di una volontà di censura delle coordinate iniziali del nesso *esilio limes* come caratteristica direi spontanea della «reticità») è frutto evidente di un'opzione successiva rivolta solo apparentemente a mitigare in fase retrospettiva un'ascendenza scomoda, in realtà destinata a ridefinire i limiti stessi di comportamento in funzione di un *centro* esistenziale situato ora in una zona diversa di quella *border line* che è, per sua natura, libera e altrettanto sfuggente, potenziale e al tempo stesso cogente, tendenzialmente cosmopolitica e statutariamente conservatrice.

Orme del vivere, composto tra il 1947 e il 1950, comparve per la prima volta in volume soltanto nel 1974³. Anche se dislocato nella cronologia bibliografica, questo libro è dunque a tutti gli effetti da leggersi come il primo lavoro in versi del dopoguerra, immediatamente a ridosso della raccolta di liriche della prima gioventù⁴. E' una fase crescente dell'apprendistato metrico-melico che testimonia, entro la poetica lirico-intimistica, doti salde e considerevolmente precoci, da porre alla base anche della sostanziale stabilità metrica e retorica del Fasani a venire, che si rivelerà sostanzialmente fedele a una cautela rassicurante nella rappresentazione, anche quando l'apertura del testo a messaggi eterodossi si farà sistematica; tanto che la professionalità piuttosto tradizionale della rappresentazione formale potrà apparire come una legittimazione di quella trasgressione. Per tornare a *Orme del vivere*, i riflessi di ascendenze letterarie di primo piano si stabiliscono peraltro all'interno di una sorta di metafisica del paesaggio, esso stesso investito a tratti delle caratteristiche di un certo simbolismo hodleriano attraverso l'allegorizzazione anche graficamente esibita delle categorie naturali. Tra le forme della canzonetta, tra Penna e Gatto e magari certe cadenze ungarettiane, spuntano riferimenti abbastanza precisi a Montale («Il Vento fa suonare/la tunica d'ottone»), con in più una vaga radice espressionistica che agisce anche sul lessico cromatico, all'Ungaretti del *Canto Beduino* nel *Sentimento del Tempo* (ma anche tale da far prevedere i tardi ungarettiani *Proverbi*), a un fondale ermetico responsabile della preziosità letteratissima dei congegni figurati (due sinestesie in chiasmo, come in questi versi: «Sul Monte Pombi crepita la luce, / ma la notte singhiozza a Piano Ombroso»). Talvolta il procedere ai punti alti della sperimentazione retorica si intreccia con una sorta di pseudosentenziosità popolare, o di eticità radicata promossa in senso onirico-rituale: a un punto di questo incrocio si può forse situare il tributo all'Ungaretti del *Canto Beduino*, più precisamente al livello dell'affabulazione mitica del *limes* («La luna è sotto il monte, / il piano un ponte un ponte») come *luogo interpretativo* nato sul luogo fisico-antropico. Le *Quartine Cinesi* anticipano le omonime che saranno composte negli anni Ottanta, mentre le strofette meliche di *Musica d'archi* sembrano insediarsi (non si sa quanto consapevolmente, a quel tempo) entro la tradizione orientale dell'haiku. Qual è

³ Sempre presso Pantarei di Lugano, assieme alla citata riedizione di *Senso dell'esilio* e alla riedizione di *Un altro segno* (uscito da Scheiwiller a Milano nel 1965). Avrò modo, nel corso del testo, di proporre qualche riflessione sul carattere «sabiano» di queste insaziabili rielabora-

zioni interne che Fasani compie sulla propria opera.

⁴ Ma l'edizione completa del 1987, che costituisce la base-guida di queste mie riflessioni, riporta nella sezione iniziale «Primi sentieri» due liriche dell'adolescenza sotto la data 1941 (?).

il senso di tutto ciò? Vivere il luogo relativo come luogo assoluto, civilizzandolo letterariamente senza precipitare nel mito della demiurgia e pertanto lasciare scoperti i segni logico-pratici del solidarismo enfatizzandoli come figure del rituale (ancora la pseudo-etica di quel cantare apotropaico, cantilenato e un po' ingenuo, che sono le strofette meliche) fino a giungere a materializzarli nel percorso dall'immaginario al simbolico; la iterazione costituendo lo scorporamento di una materialità della voce già acquisita e la conquista del segreto catartico degli automatismi.

Per queste vie non è difficile ambientarsi con certe punte del sublime lirico-drammatico che compaiono all'interno di *Un altro segno*⁵. Muove Fasani, nella costruzione dell'opera, una vocazione che definirei modernamente sabiana, una tendenza irresistibile al Canzoniere come frutto correttivo della riscrittura che prevale sull'autobiografia: mentre *sotto* la parola scorre la storia, irrimediabilmente perduta soprattutto nella forma anonima degli eventi individuali, la reintroduzione della scrittura come invariante sulla presa mobile di quel fondale ha il compito preciso di adeguare la deiezione della storia al progetto narcisistico; ma dal momento che delle *due storie* soltanto una è stata fissata dal soggetto come epifenomeno di quella sottostante, il reintervenire sulla prima significa anche sancire la debolezza e la marginalità dell'altra. Come tutti i poeti della centralità dell'io, Fasani si dispone in questa fase del suo lavoro a sublimare in forme inattaccabili il primato del letterario, postulando che nella letteratura è compreso tutto, e non l'ipotesi contraria. Solo così si può intendere perché la *storia dell'io* non sia mai completa, ma venga giudicata in ogni situazione perfettibile e riproponibile, quasi a sancire la distanza dell'altra storia rispetto alla continua perfettibilità della vicenda dell'io; e solo in questo modo, per di più, si potrà valutare il carattere solo apparentemente brusco della sterzata gnomico-satirica del Fasani più maturo e vigorosamente moralistico, portato letteralmente a «stanare» la storia *altra* dai propri anfratti, chiamandola a pronunciarsi e verbalizzandone le contraddizioni.

Dicevo che *Un altro segno* sancisce l'avvento del registro lirico-drammatico. Ciò non sarebbe come tale esatto se non intervenisse la necessità di precisare alcune evidenze intertestuali che rivelano una condizione combattuta tra sublime e ironico (con alcune scorie di sottile vittimismo da ascrivere al registro neocrepuscolare), tra titanismo e rinuncia, tra disperazione e adattamento. Anche in questo, che è in ogni caso il culmine lirico di Fasani, opera la nozione del *limes*, sia nella sua accezione propria di luogo antropico-culturale, sia in quella, più ideologicamente marcata, di limite della conoscenza e della esplorabilità. Quest'ultimo è dichiarato all'interno dei sintomi di una teologia negativa, o teologia dell'assenza, segnalati dall'«anima che intende / e d'intendere ignora», dalla *Notte oscura* che è una vera e propria «noche oscura» di Dio, dall'*Eco del monte* in cui si riconosce versificato un pensiero di Meister Eckhart e che è *Grido dai monti* in un'accezione antropologica speculare al precedente. Siamo entro una teofania del silenzio cui fa da sfondo la severità ineluttabile dello scenario retico-grigionese colto alla caduta di ogni progetto e immanente sulla soccombenza coscienza-

⁵ La plaquette, uscita in una minuscola edizione per i tipi di Scheiwiller (cit.), verrà poi ripresa, con varianti intertestuali e di dislocazione, nella

citata edizione luganese del 1974 e, da ultimo, nel volume complessivo.

le del soggetto: il grado impari di titanismo che viene consumato in questo rito tautologico («Appari! grido, Appari! alla montagna (...) Appari! la montagna mi risponde...») viene ridotto alla costanza determinata di una norma dei luoghi («L'uomo che va nei monti - o che cammini / lungo il sentiero o che si attardi un poco - / sente improvvisa un'ansia di gridare») e dai due piani emerge una sorta di panteismo hodleriano o di delirio lucido di natura tardoromantica (con anche la sensazione della presenza di certi ordini del sinfonismo magari tra Strauss e Mahler) che giustifichino la confusione spaziale tra un «qui» e un «là». La pronuncia tenta di unificare le due postazioni così che il luogo di chi parla e quello di chi è parlato si scambiano le parti ed è lo sfondamento della parola stessa, fattasi grido, a decidere la reversibilità del percorso e l'illusione della reciprocità. Dopo avere appreso dall'autore che l'ossimoro «bianca tenebra» che chiude *Nevicata* è trascritto dalla «Weisse Finsternis» di Stifter, possiamo decidere qualcosa di più sui caratteri dialettici di questo conflitto, orientato da modelli del simbolismo centroeuropeo e dunque assai lontano dal relativismo ironico di una cultura poetica lombardo-borghese. Quest'ultima appare peraltro presente al livello di certe superfici tematiche o - ma per ragioni molto diverse - viene sfiorata nell'incontro con alcune situazioni che fanno pensare al giovane Orelli⁶, quali il riferimento topico alla notte di fine anno, vissuta peraltro da Fasani («E' questa un'ora ferma, senza tempo, / che vita e morte hanno lo stesso nome») con una coscienza marcata dell'immobilità e dell'indugio che riproducono il «qui» e il «là» implicati nel rimbalzare inattivo e tautologico della pronuncia deformante del «grido», spia della inclinazione di un poeta così poco disposto alla ferialità e contemporaneamente poco attratto dalla eccezionalità. Tra l'«Appari!» gridato e restituito dallo sfondo indifferente della montagna e l'*Osteria degli orologi* di capodanno, animata di relazioni e di incertezze condivise, il poeta non solo sceglie il primo episodio, ma contemporaneamente pare prediligere un solipsismo intimamente nordico, una interiorizzazione orgogliosa e sterile che si trasformi immediatamente nelle forme di quella inautenticità controllata e repressa intesa come superamento verticale delle energie percettive: condizione carceraria, l'«Appari!» diviene, in uno dei testi esemplari di tutta la sua produzione, un forte *monologo a due voci* nell'area di ricaduta delle «parole gelate»⁷, con il consueto dramma dello spostamento di piani tra emissione e ricezione, che è dramma anzitutto di natura «pneumatica», addirittura a ben vedere glossolalica nel punto in cui la confluenza delle lingue diviene premessa di storia a venire.

Con *Qui e ora*⁸ infatti si consuma la svolta radicale nella poesia di Fasani. Il feno-

⁶ Almeno uno, in questa raccolta, il luogo di concordanza evidente e oggettiva con la poesia di Orelli: «noi qui vegliamo, ci facciamo auguri, / brindiamo a un anno che comincia. / E tra un brindisi e l'altro indugia l'ora» — che ricorda un analogo luogo tematico e semantico di Orelli, *Prima dell'anno nuovo*, in *L'ora del tempo*, Mondadori, Milano 1962. Per quanto riguarda *Metà della vita*, titolo che chiude la raccolta di

Fasani, si rimanda all'Hölderlin di *Hälfte des Lebens*. Per la riconoscibilità del topos nello stesso Orelli, cfr. il mio *Eliot e la «Linea lombarda»: alcune proposte per una ricerca*, in «Nuova Corrente», XXXVI, 1989, pp. 83-98 (segnatamente a p. 90 n.).

⁷ Per il mito del «disgelo» delle parole si riprenda il capitolo «Vedere le voci», da *Figurato e rimosso* di Carlo Ossola, Il Mulino, Bologna 1988.

⁸ Uscito, in una prima edizione, a Lugano per Pantarei nel 1971 e ripreso ora con «alcune varianti».

meno, che appare improvviso sul piano bibliografico, è il risultato di una decisione corrispondente a un problema di fondo: quale parte della realtà è riducibile a poesia? Il passaggio da un intimismo lirico a una poetica militante che pone al centro il messaggio è violento e inatteso quanto è drastico il problema teorico nelle sue infinite conformazioni: diciamo che è in gioco, ma da Fasani risolta in maniera del tutto atipica e laterale, la scommessa delle opzioni sperimentali attorno a una svolta anche storicamente rilevante (il libro è stato composto nell'estate del 1969) le cui ripercussioni non devono essere passate inavvertite al solidarismo umanitario dello scrittore. Il problema, comunque, rimaneva quello del se e come *aprire* il testo a parti di realtà la cui inclusione non avrebbe potuto non determinare riflessi nuovi e inattesi su un'idea di letterarietà che solo poco prima non poteva combinarsi che con una situazione di percezione, di scelta e di selezione per così dire elitaria, accantonando come *non poetabili* i referenti non connessi a una precisa idea di funzione lirica. A questo punto potevano accadere due cose: che il contenente tendesse a soggiogare e ad acclimatare il contenuto secondo modalità rigide dello statuto formale vissuto in senso ontologico; oppure che il contenuto irrompesse in maniera destabilizzante a sovvertire l'idea stessa della funzione estetica. E' chiaro peraltro che un percorso dinamico tanto complesso avrebbe dovuto trovare infinite sfumature, vie medie, compromessi e gradi, e che la riambientazione di materiali eterodossi sarebbe avvenuta secondo modalità propriamente fisiche di equilibrio regolatore ottenute a spese di entrambi i valori in gioco, l'interno e l'esterno. Una cosa, perlomeno, è certa: se Fasani non ha accolto i caratteri del procedimento neosperimentale nel loro trasformarsi in una nuova qualità «museale» della forma, egli non è stato peraltro risparmiato dalla contraddizione emergente di continuo dalla necessità stessa di giustificare la convivenza tra il vecchio e il nuovo. Molti aspetti del libro segnalano questa indecisione. Anzitutto un andamento narrativo che si vale di giunture di carattere oraziano, l'effabilità congiunta all'affabilità e il quotidiano continuamente proiettato in un *audelà* moralistico che avverte la distensione come sigla monitoria universale («ma, mentre sono in preda a tutto questo, / a poco a poco una pace / e una gioia si fa nel fondo di me stesso...», *Il disco*). La cronaca diviene inoltre garanzia empirica della legittimazione della denuncia, ma contemporaneamente situa il messaggio letterario in una zona di rischio tra «datità» e «databilità»: alla prima il compito dell'irrompere nudo sul non-formato-informale e di sancirne la presa all'interno delle coordinate «cliniche» dell'esistenza; alla seconda il rischio della deperibilità o illeggibilità future, in una concorrenza fiduciosa e solerte con il formarsi proliferante di altre (e in fase di superamento incessante, per loro stessa natura costitutiva) modalità del conoscere caratterizzate dal nesso produzione-consumo. L'insediamento brusco in questa zona testimoniale, entro la quale alla poesia è affidato il compito di dire di più e di dire meglio, convoglia in sede interstiziale una riflessione necessaria sullo *strumento* che va a cogliere (talora con indubbia efficacia) gli orli di una polemica in versi che sappia ricondurre il discorso entro le proprie dichiarate e scoperte basi metalinguistiche «(Poeti, via, facciamo un consuntivo, / se non un duro esame di coscienza», *Lettera semiseria*); in questa sede viene percepito meglio che altrove il relativismo del dato parola/cosa inscrivibile in ogni atteggiamento di verbalizzazione del mondo:

*Cerchiamo la parola giusta. Quale?
 Quella che chiama, libera, le cose
 ed esse le rispondono. Togliamo
 poi le parole: le cose rimangono,
 quelle di ieri e quelle di domani,
 ma solo vive quando l'oggi è vivo.*

C'è però, nel libro, un vertice. Esso non sarebbe stato possibile se quel bordo continuamente acceso di marginalità e di insoddisfazione rispetto al mondo non fosse stato dichiarato e se la nuova imparzialità che lo governa, divenuta ora primato della rappresentazione e assenza di giudizio, non fosse frutto di un rientro verso ragioni radicate, scelte necessarie e, ancora una volta, forme di autocritica circa i limiti della poetabilità. Si tratta di una poesia del radicamento, uno dei frutti più tesi della «reticità» di Fasani e in assoluto una delle cose più intense della nostra poesia di questi anni: *Giovanni Giacometti* è però anche una orgogliosa affermazione dell'evento che ne prepara altri, dell'antefatto genealogico e della cifra ambientale da cui nascono storicisticamente gli eventi d'epoca, che come tali devono essere criticamente ricongiunti a quelle loro falde necessarie. Una sorveglianza molto tenera, che ha persino qualche lontano antefatto nella condizione di un «minore» di spicco quale Bertacchi, investe la situazione e le cose di una immobilità allegorica e il senso di catastrofe che Fasani immette, per virtù delle cose stesse, entro la partitura di una scena di vita bregagliotta, testimonia i sintomi della crisi interna attraverso la quale il gruppo umano del *limes* prepara inconsapevolmente un *dopo* che, liberandosi, lo sappia contemporaneamente tradire. *Tradere*: consegnare a altri, tramandare; anche secondo la convincente ipotesi di Harold Bloom⁹. L'allarme che circonda l'operosità umile e situata di Giacometti padre è la figura di un «tradimento» che si prepara e viene espresso mirabilmente nei gesti meccanici, istintivi, animaleschi della ragazza colta nel suo «avventurarsi illesa / nella piazza, nella vampa del meriggio dove solo / il cavallo che si torce su se stesso sembra dover resistere».

L'atteggiamento del «contestatore solitario», come Fasani si autodefinisce in uno dei suoi versi, ispira buona parte del lavoro successivo¹⁰, ma vi si intrecciano intermittenze del cuore, polemiche in versi e relative indicazioni di poetica e, almeno essa da segnalare come specifica, l'insistente tematica onirica. C'è da supporre che non sia un caso che i quattro aspetti risultino annodati nella stessa sede contestuale e sarà perciò necessario esaminare come ciascuno venga fatto riflettere prismaticamente negli altri. L'atteggiamento polemico appare a prima vista soverchiante e instancabile, dettato come dicevo da una esigenza di controcronaca, ma anche dal perseguimento di un primato alla rincorsa morale esercitato per mezzo di un incalzante procedere di verifiche intellettuali.

⁹ Si veda, assieme ai libri di Bloom tradotti in Italia, la importante intervista concessa a Rossana Bonadei: *Scrittura poetica e scrittura critica - Conversazione con Harold Bloom*, in «Poesia», 61, aprile 1993, pp. 47-52.

¹⁰ *Oggi come oggi*, che contiene versi scritti tra il

1973 e il 1976, comparve originariamente per le edizioni Il Fauno di Firenze nel 1976. *Tra due mondi*, composto tra il 1977 e il 1980, uscì nelle Nuovedizioni Vallecchi di Firenze nel 1982, assieme a *La guerra e l'anno nuovo*, che dava il titolo al libro.

Talvolta sospettabile di misoneismo (*Grand atlas, Inchiesta psichiatrica*), l'impeto moralistico e demistificatorio si fa denuncia e profezia nel saper cogliere, dalla cronaca, i sintomi del mutamento involutivo e dell'attentato a valori del diritto umano che l'autore coglie in una precisa e inconfondibile prospettiva individualistica e libertaria. E' il caso di *Radioattività*, che accompagna la lunga battaglia, anche non in versi, che Fasani conduce esemplarmente in nome dei valori dell'umano assediati dalle logiche capitalistiche della produzione e del dominio e che rivela una insolita disponibilità, da parte dell'intellettuale, a porre a rischio le proprie risorse specialistiche e separate in favore di una convergenza di sforzi realizzata sul piano non soltanto testimoniale. Alla base delle posizioni più avanzate, come è indubbiamente questa, sembra però esserci una sorta di diffidenza genetica generalizzata che va ad ancorare, del *limes*, le caratteristiche di impermeabilità all'esterno, di centro del mondo nel suo porsi come munimento e ben difeso baluardo, nonché come zona di erogazione di una sapienza perpetua in nome della quale la stessa letteratura deve venire a patti con una verità più urgente e categorica. E' il caso della polemica in versi con lo Zanzotto della *Beltà (A un contadino)* e con un celebre poema di Cendrars: discutibile, e forse inopportuna, la prima, nel suo spostare arbitrariamente il campo all'esterno dell'oggetto della contesa; vivace e profonda quest'ultima (*Fu Pasqua a New York*), animata dai segni di solidarismo umanitario e dal consueto puntiglioso bisogno di distinguere, di precisare, di un discernere impegnato in cui si intravede però sempre il sostegno di un rispetto per l'altro illuminato dal tono critico della sintesi:

*(E' vero: Cendrars, nei versi che precedono,
ci parla della folla promiscua, e universale, dei poveri;
ma ce ne parla con tono falso,
violento e insieme languido: ambiguo,
come se l'oscura miseria e di contro la «Banca illuminata»
fossero dei motivi per sfogare una sua passione,
un fondo di amarezza e un bisogno di dolcezza
soltanto personali: e Dio ci salvi dai poeti
che sfilano i loro versi cominciando,
ogni due o tre volte, con «Signore»,
e in più col verbo, che suona così bene,
così liturgico, all'imperativo:
«abbi pietà», «fai loro l'elemosina».
Quasi sempre questi signori non credono
nel Signore, non avranno mai pietà,
non faranno l'elemosina, e tanto meno,
eh sì: tantomeno la rivoluzione;
la loro voce suona blasfema, anzi,
non suona intera, ma come «flatus»;
e così, non avendo voce, non hanno
dimora: sono i giramondo,
i doppiamente aggressivi:*

*con la cupa amarezza e la cupida dolcezza;
ogni luogo si fa per essi terra di conquista:
«Io, questa sera, ho tirato sul prezzo...»)*

C'è però un punto in cui l'autore è spinto dall'esigenza di chiarire pubblicamente la natura della contraddizione tra impeto contestativo e qualità del conoscere che ne deriva: leggibile come forma generale dell'autocritica, *Meditazioni sull'arte* non sembra peraltro mettere in discussione il punto nevralgico consistente nel ripudio di una poesia che essa stessa si proponga di *essere* trasgressione e non si limiti ad assumersi il compito di *indicare* la trasgressione. In questo aspetto del suo lavoro sono da leggersi i momenti di discontinuità di Fasani, l'apparire della non-necessità proprio là dove l'occasione sembra rendere sommamente necessario e urgente l'input di scrittura, così che vengono a collidere, in un trauma non conciliato, gli elementi di *necessità esterna* con quelli di *necessità interna*. Il poeta grigionese ne è sicuramente consapevole, anche se la conclusione alla quale egli giunge è piuttosto di carattere gnoseologico che non rivolta a rivelare una percezione netta del *carattere interno* di opposizione e di disobbedienza che la qualità formativa del testo rappresenta nei confronti del potere; e lo rappresenta per sé, per statuto proprio e per inalienabile efficacia, come ben sanno le avanguardie storiche quando si trovino a fianco un osservatore d'eccezione come Adorno. L'«asimmetria» proclamata dal pittore in *Meditazione sull'arte* è in verità la forma propria del dissenso rappresentata nell'exasperare dall'interno le forme abituali, convertendole in un deterrente massiccio di confusione e di disorientamento. Ciò che l'interlocutore gli oppone

*[Soltanto il Tutto o il Nulla:
il Tutto che travolge ogni resistenza,
il Nulla che svuota ogni potenza,
sapranno darti la vittoria.
Risali a quest'ultima fonte. Poi
volgila pure dove vuoi.
Sarai sempre nel solco della Storia.]*

si richiama tenacemente a una responsabilità etica dell'agire intellettuale secondo cui chi vive e agisce ha sempre qualcosa di ulteriore di cui dare conto che non l'elaborazione limitata e limitante dell'attenzione formale al proprio lavoro. Il carattere testimoniale di questo atteggiamento è ormai nutrito di una ragione d'essere rispetto alla quale tra l'altro pare sia stato decisivo l'interesse dell'autore per il pensiero orientale¹¹, documentato largamente nella sua opera non soltanto in qualità di referente «altro» da adibire ai piaceri dell'intertestualità:

*L'asimmetria. La simmetria.
Il nostro mondo, il nostro linguaggio*

¹¹ Illuminante, in questa prospettiva, il saggio di Francesca Negroni, *La sfida della vacuità - Il*

tema del nulla e del vuoto nell'opera poetica di Remo Fasani, Edizioni Cenobio, Lugano 1992.

*è reso equivoco; e la prima cosa
che ci resta da fare
è aver coraggio:
eliminare - e tu l'osa -
l'equivocità.
Dir pane al pane e vino al vino, ecco.
Quanta fatica per giungere a questo:
quanta, se si deve sostenere
contro gli artisti che credono ai teoreti
e i poeti che lusingano i teoristi.
Se questo pure è Potere.*

Ciò che conta, intende dire Fasani, non è il modo di porsi dell'artista rispetto all'opera, bensì il suo modo di porsi rispetto al mondo. In questa prospettiva il suo sperimentalismo appare piuttosto rivolto a rendere più flessibile la configurazione formale del testo in vista dell'annessione di nuove forme della verità, che non dettato da una messa in discussione dei modi formali di fare letteratura nei suoi rapporti con lo sfondo storico-sociale. Non è un caso che, piuttosto che le nozioni di simmetria e di asimmetria (nozioni interne alla struttura stessa dell'opera estetica avendone di vista pur sempre i compiti pubblici), gli stia a cuore la direzione stessa, la liquidazione dell'equivoco, il ripristino di una corrente diretta e solidale tra «parola» che dice e «cosa» che è detta, la desacralizzazione della egemonia intellettuale nella formazione dell'opera, egemonia vista essa stessa come forma di complicità:

*Ma c'è l'Anima del Mondo,
l'Anima del Mondo offesa che parla,
e talvolta grida, ma che noi non udiamo,
perché non può gridare né parlare.
E a lei dobbiamo prestarla,
la nostra simmetria
e la dissimmetria.
In questo tempo feroce
dobbiamo dare per lei la nostra voce.*

È appunto entro il percorso di dissepolitura dell'«Anima del Mondo» – finalità che non si esaurisce nei limiti soggettivi ma che guida le istanze di impegno contro il «tempo feroce» – che si situa la ricorrente casistica onirica: il misticismo junghiano sembra guidarla molto più che non il materialismo freudiano, l'inconscio come tappa della identità in crescita sembra assai più familiare che non l'uso desolante e deterministico dell'inconscio come luogo di deposito delle coazioni. Si comprende ora come l'altro spazio dello stemma (tra contestazione civile, poetiche in versi, intermittenze del cuore) trovi un suo insediamento armonizzato entro le logiche tematiche che governano questa parte del lavoro di Fasani; e si comprende, per di più, come certi esiti spiccati dalla sfera privata risultino più convincenti rispetto a altri momenti in cui la messa in gioco

del rischio è persino statutaria. E non è nemmeno un caso che il componimento che porta il titolo appunto *Un sogno* si apra con un esplicito autoritratto in versi, come se si trattasse di collegare l'evento onirico a una precisa sfera di causalità secondo la quale la vita psichica nascosta deve tornare regolarmente ad adempiere il proprio tributo alla sfera cosciente e, al contrario, quest'ultima è chiamata a sua volta a predisporre i propri sogni a una reciprocità circolare. La coscienza del *limes* vive qui uno dei suoi momenti più liberi e visionari, secondo le coordinate formative di una cultura e di una figuratività centroeuropee alle quali ho già fatto riferimento: solo così si comprende come il sogno venga esposto «in modo sincero e scrupoloso, / ma senza interpretarlo», mantenendosi estraneo alla fase di elaborazione simbolica e intellettuale che verrebbe a costituire una sorta di tradimento della fedeltà ai luoghi; ma ciò non significa, appunto, che la configurazione visionaria dello stesso materiale onirico non poggi in modo anche grandioso su una rappresentazione del paesaggio nella quale simmetria e asimmetria si confondono e si conciliano secondo i modi di rivisitazione propri della storia remota dell'io. Ciò che contribuisce a fare di questo testo uno dei momenti più alti di tutta la produzione di Fasani è perciò anche l'assenza di punte moralistiche e di clausole universalistiche e risentite: la conclusione in sospenso (fenomeno abbastanza raro nell'autore) ne fa un esempio convincente di opera aperta e si riallaccia, essa stessa, alla decisione di adiacenza e di fedeltà alla memoria non mediata del sogno, come se, lasciato libero di fluire ma contemporaneamente programmato nei suoi confini operativi, il testo trovasse il massimo di suggestione e di ambiguità proprio all'interno della fedeltà «naturalistica» al percorso psichico.

Non molto diversamente accade in *Le tre età*, che abbandona l'indice perentorio del tempo presente per ricorrere all'imperfetto narrativo, più idoneo a rappresentare una situazione allontanata e pacificata dal tempo, così che «gli avvenimenti sono enunciati come si sono prodotti nel loro apparire all'orizzonte della storia» e «sembrano raccontarsi da soli»¹². L'aspetto più seducente del discorso del sogno, in quanto riferibile alle strutture simboliche del linguaggio, sarebbe in verità racchiuso nella stretta parentela dei significanti («Nyon-Sion-Lyon disposti quasi / lungo lo stesso parallelo»): i tre luoghi diventano tendenzialmente uno nella sovranità del Nome che in prima istanza prevale sulle rispettive connotazioni simboliche, assai diversificate tra loro. Una lettura lacaniana darebbe frutti interessanti, a partire dallo studio dell'automatismo di ripetizione che renderebbe molto meno confidenziale quell'intreccio di simbologie ricondotte a una sia pur difficile convergenza che è il risultato della lettura autentica del sogno che l'autore svolge nella chiave degli archetipi. Viceversa c'è da pensare che «è nella catena del significante che il senso *insiste*, ma che nessuno degli elementi della catena *consiste* nella significazione di cui è capace in quello stesso momento», così che si impone «la nozione di uno scivolamento incessante del significato sotto il significante»¹³. È comunque significativo che proprio attraverso l'accoglienza poetica del sogno si manifesti la possibilità di distanziare l'urgenza dell'impegno civile e di allentare la tensione giudicante.

¹² E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, trad. it. Il Saggiatore, Milano 1990, p. 287.

¹³ J. Lacan, *Scritti*, trad. it. Einaudi, Torino 1974, vol I, p. 497.

In alcuni casi ciò avviene all'interno del discorso amoroso. Vi sono poesie d'amore che, destituito il tono un po' acre di un autobiografismo di tipo sabiano, sanciscono il respiro benefico di questo allentamento, restituendo al testo non dico la supremazia delle ragioni private (che sarebbe esito da non augurare alle sacrosante priorità etico-civili di Fasani), ma l'allontanamento del rischio spesso incombente della sua utilizzabilità indifferenziata come strumento di polemica in corso e della sua contaminazione eteronoma troppo instancabile. La situazione amorosa in realtà viene coerentemente vissuta entro il quadro esistenziale più esteso, come accade in *Piero della Francesca in Arezzo*; qui l'ultima parte:

*Poi l'incanto si ruppe.
Uscimmo frettolosi
Ma tu comprasti un ramo
d'ulivo, me ne desti
una foglia... Quel grigio...
argenteo come quello
della piccola croce
che porta Costantino,*

*che in capo al braccio porta,
persa fra tanto spazio,
eppure al centro: ultimo
segno d'ispirazione:
nascondere la cosa
che vogliamo svelare;
come l'amore, muto
di parole, e che parla.*

Ma altri tempi verranno alla poesia di Fasani con le raccolte successive: penso all'oscillare tra un *a* dativo-offertorio e un *ad* accusativo-polemico in *Dediche*; al riproporsi di una delle curve nevralgiche del *limes* nella Sils Maria di Nietzsche; alla costante e pubblica attenzione per gli squilibri ambientali; a quella idea di letteratura totale, tra poesia e filologia e critica aperta, che viene unita alla trasparenza epigrafica del pensiero lirico cinese riecheggiato nelle serie delle *Quartine*; a quella tensione degli estremi, tra diarismo e universalismo, che fa dell'autore un testimone insolitamente coraggioso nelle nostre lettere.

Attorno alla natura del *limes* nella poesia di Fasani, vorrei però chiudere con qualche riflessione su *Pian San Giacomo*, un poemetto in otto parti composto tra il 1969 e il 1983¹⁴ e che nella successione del libro complessivo si incapsula, forse non a caso, tra la prima e la seconda serie di *Quaranta quartine*. In esso è ben visibile la natura ancipite del *limes*, luogo dell'insediamento e luogo fortificato, luogo di sbarramento e

¹⁴ E' stato pubblicato per la prima volta per Pantarei, Lugano 1983.

contemporaneamente di superamento, arginatore e però in sé stimolatore dell'altrove. Già la minuziosa definizione dei confini cardinali che lo contengono tende a individuare il carattere difensivo del luogo, il suo adattamento alla vita così come è stato concesso da un disegno naturale che qui si intende preparato alla integrazione tra uomo e natura, non solo in virtù della sua costituzione materiale ma anche della eccitazione degli elementi simbolicamente rilevanti (luce e ombra, durezza e liquidità, secco e umido, caldo e freddo, ascensionalità e sprofondamento, silenzio e fragore) che lo costituiscono come perfetto microcosmo, tale che l'alterazione di taluna delle sue componenti tende a sovvertirne l'equilibrio delicatissimo. In modo sorprendente, un luogo che sembrerebbe costituito per la stasi è in realtà quello in cui il movimento e l'oltranza sono più acuti e perpetui:

*Ora, non c'è luogo sulla terra dove il muoversi,
lo spostarsi da un punto
a un altro punto abbia un senso
come in montagna. Nel caso nostro,
andare verso la rupe a Nord significa
inoltrarsi alla radice, alla tenebra indivisa
e primigenia del mondo; andare verso il cielo a Sud
significa migrare verso la luce,
lo spazio aperto dove il mondo,
ramificato, respira. E non basta. Per chi,
fin da bambino, è vissuto in questo luogo
e lo porta non solo negli occhi, ma nel cuore,
muoversi incontro alla tenebra significa,
al tempo stesso, sentire alle spalle
il richiamo della luce, e muoversi verso la luce,
sentire il richiamo della tenebra.
Significa trovarsi a vivere, quasi,
su una misteriosa altalena
e farla oscillare,
piegare anche fino all'estremo,
ma non ribaltare.*

Questa pagina di forte risentimento simbolico è dunque il tratto più autentico dell'autobiografia interiore di Fasani: lo spostamento è una costrizione vitale e al tempo stesso avviene entro coordinate definite da sempre su un'educazione del gusto che si forma a partire dai dati elementari e dall'investimento di coscienza che l'io riversa su di essi. Curioso del nuovo e contemporaneamente conservatore, l'uomo del *limes* è un soggetto della pendolarità, un ossessivo metodico che del trasgressivo ha la potenzialità compressa dell'appartenenza a un universo chiuso, un fautore della continuità al quale i parametri del vero e del falso si costituiscono rovesciando le logiche degli pseudoinnovatori («i Plutocrati i Tecnocrati»), un protagonista del «limite» le cui caratteristiche stanziali sono individuate da un atteggiamento naturale e necessario di vigilanza, ma

anche di cautela, il cui funzionamento è però garantito soltanto dall'exasperazione dello sguardo e dal consumo di energie: curiosità e onnivivorismo sono necessari a tenere allenato costantemente il quadro di informazioni necessarie a conoscere (a inglobare, a «rubare») le caratteristiche e le strategie del mondo «altro» nel momento in cui quest'ultimo si fa attentatore della intangibilità del microcosmo. L'uomo del *limes* ha dunque bisogno di innovare di continuo per poter conservare e le sue intimazioni verso l'esterno risentono appunto della accurata, inappellabile, particolare forma di sapere che il difensore si pone non tanto come orizzonte ideale ma piuttosto come prodotto, essa stessa, dell'esigenza di approvvigionamenti strumentali e strategici da opporre alla vastità dell'esterno. Da qui il particolare moralismo di Fasani, il suo senso della perentorietà e dell'urgenza, il suo (talvolta) misoneismo che è l'altra faccia del senso della concretezza. Da qui però anche il suo coraggio, la fiducia insolita nel messaggio «forte», fermamente formulato a partire appunto dal soggetto definito puntualmente al di fuori delle caratteristiche di uomo-massa ma, al contrario, integrabile in un profilo collettivo autorizzato dalla reciproca riconoscibilità e solidarietà degli individui che lo rappresentano.

In questa accezione di pensiero «forte» si comprenderà infine anche la vocazione del nominare, del chiamare in causa secondo forme della personalizzazione retorica, del convocare e interloquire, del *costringere a agire* in modi polarizzati, che è diffusa in tutta la produzione del poeta: la componente di solidarismo umanitario che ispira queste dinamiche forti del soggetto non sarebbe del tutto comprensibile se la retrostante coscienza del *limes* non avesse imposto la necessità di una definizione concreta e nominale dei soggetti stessi come intervento fondato sulle esigenze autodifensive del microcosmo nel momento in cui la sorte di quest'ultimo non è ancora consegnata alla quiete della memoria e, d'altra parte, non vive più da tempo la serena operosità dei propri equilibri. Costretta ora a *pensarsi* incessantemente tra passato e futuro, la coscienza del *limes* ha bisogno di moltiplicare le provocazioni, passando attraverso la individualizzazione e il rafforzamento del soggetto a partire dai modi stessi del *tutoyer* che Fasani impiega con caratteri di ampiezza sistematica e accentratrice.¹⁵

¹⁵ Quando questo scritto era già compiuto e stava per essere spedito ho potuto sfogliare il numero 9 della rivista valtellinese «Tellus» dal titolo *Oltre la linea - il mito della frontiera*, uscito nel maggio 1993. Nel rammaricarmi per non avervi

potuto fare riferimento nel corso di questo lavoro, raccomando l'attenzione a questo numero monografico dotato, come del resto gli altri di questa attenta ed elevata rivista di frontiera, di interventi e di riproposte di grande originalità.