

Sogni di Remo Fasani. Stile, strutture e storia*

Bref, la présentation des rêves s'entoure volontiers d'*alibi*; c'est comme malgré lui que le narrateur s'exécute, et pour d'autres raisons que le simple besoin de communiquer ce vécu intime. [...] Naturellement, la question n'est pas ici de traquer une quelconque hypocrisie, mais de prendre acte du fait que l'évocation des rêves ne va pas de soi, que leur publication cherche à s'appuyer autant que possible sur un recevable et salutaire "exposé des motifs"¹.

1. I *Sogni*² di Remo Fasani³ iniziano come altri racconti di sogni, con un «recevable et salutaire "exposé des motifs"»⁴. Non diversamente può essere intesa l'*Introduzione* dell'autore, ben consapevole di cimentarsi con un "genere" i cui *topoi* sembrano essere generati più da un automatismo psicologico che da una convenzione letteraria. Chi rende pubblica la propria esperienza onirica difficilmente può esimersi da una giustificazione che dissipi dubbi o prevenga interrogativi; gli uni e gli altri non sempre soltanto dei lettori ma anche, c'è da credere, del sognatore stesso.

* *In memoria di Antonio Stäuble.*

¹ JEAN-DANIEL GOLLUT, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, p. 185.

² REMO FASANI [= F], *Sogni*, Ro Ferrarese, Book Editore, 2008.

³ Nato a Mesocco, nella Svizzera italiana (Cantone dei Grigioni), nel 1922, Remo Fasani ha studiato all'Università di Zurigo e di Firenze. Dopo aver insegnato alle scuole secondarie e alla scuola cantonale di Coira, per quasi venticinque anni, dal 1962 al 1985, ha tenuto la cattedra di Lingua e letteratura italiana all'Università di Neuchâtel, dov'è vissuto. Tra i suoi studi letterari si ricordano quelli danteschi (*Il poema sacro*, 1964; *Sul testo della "Divina Commedia". Inferno*, 1986; *La metrica della "Divina Commedia" e altri saggi di metrica italiana*, 1992; *Le parole che si chiamano. I metodi dell'officina dantesca*, 1994; *L'infinito endecasillabo e tre saggi danteschi*, 2007), quelli sul Fiore, con cui si oppose all'attribuzione dantesca sostenuta da Gianfranco Contini (*La lezione del "Fiore"*, 1967; *Il poeta del "Fiore"*, 1971; *Metrica, lingua e stile del "Fiore"*, 2004), e quelli manzoniani (*La Grande Occasione. Saggio sui "Promessi sposi"*, 1952; *Non solo «Quel ramo...». Cinque saggi su "I promessi sposi" e uno sul Canto V dell'Eneide*, 2002). Notevoli le traduzioni poetiche da Goethe, Eichendorff, Hölderlin, Mörike, Rilke, Baudelaire, Mallarmé, Éluard, ecc. Si è spento a Grono (CH) nel 2011. Per maggiori informazioni sull'uomo e sull'opera si vedano: *Tra due mondi. Miscellanea di studi per Remo Fasani*, a c. di GIOVANNI CAPPELLO, ANTONELLA DEL GATTO e GUIDO PEDROJETTA, Locarno, Dadò, 2000; AINO PAASONEN, ANDREA PAGANINI, *Remo Fasani. Montanaro, poeta, studioso di Dante*, Ravenna, Longo, 2005; MARIA PERTILE, *Su poesia ed ermeneutica: una testimonianza di Remo Fasani*, "Ermeneutica Letteraria", III, 2007, pp. 187-90.

⁴ F, *Sogni*, cit., p. 185.

Chi invece si avvicina a *Sogni*, l'ultima raccolta del poeta svizzero, per il suo valore letterario, attribuirà agli "alibi" un senso in funzione della loro esistenza più che del loro contenuto: non è l'autenticità dei sogni trascritti a riguardarci, ma che questa autenticità sia protestata dall'autore e a quale scopo. Così il peso dell'interpretazione di un sogno, di una "Traumdeutung", non dipenderà dalla sua attendibilità ma innanzitutto dalla sua presenza, per nulla scontata, nel testo poetico.

Se da un canto ci distanzieremo dal significato psicologico del sogno, dall'altro non vorremmo neppure abbracciare la raccolta di Fasani per dimostrarne l'appartenenza a un "genere", le cui specificità, enunciative e pragmatiche, sono state studiate con attenzione da Jean-Daniel Gollut, citato in epigrafe. D'altra parte *Conter les rêves* fa il punto sulla prosa onirica tra Otto e Novecento, non sulla poesia, e affronta questo tipo di scrittura in una prospettiva narratologica, senza considerare le peculiarità poetiche ed espressive del singolo autore, che invece dovranno rientrare nella nostra indagine. Sono infatti convinto che la chiave di lettura di *Sogni* s'inserisca nell'area d'interferenza tra il discorso onirico e il discorso poetico: nella zona in cui, per riprendere l'esempio, l'attestazione di autenticità riguarda non meno la concezione fasaniana della poesia come misteriosa rivelazione di verità che il *topos* scientifico o pseudo-scientifico della trascrizione del sogno. In questo senso i tratti tipici dell'esperienza poetica di Fasani sono ben riconoscibili e proprio in forza di una tematica che mescolando le carte, le ordina; nascondendole, le mostra⁵. Forse nulla meglio del sogno poteva porsi a conclusione di quest'esperienza, come estrema dichiarazione di una poetica che nel novero delle proprie risorse ha sempre compreso l'"onirico", senza però mai concedergli la ribalta. Dare voce esclusiva al sogno significa accettare di giustificarsi e così di mettersi a nudo, forse anche in ridicolo di fronte a un lettore curioso, cinico, un po' ipocrita e naturalmente "onirologo"⁶. Ma tale consapevolezza non scoraggia l'ottantaseienne poeta che al contrario si cala nella parte e la recita, lasciando che il messaggio misterioso del sogno-poesia si esprima, come una rivelazione. La parte conclusiva dell'*Introduzione* pone infatti l'accento sul valore sacrale del sogno, la cui definizione è mutuata dal libro biblico di *Daniele* (5.5), così parafrasato dal poeta: «il mostrarsi sulla superficie della parete (della nostra anima) di una scritta misteriosa (di ideogrammi) che il candelabro (la nostra mente) rischiarà e indica all'attenzione»⁷.

Nell'«exposé des motifs», assieme alle giustificazioni di rito in una raccolta di sogni, convergono pure – e con esse s'intrecciano o coincidono – indicazioni di poetica o comunque argomenti che dalla poetica sono prestati alla motivazione della raccolta onirica. La complessità e la stratificazione di questo discorso discendono dal continuo intrecciarsi tra due diverse concezioni, l'una che nel sogno vede la manifestazione del sacro, l'altra dell'inconscio:

⁵ F, *Sogni*, cit., p. 49: «Così il sogno, l'equanime, ci mostra/ una sua parte, e una la nasconde»; p. 43: «Ah, qui il sogno rimescola le carte».

⁶ SIGMUND FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973, p. 116: «Si prova un comprensibile pudore a esporre tante cose intime della propria vita psichica, e per di più sapendoci indifesi di fronte agli errori di valutazione degli estranei».

⁷ F, *Introduzione*, in *Sogni*, cit., p. 13.

Ora eccomi qui, sul punto di scrivere una introduzione non certo facile, anzi molto difficile, perché quasi infinita, dopo Freud, è la letteratura sul mondo onirico. Ma proprio da Freud mi piace cominciare e far mia la sua premessa: "Dalla rivelazione dei miei propri sogni risultò inseparabile il fatto di aprire a sguardi stranieri le intimità della mia psiche più di quanto desiderassi e di quanto richiedesse il compito di un autore che non è poeta ma scienziato. Ciò era penoso ma inevitabile; e mi ci sono rassegnato per non dovere infine rinunciare alla dimostrazione delle mie ricerche psicologiche. Naturalmente non ho potuto resistere alla tentazione di attenuare più d'una indiscretezza mediante omissioni e sostituzioni; e ogni volta che questo accadde, sminui il valore degli esempi da me usati".

Per Freud la scrittura del sogno è al contempo bramata e temuta. Il progresso della scienza e la l'intimità profonda dell'uomo si scontrano, e ogni forma di mediazione non può che nuocere all'una o all'altro. Per il padre della psicanalisi il senso del pudore richiede «omissioni o sostituzioni» che invece il poeta rifiuta, come si legge di séguito nell'introduzione alla raccolta:

Pur essendo poeta e non scienziato, anch'io ho fatto uso dell'"attenuazione", ma a monte dei sogni, cioè con la loro scelta, e non a valle, dove ho solo "omesso" e non "sostituito", così che il materiale onirico rimane sempre di prima mano. Il mio problema, infatti, non era tanto quello di interpretare un sogno dato, quanto quello di trascriverlo, anzi di farne una poesia. La rettificazione è importante, perché viene a dire che un tema onirico, anche se a tutta prima può sembrare diverso, a ben guardare non si distingue da qualsiasi altro tema. Anch'esso richiede, da parte del poeta, l'assoluta libertà che gli è familiare, e che non è licenza, ma esattamente il suo contrario: una fedeltà rigorosa e insieme amorosa, con cui libera appunto il tema dalle apparenze e lo mostra nella sua verità definitiva. E tanto più, si può aggiungere ora, quando il tema è un sogno e, se non è mandato dagli dèi, ha pur sempre qualcosa di sacro⁸.

L'interpretazione impedisce a Freud di scartare i sogni che, oltre a essere interessanti dal punto di vista scientifico, potrebbero rivelare la sua intimità al lettore, e lo costringe a "omettere" e a "sostituire", compromettendo così, in una certa misura, la propria ricerca. I diritti e i doveri del poeta sono altri, ma non meno vincolanti. Egli è facilitato perché ogni sogno può farsi poesia; ma quest'ultima non può che nascere dalla sincerità, che non sopporta limitazioni. Lo scienziato dosa l'efficacia della sua dimostrazione senza perciò vanificarne la scientificità; per il poeta la sincerità e l'autenticità devono invece essere assolute perché la poesia si muove tra l'essere e il non essere, senza gradazioni intermedie.

Freud sembrerebbe così offrire a Fasani la possibilità di distinguere il poeta dallo scienziato, ma a ben guardare i due punti di vista più che distinguersi si contaminano, lasciando al poeta la difficile gestione di un tema in cui coesistono i misteri del sacro e della psiche, l'universale e il personale. E ciò non sembra affatto dispiacere a Fasani che, dopo essersi prefisso la rivelazione di una «verità definitiva», non disdice all'esercizio di una misurata analisi dei propri sogni: «tutto questo non

⁸ *Ibidem*, p. 12. Anche Luigi Malerba nelle "giustificazioni" del suo *Diario di un sognatore* (Torino, Einaudi, 1981, p. 5) definisce i testi come "materiale di prima mano": «Questo libro alla fine non si propone niente di più che offrire del materiale di prima mano su una attività della mente che si svolge nel buio».

significa, d'altra parte, che anch'io non abbia interpretato i miei sogni. Ma l'ho fatto sempre con misura, in modo da non mettere in forse, per ciascuno di essi, l'onirica aura di mistero⁹. Come abbiamo anticipato, questa oscillazione tra misteri della psiche e misteri del sacro caratterizza anche il finale dell'*Introduzione* dove, l'una di seguito all'altra, troviamo una sorta di «guida ai sogni»¹⁰ di matrice freudiana e la definizione scritturale degli stessi.

Lasciamo per ora in sospenso la *disputatio*, ora contrastiva ora compromissoria, tra scienza e sacro, tra poeta-psicanalista e poeta-profeta, tra i limiti dell'interpretazione e il bisogno di rivelazione¹¹; e il conseguente disinnescamento del «tema onirico» che «se a tutta prima può sembrare diverso, a ben guardare non si distingue da qualsiasi altro tema»¹². Condotta argomentativa programmaticamente avviluppata su se stessa in cerca di una giustificazione plenaria, se non piuttosto di una libertà assoluta di movimento. Torniamo all'inizio dell'*Introduzione* e alla prima motivazione della raccolta, che induce il poeta a tracciare una storia del sogno nella propria produzione poetica:

Prima di questa raccolta, ho già scritto una ventina di poesie sui sogni. Eppure ho cominciato tardi, quasi trent'anni dopo *Senso dell'esilio*, che è del 1944-45, a dare spazio a temi onirici, e ancora con parsimonia, tanto che ne ricorrono appena sei in oltre due decenni. Ma ecco gli anni 1998-1999, e i sogni che, in *A Sils Maria nel mondo*, diventano una dozzina, tra cui una triplice variazione di quello che chiamo del labirinto. Soltanto uno se ne trova invece nei *Novenari*, le novantanove poesie del 2000, ma esso è il sogno che vorrei scrivere sulla mia tomba. E forse per colmare questa lacuna, e al tempo stesso un lungo silenzio poetico, è nata una silloge composta unicamente di sogni¹³.

Il libro *Sogni* sarebbe nato «per colmare una lacuna», ossia per assecondare una fonte ispirativa prematuramente e colpevolmente inaridita: la vena onirica, accolta con «parsimonia» da principio (1973 ca-1997) e destinata ad ampliarsi a partire dalla stesura di *A Sils Maria nel mondo* (1998-99), avrebbe poi subito un'immediata battuta d'arresto, che avrebbe indotto il poeta, per reazione, a pubblicare i sogni, sognati e scritti tra il 2005 e il 2006¹⁴. A questa ragione se ne aggiunge un'altra che, per il fatto di essere la seconda e per di più fragile, indebolisce anche la prima, di per sé già non particolarmente convincente. Ma il racconto del sogno, come abbiamo già detto, genera il bisogno di giustificarsi e l'autore vi si adegua. Baste-

⁹ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰ *Ibidem*, p. 12: «Anche nel primo [sogno], la cui circostanziata spiegazione, se da un lato serve da esempio e diventa come una "guida ai sogni", dall'altro lascia pur sempre in ombra l'ultimo significato».

¹¹ *Ibidem*, p. 13 n. 3: «Proprio la dimensione del sacro [...] è quella che più manca alla poesia del nostro tempo».

¹² *Ibidem*, p. 12.

¹³ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴ *Sogni* si suddivide in due parti: la prima corrisponde al poemetto *Na in scendra – Andare in cenere* («scritto nel mese di agosto 2007»), la seconda, intitolata *Sogni*, raccoglie cinquanta poesie, in cui sono trascritti altrettanti sogni occorsi tra il marzo 2005 e il gennaio 2007. Le poesie-sogno sono inserite tra un proemio e un congedo, sempre in versi. Le date esatte di ogni sogno sono fornite a p. 89.

rebbe questo a soddisfare la nostra curiosità, ma la seconda ragione – il desiderio d'interrompere «un lungo silenzio poetico» – appare così poco sintonizzata con la prima da invitarci a formulare una domanda: ci sarà un nesso logico tra la crescita «contrastata» dell'ispirazione onirica e il «lungo silenzio poetico»? Nel corso di questa analisi mi sono riservato la libertà di formulare altre domande di questo tipo: nate dalla problematizzazione dei testi, prive di risposte sicure e comunque degne di essere ammesse, anche solo come ipotesi di future ricerche.

2. Nella selva argomentativa dell'*Introduzione* s'individuano due punti fermi, al di sopra di ogni sospetto, da cui procedere per un approfondimento testuale di *Sogni*: la storia del tema onirico e lo stile della poesia onirica. Due percorsi d'indagine da affrontare contestualmente, nel rispetto del titolo tematico e rematico. Con *Sogni* infatti viene segnalato il tema della raccolta ma anche, alla stregua di altri titoli fasaniani, la forma dei testi che la compongono. Forma in cui non viene calata la materia poetica, come nelle strutture più o meno tradizionali dei *Sonetti morali*, delle *Quartine*, o dei *Novenari*, ma che nasce *dalla* materia poetica, cioè onirica. Quando Fasani ci parla del suo «problema [...]: quello di trascriverlo [*il sogno*], anzi di farne una poesia», sembrerebbe ricondurre tutti i sogni a un'unica sfida linguistico-stilistica; non contenutistica. La sfida consisterebbe nel «liberare [...] dalle apparenze e [...] mostrare nella sua verità definitiva [...] un tema onirico, [che] se a tutta prima può sembrare diverso, a ben guardare non si distingue da qualsiasi altro tema». Dichiarazioni che invitano a individuare le costanti espressive della poesia-sogno fasaniana. Come nel caso delle «giustificazioni», anche in quello della «trascrizione», il sogno sembrerebbe infatti dettare legge e in questo modo configurarsi non tanto come un «tema» ma come un «genere», dotato di una sua *elocutio*, di una sua grammatica, a cui il poeta deve rifarsi.

Nelle pagine che seguono mi prefiggo due obiettivi: la descrizione, in *Sogni*, delle caratteristiche linguistico-stilistiche del «tema onirico» (tema e forma), indipendentemente dal suo contenuto; e – in un secondo momento – la comprensione dello svolgimento della tematica onirica nei libri precedenti. A questo scopo converrà mantenere sull'opera di Fasani un'ottica variabile, basata sull'incrocio di due prospettive critiche: la prima concerne ogni singola raccolta poetica di Fasani, da considerarsi come definitiva nel momento della stampa, da *Senso dell'esilio* (1946) a *Sogni* (2008), passando per le due sillogi complessive (*Poesie* 1987 e *Poesie* 2010¹⁵);

¹⁵ Do qui di seguito, con le sigle utilizzate per le citazioni, la lista delle opere di Fasani da me consultate: *Qui e ora*, Lugano, Pantarei, 1971 [QQ]; *Senso dell'esilio. Orme del vivere. Un altro segno*, Lugano, Pantarei, 1974 [SOU]; *Oggi come oggi*, Firenze, Il Fauno, 1976 [OCO]; *La guerra e l'anno nuovo*, Firenze, Vallecchi, 1982 [GAN], in cui è compreso *Tra due mondi* [TDM]; *Quaranta quartine*, Lugano, Pantarei, 1983 [QQ + n. d'ordine]; *Dediche*, Foggia, Bastogi, 1983 [D]; *Allegoria. Romanzo*, Foggia, Bastogi, 1984 [A]; *Le Poesie 1941-1986*, Bellinzona, Casagrande, 1987 [P 1987], in cui è compreso *Altre quaranta quartine* [AQ]; *Un luogo sulla terra. Poesie*, Bellinzona, Casagrande, 1992 [LT]; *Sonetti morali*, Bellinzona, Casagrande, 1995 [SM]; *Il vento del Maloggia*, Bellinzona, Casagrande, 1997 [VM]; *A Sils Maria nel mondo*, Castel Maggiore, Book Editore, 2000 [ASMM]; *Sogni*, Ro Ferrarese, Book Editore, 2008 [S + n. d'ordine]; *Poesie*, dattiloscritto curato dall'autore che comprende tutte le raccolte edite [P 2010], più *Novenari* [N + n. d'ordine]. Ringrazio Alberto

la seconda riguarda invece lo sviluppo del «tema onirico» e le varianti a stampa di testi e paratesti onirici. Terremo così in considerazione anche gli apparati esplicativi proposti da Fasani in alcune opere, sotto forma d'introduzioni e di note.

3. La lingua poetica a cui Fasani ci ha abituati rifugge dagli sperimentalismi e persegue una linea di chiarezza espressiva che è anche fede nel valore comunicativo della parola¹⁶. Lingua lineare, asciutta, qua e là impreziosita da parole firmate, allusive; sintatticamente elaborata ma mai a scapito della trasparenza dei costrutti. In *Sogni* l'equilibrio di questo codice cede invece spesso il passo a segmentazioni, a ripetizioni, a pleonasmii, a scarti, a sospensioni che presi nel loro complesso possono essere ricondotti a un nuovo paradigma espressivo. La trascrizione del sogno, nella forma più sviluppata, si articola in tre momenti: introduzione, racconto del sogno e commento, come in S33, un testo esemplare da cui partire:

In Pian Gasegela, slargo della valle,
dove chi sale... chi saliva al tempo
dei contadini, da Mesocco verso
San Giacomo, sostava a prender fiato
sotto un abete: lì preparano, oggi,
un incontro di calcio e i giocatori,
eccoli qua e là tra arbusti e sassi.
Ma io, perché ne sono escluso? E dove,
sí, dov'è l'avversario? E questo è un campo?
Tutte domande a cui non dà risposta
il sogno, l'enigmatico, l'assurdo.

La poesia introduce, trascrive e commenta un sogno assai banale, non fosse per la stravaganza di una partita di calcio organizzata in luogo «accidentato»¹⁷. L'introduzione non suscita particolari osservazioni¹⁸ a differenza della trascrizione e del commento in cui si concentrano tratti espressivi tipici di *Sogni* e raramente presenti e, specialmente, compresenti in testi di raccolte anteriori.

Nella descrizione del sogno Fasani utilizza spesso il presente indicativo con un effetto illusionistico, capace di trasmettere al lettore l'impressione del sognatore. A questo scopo il presente, che segue il sogno nel suo farsi, attimo dopo attimo,

Roncaccia per avermi fornito P 2010. L'editore Marsilio (Venezia) annuncia, per l'inizio del 2013, la pubblicazione di REMO FASANI, *Le poesie 1941-2011*, a c. di MARIA PERTILE.

¹⁶ Cfr. GIOVANNI BONALUMI, *Remo Fasani*, in AA.VV., *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, a c. di BONALUMI, RENATO MARTINONI, PIER VINCENZO MENGALDO, Locarno, Dadò, 1997, p. 216. Si legga pure: *A mia madre*, in *D*, p. 19: «Ma insieme fu la tua parola franca/ a lungo udita che parlava il vero,/ con discrezione, certo, col pudore/ dei poveri e degli umili, dei giusti,/ e quindi esatta e sempre più intensa/ negli ultimi anni»; e *Verbo*, in *D*, p. 69.

¹⁷ Nota in *S*, p. 96.

¹⁸ La *correctio* «sale»-«saliva», che sottolinea l'irrimediabile trascorrere del tempo e il venir meno della civiltà contadina, è un tratto stilistico tipico del Fasani ambientalista: cfr. «in fondo al Pian San Giacomo,/ esiste... esisteva, non sono molti anni,/ un podere, nel podere una cascina/ per abitarci» (*P* 1987, p. 319), «Tra le montagne, il fiume. Scorre.../ scorreva» (*P* 1987, p. 325). Entrambe le citazioni sono tratte da ANTONIO STÄUBLE, *Un poeta grigionitaliano: Remo Fasani*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», n. 5-6, 1995, pp. 90-1.

si avvale di altri espedienti che ricostruendo la dimensione onirica ne denunciano l'alterità rispetto al mondo vigile. Possiamo iniziare da *ecco*, riscontrabile nella metà dei sogni, che svolge una funzione di attualizzazione spazio-temporale, di svolta improvvisa in un *continuum* indistinto. L'avverbio presentativo partecipa al dispositivo indicale attivato dall'io-poetico per esprimere la sensazione onirica vissuta dall'io-sognatore, proiettato in un *hic et nunc* allucinatorio. Le reiterate indicazioni di spazio e di tempo e di persona, deittiche e non (*questo, qua e là, lì, oggi, eccoli, io*)¹⁹ assicurano un quadro referenziale che però si sfalda a causa dell'incertezza sulla posizione di un io sorpreso di non sapere, su se stesso, ciò che dovrebbe²⁰. Difficile dire se questo disorientamento sia stato provato *nel* sogno oppure ricostruito *a posteriori*; se faccia parte del resoconto o del commento. Le frasi interrogative di S33, ad altissima frequenza in *Sogni*, si posizionano spesso in questa zona bifronte, rivolta al contempo verso la logica onirica e verso quella vigile.

In alcuni casi lo sforzo di ricostituzione del quadro referenziale onirico, lacunoso, frammentato, instabile, ambiguo, difficilmente esprimibile linguisticamente (e logicamente)²¹, si traduce in ridondanze marcate, pronominali in particolare, inversamente proporzionali, parrebbe, alle certezze dell'io:

«Quand'ecco si avvicina una mia allieva/ ed a me dice, lei, la più accorta:/ 'Ne legga un altro, questo lo conosce';/ e lo nomina, l'altro, e io lo compro» (S15), «Il *Fiore*,/ e in un'altra versione/ e di Dante, essa?» (S34), «Ma cammina in disparte, solitario,/ e contro cielo, lui» (S4), «ma vicina, ella, da quando» (S3), «non più dal centro al cerchio,/ che si dilata, esso, all'infinito» (S6), «finché incontro una mia allieva,/ ancora una, e la devota, ella,/ che si ferma» (S16), «E mi sentivo dentro, nell'acqua,/ e l'acqua, essa, mi accoglieva» (S23), «e così pronti e dediti gli allievi/ ad impararla, essa» (S50).

Queste puntualizzazioni pronominali, quasi sempre pleonastiche nel contesto testuale ma funzionali all'espressione del contesto referenziale, onirico, fanno blocco con una serie di altre strutture marcate, come le frasi dislocate a destra. In alcuni casi la cooperazione tra i due fenomeni è palese: «Farlo saltare, quel casello?/ La decisione, essa, era ben calda» (S36). Questo tipo di frase marcata si distribuisce uniformemente all'interno di *Sogni* e, come si nota dagli esempi proposti, in simbiosi con altri fenomeni enfatici, in parte già indicati:

«E lí, tra noi che stiamo intorno,/ tu non la reciti,/ non l'improvvisi e non la leggi,/ la poesia, la dici e basta» (S1), «al suo inizio mi ha condotto,/ senza dirmelo, il sogno» (S3), «Eppure torna, oh, se ritorna,/ la voglia di tirarvi ancora,/ palle di neve» (S5), «La risposta è nei nomi/ che, scritti ognuno al suo luogo,/ insegnano come riempirlo,/ il modulo» (S8),

¹⁹ Gli avverbi spazio-temporali ricorrono in *Sogni* con una frequenza superiore a quanto si osserva nelle raccolte precedenti. Cfr. pure ALBERTO RONCACCIA, *Fasani. Il «segno del pensiero»*, in *Il luogo delle Muse. Saggi di letteratura contemporanea*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 43-4.

²⁰ Cfr. JEAN-DANIEL GOLLUT, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, cit., pp. 229-32.

²¹ Come nei sogni anche nei testi di *S* non sono infrequenti le alterazioni di persona o di luogo: «E da uno dei colli/ tu parli infine, e più non si comprende/ da che versante, se di qua, di là» (S1), «Il medico son io, non più l'infante/ e il giovane, bensì l'adulto e il vecchio,/ e di me stesso terapeuta» (S4), «tanto che la si vede da lontano/ e da presso» (S9), «salgo a cercarla,/ la persa rosa, e non è più essa...» (S31).

“e ancora trovarlo, il treno” (S13), “Così risalgo e lo traverso,/ il ponte mio viatico” (S25), “Eccolo riapparso, l’orso” (S27), “non l’ho imitato, no, il poeta/ che più ammiravo tra i viventi” (S29), “Chi l’ha compiuto, chi, tanto sfacelo?” (S30), “Li salgo per cercarla,/ la persa rosa, e non più essa...” (S31), ecc.

Formule iterative connesse sono le epanalessi di S29 («non... no») e di S30 («Chi... chi»), marca tipica del parlato-scritto²², di cui si rinvencono altri esempi: «eppure torna, oh, se ritorna» (S5), «Dipende,/ dipende da chi sa tirarle» (S5), «Ma non di contesa, no» (S7), «E ora, ora viene» (S10), «Ma ecco, ecco che da un cerchio» (S19), «Nulla, più nulla» (S30), «E dove, sí, dov’è l’avversario?» (S33), «E tu lo dici, tu, che un tempo» (S34), «E lei,/ lei stesso» (S41), ecc.

Si sarà notata, inoltre, l’inflazione di *e* incipitarie o interne²³, in funzione pragmatica o sintattica, con il risultato di una frammentazione continua del discorso, i cui snodi argomentativi sono spesso condotti da frasi avversative o negative, che accrescono ulteriormente l’impressione di discontinuità²⁴, contrapposizione e contrasto. Qualche esempio di costruito marcato con *e*:

“Una montagna e gente lí venuta./ E con essa c’è, vedi! Piero a Marca” (S4), “e c’è il dominio/ che, misterioso, abita il cinese./ E lui viene ed annuncia” (S44), “E mi sentivo dentro, nell’acqua,/ e l’acqua, essa, mi accoglieva” (S23), “Una folla in cui più non respiravo.../ E ora, ora viene/ e cresce [...]/ e io mi sveglio... E così intenso (S10), “E lì giunto, e dal ponte stesso,/ e dritto giù nel torrente,/ rovescio, ecco, le mie valigie” (S13), “Quel perpetuo discorso con se stesso, col proprio cuore e con la propria mente,/ con Laura e con Amore, e più con Dio” (S9), “e io [...]/ e lui conviene./ È ora [...]/ Ed eccomi” (S32), “Ma ben presto/ sono miei, quei dipinti, o del mio sogno,/ e di nessuno e poi di tutti./ E uno più degli altri” (S45)²⁵.

Tra gli svariati usi delle avversative e delle negative che ricorrono in *Sogni* noteremo quello di portare concretamente in evidenza lo scontro tra i contenuti del sogno e le attese o le abitudini dell’io, e così contaminare tempo del sogno e tempo del commento:

“a Zurigo./ [...] / La strada, tuttavia,/ comincia come sempre a complicarsi;/ non parte dietro quella svolta/ la funicolare che dal centro/ sale al quartiere degli studi” (S12), “e io ritorno sui miei passi./ O non proprio... Non per la via maestra, ma per un’altra fuorimano” (S13), “E ora dove c’è, no, dove c’era/ l’Hotel du Lac” (S32), “non devono rispondere a domande,/ ma portar frutti” (S40), «Non è azzurro intenso,/ ma visibile appena;/ e non è il cielo, è l’oltrecielo” (S45).

²² Cfr. LUCA SERIANNI, *Lingua poetica e rappresentazione dell’oralità*, “Studi Linguistici Italiani”, n. 1, 2005, pp. 21-3.

²³ Cfr. MAGDA MANDELLI, *Quella «e» a inizio frase*, in AA.VV., *Parole frasi testi tra scritto e parlato*, a c. di ANGELA FERRARI [= “Cenobio”, n. 3, 2006], p. 238.

²⁴ JEAN-DANIEL GOLLUT, *Contre les rêves. La narration de l’expérience onirique dans les oeuvres de la modernité*, cit., p. 386.

²⁵ Isolo di séguito alcuni casi in cui l’avvicendamento dei *verba dicendi* subisce una fossilizzazione: «io domando [...] mi rispondi [...] E io [...] E tu» (S2), «e io dico» (S31), «Restiamo in due, io, il poeta,/ e lui [...]/ E io dico» (S46), «e io dico» (S48), «e dici [...] e questo dice con te il sogno, il giusto» (S49), «e dici [...] e questo dice con te il sogno» (S49).

Al termine di questa cursoria disamina della lingua di *Sogni*, sarà utile richiamare un fondamento della critica spitzeriana adatto a rappresentare la svolta stilistica di Fasani: l’«allontanamento dal linguaggio usuale è indizio di uno stato psichico inconsueto»²⁶. Senza dubbio la scelta espressiva risponde alla necessità di trascrivere uno «stato psichico inconsueto», meno chiara appare però la direzione di questo «allontanamento». Escluderei almeno per due ragioni di battere la pista della mimesi dell’oralità, a cui molti fenomeni riscontrati nei versi di *Sogni* fanno riferimento. In primo luogo il parlato-scritto²⁷ non sembrerebbe soddisfare le esigenze della trascrizione onirica e in secondo luogo una parte delle opzioni stilistiche messe in campo esorbitano dalla verisimiglianza dell’uso parlato. Le epanalessi, le interiezioni, le dislocazioni, le interrogative si muovono infatti in una direzione non condivisa da uno stile sostenuto, quasi solenne, con inversioni e ridondanze e lessico elegante e allusivo: «per crescere più grande, io domando,/ il fiore sommitale?» (S2), «da quanto tempo ormai segna/ un’ombra il giro dei giorni e degli anni?» (S3, con probabile memoria montaliana), «Altro non mi riesce,/ per quanto mi sforzi, d’udire» (S7), «So che troppo intento/ ero» (S17), «Eppure a lungo e come senza fine/ quel sogno è parso che durasse» (S22), «Le pere altrui che, gialle,/ pendono» (S37, con citazione da Hölderlin), ecc. Vale la pena infine soffermarsi su un altro stilema, tipico di *Sogni* e raro in precedenza: l’uso di aggettivi sostantivati di derivazione tedesca, specialistica o letteraria, che contrastano fortemente con l’andamento “parlato”. Leggendo l’ultimo verso di S33 («Il sogno, l’enigmatico, l’assurdo») viene da pensare al freudiano «das Unheimliche», tradotto con «il perturbante» o «il sinistro»; in altri casi, a procedimenti astrattivi, antonomastici o simbolici:

“un germoglio/ e altri lungo i fianchi,/ e che questi, i numerosi,/ con una forbice tu recidi” (S2, con memoria montaliana), “nel villaggio,/ il nativo” (S3), “il sogno, l’equanime” (S15), “una mia allieva,/ ancora una, e la devota, ella” (S16), “il direttore d’orchestra/ lui, il mobilissimo/ a ogni crescere e decrescere,/ a ogni variare dei suoni” (S18), “Ma colpa, anche, il sogno gli risponde,/ della musica stessa, la molteplice,/ l’infinita” (S18), “il povero corpo, [...], il semplice/ il finito” (S18), “ma era al tempo dell’adolescenza,/ il favoloso... il mitico...” (S23), “i suoi artigli, i micidiali” (S27) “la voce, l’oltreumana, udivo/ e odo senza fine, d’una cascata” (S29), “il sogno, l’enigmatico, l’assurdo” (S33), “in Bregaglia dove aleggia/ lo spirito, il nativo,/ dei Giacometti” (S45), “e questo dice con te il sogno, il giusto” (S49)²⁸.

²⁶ LEO SPITZER, *L’interpretazione linguistica delle opere letterarie*, in *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1975, p. 46. A questo principio si era già rifatto, proprio in riferimento a *Sogni*, GILBERTO ISELLA, *Quell’“onirica aura di mistero”. Il sogno nell’ultimo Fasani*, “Bloc Notes”, n. 61, 2011, p. 74.

²⁷ Per questo concetto, che definisce la mimesi letteraria dell’oralità, si veda GIOVANNI NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 210-53.

²⁸ Questo fenomeno è attestato soprattutto a partire da *LT* e spesso in concomitanza con toni idillici o onirici: «gocce/ [...] / le ascolto, le parlanti, le fatali» (*LT*, p. 37), «le automobili devono,/ le onnipresenti, fermarsi all’imbocco» (*LT*, p. 58), «il mal di schiena (il subdolo)» (*LT*, p. 95), «contro il tempo, il rude» (*ASMM*, p. 25), «il *Diario postumo*, l’intatto», «veri i versi, i freschi, i fluidi» (*ASMM*, p. 26), «i luoghi,/ i sacri» (*ASMM*, p. 27), «ai larici, i diafani», «sopra il fondo, il cupo», «dal vento della alture/ [...], il solitario» (*ASMM*, p. 31), ecc.

La lingua di *Sogni* sta «in bilico tra preziosità retoriche e enfasi informale del parlato»²⁹, così come il sogno sta al limite tra ineffabilità e spontaneità, tra mistero e quotidiano; e la poesia-sogno si accampa su una zona d'incontro tra la trascrizione e il commento, tra il sacro e la scienza. Mai prima di questa raccolta le scelte linguistiche di Fasani si erano allontanate con tale decisione dai principi di linearità, di trasparenza, di economia, e avevano coinvolto in maniera così sistematica soluzioni stilistiche così eclettiche.

4. Gli ultimi due versi di S33 inducono a riflettere sul “dopo sogno”: sul tempo del commento o dell'interpretazione. Come abbiamo già detto, nella “trascrizione del sogno” è difficile distinguere con certezza i rilievi della coscienza onirica da quelli che la coscienza vigile apporta *a posteriori*. Spesso le due ottiche, interna ed esterna, sono peraltro volutamente intrecciate a segnare lo iato tra lo stato di veglia e lo «stato psichico inconsueto». Dal punto di vista testuale possiamo però isolare delle zone più probabilmente attribuibili alla messa in scena del “dopo sogno”.

In una prospettiva generale, il trascrittore non deve per forza essere l'interprete dei propri sogni, al contrario in molti casi egli potrebbe giudicare compiuta la propria “missione” al termine del resoconto. L'interesse dimostrato da Fasani per l'ermeneutica onirica deve perciò ritenere la nostra attenzione e a maggior ragione se consideriamo che il sogno è una delle fonti ispirative del poeta e probabilmente quella che più di ogni altra si fa ascoltare nella sua ultima produzione. Come abbiamo visto in precedenza, sull'interpretazione del sogno si gioca l'*Introduzione* della raccolta e il suo particolare eclettismo. Dapprima il poeta prende le distanze dallo scienziato (da Freud) prefiggendosi di rivelare la «verità definitiva» del sogno e non la sua interpretazione («Il mio problema, infatti, non era tanto quello di interpretare un sogno dato»), poi però riammette questa possibilità, ma *con iudicio*: «ma l'ho fatto sempre con misura in modo da non mettere in forse, per ciascuno di essi, l'onirica aura di mistero».

Anche nel primo, la cui circostanziata spiegazione, se da un lato serve da esempio e diventa come una “guida ai sogni”, dall'altro lascia pur sempre in ombra l'ultimo significato»³⁰.

Il dispositivo retorico messo in campo nelle poesie obbedisce in parte a questa *intentio auctoris* e in parte però se ne distanzia, negando all'io – per sua stessa ammissione – la possibilità di capire il senso del sogno e dunque di poterlo interpretare a suo piacimento. Vorrei insistere sul fatto che la “misura” dell'interpretazione non dipende, nella maggior parte dei casi, dalla volontà del poeta ma dall'impene-trabilità della visione onirica. I frequenti inserti metatestuali³¹ esibiscono questo rapporto di forza per cui l'«aura di mistero» tende a soffocare le velleità analitiche di Fasani. Vediamo alcuni esempi di ammissione d'impotenza dell'io:

²⁹ Questa definizione stilistica, relativa a poeti italiani degli anni Ottanta, è tratta da VITTORIO COLETTI-ENRICO TESTA, *Sintassi dell'italiano nella poesia degli anni Ottanta*, in AA.VV., *La sintassi dell'italiano letterario*, a c. di MAURIZIO DARDANO e PIETRO TRIFONE, Roma, Bulzoni, 1995, p. 335.

³⁰ F, *Introduzione*, cit., p. 12.

³¹ Considero metatestuale la citazione del sogno all'interno di una poesia-sogno.

“tutte domande a cui non dà risposta/ il sogno, l'enigmatico, l'assurdo” (S33), “Ah, qui il sogno rimescola le carte” (S9), “Ma perché il sogno scava tanto a fondo/ oggi nella memoria e ne riporta/ in superficie il pauroso abbaglio?” (S11), “a Palazzo Vecchio o in Santa Maria del Fiore [?]/ – il sogno qui rimane ambiguo” (S14), “Così il sogno, l'equanime, ci mostra/ una sua parte, e una la nasconde” (S15).

L'autorità del sogno non si esprime soltanto passivamente, nel diritto a non rispondere, ma può anche assumere le fattezze dell'aggressione, quando l'interrogato infligge all'interrogante vere e proprie mutilazioni memoriali: «un sogno a colori.../ Lo potevo fare alla mostra... ma di chi?/ E i suoi quadri, anch'essi, li ho veduti?/ Non so più dirlo. [...] Ma lei, l'ho vista colorata?/ Altra amnesia, o forse, / [...] / Oggi più mi si addice il chiaroscuro» (S17), «Altro sogno d'un tempo/ e insieme altra poesia, / in provenzale, ora/ Ma le parole sempre tutte andate. / Se non un'eco qui rimane» (S24). Solo in S35 il poeta dichiara di essere in grado di garantire un'interpretazione più estesa del sogno: «ma qui la cronaca finisca e il sogno stesso, che rimanga oscuro. / Basti dirne il movente». Si tratta dell'unico momento in cui è messa in pratica esplicitamente un'analisi misurata del sogno, riguardosa dell'«aura di mistero»³².

Al lettore non resta che prendere atto di questo complesso rapporto tra i protagonisti della raccolta, il sogno e l'io, che spesso dubita – come io-scrittore – dell'identità del proprio doppio onirico. Questo perturbante sentimento si traduce in formulazioni volutamente ambigue che non lasciano intendere quale sia la “parentela” tra sogno e sognatore: «ma ben presto/ sono miei, quei dipinti, o del mio sogno, / e di nessuno e poi di tutti» (S45). Che cosa si deve intendere qui per “sogno”? Lo spazio onirico oppure l'io sognato che vi si muove? O l'io sognante che crea il sogno ed è suo spettatore?³³ Domande che nascono da casi in cui la chiarezza espositiva si mette al servizio della logica onirica. Come spiegare per esempio che all'interno di un sogno il sogno compia un'azione compiuta dall'io sognato?: «il chiosco di giornali e di riviste, / urna che il sogno non di rado tenta/ e, tra infinite sorti, una ne estrae. / Ma soltanto il mio solito *Corriere!* pescò quel giorno e io lo stavo aprendo...» (S15). Il soggetto grammaticale di «pescò» come si situa rispetto al sogno nel quale “pesca”, e rispetto all'io che compie la sua stessa azione nello stesso tempo? Per lo meno, in quest'ultimo caso, io e sogno erano in accordo sul giornale da leggere, diversamente da S26, in cui le opinioni dei due protagonisti divergono, innescando addirittura un contrasto verbale:

L'ironia manzoniana...
Di questo vuoi che parli?
Mio sogno, attento: non ti fare
l'eco dei conformisti, i tuoi nemici.

³² Più variegata è la situazione presente in F, *Introduzione*, cit., p. 12 in cui l'autore ora fornisce delle indicazioni sul contenuto di alcune poesie e di alcuni sogni, lasciandone «in ombra l'ultimo significato» (p. 12), ora indica la funzione della «circostanziata spiegazione» di S1 («serve da esempio e diventa come una “guida ai sogni”»).

³³ JEAN-DANIEL GOLLUT, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, cit., pp. 205-8.

Ma no, tu stesso non ci credi.
 Mi dà il tema e poi frapponi ostacoli
 su ostacoli; posticipi a domani;
 mi neghi la parola.
 In verità, ben altro c'è da dire (S26).

Non interessa qui il motivo del contendere, spiegato in una nota, ma il contendere stesso, attraverso il quale il poeta riesce a esprimere il regime di costrizione imposto dal sogno al sognatore, fino a indurlo a sognare qualcosa che va contro le sue opinioni; fino a fargli dire ciò che non avrebbe mai detto. Di fatto, nella prospettiva dell'*intentio auctoris* la scelta della poesia-sogno si configura come un deliberato assoggettamento a un'ispirazione poetica indipendente dall'io e che l'io non può che assecondare. Su questa esautorazione volontaria torneremo in sede di conclusione.

5. Nella parte del testo poetico dedicata al "dopo sogno" s'incontrano con una certa frequenza delle indicazioni sui sogni ricorrenti. In particolare Fasani insiste sul "sogno del labirinto" riproposto in tre testi di *Sogni*: «Zurigo, e insieme il sogno/ del labirinto, e dell'erranza,/ ma ora in una nuova variazione» (S6), «Il labirinto, e di nuovo a Zurigo./ Ma siamo in quattro, adesso:/ [...] comincia come sempre a complicarsi» (S12), «Oh il labirinto, potrò mai uscirne?/ Annota, questa volta, e sono atteso/ da mio padre» (S16). I tre sogni formano una serie ricostruibile sulla base di formule di ripetizione («di nuovo», «questa volta») e di lessico condiviso («labirinto» in tutti, «Zurigo» in S6 e S12, «erranza» in S6 e S16). Ma l'aspetto più ricco di sviluppi critici consiste nel rinvio, in S6, a un sogno-labirinto che precede la raccolta. L'indicatore anafórico inserisce così *Sogni* in una storia di cui Fasani stesso anticipa qualche elemento nell'*Introduzione*: «ma ecco gli anni 1998-99, e i sogni che, in *A Sils Maria nel mondo*, diventano una dozzina, tra cui una triplice variazione di quello che chiamo del labirinto»³⁴. Questo procedimento interessa anche altri sogni che richiamano un non meglio precisato antecedente: «altro sogno d'un tempo/ e insieme altra poesia,/ in provenzale, ora» (S24), «Abete, tu mio sogno d'una volta/ e della vita che mi è data in sorte» (S19).

L'esplicitazione della ricorrenza del sogno risulta stimolante per molti aspetti legati alla specificità della poesia-sogno e alla costruzione dell'opera letteraria come memoria di sé (con la parte inconscia che questo esercizio necessariamente coinvolge). Notiamo prima di tutto che la maggior parte dei rinvii interni all'opera di Fasani, da testo a testo, riguarda le poesie-sogno. Si potranno trovare citazioni esplicite di versi o allusioni a poesie precedenti, ma indubbiamente è la ricorrenza del tema onirico che il poeta sottolinea; non quella del tema lirico («qualsiasi altro»³⁵). Le formule anafóriche evidenziano la sorprendente continuità di un'esperienza di per se isolata, sporadica, episodica, creando così un discorso che, come una linea elettrica sospesa, poggia su alcuni tralicci, al di sopra del *continuum* delle cose vissute nella veglia, che non necessita di essere rimarcato. Con «rinvii interni»

³⁴ F, *Introduzione*, cit., p. 11.

³⁵ *Ibidem*, p. 12.

allontaniamo naturalmente dalla nostra ottica i rinvii esterni, quelli relativi all'esperienza onirica dell'autore, per concentrarci esclusivamente sui rinvii tra testi onirici, i soli d'altronde che possiamo verificare. Le indicazioni sulla «triplice variazione [...] del labirinto», forniteci nell'*Introduzione* di *Sogni*, fanno infatti ipotizzare che la ricorrenza si attui anche o almeno nei testi, da raccolta a raccolta.

Tentiamo di ripercorrere queste linee a ritroso, lasciando libero campo alle considerazioni del momento. La terna labirintica di *A Sils Maria nel mondo* è facilmente identificabile: «è un sogno che ricorre/ nelle mie notti di persona anziana./ Voglio andare in un luogo.../ Ma, dopo i primi passi,/ la strada prende a complicarsi» (ASMM, pp. 257-8), «E viene ancora, viene ancora il sogno/ del labirinto:/ le case aggiunte a case,/ le vie che danno nelle vie» (ASMM, p. 263), «Sotto altra specie mi ritorna il sogno/ del labirinto» (ASMM, p. 264)³⁶. La ricerca del sogno a cui allude S24 («Altro sogno d'un tempo/ e insieme altra poesia,/ in provenzale, ora») ci costringe a una perlustrazione più ampia, dai risultati quantomeno sorprendenti:

Altro sogno d'un tempo
 e insieme altra poesia,
 in provenzale, ora,
 ma le parole sempre tutte andate.
 Se non che un'eco qui rimane:
 la rima in "ai", dittingo e non più iato,
 e il suono che in sé fonde
 la vocale più grave e la più acuta.
 Suono improvviso di chi nasce
 e di chi, nella vita,
 si ferma in faccia a un mondo ignoto
 e in esso vede scritta la sua sorte (S24).

Nell'unico romanzo di Remo Fasani, *Allegoria*, pubblicato da Bastogi nel 1984, è raccontata la relazione tra Fausto, un intellettuale, e Amalia, una prostituta. La storia, che si svolge tra Arezzo e Firenze, dà particolare rilievo alla psicanalisi, di cui il protagonista maschile è appassionato. Il secondo dei quattro capitoli si risolve nella trascrizione dei sogni dei due amanti, «narrati e interpretati» (A, p. 35) dagli stessi. I sedici sogni si susseguono senza interruzioni fatte salve due didascalie («Ecco i sogni da lei raccontati», «Ecco i sogni raccontati da Fausto»), con un'economia di mezzi e una sistematicità che sembrano mutate dalla letteratura psicoanalitica. L'ultimo sogno, proprio come in S24, riguarda la rima provenzale in *-ai* e il suo ambiguo significato:

– Era sdraiato su un pendio di Provenza e davanti a lui stava in piedi una donna, che si volgeva a salutare in lontananza un pastore. Poi lei si sdraiava di fronte a lui e si metteva a recitare dei versi in antico provenzale: i versi diventavano sempre più lunghi,

³⁶ L'interesse per i sogni-labirinto spinge Fasani a riferire quelli di Gilberto Isella, Philippe Jacottet (S, p. 94) e Ludovico Antonio Muratori (*A Ludovico Antonio Muratori*, in VM, p. 13; per diversi aspetti il sogno del celebre intellettuale settecentesco assomiglia a quello di Fasani: «Sotto altra specie mi ritorna il sogno/ del labirinto»).

erano musicali come mai non ne aveva sentiti, specialmente grazie alla rima *ai*. – Fausto non potè sapere chi fosse la donna: dapprima, per certi particolari, credette Amalia e le raccontò il sogno; poi, per altri particolari credette l'altra e lo raccontò anche a lei. Inoltre non sapeva se il suono *ai* fosse di gioia (come spesso nelle liriche provenzali) o di lamento (come se pronunciato senza contesto). E il pastore? Forse qualcuno che se ne andava... o forse un preannuncio del prossimo viaggio di Amalia a Parigi...

Così anche il sogno mischiava le carte, si faceva ambiguo³⁷.

Poco importa a questo punto che il sogno di Fausto non sia l'antecedente di quello di Remo (lo esclude il fatto che tutt'e due trattano di poesia provenzale). Conta che nel 1984, ben prima degli «anni 1998-99, e i sogni che, in *A Sils Maria nel mondo*, diventavano una dozzina», Fasani incardini tutta la macchina narrativa di *Allegoria* sul tema onirico e sul suo sfruttamento in funzione psicoanalitica. Nel romanzo la "Traumdeutung" coincide con la chiave ontologica dell'esistenza a cui si affida soprattutto Fausto³⁸, pur mantenendosi critico nei confronti dell'ortodossia freudiana³⁹. Già a questa altezza cronologica il sogno e la sua interpretazione avevano dunque goduto di un largo favore da parte di Fasani; favore in cui si devono riconoscere gli antecedenti, questi sì, dei sogni poetici e in particolare dei *Sogni*. *Allegoria* non corrisponde forse a *Sogni* per la sua scelta esclusiva della tematica onirica e anche per una sovrapposibilità tra personaggio e autore? Non si può negare che Remo condivida con Fausto l'essere letterato e traduttore, amante della poesia orientale, tedesca, dantesca⁴⁰, e cultore di psicanalisi, anzi, precisamente di una psicanalisi di non stretta osservanza freudiana. Basterà a questo proposito recuperare due note – rispettivamente dell'83 e dell'82, coeve dunque ad *Allegoria* – apposte a singole raccolte poetiche e cassate dall'autore nel passaggio ai due volumi complessivi delle poesie (*P* 1987 e *P* 2010), per cogliere un certo distacco o libertà dalla pratica degli psicanalisti:

Non so (anzi so benissimo) che cosa uno psicanalista vedrebbe in questo sogno,

³⁷ *A*, pp. 46-7. Si noti la vicinanza tra quest'ultima frase di commento e l'ultimo verso di *S9*: «Ah, qui il sogno rimescola le carte».

³⁸ *A*, p. 82: «Ti interpreto i sogni, ti insegno a interpretarli», *A*, p. 80: «Era un libro sull'interpretazione dei sogni, che le regalava e dedicava» ecc.

³⁹ *A*, p. 16: «Qui bisogna notare che Fausto aveva un'altra passione, oltre a quella della letteratura, e quasi completamente di essa: quella della psicanalisi. Non che avesse studiato molto questa scienza, o ne possedesse l'abusata terminologia; ne conosceva pochi elementi, ma non se n'era fermato alla conoscenza; se n'era servito per interpretare in modo originale, o sempre meno freudiano, meno ortodosso, i propri sogni, dei quali non privilegiava tanto l'aspetto libico o sessuale (ormai parola di Vangelo e letto di Procuste!), quanto l'aspetto esistenziale (diverso per tutti, e diverso persino, quanto alla stessa persona, da una situazione all'altra)». *A*, p. 25: «Un sogno diede la risposta. Le usciva un incisivo di sotto e lei s'adoperava a riintrodurlo nell'alveo, tante volte, tante volte... Altro che la freudiana caduta dei denti come segno dell'impotenza, dell'energia che se ne va».

⁴⁰ *A*, p. 36: «E volle ricompensare la sognatrice. Le regalò una raccolta di poesie giapponesi, tra le quali c'erano molte *haikai*, dense liriche di soli tre versi e diciassette sillabe in tutto». *A*, p. 50: «Poi un'altra cartolina con questi altri versi, che aveva trovato in un'antologia di liriche tedesche: liriche di un'estrema intimità, quasi intraducibili, e che indussero Nietzsche a dare ai suoi compatrioti la palma della poesia (ma dimenticava, forse, che la *Divina Commedia* è scritta in italiano e difficilmente si poteva scrivere in un'altra lingua)».

ripetutosi tre volte nella stessa notte; ma le *rose*, qui, sono semplicemente le quartine. Il verso finale deriva da quelli danteschi: *che dopo il sogno la passione impressal rimane, e l'altro a la mente non riede*⁴¹.

Il sogno è reale, come quelli da me trascritti in precedenti occasioni. Per l'interpretazione simbolica del leone (che del resto è apparso direttamente in altri miei sogni) mi ha giovato il bellissimo libro *Der Traum und seine Deutung* di Ernst Aeppli [...], libro non so se tradotto in italiano⁴².

Remo condivide con Fausto anche la passione per l'interpretazione di sogni altrui, come testimoniano alcune poesie: si vedano ad esempio *A una pittrice* e *Il sogno del prigioniero* (entrambi in *TDM*, 1982)⁴³ e *Fare ritorno alla tua villa* (*ASMM*)⁴⁴. Con il senno del poi la mancanza nell'*Introduzione* di *Sogni* di qualsiasi riferimento al romanzo psicanalitico dell'84 porta a credere che *Allegoria*, così poco considerato dalla critica, sia uno snodo fondamentale dell'opera di Fasani, con ripercussioni notevolissime sullo sviluppo della poesia-sogno. Questo *unicum* romanzesco apre un discorso, sessuale e onirico, che allora il Fasani lirico non avrebbe forse voluto affrontare e al quale «darà spazio [...] e ancora con parsimonia» soltanto quindici anni dopo, a partire da *A Sils Maria nel mondo*.

Riprendiamo il filo della nostra ipotesi, cioè che le formule anaforiche dei sogni ricorrenti rinviino ad altre poesie-sogno. *S19* è un componimento metapoetico, memore forse del *Sonetto d'oro* di D'Annunzio, anch'esso dedicato alla descrizione

⁴¹ Nota alla quartina XXIX in *QQ*, p. 59.

⁴² Nota a *Le tre età* in *GAN*, p. 85. Neria De Giovanni percepì subito l'importanza del tema onirico in *GAN* e lo mise in relazione con «il secondo tema» della raccolta, quello delle «credenze esoteriche-orientali»: «alcune tematiche uniscono le due parti [*TDM* e *GAN*] della silloge [...]. Ed iniziamo con il tema più evidente, anche per diretta ammissione dell'autore nelle *Note* apposte al testo poetico. Il sogno. Numerose presenze oniriche, sogni veri e propri, narrati e facenti parte integrante del dettato poetico. La presenza del sogno conduce ad un tentativo di sua interpretazione. [...] Strettamente connesso col tema onirico, per associazionismo col mondo dell'inconscio, è il secondo tema, che definiremo delle credenze esoteriche-orientali. [...] Il mondo orientale è un vettore di significato allusivo dell'attività spirituale e misterica dell'uomo. Così, anche attraverso tale particolare connotazione, la poesia di Fasani dimostra una qualche nostalgia per il mistero e l'inconscio» (NERIA DE GIOVANNI, *La guerra e l'anno nuovo di Remo Fasani*, in AA.VV., *A Remo Fasani*, "Cenobio", n. 2, 1983, pp. 33-4).

⁴³ Nota a *Cinquantasette anni* in *TDM*, p. 81: «come nelle poesie *A una pittrice* e *Il sogno del prigioniero*, si tratta di sogni reali. Forse sbaglio: ma il sogno mi sembra una cosa talmente specifica, da non potersi inventare. *Il sogno del prigioniero*: Mi fu raccontato da uno mandato in prigione per aver nutrito – e difeso fino a pagare di persona – dei sentimenti umanitari» (p. 238). In *A una pittrice* l'interpretazione coinvolge il gioco di parola tra «formica» e «forma mica», sulla scorta probabilmente dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud e in particolare della scomposizione di «Giraffe» in «Gir-affe». Tornando al romanzo *Allegoria*, si potrà notare una contaminazione tra l'*interpretatio nominis*, di matrice dantesca, e il gioco di parola freudiano: «era un libro sull'interpretazione dei sogni, che le regalava e dedicava imitando un passo del *Purgatorio*: "Sappia chiunque che ama, ch'io mi son Lia." Lia, la donna attiva nella Bibbia; Amalia, la donna attiva in amore, ma solo per chi l'ama a sua volta; non una vera prostituta, insomma» (*A*, p. 80).

⁴⁴ Nota in *ASMM*, p. 137: «si tratta del "sogno di Montanelli", per cui si veda "La Stampa" del 16 aprile 1999. È un sogno ricorrente, quello dei novant'anni, che Montanelli esita ad affidare alla parola scritta e vorrebbe lo facesse per lui Enzo Bettiza».

metaforica del “montaggio” di una poesia. Gli “anelli” d’oro dell’orefice ottocentesco, rappresentanti i versi, si adeguano alla poetica alpestre di Fasani⁴⁵ e diventano i “cerchi” dei rami di un abete. Sugli anelli il vate pescarese incastonava «gemmee rime»; Fasani sui cerchi frondosi, appende le «parole», ossia le palle di Natale:

È Natale, e l’abete sorge spoglio...
Ma ecco, ecco che da un cerchio all’altro
dei suoi rami si appendono parole,
che ogni cerchio è un verso in sé compiuto
e tutto l’albero è la poesia,
tanto più bella quanto meno intesa.
Abete, tu mio sogno d’una volta
e della vita che mi è data in sorte (S19).

Ammettendo che con «abete, tu mio sogno d’una volta» si faccia riferimento a una poesia-sogno e non genericamente al vagheggiamento giovanile della Poesia, rastrelliamo nuovamente l’opera di Fasani che in generale accorda grande attenzione alle conifere e in particolare all’abete⁴⁶. La ricerca non dà però i risultati attesi e nuovamente ci mette di fronte a una situazione dalle forti potenzialità ermeneutiche. N66 si apre nel segno di un *ubi sunt* in bilico tra realtà e simbolo:

Dove sono, dove, gli abeti?
Non uno ne ho veduto, oggi,
lungo la strada per il bosco.
Solo larici e pini e cembri.
Ma larici anzitutto, i chiari,
gli alberi in simbiosi con l’aria
diafana dell’Engadina.
Non l’albero della mia infanzia,
il verdecupo, il primordiale (N66).

La situazione qui presentata si spiega probabilmente sottintendendo un cambiamento di percorso nel «bosco» rispetto al passato, a “ieri”, e dunque la possibilità concreta di incontrare o meno degli abeti. Ciò non toglie che la formulazione lascia aperta un’interpretazione simbolica («l’albero della mia infanzia») in cui il paesaggio risponderebbe a una logica diversa, in cui gli abeti potrebbero anche scomparire. Questa lettura simbolica, rafforzata dai fenomeni linguistici visti in precedenza (frase interrogativa, con epanalepsi, aggettivi sostantivati, negazioni) potrebbe far ipotizzare l’appartenenza di N66 alle poesie-sogno, anche se le indicazioni autoriali sembrerebbero escluderlo. Nell’*Introduzione* di *Sogni*, Fasani limita

⁴⁵ In *Al verbo* (D, p. 69) la parola può riacquistare verità soltanto se “buttata” e poi “piantata” come un «seme [...] nella terra e allevarlo/ perché diventi albero e dia i suoi frutti».

⁴⁶ Forse solo gli abeti, «compagni [...] dell’infanzia», di *Ode* (1944), P 1987, p. 35 – che paiono discendere dai cipressi carducciani – potrebbero costituire un antecedente di S19, anche se non onirico. Per altre occorrenze dell’albero «verdecupo» si vedano, sempre in P 1987: *La prigione*, p. 26, *Fine dell’estate*, p. 36, *Nevicata*, p. 57, *Paesaggio*, p. 100, *Il cannocchiale*, p. 103: «la scala degli abeti», *La Cina*, p. 116: poesia-sogno, del ’73, *Gli abeti di Pian Gasegela*, p. 119: «quasi scala al cielo», e ancora N74, S2, S38.

infatti a una le poesie-sogno presenti in *Novenari*: «soltanto uno [N67] se ne trova invece nei *Novenari*, le novantanove poesie del 2000, ma esso è il sogno che vorrei scrivere sulla mia tomba»⁴⁷. E in una nota di *Novenari* effettivamente N67, che non presenta alcun indizio interno relativo al sogno, è così definito: «sogno della notte sul 16 ottobre 2002. Il castello e il camposanto sono quelli di Mesocco»⁴⁸. Contrariamente a queste dichiarazioni, in questa raccolta rintracciamo però almeno due altre poesie dipendenti da un sogno. La prima riguarda la questione del *Fiore*, che tornerà in S34:

Contini, che una volta in sogno
tu mi apparissi, stava scritto.
Sì, tra noi c’era la discordia
sul *Fiore*, ma placata ormai,
risolta senza più né un vinto
né un vincitore. E ci porgemmo,
per quella pace, noi la mano.
Tu che sei morto e io che sono
tuttora vivo. Ma per quanto? (N42)

La seconda, N51, evoca un sogno, il cui tema, il castello di Mesocco, più di ogni altro e prima di tutti gli altri ha segnato la poesia onirica di Fasani («Castello di Mesocco, in sogno,/ come già un tempo, oggi ritorni»). Non «soltanto uno», ma almeno tre sono dunque i sogni di *Novenari*, e altri ancora potrebbero trovarvisi, non distinguibili senza indicazioni interne o esterne al testo. Indicazioni che possono anche scomparire, come esemplarmente mostra la storia di *QQxv*, che nelle note di *Quaranta quartine* (1983) era presentato come: «Un sogno. L’espressione *donna di vita* può avere più di un senso: qui si propone quello etimologico» (*QQ*, p. 57). In *Poesie* 1987 e 2010 questa nota scompare, e con essa lo statuto di poesia-sogno, non deducibile dal contesto:

La luce elettrica era andata via.
Venisti tu, donna di vita,
a me portando una candela accesa
e a dirmi: “Vai, scemo che non sei altro” (*QQ xv*).

Sulla base di queste osservazioni sorgono spontanee tre domande: quante e quali sono le poesie-sogno non dichiarate dal poeta? E quel che più importa e su cui dovremo tornare nella conclusione: in che misura la soppressione di questa distinzione particolare modifica lo statuto generico della poesia onirica?

Torniamo per adesso alla nostra ipotesi sui rinvii interni tra sogni. Sulla base di quanto finora osservato, anche indirettamente, le tecniche di richiamo non si esauriscono nella formula anaforica. Le catene di sogni ricorrenti, come d’altronde

⁴⁷ F, *Introduzione*, cit., p. 11. «Non più il castello, il camposanto.../ C’era una chiesa sotterranea,/ ma ariosa, mai vista al mondo,/ e a destra, chiusa, una cappella./ L’aprii, era uno spazio solo,/ bianco, che nulla conteneva,/ se non, misteriosa, una pace./ Oh, starci senza fine/ e con essa e col suo mistero» (N67).

⁴⁸ Nota a N67 in P 2010.

i sogni trascritti (ed evidentemente anche quelli non trascritti), sono più numerose di quanto l'autore ricordi o segnali⁴⁹.

La poesia-sogno-epitaffio (N67) citata sopra allude a sogni precedenti attraverso la negativa incipitaria, «non più il castello, il camposanto...», da cui si retrocede, ancora nella stessa raccolta, a «Castello di Mesocco, in sogno/ come già un tempo, oggi ritorni/ a visitarmi», per poi risalire ulteriormente ad *Altre quaranta quartine* («Castello di Mesocco, ti ho sognato»), dove la sequenza sembrerebbe chiudersi. In *Qui e ora* (1971) leggiamo però il probabile capostipite, nato come sogno ricorrente, della tradizione dei «sogni del castello di Mesocco» e anche «del labirinto»: «Castello, oggi tu mi appari in sogno/ più d'una volta e sempre in altra guisa./ Ora come un grande, strano edificio,/ un labirinto, quasi, in cui m'aggiro». All'isolamento del testo più antico della serie corrisponde simmetricamente l'isolamento di quello più recente, S3 («Alle spalle il castello»), privo di qualsiasi riferimento ai componimenti che precedono, ma non certo di coerenza argomentativa nei loro confronti. Se infatti la poesia-sogno-epitaffio spostava l'attenzione dal castello al camposanto, S3 ribadisce questo nuovo orientamento esistenziale e lo porta a termine: «a sinistra, ho la gradinata/ che, svoltando una e due volte,/ porta alla chiesa madre e al camposanto;/ e per essa io devo andare:/ al suo inizio mi ha condotto,/ senza dirmelo, il sogno» (S3).

Lo svolgimento di un discorso da sogno a sogno, anche in assenza d'indicatori anaforici, interessa anche i testi in cui appare Mario Luzi, collocati strategicamente all'interno della raccolta, ad apertura delle due parti, rispettivamente di 28 e di 22 sogni: «mi sei apparso, Mario Luzi, in sogno» (S1), «Ancora Luzi, che vende i suoi libri» (S29). Da un punto di vista particolare questo dittico si configura come un sogno ricorrente, legato alla persona di Luzi, ma non si deve dimenticare che esso afferisce, più in generale, alla categoria dei «sogni di morti», definita dalla poesia proemiale della terza parte di *A Sils Maria nel mondo*, intitolata significativamente *Prima di morire* (1999):

Ora che la mia morte si avvicina,
parlo coi morti. Non ch'io voglia farlo.
Lo fanno essi. Essi nei miei sogni.
Di notte in notte l'uno o l'altro appare,
non come morto, ma com'era vivo.
E ci parliamo. E quasi non importa
che abbiamo noi da dirci: è come un tempo,
quando la vita ci ospitava insieme.
Solo al risveglio, scopro con sorpresa
che non può essere, e che pure è stato.
Ed a me dico: «Con un morto ancora
questa notte hai parlato: ora a chi tocca?»
Così di sogno in sogno più mi affiato
con i morti, divengo uno di loro.

⁴⁹ Da un conteggio, il numero delle poesie-sogno, specialmente nel periodo 1971-1998, risulta molto maggiore di quanto annunciato nell'*Introduzione* di *Sogni*, anche tralasciando i sogni del romanzo *Allegoria*.

E intanto il mio discorso con i vivi
si fa più raro e va perdendo lena⁵⁰.

I morti sognati di *A Sils Maria nel mondo* sono anonimi, mentre quelli di *Sogni* hanno tutti un nome: Montale, nei due testi di *Na in scendra*, il poemetto anteposto a *Sogni*; Luzi, due volte; Piero a Marca (S4), Goethe (S20), Spierri (S32), Contini (N42), Cristina Campo (S39). Anche questo precisarsi degli interlocutori dell'oltretomba conferisce alla trama dei «sogni di morti» uno sviluppo coerente, in accordo con il componimento manifesto del 1999 e con l'inesorabile approssimarsi della morte.

6. Analoghe notazioni potrebbero svilupparsi attorno ai «sogni di compleanno»⁵¹: sogni ricorrenti capaci di tracciare lungo l'opera di Fasani linee discorsive alternative a quelle della vita vigile e sempre più in sintonia con il mistero dell'oltre-vita. Senza la raccolta *Sogni* queste linee a corrente alternata sarebbero rimaste quasi certamente nascoste o comunque sarebbe mancato loro il collettore che, prolungandone e riunendone i vari capi, le segnalasse all'attenzione del lettore e ne suggerisse la percorribilità a ritroso. Di fatto questa «silloge composta unicamente di sogni»⁵², in forza anche del suo essere postrema⁵³, muta repentinamente gli equilibri dell'opera fasaniana, riabilitando una lettura in chiave onirica che l'autore stesso per anni sembrava voler rimuovere. Le prime sicure tracce di questa riabilitazione si scorgono nella terza e ultima sezione di *A Sils Maria nel mondo*, in cui le poesie-sogno si alternano con poesie *sul* sogno, sorta di manifesto tecnico della poesia onirica. Qui per la prima volta, dopo mezzo secolo di scrittura, Fasani riconosce al sogno un ruolo fondamentale nel processo ispirativo. Cosa che non aveva mai negato in precedenza, ma nemmeno aveva mai affermato esplicitamente come in *A Sils Maria nel mondo* (2000).

Svegliato tardi
e tardi poi seduto al tavolo
dove la poesia
si versa sulla carta
e il nero traccia i simboli sul bianco,
sento di averla defraudata,
quella che nutre, oggi, la mia vita,

⁵⁰ *ASMM*, p. 85. La struttura e il contenuto di questa poesia sono curiosamente simili a un paragrafo di Malerba: «Succede spesso di sognare persone defunte come se fossero vive oggi. Anche in questi casi tutto avviene in un tempo presente nel quale i defunti non si comportano da fantasmi ma da persone attive e in salute. Solo al risveglio, raramente durante il sogno, ci si accorge della anomalia» (LUIGI MALERBA, *La composizione del sogno*, Torino, Einaudi, 2002, p. 30).

⁵¹ Per i 52 anni, *Il sogno* (OCO), e per i Cinquantasette anni (TDM).

⁵² F *Introduzione*, cit., p. 11.

⁵³ Un carattere testamentario o almeno conclusivo è stato osservato anche in altre recenti raccolte, che Fasani ha licenziato considerandole di volta in volta come l'«ultima»: per *Novenari* cfr. ANDREA PAGANINI (*I "Novenari"*, *testamento poetico di Remo Fasani*, «Bloc Notes», n. 61, 2011, pp. 91-104), per *Na in scendra* cfr. ALBERTO RONCACCIA, «*Na in scendra. Andare in cenere*»: *il destino della poesia e del mondo in un poemetto di Remo Fasani*, «Bloc Notes», cit., pp. 79-89.

d'aver ceduto al sonno, suo nemico,
e tanto più senza sogni,
simboli primi, essi,
e archetipo degli altri (*ASMM*, p. 113).

Fasani sintetizza la vita in momenti propizi o avversi alla poesia. La poesia può nascere nella veglia ma può pure sorgere dal sogno, in una dimensione privilegiata, perché il sogno è simbolo e archetipo dei simboli della poesia. Ma il privilegio dell'ispirazione onirica si sconta spesso con il senso di colpa, perché l'unica via per raggiungere il sogno include un forte rischio di "defraudare la poesia" con lo sterile sonno. La centralità conferita all'ispirazione onirica sembrerebbe dovuta al valore simbolico del sogno e soprattutto alla sua assoluta imprevedibilità, nell'apparire alla nostra coscienza e nel permanere nella nostra memoria. In questo senso il sogno rientra naturalmente nel discorso sull'ispirazione promosso da Remo Fasani nelle raccolte precedenti. Selezioniamo alcuni testi che analizzano la traumatica esperienza del riflusso dell'ispirazione e chiediamoci se non possano tutti sottintendere anche il sogno:

Avevo in mente di far versi,
ma il tema mi vien tutto meno.
Non ha varcato, esso, il limbo
di una notte. E resto solo
con la memoria che sta muta.
O foglio bianco, o tu principio
e fine, ora, del poema.
Ma di quale mano nascosta
serbi furtiva la scrittura? (*N46*)

In questo "novenario" il «tema» potrebbe essere anche quello proposto da un sogno, ma il poeta non precisa la fonte ispirativa. La quartina che segue, che contrae un primo debito con Pascal⁵⁴, somiglia molto alle poesie del "sogno vuoto", nelle quali si ricorda «di aver sognato, ma non che cosa»⁵⁵:

quartina ch'eri già quasi venuta;
ma bastò un attimo e te n'eri andata.
Ricerca fu impresa non più umana.
Appare ma non sta cosa divina (*QQ xxvii*).

La fuggevolezza e la sacralità dell'esperienza onirica sono del tutto compatibili con quanto viene qui proposto, anche se ciò non viene espresso esplicitamente, come invece accadrà a partire da *A Sils Maria nel mondo* e ancora più da *Sogni*. Almeno in un caso possiamo infatti ipotizzare un'influenza dell'ultima raccolta sulle scelte rielaborative operate nell'allestimento di *P 2010*, in favore di una maggiore ostensione dell'ispirazione onirica. Ancora una volta la poesia indiziata, *Nessun motivo, ieri*, riguarda una *panne* memoriale e creativa. «Mentre nella redazione del

⁵⁴ *QQ*, p. 59, nota alla quartina xxvii: «Ispirata da Pascal: *Pensée échappée, je la voulais écrire; j'écris, au lieu, qu'elle m'est échappée*».

⁵⁵ FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 61.

2000 – annota Marchand – era solo la passeggiata del mattino a non avergli offerto spunto per un componimento ("e non mi è dato farne oggetto oggi,/ di mattutini versi"), in quella del 2010 tutti i momenti propizi alla creazione vengono coinvolti ("o questa notte in sogno/ o nell'attesa di un mattino")⁵⁶, e con essi anche il sogno.

7. Ci sembra a questo punto di aver capito meglio quanto Fasani scrive nell'*Introduzione di Sogni*:

che un tema onirico, anche se a tutta prima può sembrare diverso, a ben guardare non si distingue da qualsiasi altro tema. Anch'esso richiede, da parte del poeta, l'assoluta libertà che gli è familiare, e che non è licenza, ma esattamente il suo contrario: una fedeltà rigorosa e insieme amorosa, con cui libera appunto il tema dalle apparenze e lo mostra nella sua verità definitiva.

La non distinzione tra «tema onirico» e «qualsiasi altro tema» riguarda la loro comune poetabilità e dunque "veridicità", che possono richiedere, come hanno richiesto, un adeguamento importante dello stile e in generale delle tecniche comunicative, testuali e paratestuali. Appare sintomatico che di questa dichiarazione Fasani si fosse già servito in precedenza, nell'ultimo componimento di *Oggi come oggi* (1976), intitolato *La poesia*, quasi a giustificare la moltiplicazione dei temi trattati in quella raccolta:

I temi, in parte, erano pronti;
non pochi derivano da giornali:
il discorso col nostro tempo,
il foglio riposto dopo l'attimo che dice "ci siamo";
altri sono sopravvenuti;
e finalmente c'è stata
una scelta, non una selezione,
perché tutti i temi sono uguali,
e non perché lo stile importi solo,
ma perché tutti alla fine istituiscono
una rete di rapporti col mondo.

Questa giustificazione non sembra estranea alla presenza nella prima parte della raccolta (*La poesia*, da sola, ne costituisce la seconda e ultima) di ben tre poesie-sogno situate strategicamente, due in apertura (*A un contadino* e *La Cina*) e una a chiusura (l'autoritratto *Sogno*, una delle poesie più note di Fasani). I loro temi partecipano certamente alla categoria, non meglio definita, dei «sopravenuti» (v. 5), anche se mediati dalla lettura di «giornali» o da altro, come *A un contadino*⁵⁷. In queste circostanze si annida forse una delle ragioni che spingono Fasani alla stesura di *La poesia*, ossia l'accoglienza e la giustificazione, tra detto e non detto, dei temi onirici che, come gli altri, «istituiscono/ una rete di rapporti con il mondo».

⁵⁶ JEAN-JACQUES MARCHAND, "A Sils Maria nel mondo" dieci anni dopo, "Bloc Notes", cit., p. 65.

⁵⁷ *OCO*, p. 55: «Verbi aorgiatori. Il significato del sogno (*la sera avevo letto alcune poesie di Zanzotto*) è la denuncia dello sperimentalismo oltranzistico, il quale sembra creare una realtà con l'orgia del verbo (delle parole) e in pratica svuota ("a" privativo) il verbo d'ogni forza reale». Questa parte della nota è assente nella versione di *P 1987*.

D'altronde era la prima volta che il sogno occupava così vistosamente il testo e il macrotesto di una sua raccolta. Prima di allora si contava un solo sogno-poesia, *Il castello di Mesocco (Qui e ora, 1971)*⁵⁸, e poche occorrenze della parola "sogno" disseminate nei libri dal 1945 al 1965. Questa cronologia corrisponde esattamente a quanto Fasani scrive nell'*Introduzione* di *Sogni*, in cui non altrettanto esatto è però il computo dei testi («sei») che – anche tralasciando *Allegoria* – dimezza la reale portata del fenomeno: «eppure ho cominciato tardi, quasi trent'anni dopo *Senso dell'esilio*, che è del 1944-45, a dare spazio a temi onirici, e ancora con parsimonia, tanto che ne ricorrono appena sei in oltre due decenni»⁵⁹. La composizione delle prime poesie oniriche risale infatti agli anni 1971-74, alla stagione della poesia «dell'impegno civile» appunto:

a Neuchâtel [...] comincia [...] la seconda stagione, che è quella della poesia civilmente impegnata e si esprime nelle due raccolte *Qui e ora* e *Oggi come oggi*. Le altre raccolte, che si susseguono abbastanza rapidamente, possono trovare la loro spiegazione nel titolo della prima di esse: *Tra due mondi*, che vuol dire tra il mondo della montagna (non mai interamente abbandonato) e quello dell'impegno civile (rimasto), ma anche tra il mondo esteriore e quello interiore. A ciò si aggiunge il fatto che ogni tema, adesso, diventa buono per la poesia: non c'è più scelta, ma accettazione, per così dire, sempre più grande; e questa la chiamo la mia terza stagione⁶⁰.

In questo paragrafo, che fa parte della conferenza *La mia esperienza poetica*, tenuta a Losanna nel novembre dell'89, Fasani torna nuovamente sulla questione della moltiplicazione dei temi e della dicotomia «non scelta-selezione» (*La poesia*), qui mutata in «non scelta-accettazione», e in seguito, nel 2008, come abbiamo visto, nuovamente modificata in «non omissione/sostituzione-scelta» (*Introduzione* di *Sogni*). La ripresa, a distanza di tredici anni, delle espressioni e delle ragioni sviluppate in *La poesia* richiederebbe qualche approfondimento. Prima di tutto perché *La poesia* indicava in *Oggi come oggi* (1976) il luogo di passaggio al nuovo paradigma pluritematico e alla nuova stagione poetica, e non in *Tra due mondi* (1982), come viene dichiarato nella conferenza. Secondariamente perché nel novembre dell'89 la nuova versione di *La poesia* circolava da poco meno di due anni «ridotta a due strofe (la prima e l'ultima)»⁶¹, senza più traccia dunque dei versi che sottolineavano la svolta tematica di *Oggi come oggi*. Come già sappiamo, in *P 1987* erano state soppresse alcune note relative ai sogni o alla psicanalisi e in *Altre quaranta quartine (1983-1986)*, si leggeva una sola poesia-sogno, sul castello

⁵⁸ Una vena onirica, esteriore e atteggiata, era comunque riconoscibile almeno fin dal 1950, con *Musica d'archi* (*P 1987*, p. 47): «Questa ghirlanda a lungo l'ho intrecciata/ e l'ho dispersa/ e l'ho intrecciata ancora in sogno». Al 1967 risalgono due sogni fortemente influenzati dalla letteratura: il pascoliano *Presagio della primavera* (*P 1987*, p. 59), e il leopardiano *Primo sonno* (*P 1987*, p. 63).

⁵⁹ F, *Introduzione*, cit., p. 11.

⁶⁰ F, *La mia esperienza poetica*, in AA.VV., *I poeti della Svizzera italiana nell'ultimo ventennio (1969-1989)*. *Otto conferenze*, a c. di JEAN-JACQUES MARCHAND, Université de Lausanne, Faculté des Lettres, 1990, p. 28.

⁶¹ Note in *P 1987*, p. 384.

di Mesocco⁶², e un'altra assai ironica sugli *Psicanalisti*⁶³. Inoltre, nella conferenza dell'89, Fasani allude alla «raccolta inedita, *Un luogo sulla terra*», poi pubblicata, con l'aggiunta di altri testi, nel '92, in cui vige la stessa legge della «parsimonia» e del discredito: due sole poesie-sogno, la prima – dell'88 – ripescata in seguito come *S1*, e la seconda – del '90 – decisamente negativa sul potenziale creativo dell'esperienza onirica⁶⁴. Sarà un caso se la «parsimonia» e il tenue revisionismo storico-poetico inizino a farsi sentire proprio da *P 1987*, cioè dal primo volume di Fasani dopo il romanzo "onirico" *Allegoria* (1984)?

8. Avviamoci alla conclusione riprendendo la lettura di *La poesia*. Svolto il «ci siamo» (v. 4), cioè l'individuazione dei temi da poetare, la strofa successiva affronta l'argomento del «come faccio?», ossia del poetare:

A ogni tema, nondimeno, la sua ora,
l'istante preciso che rompe
"il desiderio di dire e la paura di cominciare".
Una domanda sorge: "Come faccio?"
ed è il silenzio stesso che parla,
che attende una risposta;
e la risposta non può non venire,
ma non siamo più noi, non è più il silenzio,
è la poesia che agisce d'ora innanzi.
La pagina era in fondo già scritta al "ci siamo"
ma il "come faccio?" la riscrive
e il poeta, ultima avventura, se la vede
sorgere nota e ignota davanti agli occhi⁶⁵.

Con questi versi prende avvio un discorso centrale nella produzione fasaniana, concernente la nascita della poesia, dall'ispirazione alla scrittura. Una lettura trasversale di questi testi, che si fanno via via più numerosi negli anni, permette di isolare tre costanti sullo statuto del poeta e della sua poesia, utili a una comprensione più organica di *Sogni* all'interno di un percorso artistico intricato ma assai coerente. 1. La poesia è una rivelazione che *si attende* nel silenzio della natura e della concentrazione⁶⁶; 2. Il messaggio della poesia trascende lo stesso poeta e

⁶² Cfr. *Metamorfosi*, in *AQQ*, p. 370.

⁶³ Cfr. *Psicanalisti*, in *AQQ*, p. 351.

⁶⁴ L'inadeguatezza del sogno come fonte poetica è espressa attraverso la metafora degli scacchi che riprende, nella stessa raccolta, «ogni poesia/ è una partita a scacchi» (*LT*, p. 60).

⁶⁵ *La poesia*, pp. 48-9. L'ultimo verso si avvicina a *S22*: «così talvolta l'anima ci parla/ compresa e non compresa/ e più ci attrae nel suo regno».

⁶⁶ *Protasi* (*AQQ*, p. 337): «quando parole affiorano insistenti,/ ma indefinite, non si sa da dove,/ da un ricordo, ci sembra, e da un presagio,/ allora è tempo di fare poesia»; *QQ* xxvii (p. 65), cit.: «quartina ch'eri già quasi venuta [...] Ricercarti fu impresa non più umana./ Appare ma non sta cosa divina»; *SM* xxii (p. 30): «allora si fa vivo in me un silenzio,/ un'altissima quiete che stormisce,/ e nasce la poesia, sento che nasce,/ che urge dentro e che sarà, tra poco,/ anche tutta versata sulla carta./ Oh, non senza fatica e nonostante/ l'ispirazione. E mi ritrovo stanco./ esausto come dopo un vaticinio»; *VM* (p. 21): «e dal silenzio chiamano parole»; *VM* (p. 33): «sì, da questo silenzio e questo azzurro,/ se so aspettare [...] potrà venirmi, piena, la parola»; *ASMM* (p. 82): «Aino, cara,

inerisce al sacro⁶⁷; 3. Come un profeta, il poeta *deve* comunicare la verità al mondo mediante la propria opera⁶⁸.

Basterebbe sostituire la parola “sogno” all’interno dei tre principi qui sopra elencati per ribadire, sulla base di quanto detto in precedenza, che l’ispirazione onirica è parte integrante della concezione fasaliana della poesia. La scelta di dare voce esclusiva al sogno nell’ultima stagione creativa, tra *A Sils Maria nel mondo* e *Sogni*, appare così del tutto naturale, in linea con il trentennale discorso poetico e con l’appianarsi di tensioni particolari, le cui tracce impercettibili abbiamo cercato di evidenziare, spesso in forma interlocutoria, lungo questa pericolosa indagine.

Ci si potrebbe infine ancora chiedere se Fasani con *Sogni* non solo riconosca esplicitamente l’appartenenza della vena onirica all’ambito della propria poesia, ma addirittura le attribuisca una superiorità sulle altre forme d’ispirazione. La poesia-sogno, infatti, sembrerebbe realizzare al massimo grado la concezione del poeta come profeta di una verità che in parte gli sfugge e che «se non è mandata dagli dèi, ha pur sempre qualcosa di sacro»⁶⁹.

l'estate che finisce/ mi è stata prodiga di versi/ Li ha dettati ogni giorno/ e ogni giorno li ho notati,/ scriba fedele e grato»; *ASMM* (p. 105): «così attendo che il prodigio/ si compia adesso. Ma non si compie?/ Allora devo starmene, non con l'amica poesia»; *ASMM* (p. 120): «io vivo alla giornata./ Ogni mattina attendo/ che venga l'una o l'altra poesia,/ ma non secondo un piano,/ un progetto che già sarebbe dire/ mettere un freno a ciò che viene./ Io lascio che esso accada»; *N 2* (p. 267): «ora la poesia può farsi/ da sé, per sé, naturalmente».

⁶⁷ *Una sera dopo aver scritto una quartina e rilette altre* (AQQ, p. 361): «a poco a poco e solamente adesso,/ quartina, mi si svela il tuo segreto»; *N 2* (p. 267): «allora, come preso/ da un raptus, noto e più non stacco/ dal foglio la veloce penna,/ ma tutto segue il suo dettare,/ un monaco, io, taoista».

⁶⁸ *Meditazioni sull'arte* (TDM, pp. 178-9): «ma c'è l'Anima del Mondo, [...] e talvolta grida, ma che noi non udiamo,/ perché non può parlare./ E a lei dobbiamo prestarla, [...] In questo tempo feroce/ dobbiamo dare per lei la nostra voce»; *A...* (D, pp. 255-6): «un mistero. Tremendo/ di cui parlano i mistici,/ gli illuminati, e che non ha parole./ Solo, il poeta *deve* esprimerlo./ È la sua condanna»; *VM* (p. 82): «poi lo potrò offrire agli altri [il «mio tesoro»], al mondo./ E lo farò se anche non si ascolta/ la mia voce che chiama nel deserto».

⁶⁹ F, *Introduzione*, cit., p. 12.